Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Marcelo Renan Oliveira de Souza

Maracatus de Fortaleza:
entre tradições, identidades e a formação de um patrimônio cultural

Rio de Janeiro

2015



INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

DEPARTAMENTO DE ARTICULAÇÃO E FOMENTO

COORDENAÇÃO GERAL DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO
MESTRADO PROFISSIONAL EM PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL
CURSO INTERDISCIPLINAR
SUPERINTENDÊNCIA DO IPHAN NO CEARÁ

Maracatus de Fortaleza:
entre tradições, identidades e a formação de um patrimônio cultural

Marcelo Renan Oliveira de Souza

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.
Orientador: Profª. Ma. Lia Motta
Co-Orientador: Ma. Ítala Bianca Moraes Silva (supervisor da prática supervisionada)

Rio de Janeiro

2015

O objeto de estudo dessa pesquisa foi definido a partir de uma questão identificada no cotidiano da prática profissional da Superintendência do IPHAN em Fortaleza.

S729m Souza, Marcelo Renan Oliveira de.
Maracatus de Fortaleza: entre tradições, identidades e a formação de um patrimônio cultural / Marcelo Renan Oliveira de Souza – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2015.

239 f.: il. + glossário + apêndices + anexos

Orientador: Lia Motta

Dissertação (Mestrado) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, Rio de Janeiro, 2015.

1. Patrimônio Cultural Imaterial. 2. Registro do Patrimônio Cultural. 3. Maracatu do Ceará. 4. Maracatus de Fortaleza. I. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. II. Título.

CDD 306.4

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Marcelo Renan Oliveira de Souza

Maracatus de Fortaleza: entre tradições, identidades e a formação de um patrimônio cultural

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Mestrado Profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Preservação do Patrimônio Cultural.

Rio de Janeiro, 21 de dezembro, de 2015

Banca Examinadora:

_____

Prof. Ma. Lia Motta (Orientadora) (MP/Iphan)

_____

Prof. Drª. Joseane Paiva Macedo Brandão (MP/Iphan)

_____

Prof. Dr. Daniel Reis (CNFCP/Iphan)

Lista de Tabelas

Tabela 1	Entrevistas realizadas	p. 28
Tabela 2	Uso de questionários nas entrevistas aplicadas aos representantes de maracatus e pesquisadores acadêmicos.	p. 28
Tabela 3	Registro de bens culturais imateriais em Fortaleza entre 2008 e 2013	p. 93

Lista de Quadros

Quadro 1	Nomes de maracatus identificados em Fortaleza. Relação dos maracatus de Fortaleza.	p. 39
Quadro 2	Nomes de maracatus identificados no interior do Ceará	p. 40
Quadro 3	Maracatus ativos de Fortaleza - localização nas Secretarias Regionais	p. 44
Quadro 4	Projeto Dia 25 é Dia do Maracatu Apresentações ocorridas a partir de março de 2013	p. 118
Quadro 5	Surgimento dos Maracatus em Fortaleza* entre 1978 e 2014	p. 140

Lista de Imagens

Imagem 1	Foto - Estandartes dos maracatus no Dia do Maracatu de 2014	p. 33
Imagem 2	Divisão política do Ceará – Maracatus nos Municípios	p. 41
Imagem 3	Mapa das Secretarias Regionais de Fortaleza (legendas no quadro 3):	p. 43
Imagem 4	Recipiente com o "tisnado" - tinta base do negrume	p. 47
Imagem 5	Auto aplicação da pintura facial – o negrume	p. 47
Imagem 6	Aplicação da pintura facial – o negrume	p. 47
Imagem 7	Ferro (triângulo) - detalhe do instrumento e bastão de ferro na mão do batuqueiro	p. 51
Imagem 8	Batuqueiros tocando o Ferro durante o desfile	p. 51
Imagem 9	Frente da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza	p. 70
Imagem 10	Interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza	p. 70
Imagem 11	Interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza	p. 70
Imagem 12	Capa da notícia Maracatu: As mulheres rompem a tradição, no Jornal O Povo, de 27 de fevereiro de 1981	p. 72
Imagem 13	José de Almeida, Rainha do Maracatu Nação Iracema (2014)	p. 73
Imagem 14	Priscila Rodrigues Furtado, Rainha do Maracatu Solar (2014)	p. 73
Imagens 15	Descartes Gadelha, coroado como Rei da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, pelas mãos de Rodrigo Damasceno Rodrigues em Fortaleza. (05 de outubro de 2012)	p. 76
Imagens 16	Descartes Gadelha, coroado como Rei da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza. (05 de outubro de 2012)	p. 76
Imagem 17	Apuração das notas dos maracatus no concurso carnavalesco de 2014	p. 81
Imagem 18	Localização da Av. Domingos Olímpio no mapa de Fortaleza.	p. 104
Imagem 19	Trecho da Av. Domingos Olímpio no qual acontece o desfile oficial das agremiações carnavalescas	p. 105
Imagem 20	Ofício da Associação Rei do Congo solicitando ao Iphan para a abertura do processo de registro dos Maracatus do Ceará como Patrimônio Cultural Brasileiro	p.109
Imagem 21	Celebração ecumênica no Dia do Maracatu, 25 de março de 2013	p. 112
Imagem 22	Coroação das rainhas dos maracatus, Dia do Maracatu, 25 de março de 2013	p. 112

Imagem 23	Benção do casal real do Maracatu Rei do Congo, Dia do Maracatu, 25 de março de 2014.	p. 113
Imagem 24	Benção do casal real do Maracatu Nação Iracema, Dia do Maracatu, 25 de março de 2014.	p. 114
Imagem 25	Lavagem do frontispício da Igreja de Nossa senhora do Rosário (ao centro Mãe Taquinha - yalorixá), Dia do Maracatu, 25 de março de 2014	p. 115
Imagem 26	Afoxé Filhos de Oyá na lavagem do frontispício da Igreja de Nossa senhora do Rosário, Dia do Maracatu, 25 de março de 2014	p. 115
Imagem 27	Praça do Ferreira (Centro de Fortaleza), Dia do Maracatu, 25 de março de 2014	p. 115
Imagem 28	Praça do Ferreira (Centro de Fortaleza), Dia do Maracatu, 25 de março de 2014 – (sentido do público em relação ao palanque, estandartes dos maracatus)	p. 116
Imagem 29	Cartão postal – Dia do Maracatu, 25 de março de 2014. Foto do Maracatu Estrela Brilhante (195?)	p. 119
Imagem 30	Cartão postal – Dia do Maracatu, 25 de março de 2014	p. 120
Imagem 31	Cartão postal – Dia do Maracatu, 25 de junho de 2013. Maracatu Vozes da África	p. 120
Imagem 32	Cartão postal – Dia do Maracatu, 25 de setembro 2013. Maracatu Axé de Oxóssi	p. 120
Imagem 33	Detalhe Rei e Rainha de Maracatu Rei de Paus	p. 123
Imagem 34	Inauguração do Museu do Maracatu, em Fortaleza, dia 25 de março de 1984, no Jornal O Povo, de 26 de março de 1984	p. 149
Imagem 35	Matéria A Tradição e o Turismo em defesa do Maracatu, assinada por Sérgio Pires, no Jornal o Povo de 20 de dezembro de 1977.	p.154
Imagem 36	Nota divulgando o Museu do Maracatu, no Jornal o Povo de 11 de dezembro de 1989	p. 162
Imagem 37	Maracatu deixando a avenida no concurso de agremiações	p. 165
Imagem 38	Calungueira e boneca calunga olhando para a Av. Domingos Olímpio no final do desfile – foto: Marcelo Renan	p. 175

Lista de Siglas e Abreviaturas

Acecce	Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do Estado do Ceará
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular
COMPHIC	Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico
Encetur	Empresa Cearense de Turismo
Funcet	Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza
Fundarpe	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MPB	Música Popular Brasileira
Secult	Secretaria de Cultura do Ceará
SecultFor	Secretaria de Cultura de Fortaleza
UFC	Universidade Federal do Ceará
Uece	Universidade do Estado do Ceará

Dedicado aos Hermínios, família sinônimo de amor e dignidade, que ternamente me acolheram em seu lar durante minha estada no Ceará.

Dedicado a minha orientadora e minha supervisora, complacentes e incentivadoras, sem as quais não seria possível a realização deste trabalho.

Agradecimentos

Certa vez me deparei com a seguinte frase do jornalista Eugênio Mussak: “a gratidão como filosofia de vida nos faz melhores”. Acredito nessa assertiva, principalmente por entender que gratidão é mais do que um sentimento momentâneo: é um valor íntimo, altruísta, e que expressamos em nossos gestos cotidianos.

Expressar a gratidão nem sempre se dá por palavras. Isso também se faz com gestos de gentileza a qualquer época – a gratidão é atemporal e incondicional. Assim, nesse espaço destinado aos agradecimentos, gostaria de inverter essa ordem para que minha gratidão seja expressa em palavras. Gostaria de registrar aqui minha gratidão incondicional àqueles que se fizeram presentes nessa caminhada acadêmica e profissional, contribuindo cada um a seu modo para a escrita desse trabalho. E que essas palavras toquem igual um abraço, a cada pessoa lembrada e citada. E àquelas que não tiveram seus nomes citados, aproveito e expresso minhas desculpas pelo esquecimento.

Para começar, agradeço a minha família, na figura do meu pai Marcelo e da minha mãe Liromar, e de meus irmãos Thiago, Robson, Manoel e Kézia, que espalhados no mundo reúnem-se em meu coração. E como família, agradeço aos Hermínios que me acolheram em Fortaleza, sendo minha luz guia na T*erra da Luz*. Agradeço eternamente à Ednaldo e Célia Hermínio, que me ofereceram um lar edificado no amor e na dignidade das boas relações. Agradeço aos filhos dessa família: Rafael, Diego, Ruan e Jorge Luiz, a quem passei a considerar meus irmãos.

E se o poeta Mário Quintana diz que “a amizade é um amor que nunca morre”, reinterpreto sua frase dizendo que a amizade é um amor que sempre nasce (e renasce). Assim, vivendo entre amores e amigos, agradeço a Felipe Davson, Nivaldo Figueireido, Cássia Pergentino, Waldomiro Bezerra Jr. Ronieri, Mário Gouveia, Diego Carvalho, Francileyde Pereira, Paulinho Mafe, Mário Ribeiro, Hebert Lima, Ilka Souza, Isa Santos, Rodrigo Assis, pelo companheirismo incondicional nesses longos anos de amizade.

Dos novos muitos amores, sou imensamente grato aos alunos da turma 2012 do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, com os quais compartilhei momentos dos mais valorosos nessa trajetória, em especial: Juno, Igor, Alexandro, Leandro, e Glauco (com quem além de tudo dividi apartamento); Matheus, Anne, Thais, Andreza, Jaqueline e Lílian, tão maravilhosos amigos; e com carinho especial, Lorraine Nunez, cuja amizade e companheirismo durante o Mestrado tornou-se uma dádiva.

No Ceará destaco Priscila França, que muito colaborou e incentivou a realização desta pesquisa. Ainda na Terra da Luz, na Fortaleza onde a confiança e os sentimentos nascem em um solo árido, eis que agradeço a acolhida tão cara de Daniel Pinto, Paulo Cavalcanti, David Braun e Sebastião Neto, inseparáveis e importantes amigos; Jocastra Holanda, Vinícius Frota, Catherine Furtado, Lilian Jéssica, José Soares Neto, Juliana Herculano, Antônio Viana, Eveline Valério, Ana Camila Onofre, Danielle Cruz, Andréa Magalhães, Rafaela Matos, Jana Rafaela, Luana Holanda, Graça Martins, Adson Pinheiro, Jord Guedes, Nathalia Cardozo e Robério (Mestre Ratto). Estendo os agradecimentos aos membros do Centro Cultural Capoeira Água de Beber, outra família a quem também devo a grata acolhida.

E se esse é o espaço de agradecer, a maior gratidão é sem dúvida aos Maracatus do Ceará, cuja brilhante existência tornou possível desenvolver essa pesquisa. No universo dos

maracatus também floresceram novas amizades, em especial aquelas que orientaram meu caminhar no ritmo do batuque dos maracatus, entre eles: Rodrigo Damasceno, Pingo de Fortaleza, Calé Alencar, Cristiano Simão, José de Almeida, Francisco José, Ana Souza, Augusto Medeiros, Paulo Tadeu, Marcio Santos, Francisco Aderaldo, Tecla Sá, Carlos Brito, Marcos Gomes, José Arnaud, e naturalmente aos maracatus de Fortaleza, e do interior do Ceará, na esperança de todo o reconhecimento e valorização de seus brincantes.

Dos agradecimentos mais importantes, chega a vez dos técnicos e demais funcionários da Superintendência do Iphan no Ceará. Inicio por Ítala Byanca, quem supervisionou minhas atividades, a quem devo maior respeito e jamais saberei como retribuir tamanha atenção; Márcia Cristina, cujas caronas e conversas abrilhantavam minhas tardes; Elizabeth, bibliotecária que bem entende as necessidades de um historiador; José Ramiro Teles, e Murilo Cunha, atual superintendente do Iphan no CE; e demais técnicos e funcionários que me permitiram compartilhar de sua rotina de trabalho e aprender importantes caminhos no campo da preservação do patrimônio cultural.

Agradeço à coordenação do mestrado na figura de Lia Motta, Adriana Nakamuta e Beatriz Landau, e ainda a todo o corpo docente e técnico da Copedoc, - em especial a Alberto e Felipe, tão importantes na organização da infraestrutura de nossas aulas e demais encontros.

Agradeço especialmente à Carla Belas, pessoa que talvez tenha melhor entendido minhas dificuldades em todo o curso, e que me permitiu conhecer as falhas e ainda mais a necessidade de superá-las – espero um dia retribuí-la com dignidade.

Renovo os agradecimentos a todos que permitem a realização e conclusão desse mestrado nessa instituição tão cara à preservação do patrimônio cultural no Brasil. A todos, credito parte do meu desenvolvimento pessoal e profissional.

E, por fim, antes que seja uma falha deixar de citar alguém, recordo uma frase creditada ao Buda Sidarta Guatama que diz “Se você nunca encontra razões para agradecer, a falha está em você”. E não representará falha esse esquecimento enquanto levar comigo o sentimento de gratidão a todos que escreverem seus nomes nessa trajetória de vida.

“DAS UTOPIAS

Se as coisas são inatingíveis... ora!
Não é motivo para não querê-las...
Que tristes os caminhos se não fora
A mágica presença das estrelas!”

Mario Quintana

RESUMO

A população brasileira apresenta diferentes formas de expressar suas culturas e identidades. Em diferentes capitais do nosso país, percebemos a existência de várias manifestações culturais que, normalmente, se tornam símbolos dos grupos que as desenvolvem. Além disso, possuímos a identidade cultural dos estados e dos municípios. Processos de apropriação e redefinição das tradições e identidades culturais, como sugere Stuart Hall, podem partir tanto de elementos internos (ligados aos grupos detentores das tradições culturais), quanto dos elementos externos (ligados à intervenção das políticas públicas culturais), afetando as formas como ambos os lados compreendem suas próprias tradições. Nesse contexto, surge a necessidade de aprofundamento dos estudos sobre os maracatus da cidade de Fortaleza, no Ceará, diante do processo de patrimonialização desse bem cultural. Os maracatus cearenses encenam o desfile de uma corte de nobres negros, embalados por músicas percussivas, que têm como principal instrumento o triângulo metálico, chamado popularmente de *ferro*, e cânticos chamados de loas ou macumbas. Esses maracatus guardam características particulares relacionadas aos papéis femininos, que são assumidos por homens, e na cobertura do rosto com uma pintura facial preta – negrume –, formada por uma tinta artesanal confeccionada pelos próprios brincantes. Ainda que apontados como traços tradicionais, esses elementos sofrem constantes ressignificações quanto às suas justificativas e formas de uso na contemporaneidade. Este processo de reconhecimento e de identificação cultural em constante formação, engloba a multiplicidade e mutabilidade das práticas culturais que permeiam o universo de referências culturais dos maracatus fortalezenses ao longo dos anos. Como forma de reconhecimento e valorização dessas referências, ocorreu em 2011, no Ceará, a movimentação de um grupo de maracatu - Associação Cultural Maracatu Rei do Congo - em candidatar os maracatus do Ceará ao Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, nas instâncias municipal, estadual e federal, o que potencializou a abertura de um processo de patrimonialização dessa expressão cultural sob a égide das políticas de preservação do patrimônio cultural. Dessa forma, através de uma pesquisa interdisciplinar pautada, sobretudo no levantamento historiográfico e etnográfico, focamos nossas análises especialmente nos Maracatus de Fortaleza, onde se encontram a maior parte dos grupos do Ceará, problematizando, neste estudo, o processo de patrimonialização dos Maracatus Cearenses na conjuntura da solicitação de seu Registro como Patrimônio Cultural Imaterial Municipal e Brasileiro.

Palavras-chaves: Identidade cultural; Maracatus cearenses; Patrimonialização; Patrimônio imaterial.

Abstract

Brazilian population has different ways of expressing their cultures and identities. In different capitals of our country it can be noticed the existence of many cultural events which often become symbols of the groups that develop them and there is also the cultural identity of states and municipalities. Appropriation and redefinition processes of cultural traditions and identities, as it was suggested by Stuart Hall, may start not only from both internal elements (linked to the holders groups of cultural traditions) but also from the external elements (linked to the role of public cultural policies), affecting the ways in which both sides understand their own traditions. In this context, it appears the necessity of further studies about maracatu in Fortaleza, Ceará, for the heritage process of cultural property. Ceará's maracatu plays a court's parade of royal black people, taken by percussive music, which main instrument is the metal triangle, popularly called iron, and songs called loa or macumbas. These maracatus keep particular characteristics related to female roles, which are made by men, and their faces covered by a painted black face - blackness, formed by a handmade ink made by the players themselves. Although they are mentioned as traditional features, these elements, constantly turn in new meanings as for their reasons and ways to use nowadays. This recognition and cultural identification process in constant training includes the variety of cultural practices that permeate the universe of cultural references of maracatu from Fortaleza over the years. Due to recognizing and appreciating these references, it occurred in 2011 in Ceará, the group's movement of maracatu called Associação Cultural Maracatu Rei do Congo (Cultural Maracatu King of Congo Association) - in applying all the maracatus from Ceará to the Cultural Property Registration and Intangible Nature in the municipal, state and federal authorities, which enhanced the opening of the heritage process of this cultural expression under the aegis of cultural heritage preservation policies. Thus, through a guided interdisciplinary research, particularly in the historiographical and ethnographical survey, we focus our analysis especially in Fortaleza's Maracatu, where most of Ceará groups are, discussing the patrimonialization process of it, requesting its registration as Brazilian Intangible Cultural Heritage.

Keywords: Cultural identity; Ceará Maracatu; patrimonialization; Intangible heritage.

Sumário

Introdução 17

1 No Ceará tem maracatu 33

1.1 Maracatus em Pernambuco 53

1.1.1 Maracatus Nação (Maracatu de Baque Virado) 54

1.1.2 Maracatu de Baque Solto (Maracatu Rural) 58

1.2 Maracatus na Paraíba 63

1.3 Maracatus em Sergipe 65

1.4 Maracatus em Alagoas 67

1.5 Maracatus no Ceará 68

1.6 Por que o Maracatu do Ceará como patrimônio cultural? 77

2 Políticas de preservação e os maracatus em Fortaleza 81

2.1 Patrimonialização da cultura intangível (patrimônio imaterial) 94

2.2 Maracatus de Fortaleza: patrimonializando identidades e tradições 104

2.3 Dia 25 de março é Dia do Maracatu 111

2.4 O Registro do Maracatu como instrumento de preservação 120

3 Maracatu do Ceará como patrimônio cultural: pressupostos da patrimonialização e do registro 123

3.1 Caminhos abertos – o maracatu vai para a universidade 131

3.2 A tradição e o turismo em defesa do maracatu: Museu do Maracatu do Ceará 149

4 Considerações Finais 165

Referências 175

Documentos: 186

Fonogramas 187

Imagens em movimento: 188

Entrevistas 189

Matérias de jornais assinadas 190
Matérias de jornais não assinadas 190
Glossário - termos utilizados nos maracatus do Ceará 191
APÊNDICE 197
APÊNDICE I - Maracatus Cearenses ativos 198
APÊNDICE II – Questionário aplicado em pesquisas pela internet 228
APÊNDICE III – Exposições Ligadas aos Maracatus do CE 230
APÊNDICE IV - Classificação dos Maracatus no concurso oficial do carnaval de Fortaleza 231
APÊNDICE V - Igreja de Nossa Senhora do Rosário 232
APÊNDICE VI - Maracatus cearenses e a internet 238
APÊNDICE VII – Quadro demonstrativo de entrevistas realizadas 239
ANEXOS i
ANEXO I – Lei nº 5.827 – Institui o Dia Municipal do Maracatu. ii
ANEXO II – Museu do Maracatu mostra cultura afro-brasileira iii

Introdução

As grandes capitais do Brasil são capazes de aglutinar e evidenciar a pluralidade cultural da formação diferenciada de sua gente e de suas conformações culturais. Os aspectos dessa pluralidade se exibem significativamente nos costumes cotidianos dos indivíduos. Também se representam, de forma mais destacada, em grandes eventos, como as festas aos santos católicos e divindades religiosas afro-brasileiras, nas festividades carnavalescas e juninas, assim como nas celebrações à presença de grupos de imigrantes no Brasil, o que dá visibilidade às formas diferenciadas de se representar as culturas e identidades.

Nas festas se encontram, sobretudo, manifestações culturais que são tomadas publicamente pelos indivíduos ou pelo Estado como símbolos representativos dos grupos que as desenvolvem. São exemplos os casos de festejos associados às comunidades tradicionais ou a grupos sociais específicos como os indígenas, ribeirinhos ou quilombolas. Essa adoção de formas de expressão cultural como símbolo das identidades acontece, frequentemente, sem haver, por parte de quem toma essa atitude, a problematização da pluralidade cultural dos indivíduos e da localidade onde as festas acontecem. Esses processos de apropriação e redefinição das tradições e identidades culturais, como sugere Stuart Hall (2011, p.71), partem tanto de elementos internos aos grupos detentores das tradições culturais, quanto dos elementos externos – ligados também às políticas públicas culturais –, afetando as formas como ambos os lados compreendem suas próprias tradições.

Nesse contexto, vemos o desencadeamento dos chamados processos de patrimonialização, que repercutem diretamente no universo simbólico dos grupos detentores de saberes culturais e dos realizadores das formas de expressão patrimonializadas, ligando-os, principalmente, às políticas de preservação do patrimônio cultural imaterial no Brasil[1]. Contudo, a formulação dessas políticas de valorização e promoção da memória e da cultura[2], nem sempre estão conectados com as reais demandas dos detentores. Outras vezes nem mesmo chegam a ser compreendidas pelos detentores e demais agentes culturais envolvidos,

---

[1] A respeito dos impactos das políticas públicas culturais no universo de organização das festas populares no norte do Brasil, conferir VIANNA, Hermano. *Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileiras*. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** v. 32, p.302-315, 2005.

[2]François Hartog sugere que o movimento de patrimonialização, tomado somente como argumento de manutenção da memória, implica em se expressar somente como distintivo entre os signos do tempo vivido e do tempo presente. HARTOG, François. Tempo e patrimônio. *In* **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.271, Jul/Dez 2006.

ao ponto de surgirem articulações e propostas que viabilizem a patrimonialização das tradições culturais a partir de necessidades e vivências dos próprios grupos culturais.

Hermano Vianna (2005, p. 303 - 315), ao estudar as transformações nas festas populares brasileiras, nos fornece exemplos de variantes que atuam na construção dos discursos de identidade e tradição cultural, a partir dos dissensos entre os próprios grupos culturais (detentores) que participam de festas e festivais folclóricos patrocinados pelo Estado. Sua análise está pautada no envolvimento desses grupos detentores frente aos novos formatos das festas, que sugerem mudanças no conjunto de suas expressões performáticas e tradições culturais para atingir mais visibilidade e atrair novos brincantes, acarretando a utilização de novos recursos que podem ser entendidos como elementos motrizes para ressignificação de suas tradições culturais. Vianna propõe, ainda, a revisão crítica de como esses discursos sobre as identidades, sobretudo os idealizados na confluência das políticas de promoção e valorização cultural, afetam o entendimento do conceito de cultura e, também, como a cultura é entendida simultaneamente como símbolo de identidade e tradição para os grupos culturais (detentores) e para a sociedade.

Diante da premissa que trata as formas de expressão como referências culturais (IPHAN, 2000, p. 31) e como emissoras de sentidos na elaboração das identidades coletivas, tomamos os processos de patrimonialização dos maracatus da cidade de Fortaleza, no Ceará, como objeto de estudo em nossa pesquisa. Dedicamo-nos a investigar esse processo (ou processos) na contemporaneidade e na conjuntura da solicitação do Registro dos Maracatus Cearenses como Patrimônio Cultural Imaterial Municipal e Brasileiro, ocorrida em agosto de 2011[3].

Em nosso estudo optamos por denominar os maracatus de Fortaleza pela denominação de "Maracatu Cearense" em virtude de ser esta a forma mais comum de autodenominação encontrada entre os grupos da capital e do interior. Neste caminho, coube-nos, portanto, fazer o seguinte questionamento: de que formas os diferentes setores da sociedade, em Fortaleza, compreendem a relação de suas práticas sociais e culturais na construção da representação do maracatu como símbolo cultural cearense? Ainda, diante do pedido de registro[4] do maracatu cearense como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, desenvolvido pelo Instituto do

[3] Trataremos mais detalhadamente dos processos de Registro do Maracatu Cearense no segundo capítulo.
[4] Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial; e Resolução 01 de 3 de agosto de 2006, que determina os procedimentos para se efetivar o Registro de Bens de Natureza Imaterial.

Patrimônio Histórico e Artísitico Nacional - Iphan, como se justifica o acionamento e utilização desse instrumento legal de caráter nacional na sua valorização e preservação?

Buscamos, então, problematizar as formas como os diferentes setores da sociedade dialogam na construção da representação dos maracatus cearenses como patrimônio cultural imaterial da cidade de Fortaleza e do Brasil investigando ainda os meios de sensibilização, acionamento e utilização dos instrumentos legais voltados para a preservação, o fomento e a salvaguarda dos bens culturais imateriais. Aqui, ressaltamos a existência do registro municipal, através da Secretaria de Cultura de Fortaleza - SecultFor[5], inspirado no Registro de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, desenvolvido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artísitico Nacional – Iphan.

Diante do exposto, deparamo-nos logo com a palavra "maracatu" que, por sua vez, remete, quase que exclusivamente, aos maracatus pernambucanos, divididos entre maracatus de Baque-Solto – também chamados de Maracatus Rurais – e os Maracatus de Baque Virado – ou Maracatus-Nação.

A difusão desses maracatus pernambucanos seja na música, na dança, na simbologia religiosa ou nos diferentes aspectos performáticos, alcança limites que já extrapolam o panorama brasileiro, sendo possível encontrar grupos percussivos que se identificam com o maracatu em diferentes partes do mundo.

Essa aparente hegemonia dos maracatus pernambucanos apaga da ótica global a existência de outros tipos de maracatus no Brasil, a exemplo dos maracatus cearenses, paraibanos, alagoanos e sergipanos. Esses "outros" maracatus, por sua vez, guardam singularidades que os assemelham ou os distanciam dos pernambucanos em seus saberes, fazeres, rituais, simbologias e festejos.

Quando tratamos dos maracatus pernambucanos, recaímos em um cenário de valorização dessas duas formas de expressão – baque solto e maracatu nação – modelado por diferentes argumentos valorativos, sendo o mais recente o pedido de candidatura desses maracatus ao Registro de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro.

A iniciativa do então governador do estado de Pernambuco, Eduardo Campos, em solicitar a simultânea candidatura dos Maracatus de Baque Solto, Maracatus de Baque Virado, Caboclinhos e Cavalos Marinhos, em 2007, acalorou as discussões acerca da patrimonialização dos maracatus de Pernambuco nos cenários pernambucano e nacional.

---

[5] Lei Municipal 9.347, de 11 de março de 2008, que "dispõe sobre a proteção do patrimônio Histórico-Cultural e Natural do Município de Fortaleza.

Conforme se desenvolviam essas discussões nos cenários acadêmico e cultural, as iniciativas institucionais do Governo de Pernambuco sinalizavam investimentos para a realização dos inventários das quatro formas de expressão candidatas ao registro, por meio do Processo Licitatório nº 002/2011, na modalidade concorrência nº 001/2011, além de aprovar projetos financiados pelo edital público do Funcultura[6], tal qual o Inventário Sonoro dos Maracatus Nação[7] e o livro Inventário Cultural dos Maracatus Nação[8].

O suporte que as pesquisas sobre os maracatus nação e baque solto de Pernambuco proporcionaram para a difusão dessas expressões culturais repercute na patrimonialização desses dois tipos de maracatus pernambucanos. Embora cada um dos maracatus guardem características performáticas e ritualísticas específicas e diferentes versões para suas origens, é justamente com o maracatu nação que se faz a maior relação com os maracatus de Fortaleza, em face de dois elementos centrais: as coroações dos Reis do Congo que, em Pernambuco, aconteciam desde o século XVII, e nos maracatus de Fortaleza, a partir do século XIX; e do trânsito do Raimundo Alves Feitosa que, em Pernambuco, teria conhecido os maracatus nação e depois remontado os maracatus cearenses, usando elementos incorporados ou inspirados dos maracatus pernambucanos, especificamente no Maracatu Az de Ouro, em 1937.

Diferentes são as versões sobre a origem histórica dos maracatus cearenses e, por esta razão, é comum encontrar uma difusão de versões antagônicas e, ao mesmo tempo, complementares, as quais apontam para o gênesis em diferentes temporalidades e contextos. Daí, em uma dessas narrações, relata-se que os maracatus remontam das festas de coroação dos Reis de Congo, que aconteciam na Igreja de Nossa Senhora do Rosário no centro de Fortaleza, no final do século XIX.

Janote Pires Marques, em seu estudo sobre as festas de negros em Fortaleza no século XIX (2008, p. 191), propôs-se a analisar "o *deslocamento* da Corte da Irmandade do Rosário, e também dos congos, para os Maracatus, considerando as reelaborações de seus elementos constituidores, mas que vão permitir (re) apresentar essa corte negra em Fortaleza já no século XX.". Assim, o autor postula que alguns elementos centrais dos autos da coroação dos Reis de

---

[6] Fundo estadual de investimento em projetos culturais,
[7] Inventário Sonoro dos Maracatus Nação. Disponível em < http://inventariomaracatus.blogspot.com.br/>
[8] GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.) Inventário Sonoro dos Maracatus Nação. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2013.

Congo teriam se modificado e, através de processos de reelaboração de práticas culturais, se deslocado para os primeiros maracatus no limiar do século XX[9].

A maior defesa para a existência de maracatus em Fortaleza entre o século XIX e início do século XX, fundamenta-se nos relatos de cronistas dessas épocas. Gustavo Barroso (1917) em seu livro "*Ideas e Palavras* [Sic]" (1917, p. 207), descreve a existência de maracatus na cidade no início do século XX, antes mesmo do primeiro desfile do maracatu Az de Ouro, surgido entre 1936 e 1937. A partir dessa descrição se busca, até o presente, localizar informações sobre os grupos citados, o que viria a ratificar a existência de maracatus mais antigos aos dos anos 1930.

Em outra versão recorrente entre os brincantes de maracatu, diz-se que o primeiro maracatu cearense teria surgido por intermédio de Raimundo Alves Feitosa, em 1930. "Raimundo Boca Aberta", como era conhecido, viveu no Recife nos anos 1930 e, no seu regresso à Fortaleza, articulou o surgimento de um grupo intencionalmente diferente dos que desfilavam no carnaval de rua da cidade[10]. Teria surgido então, naquela ocasião, o Maracatu Az de Ouro. Porém, ainda segundo Janote Pires Marques (2008, p. 185), deve-se ao argumento do trânsito de Raimundo Boca Aberta, entre Fortaleza e Recife, a ideia primária de o maracatu do Ceará ser uma cópia (adaptada) dos maracatus existentes em Pernambuco.

Apontados por Mário Carneiro[11] como "dança dramático-religiosa brasileira de base afrodescendente" (2007, p. 47), os maracatus encenam o desfile de uma corte de nobres negros, embalados por músicas percussivas e cânticos chamados de loas ou macumbas. Nesses desfiles se presta reverência a personagens simbólicos representativos como príncipes, princesas, barões, vassalos, e outros personagens mais performáticos, como o baliza e o porta-estandarte, que leva o estandarte (ou pavilhão) com o nome do maracatu. Na corte dos maracatus cearenses, a maior importância está certamente no casal real, e mais especificamente na figura da rainha, que se destaca no desfile pela exuberante e luxuosa fantasia. Outros personagens, como o balaieiro, orixás, índios e o casal de pretos velhos, ganham destaque diferenciado do casal real, mas igualmente representativo devido à sua conformação estética e representação do universo religioso afro brasileiro e indígena.

---

[9] MARQUES, Janote Pires. **Festas de negros em Fortaleza: Territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900).** Universidade Federal do Ceará, Departamento de História/ Mestrado em História Social (dissertação), Fortaleza: UFC, 2009.

[10] Raimundo Alves Feitosa, fundador do Maracatu Az de ouro. In: **Jornal O Povo**, Fortaleza, 13 maio 1995.

[11] CARNEIRO, Mário Henrique Thé Mota. **Reis, rainhas, calungas, balaios e batuques: imagens do maracatu Az de Ouro e suas práticas educacionais.** 2007. 175 f.: Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Fortaleza - CE, 2007.

As personagens nos maracatus cearenses, além de representar os papéis a que se destinam, guardam duas outras características particulares: os papéis femininos – que são assumidos por homens – e a cobertura do rosto com uma pintura facial preta, formada por uma tinta artesanal específica chamada de "tisnado" ou "negrume". Esses dois elementos se somam ao conjunto das tradições dos maracatus cearenses e se mantêm no interior de cada grupo de maracatu ou comunidade de brincantes.

A subversão, por parte de alguns brincantes ou grupos de maracatu[12], demonstrada não utilização da pintura facial e dos papeis femininos centrais encarnados por homens, reflete em mudanças de paradigmas dentro dos maracatus. Assim, quando tomamos as identidades coletivas como conjunto de elementos que substancializam as identidades culturais de um povo ou grupo cultural, como sugere Stuart Hall[13], devemos aqui atentar para os desenhos de "identidades menores" (2011, p. 59) nos maracatus cearenses. São identidades que emergem das relações sociais dos sujeitos nos próprios maracatus e em outros setores da sociedade. É nessa dinâmica de negação e aceitação das identidades menores - vistas como integrantes complementares de identidades culturais coletivas – que nos situamos frente à construção de um símbolo cultural do Ceará, conferindo aos maracatus, por exemplo, o título de patrimônio cultural imaterial.

Nesse sentido, viu-se no Ceará, em agosto de 2011, a movimentação de um grupo de maracatu, a Associação Cultural Maracatu Rei do Congo, em candidatar os maracatus do Ceará ao referido registro de patrimônio cultural imaterial nas instâncias municipal, estadual e federal, através de solicitações formalizadas na Secretaria de Cultural de Fortaleza, na Secretaria de Cultura do Estado[14] e na Superintendência do Iphan no Ceará. A solicitação da abertura do processo de Registro em nome dos grupos de maracatu do Ceará viria a repercutir nas ações dos três órgãos acionados, conforme será descrito ao longo dos capítulos, cada um traçando estratégias diferenciadas de escuta ao solicitante Maracatu Rei do Congo e aos demais maracatus de Fortaleza.

No caso específico do Iphan, após a divulgação da resposta ao ofício entregue na Superintendência do Iphan no Ceará, houve, internamente, a mobilização para o

---

[12] Como no caso da não utilização da pintura facial ou do uso facultado ao brincante por parte do Maracatu Solar em seus desfiles oficiais anteriores a 2014; do mesmo modo, apontamos a substituição do homem pela mulher no papel da Rainha, iniciada nos anos 1990 com Eulina Moura no Maracatu Nação Verdes Mares, e adotada por grupos como Nação Fortaleza, Nação Solar e Az de Ouro em diferentes épocas.

[13] HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

[14] Em nosso estudo optamos por não analisar as ações da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, em virtude da inexistência da legislação específica para registro de bens culturais imateriais no Estado.

aprofundamento nos estudos sobre o maracatu cearense a fim de desenvolver maior contato com a temática e com os indivíduos ligados aos grupos no estado.

A Superintendência do Iphan no Ceará e o Programa de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, ofertado pela própria instituição, propuseram a temática dos maracatus do Ceará no edital da turma de 2012. Com a aprovação na seleção, iniciamos, em setembro de 2012, o contato com os maracatus, pesquisadores, artistas e demais envolvidos com temas ligados aos maracatus. Contudo, a temática não emergia totalmente às cegas ao discente, que já se aproximava dos maracatus cearenses desde a graduação em História cursada na Universidade Federal de Pernambuco[15].

No Ceará, decorrido o levantamento preliminar sobre os maracatus cearenses e sobre o universo das políticas de preservação do patrimônio cultural em Fortaleza, identificamos a necessidade de problematizar os discursos que legitimam o maracatu de Fortaleza como importante expressão cultural do Ceará. Nesse contexto, analisamos a instituição do processo simbólico de patrimonialização dessa expressão cultural, referenciando como diferentes agentes contribuem para a construção das definições e tensões sobre as identidades e as tradições dos maracatus cearenses.

Na confluência dessas questões, e tentando compreender e analisar a promoção do maracatu do Ceará enquanto patrimônio cultural imaterial brasileiro, buscamos problematizar: **a)** as representações do maracatu de Fortaleza enquanto expressão cultural importante para a cultura do Ceará, a partir dos registros documentais produzidos pela imprensa, pelos próprios grupos e pela produção acadêmica entre os anos 1980 e 2014; **b)** as ações institucionais de caráter normativo no carnaval de Fortaleza, nas quais se insere o regulamento do concurso de agremiações carnavalescas aplicado aos maracatus; **c)** os sentido de identidade e tradição cultural nos maracatus fortalezenses, através da fala dos indivíduos entrevistados; **d)** os pontos de tensão entre os próprios grupos de maracatu, e entre os maracatus e agentes públicos de preservação do patrimônio cultural, na deliberação de estratégias de prover o reconhecimento institucionalizado dos maracatus cearense como patrimônio cultural imaterial.

---

[15] Em Pernambuco, nesse período, falava-se pouco dos maracatus cearenses nas ocasiões dos seminários que discutiam o inventário dos maracatus-nação pernambucanos. Nesse inventário, em função da delimitação geográfica, social e simbólica dos maracatus de Pernambuco, os maracatus cearenses não figuraram como tema de interesse, justificando-se assim a pouca atenção à existência desses "outros" maracatus no universo do inventário em Pernambuco.

Portanto, a discussão central dessa dissertação está situada, sobretudo, na compreensão de como os diferentes setores da sociedade atuam frente aos processos de patrimonialização dos maracatus do Ceará, diante da perspectiva de se refletir sobre o seu Registro como patrimônio cultural brasileiro, pelo Iphan.

Essas questões nos possibilitaram delimitar estratégias de inserção no campo a ser estudado, travando diálogos com os maracatus e seus representantes em Fortaleza e demais indivíduos que viriam a contribuir ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. Desse modo, a partir das questões analisadas nesse trabalho, destacamos a relevância do estudo das tradições e identidades dos maracatus cearenses frente à midiatização e construções da imagem do maracatu enquanto produto cultural cearense alçado à categoria de patrimônio cultural.

Destacamos, ainda, o paradigma da patrimonialização dos maracatus cearenses frente à clivagem entre os grupos de maracatu consultados, na hipótese da candidatura dessa expressão cultural ao Registro do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, nos termo do Decreto nº 3.551/2000. Os entendimentos sobre os efeitos dessa mobilização, que intenciona os referidos registros (federal e municipal), repercutem ainda além das relações diretas com os maracatus, atingindo também os órgãos públicos responsáveis pela gestão cultural e patrimonial no estado do Ceará.

O bacharel em Direito José Soares Neto, quem primeiro exprimiu essa importância[16] nos sugere que "é necessário um maior interesse político, administrativo e social para o Registro" dos maracatus cearenses a nível federal e municipal, no vislumbre do desenvolvimento de políticas culturais específicas para essa manifestação cultural (NETO, 2012). Convém ressaltar, portanto, que o desenvolvimento dessa pesquisa com os maracatus cearenses, focada na cidade de Fortaleza, representou, para a Superintendência do IPHAN no Ceará, a oportunidade para realização de estudo sistemático sobre uma expressão cultural marcante na capital, tendo em vista o histórico de realização de pesquisas com outras manifestações culturais do interior do Ceará, como o lugar sagrado de Juazeiro do Norte e a Festa de Santo Antônio de Barbalha, e o estudo sobre os penitentes da cidade de Barbalha.[17]

---

[16]. O NETO, José Soares. O registro do Maracatu Cearense. **Grupo de Estudos e Pesquisa em Direitos Culturais.** Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Fortaleza, 2012. Disponível em: < http://www.direitosculturais.com.br/artigos_interna.php?id=86>.

[17] Entre as pesquisas realizadas pela Superintendência do Iphan no Ceará aplicadas no interior do Ceará, destaca-se a aplicação dos seguintes INRC: Lugares sagrados de Juazeiro do Norte e Festa de Santo Antônio de Barbalha, esse última já em fase conclusiva e encaminhada para avaliação do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para análise do Registro dessa Festa. No âmbito do Mestrado Profissional em Preservação

É importante apresentar para os grupos de maracatu, sobretudo, os possíveis efeitos e tensionamentos referentes às utilizações da política de Registro do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Cabe ainda evidenciar para os maracatuqueiros[18] esses efeitos frente às suas próprias tradições e demandas atuais emanadas da crescente inserção dos maracatus no mercado cultural, seja assumindo o papel de atração cultural em eventos de diferentes naturezas, ou ainda pela utilização de sua imagem como recurso publicitário – como símbolo cultural da cidade.

Possuímos a percepção da relevância desse trabalho como acréscimo aos conhecimentos já produzidos sobre as caracaterísticas artísticas e sobre o desenvolvimento social nos maracatus cearenses. Como diferencial nessa pesquisa, situamos os maracatus no campo das políticas de registro do patrimônio cultural imaterial e no estudo da patrimonialização dessa expressão cultural.

Assim, para compreender as questões referentes à construção das identidades culturais, diante dos maracatus fortalezenses, buscamos nos referenciar nas análises de Benedict Anderson (2008), Stuart Hall (2011), José Jorge de Carvalho (2004), Hobsbawm e Ranger (2002), e Paulo Peixoto (2004).

Para o estudo dos discursos sobre a diversidade cultural e das referências culturais entendidas como objeto de sentido valorativo e passíveis de patrimonialização, fundamentamos nossas análises em IPHAN (2000), Durval Muniz Albuquerque Júnior (2007; 2011), Maria Cecília Londres Fonsêca (2012), Márcia Sant'Anna (2005), Ricardo Souza (2005), Simoni Toji (2009).

Consideramos fundamentais as contribuições desses teóricos para a análise das questões vivenciadas em campo com os maracatus e agentes implementadores de políticas públicas de preservação patrimonial.

Não obstante, a fim de investigar e analisar as questões propostas nesse trabalho, recorremos ao uso de fontes e metodologias complementares, na construção de um trabalho

---

do Patrimônio Cultural, tem-se ainda a dissertação Entre cantos e açoites: memórias, narrativas e políticas públicas que envolvem os penitentes da cidade de Barbalha-CE¸ da historiadora Jana Rafaela Maia Machado, defendida em 2014, resultante da pesquisa com os grupos de penitentes na cidade de Barbalha, no Sertão do Cariri. MACHADO, Jana Rafaela Maia. **Entre cantos e açoites: memórias, narrativas e políticas públicas que envolvem os penitentes da cidade de Barbalha-CE.** Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Programa em Especialização do Patrimônio. Rio de Janeiro: 2014.

[18] Nome que se dá a quem participa dos maracatus no Ceará. Em outros estados, a exemplo de Pernambuco, é comum chamar o brincante de *maracatuzeiro*. A personagem ou papel que o brincante exerce no desfile pode também render outras nomenclaturas, como tirador de loa ou macumbeiro (quem canta as loas), e batuqueiro (integrante do batuque).

multidisciplinar, conforme a proposta do Programa de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural, no Iphan. Assim, utilizamos a pesquisa historiográfica, investigando documentos produzidos sobre os maracatus cearenses, bem como a pesquisa etnográfica, realizando visitas aos grupos de maracatu. No campo, estendemos as visitas também aos órgãos que dialogam com os maracatus na organização de suas apresentações carnavalescas e vivências cotidianas.

A partir desses apontamentos, na fase preliminar da pesquisa, realizamos visitas à Biblioteca Pública Municipal Dolor Barreira, Biblioteca Pública Estadual Governador Menezes Pimentel, Biblioteca da Superintendência do IPHAN no Ceará, bibliotecas das Universidades Federal do Ceará – UFC, e Estadual do Ceará – UECE, e Biblioteca do Centro Cultural do Banco do Nordeste. Identificamos, nessas instituições, importantes publicações acadêmicas produzidas, sobretudo a partir dos anos 2000, referentes aos maracatus de Fortaleza. Continuamos nossa pesquisa nos arquivos da Coordenadoria de Patrimônio Histórico Cultural – COPHC, e no acervo do Museu da Imagem e do Som, ambos vinculados à Secretaria de Cultural do Ceará. Identificamos nas referidas instituições materiais veiculados pela imprensa local, registros audiovisuais de desfiles de maracatus em diferentes épocas, e de participação em eventos esporádicos. Visitamos, ainda, a hemeroteca digital do jornal "O Povo", consultando jornais datados dos anos 1930 a 1990, possível através da relação de colaboração entre o IPHAN e a unidade gestora do banco de dados do referido jornal. Consultamos também o acervo da Biblioteca Amadeu Amaral, do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), que disponibilizou cópias de jornais indexados ao acervo e dos registros sonoros sobre os maracatus cearenses.

Consideramos incluir no delineamento de nossas fontes os registros audiovisuais referentes aos documentários sobre os maracatus cearenses; registros sonoros produzidos por artistas e pelos maracatus cearenses (incluindo-se as loas compostas para os desfiles anuais dos maracatus, e músicas difundidas em fonogramas comerciais); relatórios técnicos produzidos pela Prefeitura de Fortaleza acerca dos concursos carnavalescos ; documentos administrativos referentes aos processos de registro dos maracatus pelo IPHAN e pela SecultFor. Tabalhamos, ainda, com relatos orais coletados em entrevistas através de questionários.

Fizemos uso das entrevistas pautados na história oral e depoimentos de campo, compreendendo, como nos direciona o Etnomusicólogo Edilberto Fonseca, que a "transposição para o discurso vocal acaba sempre revelando vestígios dos processos de representação elaborados por quem narra" (FONSECA, 2014, p.15). Entendemos os relatos

orais registrados em áudio[19] como documentos que se incorporam ao conjunto de fontes primárias produzidas sobre a temática, permitindo a elaboração de novos produtos que darão suporte à manutenção da memória e estudo sobre os maracatus do Ceará.

Para a realização das entrevistas, elegemos indivíduos destacando-os a partir das suas relações de proximidade com os maracatus, maracatuqueiros, brincantes, artistas, e demais envolvidos, seja do ponto de vista acadêmico, de articulação ou político. Dessa forma, através da realização de questionários direcionados e semidirecionados (ver tabela 2), entrevistamos representantes de grupos de maracatu de Fortaleza: Pingo de Fortaleza[20] (Maracatu Solar); Calé Alencar (Nação Fortaleza); Francisco Barbosa (Maracatu Rei de Paus); Rodrigo Damasceno (Maracatu Rei do Congo), e Paulo Tadeu (co-fundador dos maracatus Vozes da África e Nação Iracema). Como representantes de maracatus do interior entrevistamos: Ana Souza (Maracatu Nação Tremembé, da cidade de Sobral); Augusto Medeiros (Maracatu Estrela de Ouro, da cidade de Canindé); Paulo Fuísca (Maracatu Uinú Erê, da cidade do Crato)[21].

Como estudiosos da cultura dos maracatus no Ceará, destacamos três indivíduos: Danielle Maia Cruz, doutora em Sociologia, que na trajetória acadêmica entre o mestrado e doutorado, estudou as relações comunitárias e a relação dos maracatus com as políticas públicas de fomento em editais carnavalescos na cidade de Fortaleza; Oswald Barroso, doutor em Sociologia, teatrólogo e pesquisador da cultura popular do Ceará ; e ainda, José Soares Neto, bacharel em Direito e primeiro a descrever, em trabalho acadêmico, as condições e relações entre as leis de proteção do patrimônio imaterial com o pronunciamento do registro dos maracatus do Ceará. De forma sistemática, podemos acompanhar essas informações nas tabelas abaixo:

---

[19] Disponibilizamos o quadro de entrevistas no Apêndice 7. Com relação aos registros sonoros na aplicação das entrevistas diretas, em duas situações não se tornou possível, dada à ausência de aparelho de gravação adequado ou das condições do local de realização da entrevista.

[20] Pseudônimo de João Wanderlay Roberto Militão.

[21] Durante o delineamento dos problemas de pesquisa, consideramos realizar a análise apenas com os grupos situados em Fortaleza, contudo, na intenção de entrevistar representantes dos grupos de maracatu do interior, adotamos a aplicação de questionários estruturados e de entrevista via *chat* nos casos de Paulo Fuísca e Augusto Medeiros, respectivamente. Entendemos que a realização das entrevistas nesse formato não comprometeu a qualidade das informações recebidas e da sua consequente análise.

Tabela 1 - Entrevistas realizadas	
Representantes de maracatus de Fortaleza	6
Representantes de maracatus do interior	3
Pesquisadores	3
Total	**12**

Fonte: Elaborada pelo autor.

Tabela 2 - Utilização de questionários nas entrevistas aplicadas aos representantes de maracatus e pesquisadores acadêmicos

Tipo de questionário	**Semidirecionado**	**Estruturado**
Entrevistas presenciais	10	0
Entrevistas realizadas pela internet	1	1

Fonte: Elaborada pelo autor.

Entre os entrevistados classificados como representantes dos maracatus de Fortaleza e também artistas pesquisadores, citamos os cantores e compositores Pingo de Fortaleza e Calé Alencar, que também pesquisam sobre as histórias e nuances artísticas dos maracatus cearenses. Em suas carreiras, produziram livros, almanaques, documentários, músicas e álbuns musicais que abordam as trajetórias de pessoas e dos grupos de maracatu. Contribuem, ainda, em espetáculos em que se utilizam das linguagens musical, cênica e performática dessa expressão cultural no Ceará.

Visitar as sedes e participar de eventos com os maracatus tornou-se fundamental para a coleta de dados e para a efetivação da relação entre o pesquisador e os sujeitos. Essa necessidade, identificada logo na fase preliminar da pesquisa, situou a participação do pesquisador nos ensaios e nos desfiles dos maracatus no concurso oficial, durante o carnaval, e no Dia Municipal do Maracatu[22]. Acrescentamos a essas visitas os desfiles dos maracatus no projeto "*Dia 25 é dia de Maracatu*", promovido pela SecultFor[23], e ainda as reuniões dos grupos de maracatu na superintendência do IPHAN no Ceará, e na Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do Estado do Ceará - ACECCE.

A partir dos diálogos em campo, percebemos o desdobramento da atuação do pesquisador também como mediador entre o IPHAN, os grupos de maracatu e a SecultFor. No tecer dessa trama, coube-nos estreitar esse diálogo através dos encontros formais na

[22] Instituído através da Lei Municipal nº 5.828, de 05 de dezembro de 1984. Fortaleza-CE.
[23] O Projeto consiste no desfile de um maracatu em diferentes lugares na cidade, no dia 25 de cada mês, em alusão ao dia 25 de março, dia municipal do maracatu.

Superintendência do IPHAN no Ceará, para discutir as condições e possibilidades de efetivação da candidatura de registro, e, ainda, em encontros informais com maracatuqueiros, nos quais se pontuavam esclarecimentos sobre as políticas de registro do patrimônio imaterial (federal e municipal).

Nesses encontros, foram reveladas ao pesquisador as inquietações dos maracatuqueiros frente ao processo de registro dos maracatus, o que se percebe por meio das alegações de que o registro de bem cultural de natureza imaterial representaria o engessamento de suas práticas culturais, e favoreceria o acirramento de tensões já existente entre os grupos. O maior ponto de embate entre os grupos de maracatus consiste, portanto, na manutenção dos recursos de preservação da memória e das tradições individuais e coletivas a partir da efetivação dos registros.

Por meio das pesquisas preliminares em bases bibliográficas e retroalimentadas com as informações obtidas entre as entrevistas pudemos compor um glossário com termos elementares sobre os maracatus do Ceará, o que auxilia na compreensão dos nomes de personagens e de situações comuns aos maracatus.

Ainda através das observações em campo e contato direto com os maracatuqueiros e agentes formuladores de políticas públicas, identificamos diferentes festas de carnaval na cidade de Fortaleza – diferentes dinâmicas culturais que favorecem a formatação de bailes, festas, cortejos etc., nos quais os maracatus invariavelmente se inserem. Nesses momentos festivos de carnaval se delimitam os espaços sociais e simbólicos ocupados pelos maracatus e pelos blocos, cordões, blocos de sujos, afoxés, escolas de samba e demais formas de expressão existentes em Fortaleza. Além dessas características, a disparidade econômica contribui para estigmatizar o perfil do público que assiste aos maracatus no concurso oficial do carnaval, frente aos foliões que optam por aproveitar este período festivo distante da cidade de Fortaleza.

Seguido esse argumento, de acordo com Ricardo Souza (2005, p. 104), entendemos que o carnaval "cumpre a função de definir as elites; reorganiza-as no movimento de ascensão e queda de grupos sociais, definindo quem pode ser aceito e quem deve ser excluído". Contudo, vimos nos maracatus, invariavelmente, indivíduos de diferentes condições sociais assumindo personagens com ou sem destaque nos desfiles, enquanto os maracatus ainda são vistos, grosso modo, como um espetáculo feito pelos e para os excluídos economicamente na cidade. Nessa ótica, percebemos inquietações dos grupos de maracatu em Fortaleza frente à utilização do dinheiro público na promoção do carnaval oficial da cidade, o que implica na preparação e concorrência aos editais de financiamento público mantidos pela Prefeitura de

Fortaleza (CRUZ, 2010a; 2010b), bem como a supervalorização do principal polo do carnaval na cidade, com o palco para grandes shows de artistas de outros estados, ou seja, o palco que fica na Praia de Iracema. Com isso, relegados às áreas afastadas dos pólos turísticos e da cobertura da imprensa, os maracatus se mantêm segregados como produtos das periferias de Fortaleza, produzidos e consumidos principalmente pela população economicamente menos favorecida, que continua em busca de estratégias e de melhores condições para desfilar no carnaval.

Assim, vemos nas estratégias de afirmação das tradições culturais nos maracatus de Fortaleza – frente a tais dilemas e inquietações –, apontamentos onde se percebem processos de ressignificação e espetacularização cultural (GUILLEN, 2006; FONSECA, 2014), na tentativa de tirar os maracatus do espaço de exclusão onde têm sido mantidos até os dias de hoje. A patrimonialização dos maracatus, nesse caso, viria a somar-se a esse processo promotor de visibilidade e de reconhecimento para os maracatus, ainda que os efeitos da patrimonialização possam promover desencontros nas percepções dos maracatuzeiros quanto ao que de fato representa as ações de salvaguarda e a preservação das tradições de cada grupo da cidade.

Desse modo, para ilustrar os caminhos trilhados ao longo dessa pesquisa, estruturamos essa dissertação em três capítulos, nos quais serão apresentados e discutidos aspectos centrais das tradições culturais dos maracatus cearenses. Optamos por problematizar, sobretudo, as relações emergentes dos processos de patrimonialização dessa expressão cultural, centralizando as descrições e análises nos fatores mais relevantes desse processo na contemporaneidade e ainda fazendo uso da documentação que nos remete aos anos 1980 como época exponencialmente importante no processo de valorização dos maracatus em Fortaleza e na sua elevação à símbolo cultural da cidade.

No primeiro capítulo: *No Ceará tem maracatu,* discorremos sobre a existência de maracatus no Ceará e em outros estados do Nordeste como Sergipe, Alagoas, Paraíba e Pernambuco. Consideramos, nesse capítulo, a variedade de hipóteses de surgimento dos maracatus no estado do Ceará, assim como as duas versões principais difundidas entre pesquisadores e brincantes. Tais versões se complementam na construção das narrativas de origem, e na identificação de permanências ente os maracatus contemporâneos e os grupos do passado. Nesse capítulo fazemos, ainda, apontamentos relevantes quanto às características performáticas e sociais dos maracatus, situando as especificidades que justificam o argumento das tradições e práticas culturais específicas dos maracatus no Ceará.

No segundo capítulo: *Políticas de preservação e os maracatus em Fortaleza* apresentamos e discutimos as políticas de registro do patrimônio cultural imaterial, a nível federal, situando a candidatura dos maracatus cearenses ao referido registro. Para tanto, discutimos as condições de aplicação do registro e as articulações contemporâneas realizadas no sentido de promover a titulação oficial dos maracatus como patrimônio cultural. Neste capítulo, observamos, sobretudo, a articulação do poder público municipal com os maracatus para garantir condições de fomento aos eventos onde se apresentam e na manutenção de ações que fortalezam o maracatu na cidade.

No terceiro e último capítulo, *Maracatus do Ceará como patrimônio cultural: pressupostos da patrimonialização e do registro*, discorremos sobre os percursos históricos e sociais da visibilização e valorização dos grupos de maracatu em Fortaleza, abordando a construção da ideia de maracatu enquanto um símbolo cultural fortalezense, cearense e brasileiro. Trilhamos as políticas de valorização dos maracatus desde os anos 1980 até meados de 2014, através das ações dos órgãos da gestão pública municipal, em Fortaleza; da instalação do Museu do Maracatu em 1984; e, ainda, por meio do crescimento da quantidade de grupos de maracatu e a consequente produção acadêmica sobre os maracatus nos anos 2000. Sobre esses últimos elementos, reservamos atenção específica devido à forma como o universo de produção acadêmica e a proliferação de novos grupos exerce sua contribuição para a construção das versões e mitos de origem dos maracatus, bem como dinamiza a percepção das suas identidades e tradições. Portanto, nesse capítulo, além dos registros documentais e a relatos de entrevistas, fizemos uso das notas tomadas em nossas observações em campo para evidenciar os diferentes entendimentos dos maracatus enquanto patrimônio cultural. É importante ressaltar que este capítulo ressalta a importância de se perceber o patrimônio cultural como categoria de pensamento e de usos políticos estratégicos, que já vinha sendo aplicada aos maracatus do Ceará sob outras roupagens, e agora se investe dos instrumentos legais para cumprir com esta valorização e preservação cultural.

Nas considerações finais, além de tecer a síntese sobre o que foi trabalhado ao longo desta dissertação, apresentamos nossas opiniões sobre o envolvimento com os maracatus e seus atores sociais ao longo de dois anos de pesquisa. Apontamos também a importância de se estudar a patrimonialização dos maracatus a partir de dois diferentes aspectos: a construção simbólica de um ícone cultural por meio da ação de folcloristas e pesquisadores acadêmicos, e por outro lado, a patrimonialização iniciada pelo acionamento dos dispositivos jurídicos para a preservação do patrimônio cultural imaterial no Brasil e em Fortaleza. Sugerimos, ainda, o desenvolvimento de pesquisas mais aprofundadas sobre os maracatus do interior do Ceará,

visto a sua importância social e ligação com os grupos da capital, bem como o estudo detalhado sobre o Museu do Maracatu.

Assim, ao longo desse trabalho discutimos relevantes informações sobre os maracatus do Ceará, sobretudo os de Fortaleza, a partir do ponto de vista dos estudos da patrimonialização e das relações entre as políticas públicas de patrimônio e a forja de um símbolo cultural para o estado do Ceará.

Revelamos ainda novas fontes e possibilidade de estudo para os maracatus do Ceará, fugindo da linha investigativa sobre as suas origens e conduzindo os estudos para os efeitos contemporâneos de sua organização social. Ainda, por meio da documentação histórica, apresentar e revelar a importância do Museu do Maracatu como elemento chave na afirmação do maracatu do Ceará no cenário turístico e cultural dentro de Fortaleza. Este panorama certamente há de contribuir e provocar essas novas possibilidade de diálogos entre os diferentes atores sociais que protagonizam no universo desse trabalho.

1 No Ceará tem maracatu



1 - No Ceará tem maracatu!

> Oh Maria, chame o pessoal, que o nosso maracatu (Oh Maria), já vai começar...[24]

No Ceará tem maracatu! Essa exclamação pode soar inocente àqueles que conhecem o alastramento dos maracatus pernambucanos no cenário brasileiro, principalmente em estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, onde é possível encontrar "maracatus" que são, na verdade, grupos percussivos com traços dos grupos recifenses.

> Hoje os maracatus nação são conhecidos em todo o mundo. Há grupos que tocam maracatu no Rio de Janeiro, São Paulo ou Curitiba. Há também grupos em Londres, Nova York e algumas cidades da Alemanha e da França, onde, a cada dois anos é realizado um festival internacional de maracatu. Mas, o que isso significa? Que a linguagem musical dos maracatus é conhecida e praticada em muitos outros lugares, além da Região Metropolitana do Recife. Isso quer dizer que os maracatus nação estão presentes em outros lugares além de seu sítio original? Não! Aqui se afirma que o maracatu nação é um fenômeno sócio-histórico e cultural circunscrito a algumas cidades de Pernambuco. O fato de existirem grupos que tocam maracatu, ou mesmo que possuam um cortejo em outros lugares, não os transforma em maracatu nação, seja porque não compartilham práticas e não participam da comunidade de memória, ou porque não possuem vinculações religiosas. Alguns desses grupos não têm a mínima pretensão de reconhecimento como um legítimo maracatu nação (PERNAMBUCO, 2013b, p. 25).

Entendemos que os maracatus nação, da cidade do Recife e municípios vizinhos, como Jaboatão, Olinda e Igarassu, estruturam-se sob elementos sociais e históricos erguidos sobre preceitos religiosos e comunitários, fundamentais nessas localidades, para que sejam denominados "nação" e aceitos pelos demais grupos de maracatu. Conforme se vê acima, ainda que a musicalidade do maracatu de baque-virado, como também é conhecido, inspire grupos percussivos em diferentes lugares do Brasil e em outros países, não convém também chama-los de maracatus, haja vista a ausência de elementos centrais para a identificação de uma nação em Pernambuco, a exemplo da vinculação com a memória dos maracatus mais antigos, das linhagens familiares ou das transmissões de diretores e mestres – o que, muitas vezes, só acontece após a aprovação das entidades religiosas representativas de cada maracatu, por meio dos sacerdotes das religiões afro-brasileiras de entidades e divindades.

---

[24] Loa Maracatucá - canta-se normalmente no início dos desfiles dos Maracatus Cearenses. Esta loa já foi registrada na música Maracatucá, dos Vocalistas Tropicais, gravada em 1949 (ver informação sobre os Vocalistas Tropicais no capítulo 1).

No Recife, portanto, os maracatus nação são representantes das brincadeiras populares que descendem das coroações dos Reis do Congo e de outros festejos trazidos pelos negros – vindos de diferentes lugares na África, na condição de escravos – que se apresentam na documentação referente à cidade, desde o século XVII. Um dos maracatus mais antigos em atividade, o Maracatu Nação Elefante, afirma ter sido fundado em 1800, enquanto outro maracatu, o Estrela Brilhante, do município de Igarassu, mantém, por meio da tradição oral, o ano de 1824 como o de início das atividades principais do maracatu.

Em Olinda, o maracatu mais antigo é o Leão Coroado, de 1852[25]. Essas datas são constantemente revisitadas pelos representantes dos maracatus, que transmitem as histórias do grupo e dos indivíduos que estiveram à frente em determinadas épocas por meio da oralidade, das loas cantadas e, mais recentemente, através de pesquisas e registros feitos por pesquisadores que se dedicam ao tema.

Essa longevidade dos maracatus em Pernambuco também mostra que a trajetória desses grupos perpassa diferentes momentos de perseguição religiosa, étnica e social, ainda não totalmente superadas, até a instauração de um processo de patrimonialização na segunda metade dos anos 2000. De modo semelhante, podemos visualizar, nos maracatus de baque solto, mais numerosos na região da Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco, a força da manutenção das tradições orais e da continuidade dos festejos e rituais em meio às transformações e avanços do tempo.

Com aspectos performáticos bastante diferenciados dos maracatus nação, os maracatus de baque solto, outrora também chamados “maracatus rurais”, ultrapassam os limites territoriais nos municípios que compõe a Zona da Mata Norte e circulam por todo o estado, levando consigo a figura expoente do caboclo de lança e os versos de improviso tirados pelos mestres.

Embora se reconheça a existência de maracatus de baque solto na fronteira entre Pernambuco e Paraíba, diferentes dos maracatus nação, não se vê maracatus de baque solto em outras regiões do Brasil ou em outros países. Justifica-se pela complexidade dos elementos que envolvem o canto e a música, bem como a ritualística envolvida em todo o processo de montagem do maracatu para os cortejos carnavalescos. Há de se mencionar que a religiosidade arraigada nos cultos afro-ameríndios estão presentes, de tal modo que torna

---

[25] Conferir em AMORIM. Maria Alice. **Patrimônios Vivos de Pernambuco**. 2º Edição revisada e ampliada. Recife: FUNDARPE, 2014.

ainda mais complexa a percepção desta forma de expressão se esta estiver descontextualizada de seu lugar de origem.

Há, na atualidade, uma organização dos maracatus nação a baque solto em organizações associativas e representativas que dão conta de articular socialmente os maracatus ao longo do ano. Assim, a Associação dos Maracatus de Baque Solto – AMBS representa mais de cento e dez grupos de maracatus de baque solto, enquanto a Associação dos Maracatus de Baque Virado de Pernambuco – AMAMPE, chega a representar uma média de trinta grupos. Daí, entendemos que os maracatus em Pernambuco já atingiram representatividade acentuada frente aos congêneres das outras regiões, apontados, grosso modo, como derivado dos maracatus pernambucanos. Ainda que semelhantes, entendemos que cada região, estado e cidade mantém maracatus que se nutrem das vivências culturais do local onde está ambientado.

Assim, diante da grande quantidade de grupos de maracatus em Pernambuco, sejam eles nação ou baque solto, estruturou-se a missiva de serem pernambucanos os maracatus, e por extensão, os seus derivados. Para o Ceará, esta assertiva é posta em cheque pelos maracatuqueiros, os quais não aceitam incólumes esta afirmação; por isso, a reivindicação de que no Ceará tem maracatu.

No entanto, quando se afirma que o maracatu também é "maracatu cearense", se revelam algumas questões desconhecidas por muitos: a reivindicação da existência de maracatu em Fortaleza e de seu assentamento em tradições culturais ambientadas no Ceará. Frente a esta perspectiva de reivindicação e legitimação dos maracatus no Ceará, Janote Pires Marques levanta o seguinte questionamento: *negar uma originalidade aos maracatus cearenses e entendê-los como simples cópias daqueles constituídos em Pernambuco, não seria um preconceito e mesmo uma negação da cultura negra que existia e existe em Fortaleza?* (MARQUES, 2008, p. 187).

Não trataremos aqui por preconceito a relação entre os maracatus pernambucanos e os cearenses, mas sim que esta reivindicação por afirmação dos maracatus no Ceará é evidência de uma necessidade de sobrescrever os outros preconceitos (de classe, étnico e de gênero) que permeiam o cotidiano dos brincantes dos maracatus, sobretudo em Fortaleza.

A definição da palavra maracatu, assim como dos signos que caracterizam este festejo, tem sido amplamente discutida no meio acadêmico. A propósito da palavra maracatu tem-se, nas definições de folcloristas e etnomusicólogos, suas primeiras interpretações etimológicas. A partir das definições de Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Guerra Peixe, o sociólogo Mário Carneiro (CARNEIRO, 2007, p. 48 - 51) destaca que, na versão desses estudiosos das

culturas populares, se sobressaem a relação dos maracatus com as festividades ligadas às Irmandades e confrarias de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Destaca, também, a dramaticidade e o caráter processional dos desfiles de maracatu, o que dá suporte às constantes investigações sobre o festejo do maracatu.

> Os autores há pouco mencionados retratam o maracatu como sobrevivência das coroações de reis Congo, patrocinadas e organizadas pelas irmandades, e com a abolição da escravatura, as coroações perderam sentido de ser, restando trechos dessas coroações (autos dos Congos), derivando o maracatu de um desses trechos e o cortejo em si (CARNEIRO, 2007, p. 49).

Nota-se nos textos dos intelectuais que se debruçaram sobre as manifestações culturais no Nordeste na primeira metade do século XX, que a maior parte dos relatos tratam sobre os maracatus pernambucanos, sem sequer referenciar os maracatus dos demais estados[26]. Contudo, ainda durante o ano de 1943, uma missão da Biblioteca Nacional do Congresso Norte Americano percorreu diferentes estados brasileiros, realizando registros sonoros de cânticos laborais, cânticos em terreiros de candomblé e gravações de manifestações culturais, sobretudo no Ceará e em Minas Gerais.

No Ceará, o etnomusicólogo Luiz Heitor C. Azevedo registrou cânticos religiosos dos rituais afro-brasileiros e loas de maracatu. À época, na cidade se registrava a existência de apenas um maracatu, o Az de Ouro. Esse material, coletado no ano 1940, tornou-se conhecido apenas no ano1997, através do CD produzido pela Biblioteca Nacional do Congresso Norte Americano, na coletânea *Music of Ceará and Minas Gerais*, posteriormente conhecido no Brasil[27].

Pernambuco registra dois tipos de maracatus: os numerosos maracatus de baque solto, também conhecidos como maracatus rurais, e os maracatus de baque virado, ou maracatus nação. Nos outros estados como Alagoas, Sergipe, Paraíba e Ceará, é possível encontrar

---

[26] Tratamos aqui de folclorista, poetas, cronistas, jornalistas, musicólogos, etc. A respeito, Cf.: COSTA, F. A Pereira. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. Prefácio de Mauro Mota. Primeira Edição Autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974 [1906]. PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife.** 2. ed. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/ Irmãos Vitale, 1980 [1955].; ANDRADE, Mário. Danças dramáticas do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1982; FERREIRA, Ascenso. **O maracatu; presépios e pastoris; o bumba meu boi: ensaios folclóricos**. Recife: Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife, 1986. Sobre a contribuição dos intelectuais da primeira metade do século XX na construção das identidades sobre os maracatus pernambucanos Cf.: GUILLEN, Isabel Cristina Martins. "Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930-1940". **Clio**, Série História do Nordeste, Recife, UFPE, v. 1, n. 21, 2003, p. 107-135.

[27] Sobre a difusão dessas gravações no Ceará, Cf.: FORTALEZA, Pingo de. **Singular Plural: a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo.** Edições SOLAR. Fortaleza, 2012. [Pingo de Fortaleza é o pseudônimo usado por João Wanderley Roberto Militão].Pag 30 – 38.

maracatus distintos, tanto nos seus elementos estéticos, sonoros e organizacionais, como também pelos sentidos religiosos e simbolismos para a cultura de seus estados.

Ainda que a terminologia maracatu facilmente referencie o maracatu pernambucano (que possui como principais territórios de existência os municípios de Recife, Olinda e, mais recentemente, Jaboatão dos Guararapes), no Ceará, os maracatus mostram que suas fantasias, músicas, adereços e forma de organização social estão inscritas em um cenário local peculiar, diferenciando-os dos demais maracatus. É também nessa perspectiva que os grupos cearenses se esforçam para atingir a adesão da população no próprio Ceará, objetivando legitimar o reconhecimento dos maracatus como expressão cultural atuante e importante na trajetória social do povo do estado.

Na capital Fortaleza, tem-se a maior incidência de grupos de maracatus, sendo o grupo mais antigo em atividade o Maracatu Az de Ouro, que remonta ao ano 1930. Desde o ano 1960, também se registram grupos no interior do estado, porém, um número maior surgiu somente a partir do ano 2000. Na contemporaneidade, em Fortaleza se mantém a predominância de vários grupos ativos, o que contribui para a ideia de que, além de cearenses, os maracatus são essencialmente fortalezenses.

Em Fortaleza, a história dos maracatus registra oscilações quanto à durabilidade dos grupos. Maracatus surgiam na medida em que outros se esvaíam, existindo por poucos anos ou permanecendo anos sem desfilar – o que ocorre desde a década de 1930, quando surgiu o grupo reconhecido contemporaneamente como o mais antigo em atividade, o Az de Ouro, de 1936. Contudo, a literatura sobre os maracatus cearenses registra, nas obras de cronistas e memorialistas como João Nogueira[28] e Gustavo Barroso[29], a suposição de haver existido maracatus no interim entre o século XIX e XX, anteriores, portanto ao Az de Ouro[30]. Gustavo Barroso é quem descreve os nomes dos Maracatus do subúrbio de Fortaleza: do Morro do Moinho, Maracatu do Outeiro, Maracatu do Manuel Conrado, Maracatu da Apertada Hora e Maracatu da Rua de São Cosme (BARROSO, 1917, p. 207), ditos por Pingo de Fortaleza (2012, p. 13) como os "maracatus do século XIX de Fortaleza". Porém, em nosso estudo, não iremos nos ater na comprovação da existência desses maracatus, mas sim utilizar dessa versão

---

[28] NOGUEIRA, João. Os Congos In.: **Revista do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico**, número 48. Fortaleza: 1934.

[29] BAROSSO, Gustavo. **Ideas e palavras.** Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro & Maurillo, 1917, p. 207.

[30] A visão desses autores sobre a existência de maracatus em Fortaleza anteriores ao maracatu fundado por Raimundo Boca Aberta em 1937, o Az de Ouro, será abordado ainda neste capítulo, quando tratarmos de descrever os maracatus do Ceará.

para analisar as posturas dos brincantes e dos atores sociais na construção das tradições pautadas na história sobre esta expressão cultural.

Atualmente, existem na capital cearense quinze grupos de maracatu ativos que desfilam no concurso carnavalesco e mantêm suas atividades ao longo do ano. Esses grupos, sobre os quais dedica-se a presentes análises, estão situados em diferentes localidades na cidade.

	Quadro 1 – Nomes de maracatus identificados em Fortaleza Relação dos maracatus de Fortaleza	
	Nome do Maracatu	**Status de atividade**
1.	As de Espada	Inativo
2.	Az de Ouro	Em atividade
3.	Dragão do Mar	Inativo
4.	Estrela Brilhante	Inativo
5.	Filhos de Iemanjá	Em atividade
6.	Kizomba	Em atividade
7.	Leão Coroado	Inativo
8.	Leão de Ouro	Em atividade
9.	Maracatu do Morro do Moinho	Inativos Maracatus do século XIX citados por Gustavo Barroso
10. ,	Maracatu do Outeiro	
11.	Maracatu do Manuel Conrado	
12.	Maracatu da Apertada Hora	
13.	Maracatu da Rua de São Cosme	
14.	Nação Africana	Inativo
15.	Nação Axé de Oxóssi	Em atividade
16.	Nação Baobab	Em atividade
17.	Nação Fortaleza	Em atividade
18.	Nação Gengibre	Inativo
19.	Nação Gira Sol	Inativo
20.	Nação Iracema	Em atividade
21.	Nação Palmares	Em atividade
22.	Nação Pici	Em atividade
23.	Nação Verdes Mares	Inativo
24.	Rei do Congo	Em atividade
25.	Rei de Paus	Em atividade

26.	Rei de Espadas	Inativo
27.	Rei Zumbi	Em atividade
28.	Solar	Em atividade
29.	Vozes da África	Em atividade

Entre os grupos existentes no interior do estado, encontra-se um dos maracatus cearenses mais antigos, o Az de Espada, fundado no ano de 1963, situado no município de Itapipoca, a 135 km de Fortaleza. Os demais grupos que temos conhecimento surgiram a partir dos anos 2000, tais como o Maracatu Nação Tremembé, de Sobral; Maracatu Nação Uinu Erê, do Crato; os neófitos Estrela de Ouro, do município de Canindé; e o Nação Kariré, do município de Cariré.

Quadro 2 – Nomes de maracatus identificados no interior do Ceará

Município	Nome do Maracatu	Status de Atividade
Cariré	Nação Kariré	Ativo
Cascavel	Maracatu infantil Flor do Oriente	Desconhecido**/***
	Maracatu Infantil Estandarte de Ouro	Desconhecido*/**
Canindé	Maracatu Estrela de Ouro	Ativo
	Vozes do Sertão	Desconhecido*
	Maracatu Araras Kanindés	Desconhecido**
	Rei do Sertão	Desconhecido**
Crato	Winú Erê	Ativo
Icó	Maracatu Nação Negro Nagô	Desconhecido*
Itapipoca	Az de Espada	Ativo
Juazeiro do Norte	Nação Kariri	Desconhecido
Maracanaú	Maracanaesse	Desconhecido
	Nação Pitaguary	Desconhecido
Quixadá	Maracatu Preto Velho	Desconhecido
Senador Pompeu	Maracatu Tambores da Liberdade	Desconhecido*/***
Sobral	Nação Tremembé	Ativo

* Projeto constante no Edital de Fomento Carnavalesco de 2013 da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. – ver: DOU-CE 07/03/2013.
**Encontramos referências sobre este maracatu no seguinte documento.
PEREIRA, Willian Augusto. **O maracatu cearense como cultura popular tradicional.** Editora Protexto. Ensaio. S.d. Disponível em: < http://www.protexto.com.br/texto.php?cod_texto=2974>.
*** Projeto aprovado no V Edital Prêmio Carnaval do Ceará de 2011.

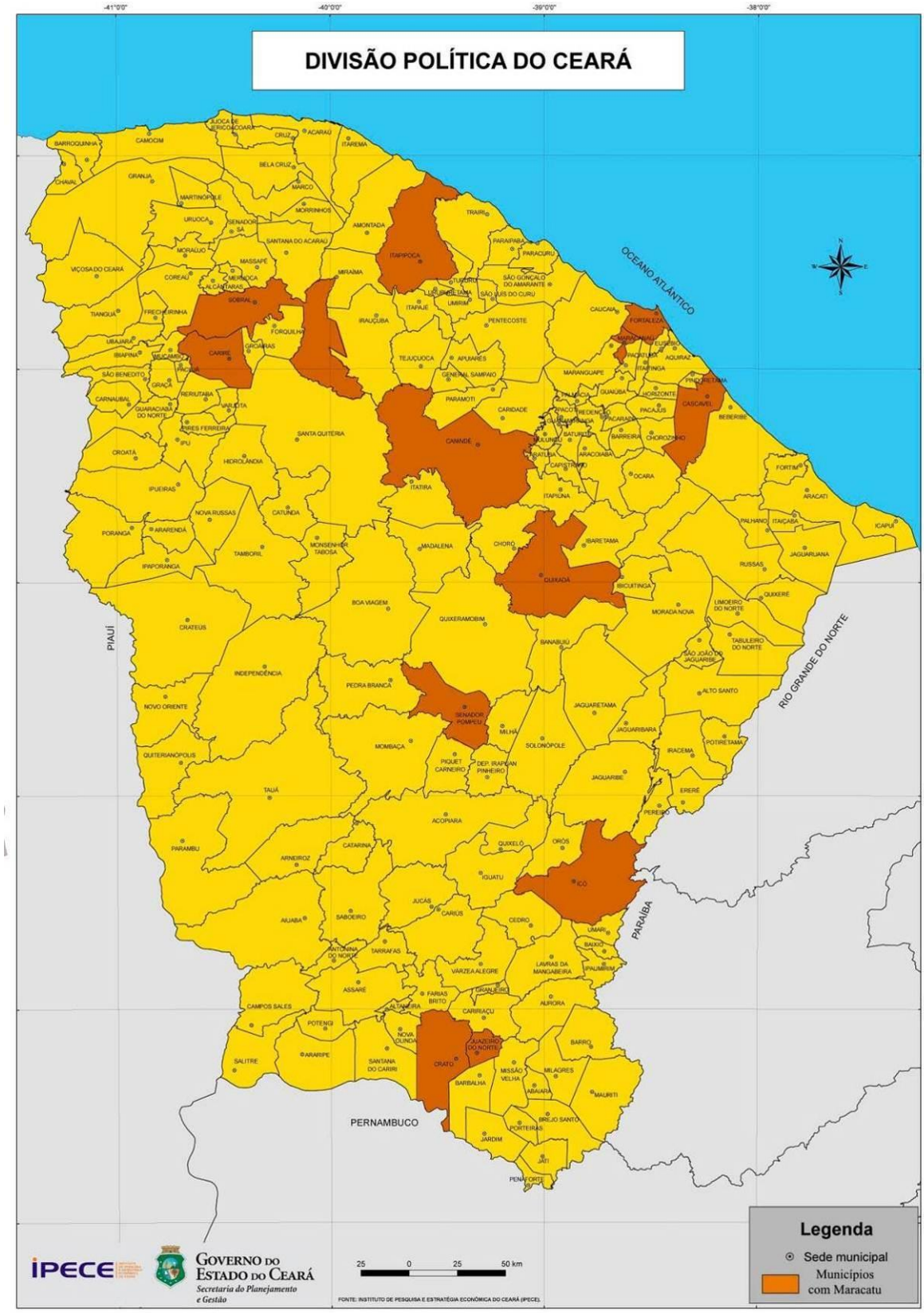


Imagem 2: (mapa) Divisão política do Ceará – Maracatus nos Municípios:
Fonte: Instituto de Pesquisa e Estatística Econômica do Ceará, adaptado pelo autor.

Esse detalhamento da territorialidade dos maracatus se faz necessário para situá-los em um território geopolítico, afinal, localizar-se geograficamente representa se situar em territórios simbólicos, onde coexistem as memórias, os interesses sobre as afirmações de tradições culturais e a inserção em espaços de disputa zoneados pelas políticas culturais e pela repercussão midiática.

Nesse viés, cabe questionar: maracatus cearenses ou fortalezenses? Convém esclarecer que os maracatus não dependem dessa dicotomia, pois é no Ceará que eles se firmam e é da cultura do Ceará que os maracatus se alimentam e se fortalecem.

Nos maracatus cearenses, se vê a utilização de referências da história local como base das suas narrativas de origem, bem como do desenvolvimento de suas práticas culturais. Notamos essas referências locais se expressarem, tanto na manutenção do desfile durante o carnaval, pelas ruas do centro da cidade, quanto nas festas que realizadas em suas sedes em diferentes épocas do ano.

Nessas ocasiões, são lembrados os heróis negros e mártires políticos importantes no cenário cearense, dos quais podemos citar Bárbara de Alencar, mártir política da Revolução Pernambucana de 1817 e da Confederação do Equador; o jangadeiro Francisco José do Nascimento, conhecido como Dragão do Mar, memorável por ter liderado a greve de jangadeiros em 1881, impedindo o transporte de homens escravizados nos portos de Fortaleza; e ainda artistas – cantados respectivamente nas loas dos Maracatus Az de Ouro e Nação Fortaleza – como o artesão e mestre Joaquim Pessoa Araújo; o Mestre Juca do Balaio, balaieiro do Maracatu Az de Ouro, reconhecido como Tesouros Vivos do Ceará (falecido em 2006); e o mestre bonequeiro Chico Batista [31].

Ligados ao carnaval, e dentro de uma estrutura de concurso, os maracatus cearenses preparam-se durante todo o ano para esse momento apoteótico, onde desfilam oficialmente no domingo de carnaval, participando do concurso organizado pela Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do Estado do Ceará – ACECCE, com recursos da Prefeitura de Fortaleza e de patrocinadores. A participação no desfile está diretamente ligada à liberação de recursos por parte da Secretaria de Cultura de Fortaleza, através dos editais de incentivo ao carnaval, nos quais os maracatus apresentam projetos que devem ser realizados ao longo do

---

[31] Sobre o Barbara de Alencar e Dragão do Mar, C.f. respectivamente: ALBUQUERQUE, Michele Rodrigues de. **Bárbara de Alencar: do mito à narrativa histórica**. In: Historien - Revista de História [1]; Petrolina, out./dez. 2009. p.90-95.; . C.f.: XAVIER, Patrícia Pereira. **O Dragão do Mar na "Terra da Luz": a construção do herói jangadeiro (1934 - 1958)**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestrado em História Social. São Paulo, 2010.

ano. Esses projetos são avaliados e, sendo aprovados, recebem os recursos para sua realização, incluindo certas obrigatoriedades, como a contrapartida da participação no desfile no domingo de carnaval.

A competição é um dos elementos que justifica a preparação dos quinze grupos de maracatu de Fortaleza nos meses que antecedem o carnaval. Nesse período, os grupos destinam suas forças para a obtenção do título de maracatu campeão do carnaval, o que traz reconhecimento e visibilidade ao grupo dentro do cenário local, destacando o trabalho dos seus artífices – músicos, aderecistas, estilistas, coreógrafos etc. Além do título, a premiação financeira contribui para sanar necessidades cotidianas e dívidas contraídas para a própria realização do desfile.

Convém mencionar que a maioria dos maracatus estão localizados em zonas periféricas de Fortaleza, seja nos bairros que margeiam o Centro da cidade, seja nos locais mais afastados. Esses grupos trabalham, basicamente, com recursos próprios, arrecadados entre seus brincantes de possíveis patrocínios, porém contam, grosso modo, com auxílios financeiros obtidos através dos editais carnavalescos e da premiação para montagem de seus desfiles. Há, na cidade, grupos cuja articulação política e social garante a ampliação das fontes de recursos financeiros, assim como a visibilidade de suas atividades regulares, como seus ensaios, oficinas de música, dança, artesanato, entre outras ações.

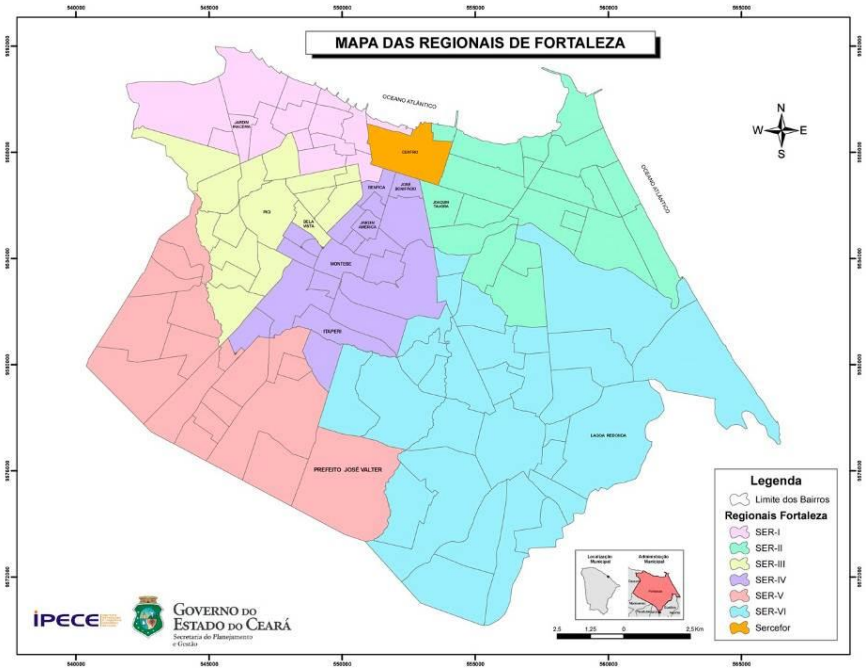


Imagem 3: Mapa das Secretarias Regionais de Fortaleza (legendas no quadro 3):
Fonte: Instituto de Pesquisa e Estatística Econômica do Ceará, adaptado pelo autor.

Quadro 3 - Maracatus ativos de Fortaleza - localização nas Secretarias Regionais		
SER (Secretaria regional)	**Bairro**	**Maracatu**
SER-CENTRO	Centro	Filhos de Yemanjá
		Maracatu Axé de Oxóssi
		Vozes da África
SER I	Jardim Iracema	Nação Iracema
SER II	Joaquim Távora	Rei de Paus
SER III	Bela Vista	Nação Baobab
	Nação Pici	Nação Pici
SER IV	Jardim América	Az de Ouro
		Nação Fortaleza
	Benfica	Nação Solar
	José Bonifácio	Rei do Congo
	Itaperi	Rei Zumbi
	Montese	Nação Palmares
SER V	Prefeito José Walter	Leão e Ouro
SER VI	Lagoa Redonda	Nação Kizomba.

Articulados com políticas públicas culturais federais, estaduais e municipais, grupos como o Maracatu Solar e Nação Fortaleza figuram entre os Pontos de Cultura do Estado, desenvolvendo ações sociais financiadas por recursos públicos[32]. De modo semelhante, e contando com outras fontes de recursos, grupos como o Maracatu Nação Iracema mantêm atividades ligadas ao desenvolvimento social do bairro onde está inserido, através de um contexto onde se liga ao ativismo no movimento negro no Ceará e as pastorais e núcleos católicos na região[33].

É possível, ainda, encontrar grupos de maracatus que surgiram de experiências em projetos culturais no interior de escolas estaduais, assim como acontece ao Maracatu Nação

[32] Sobre o envolvimento dos maracatus de Fortaleza com as politicas públicas de cultura, em especial os pontos de cultura Cf.: BEZERRA, Jocastra Holanda. **Quando o popular encontra a política cultural: a discursividade da cultura popular nos pontos de cultua "Fortaleza dos Maracatus", "Cortejos Culturais do Ancuri" e "Boi Ceará".** Universidade Estadual do Ceará. Centro de Estudos Sociais Aplicados. Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade, Fortaleza, 2014.

[33] A respeito da participação dos membros fundadores do Maracatu Nação Iracema no movimento negro no Ceará, e das suas ações sociais no bairro Jardim Iracema CF.: CRUZ, Danielle Maia. **Maracatus no Ceará: sentidos e significados.** Fortaleza: UFC, 2011.

Pici, montado na Escola Adroaldo Teixeira Castelo, em 2003, em função do Festival de Artes promovido pela Prefeitura de Fortaleza:

> Nessa ocasião montou-se um grupo de Maracatu chamado Nação Pici em homenagem ao bairro, com o apoio e incentivo de toda a comunidade escolar da EMEIF Adroaldo Teixeira Castelo. Com o tempo o grupo ganhou corpo, cresceu e se multiplicou ultrapassando assim os muros da escola. Ainda hoje, sob a coordenação de Carlos Brito[34] o grupo que nasceu do projeto de uma escola do bairro Planalto Pici vai para a avenida em 2009, contando com a participação de pessoas de outros bairros adjacentes, com quase 250 componentes (BRITO, 2010, p. 20).

Quanto aos elementos religiosos presentes nos maracatus cearenses, o que se vê é o pluralismo de crenças religiosas individuais e coletivas que são levadas ao ambiente do festejo. Enquanto as lideranças assumem publicamente suas religiões (católica, candomblé, umbanda, entre outras), elas costumam admitir brincantes de outras crenças em seus maracatus.

É comum, apesar da manifestação pública de várias religiões, a exaltação de temas ligados à cultura e religião afro-brasileira, sobretudo aos temas ligados à umbanda e ao candomblé, mas também ao catimbó e aos cultos indígenas. No entanto, esses usos são apresentados como elementos alegóricos no enredo dos desfiles, não como limitador de uma prática religiosa coletiva.

Desse universo religioso, emerge, nos cânticos e alegorias, temas católicos, geralmente ligados aos santos católicos negros e principalmente à figura de Nossa Senhora do Rosário, cuja relação com as irmandades leigas, formadas por escravos, ex-escravos e homens negros livres, remonta ao período colonial. Como nos apresenta Janote Pires Marques (MARQUES, 2008, p. 95 - 146), a devoção à Santa do Rosário é comum entre os maracatus em função, ainda, do histórico de celebrações que aconteciam na sua igreja, no centro de Fortaleza, onde se festejava a coroação dos reis de congo até o final do século XIX.

A relação com as coroações dos Reis do Congo contribui para sustentar uma das versões sobre a origem dos maracatus em Fortaleza. Nessa versão, os maracatus seriam reminiscências dessas coroações e teriam surgido ainda por volta da segunda metade do século XIX. Embora conhecida pelos brincantes, confronta a outra mais difundida, tanto entre os brincantes quanto pelos pesquisadores e conhecedores dos maracatus na cidade, que apontam a origem dos maracatus em Fortaleza na década de 30, quando o senhor Raimundo

---

34 Carlos Brito: Arte educador, coordenador do Maracatu Nação Pici e vice diretor da EMEIF Adroaldo Teixeira Castelo.

Alves Feitosa, também conhecido como *Raimundo Boca Aberta* ou *Boca Mole*, regressou de uma temporada de três anos trabalhando no estado de Pernambuco e decidiu criar um bloco diferente na cidade.

Em 1936, perto do carnaval, Boca Aberta declarou sua intenção a mais dois amigos e explicou o que tinha visto no outro estado – o Maracatu (JORNAL O POVO, entrevista em 13/05/1995) –, fundando no referido ano, o Maracatu Az de Ouro, que só viria a desfilar no carnaval de rua de Fortaleza no ano seguinte[35].

Esse caráter variável para a origem dos maracatus cearenses repercute na afirmação das tradições desses grupos. Os argumentos utilizados para confirmar ou confrontar cada uma dessas versões transmitem o clima de tensões envolvendo os maracatus, que buscam legitimar suas práticas culturais através dessas versões e em diferentes temporalidades históricas, como bases de suas práticas atuais.

Contornando essas tensões, em algumas situações, vemos muitos maracatus compactuarem práticas culturais comuns, independente dos argumentos que as justifiquem. Elementos referentes à música, à caracterização dos personagens e ao universo de organização social dos grupos se destacam na configuração de um maracatu cearense. Dessas características, duas são mais evidentes e marcantes nos maracatus: a primeira, a pintura facial utilizada pelas personagens principais; a segunda, a musicalidade cadenciada e a presença de um instrumento percussivo singular, conhecido como "ferro" ou "triângulo de maracatu".

Na pintura facial, reside um dos maiores encantamentos da estética dos maracatus cearenses. Esse elemento aguça a curiosidade dos espectadores, posto que sua utilização

---

[35] Lembra ele que foi de navio não se recorda quando, acha que foi em 1930 ou 1932. Chegando em Recife se encantou pela animação do lugar, as pessoas cantando e dançando no meio da rua. Passou três anos por lá, acompanhou três carnavais seguidos, "tinha blocos, clubes, frevos e macumba. Esse último aí, a macumba, é o maracatu. Foi de quem eu me engracei mais. Acompanhava os blocos de sete horas da manhã até o final da tarde. Depois eu ia pra casa, jantava e esperava o maracatu passar. Aí caía na dança até as quatro horas da madrugada. Ia pra casa, tomava banho e voltava pra festa."
Quando perguntado sobre a criação do maracatu Az de Ouro, em 1936, diz: "logo que voltei. Um dia, era perto do carnaval, saí do trabalho e vi as orquestras tocando. Estava com dois amigos que tinham ido comigo tomar umas cachaças. Eu disse pra eles: "negrada, eu queria fazer um bloco aqui em Fortaleza, mas tinha que ser um bloco bonito, uma coisa que eu vi lá em Pernambuco e gostei muito". Eles aí perguntavam que tipo de bloco era. Eu respondi: Ma – ra – ca – tu! Eles nem sabiam o que era isso."
Afirmou Boca Aberta, que, inicialmente, o Az de Ouro era formado apenas por amigos, no primeiro ano em torno de 42 pessoas, no ano seguinte 80, e no terceiro em torno de 500. Participou durante 13 anos, juntamente, com seus seis irmãos, até ficar impossibilitado devido a problemas de saúde, "Nunca mais eu vi o maracatu. Mesmo porque não tenho mais vista pra isso. Pra mim ficou tudo escuro. Outro dia um senhor da prefeitura me chamou pra ir ver o maracatu no carnaval e eu não fui. Não fui e nem vou mais. Não tenho mais saúde. Não vou, Se tivesse vista, eu ia." (O Povo, 13 maio. 1995) In.: CAXILÉ, Carlos Rafael Vieira. **O ritual apresenta a sua complexidade:** festividades, cortejos e maracatus. 2011. 343 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de estudos pós-graduados em História Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

histórica se mantém através de diferentes justificativas. A pintura consiste na utilização sobre o rosto de uma tinta preta brilhosa formada à base de vaselina, fuligem de lamparina – ou pó de tintura de base mineral –, óleo mineral e talco. Pintar o rosto é obrigatório a quase todos os personagens centrais dos maracatus do Ceará. Reis, rainhas, príncipes, princesas, vassalos, baianas, balaieiro, pretos velhos etc., são alguns dos personagens que estão presentes e encenam o séquito, em procissão pelas ruas da cidade.





Imagem 4: Recipiente com o "tisnado" - tinta base do o negrume. Foto: Marcelo Renan.

Imagem 5: Auto aplicação da pintura facial – o negrume. Foto: Marcelo Renan.



Imagem 6: Aplicação da pintura facial – o negrume. Foto: Marcelo Renan.

Sobre o uso da pintura, se fala em causar o efeito estético de encenar ser negro no cortejo, o que se completa com o uso de uma roupa preta (segunda pele) sob as vestimentas da fantasia, justificado pelo discurso da ausência massiva de negros no Ceará, efeito da abolição precoce ainda em 1884. Segundo *Patrícia Pereira Xavier* (2010), no ano 1881, ocorreram duas paralisações diante das tentativas de embarque dos cativos para as províncias do Sul, em um movimento liderado por ojá citado Francisco José do Nascimento, conhecido como *Chico da Matilde*, o *Dragão do Mar*. Após a segunda paralisação, o movimento abolicionista considerou o porto do Ceará definitivamente fechado ao tráfico interprovincial de escravos.

Esse acontecimento foi uma oportunidade para os intelectuais da época afirmarem o quanto a província do Ceará, apesar de marcada por intempéries climáticas, estava em dia com o que havia de mais progressista na época, uma vez que a escravidão era considerada um atraso do qual o Brasil deveria ser libertado. A imprensa atuou neste período, sobretudo, com jornal O Libertador, atraindo simpatizantes das causas abolicionistas, angariando recursos para as campanhas (CAXILÉ, 2005, p. 24), o que viria a contribuir para que, no dia 25 de março de 1884, o Ceará desse fim a escravidão na província.

Dessa forma, o Ceará passou a ser conhecido como pioneiro na libertação de seus escravos no Brasil, o que lhe rendeu, por parte do abolicionista José do Patrocínio, o epíteto de *Terra da Luz*, pois, segundo ele, o Ceará teria irradiado a luz da liberdade, pois tinha sido a primeira província do Império a abolir o cativeiro em 1884, quatro anos antes da abolição total dos escravos no Brasil em 1888, pelo decreto da Princesa Isabel (OLIVEIRA, 2014, p.10).

Mesmo com o fim, em 1884, da escravidão no Ceará, ainda havia negros escravizados na província. Estes foram gradativamente alforriados ou evadidos para o interior ou para outras províncias. O historiador Paulo Martins, contudo, discute a construção da memória sobre a abolição do Ceará apontando que, ao longo do século XX, a historiografia que trata deste assunto perpetrou a permanência desse tema em dois pontos: o pioneirismo do Ceará na abolição dos escravos e a expulsão completa dos negros da província, o que favorece o discurso de que, praticamente, não há mais negros no Ceará.

> Não foi o Ceará a primeira província a libertar totalmente os seus escravos. A contradição ilustra a construção de uma memória em torno da abolição no Ceará. Construção, aliás, sólida haja vista a sua incorporação pelos contemporâneos, pela historiografia, imediatamente posterior e recente (MARTINS, 2012, p. 28).

Esta construção acerca da libertação dos escravos no Ceará, e também da evasão gradual dos negros para o sertão, faz com que se difunda ainda na atualidade, em Fortaleza, a

ideia de não haver negros em grande número no município; daí a utilização da pintura facial do maracatu ter papel significativo quando se fala na representação da negritude no Ceará.

Dentro do cortejo dos maracatus, o "tornar-se" negro, através da pintura facial, vai além da representação da existência ou não de negros no estado, diante do discurso do esvaziamento dos negros no Ceará pós-abolição. A utilização do negrume é também um gesto agregador, que pode assumir diferentes sentidos a partir dos referenciais de cada indivíduo que se pinta. O negrume também não está associado somente às instruções das lideranças dos maracatus, frente aos critérios normatizados no regulamento do concurso dos maracatus[36].

> A máscara negra tisnada se amplia no corpo com a adição de luvas e camisas, que intentam manifestar artificialmente uma "pele negra", através do uso intensivo da cor, possível busca de respaldar a presença do negro em terras cearenses. [...]
> O ato de pintar-se ou pintar o outro imprime características ritualísticas peculiares aos ritos dramáticos, visto que indicia o ato de tornar-se outro, o brincante fundindo-se no personagem-símbolo da encenação. Argumentar acerca da máscara negra tisnada no maracatu cearense nos leva a adentrar num contexto matizado de significados que reverberam para uma reflexão acerca da presença de homens e mulheres afrodescendentes, que através da sua ação construíram um saber que não pode ser negligenciado ou camuflado. Analisar os sentidos atribuídos ao signo, nos coloca diante de uma problemática que não pode ser silenciada. A análise dos discursos contribui na possibilidade de compor a trama dos significados (COSTA, 2009, p. 56 – 58).

De acordo com o transcrito argumento de Gilson Costa Brandão, o negrume também pode ser interpretado como uma máscara cênica de valor mimético, onde o brincante, de rosto pintado, é transportado para um estado que o retira a personalidade civil e lhe investe do personagem o qual representa. O autor também afirma que a temática da pintura fácil nos maracatus do Ceará ecoa nos saberes dos homens e mulheres afrodescendentes, não podendo ser simplificado em pontos restritivos, sem se explorar os sentidos que são auferidos sobre o uso da pintura facial.

É possível encontrar a justificativa, pretensamente histórica, de que os negros, no século XIX, já costumavam se pintar para encenar as Coroações dos Reis de Congo e que os maracatus, no início do século XX, teriam herdado tal costume. Cada uma dessas

---

[36] Entre as premiações mais disputadas pelos blocos que desfilavam nos carnavais em Fortaleza estava o troféu Estandarte do Jornal O Povo, criado em 1978, que premiava os grupos por suas categorias e também personagens de destaque. Nos maracatus eram julgados a Rainha, Estandarte, Balaieiro, Toadas (loas), e Fantasias. Como critérios de julgamento do quesito fantasia se lia "- FANTASIAS – O rosto pintado de preto – característica do maracatu cearense é requisito indispensável, bem como a renda da terra na confecção das fantasias. Observar também a variedade de riqueza dos adereços – colares, turbantes, chalés, guias, leques. No cordão dos índios muitas penas". In **JORNAL O POVO**, Estandarte do O Povo para os melhores do carnaval de rua e dos clubes. Fortaleza, 03 de março de 1984, p. 6.

justificativas guardam suas carências em relação aos seus argumentos fundamentais, porém, vale salientar que o uso da pintura facial é entendido como fundamental para caracterizar visualmente o maracatu cearense e que, a recusa da utilização dessa pintura por parte de algum brincante ou de um maracatu inteiro, é capaz de motivar tensões internas entre os próprios maracatus. Na confluência destas tensões está, principalmente, o Maracatu Solar, que entre outros fatores, já abriu mão da pintura facial.

> [...] Então o Solar, ele adotou essa questão até mesmo como uma questão de ideologia e forma de pensamento antropológico ou de afirmação da identidade negra através não só da cor, mas da postura de uma prática, quando você canta aos orixás, quando você tem um batuque, quando você sabe que tem um casal de pretos velhos, em uma calunga, então você está afirmando tudo ali, não precisa você estar pintando pra pintar ou não pintar-se pra ser isso, e considerou uma máscara, só que os grupos não enxergaram dessa forma e resolveram de alguma maneira nos punir, através de vários regulamentos (FORTALEZA, Pingo. Entrevista concedida ao autor, 29/04/2014).

A maneira como o Maracatu Solar se posiciona diante disso mostra um certo trato com assuntos ligados à valorização étnica-racial, que são levados para dentro do maracatu, bem como a priorização da liberdade que garante aos brincantes maior aderência às causas inovadoras que são apresentadas pelos seus dirigentes[37].

Na música, destaca-se a presença de instrumentos de percussão como bombos, tarol, caixa de guerra – com ou sem esteira – e o "ferro" – triângulo de ferro de bases achatadas percutido com um batedor também de metal, que produz som agudo e característico na musicalidade dos maracatus. O uso do "ferro", além de definir o timbre e ritmo nas músicas, serve também como elemento de destaque na caracterização dos maracatus do Ceará. Singularidades vão desde a confecção do instrumento até a sua execução em meio ao batuque.

---

[37] Roberto Antônio Silva analisa a relação de continuidade histórica, permanências e rupturas com as tradições no Maracatu Solar e no Maracatu Rei de Paus, o primeiro apresentado como maracatu que se utiliza de velhos elementos (tradicionais) em sua estruturação como um maracatu diferenciado, moderno, novo; o segundo, apontado como tradicionalista, utiliza-se, por sua vez, de elementos novos no "velho" maracatu. Entre esses elementos destacados pelo autor está o uso das mídias de comunicação como canal de comunicação com o grande público dos maracatus, transmitindo e mantenho a promoção dos seus elementos identitários. C.f.: SILVA, Roberto Antônio de Souza. **Maracatus Solar e Reis de Paus:** tradição e modernidade no carnaval de rua em Fortaleza. 2013. 202 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.





Imagem 7: Ferro (triângulo) - detalhe do instrumento e bastão de ferro na mão do batuqueiro. Foto: Marcelo Renan.
Imagem 8: Batuqueiros tocando o Ferro durante o desfile. Foto: Marcelo Renan.

Em meio ao ofuscamento que neutraliza os maracatus cearenses em seu dia a dia, seus elementos performáticos, há muito tempo contribuem, em um protagonismo tímido, na divulgação da cultura do Estado. No cenário musical, entre os anos 1940 e 1950, o maracatu cearense já ecoava nas rádios e já aparecia em fonogramas de circulação nacional. O grupo musical "Vocalistas Tropicais", formado em Fortaleza no início do ano 1940, por estudantes do Liceu do Ceará, logo após lograr êxito em aparições na Ceará Rádio Clube (conhecida como PRE-9), excursionou pelo Nordeste por volta de 1944 e se manteve no Rio de Janeiro em 1946, interpretando balanceios, marchas, sambas e outros ritmos conhecidos do período carnavalesco. Posteriormente gravou dois maracatus cearenses, entre 1949 e 1950, lançados pela então renomada Gravadora Odeon.

A primeira gravação de maracatu pelos Vocalistas Tropicais ocorreu em 1949, com a música *Maracatucá*, de autoria de Geraldo Medeiros e Jorge Tavares, que também assinam a composição da música *Dance o Maracatu*, de 1950 [38], interpretada pela cantora Safira,

[38] Maracatucá. gênero: maracatu. autores: Geraldo Medeiros (pernambucano) e Jorge Tavares (paraibano). Gravadora: Odeon. Registro do fonograma: 12989 lado B. Gravado em 16.dez.1949 e lançado em 1950. Mais informações sobre os Vocalistas Tropicais podem ser conferidas em: DICIONÁRIO Cravo Álbin da Música

conhecida como candidata à Rainha do Rádio pela Rádio Tupi. *Maracatucá*, interpretada pelos Vocalistas Tropicais, registra um maracatu com variações rítmicas aceleradas e acrescenta uma tessitura melódica harmoniosa, típica dos grupos vocais desse período. Na música *Dance o Maracatu*, o que se ouve é um maracatu cujas células rítmicas do gonguê se mantêm próximas às do maracatu pernambucano, porém com o acréscimo de vocalizações e instrumentos de sopro que não permitem caracterizar a música como um baque-virado pernambucano, nem mesmo como um maracatu cearense.

Em outras épocas, os maracatus voltaram a serem utilizados por artistas cearenses de renome, como o cantor Ednardo, que nos anos 1970 emplacou a música *Pavão Misterioso* como trilha sonora da novela Saramandaia. Essa música, cuja base rítmica e melódica é formada pela sonoridade do maracatu cearense, evidenciou a existência de um ritmo diferenciado daquele gravado pelos Vocalistas Tropicais nos anos 1950.

Passado mais de 60 anos desde a divulgação nacional dos maracatus cearenses com a gravação de Maracatucá, e em seguida com a música Pavão Misterioso no ano 1970[39], tem-se na música o elemento principal da produção artística de músicos contemporâneos do Ceará, que mesclam o maracatu cearense com diferentes ritmos musicais como o Rock e a MPB. Entre as bandas e artistas contemporâneos que fazem uso da musicalidade dos maracatus cearense em suas composições, podemos destacar os compositores e cantores Calé Alencar, Pingo de Fortaleza, Winton Matos, Guaracy Rodrigues, Alan Mendonça e Descartes Gadêlha, envolvidos com grupos de maracatu como o Az de Ouro, Nação Fortaleza e Nação Solar, e ainda as bandas Renegados, Eletrocactus e Breculê, o grupo Acadêmicos da Casa Caiada, entre as tantas que produzem arranjos com bases percussivas, melódicas e temáticas provenientes dos maracatus.[40]

Popular Brasileira. **Vocalistas Tropicais – Dados Artísticos.** Instituto Cravo Álbin, Brasil: 2002-2014. Disponível em: < http://www.dicionariompb.com.br/vocalistas-tropicais/dados-artisticos>.

[39] Cf.: FORTALEZA, Pingo de. Ednardo e seus maracatus – Ednardo, depois de lançar "Terral" com referência ao ritmo cadenciado do maracatu cearense em 1973, no disco "Pessoal do Ceará", lança "Pavão Mysteriosos" em 1974 e emplaca a canção da novela global "Saramandaia", em 1976, contribuindo de forma exemplar para a difusão, consolidação e supremacia do batuque de coração (solar) ou surdina (chamado equivocadamente de dolente) nos maracatus cearenses ate 1890. In: **Singular Plural: a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo.** Edições SOLAR. Fortaleza, 2012. [Pingo de Fortaleza é o pseudônimo usado por João Wanderlei Roberto Militão]. Página – 47 – 50.

[40] Para conhecer parte dessa produção musical cearense que se utiliza das bases dos maracatus, sugerimos C.f.: FORTALEZA, Pingo. **Maracatuará.** Fortaleza. Associação Solidariedade e Arte. 200_. 1 Disco. CD.; FORTALEZA, Associação Cultural Maracatu Nação. **Maracatu Nação Fortaleza 10 anos de loas e batuques.** Casa da Memória Equatorial. Fortaleza, 2014. 1 disco. CD.; FORTALEZA, Associação Cultural Maracatu Nação. **Maracatu Nação Fortaleza é de Bambaliê.** Casa da Memória Equatorial. Fortaleza: 2008. 1 disco. CD. Prêmio Culturas Populares 2008 do Governo do Estado do Ceará.; CACTUS, Eletro. **O dia em que a fome morreu de sede.** Fortaleza: 200_. 1 disco. CD. SILVINO, Davi. **Produto Local.** Radiadora Cultural. Fortaleza,

Contudo, a repercussão dos maracatus não se restringe apenas ao lado musical popularizado na MPB. Os maracatus encontraram outros caminhos, cada vez mais levando sua performance completa a outros cenários. Saíram do país com o Maracatu Vozes da África já no primeiro ano do grupo em 1980 e também em anos posteriores, passando por países como Argentina, Paraguai e França.

O maracatu cearense também já foi tema de exposições fotográficas, documentários e ensaios fotográficos; foram adaptados para o teatro e para espetáculos de dança, para a literatura e cinema[41]. Enfim, são apreciados em sua forma natural, bem como transformados em produtos culturais que inspiram e dão sentido às tantas formas de se expressar com arte.

Ainda que apresentem e mantenham elementos particulares na sua trajetória e em sua relação com a história da cidade de Fortaleza, devemos aqui apresentar também como se expressam os maracatus em outros estados do Nordeste como Paraíba, Alagoas, Sergipe e Pernambuco. Cada qual com sua trajetória e características performáticas que legitimam suas práticas culturais no cenário no qual estão inseridos.

1.1 Maracatus em Pernambuco

Os maracatus pernambucanos, destacados dos demais pela visibilidade adquirida no cenário nacional e internacional, são grandes responsáveis pela difusão dos ritmos e dos elementos ritualísticos, religiosos e performáticos que caracterizam os maracatus enquanto manifestação cultural afro-brasileira. A divulgação dos maracatus pernambucanos através de estudos de folcloristas e etnógrafos, desde o início do século XX, é também ponto representativo na promoção dessa manifestação cultural[42].

Convém considerar que, mesmo em Pernambuco, maracatu se traduz em termo polissêmico, representando mais de uma expressão cultural, onde temos: 1 - os maracatus de baque virado, ou, como também se convenciona chamar, o "maracatu nação"; 2 - e os

---

2011. 1 disco. CD.; **BORA! Ceará Autoral Criativo.** Instituto Ceará Autoral Criativo. Radiadora Cultural. Fortaleza, 2011. 1 disco. CD.;

[41] Elaboramos um quadro com as exposições e demais produções que consideram como protagonistas os maracatus do Ceará. Cf.; Apêndice 3.

[42] A respeito da contribuição dos intelectuais pernambucanos para a difusão dos estudos das tradições culturais dos maracatus pernambucanos, Cf.: GUILLEN, Isabel Cristina Martins. "Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930-1940". **Clio**, Série História do Nordeste, Recife, UFPE, v. 1, n. 21, 2003, p. 107-135; GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 – 1991). **Saeculun Revista de História**, vl. 14, jan a jun, 2006.

maracatus de baque solto, também conhecidos como "maracatus de orquestra" ou "maracatus rurais". Essa dicotomia, por vezes não entendida pelos próprios pernambucanos, serve para elucidar as diferenças entre duas expressões culturais que mantêm vínculos entre seus elementos, mas que guardam suas singularidades, segredos e espacialidades.

A representatividade e historicidade dos Maracatus Nação, por sua vez, os tornam evidentes quando tomamos por referência a sua ancestralidade afrodescendente e suas nuances e relações urbanas históricas e contemporâneas. Esses elementos fundamentam discursos ligados à defesa das religiões afro-brasileiras, e ainda à vinculação com a Igreja Católica no conjunto de práticas ritualísticas, como, por exemplo, a devoção aos santos negros e aos rituais de coroação de reis e rainhas de maracatu nos interiores das igrejas[43].

1.1.1 Maracatus Nação (Maracatu de Baque Virado)

Apresentado como reminiscência de tradições africanas, de povos e nações que aportaram no Recife na condição de escravos, estabeleceu-se uma tradição em se afirmar que os maracatus pernambucanos teriam suas origens nas coroações dos Reis do Congo[44], celebradas durante as festividades de Nossa Senhora do Rosário, promovidas pela Irmandade do Rosário dos Homens Pretos. Essa perspectiva linear e hermética dos escritos de Pereira da Costa (Folk-lore Pernambucano, 1908) e Katarina Real (O Folklore do Carnaval do Recife 1967), contribuiu para consolidar a imagem dos maracatus como tradição cultural de bases africanas, sem problematizá-las em um panorama histórico e social.

---

[43] Os historiadores Isabel Guillen e Ivaldo Marciano se utilizam de diferentes estudos e acontecimentos ligados aos maracatus nação para explicar a relação destes com as Igrejas católicas no Recife. Como exemplo, recorrem a celebração da Noite dos Tambores Silenciosos surgida nos anos 1960, realizada em frente à Igreja de Nossa Senhora do Terço, no Recife, e também às coroações de rainhas no interior da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, como argumento de legitimidade para as rainhas coroadas. A respeito, C.f: GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 – 1991). **Saeculun Revista de História**, vl. 14, jan a jun, 2006.
; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Rainhas Coroadas: história e ritual nos maracatus nação do Recife. **Caderno de Estudos Sociais**, vol.20. nº1 , p. 39-52, Recife: 2014.

[44] Sobre a versão que considera as coroações dos Reis do Congo, destacamos que no entendimento de Ivaldo Marciano Lima: a relação linear entre os maracatus nação e os Reis do Congo enquanto origem cai por terra quando observamos que ambos foram contemporâneos durante muitos anos no século XIX. Percebemos que já há uma significativa quantidade de indícios que nos mostram a contemporaneidade dos maracatus aos reisados de Congo, principalmente na segunda metade do século XIX. Leonardo Dantas, folclorista recifense, ao escrever um artigo sobre a instituição dos reis do Congo, nos possibilita perceber que os maracatus não só foram contemporâneos aos Reisados de Congo como também viveram disputas entre si. C.f.: LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África.** História dos maracatus-nação do Recife, e a espetacularização da cultura popular**.** (1960 – 2000). Universidade Federal Fluminense, Programa de pós-graduação em história. (tese). Rio de janeiro: 2010., p.37.

Na perspectiva desses estudiosos, buscou-se confirmar que, embora os maracatus existissem há mais de três séculos em Pernambuco, estavam reproduzindo suas práticas culturais de forma imutável (LIMA, 2006, p.170), e estariam fadados à extinção por não haver renovação interna e por falta de incentivos à sua continuidade. Desconsideraram, contudo, as condições de adaptação e de reconfiguração dessas práticas ao longo dos diferentes tempos históricos. De modo semelhante, os registros produzidos sobre os maracatus pernambucanos, até a primeira metade do século XX não evidenciavam em detalhes a diversidade existente entre os grupos, homogeneizando os seus saberes e práticas, muitas vezes sob o olhar do exótico ou repressivo.

> Até o início dos anos 1940 encontram-se poucas notícias sobre os maracatus nos jornais. Pequenas passagens em alguns poucos contos ou romances. Há, no entanto, uma frequência mais constante nas páginas policiais dos jornais que noticiavam o envolvimento de maracatuzeiros em brigas, por exemplo (GUILLEN, 2006, p.186).

As intensas repressões policiais às manifestações culturais afrodescendentes se estenderam por todo final do século XIX até meados dos anos 1940, com o fim do Estado Novo. Justificados pela suposta relação dos maracatus com cultos de matriz africana e de seus praticantes com outros comportamentos criminalizados. como participação em jogos de azar e "arruaças" ou perturbações da ordem, os maracatus eram estampados em páginas policiais dos jornais vinculados a situações conflituosas nas ruas do Recife (GUILLEN, 2006, p.186).

Através dessas notícias envolvendo os maracatus, incluindo as listagens de proibições e permissões para os seus desfiles durante o carnaval, foi possível mapear os grupos existentes na cidade e conhecer alguns indivíduos participantes, entre o final do século XIX e início do século XX, tratados na obra "*Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias"*, de Ivaldo Marciano de França Lima (2005).

Posteriormente se percebeu a possibilidade de aprofundar o estudo dos maracatus em diferentes linguagens no meio acadêmico, assim como reconfigurar as versões herméticas sobre o brinquedo em algo dinâmico e contemporâneo. A partir dos anos 1990, os maracatus circularam com mais frequência no meio cultural e acadêmico do estado em função dos diferentes processos de valorização impulsionados pelo movimento "*Mangue Beat"* e pelos impulsos de se fomentar o turismo cultural no estado de Pernambuco.

No meio acadêmico, as preocupações versam sobre os inúmeros temas associados aos maracatus, como exemplo dos processos de perseguição e afirmação religiosa em diferentes épocas; os elementos performáticos dos cortejos; as comprovações históricas da existência do festejo na cidade – como se observa nos artigos *Jurema sagrada, uma religião que cura,*

consola e diverte, também de Ivaldo Lima (2008), *e* nos saberes e a manutenção dos maracatus nos bairros tratados por Isabel Guillen em *Por amor ao brinquedo: cotidiano e diversão na periferia do Recife* (2005) –; as espacialidades e territórios simbólicos ocupados pelos maracatus – situação analisada pela geógrafa Paola Verri de Santana em *Maracatu-Nação: festa na cidade* (2012) –; além da relação das coroações e do protagonismo feminino no processo de condução dos maracatus – tratado pelo estudo de gênero realizado por Jailma Oliveira em '*Quem manda aqui sou eu'! Rainhas coroadas nos maracatus nação Pernambuco: inversão de papéis e rupturas nos espaços de poder* (2012).

Esses novos estudos englobaram ainda as trajetórias de grupos antigos, como o "Maracatu Leão Coroado" e o "Estrela Brilhante", e de personagens, como o Mestre Luís de França (Leão Coroado), Rei Eudes (Nação Porto Rico o Oriente) e Dona Santa (Nação Elefante), permitindo conhecer aspectos mais íntimos das lideranças dos maracatus e da transmissão dos seus saberes e fazeres. Essa nova perspectiva reflete o cenário de ampliação do protagonismo dos maracatus no cenário cultural pernambucano entre os anos 1960 e 2000 (GUILLEN, LIMA, 2006).

Os maracatus relacionam-se com as religiões dentro de um processo de construção histórica onde se tem, de um lado, os maracatus como representantes de tradições africanas e, do outro, o Xangô (como é conhecido o Candomblé no Recife), como "religião africana pura". Nessa associação, a religião serviria para reafirmar e legitimar as práticas do maracatu, excluindo-se, desse contexto, as religiões hibridizadas como a Jurema, o Catimbó e a Umbanda.

> Não há como comprovar que os maracatus surgiram vinculados aos terreiros e ao mesmo tempo com o formato e a configuração que possuem hoje. Resta-nos investigar o processo que propiciou tal relação, assim como analisar o modo em que ela ocorre nos dias de hoje, uma vez que os maracatus-nação não possuem apenas vínculos com o xangô. Nem sempre os maracatus foram ligados aos xangôs, visto que esses últimos também são permeáveis a mudanças.
>
> O que observamos hoje é que os maracatuzeiros e os seus maracatus se relacionam com o xangô, mas também existem os que estão ligados à jurema, bem como com à umbanda. A questão é pensarmos como se formou historicamente a associação entre maracatus e xangôs, e ainda com as demais religiões afrodescendentes. Podemos levantar a hipótese de que essa relação se firma a partir do processo que institui os maracatus como "legítimas manifestações africanas", e o xangô como uma "religião africana e pura" (LIMA, 2006, p.171 – 172).

A desnaturalização da relação entre religião e maracatu, bem como a inclusão de religiões diferentes do Candomblé no seu universo ritualístico, é pensada cada vez mais na

contemporaneidade, onde os maracatus estão permeados por influências das diferentes religiões afro-brasileiras e seus brincantes muitas vezes sequer fazem parte da mesma comunidade e religião de suas lideranças, ou até mesmo não acreditam em divindades religiosas. Com a ampliação dos maracatus, em função da visibilidade nos festejos carnavalescos, tornou-se comum a participação de integrantes vindos de diferentes regiões da cidade e mesmo de fora do estado e do país.

Essa profusão de crenças conflui no cortejo dos maracatus nação, tanto no carnaval como em outras ocasiões. Contudo, é no carnaval que se pode observar, com maior ênfase, o cuidado no preparo dos objetos levados à avenida, como as calungas, estandartes e bombos.

O desfile (ou o cortejo do maracatu) marca ainda os papéis sociais desempenhados pelos personagens, divididos em setores e desempenhando diferentes funções. Na Corte Real destacam-se, sobretudo, os membros da realeza e a dama do paço, que possuem papéis e posições distintas no desfile. O casal de rei e rainha permanece ladeado por escravos – os que carregam o pálio (ou umbela), que dá proteção ao casal real, e os que portam os lampiões, um de cada lado –, pelo pajem (uma criança) e por outros escravos, que podem levar o leque (abanador) e outros objetos. Além disso, são acompanhados de príncipes, princesas e demais personagens que componham a corte.

Destaca-se ainda, entre os personagens, o porta-estandarte, que leva o estandarte ou pavilhão com as insígnias do maracatu; as baianas, que desfilam juntas formando uma única sessão; e o caboclo Tuxáua ou Arreia-Mar, que permite ser interpretado como a inserção do elemento indígena no maracatu ou a inserção de uma entidade de característica religiosa, oriunda do catimbó e da umbanda. Esse personagem vem à frente do maracatu, antes mesmo do estandarte, fazendo evoluções com uma dança pujante e movimentos que simulam gestos de ataque e defesa como quem age para abrir os caminhos para o restante do cortejo, e protege de eventuais ameaças reais e/ou espirituais.

A dama do paço, por sua vez, é a personagem que carrega a boneca calunga. Uma boneca escura, esculpida em madeira e cera, vestida tal e qual à dama que a carrega. A calunga é dotada de espiritualidade por representar um espírito ancestral importante para os maracatus e por haver em seu corpo, esculpido e sob as vestes, os chamados axés, que podem ser objetos sagrados ou objetos consagrados através de rituais religiosos. A dama do paço dança com a calunga até o final do desfile, não podendo transmitir a boneca para mãos de pessoas não autorizadas, mesmo no término do desfile, uma vez que se trata de um objeto sagrado e seu portador deve estar igualmente preparado para portá-lo. Os maracatus levam comumente entre uma e três calungas em seus desfiles. As cores das vestes da calunga e dama

do paço faça referência às cores das entidades religiosas das quais as damas são devotas, ou ainda, a quem as bonecas possam representar.

Para além desses personagens centrais, também podem ser encontrados, nos desfile dos maracatus, guardas romanos ou guardas africanos fazendo a guarda do cortejo; orixás e entidades religiosas da Umbanda e da Jurema representados em uma única sessão; pequenas alegorias, geralmente representando o signo do maracatu (leão, estrela etc.); e os que conduzem o desenvolvimento musical do desfile, além de desempenhar papel figurativo.

A parte musical é dotada da presença de batuqueiros e de um mestre, que comanda o batuque, cantando loas (versos cantados) que são respondidas pelo coro de baianas e batuqueiros. No batuque podemos visualizar a presença dos instrumentos principais, tais como Alfaia, Caixas de Guerra, Tarol, Agbê (ou Xequerê), Mineiro (ou ganzá) e Gonguê.

As configurações musicais e demais características dos maracatus nação, embora possam ser extensamente caracterizados e detalhados, não são o objeto deste estudo. Portanto, tomamos essa descrição apenas para situar de que formas os maracatus de baque virado – maracatu nação – são semelhantes a outros maracatus encontrados em diferentes estados brasileiros.

1.1.2 Maracatu de Baque Solto (Maracatu Rural)

No outro lado do prisma de multicores, sons e sentimentos que brilham no carnaval pernambucano, está o Maracatu de Baque Solto, com suas dezenas de personagens fantasiados e com suas loas tiradas de improviso pelos mestres poetas, senhores da palavra cantada, e nem sempre habilidosos com a palavra escrita.

Conhecidos também como “Maracatu Rural” ou “Maracatu de Orquestra”, esses grupos têm como território de origem a Zona da Mata Norte pernambucana, área marcada desde seu povoamento no século XVII pelo plantio de cana de açúcar e a instalação dos engenhos. Nesse território, observa-se o fundamento da presença indígena primitiva (primeiros ocupantes dessas terras), e da figura do caboclo, fruto das miscigenações entre índios, brancos e negros. Diferentes povos que fizeram parte do povoamento dessa região e que, com suas diferentes culturas, contribuíram para a elaboração de práticas culturais singulares e distintas nesta localidade, chegando ao universo deste festejo popular. Assim, sobre os maracatus rurais, se entende que é um folguedo que representa toda a diversidade de

influências culturais dos seus brincantes, ainda que a afirmação da cultura indígena. através de seus personagens e simbolismos religiosos, seja uma constante nesse processo.

Rico em personagens, nos maracatus de baque-solto se encontram figuras também presentes em outros brinquedos como o Reisado, o Caboclinho, o Bumba-meu-boi e o Cavalo Marinho. O trânsito de personagens, bem como a influência de outras linguagens artísticas como a dança e a música, evidencia a proximidade desse brinquedo com o cotidiano de seus brincantes, onde o maracatu não é o único festejo celebrado, mas se insere em um conjunto de saberes preservados e difundidos pelos maracatuzeiros.

As diferenças entre os maracatus de baque solto e baque virado são evidentes e se revelam facilmente a quem observa as suas performances, porém, esses detalhes nem sempre foram conhecidos ou mesmo registrados pela maioria dos pesquisadores. Entre as décadas de 1930 e 1940, se iniciam os estudos e registros sobre essa manifestação em Pernambuco com foco na musicalidade, que é um dos principais diferenciais entre os dois tipos de maracatu.

Guerra Peixe, em *Maracatus do Recife* (1955), estudando as conformações rítmicas dos maracatus recifenses, evidencia as diferenças dos dois tipos de maracatus, ressaltando a complexidade e variedade rítmica de cada um. Se os maracatus de baque virado já possuíam maior aporte e conhecimento por parte de pesquisadores brasileiros, Guerra Peixe apresenta os maracatus da Zona da Mata Norte de Pernambuco, nomeando-os por "Maracatus de Orquestra" ou "Maracatu de Baque Solto" (em oposição ao batuque – baque - dos Maracatus-Nação).

Dessa diversidade rítmica destaca-se, em primeiro plano, a tipologia da orquestra desse maracatu, composta por uma quadra de instrumentos percussivos, mas um naipe de instrumentos de sopro, e pela cantoria puxada por um mestre e seu assistente. Nos instrumentos percussivos principais temos o Chocalho (ou ganzá), a Cuíca (puíta, roncador, porca ou tambor-onça), o Tambor e o Gonguê (de duas campânulas).

Esse conjunto percussivo é presente em praticamente todas as evoluções comandadas pelo mestre que improvisa versos, que são rimados conforme estruturas métricas diferenciadas para cada momento da evolução do brinquedo. Tanto nos momentos de chegada (quando o maracatu chega ao lugar aonde irá se apresentar; durante a evolução), e na saída, a percussão mantém o andamento acelerado e pulsante, alternando entre sambas e galopes com ou sem o acompanhamento dos instrumentos de sopro.

Entre os instrumentos de sopro (aerofones), podemos encontrar o Clarinete, o Trombone, o Trompete (corneta ou piston) e o Saxofone.

A presença dos instrumentos de sopro é um dos fatores principais para a denominação de “Maracatu de Orquestra”. Com esses instrumentos, os músicos tocam temas pré-ensaiados entre as loas rimadas de improviso. A combinação de sopro e percussão acentua uma rítmica mais melodiosa e diversificada do que os maracatus nação que, por sua vez, apresentam seus toques e batuques específicos.

Nos baque-soltos, a figura do mestre é de suma importância na condução da brincadeira. Sua voz e seus versos tirados de improvisos embalam o desafio de rimas entre mestre e contramestre do maracatu, e, até mesmo, com mestres de maracatus diferentes, em duelos que podem durar horas.

São nessas diferentes nuances musicais que o cortejo evolui e que seus personagens ganham forma e entram em cena. Vemos nos maracatus de baque solto semelhanças na estruturação da Corte, conforme os maracatus-nação. Contudo, quando se vê a figura do caboclo de lança e dos caboclos tuxauas, que são também personagens do cavalo marinho e do bumba-meu-boi, entende-se que a diversidade é tamanha nesses maracatus ao ponto de dificultar a compreensão dos significados desses personagens.

Entre os personagens desses maracatus estão presentes figuras humanas, animais e seres que transitam o universo imaginário e mágico religioso. Na abertura de um desfile de maracatu, alguns personagens merecem destaque por vir logo à frente do cortejo:

- **Caboclo Tuxaua ou Arreia Mar** – personagem índio que dança com uma machadinha na mão. Abre os caminhos para o desfile do maracatu e protege os demais com proteção de sentido místico e religioso.
- **Mateus** – presente no auto do Bumba-meu-boi, o Mateus, ou Mateo, é um personagem que se utiliza de uma pintura negra no rosto simbolizando ser negro, e que passa a maior parte do desfile interagindo com a Catirina, sua companheira no folguedo.
- **Catirina, ou Catita** – personagem feminino, normalmente assumido por homens, também com rosto enegrecido, traz consigo uma boneca representando um bebê recém-nascido, uma pequena bolsa de pano ao lado do corpo e uma espécie de peneira de palha. Na brincadeira, a Catirina faria a vez de encontrar regalos para si e para o companheiro, pegando-os com essa pequena peneira.

- **Caçador** – na brincadeira, o caçador, montado em sua Burra, encena pequenas confusões com o Mateus enquanto a Catirina transita por todo o maracatu, da frente até a parte de trás, na busca de tais regalos.

Podemos considerar como personagens coadjuvantes o *menino da sombrinha*, que leva o pálio ou sombrinha; as damas *porta-buquês*, damas que carregam buquês de flores; as *baianas*, que desfilam em cordões em lados opostos do maracatu. Estão presentes ainda outros personagens do bumba-meu-boi e do cavalo marinho, como o *soldado*, a *enfermeira*, o *diabo*, o *babáu* e os jaraguás (animais fantásticos).

O maior destaque dentro dos personagens são os *caboclos de lança*. Revestidos de uma áurea misteriosa e carregados de simbolismos, os caboclos portam a "guiada" e traduzem a estética dos maracatus de baque–solto e transformam o desfile dessa modalidade de maracatu em um espetáculo de atrativos estéticos e coreográficos. A cabeleira colorida, juntamente com as golas (manto que reveste o corpo e os chocalhos que o caboclo carrega nas suas costas) [45], encobrem o brincante e o transforma em uma alegoria brilhante e frenética quando ao som da orquestra.

Com o rosto coberto com tinta vermelha à base de urucum e os olhos protegidos por óculos escuros, o brincante parece ganhar nova personalidade ao se transmutar em caboclo. Do corpo de um trabalhador rural surge um caboclo dotado de encantos. Os simbolismos mágicos e os segredos do universo de crenças que compõe os maracatus de baque solto fazem parte dos rituais de iniciação dos caboclos de lança e, também, do seu preparo antes do carnaval. O sagrado é a base da proteção espiritual que reveste seu corpo, suas vestes e sua alma, preparando-o para assumir seu personagem nos dias de carnaval. Com o cravo branco à boca, a gola, a juba e a lança enfeitada à mão, os caboclos de lança são os guerreiros notáveis do carnaval de Pernambuco.

> O símbolo-mor do maracatu rural, contudo acaba sendo o caboclo de lança, cuja figura exótica abre espaço na multidão.
> Para Assis, 'são vários os aspectos místico-religiosos apontados por pesquisadores, que cercam este personagem-símbolo do carnaval pernambucano, envolvendo-o num véu de mistério'. Antes de saírem, no sábado, se reúnem com seu mestre, o chefe dos caboclos, e tomam um preparado chamado de *azougue* – de acordo com a autora, 'uma mistura de aguardente, azeite, pólvora e limão'. Ficando *azougados*, após o que são liberados para saírem na rua [...] (ASSIS, 1996, p.26).

[45] Entre os maracatus contemporâneos é possível encontrar desenhos que fazem menção a temas genéricos como os escudos de times de futebol. Esses desenhos podem ser facilmente reconhecidos e não costumam ser proibidos pelos maracatuzeiros, uma vez que normalmente o próprio caboclo é quem confecciona a própria gola.

> Na visão de Melo, os caboclos de lança não buscam apenas proteção dos 'serviços espirituais', eles precisam também sentir-se capazes de conquistar o respeito de que é negado, e por isso no carnaval se transformam em ferozes guerreiros [...] (MELO, 1997, p. 39).[46] (NASCIMENTO, 2008. p. 171).

As tradições desse folguedo são muito complexas e transmitidas com cautela entre os brincantes. Cada personagem guarda seus detalhes e mistérios, desde sua montagem até o seu preparo em rituais religiosos. Os cuidados no manuseio da boneca calunga, realizado exclusivamente pela dama do paço, e a indumentária completa de um caboclo de lança, por exemplos, demonstram como os personagens se relacionam com o universo espiritual, posicionando o festejo carnavalesco também como um momento de aproximação com o sagrado.

> O ritual de preparação e purificação dos *caboclos* é iniciado na sexta-feira, com uma abstinência sexual que vai até a Quarta-feira de Cinzas. Bonald Neto registra que o caboclo de lança também não pode tomar banho no período do carnaval, "para não abrir o corpo", sendo obrigado a dormir mesmo sujo como veio da rua. (BONALD NETO, 1991, p. 284-284)[47]. (NASCIMENTO, 2008. p.172).

Nos maracatus de baque-solto há uma forte ligação com as crenças e religiões indígenas, que são permeadas por seres encantados e entidades espirituais, e onde os rituais podem ocorrer de modo singular e individualizado ou podem mesmo representar a proteção do coletivo. Assim, nas diferenças com os maracatus de baque-virado podemos destacar, sobretudo, a configuração do desfile da Corte, guardando as diversidades estilísticas e coreográficas, a musicalidade e, em destaque, a relação dos personagens fantásticos e espiritualizados (caboclos, seres mágicos etc.), também presentes em outros folguedos.

Durante o carnaval, os grupos de baque-solto se conduzem ao centro do Recife para desfilar – mediante participação no concurso carnavalesco organizado pela Secretaria de Cultura do Recife e Fundação de Cultura da cidade do Recife –, e para fazer apresentações artísticas. Contudo, já não se pode falar somente em maracatus rurais como oriundos exclusivamente do interior do estado. Na capital temos importantes grupos como o Maracatu Cruzeiro do Forte e o Leão do Norte da Várzea. Em Olinda, cidade vizinha, destaca-se o Maracatu Piaba de Ouro, pertencente à família Salustiano, a qual é formada por importantes

---

[46] ASSIS, Maria Elizabete Arruda de. **Cruzeiro do Forte: a brincadeira e o jogo de identidades em um Maracatu Rural.** [Dissertação] Universidade Federal de Pernambuco - Mestrado em Antropologia. Recife: 1996; MELO, Daniel Luis Diogo de. **O Maracatu rural como forma de contestação.** [monografia] Graduação em Sociologia Rural – Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife,1997.

[47] BONALD NETO, Olímpio. Breve informe sobre os maracatus**. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco.** Recife, 1997 (fev.)

artistas e folgazões, como o rabequeiro Mestre Salustiano e seus filhos Manoel e Maciel Salustiano[48].

1.2 Maracatus na Paraíba

Embora se encontre relatos que afirmam a existência de maracatus na Paraíba no início do século XX, e provavelmente já no final do século XIX, o que temos a disposição é uma literatura escassa sobre o tema, que nos remete a descrições genéricas sobre os maracatus na região da cidade de João Pessoa, no início do século passado (VIDAL, 1944, p.42).

Dessa forma, observamos nos relatos consultados a fragilidade na reflexão sobre a prática do maracatu e, também, no aprofundamento histórico sobre as suas trajetórias nesse estado. Como texto fundamental ao entendimento dos maracatus na Paraíba, dispomos das descrições de Ademar Vidal [49], publicadas em 1944, onde relata desfiles dos maracatus nas ruas de João Pessoa nos anos iniciais do século XX. As descrições do folclorista tratam de enfatizar o caráter mutável e a própria atualização dos maracatus que havia observado.

> O fato é que o maracatu não se encontra mais com o rigor de outrora. Nem em Recife. Na Paraíba pode dizer-se que foi um dia, não existindo senão detalhes e reminiscências esparsas. Trechos são cantados aqui e ali. Poderiam ser representados pela nitidez com que são repetidos. Mas não se conhece mais qualquer organização destinada à sua prática como existem as dedicadas à barca e ao congo, ao caboclinho, à lapinha, ao cavalo-marinho e a tantas outras tradições de natureza popular (VIDAL, 1944, p 42).

---

[48] A família Salustiano representa um grupo de grande valor cultural para Pernambuco, haja vista serem mantenedores de diferentes tradições em expressões culturais como o Cavalo Marinho, Maracatu de Baque Solto, Ciranda, e Bumba-meu–boi. Destaca-se a notoriedade de Manoel Salustiano conhecido como Mestre Salu, reconhecido com o título de Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco em 2005, e dos seus filhos Manoelzinho Salu, atual presidente da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco e de Maciel Salu, cantor, compositor e instrumentista e Pedro Salu, bailarino, cantor e instrumentista, brincantes da Ciranda Nordestina, Maracatu Piaba de Ouro e Cavalo Marinho Boi Matuto. Sobre a família Salustiano cf.: NASCIMENTO. Mariana Cunha Mesquita. **João, Manoel, Maciel Salustiano.** Editora Reviva. Recife, 2005. Ainda sobre a importância de Mestre Salustiano como Patrimônio vivo do Estado, C.f.: AMORIM. Maria Alice. **Patrimônios Vivos de Pernambuco**. 2º Edição revisada e ampliada. FUNDARPE, Recife: 2014.

[49] VIDAL, Ademar. "A tradição do maracatu". Atlântico, Lisboa, 1944, nº 5, p.41-48. Disponível em **Jangada Brasil: a cara e a alma brasileiras.** < http://www.jangadabrasil.com.br/revista/fevereiro63/fe63002a.asp>. Sobre o folclorista e memorialista paraibano Cf.: ROSA, Maria Nilza Barbosa. **Usos, costumes e encantamentos: a cultura popular na obra de Ademar Vidal.** Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2006.

Além de indicar a mutabilidade do maracatu já nesse período, Ademar Vidal indica ainda que, em outros festejos como o caboclinho e cavalo-marinho, se observam elementos que são desconhecidos nos maracatus, como, por exemplo, as formas de organização dessas práticas culturais.

Uma das hipóteses que podemos levantar é que as estruturas de organização social do maracatu paraibano podem ter se perdido nesse contexto de retração dos maracatus, se deslocando, assim, para outras formas de expressão diferenciadas. As "reminiscências esparsas" citadas por Vidal podem não ter resistido à organização crescente dos outros brinquedos nesse período, a ponto de não ser permitido que os maracatus se associassem a estes, ou que fossem fortalecidos os próprios maracatus.

Ademar Vidal, quando escreve, faz uso de recursos mnemônicos, mesclando a sua narrativa de descrição das memórias de sua infância com a análise do contexto no qual escreve na década de 1940. Assim, prossegue:

> O maracatu era praticado muito na cidade que agora tem o nome de João Pessoa. Isso mais ou menos até por volta de 1910. Recordo-me de em criança haver assistido a um, dançado na porta da igreja da Misericórdia. Outros passavam às carreiras pela rua direita, num tumulto de gente, de som e de muita cor vermelha, de luz em grandes tochas encarnadas. Também paravam em frente ao Rosário, para uma homenagem à Nossa Senhora que protegia os pretos. A irmandade assistia a tudo com uma seriedade circunspecta. Como que fazia parte daquela representação de alguma coisa com raízes na religiosidade do povo. E de preferência, o maracatu só dançava diante dos templos cristãos. Na Mãe dos Homens ele se fazia representar todos os anos com uma pompa que os antigos não conseguem esquecer. Ouvi a descrição da boca de um velho do tempo. Tudo bonito como será mais adiante explicado em coincidência com todas as informações colhidas.
>
> [...] Todavia num ponto jamais deixou de haver modificação: é que o pau gemia à vontade na cabeça dos partidários como acontece agora nas lapinhas. Não havia defesa de cordão encarnado nem cordão azul, mas o "sereno" tinha suas preferências exigentes, o que determinava barulhos em que o sangue era derramado na certa. E todo começo de janeiro ou meados de junho se repetia a cena: pelo Natal, pelo carnaval ou nos festejos de São João [...]
>
> [...] Na antiga igreja do Rosário, hoje demolida, havia uma irmandade composta de negros, que tinha um comendador português como presidente, apreciando fornecer dinheiro para os gastos da religião que deveriam ser bem poucos. Mas o fato era que essa irmandade de São Benedito gozava de um prestígio enorme entre os escravos e os senhores, ao ponto do branco aceitar o governo da sociedade que lhe trazia decerto algum prestígio social. De contrário, não aceitaria a incumbência. Pois era essa irmandade que sustentava o maracatu como festejo pagão, que toda gente adorava pela

> beleza com que aparecia nos lugares públicos, para os espetáculos mais rigorosamente tradicionais. A irmandade deixou de funcionar — e foi o bastante. O maracatu sofreu o inevitável colapso, desaparecendo por completo da vida urbana ou mesmo rural, uma vez que não se tem notícia de sua existência no interior do estado, onde sempre se fez ouvir e dançar. (VIDAL, 1944, p 42).

No trecho acima, Vidal recorre à memória e a relatos de velhos sobre o maracatu para pormenorizar características dos desfiles e a sua relação com a Igreja Católica. Nessa descrição, o autor evidencia a preferência em dançar em frente aos templos católicos, em especial àquele dedicado à Nossa Senhora do Rosário, de onde, no final do mesmo texto, revela a estreita relação da irmandade com a manutenção dos maracatus na Paraíba.

As indicações de que a irmandade de São Benedito, santo católico negro, seria a mantenedora da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e dos maracatus carece de confirmações e indicações de documentos no texto de Ademar Vidal, contudo, essa indicativa incita a percepção de como as tradições culturais dos escravos e ex-escravos no final do século XIX relacionavam-se com a Igreja e com as irmandades leigas. Ainda a partir dos textos acima, podemos entender que os maracatus teriam caráter essencialmente urbano e que, com o encerramento das atividades da irmandade de São Benedito, teriam entrado em colapso por falta do apoio organizacional e, sobretudo, financeiro por esta irmandade.

1.3 Maracatus em Sergipe

Outro maracatu bastante singular é encontrado em Sergipe. Assim como os maracatus cearenses, os sergipanos possuem características que os diferem dos demais conhecidos na região Nordeste do país.

O maracatu sergipano é uma expressão cultural festejada no interior de uma comunidade reconhecidamente quilombola, certificada pela Fundação Palmares, através da certidão de reconhecimento publicada no Diário Oficial da União, de 28 de julho de 2006.

Na comunidade de Brejão – ou Brejão dos Negros – no município de Brejo Grande, festeja-se um maracatu onde se vê mais uma vez a relação com a religião católica através do cancioneiro devocional à padroeira da localidade, Nossa Senhora do Patrocínio. Nesse

maracatu, a música é executada por uma pequena orquestra formada por aproximadamente cinco homens e puxada por um cantor. A cantoria é respondida pelo coro feminino, embalando coreografias vibrantes onde homens e mulheres se alternam na evolução dos passos.

As músicas embalam cantorias e danças onde se vê a evolução de dançadores uniformizados com roupas em chitão (tecido de chita) e personagens com roupas acetinadas e brilhosas, representando figuras reais – rei, rainha, princesas etc. Nas músicas, também se percebe a relação com temas que versam sobre reis, rainhas e imperadores, sobretudo D. Pedro II e Princesa Isabel, características também presentes nos maracatus pernambucanos.

Os brincantes apontam a existência dessa manifestação na comunidade por, ao menos três gerações, sem citar precisamente elementos que deem conta de uma genealogia ou de marcos temporais que situem as tradições desse maracatu. Ainda de acordo com os brincantes, as características dessa brincadeira teriam se perdido ou se transfigurado em outras, ganhando novas feições diante do que é realizado atualmente. Assim, o "Maracatu do Patrocínio", que é o maracatu da comunidade do Brejão, representa para seus brincantes o elo entre as brincadeiras antigas e as tradições atuais.

> Quer dizer que agora nós estamos construindo outra nova brincadeira, porque a velha já estava quase se encerrando, mas o pessoal quis ai eu estou continuando a redobrar a brincadeira do maracatu com meus colegas e as colegas tudo, nós estamos levando a frente esse grupo da gente (ADALTO DO CARMO, Entrevista ao Documentário Maracatu, Brejão dos Negros, 2009).

Adalto do Carmo, líder do maracatu do Patrocínio, brincante há mais de setenta anos, pontua a brincadeira maracatu também como elemento agregador da comunidade e significativo na manutenção das histórias e tradições locais. A percepção do maracatu enquanto bem cultural comunitário é notada também na fala dos brincantes, a exemplo da Sra. Maria Pastora dos Santos, que relata que "não existe assim uma comunidade sem a cultura, e o maracatu é a cultura do Brejão" (MARACATU, Brejão dos Negros, 2009).

O sentido comunitário e a relação estreita com as tradições de uma comunidade quilombola são apenas algumas das particularidades do maracatu sergipano, que trazemos à tona para evidenciar como a palavra maracatu pode representar expressões culturais diferentes daquelas vivenciadas em Pernambuco. Contudo, em nosso estudo, não conseguimos identificar outros maracatus em Sergipe, nem mesmo grupos percussivos identificados como

maracatus, ao ponto de incluí-os na descrição que pretendemos nesse tópico. Por tais motivos, concentramos nossas análises no Maracatu da Comunidade do Brejão dos Negros.

1.4 Maracatus em Alagoas

No estado de Alagoas, os maracatus assemelham-se aos baques virados pernambucanos e se inspiram nesses para remontar seus grupos e desfiles na contemporaneidade. Os recentes grupos que desfilam buscam recriar a atmosfera de um festejo que referencie as raízes e ancestralidade afro-brasileira, no sentido de reconstruir práticas culturais que teriam existido no passado.

A principal justificativa para tal reconstituição dos maracatus faz referência ao episódio conhecido como a "Quebra dos Terreiros", quando, no ano 1912, as casas onde se cultuavam os orixás e onde se realizavam os demais cultos de caráter afro-brasileiros foram invadidas pela polícia por ordem do interventor do Estado, Euclides Malta. Em sucessivas, apreendiam e destruíam objetos ritualísticos e pessoais das lideranças religiosas e dos demais presentes no local[50].

Seguido a esse episódio, instaurou-se o clima de perseguição às práticas religiosas afro-brasileiras e demais atividades a elas associadas, incluindo os maracatus. Os religiosos, constantemente perseguidos, migravam para outros estados e levavam consigo seus conhecimentos sobre a religião e sobre outros festejos culturais, cujas práticas mais se aproximavam dos religiosos. Ulisses Rafael atesta que,

---

[50] O episódio conhecido com "A quebra dos terreiros" encontra lugar de destaque na historiografia sobre as religiões afro-brasileiras em Alagoas no início do século XX. A respeito do assunto, Cf.: COSTA, V.G. **Fluxo e Refluxo: Africanos e crioulos pós-1888 nas religiões afro-descendentes entre Recife e Maceió**. Annais do XIII Encontro de História ANPUH-Rio, Identidades. p 3; RAFAEL, Ulisses Neves. **Xangô rezado baixo: um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Pós Graduação em Sociologia e Antropologia [Doutorado]. Rio de Janeiro, 2004. SILVA, Juliana Gonçalves da. **O percurso histórico dos terreiros na cidade de Maceió**. Artigo apresentado no XXX Encontro Nacional de Estudantes de História, UECE, Fortaleza, 2010.

> Depois disso nunca mais se teve notícia da presença de maracatus nos carnavais de Maceió; seus mestres, confundidos não sem razão, com os babalorixás dos terreiros perseguidos, já não se encontravam mais na cidade (RAFAEL, 2004, p. 38).

Ainda segundo Rafael (2004, p. 119 - 122), não era incomum as confusões dos jornalistas e da polícia quando perseguiam as religiões afro-brasileiras no início do século XX, uma vez que os maracatus eram, entre os festejos populares alagoanos, os mais semelhantes aos cultos afro-religiosos. A semelhança se dava tanto em suas características rítmicas e estéticas, quanto no que se refere aos organizadores, pois eram pessoas envolvidas com os terreiros.

Atualmente, o que se vê nas ruas de Maceió são maracatus de baque virado que utilizam os instrumentos de base percussiva dos maracatus de Pernambuco. A configuração do desfile – ou cortejo – também se adapta à localidade e às condições de existência desses maracatus na cidade, o que naturalmente lhe permite diferenciar-se dos maracatus pernambucanos e dos demais nos outros estados.

1.5 Maracatus no Ceará

> O maracatu é tão cearense quanto pernambucano, ambos, nas trocas culturais, modificam-se, guardam características singulares de cada lugar em que se manifestam (CARNEIRO, 2007, p. 48 – 50).

Entendido que os maracatus ligam-se, sobretudo, às festas de negros, muitas das quais já aconteciam nos séculos XVIII e XIX, buscamos compreender suas origens nas festas de coroação das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e dos Autos dos Reis de Congo. As festividades dos Reis de Congo aconteciam, em geral, vinculadas às celebrações de santos católicos, em especial os santos negros e Nossa Senhora do Rosário, através das confrarias e irmandades religiosas leigas, como a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário.

Comumente se festejava estes santos na passagem do ciclo natalino para o carnavalesco, mesclando aspectos das celebrações sagradas com os festejos profanos. Nestas celebrações das irmandades dos homens pretos, sucedia a coroação do rei e rainha da

irmandade, que acontecia no interior das igrejas, costume este que foi gradativamente proibido pelas autoridades religiosas. Coube aos partícipes das irmandades passarem a realizar a coroação no adro das igrejas, nas praças e nas ruas (RIBARD, 2009, p. 101).

A coroação tratava-se da encenação de um reinado africano católico, do Reino do Congo (que manteve estreitas relações com a monarquia portuguesa por volta do século XVI), entendida também como uma representação de uma corte africana a serviço dos ideais da coroa portuguesa e aos serviços da Santa do Rosário. Nos autos dos Reis do Congo residem especificidades representativas e performáticas, tendo em vista que no desenvolvimento do ato dramático se encena um texto que retrata as guerras ocorridas no Reino do Congo, entregando falas a atores, que representam a corte (príncipes embaixadores, secretários etc.), e remontam o ato até o seu ápice – a coroação dos reis.

Na obra de memorialistas cearenses, de fins do século XIX e início do século XX, ressonam os ecos de manifestações populares que aconteciam em Fortaleza e que recebiam a denominação de Congos. Essas manifestações populares também podem ser entendidas com uma simplificação ou generalização empregada para designar os diferentes brinquedos. Durante esse cortejo dos Congos, marcavam presença também outros festejos populares como os Pastoris, os Fandangos, e os Bois (RIBARD, 2009, p. 100). Entre essas descrições mais antigas, encontra-se a obra de Gustavo Barroso, *Ideas e Palavras*, na qual é possível encontrar seus relatos como observador e participante desses festejos na cidade.

> Gustavo Barroso cita os Congos de João Ribeiro, localizado no fim da Rua Major Facundo, bem como os Congos da Praça do Livramento, atual Praça do Carmo. Os Congos de João Ribeiro tinham o nome de pastoris africanas (CAXILÉ, 2009, p.8).

O memorialista fornece informações que situam esses congos nos lugares onde eles aconteciam sem proceder à descrição aprofundada de seus elementos cênicos e performáticos. Quem viria a fazer essa descrição sobre os Congos de Fortaleza seria outro memorialista, João Nogueira, em 1934, em um artigo publicado na revista de do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará (Instituto do Ceará).[51] Segundo o autor, os Congos de Fortaleza saíam nas noites de festa do período natalino em direção à Igreja de Nossa Senhora do Rosário e depois se distribuíam em outros lugares do centro da cidade. Observa-se na obra dos dois memorialistas a relação apresentada entre os Congos e a Igreja do Rosário, o que

[51] NOGUEIRA, João. Os Congos In.: **Revista do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico**, número 48. Fortaleza: 1934.

ressalta a vinculação entre práticas culturais católicas não ortodoxas e as celebrações afro-brasileiras.



Imagens 09, 10, e 11 - Frente e interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza. Foto: Paulo Winz (2012).

Na descrição de João Nogueira, tem-se o roteiro com as falas das personagens centrais que aparecem no drama, sendo possível acompanhar toda a sequência da dramatização envolvendo o Embaixador, o Dom Cariongo e o Rei do Congo. Na realização do auto dos Reis do Congo, em geral, se dispunha de um acompanhamento musical que embalava a dramatização e, em seguida, o cortejo que se estendia pelas ruas.

> Ao término da coroação dos Reis de Congo, os soberanos ungidos e sua comitiva eram recebidos, do lado de fora das igrejas, pela turba, com uma festa de cantos, batuques e alegria profana, saindo o desfile até as casas dos abastados que os haviam contratado previamente para evoluções em troca de donativos ou paga em dinheiro. Muitas vezes chegavam de surpresa em outras casas e haja baticum (CAXILÉ, 2009, p. 8 - 9).

O que sustenta a ideia de maracatus encontrados em Fortaleza no limiar do século XIX para o XX são as descrições de Gustavo Barroso, no seu livro *Ideas e Palavras,* do ano 1917, onde cita a existência de cinco maracatus, conhecidos pelo nome da localidade onde teriam se originado: Maracatu do Morro do Moinho, Maracatu do Outeiro, Maracatu do Manuel Conrado, Maracatu da Apertada Hora e Maracatu da Rua de São Cosme (BARROSO, 1917, p. 207). Nas descrições de Gustavo Barroso, além de se encontrar os nomes desses cinco maracatus, há as descrições de seus personagens, da musicalidade e da conformação de seu desfile. Para isso, o autor aciona outra manifestação que denomina de "cordão", formado por "índios empenachados e estandartes berrantes", além de afirmar que, embora no nordeste

brasileiro não houvesse o tal cordão, existia ali os maracatus que, no formato de cortejo e encenação, se assemelhavam a esse:

> O maracatu, porém, não tem índios. Todos os seus figurantes vestem de negras, de saia e cabeção, à maneira baiana, mas com autos cocares de penas de ema à cabeça. Guarda melhor as tradições africanas. Geralmente, é maior que o cordão. Consta de uns trinta indivíduos, que formam em duas fileiras, conduzidos por um tocador de ganzá ou maracá de folhas de flandres (BARROSO, 1917, p.18-19).

Nesse relato, não se pode afirmar precisamente o que seria o cordão ou o maracatu devido aos poucos elementos descritivos e comparativos fornecidos pelo autor, porém, é através dele que se evidencia a noção de que o maracatu cearense "guarda melhor as tradições africanas", mantendo características de cerimônias certamente trazidas de diferentes lugares e povos da África. A descrição dos personagens trajados de baianas e vestidos de negra se aproxima também da estética dos maracatus registrados a partir do ano 1936.

Porém, a leitura desses "maracatus primários" do final do século XIX deve ser problematizada de acordo com a reelaboração das práticas culturais desses maracatus: sua territorialidade, sua participação no carnaval, a presença/ausência de personagens, as transformações contemporâneas, a presença nos bairros etc., compreendendo as apropriações e reelaborações da festa até o surgimento do "Az de Ouro", em 1936/37, e na sua continuidade a partir desse novo marco temporal.

Na Corte ou ao longo do desfile, se vê características não encontradas nos maracatus pernambucanos ou de outros estados, entre elas o fato de os homens assumirem os papéis femininos, que tem, entre suas justificativas, os vetos morais às mulheres em participar do carnaval de rua no início do século XX.

Em 1981 a inserção de mulheres era o tema de destaque de uma reportagem do Jornal O Povo, publicada às vésperas do carnaval, onde eram entrevistadas brincantes do tradicionalista Maracatu Rei de Paus. A reportagem revela o mal juízo que era feito às mulheres que participassem dos maracatus, o que fica expresso através da fala de Geraldo Barbosa, presidente do maracatu Rei de Paus: "naquela época, só as mulheres consideradas 'profanas' se metiam em tal manifestação; as 'damas' apenas olhavam o ritual. Hoje em dia é diferente [...] todo mundo participa da festa: homens, mulheres e crianças".

Não podemos creditar esta vanguarda em aceitar mulheres no Maracatu somente ao Rei de paus, porém, por meio da reportagem do Jornal O Povo, percebe-se que evidenciar esta característica nova nos maracatus, logo no tradicional Rei de Paus, representa também questionar sobre o que representa a tradição nos maracatus.



Maracatu:

As mulheres rompem a tradição

Vera · o fascínio pela cadência do Maracatu

Geraldo aplica a tinta para obter o "falso negrume"

fantasias das negras; Dona Chiquinha e a Francisca, "a minha patroa", ficam com a parte das alegorias e dos estandartes".

"Quando chega o mês de novembro é uma correria total, pois estamos tão envolvidos com os preparativos, que não conseguimos pensar em mais nada. Chega o momento dos retoques finais em tudo e é importante não esquecer nenhum detalhe", explica dona Chiquinha. Concluí dizendo que, "toda a sua família toma parte do Maracatu: os que não dançam, fazem alguma coisa no decorrer do ano".

Imagem 12: Capa da notícia Maracatu: As mulheres rompem a tradição, no Jornal O Povo, de 27 de fevereiro de 1981.

Na reportagem do Jornal O Povo também se lê depoimento de brincantes, como o que destacamos abaixo, onde se percebe a convivência de homens e mulheres nos mesmos personagens, como na ala das negras e a reserva de alguns personagens somente para os homens, como as princesas e damas do paço. Além disto, vemos a ratificação da ideia de os maracatus do Ceará terem sido adaptados dos pernambucanos, tomando a forma de uma expressão cultural meramente cearense.

> Tradição
> "Muita gente pensa que o Maracatu, com o seu ritmo lento, pode cansar e fazer com que os seus integrantes percam o incentivo, ou mesmo o público que nos assiste. Mas não é verdade, pois é um espetáculo que agrada a todos e eu jamais deixaria de desfilar pelo Maracatu para integrar uma escola de samba. É um ritmo praticamente nosso, pois criou características cearenses, quando chegou de Pernambuco", disse Lúcia, acrescentando que "o Maracatu é algo que deve ser preservado por nós, cearenses".
> Segundo Lúcia, aumentou muito o número e mulheres que desfilam pelos maracatus, acabando com a tradição de só os homens desfilar e. "Hoje, pelo menos, na Ala das Negra, que é a que integro, já temos várias mulheres como também as Damas do Paço, que dançam junto com a gente, as

> princesas e a grande maioria das índias". (JORNL O POVO, 27 de fevereiro de 1981, p. 19)

Dessa situação, mesmo com a entrada gradativa de mulheres nos maracatus, manteve-se a tradição de ter homens nos papéis femininos de destaque, sobretudo na Corte. Contudo, desde os anos 1988, é possível encontrar mulheres assumindo os papéis femininos, entre eles o mais importante – a Rainha. Eulina Moura é reconhecida pelos maracatus de Fortaleza como a primeira mulher a assumir o papel de rainha em um maracatu no Ceará. Coroada rainha pelo Babalorixá Luiz de Xangô, Eulina assumiu a realeza no Maracatu Verdes Mares, em 1988, e posteriormente no Maracatu Baobab, este último fundado com a proposta de aproximar o universo dos maracatus cearenses com as religiões afro-brasileiras.

> Um grupo de experientes carnavalescos na cidade deu impulso à empreitada. O Baobab, então, teve na constituição da Associação a primeira mulher como presidente de um maracatu, visto que no contexto local sempre coube aos homens o papel. Devia-se também à compreensão de que em Pernambuco as rainhas de maracatus eram tradicionais Yalorixás como Dona Santa, as quais eram tanto responsáveis por seus maracatus, quanto mitificadas por suas comunidades. Coube, então, à Eulina Moura ter essa dupla função: ser Yalorixá de Candomblé e rainha. Quanto à representação da realeza feminina, a brincante já havia experienciado no Nação Verdes Mares, em 1988. A ação havia provocado uma ruptura, o que gerou desconforto aos defensores de uma tradição "inventada", cujas ressonâncias ainda se presentificavam na década em curso (COSTA, 2009, p.114).



Imagem 13 – José de Almeida, Rainha do Maracatu Nação Iracema (2014). Foto: Marcelo Renan.

Imagem 14 – Priscila Rodrigues Furtado, Rainha do Maracatu Solar (2014). Foto: Marcelo Renan.

Nos maracatus cearenses, outro elemento se sobressai no momento de caracterizá-lo entre os demais maracatus, bem como desponta como um dos principais argumentos na busca pela afirmação de um maracatu tipicamente cearense: a pintura facial, onde é utilizada uma tinta artesanal confeccionada pelos próprios brincantes, conhecida como "tisnado" ou "negrume". [52]

Segundo algumas interpretações, pintar-se de negro faria o brincante de cor de pele mais clara simbolizar um negro enquanto estiver assumindo personagens nos maracatus. Segundo outras, a pintura negra serve para disfarçar e uniformizar os brincantes no desfile ou seria utilizada como máscara e traria o sentido mimético de transportar o indivíduo para dentro do personagem, aproximando-os também do universo sagrado. Essas interpretações, embora diferenciadas, fundamentam o uso do negrume por grande parte dos grupos, mesmo que o debate sobre cada uma dessas versões suscite variações semânticas na transmissão interna em cada grupo e na tradução externa desse signo para os espectadores.

Simultâneo a isso se vê nos maracatus cearenses a construção de justificativas para essas tradições mais antigas, baseando-se em elementos contemporâneos, através de novas vivências dos próprios brincantes e do debate acadêmico, que leva para os maracatus a problematização de práticas já consolidadas a partir de novos paradigmas.

Essa reconstrução do conjunto de símbolos e tradições culturais no interior dos maracatus cearenses (HALL, 2011, p. 87) atinge também o lado musical. Na música dos maracatus, residem mais características que tratamos como demarcatórias de sua singularidade, como a presença do ferro (instrumento musical formado por um triângulo de ferro de bases achatadas, percutido com um bastão de ferro), e pela variação rítmica que caracteriza a musicalidade do maracatus. Há também a interferência direta de artistas, como o multiartista Descartes Gadêlha, que atuou junto a agremiações carnavalescas como escola de samba e maracatus, caracterizando musicalmente diferentes toques (sotaques) nos grupos, sobretudo nos maracatus, dinamizando musicalmente este segmento cultural. Julgamos aqui a

---

[52] Apontamos dois importantes estudos voltados como fundamentais à compreensão da pintura facial: COSTA, Gilson Brandão. **A festa do Maracatu. Cultura e performance no Maracatu cearense 1980 – 2002.** UFC. Universidade Federal do Ceará, Departamento de História/ Mestrado em História Social (dissertação), Fortaleza: UFC, 2009.; e ainda, SILVA, Ana Cláudia Rodrigues. **Vamos Maracatucá: um Estudo sobre os Maracatus Cearenses.** Master's Thesis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco – Recife, 2004. Abordaremos a visão desses dois autores no terceiro capítulo.

importância de tratar especificamente sobre essa pessoa cujas contribuições são imensamente reconhecidas pelos maracatus na contemporaneidade.

Em Fortaleza, Descartes Marques Gadelha[53] é tratado como mestre, cujo reconhecimento se faz notório pelos brincantes dos diferentes maracatus, e não somente o Maracatu Solar, de que participa atualmente. Mestre Descartes Gadelha é fortalezense, nascido em 18 de junho de 1943, e destaca-se como um artista multifacetado que transita entre as artes plásticas (por onde se tornou internacionalmente conhecido), a literatura e, com destaque, a música, vertente em que está a sua maior contribuição aos maracatus cearenses.

Filho de uma família com tradição musical, Descartes Gadelha participou de corais, orquestras e grupos musicais desde a infância, no entanto, a sua relação com o carnaval remota ao ano 1960, quando fundou o bloco que depois se tornaria a escola de samba *Ceará Moderno*. A partir daí continuaria a se envolver com as escolas de samba e blocos de Fortaleza e do Rio de Janeiro, compondo enredos, se aperfeiçoando nos instrumentos de percussão e se tornando mais influente no cenário musical e carnavalesco da cidade. No final do ano 1970, chegou a acompanhar o cantor Ednardo em seus shows, sendo incentivado por este a participar de eventos competitivos e festivais musicais.

Nos anos 1980, Descartes Gadelha aproximou-se com mais intensidade dos grupos de maracatu, frequentando maracatus como o Leão Coroado, Rei dos Palmares, desfilando em seus batuques. Em 1993, fez a preparação musical dos batuqueiros do maracatu Verdes Mares e, em 1994, participou da fundação do Nação Baobab[54].

Entre os anos 1990 e 2000, Descartes Gadelha firmou seu nome como incentivador dos maracatus cearenses, ao participar da preparação musical dos brincantes e mestres de batuque dos diferentes grupos existentes na cidade. A sua musicalidade contribuiu na criação de variações rítmicas nos maracatus cearenses, caracterizando a pluralidade na cadência musical desses grupos. Sua inventividade também cooperou na criação de novos instrumentos, inspirando grupos antigos e novos. Contibuiu, ainda, com a preparação de grupos como o Maracatu Solar, Rei do Congo, Vozes da África, Nação Iracema em Fortaleza, e também grupos fora da capital, como o Maracatu Nação Tremembé de Sobral.

---

[53] Uma síntese biográfica sobre Descartes Gadelha está na tese de doutorado SCHRADER, Erwin. Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará. Faculdade de Educação – Pós Graduação em Educação Brasileira [Tese de Doutorado]. Fortaleza, 2011. P 117 – 165.

[54] Uma das maiores inovações promovidas por Descartes Gadelha está na produção de instrumentos musicais incorporados aos maracatus. No Nação Baboab, Descartes implanta a "Cocalheira", instrumento com peças de ferro percutidas de modo semelhante ao triângulo de ferro, contudo, este instrumento é montado em base fixa que fica sobre rodas, empurrada por assistentes permitindo maior vigor na execução por parte dos músicos. C.f. Descrição do Nação Baobab - Apêndice 1.





Imagens 15 – Descartes Gadelha, coroado como Rei da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza, pelas mãos de Rodrigo Damasceno Rodrigues (05 de outubro de 2012) Foto: Paulo Winz.
Imagens 16 – Descartes Gadelha, coroado como Rei da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Fortaleza. (05 de outubro de 2012) Foto: Paulo Winz.

Com essa bagagem cultural e presença marcante nos maracatus cearenses, Descartes Gadelha é reconhecido como mestre, bem como é tratado como *griôt*, principalmente entre os brincantes do Maracatu Solar, onde atualmente comanda o batuque. Continua oferecendo cursos de formação musical e de percussão, também preparando o maracatu para os desfiles carnavalescos.

O reconhecimento de Descartes Gadelha como mestre trata-se de um comportamento comum nas tradições culturais populares, de valorizar o conhecimento dos mais velhos frente sua trajetória e saberes sobre determinado assunto. Curiosamente percebemos que há certa distinção entre a posição do mestre Descartes em dois aspectos: como músico e como artista plástico. Como músico, ressalta-se traços religiosos da cultura afro-brasileira, enquanto não se nota muito intensamente estes elementos em sua produção nas artes visuais. Assim, embora o músico não exclua o artista plástico, nos maracatus é a música que o aproxima das novas gerações de brincantes, e, depois, o seu reconhecimento nas outras artes.

Com as inovações musicais promovidas por Descartes Gadelha nos maracatus fortalezenses a partir do ano 1990, tornou-se possível encontrar maior variedade de ritmos nas músicas dos maracatus, especialmente no Nação Baobab, Vozes da África e Solar. Atualmente, grosso modo, temos o ritmo lento cadenciado, também chamado de ritmo dolente ou de coroação, como o mais popular entre os maracatus. Esse ritmo mais lento é difundido como o padrão musical dos maracatus cearenses. Coexiste com este há um outro, de variações

mais aceleradas, com divisões rítmicas diferentes e cuja acentuação permite a alteração na evolução e coreografias das personagens. Seguindo essa diversidade musical, alguns grupos desenvolveram a sua própria linguagem musical inspirando-se em ritmos como o baião e o coco, introduzindo instrumentos novos nos arranjos musicais que acompanham a parte cantada (chamada de "loa" ou "macumba").

Das variantes musicais, também derivam leituras do passado e do presente na legitimação dessas novas linguagens musicais. Assim, pode se ver nos maracatus da atualidade grandes diferenças nas suas marcações sonoras, a exemplo dos Maracatus Solar e Nação Fortaleza[55], que se utilizam de instrumentos melódicos para o acompanhamento das loas e que também modificam a estrutura rítmica, destoando de maracatus que mantém quase inalterado o ritmo de coroação, ou ritmo dolente. O rompimento com o viés tradicionalista na música dos maracatus fortalezenses, através das inovações musicais, depende tanto da percepção de como essas alterações afetam o desfile, quanto da percepção de seus brincantes frente às justificativas para essas alterações. Assim, a verve de tradição e mudança é constante, porém, não acontece em sentido linear, ou seja, os grupos podem se modernizar na aparência e se manterem inalterados na musicalidade, ou o inverso.

Esse contexto de mudanças e permanências se soma aos processos de adoção de sentidos das identidades e das tradições que os diferentes agentes aplicam aos maracatus de Fortaleza (ou do Ceará), na formação das imagens e representações de ser este um patrimônio cultural da cidade, do estado ou do país, construções políticas e sociais estas que serão discutidas nos capítulos posteriores.

1.6 Por que o Maracatu do Ceará como patrimônio cultural?

Ao considerarmos a existência de diferentes tipos de maracatus no Nordeste, fazemos dessa informação um instrumento importante para representar primeiramente a diversidade

[55] Destacamos o livro *Singular Plural: a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo,* do pesquisador Pingo de Fortaleza, músico e presidente do Maracatu Solar, como a obra que melhor situa essas diferenças no panorama musical dos maracatus cearenses contemporâneos. Nessa obra, além de fazer referência da provável existência de maracatus anteriores ao ano de 1937 (Surgimento do Az de Ouro, apontado como o primeiro maracatu carnavalesco), apresenta transcrições com partituras das loas dos maracatus Cantadas por Raimundo Alves Feitosa nos anos 1940 e das loas de maracatu cantadas pelos maracatus que desfilaram até o carnaval de 2013. Nessa obra, destaca a diversidade rítmica e de significados que a musica dos maracatus representa para os próprios brincantes, afetando a percepção dos grupos no cenário carnavalesco. FORTALEZA, Pingo de. **Singular Plural: a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo.** Edições SOLAR. Fortaleza, 2012. [Pingo de Fortaleza é o pseudônimo usado por João Wanderlei Roberto Militão].

cultural no cenário onde estes maracatus existem em diferentes estados e cidades. Em seguida, a diversidade das condições de existência e das formas de brincar dos maracatus fortalezenses diferenciando-os dos maracatus dos diferentes estados nordestinos. Com isso, nos motivamos a não produzir análises comparativas entre estes tantos maracatus do nordeste, mas sim, contextualizar os elementos centrais para se entender os maracatus do Ceará.

Como já sinalizamos, há proximidades entre os maracatus pernambucanos e cearenses, justificados por meio de diferentes contatos entre esses através dos tempos, e por meio dos quais se derivam debates que fortalecem a disputa pelo reconhecimento da autenticidade dos maracatus cearenses, e não por condicioná-los a serem meras cópias modificadas dos maracatus de Pernambuco. Na linha investigativa desse debate, a socióloga Danielle Cruz apresenta, no seu livro "Maracatus do Ceará: sentidos e significados", um tópico específico chamado "Maracatu Rural e Maracatu Nação: liames e apropriações diversas" (CRUZ, 2011, p. 59), onde trata de investigar as dicotomias entre os tipos de maracatu em Pernambuco como forma de compreender como os Maracatus Nação e Maracatus de Baque Solto chegam ao universo simbólico e às vivências dos maracatus no Ceará. Na perspectiva de Danielle

> Apontar uma definição precisa para o que seja um maracatu é tarefa complicada, dada a multiplicidade de usos e sentidos conferidos a essa prática em distintas localidades e em diferentes temporalidades. (CRUZ, 2011, p. 62)

Assim, Danielle ressalta a importância da produção das pesquisas no Recife sobre os maracatus, desde o ano 1950, como contribuintes para a criação das categorias de Maracatu Nação, ou de Baque Virado, e de Maracatu Rural, atualmente chamados de Baque Solto. Essas pesquisas, que estiveram focadas inicialmente em Pernambuco, ampliaram o conhecimento sobre os maracatus Nação, mais numerosos no Recife e em Olinda, e sobre os Maracatus de Baque Solto, presentes principalmente na região da Mata Norte de Pernambuco. Partindo das análises dos fatores históricos que popularizam estas categorias, Danielle reafirma que em cada estado onde existem maracatus, há também conjuntos de características que lhes conferem dinâmica de organização social e expressividade performática característica de suas regiões de origem. A pesquisadora continuamente observa quais as relações possíveis entre os maracatus pernambucanos com os maracatus cearenses na contemporaneidade.

> No Ceará, por exemplo, não há registro de maracatus que se autodenominem rural. Nos documentos catalogados pela pasta cultural municipal e estadual e nos dados levantados por pessoas que se dedicam ao estudo dos maracatus, classificam-se grupos existentes no estado como maracatu nação. Porém, não se pode dizer que por serem considerados maracatu nação, a composição dos

> maracatus cearenses é a mesma dos localizados em Recife. Apesar de algumas semelhanças com os de Recife, no Estado do Ceará os maracatus produzem ritmos distintos dos maracatus pernambucanos. (CRUZ, 2011, p. 67)

Ocorre que Danielle Cruz apenas nos fornece uma análise rasteira dessas relações de "apropriações diversas" a que se propõe fazer entre os maracatus de Pernambuco e do Ceará e, por sua vez, reforça o caráter do necessário reconhecimento da diversidade cultural que compõe o universo dos maracatus no Nordeste. Assim, é oportuno reforçar que, mais importante que dar conta de perceber de forma comparativa as relações entre esses maracatus do Nordeste, é fundamental o registro das práticas culturais locais para o caso dos maracatus do Ceará, formadas a partir da significação que o cearense atribui ao maracatu feito em seu estado e, especialmente, na sua capital.

Nesse ponto, recuperamos um fragmento do preâmbulo do texto da Convenção Para a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais[56], quando versa que,

> Sabendo que a diversidade cultural cria um mundo rico e variado que aumenta a gama de possibilidades e nutre as capacidades e valores humanos, constituindo, assim, um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações (UNESCO, 2005),

Portanto, não há de ser em vão o argumento de considerar imprescindível o estudo isolado de cada um dos maracatus encontrados no Nordeste. Visto isso, temos verdadeiro divisor de águas no que tange os maracatus pernambucanos, com a realização dos Inventários Culturais de Referências Culturais (INRC) do Maracatu Nação e do Maracatu de Baque Solto, encomendadas pelo Estado de Pernambuco através da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), e da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco. Tal processo iniciou ainda em 2007, com o pedido, ao Iphan, do registro de dois maracatus, dos Cavalos Marinhos e dos Caboclinhos no Livro das Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro,

A realização das pesquisas de inventário, supervisionadas pelos técnicos da Superintendência do Iphan em Pernambuco, iniciou em 2011, com a ocorrência do processo de licitação para contratação das empresas que realizariam os respectivos INRC's. Em 2012, os pesquisadores contratados iniciaram as pesquisas de campo explorando registros documentais e a imersão no campo de atuação e de vivências desses maracatus. Com o

---

[56] Ratificada no Brasil através da Lei nº 6.177, de 1º de agosto de 2007, que "Promulga a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais, assinada em Paris, em 20 de outubro de 2005".

processo de inventário, se tornou possível estreitar a comunicação entre o poder público e os maracatus pernambucanos, bem como diagnosticar elementos frágeis nas condições de existência desses maracatus. A finalização dos INRC's também proporcionou a avaliação dos maracatus e cavalos marinho pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em sua 77ª reunião, em dezembro de 2014, que, por unanimidade, reconheceu esses três bens como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro.

Considerando o caminho pelo qual o Governo de Pernambuco levou os maracatus desse Estado ao reconhecimento nacional como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, questionamos, de maneira análoga, se será este o caminho que os maracatus do Ceará deverão percorrer para obter o reconhecimento oficial como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. Inquirimos, ainda, quais os caminhos trilhados até aqui para a compreensão, no Ceará, dessa forma de expressão como patrimônio cultural. Continuamente, partimos, para encontrar nossas respostas, na busca por compreender as ações institucionais da Prefeitura de Fortaleza e as mobilizações dos próprios brincantes de maracatu no Ceará.

A partir dos pontos abordados, entendemos que os Maracatus do Ceará são diferenciados dos maracatus pernambucanos e dos demais que apresentamos nesse capítulo, merecendo serem estudados a partir de suas especificidades históricas e contemporâneas. Optamos, então, por fazer o estudo de suas relações com as políticas públicas de preservação do patrimônio cultural e ainda com as posturas sociais inclusivas para os seus brincantes. Dessa forma, nesse trabalho de pesquisa, nos debruçamos sobre o caso da patrimonialização dos maracatus do Ceará, investigando a percepção e atuação do Iphan, da Prefeitura de Fortaleza e dos demais agentes culturais envolvidos com os maracatus diante de tal contexto, considerando, sobretudo, que os maracatus tecem cotidianamente relações de pertencimento e representação de conjuntos de saberes e fazeres afro-brasileiros no cenário cultural e social fortalezense.

2 Políticas de preservação e os maracatus em Fortaleza



2 - Políticas de preservação e os maracatus em Fortaleza

Discorrer sobre patrimônio cultural imaterial no Brasil exige, inevitavelmente, um exercício de observação e análise das políticas de preservação do patrimônio elaboradas no âmbito do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan, sobretudo, no que se refere a três marcos norteadores nesse campo. Temos a Carta de Fortaleza, elaborada na conclusão do "Seminário Patrimônio Imaterial: estratégias e formas de proteção", em 14 de novembro de 1997; o Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial; e por fim, a resolução nº 01 de 03 de agosto de 2006, que determina os procedimentos para se efetivar o Registro de Bens de Natureza Imaterial. Tais documentos concretizam a atuação do Iphan no campo da preservação do patrimônio cultural imaterial no âmbito nacional, e inspiram os estados e municípios a desenvolver ações próprias e legislações de proteção ao patrimônio cultural imaterial nessas instâncias.

Em Fortaleza, capital do Ceará, atendendo ao que determina o inciso nono do artigo 30º da Constituição Federal de 1988, que atribui aos municípios a função de "promover a proteção do patrimônio histórico-cultural local, observada a legislação e a ação fiscalizadora federal e estadual" (BRASIL, 1988), foi elaborada em março de 2008 a Lei Municipal nº 9.347, que "dispõe sobre a proteção do patrimônio Histórico-Cultural e Natural do Município de Fortaleza, por meio do tombamento ou registro". Na mesma lei se cria também o Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico-Cultural (COMPHIC), além de outras providências (FORTALEZA, 2008).

Sobre as legislações de preservação do patrimônio cultural em Fortaleza percebemos que a referida Lei Municipal nº 9.347/08 acrescenta maior rigor no processo de tombamento de bens imóveis, e inclui ainda um elemento mais específico, a categoria patrimônio imaterial como objeto da proteção municipal. Tal inserção acontece através do dispositivo do Registro de Bem Cultural de Natureza Imaterial, na proteção dos bens culturais no município. Contudo, convém aqui mencionar a existência da Lei Municipal nº 8.023, de 20 de junho de 1997 como antecessora ao redesenho das leis sobre o patrimônio imaterial na cidade. Esta lei é entendida como aquela que estipulou as diretrizes da preservação do patrimônio cultural de Fortaleza bem como se dispunha logo em seus artigos iniciais:

> Art. 1º O Patrimônio Histórico – Cultural do Município de Fortaleza é constituído pelos bens de natureza material e *imaterial*, tomados individualmente ou em seu conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade fortalezense,

> e que por qualquer forma de proteção prevista em lei, venham a ser reconhecidos como de valor Histórico – Cultural visando a sua preservação.
> Art. 2º. A presente lei dispõe sobre o tombamento e o seu entorno e sobre a declaração de relevante interesse cultural, como formas de proteção a bens móveis e imóveis, públicos ou privados, e as *manifestações culturais* existentes no território do Município de Fortaleza, visando integrá-los ao seu Patrimônio Histórico – Cultural (FORTALEZA, Lei 8.023, de 20 de junho de 1997, grifo nosso).

Sobre a lei de 1997, percebe-se a ampliação do conceito de patrimônio histórico-cultural e a inclusão das terminologias *imaterial* e *manifestações culturais* sem apontar nenhuma problematização dos conceitos e terminologias empregadas. No texto desta Lei, discorre-se exclusivamente sobre o tombamento e a declaração de relevante interesse cultural de bens imóveis, sem tratar da relevância do patrimônio cultural imaterial evidenciada pelo uso dessas terminologias. Os textos da lei também não apresentam quais seriam os dispositivos legais para a preservação do patrimônio imaterial no âmbito municipal nem proporciona o desenvolvimento de ações nesse sentido.

Felipe Barreira Ferreira (2014, p. 27-29) pontua que, mesmo com a criação do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural (COMPHIC), a Lei Municipal nº 8.023/97 mostra-se ineficiente para a proteção do patrimônio material da cidade, ratificando tal constatação por meio do baixo número de tombamentos e emissão de Declaração de Relevante Interesse Cultural no período compreendido entre as duas leis municipais de proteção do patrimônio cultural (a primeira em 1997 e a segunda em 2008).

> Prova disso é o número de bens tombados em Fortaleza através dessa lei, somente dois, quais seja o Palácio João Brígido, (Paço Municipal) e o Bosque do Pajeú, situados na Rua São José, nº 1, Centro de Fortaleza, ambos protegidos através do decreto municipal nº 11.909 de 23 de novembro de 2005, além da Praia de Iracema, que foi declarada de relevante interesse cultural, através da lei nº 8.799 de 16 de dezembro de 2003. Os primeiros bens protegidos por lei em Fortaleza e reconhecidos como de importante valor histórico antes de 1997, tinham sido protegidos por meio de leis próprias criadas pela Câmara Municipal de Fortaleza (CMF), em função da inexistência de um instrumento exclusivo destinado a esse fim (FERREIRA, 2014, p. 29).

Esse processo de proteção de bens culturais, através de leis individuais, protegeu os patrimônios históricos fortalezenses até a publicação da Lei Municipal nº 8.023/97, contudo, a emissão da Declaração de Relevante Interesse Cultural e os primeiros tombamentos municipais com a utilização dessa lei ocorreriam entre 2003 e 2005, ou seja, mais de cinco anos após a sua publicação. Assim, com a lei de 1997, a proteção dos bens culturais necessitava ainda da sansão dos decretos municipais pela Câmara Municipal e Prefeitura de

Fortaleza, referendando o tombamento ou à Declaração de Relevante Interesse Cultural. Nos casos acima temos, então, a Declaração de Relevante Interesse Cultural para a Praia de Iracema, em 2003, e o tombamento do Paço Municipal e Bosque do Pajeú em 2005.

Na data de 05 de dezembro de 2005, nova lei voltada à proteção de bens culturais foi elaborada na cidade, evidenciando, sobretudo o tombamento do patrimônio histórico (Lei Municipal nº 9.060/05), modificando a estrutura dos departamentos responsáveis pela proteção dos bens culturais na cidade. Com base nos argumentos de Felipe Barreira Ferreira (2014, p. 32), é possível verificar retrocesso nos parâmetros de proteção, propiciado pela supressão da atuação do Departamento de Patrimônio Histórico – Cultural da Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza (DPHC/FUNCET). O texto da nova lei (nº 9.060/05), no seu artigo 8º, delega ao Iphan a gerência sobre a delimitação, o uso, e tombamentos dos bens culturais municipais, reservando-lhe o papel de executar essas decisões, que neste caso seriam da responsabilidade da administração municipal.

As inconsistências na aplicação da Lei Municipal nº 9.060/05 provocam questionamentos sobre a sua legalidade e efetivação dos mecanismos de proteção que ela apresenta. Nesse contexto, é notória a pouca abertura para se debater a valorização e proteção da cultura imaterial em Fortaleza, o que, no panorama legislativo, voltaria ser tema de destaque em 2008 com a elaboração e sanção de uma nova lei.

A Lei Municipal nº 9.347 de 11 de março de 2008 - *Lei do Patrimônio de Fortaleza*, em vigor, levou para o município os resultados de articulações acadêmicas e políticas que naquele momento visavam reforçar a construção de mecanismos de proteção ao patrimônio imaterial no Brasil. Entre as preocupações expressas na referida Lei, logo se observa, em seus artigos iniciais, a importância da cultura imaterial como constituidora do patrimônio cultural de Fortaleza.

Com a Lei nº 9.347/08, vê-se a criação de novos instrumentos de proteção ao patrimônio cultural material e imaterial, como a criação de um novo conselho para atuar especificamente nessas questões. Foi então criado o Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico-Cultural (COMPHIC), que passou a deliberar sobre os casos de tombamento e agora também sobre o registro de bens culturais imateriais. O novo dispositivo de proteção presente na lei - o "Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural do Município de Fortaleza"- apresentou-se então como recurso de valorização e proteção ao patrimônio imaterial, atribuindo à Secretaria de Cultura de Fortaleza – SECULTFOR, através de sua Coordenação de Patrimônio Histórico-Cultural, o

papel de promover a manutenção de um banco de dados com a documentação gerada ao longo da instrução do processo de registro, ampla divulgação e promoção do bem registrado.

Além dessas atribuições, cabe à SECULTFOR fazer a reavaliação do bem registrado em um prazo de dez anos, com a finalidade de revalidar o título de Patrimônio Cultural de Fortaleza. Essa reavaliação deverá ser feita pelo COMPHIC, que poderá manter ou negar a revalidação do título[57]. Contudo, uma vez negada a revalidação do título, é mantido apenas o registro do bem como referência cultural de seu tempo. O que nos chama atenção em relação à *Lei do Patrimônio de Fortaleza*, no que se refere ao patrimônio imaterial, é a similitude quase que integral com o decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, que concede ao IPHAN a instituição do Registro de Bem Cultural de Natureza Imaterial do Brasil.

Os artigos contidos na lei fortalezense, a exemplo do decreto nacional, prevêm a abertura de Livros de Registros (Saberes, Celebrações, Formas de Expressão e Lugares), onde serão inscritos os bens culturais analisados pelo COMPHIC e classificados como Patrimônio Cultural de Fortaleza. Para tanto, a instrução de abertura do processo de registro "constará de descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente, e deverá mencionar todos os elementos que lhe sejam culturalmente relevantes" (FORTALEZA, art. 36, § 1º, da Lei 9.347/08).

Na experiência nacional, a ausência de normativas no Decreto nº 3.551/00, que apontassem sobre os procedimentos necessários para a instrução dos processos de registro, motivou o IPHAN a elaborar e publicar a Resolução nº 01, de 03 de agosto de 2006, contendo diretrizes para a apresentação do requerimento de instrução nesses processos. As instruções nessa resolução indicam quais documentos são necessários para a apresentação de candidaturas de um bem cultural ao Registro de Bem Cultural Imaterial Brasileiro, que deva seguir para avaliação da Câmara do Patrimônio Imaterial (também criada através dessa resolução), e do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural na intenção de receber o referido título.

Os procedimentos listados no Decreto e na Resolução ajustam-se, por sua vez, ao funcionamento da estrutura administrativa e hierárquica do IPHAN, que distribui as atribuições sobre os processos de registro (conforme especificidade dos casos), entre o Departamento do Patrimônio Imaterial – DPI e as Superintendências Estaduais. A Câmara Temática do Patrimônio Imaterial e o Conselho Consultivo de Patrimônio Imaterial exercem

[57] Em nossa pesquisa não identificamos procedimentos ou instruções normativas na SecultFor e COMPHIC que versem sobre o processo de revalidação do Registro de Bem Cultural de Natureza Imaterial.

fundamental importância na instrução dos processos de registro, deliberando sobre a abertura dos processos; desenvolvimento das pesquisas e inventários; emitindo relatórios e pareceres técnicos e por fim, decidindo sobre a inscrição dos bens nos respectivos Livros de Registro.

A instrução técnica dos processos de registro, de responsabilidade do DPI, que pode delegá-la para o proponente e outras instituições envolvidas com a candidatura do bem cultural, deverá contemplar em especial as exigências expostas no artigo 9º da Resolução nº 01/2006, que consiste na produção e sistematização de conhecimentos acerca do bem candidato ao Registro. Essa diretriz aponta para a necessidade de se produzir informações suficientes sobre o bem, ao ponto de caracterizá-lo em diferentes cenários de ocorrência.

Dessa forma, prioriza-se a descrição do bem a partir de elementos específicos que evidenciam a complexidade dos sentidos e fluxos culturais contidos em sua manutenção. Valorizam-se, portanto, os sujeitos na identificação dos processos de produção, circulação e consumo do bem cultural, bem como de processos de ruptura e ressignificação de tradições. Assim, somam–se a esses elementos de identificação as informações documentais sobre o bem estudado por meio do mapeamento de acervos de diferentes tipologias (bibliográfico, documental, audiovisual, etc.), produzidas com o uso do Inventário Nacional de Referências Culturais. Antônio Arantes (2001), em seu artigo "Patrimônio imaterial e referências culturais", nos apresenta, de maneira sucinta, uma definição sobre a utilização do conceito de referências culturais:

> Referência é um termo que sugere remissão; ele designa em relação à qual se identifica ou esclarece algo. No caso do processo cultural, são referências as práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam a sua territorialidade. [...] Referências, portanto, são sentidos atribuídos a suportes tangíveis ou não. Elas podem estar nos objetos assim como nas práticas, nos espaços físicos assim como nos lugares socialmente construídos (ARANTES, 2001, p.131).

Em relação à Resolução de 2006 criada pelo IPHAN, observamos, no artigo 10, a ampla promoção e divulgação do bem cultural a ser registrado. Nesse artigo, fica descrito que consiste à instituição responsável pela instrução técnica do processo de Registro:

> I. Ceder gratuitamente ao IPHAN os direitos autorais para fins de promoção, divulgação e comercialização sem fins lucrativos; e o direito de uso e reprodução, sob qualquer forma, dos produtos e subprodutos resultantes do trabalho de instrução técnica, resguardado o crédito de autor;
>
> II. Colher todas as autorizações que permitam ao IPHAN o uso de imagens, sons e falas registrados durante a instrução do processo (IPHAN, Resolução 01/2006).

A cessão dos direitos de uso de imagem e de publicação favorece a realização das pesquisas sobre a expressão cultural candidata ao Registro, visando ainda à alimentação das fontes documentais sobre o bem, e o favorecimento de novas pesquisas. Cabe ao responsável pelo desenvolvimento da instrução técnica, portanto, ao fim da pesquisa, sistematizar os resultados sob o formato de dossiê, contendo diferentes produtos, entre eles:

> I. Texto impresso e em meio digital, contendo a descrição e contextualização do bem, aspectos históricos e culturais relevantes, justificativa do Registro, recomendações para sua salvaguarda e referências bibliográficas;
> II. Produção de vídeo que sintetize os aspectos culturalmente relevantes do bem por meio da edição dos registros audiovisuais realizados e/ou coletados;
> III. Fotos e outros documentos pertinentes (IPHAN, art. 11, Resolução 01/2006).

O dossiê, e todo material documental produzido durante o processo de registro deverá ser analisado pelo IPHAN, que emitirá parecer técnico divulgando o resultado dessa ação, a fim de informar e perceber manifestações da sociedade sobre a indicação do bem cultural para o referido Registro. Depois de recebidas as manifestações da sociedade, e devidamente reconhecidas pelo Presidente do IPHAN, o material segue para avaliação do Conselho Consultivo do Patrimônio, que deverá deliberar sobre o registro, ou não, do bem cultural.

Tratando dessa complexa sistemática, que vai desde a apresentação da proposta de candidatura do bem de natureza imaterial até a deliberação positiva ou negativa do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, percebe-se, ao longo de todo o processo, a necessidade de adensamento nas pesquisas sobre cada bem. O processo administrativo promove, por sua vez, a retroalimentação da documentação sobre o bem cultural, constituindo-se ao mesmo tempo como resultado da pesquisa e agora como fonte, justificando-se assim a ação de ampla divulgação e promoção desses resultados para a sociedade.

Quanto aos processos de revalidação dos registros dos bens culturais no Brasil, o IPHAN tardou em traçar diretrizes para a o seu corpo técnico realizar este procedimento. A Resolução Iphan nº 1, de 18 de julho de 2013, soma-se à base legal que contribui para a preservação do patrimônio cultural imaterial e do Sistema Nacional de Patrimônio Cultural[58], treze anos após o decreto nº 3.551/2000, que institui o Registro do Patrimônio Cultural

[58] Quinta meta do Plano Nacional de Cultura, instituído pela Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010.

Imaterial Brasileiro, e um ano após o primeiro registro bem cultural no Brasil – o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, no Espírito Santo, registrado em 20 de dezembro de 2002.

Em linhas gerais, a resolução Iphan nº 01 /2013 organiza os procedimentos administrativos entre as superintendências regionais do Iphan, o Departamento do Patrimônio Imaterial e o proponente do Bem cultural registrado no sentido de indicar as atribuições de cada setor envolvido nesse processo de revalidação. Nota-se, mais uma vez, o compromisso em dialogar não somente com os representantes do pedido de registro, mas também com a comunidade produtora do bem, através da consulta sobre o interesse no processo de Revalidação do Título de Patrimônio Cultural do Brasil, conforme se lê no Art. 8º desta resolução (Iphan, 2013).

Para estes processos de revalidação será criada uma comissão temporária para avaliar a documentação acumulada sobre o bem cultural a ser revalidado, cumprido prazos determinados na resolução (IPHAN, Art. 9º e 10, 2013). A resolução orienta ainda a utilizar documentos de diferentes tipologias como produções audiovisuais, fotografias, textos, etc., e ainda apresenta um "roteiro básico de pesquisa para reavaliação do bem cultural imaterial", considerando a necessidade de adaptá-lo e ajustá-lo para que contemple o maior entendimento de como a manifestação cultural se comportou ao longo dos dez anos de registro. Observamos que o roteiro tem como finalidade principal questionar sobre os impactos que o registro exerce na vida das comunidades produtoras dos bens culturais, bem como quais as dinâmicas ameaçam a continuidade desse bem no cenário contemporâneo.

O segundo questionamento nesse roteiro, "Para que grupos ou pessoas esse bem ainda se constitui em referência cultural importante ou fundamental?",, talvez seja o mesmo que norteia toda a movimentação para se se registrar um bem cultural, e, consequentemente , mantém sua importância na análise da revalidação do bem já registado. Já o primeiro questionamento, "Como a manifestação cultural ocorre hoje?", ajusta a motivação da revalidação em virtude de se aceitar que as manifestações culturais são passíveis de mudanças e se atualizam às dinâmicas socioculturais as quais estas se vinculam, acrescentando novos elementos, introduzidos para provocar o aprimoramento técnico ou conceitual das estruturas que fundamentam as tradições culturais dos bens imateriais, ou mesmo subtraindo fatores antes apontados como cruciais para definição desses bens culturais e manutenção das suas tradições.

Entendemos, portanto, que o processo de revalidação, assim como o processo de Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, dá conta de diferentes procedimentos de aproximação com a comunidade produtora dos bens culturais, entretanto, ainda continuam

submetidos a critérios de análise subjetivos, sob a atribuição da Câmara do Patrimônio Imaterial e do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Iphan. Isso significa dizer que, ainda que as comunidades detentoras dos bens culturais revelem suas referências culturais e façam valer suas tradições, o reconhecimento dessas referências e tradições, por parte dos especialistas, continua atendendo aos valores da instituição (Iphan) e aos usos políticos e econômicos que a patrimonialização de um bem cultural promove para os estados e municípios. Assim, essa dinâmica burocrática no universo do Iphan absorve elementos primordiais no tratamento dos novos patrimônios culturais imateriais, sobretudo na realização dos inventários, que proporcionam o referenciamento das diferentes dinâmicas culturais da sociedade brasileira.

Há de se convir que, para os órgãos da esfera pública, não se trata de novidade o acautelamento dos elementos hoje em dia apontados como patrimônio imaterial, entretanto, vivenciamos o amadurecimento de conceitos e técnicas que permitem aos órgãos de preservação cultural – e demais agentes – a melhorar as condições para a efetivação desse acautelamento. Com o Decreto nº 3.551/2000, se instaurou no Brasil o clima de atenção aos "portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira", referenciados no Artigo 216 da Constituição Brasileira de 1988. Sobre este assunto, Maria Cecília Londres da Fonseca (FONSECA, 2000, p12) afirma que, a partir dos anos 1970 , o Brasil vivencia essa reorientação da preservação dos bens culturais, e, mais especificamente, com o desenvolvimento do conceito de referências culturais e a criação em 1975, por Aloísio Magalhães, do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC)[59], que veio a contemplar os bens culturais cuja natureza não estava contemplada pelos critérios de excepcionalidade ditos na Lei nº 25/1937.

> A ideia de referência cultural admite que diferentes visões possam coexistir acerca de um bem, e que os valores e as práticas sociais a ele atribuídos o tornem uma representação coletiva reconhecida por um grupo ou mais, pelo sentido de identidade que desperta,

[59] Incorporado à Fundação Pró-Memória (FNpM) e, 1979 junto ao Iphan e ao Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas (PCH), subordinada a um órgão normativo também criado na mesma ocasião, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), ambas vinculadas ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Sobre a junção do sistema de preservação do patrimônio cultural existente nessa época no Brasil Luiz Torelly escreve que "Esta iniciativa, além dos aspectos inerentes à racionalização administrativa e econômico-financeira, foi realizada com a expectativa de que as diferentes visões conceituais de IPHAN e CNRC, auxiliados pela capacidade financeira e técnica do PCH, fossem capazes de fazer frente aos desafios de implementar uma política de preservação do patrimônio cultural, ampliada em sua dimensão temporal e territorial, e que além de se integrar à vida econômica e social do País e às demais políticas públicas, estivesse menos apegada às noções tradicionais de excepcionalidade, arte e história" (TORELLY, Luiz, P.P. 2012, p. 8).

> transformando-o em um bem cultural. São conceitos capazes de reconhecer significados e de promover a salvaguarda e o acautelamento de uma variedade de manifestações que não encontravam respaldo nos instrumentos de gestão, então vigentes, como o tombamento (TORELLY, Luiz, 2012, p. 8).

Luiz Torelly afirma que o conceito de referência cultural oxigena a prática da preservação cultural no Brasil nesse período. Assim, a partir da ideia da valorização da diversidade cultural, por meio da identificação das referências culturais, torna-se possível perceber o que há de singular e de comum entre as manifestações culturais em diferentes territórios. A patrimonialização dos bens culturais de natureza imaterial, por meio do Decreto 3.551/2000, sintetiza conceitualmente o entendimento de como se proceder na proteção desse tipo de bem cultural por meio de um instrumento burocrático. Entretanto, uma vez resolvido o instrumento de gestão para o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial, permanece então outro problema para o atendimento dessa nova demanda: a eleição dos critérios que determinem esses novos patrimônios culturais. Para isso se faz necessário contar com as contribuições de diferentes áreas de estudo para a classificação e registro dos patrimônios imateriais.

Na identificação das referências culturais atuam, portanto, historiadores, antropólogos, etnomusicólogos, cineastas, cientistas sociais, fotógrafos, entre outros profissionais que desenvolvem pesquisas, além de, laudos e pareceres sobre cada expressão cultural em processo de registro pelo Iphan. Assim, dizemos que o Iphan através de seus procedimentos técnicos e do Registro do Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro, cumpre o papel de determinar quais são os novos símbolos que representam a identidade cultural do país, forjando o novo panorama da identidade nacional.

O escopo dessa nova identidade cultural pautada na diversidade, por sua vez, abarca, atualmente, trinta e sete bens culturais registrados, inscritos nos quatro Livros de Registro do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (Livro dos Saberes; Livros das Celebrações; Livro das Formas de Expressão; Livro dos Lugares). Essa classificação nos livros de registro pressupõe, ainda, que em todas as etapas da identificação do bem cultural, até o momento de análise pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, os elementos que compõe esses bens culturais (tradições, referencial geográfico, saberes, técnicas, ameaças à continuidade, e elementos que garantem sua salvaguarda) sejam analisados para que haja a adequação do bem ao livro de registro que melhor lhe corresponda. Então, diferente dos critérios absorvidos na proteção dos bens materiais, para os patrimônios imateriais se observam a longevidade do bem cultural por

ao menos três gerações; as ameaças às condições de existência que põe em risco a possibilidade de ensinar e manter o bem cultual nas futuras gerações; as características singulares que conferem aspectos diferenciados ao bem cultural, ainda que este se repita em outras localidades do país; e a importância e representação para determinado grupo cultural. Assim, tendo como premissa as referências culturais, se coloca na forja da identidade cultural nacional o complexo universo de cada bem cultural registrado ou em processo de registro.

Temos, portanto, um total de trinta e sete bens culturais imateriais registrados no Brasil[60] que contemplam festas e celebrações religiosas católicas, indígenas e afro-brasileiras – por exemplos, a Festa do Divino Espírito Santo de Paraty, a Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim, o Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe –, rituais e lugares sagrados para os povos indígenas – por exemplos, a Cachoeira de Iauaretê, Lugar Sagrado dos Povos Indígenas dos Rios Uaupés e Papuri; a Tava, Lugar de Referência para o Povo Guarani –; saberes tradicionais e modos de fazer diferentes objetos de artesanato e instrumentos musicais – como exemplos, o Modo de Fazer Viola de Cocho, Sistema Agrícola Tradicional do Rio Negro, Saberes e Práticas Associados aos Modos de Fazer Bonecas Karajá, Ofício dos Mestres de Capoeira –, entre outros bens culturais, cuja vivacidade acentua as possibilidades de valorização da cultura local sob os diferentes olhares[61].

O prisma da diversidade cultural brasileira, então, se expande com o seu reconhecimento oficial por meio do Registro, através do Iphan, e cada vez mais absorve as referências culturais locais, reconhecendo nelas importantes instrumentos para a articulação das salvaguardas e da aproximação das comunidades com outras políticas culturais afirmativas voltadas ao desenvolvimento econômico, social e cultural dos dententores dos bens culturais.

Voltando à realidade fortalezense, deparamo-nos com uma situação que desfavorece as ações de promoção, divulgação e mesmo da efetivação do registro municipal segundo a Lei nº 9.347/08: a ausência de diretrizes que apontem os procedimentos administrativos, de pesquisa e inventário. Vê-se, entretanto, que no artigo 36 da Lei Municipal nº 9.347, de 2008, é interpretado que o processo de registro, no ato da sua abertura, deverá apresentar informações suficientes para a elaboração da sua instrução de registro, quando, nesse momento, deverá ser apresentanda documentação suficiente sobre o bem cultural como também de seus detentores (anuência). Sem essa documentação a Coordenação de Patrimônio Histórico-Cultural da

[60] Até a realização da 79º Reunião do Conselho Consultivo Patrimônio Cultural, em junho de 2015.
[61] O Iphan disponibiliza on-line informações sobre os bens imateriais registrados e em processo de registro através do portal <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606/.>

Secretaria de Cultura de Fortaleza, que faz o recebimento e apreciação do processo, não se instrumentaliza para a elaboração do parecer que deverá ser encaminhado para a apreciação do COMPHIC após os prazos de manifestação sobre o referido registro.

Mesmo com essa ausência de orientações normativas e de suporte aos processos de registro pelo município[62], encontram-se registrados, como patrimônio imaterial em Fortaleza, três bens culturais, sendo um no Livro de Celebração e outros dois no Livro de Lugar. A Farmácia Oswaldo Cruz, situada à Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza está registrada no Livro dos Lugares através do Decreto Municipal n° 13.034; a Igreja de São Pedro está registrada no Livro de Lugares, através do Decreto Municipal n° 13.031; e a Festa de São Pedro tem registro no Livro das Celebrações, pelo Decreto Municipal n° 13.030, todos de 10 de dezembro de 2012. A Igreja e a Festa de São Pedro são bens associados, uma vez que a realização da festa tem estrita ligação com a referida Igreja.

Convém ressaltar que a efetivação desses registros em Fortaleza não ocorreu com a mesma fluidez e agilidade que as políticas públicas de preservação do patrimônio recaíram sobre o caso dos tombamentos.

> Sob a tutela da Lei nº 9.347/2008, o número de bens protegidos pelo município através do tombamento aumentou consideravelmente. Antes de 2005, Fortaleza contava com 09 bens tombados, e de 2005 ao inicio de 2008, através da Lei nº 9.060/2005, passaria a ter mais 05, totalizando 14 bens protegidos, e entre 2008 e 2012, já sob a lei 9.347/2008 passou de 14 para 26 bens tombados pelo Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico – Cultural (COMPHIC) (FERREIRA, 2014, p. 44 – 45).

Nota-se que as ações do COMPHIC se voltam, sobretudo, a um preservacionismo pautado nos bens materiais, valorizando elementos artísticos e estilísticos; da história dos grandes feitos e de indivíduos célebres. Essa foi a postura que imperou nas práticas de preservação do patrimônio cultural no país desde 1937. Assim, os patrimônios já consagrados se elevam, enquanto as formas de expressão baseadas em saberes e vivências cotidianas, continuam aguardando o espaço e o protagonismo nas pautas do COMPHIC. Por outro lado, dado o cenário em Fortaleza, há de se questionar ainda o protagonismo da sociedade civil no lançamento de pedidos de registro em âmbito municipal.

---

[62] Reiteramos que o Governo do Ceará não dispõe de instrumento jurídico de Registro do Bem Cultural Imaterial ou equivalente para a proteção do Patrimônio Imaterial do Estado, dispondo somente da lei de Registro de Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará.

Verificando que, entre 2008 e 2013, havia somente três bens culturais registrados pelo município através da Lei de 2008, vê-se também que, nesse mesmo período, havia um número inexpressivo de abertura de novos processos.

Tabela 3 - Registro de bens culturais imateriais em Fortaleza entre 2008 e 2013

	Bens registrados	Novos pedidos de registro
2011	-	3
2012	3	1
2013	-	1
Total	3	5

Fonte: Ofício CPHC - SecultFor nº 2014/2013

Ente os bens culturais fortalezenses que se encontram em estudo para a avaliação do Registro, temos o Maracatu (registro no Livro das Celebrações); o Samba de Zé Bezerra (registro no Livro dos Lugares); a Festa de Iemanjá (registro no Livro das Celebrações); Espaço Cultural Maculelê (registro no Livro de Lugares); os Festejos da Paróquia Bom Jesus dos Aflitos (registro no Livro de Celebrações) [63]. Desses cinco bens citados, dois têm recebido atenção quanto à efetivação do registro – o Maracatu e a Festa de Iemanjá –, haja vista a relevância e repercussão desses bens para segmentos importantes na esfera pública e na representação social e cultural do município[64].

Assim, esse cenário nos revela tanto a mudança do paradigma preservacionista clássico no panorama legislativo, quanto nos coloca diante da fragilidade dessa mudança quando esta ocorre desguarnecida de meios para a sua aplicabilidade. Não obstante, nos faz reiterar a necessidade de se colocar os sujeitos à frente dos processos de patrimonialização de bens culturais imateriais, permitindo a maior definição dos bens e sentidos "patrimonializáveis" com os quais dialogam as ações de salvaguarda que contemplem a preservação, difusão e promoção dos bens imateriais.

[63] Atendem respectivamente pelos seguintes números de processo nº 1222450/2011; Processo nº 136000/2011; Processo nº 158163/2011; Processo: 2303093741532/2012; Processo 0905154109947/13.

[64] Voltaremos a esse assunto no tópico seguinte.

2.1 Patrimonialização da cultura intangível (patrimônio imaterial)

> As mudanças produzidas pelas políticas de patrimônio sobre as culturas locais estruturam-se pelo menos segundo dois eixos conhecíveis em quase todas as práticas humanas: seu valor de uso e seu valor de troca, que correspondem grosso modo a sua natureza simbólica ou alegórica (ARANTES, 2001, p.135).

A partir do que Arantes nos apesenta, entende-se que a utilização das políticas de patrimônio representa significativa mudança na estrutura de organização e nas expectativas das comunidades locais. Nos processos de patrimonialização de um bem cultural visualiza-se, portanto, o acirramento das expectativas em relação à utilização do bem patrimonializado frente à simbologia que ele exerce para os grupos ligados a este bem. Quando falamos de patrimônios imateriais, estamos lidando com um panorama complexo em face à variedade de formas que esses bens culturais se apresentam e, também, de como são atribuídos os seus valores e significações. De modo semelhante, lidamos com a categorização dos patrimônios culturais em contextos políticos e sociais, nos quais já não se sobrepõe a ideia da existência de culturas definidoras da identidade nacional, mas sim de expressões culturais que constituem a diversidade cultural dos Estados.

Embora seja questionável a linearidade dessa forma de pensar nos Estados contemporâneos ocidentais, vemos claramente que as políticas de patrimônio imaterial no Brasil se encaminham neste sentido. Os bens culturais imateriais já registrados nacionalmente, desde a criação do Decreto Lei nº 3.551/00[65], apontam para a construção de uma teia de referências culturais focada na diversidade de expressões culturais e, em especial, aquelas cujo valor simbólico seja possível de se definir em consulta às comunidades locais, através dos processos de pesquisa e inventário.

Ainda que estejamos vivenciando essa recondução nas políticas de preservação do patrimônio, vemos que não estão sanados alguns paradigmas, sobretudo os relacionados aos usos dos bens e das expectativas com a patrimonialização, por parte dos agentes de políticas públicas e dos detentores dos bens culturais. Em primeiro lugar, no conjunto de incoerências, temos o isolamento das culturas do imaterial (intangível) e do material, reafirmando a ideia de oposição e distanciamento entre esses dois tipos de patrimônios; em segundo lugar, a

---

[65] A lista completa de bens registrados, bem como a documentação que compõe os seus processos pode ser encontrada no Banco de Dados de Bens Culturais Registrados, disponível em: < http://www.Iphan.gov.br/bcrE/pages/indexE.jsf>.

definição dos sentidos de identidade e tradição arraigados na manutenção de práticas culturais que devem permanecer inalteradas – como nos sugere Durval Muniz Albuquerque Júnior, *não se poderia pensar cultura sem imediatamente remetê-la para o campo da produção das identidades: seja das identidades nacionais, regionais, étnicas, de gênero, de classe, etc.* (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.14); por fim, a incoerência referente à incipiência dos envolvidos nos processos de patrimonialização quando se fala em registro, promoção, difusão e salvaguarda dos bens culturais imateriais.

Partindo desses pressupostos, podemos afirmar que se formam verdadeiros conflitos quando se trabalha para a patrimonialização dos saberes, das técnicas, dos modos de fazer, das celebrações, dos rituais, dos conhecimentos místicos, dos lugares e das formas de expressão, ou seja, das múltiplas apresentações dos patrimônios imateriais. Consideramos aqui que, ao se estudar a patrimonialização de um bem, se pressupõe aos agentes envolvidos a percepção de também ser parte na evidenciação dos sentidos atribuídos ao bem patrimonializado.

Também deve se perceber e respeitar a premissa de que a valorização e o reconhecimento do bem, enquanto símbolo cultural para os grupos, já acontece, mesmo sem a interferência dos instrumentos de preservação do patrimônio. São nesses casos que vemos os choques entre a versão dos detentores e daqueles que postulam sobre os bens culturais, oportunidade em que revela-se, como ponto crítico dessa atribuição de valor à cultura imaterial, a fixação de elementos apontados como a identidade da comunidade de detentores.

A contribuição dos inventários e das pesquisas realizadas com os bens culturais imateriais no sentido de se produzir a documentação necessária para os processos de registro - nas instâncias federal, estadual e municipal (nos casos onde há legislação específica) – revela o quanto a consulta aos detentores provoca o aparecimento dessas divergências. Enquanto, para uns, a cultura imaterial representa a cristalização das formas em que se expressam as práticas culturais, para outros é justamente a capacidade de renovação e de adaptação dos saberes aos novos recursos tecnológicos que favorecem a dinâmica de manutenção dos bens culturais.

> Mas o patrimônio não corresponde necessariamente à versão mais essencialista de uma identidade. Elementos da vida quotidiana, propositadamente concebidos para funcionarem como identificadores, não estão, muitas vezes, protegidos pela logística de conservação que define o espírito da indústria do patrimônio. Esses elementos são, no seu espírito, transitórios e só o risco do seu desaparecimento enquanto signos de uma identidade vivida e partilhada realça o seu estatuto patrimonial. Acresce que a relação entre o estatuto puramente identitário e o puramente patrimonial é com frequência conflitual, revelando-se esse conflito na concretização dos processos de patrimonialização (PEIXOTO, 2004, p. 185).

O sociólogo português Paulo Peixoto considera que nem tudo aquilo que é destacado como patrimônio, na lógica da atribuição de sentido aos bens culturais, é efetivamente símbolo identitário, haja vista a própria dinâmica do processo de patrimonialização, que desconsidera elementos cotidianos próprios aos sujeitos e inversamente importantes para a promoção, difusão e proteção do bem a ser patrimonializado. Assim, quando temos de um lado essas identidades dos sujeitos, e do outro a valorização dos elementos tratados como patrimônio cultural por parte dos agentes de preservação cultural, o que se vê é a construção de um novo quadro onde a própria patrimonialização se constitui não mais como processo, mas sim como sujeito, ambientado no cenário de conflitos a própria provoca.

Nessa perspectiva, Peixoto (2004, p. 185) reitera que toda conscientização patrimonial instaurada em um processo de patrimonialização é pautada em um dever comum: "garantir a assimilação coletiva da mudança, funcionando como um estado de luto entre uma velha vida e uma nova vida." A mudança, simbolizada pela ruptura do velho como o novo, é também entendida como parte objetiva na construção do processo de patrimonialização. A transformação das identidades ao longo dos tempos passa, então, a ser mais uma característica identitária atribuída aos bens culturais imateriais, sem a qual não seria possível se formular os parâmetros entre as práticas culturais arcaicas e as ressignificadas.

O alerta que Peixoto nos traz apresenta a necessidade de entender as construções das identidades e dos patrimônios culturais também a partir dos processos políticos que as evidenciam. Essa percepção nos ajuda a situar os bens culturais imateriais no panorama das políticas públicas de preservação, integradas com as comunidades de detentores culturais, sobretudo, na mediação dos conflitos. Diferentemente das políticas preservacionistas para os bens materiais, o caso das referências culturais que se consagram patrimônios culturais imateriais pressupõe o envolvimento direto de detentores culturais, nas mais diferentes etapas de identificação e atribuição de sentidos aos elementos culturais destacados no processo de patrimonialização. É nesse contexto que se observa as forças atuantes no interior das comunidades frente às lideranças dos grupos culturais em análise. Dessas formas derivam divergências quanto ao próprio processo de patrimonialização e quanto à forma como deve se estabelecer as relações com os órgãos públicos atuantes nesta área, como o Iphan e a SecultFor.

Esses processos de apropriação e redefinição das tradições e identidades culturais - como sugere Stuart Hall (2011) - partem tanto de elementos internos aos grupos culturais, quanto dos elementos externos, afetando as formas como ambos entendem suas próprias tradições. No entanto, tradição, identidade e patrimônio são confundidos e colocados como

uma coisa só. Vemos isso acontecer, principalmente, através da ação dos grupos culturais e nos discursos forjados a partir do conhecimento acadêmico e jurídico que dão suporte à patrimonialização.

> É comum nestes discursos traçar-se a imagem de um tempo mítico onde tudo era idêntico a si mesmo, onde a "tradição", outra noção usada e abusada, prevalecia. Então surge o tempo da queda, onde a influência deletéria vinda do exterior, normalmente nomeada hoje de globalização, mercado ou influência da vida urbana, veio desorganizar, destruir, alterar estas tradições, que surgem sempre naturalizadas, já que não pensadas como inventadas historicamente (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.16).

A noção de tradição aparece aqui para evidenciar, novamente, a relação com o tempo nas permanências e ressignificações ocorridas entre o presente e o passado dos grupos culturais. Na exposição de Albuquerque Júnior, as tradições aparecem desprovidas da capacidade de também representarem-se como algo contemporâneo aos bens. Dessa forma, entende-se, nessa visão, que as tradições são anunciadas como elementos definidos e susceptíveis às transformações e ameaças dos elementos contemporâneos. Identidade corresponde, portanto, à construção política de referências culturais baseadas nas tradições individuais e coletivas das comunidades, fechando-se em si em favor de um projeto de unificação no consumo de ideias e de aspectos políticos e sociais.

Aqui, devemos relembrar a concepção de Éric Hobsbawm e Terence Ranger, em *A invenção das tradições* (2002), quando se postula a ideia de serem as próprias tradições construções de seu tempo, inventos sociais baseados em preceitos da época em que os sujeitos atuam. As tradições são constantemente inventadas e reinterpretadas pelos indivíduos, que as atribuem significados, bem como são legitimadas pelos recursos com os quais os grupos se apropriam para ratificar suas práticas culturais. A Patrimonialização de bens imateriais só acrescenta novo tempero a esta seara, através da inserção dos sujeitos em um processo de construção de sentidos sobre eles por eles mesmos. Neste ponto, ainda se vê a contratação de equipes para a realização das pesquisas sobre as tradições culturais em diferentes localidades e que, por sua vez, não mantêm relações com o universo cultural estudado. São equipes formadas para concorrer os editais de pesquisa e, muitas vezes, são de estados e regiões do país diferentes do local de onde as pesquisas serão realizadas, acrescentando à distância física as dificuldades de perceber os simbolismos impressos às realidades dos locais onde realizarão suas pesquisas.

Por outro lado, mesmo com toda a participação da população, ainda assim a preservação cultural fica condicionada a pequenos entraves na fronteira instável entre a

permanência e novidade, como bem argumenta Hermano Vianna. Para este autor, o problema - do pesquisador e dos agentes de preservação cultural - está no fato de não se chegar a um consenso com os detentores sobre o que se "'preservar'" sem destruir a possibilidade que as novidades, que vão se tornar as mais populares e tradicionais (no futuro) possam ter espaço para surgir" (VIANNA, 2005, p.306). Embora seja precipitado falar do surgimento das "novidades" que Vianna aponta, não será irrelevante falarmos da capacidade das manifestações culturais em diferir internamente umas das outras, permitindo a pluralidade de formas de apresentação do mesmo bem cultural.

O estudo de Vianna, sobre as festas tradicionais no Norte do país, revelou que as tradições de festejar os bois, em determinadas regiões, estava ligada à capacidade dos brincantes em reformular o formato de sua apresentação, possibilitando atrair jovens que passariam a integrar a brincadeira. Vianna acrescenta dois questionamentos importantes sobre essa dinâmica observada por ele, as quais são importantes ao nosso estudo: a) como determinar o que se preservar, sem que isso represente o engessamento das práticas culturais; b) de que modo devemos encarar o desinteresse da população pelos bens culturais, sem impor sobre isso a atuação das ameaças externas. São indagações que, invariavelmente, devem ser sempre levadas em conta e, em especial, devem estar presentes nas pesquisas de inventário dos bens culturais, visando a identificação não somente das referências culturais, mas também da percepção dos efeitos da patrimonialização sobre elas.

Quanto à patrimonialização, quando através da política de Registro prevista no Decreto Lei nº 3.551/00, essa deve ser ainda mais questionada em todos os seus sentidos, mas mantendo um foco central: o próprio registro.

> Pensar o registro como salvação de uma forma pretensamente original do rito, salvar a sua autenticidade, garantir a sua perpetuação sem modificações, é operar justamente a partir da lógica da identidade, de que há a possibilidade de que os eventos culturais se repitam no tempo sem mudanças de sentido, de significado, sem deslocamentos nos próprios arranjos dos rituais, dos objetos, dos motivos, dos temas, dos próprios agentes e de lugares onde se realiza (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p.14).

Na oportunidade em que, por um lado, o Registro das tradições passa a ser entendido como parte essencial dentro dos processos de patrimonialização, o que se dizer dessas tradições "patrimonializadas", registradas pelo IPHAN e demais órgãos de preservação do patrimônio? Arriscamo-nos aqui em aifrmar que o Registro (titulação) descortina o bem para a mídia, mas, antes disso, revela-o para os próprios detentores, à medida que disponibiliza para a comunidade tanto informações e dados específicos sobre o bem, através de documentos

e experiências de campo vividas pelos pesquisadores, quanto apresenta condições de uso do bem de modos diferentes daqueles costumeiros entre os detentores[66]. Os novos usos estão pautados, sobretudo, em princípios de promoção, difusão e salvaguarda do bem – premissas também previstas nos textos que legislam sobre a proteção do patrimônio imaterial no Brasil.

Essa consagração dos patrimônios, através do registro, provoca, em primeiro lugar, a visibilidade do bem por meio da divulgação dos produtos dos inventários (vídeos documentários, imagens e relatos dos participes das pesquisas), até que se construam, de fato, mecanismos de gestão integrada do bem. Entretanto, há de se considerar que esse processo de visibilidade ocorre lentamente, ao longo de toda a campanha, que vai desde o pedido até a deliberação favorável ao Registro pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural.

Para alguns bens, atingir o pretenso Registro (através do IPHAN) pode demorar muitos anos, como, por exemplo, o caso do Carimbó, no Pará, cuja campanha envolvendo mestres e mestras iniciou em 2006, culminando no registro somente em 2014 [67]. De modo semelhante aconteceu ao registro do Complexo Cultural dos Bois do Maranhão, cujo pedido de registro ao DPI ocorreu em 2008, mas efetivou-se apenas em 2011 [68]. Essa demora pode ser derivada tanto dos trâmites burocráticos da instituição, quanto da necessidade de articulação entre os detentores do bem cultural a ser registrado. É nesse momento que se formam verdadeiras campanhas em prol dos registros dos bens culturais e se incluem mais agentes no processo de patrimonialização.

Nesses contextos se operacionaliza o papel da Imprensa como difusora das ideias sobre a patrimonialização dos bens culturais. José Jorge de Carvalho ,em seu artigo "*Espetacularização" e "canibalização" das culturas populares na América Latina* (2010), descreve bem esse processo. Segundo o autor, nessas situações ocorre o processo de espetacularização da cultura popular, provocando, entre seus efeitos, o relativismo cultural, fragmentando ainda mais a cultura erudita da popular, bem como, através da apropriação das culturas tradicionais populares como cultura de massa, os elementos centrais de sua realização

---

[66] Devemos lembrar que as condições de uso está entre as provocações iniciais desse tópico.

[67] A deliberação sobre o Registro do Carimbó ocorreu durante a 76ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, em setembro de 2014, em Brasília.

[68] No caso especifico do Complexo Cultural dos Bois no Maranhão, formou-se uma Comissão Interinstitucional que atuou como proponente do pedido de registro. O grupo foi coordenado pela Superintendência do Iphan no Maranhão e composto pela Secretaria de Estado de Cultura, Fundação Municipal de Cultural, Comissão Maranhense de Folclore, Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular da UFMA, representantes dos Grupos de Bumba-meu-boi dos Sotaques da Baixada, Matraca, Zabumba, Costa-de-mão, Orquestra e de Bois Alternativos e representantes e membros de grupos de Bumba-meu-boi e da comunidade. Ver Processo IPHAN nº 01450.007272/2008-61. In: Banco de Dados de Bens Culturais Registrados – IPHAN. Disponível em: <http://www.Iphan.gov.br/bcrE/pages/indexE.jsf>.

são descontextualizados (CARVALHO, 2010. p.47). Há, na espetacularização, o deslocamento dos princípios tradicionais das culturas populares como meros componentes de um espetáculo, passíveis de serem alterados e redesenhados para atender a princípios da indústria cultural.

> A espetacularização é um processo multidimensional. Para começar, implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via de forma, um processo cultural que possui lógica própria, cara aos sujeitos que as produzem, mas que agora terá seu sentido redirecionado para entreter o sujeito consumidor, dissociado do processo criador daquela tradição (CARVALHO, 2010. P. 48).

O que José Jorge de Carvalho nos aponta é a criação de um mecanismo que aproxima o saber popular de um grupo que não está próximo da comunidade de detentores – nem geograficamente, nem socialmente, nem simbolicamente. O autor contextualiza o sentido de espetacularização no conceito de vivência, inspirado em Walter Benjamim[69], onde há a diferença entre a experiência e a vivência. A experiência se caracteriza pela imersão do sujeito na atmosfera de sentidos empreendidos sobre um bem cultural, enquanto a vivência é o envolvimento dos sujeitos sob uma ótica pasteurizada, massificada, supérflua e efêmera, desprovida de historicidade e pautada na adaptação da linguagem cultural para se ajustar à forma de consumo final (CARVALHO, 2010. p.48).

Seguindo esse raciocínio, se destacam dois tipos de indivíduos que se opõem substancialmente no processo de espetacularização: aquele que é o espectador e aquele que é a atração. Trata-se, portanto, de encaixar, como atração, os indivíduos mantenedores das culturas populares que se veem inseridos na dinâmica da indústria cultural e, em especial, na comercialização de produtos derivados de seus conhecimentos. Nesse ponto o autor utiliza da classificação especial que cria, provocando a dicotomia entre cultural popular e cultura popular comercial. Para ele, a cultura popular não depende dos incrementos da indústria de massa (em especial cita o audiovisual) – nem para sua criação, nem para sua manutenção –, enquanto que a cultura popular comercial está totalmente dependente desse tipo de investimentos para continuar existindo (CARVALHO, 2010. p. 44). A música popular, por exemplo, existe naturalmente no cotidiano das culturas populares, ainda que deixem de ser

---

[69] O autor destaca nas referencias de seu trabalho as seguintes obras: BENJAMIM, Walter. O narrador: condições sobre a obra de Nikolai Leskov. In BENJAMIN. Walter. **Magia e Técnica, arte e política. Ensaios sobre a história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1885ª; BENJAMIN. Walter. Experiência e pobreza. In.: BENJAMIN. Walter. **Magia e Técnica, arte e política. Ensaios sobre a história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1885ª; e BENJAMIN. Walter. **Passagens.** Belo Horizonte: Editora da UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

registradas e comercializadas, enquanto que, na cultura popular comercial, torna-se produto do espetáculo e depende dos rumos que toma a indústria fonográfica.

A espetacularização apresentada dessa forma vitimiza, em especial, os detentores dos bens culturais, quando estes passam a sair do contexto de produção de seus bens culturais e passam a responder estímulos da cultura de massa. Assim, temos grupos populares se adequando para participar de novos espaços midiáticos que são, ao mesmo tempo, promotores das suas tradições, mas também limitadores de suas identidades. Esses espaços de visibilidade são vistos na imprensa, nos programas acadêmicos e na indústria cultural em suas multilinguagens. Daí, concordamos com a assertiva de que esses são agentes de espetacularização sobre as culturas populares, bem como complementamos que atuam imediatamente nos contextos de sua patrimonialização.

É nessa subjetivação de papéis que encontramos ainda a reversão de toda essa ordem. Quando consideramos as expectativas do sujeito espectador/consumidor – a quem deve atender o espetáculo –, percebemos que esse sujeito também é um produto da espetacularização. É a predação, quando o espectador também é identificado e a ele é atribuído uma série de signos de consumo – local onde consome o produto cultural, formas de consumo, alcance midiático em campanhas, correspondência com a representação identitária, entre outros aspectos.

Dessa forma, configura-se um esquema que se retroalimenta a partir do pressuposto da existência de uma cadeia de envolvimento entre cultura popular e cultura de massa e, assim, sobre os representantes das culturas populares, o que contempla grande parte das formas de expressão registradas e em processos de registro.

> Colocados no palco, são objetificados pelo olhar desses sujeitos que se entretêm. Visto o processo mais de perto, porém, também os espectadores são objetificados pelos mesmos agentes que contratam os artistas populares. Afinal, brincantes ainda que objetificados são sujeitos que seduzem espectadores, que passam agora a ser objetos dessa sedução. Isso aponta para a estrutura subjacente de assujeitamento de artistas e de público, estrutura que é produzida pela indústria entretenimento ou pela ordem que contrata o espetáculo. Há um sujeito oculto (e hegemônico) nessa interação espetacularizadora: trata-se do produtor cultural ou do político ou do empresário contratante (CARVALHO, 2010, p.51).

Esse sujeito/agente oculto no processo de espetacularização atua, ao mesmo tempo, delimitando o que é atração e o que é público. A partir disso, constatamos que é nesse contexto onde a definição das identidades culturais se reafirma e, em outro momento, são negadas. Isso ocorre quando, após o Registro de uma forma de expressão como Patrimônio Cultural Imaterial, se percebe a utilização de sua imagem em peças publicitárias, ou mesmo

de grupos que adentram o universo da indústria cultural e passam a figurar em inúmeros projetos culturais, tais como a gravação de CD e DVD com músicas, danças, depoimentos, oficinas de transmissão de saber, aulas, espetáculos, entre outras formas de aparição de seus saberes.

Com a midiatização dos bens culturais patrimonializados, é observada a produção de experiências sociais e estéticas de entretenimento, onde se vislumbra a aproximação de sujeitos que, em outros momentos, nem sequer conheciam essas formas de expressão. Há, contudo, o risco dos excessos, onde se coloca como mero entretenimento os principais rituais que compõe os saberes populares sobre as formas de expressão. É onde se vê a intensificação dos antagonismos sociais, onde os produtores dos bem culturais são, muitas vezes, representantes de camadas sociais menos privilegiadas, enquanto os consumidores são formados por aqueles que detêm poder econômico e consomem bens de entretenimento.

> É esse filtro social e político da experiência estético-simbólica densa que se chama entretenimento. Só na lógica do entretenimento é possível fantasiar que essa cultura popular, patrimônio e referência vital de outra comunidade ou étnica, de outra classe e de outro grupo racial, pode ser capturada e anexada ao patrimônio cultural disponível para nossa classe média urbana (CARVALHO, 2004, p.8).

Segundo o argumento de Carvalho, no ensaio *Metamorfose das tradições performáticas brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento* (2004), o que se tem, em termos práticos, como resultado do processo de midiatização das culturas populares, é a predação dessas culturas; de seus signos em detrimento da transformação das tradições em produto da indústria cultural. Isso acontece quando as tradições passam a incorporar a indústria do entretenimento, se modelando sob um novo prisma e distribuindo-se em espetáculos pré-moldados que muitas vezes fogem da lógica comum de apresentações dos brinquedos populares. Podemos utilizar como exemplo os autos dos Bois e dos Cavalos Marinhos de Pernambuco, que podem durar mais de 12 horas, com a entrada gradual de personagens, distribuídos em diferentes momentos.

Quando esses mesmos brinquedos aparecem no concurso carnavalesco (caso dos Bois), ou quando se apresentam em eventos públicos em palco nos ciclos natalino e carnavalesco (ambos), devem apresentar o mesmo auto em trinta a quarenta minutos, devendo chegar com todas as personagens desde o início da apresentação. Essa mutilação dos autos dramáticos se estende a outras formas de expressão como o Frevo, o Jongo, o Carimbó, o Tambor de Crioula e outras que ainda não receberam o título de patrimônio cultural imaterial.

Essa metamorfose da cultura popular em objeto performático redireciona o olhar do pesquisador sobre seu tratamento enquanto patrimônio cultural. Na base desse olhar diferenciado, está a percepção das relações de trabalho que se estabelecem entre os brincantes, que passam a se apresentar prevendo o cachê, assim como a substituição dos saberes do mestre pelo saber performático e pela montagem do espetáculo. Essas novas relações devem ser levadas em conta no processo de patrimonialização, tendo em vista a lógica comercial que se agrega às tradições da comunidade de detentores de um bem cultural.

Não podemos creditar essa predação das culturas populares somente à comunidade de espectadores, mas também devemos questionar quem, entre os próprios detentores, permite essa absorção e ressignificação de suas tradições e rituais sagrados em "shows formatados como mercadoria" (CARVALHO, 2004, p.8). Nem toda a interferência é provocada de fora para dentro, ou seja, a transformação dos grupos culturais não deve ser entendida somente como efeito de atuações externas, como nos certifica Durval Muniz Albuquerque Junior ao afirmar que "a mudança cultural nem sempre necessita destes monstros externos para ocorrer" (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.16). Tampouco, não devemos revestir a comunidade de detentores de uma áurea de ingenuidade, como se também não pretendessem a mudança, aproveitando-se das situações ou mesmo provocando a ressignificação de suas práticas culturais.

> Aliás, pensar uma possível exterioridade entre o que fariam os grupos culturais ditos tradicionais e a sociedade inclusiva, é mais uma vez ficar preso à lógica da identidade, que pensa esta possibilidade de fechamento de dados grupos, manifestações culturais, espaços, tempos em torno de si mesmos, que afirma esta pretensa possibilidade de que a produção cultural construa uma diferença em relação a um exterior do qual deve se proteger (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2007, p.16).

Dessa forma, com a circulação das culturas populares em circuitos da indústria cultural e, ainda, a transformação de conhecimentos *sagrados* ou protegidos em produtos de consumo da cultura de massa, vê-se o alargamento globalizado das identidades. Stuart Hall (2011, p.85) aponta, como efeitos dos processos de globalização, a possibilidade de fortalecimento das identidades e também de surgimento de novas – naquilo que chama de identidades menores ou identidades locais.

Assim, quando consideramos a inserção das culturas populares na indústria cultural, não devemos apenas apontar sua midiatização e espetacularização como efeitos de agentes externos, como discutido nesse capítulo, mas também como objetivo dos próprios grupos culturais, ainda que estes não entendam ao certo os efeitos reais dessa visibilização.

Nos processos de patrimonialização de bens culturais imateriais consideram-se, portanto, todos esses elementos como agentes da patrimonialização. Ao mesmo tempo se analisam seus efeitos por meio dos inventários e relatórios analíticos, que apontam propostas de estudos de impacto cultural e recomendações de salvaguarda de bens culturais.

2.2 Maracatus de Fortaleza: patrimonializando identidades e tradições

Ambientados nas questões que orbitam a patrimonialização de bens culturais de natureza imaterial, retomamos a análise dos maracatus cearenses, de modo a contemplar os agentes de patrimonialização, bem como analisar como se desenvolvem as tensões acerca dessas questões no jogo das identidades e tradições.

Neste viés, podemos iniciar com a menção da relação dos maracatus com o carnaval, momento ápice dos desfiles e das barganhas que legitimam suas articulações políticas e tradições. Para os maracatus de Fortaleza, o desfile na Avenida Domingos Olímpio[70] representa algo além da participação no concurso e da exposição do trabalho de seus artistas, mas também a contrapartida para a obtenção dos apoios financeiros advindos dos editais públicos de incentivo ao carnaval.

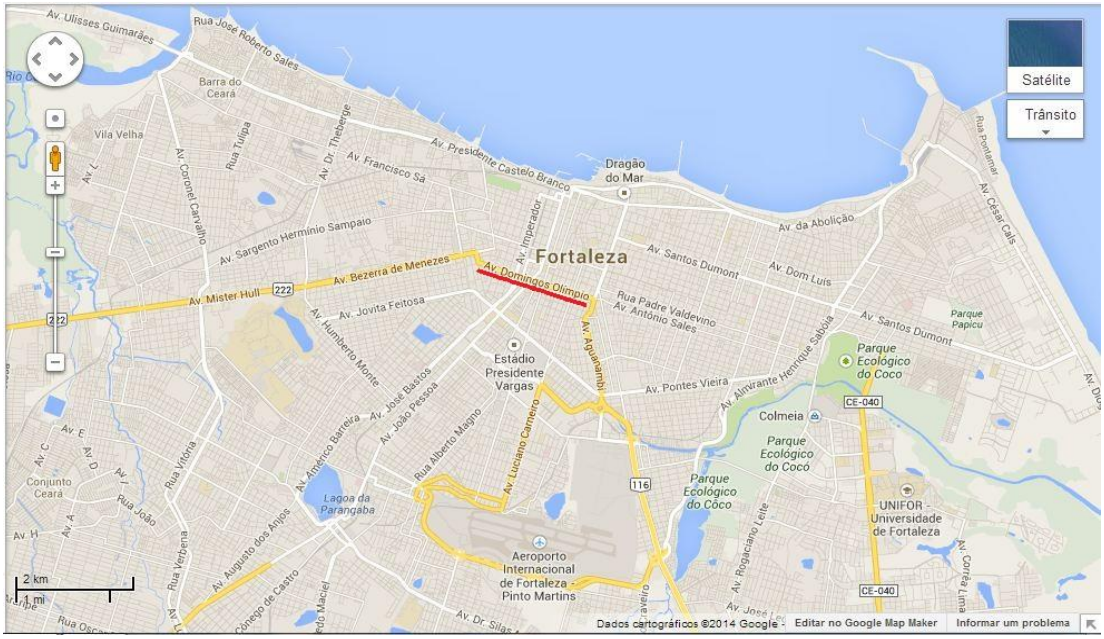


Imagem 18: Localização da Av. Domingos Olímpio no mapa de Fortaleza. Fonte *Google Maps*.

[70] Local onde é montada a estrutura da passarela onde se realiza o desfile oficial das agremiações carnavalescas em Fortaleza, na altura do bairro José Bonifácio e bairro de Fátima.

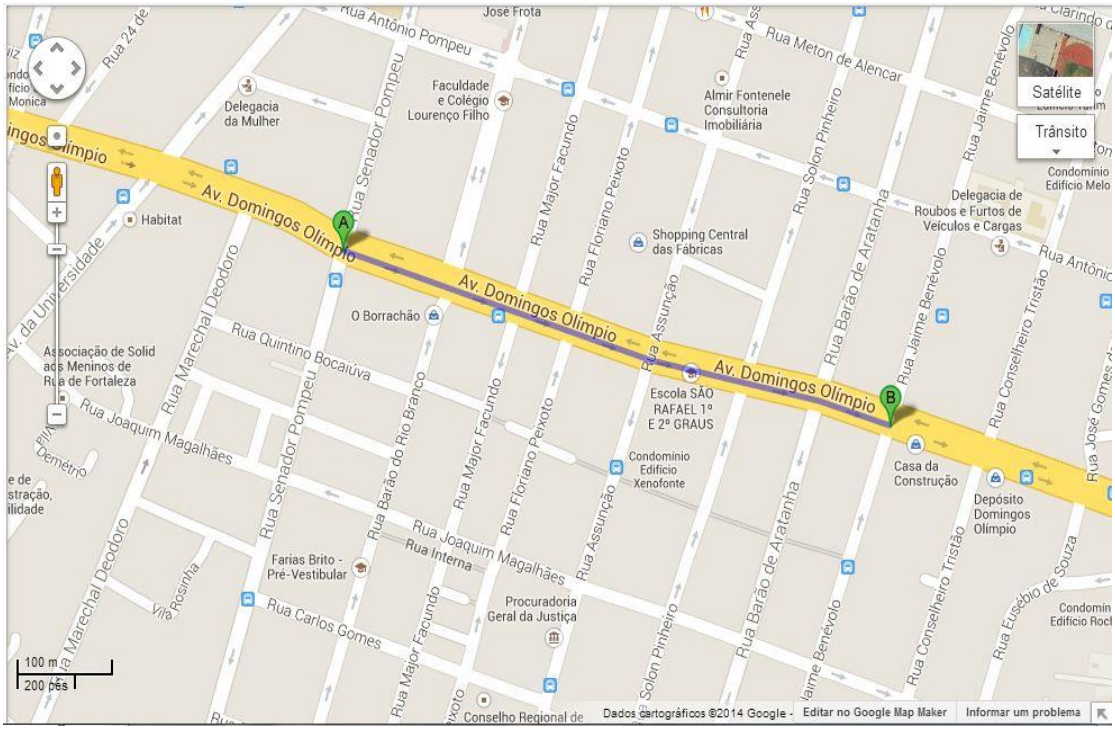


Imagem 19: Trecho da Av. Domingos Olímpio no qual acontece o desfile oficial das agremiações carnavalescas. Fonte *Google Maps*.

Nestes editais, a prefeitura e o governo do estado[71] liberam recursos aos grupos para a realização de suas ações durante o período carnavalesco e para projetos a serem desenvolvidos no prazo de um ano. No seio desses projetos está a continuidade das atividades artísticas dos maracatus, através das oficinas de dança e percussão; confecção de adereços e fantasias; corte e costura etc. Alguns grupos, como o Nação Iracema, desenvolvem ações ligadas à profissionalização de jovens da comunidade onde está situada a sua sede (CRUZ, 2011), ou grupos como o Nação Fortaleza e Nação Solar, que captaram recursos através de políticas de pontos de cultura (BEZERRA, 2014).

A já citada socióloga Danielle Maia Cruz tem se ocupado em estudar a política de editais municipais de fomento ao carnaval, promovida pela Prefeitura de Fortaleza[72], abordando os chamados pré-carnavais, onde desfilam, principalmente, grupos de samba, na

[71] Trataremos da questão dos editais e do concurso carnavalesco no capítulo seguinte.

[72] Destacamos os seguintes trabalhos: CRUZ, Danielle Maia. Ressigificando Fortaleza: politicas culturais de fomento a apresentações carnavalescas. **VI Enecult**: 25 a 27 de maio de 2010 – Facom-UFBA – Salvador-Bahia-Brasil. Salvador, 2010a.; CRUZ, Danielle Maia. Políticas Culturais em Fortaleza: a experiência dos editais municipais de fomento ao carnaval. **Políticas Culturais: teoria e práxis.** Casa de Rui Barbosa, 22 e 23 de setembro de 2010. Rio de Janeiro, 2010b.; CRUZ, Daniell Maia; RODRIGUES, Lea Carvalho. Tempo de Carnaval: políticas culturais e formulações identitárias em Fortaleza. **Revista Proa**, n°02, vol.01, 2010c. Disponível em http://www.ifch.unicamp.br/proa.

região da Praia de Iracema, e os grupos de maracatu, ligados ao concurso no domingo de carnaval. O fomento a esses grupos que desfilam no pré-carnaval e aos maracatus é estudado em uma perspectiva de se compreender como são afetadas as tradições no carnaval da cidade. Para Danielle Cruz,

> Pressupõe-se que, subjacente a essas ações promovidas pela Prefeitura, esteja o interesse em redimensionar as identidades culturais em Fortaleza, em promover Tempo de Carnaval: políticas culturais e formulações identitárias em Fortaleza, em promover imagens relacionadas às manifestações culturais, de modo que se institua uma cidade não vinculada somente às belezas naturais, como as praias (CRUZ, 2010, p. 3 - 4).

Dessa forma, os maracatus, ao receberem os investimentos provenientes dos editais, são incentivados a exercerem seus alcances culturais e sociais no período carnavalesco e em outras épocas do ano, conectando-se ainda mais com a comunidade de brincantes e exercendo a transmissão dos saberes e a solidificação de tradições. Consideremos, nesse momento, que a relação dos maracatus com os brincantes acontece de maneira partida: no carnaval aparecem diferentes tipos de brincantes, ocasião em que, de um lado, estão aqueles que participam do maracatu todo o ano, vivendo próximo ou frequentando a sede do grupo ou casa religiosa que a este se vincule; e do outro, aqueles que apenas participam do desfile oficial, seja em papéis de destaque ou personagens comuns.

Aqui, voltamos a utilizar o pensamento de José Jorge de Carvalho, quando versa que nas culturas e tradições populares afro-brasileiras há uma gradativa apropriação de setores de classe média (brancos em geral) com os elementos das culturas populares afro-brasileiras, em "uma tentativa de *performar* para si mesma que aquela cultura popular lhe pertence" (CARVALHO, 2004, p.7). Assim, reiteramos que, fora do período carnavalesco, os maracatus proporcionam espaços de representação e de identificação para a população mais atuante nas suas comunidades de origem, através de atividades de menor alcance performático e de maior representação social.

> O Maracatu é um clã, então, por exemplo, nasceu a filha do rei, a Luna, que é minha afilhada né, que agora eu sou padrinho, ou melhor "madrinho" que é uma mistura de padrinho com madrinha, e o batizado dela vai ser na Igreja do Rosário, então, se houver um casamento também vai ser na Igreja do Rosário. Então, tudo nosso é de família sabe, então a pessoa entra e participa daquela família. Realmente é uma nação e tudo funciona ao redor dessa questão, as pessoas respeitam hoje em dia, algumas pessoas, por aqui ser um bairro bastante católico né, e as pessoas no começo não terem entendido que o maracatu era católico, algumas pessoas passavam e diziam olha a macumba, e tal, não sei o que... agora elas vem, elas participam dos terços que nós fazemos aqui né. Eu sempre faço terço aqui em casa, sobretudo depois que minha mãe faleceu, ela era muito devota de nossa senhora

> também, e nós fazemos terços que não só vem a comunidade do maracatu como também é aberto, vem quase a rua toda, sabe! E natal, a gente faz natal aqui, a gente faz ano novo, então a comunidade, o maracatu ele se insere totalmente com relação a questão da comunidade , porque, o maracatu ele, a associação cultural tem o nome de Associação Cultural Maracatu Rei do Congo, só que não é só o maracatu, abrange muito mais coisas (RODRIGUES, Rodrigo Damasceno. Entrevista concedida ao autor, 16/05/2014*).*

Nesse momento, o pertencimento ao brinquedo visto no carnaval perde força, ficando restrito à comunidade de detentores, que passa a se fechar em basicamente três aspectos: localização do maracatu nos bairros e delimitação dos vínculos comunitários; classe social dos partícipes das atividades promovidas pelos maracatus; capacidade do maracatu de se apresentar em eventos artísticos.

Esses três elementos, quando bem observados, revelam como se estruturam os maracatus fortalezenses e como se dá a sua inserção no tempo e nos espaços da performance e do espetáculo. Assim, quando o maracatu dispõe da mínima estrutura para manter atividades perenes ao longo do ano, a exemplo das oficinas de percussão, maiores as chances de vê-lo em eventos que tenham o maracatu cearense como atração cultural. Por outro lado, o alcance desses maracatus nesses eventos depende também de como eles se vendem – lembramos aqui a ideia de como os grupos de maracatu se permitem tornar-se atração e apresentar o maracatu em configurações limitadas, que não permitam a apresentação completa das personagens nem do auto da coroação.

Nesse ambiente que situa os maracatus no carnaval e no cotidiano dos cidadãos fortalezenses, podemos problematizar o desdobramento do reconhecimento e pertencimento que motivam a vinculação do maracatu cearense enquanto expressão da cultura popular, com a construção de um patrimônio cultural imaterial para a cidade.

> [...] A cultura popular não é, num sentido "puro", nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas. No estudo da cultura popular, devemos sempre começar por aqui: com o duplo interesse da cultura popular, o duplo movimento de conter e resistir, que inevitavelmente se situa no seu interior. (HALL, 2003, p.248-249)

Pra isso, é necessário pensar o maracatu cearense como elemento contido em uma festa maior que é o carnaval, e que, em função disso, recebe os efeitos do momento de exceção e da transposição do individuo ocasionado pela festa, como bem nos apresenta Ricardo Luiz Souza, ao afirmar que "o cotidiano do povo é incorporado à esfera cultural que

precisa por sua vez, existir, afirmar-se como separada do cotidiano, remetendo a outros tempos, criando personagens, inventando suas normas" (SOUZA, 2005, p. 102).

Na esfera cultural, o maracatu incorpora peças do cotidiano das pessoas tais quais: a religiosidade; assuntos de relevância na cultura do Ceará, transformados em temas (enredos) dos desfiles; a musicalidade; os papéis sociais; a pluralidade étnica, através da representação das etnias indígenas e negras formadoras da população do Estado; entre outros elementos que podem ser detalhados. Porém, esse isolamento do cotidiano dos sujeitos no maracatu, quando ambientado na festa do carnaval, pode ainda ser entendido sob outro prisma, considerando que

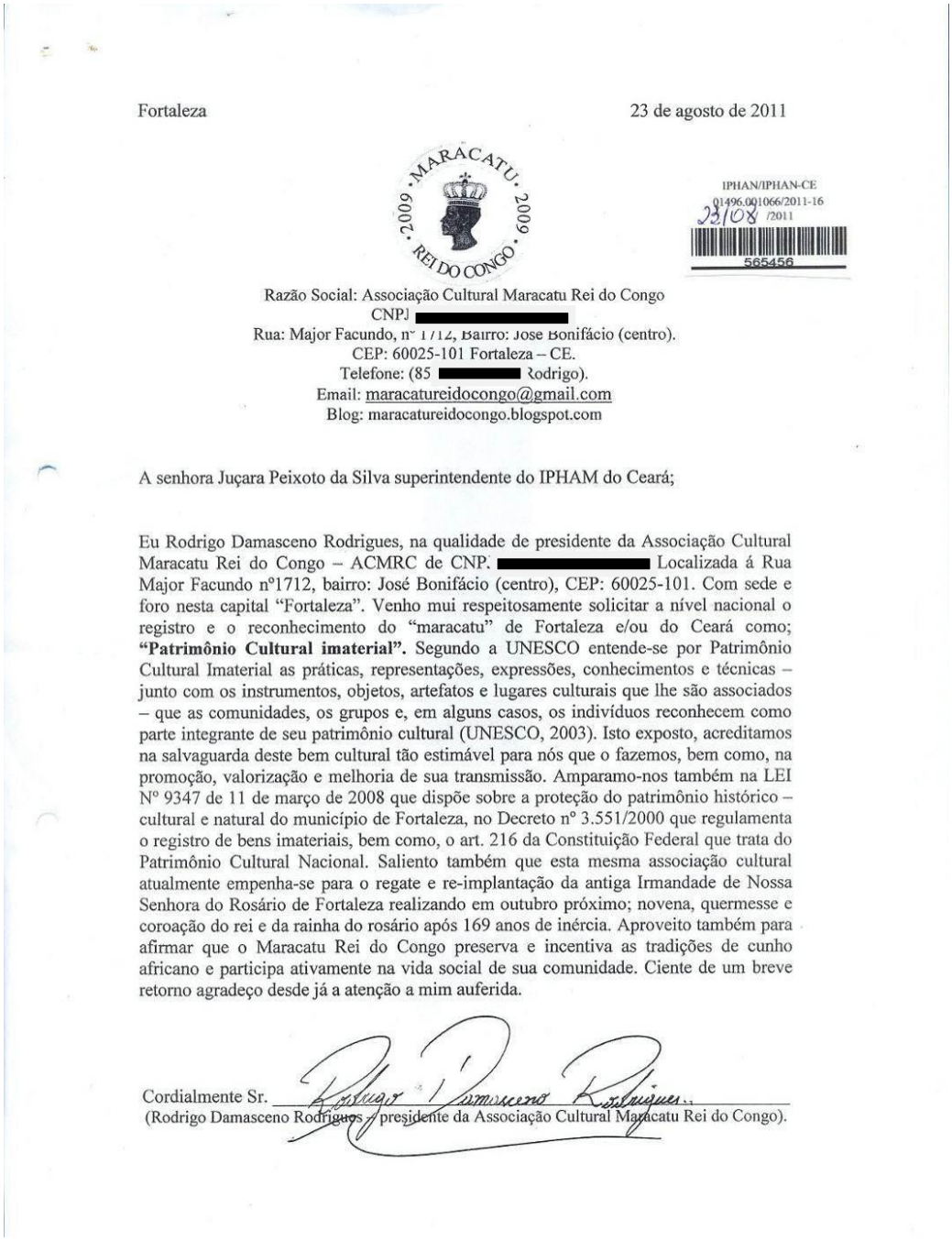
> A festa opõe-se ao cotidiano, mas não pode ser pensada como uma atividade autônoma em relação a ele. Ela liga-se ao cotidiano e reitera dele os elementos que a estrutura, mas faz isto de forma estilizada, transfigurando-os em um cenário que é a própria negação das carências e necessidades cotidianas (SOUZA, 2005, p.102).

O comentário de Ricardo Souza é pertinente ao assumir a festa (carnaval) como expressão da cultura popular a partir das inúmeras apropriações cotidianas que essa possa agregar, do mesmo modo que a festa se insere no cotidiano dos indivíduos, proporcionando as trocas de elementos culturais em um sentido dialético e dialógico. Também se estendem aos maracatus cearenses essas trocas. Seguindo essa lógica, também entendemos os maracatus como elemento presente, sob os diferentes aspectos, no cotidiano da cidade.

Cabe-nos, portanto, questionar como a existência dos maracatus no carnaval e fora dele contribui para a manutenção na contemporaneidade da sua leitura e assimilação como patrimônio cultural. Nessa perspectiva, convém considerar essa construção através dos brincantes, acadêmicos e apreciadores, fazendo uso dos dispositivos de preservação do patrimônio cultural para ratificar a titulação do maracatu como bem cultural de natureza imaterial, seja municipal ou nacional. Para isso, convém notabilizar os modos pelos quais se permitem chegar, na atualidade, a chamar o maracatu de patrimônio, e não somente de cultura popular, ou mesmo de uma forma de expressão com representação no cotidiano da cidade, e não somente no carnaval.

Como ponto de partida, voltamos aqui ao ponto que norteia nosso estudo: a solicitação de abertura do processo de registro do maracatu cearense como patrimônio cultural imaterial brasileiro. O pedido de registro se deu através da articulação de membros da Associação Cultural Maracatu Rei do Congo, que se mobilizaram em agosto de 2011. Representados pelo

seu presidente Rodrigo Damasceno, apresentaram a candidatura à Secretaria de Cultura do Estado, à Secretaria de Cultura de Fortaleza e ao Iphan. Tal medida teria sido pensada como recurso capaz de promover a valorização, o reconhecimento e a preservação dos maracatus no âmbito das políticas públicas culturais de Fortaleza, bem como dos dispositivos jurídicos na esfera estadual e federal.



Fortaleza 23 de agosto de 2011

IPHAN/IPHAN-CE
01496.001066/2011-16
23108 /2011
565456

Razão Social: Associação Cultural Maracatu Rei do Congo
CNPJ [redacted]
Rua: Major Facundo, nº 1712, Bairro: Jose Bonifácio (centro).
CEP: 60025-101 Fortaleza – CE.
Telefone: (85 [redacted] Rodrigo).
Email: maracatureidocongo@gmail.com
Blog: maracatureidocongo.blogspot.com

A senhora Juçara Peixoto da Silva superintendente do IPHAM do Ceará;

Eu Rodrigo Damasceno Rodrigues, na qualidade de presidente da Associação Cultural Maracatu Rei do Congo – ACMRC de CNP. [redacted] Localizada á Rua Major Facundo nº1712, bairro: José Bonifácio (centro), CEP: 60025-101. Com sede e foro nesta capital "Fortaleza". Venho mui respeitosamente solicitar a nível nacional o registro e o reconhecimento do "maracatu" de Fortaleza e/ou do Ceará como; **"Patrimônio Cultural imaterial".** Segundo a UNESCO entende-se por Patrimônio Cultural Imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhe são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural (UNESCO, 2003). Isto exposto, acreditamos na salvaguarda deste bem cultural tão estimável para nós que o fazemos, bem como, na promoção, valorização e melhoria de sua transmissão. Amparamo-nos também na LEI Nº 9347 de 11 de março de 2008 que dispõe sobre a proteção do patrimônio histórico – cultural e natural do município de Fortaleza, no Decreto nº 3.551/2000 que regulamenta o registro de bens imateriais, bem como, o art. 216 da Constituição Federal que trata do Patrimônio Cultural Nacional. Saliento também que esta mesma associação cultural atualmente empenha-se para o regate e re-implantação da antiga Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Fortaleza realizando em outubro próximo; novena, quermesse e coroação do rei e da rainha do rosário após 169 anos de inércia. Aproveito também para afirmar que o Maracatu Rei do Congo preserva e incentiva as tradições de cunho africano e participa ativamente na vida social de sua comunidade. Ciente de um breve retorno agradeço desde já a atenção a mim auferida.

Cordialmente Sr. Rodrigo Damasceno Rodrigues
(Rodrigo Damasceno Rodrigues – presidente da Associação Cultural Maracatu Rei do Congo).

Imagem 20 – Ofício da Associação Rei do Congo solicitando ao Iphan para a abertura do processo de registro dos Maracatus do Ceará como Patrimônio Cultural Brasileiro

Cada órgão acionado pela Associação Cultural Maracatu Rei do Congo respondeu e apresentou tratativas diferentes frente a este pedido de registro. No caso específico do Iphan, através da Superintendência do Ceará que realizou o atendimento inicial da demanda, foi divulgado, através da nota técnica nº 026, de 25 de abril de 2012, que a documentação apresentada pelo Rei do Congo "não atendeu à legislação" em diversos pontos, com amparo legal no Decreto nº 3.551/2000 e na resolução Iphan nº 01/2006[73]. Em virtude desse não atendimento às exigências da documentação, o Iphan iniciou os procedimentos administrativos para conduzir a complementação dessa documentação por parte do solicitante do registro, promovendo encontros na sede da Superintendência do Iphan no Ceará, oportunidade em que foram revelados interesses em acompanhar mais de perto a movimentação dos detentores por meio da solicitação de um bolsista para o Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural , que iniciou as atividades em setembro de 2012.

A partir da inserção do bolsista em campo, a Superintendência passou a acompanhar mais de perto o ambiente externo por onde se falava nos processos de registro municipal e nacional para os Maracatus do Ceará. Na Superintendência do Iphan no Ceará, realizaram-se encontros com os representantes do Maracatu Rei do Congo e ainda de outros maracatus como o Axé de Oxóssi, Rei de Paus e Filhos de Iemanjá, a fim de elucidar a finalidade da política do Registro do Patrimônio Cultural Imaterial e de conhecer também as demandas dos maracatus.

O pioneirismo do Maracatu Rei do Congo em reconhecer a promoção e salvaguarda nas políticas públicas de preservação do patrimônio cultural, desencadeou o discurso do maracatu como patrimônio cultural na cidade. É pretenso afirmar que o debate se estenda a grandes proporções, contudo, tornou-se conhecido pelos maracatus, pelos gestores dos órgãos de cultura do governo municipal e estadual, e também no meio acadêmico, de modo a suscitar novas leituras sobre essa manifestação cultural.

Assim, é possível posicionar o Rei do Congo como um maracatu atuante e dinâmico, que possibilita a integração do maracatu cearense em diferentes frentes: carnavalesca, artística, religiosa e política. No entanto, seu posicionamento tradicionalista e a sua atuação na representação dos outros maracatus nos pedidos de registro nas diferentes instâncias, é visto

---

[73] A referida Nota Técnica seguiu anexada aos ofícios nº 278, 279 e 281-2012/GAB/IPHAN/CE, respectivamente aos senhores Rodrigo Damasceno Rodrigues (Maracatu Rei do Congo), Calé Alencar (Maracatu Nação Fortaleza) e Francisco Aderaldo de Oliveira (Maracatu Vozes da África).

com ressalva pelos outros grupos. Invariavelmente o Rei do Congo exerce um papel cultural, político e social para os seus brincantes, para o bairro e para a cidade.

2.3 Dia 25 de março é Dia do Maracatu

A Prefeitura de Fortaleza mantém, em seu calendário oficial de efemérides, a data de 25 de março como o dia oficial do Maracatu no município. O Dia do Maracatu, instituído em 05 de dezembro de 1984, através da Lei nº. 5.827 (anexo I), é coincidente com a Data Magna do Estado do Ceará, onde se comemora a abolição dos escravos na província, ocorrida no ano 1884.

A Emenda Constitucional nº 72, que instituiu o feriado estadual do dia 25 de março, foi aprovada pela Assembleia Legislativa, em 01 de dezembro de 2011, sendo promulgada e publicada no Diário Oficial do Estado em 06 de dezembro de 2011.

No dia 25 de março, a Prefeitura de Fortaleza e a Associação Cultural Das Entidades Carnavalescas do Estado do Ceará – ACECCE promovem a comemoração oficial do Dia do Maracatu, em um evento que reúne os grupos de maracatus da cidade de Fortaleza, bem como alguns grupos de afoxé (o que se tornou frequente nas celebrações mais recentes). A comemoração, comumente, se configura em cortejo pelas ruas do centro de Fortaleza, saindo da concentração dos grupos na Praça da Liberdade (também conhecida como Praça das Crianças), de onde se segue contornando ruas principais do centro de Fortaleza, passando pela Igreja do Rosário e chegando ao término no adro da própria Igreja (como na celebração de 2013) ou na Praça do Ferreira (celebração de 2014).

No ano de 2013, na ocasião do Dia do Maracatu, utilizou-se o adro da Igreja do Rosário e parte da Praça General Tibúrcio na cerimônia de aclamação aos maracatus, contando com a presença de representantes de diferentes movimentos artísticos-culturais, como de terreiros de Candomblé e Umbanda; lideranças e brincantes de outras agremiações carnavalescas, sobretudo afoxés; políticos, como o Vereador Iraguassu Teixeira; o carnavalesco Izidoro Santo. homenageado do carnaval daquele ano; e representantes da Igreja Católica. Com o final do desfile dos maracatus pelas ruas do centro de Fortaleza, as Rainhas se prostraram sobre um palanque – pequeno elevado do nível do piso –, esperando os pronunciamentos oficiais do Secretário de Cultura de Fortaleza, Magela Lima, e de representantes dos maracatus. O momento ápice da cerimônia era conduzido, nesta ocasião,

por Rodrigo Damasceno – Presidente do Maracatu Rei do Congo –, e concretizou-se com a coroação das rainhas de cada maracatu.



Imagem 21 – Celebração ecumênica no Dia do Maracatu, 25 de março de 2013. Foto: Marcelo Renan.



Imagem 22 – Coroação das rainhas dos maracatus, Dia do Maracatu, 25 de março de 2013. Foto: Marcelo Renan.

Já uma posterior celebração do dia do maracatu, ocorrida em 25 de março de 2014, trouxe algumas particularidades, na oportunidade em que a estrutura promovida pela organização do evento foi alterada quanto à localização do palanque, onde se concentrariam os maracatus ao final do cortejo e onde se realizaria o ritual da coroação. Assim, foi retirado da frente da Igreja do Rosário e colocado na Praça do Ferreira. Também houve a permissão da Igreja Católica, através da intervenção da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, para que os maracatus adentrassem à Igreja e recebessem bênçãos do clérigo que celebrava a missa naquele momento.

Entre os quinze grupos de maracatu participantes na celebração, treze deles levaram o casal de Rei e Rainha para serem abençoados pelo padre no interior da Igreja do Rosário – alguns grupos levaram, inclusive, o estandarte e outros personagens.



Imagem 23 – Benção do casal real do Maracatu Rei do Congo, Dia do Maracatu, 25 de março de 2014. Foto: Marcelo Renan.



Imagem 24 – Benção do casal real do Maracatu Nação Iracema, Dia do Maracatu, 25 de março de 2014. Foto: Marcelo Renan.

Ao final da cerimônia da bênção dos maracatus, quando a Igreja já estava com suas portas fechadas, é a vez dos afoxés[74] realizarem seu ritual. A lavagem das escadas no frontispício da Igreja é realizada por uma sacerdotisa do candomblé, que inicia o ritual com cânticos e louvações aos antepassados e às divindades religiosas dos cultos afro-brasileiros, acompanhada pelo toque dos tambores. Em seguida, se inicia o despejo de águas perfumadas com essências e ervas nos degraus da Igreja do Rosário, em gesto simbólico de purificação do ambiente. O ritual de lavagem de Igrejas Católicas por religiosos dos cultos afro-brasileiros é observado em situações semelhantes em outras localidades, como as Igrejas de Nosso Senhor do Bomfim em Salvador, no estado da Bahia, e na Igreja da Sé em Olinda, no estado de Pernambuco.

[74] A presença de afoxés na celebração do Dia do Maracatu tem sido presente nos últimos anos da celebração. Os afoxés em Fortaleza reivindicam participar dessa celebração disputando espaço com os maracatus em função da data 25 de março ser a efeméride relativa à Abolição da Escravatura na província do Ceará, no ano de 1884, quatro anos antes da abolição através da Lei Áurea. Portanto, uma data que representa não somente os maracatus, mas sim a ancestralidade e as disputas políticas, territoriais e religiosas do povo negro no Estado.




Imagem 25 - Lavagem do frontispício da Igreja de Nossa senhora do Rosário (ao centro Mãe Taquinha - yalorixá), Dia do Maracatu, 25 de março de 2014. Foto: Marcelo Renan.
Imagem 26 - Afoxé Filhos de Oyá na lavagem do frontispício da Igreja de Nossa senhora do Rosário, Dia do Maracatu, 25 de março de 2014 –. Foto: Marcelo Renan.

Simultaneamente a esse ritual, acontecia a coroação dos Reis e Rainhas dos maracatus na Praça do Ferreira. Esse momento foi marcado pela presença de políticos, representantes de órgãos públicos, da imprensa, bem como da sociedade artística e acadêmica da cidade de Fortaleza e do estado do Ceará. Tratou-se, portanto, do momento máximo para os maracatus amparados em suas tradições, onde a coroação consagrou a realeza também no ato político de ser coroada por personalidades influentes do cenário local. Em função dessas características, todo o vislumbre da celebração do Dia do Maracatu voltou-se a esse momento.



Imagem 27 – Praça do Ferreira (Centro de Fortaleza), Dia do Maracatu, 25 de março de 2014 –Foto: Marcelo Renan.



Imagem 28 – Praça do Ferreira (Centro de Fortaleza), Dia do Maracatu, 25 de março de 2014 – (sentido do público em relação ao palanque, estandartes dos maracatus). Foto: Marcelo Renan.

As variações na configuração da celebração oficial do dia do Maracatu, tais quais os horários e o roteiro do desfile pelas ruas, se justificam principalmente devido às questões de infraestrutura, de repasses financeiros e, sobretudo, aos pagamentos de cachê aos grupos de maracatu e afoxé. Outros aspectos que necessitam de ajustes estão ligados aos próprios grupos de maracatu, ao que se refere tanto ao espaço de cada grupo nos rituais, quanto à coroação dos reis e rainhas.

Tomando como ponto de partida a data do Dia do Maracatu (25 de março), a Prefeitura de Fortaleza iniciou, no ano 2013, o projeto intitulado *Dia 25 é dia de Maracatu*, que consiste em promover, mensalmente, a apresentação de um maracatu em um local de grande circulação na cidade. Tanto o grupo de maracatu quanto o local variam todo mês, a cada edição do projeto.

Naquele ano, a ação iniciou a partir do dia 25 de abril, com a participação do Maracatu Nação Iracema, que se apresentou na Praça Luiza Távora, na Av. Santos Dumont, no bairro Aldeota (bairro povoado pela classe média de Fortaleza). Outras edições contemplaram

diferentes áreas da cidade, divididas em seis Secretarias Executivas Regionais (SER), dispondo o evento em lugares como centros universitários, praças públicas, calçadão da beira-mar, Centros Urbanos de Cultura, Ciência, Arte e Esporte (CUCA), no Aeroporto Internacional Pinto Martins e em equipamentos culturais geridos pela própria prefeitura.

Os resultados das ações do *Dia 25 é dia de maracatu* ao longo do ano de 2013 chegaram a ser apresentados ao Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, promovido pelo IPHAN, na edição de 2013. Contudo a avaliação da proposta foi indeferida, uma vez que não havia se completado um ano do desenvolvimento.

Em 2013, o dia do maracatu foi realizado em nove edições, já em 2014 a ação ocorreu nos doze meses. Para maior detalhamento, dispomos do quadro abaixo:

Quadro 4 – Projeto Dia 25 é Dia do Maracatu Apresentações ocorridas a partir de março de 2013

Datas	Locais	SERs*	Maracatus
25/03/2013	Parque da Liberdade / Igreja do Rosário	SERCEFOR	Maracatu Nação Pici Maracatu Rei do Congo Maracatu Axé de Oxóssi Maracatu Nação Iracema Maracatu Vozes da África Maracatu Nação Fortaleza Maracatu Reis de Paus Maracatu Nação Baobab Maracatu Filhos de Iemanjá Maracatu Solar Maracatu Kizomba Maracatu Rei Zumbi
25/04/2013	Praça Luíza Távora	SER II	Maracatu Nação Iracema
25/05/2013	Lago Jacarey – Cidade dos Funcionários	SER VI	Maracatu Nação Fortaleza
25/06/2013	Praia de Iracema (da Casinha Amarela até o Estoril)	SER II	Maracatu Vozes da África
25/07/2013	Aeroporto Internacional Pinto Martins	SER IV	Maracatu Rei de Paus
25/08/2013	Dragão do Mar	SER II	Maracatu Nação Pici
25/09/2013	UNIFOR	SER VI	Maracatu Nação Axé de Oxóssi
25/10/2013	Estoril	SER II	Maracatu Rei de Congo

25/11/2013	Praça dos Leões	SERCEFOR	Maracatu Solar
25/12/2013	Praça dos Estressados	SER II	Maracatu Az de Ouro
25/01/2014	Praça de Messejana	SER VI	Maracatu Nação Baobab
25/02/2014	CUCA Jangurussu	SER VI	Maracatu Filhos de Yemanjá
25/03/2014	Parque da Liberdade / Igreja do Rosário / Praça do Ferreira	SERCEFOR	Maracatu Nação Pici Maracatu Rei do Congo Maracatu Axé de Oxóssi Maracatu Nação Iracema Maracatu Vozes da África Maracatu Nação Fortaleza Maracatu Reis de Paus Maracatu Nação Baobab Maracatu Filhos de Iemanjá Maracatu Solar Maracatu Kizomba Maracatu Rei Zumbi Maracatu Az de Ouro Maracatu Nação Palmares Maracatu Leão de Ouro
25/04/2014	Praça do Polo de Lazer do Conjunto Ceará	SER V	Maracatu Kizomba
25/05/2014	CUCA Mondubim	SER V	Maracatu Nação Palmares
25/06/2014	Praça Santiago da Barra (Vila do Mar)	SER I	Maracatu Nação Iracema
25/07/2014	Praia de Iracema (Estoril)	SER II	Maracatu Vozes da África
25/08/2014	Henrique Jorge (Praça Afonso Pena)	SER III	Maracatu Nação Pici
25/09/2014	CUCA Jangurussu	SER VI	Maracatu Rei do Congo
25/10/2014	Praça do Jardim América	SER IV	Maracatu Axé de Oxossi
25/11/2014	CUCA Barra	SER I	Maracatu Nação Fortaleza
25/12/2014	Praça do Estressados (Avenida Beira – Mar)	SER II	Maracatu Az de ouro
* Secretaria Regional			
Fonte: SecultFor/Contribuição do autor			



Imagem 29 – Cartão postal – Dia do Maracatu, 25 de março de 2014. Foto do Maracatu Estrela Brilhante (195?). Reprodução: Marcelo Renan.



Imagem 30 – Cartão postal – Dia do Maracatu, 25 de março de 2014. Reprodução: Marcelo Renan.





Imagem 31 - Cartão postal – Dia do Maracatu, 25 de junho de 2013. Maracatu Vozes da África. Reprodução: Marcelo Renan[75].

Imagem 32 - Cartão postal – Dia do Maracatu, 25 de setembro de 2013. Maracatu Axé de Oxóssi. Reprodução: Marcelo Renan.

A proposta do projeto *Dia 25 é dia de Maracatu*, portanto, tem conseguido atingir todas as Regionais do município, se instalando, principalmente, nos equipamentos culturais da Prefeitura de Fortaleza. Nessas localidades, é pretenso apresentar ao público o maracatu do Ceará através dos detalhes que o compõe, havendo a descrição dos seus personagens centrais, da trajetória, da história do grupo convidado e de seus presidentes ou brincantes de destaque.

No cenário atual, este projeto se destaca como ferramenta de visibilização dos maracatus fortalezenses, constituindo-se como ação de salvaguarda institucionalizada pela Prefeitura de Fortaleza. Outrossim, a ação carece da sensibilização do público, de forma que a fruição dos maracatus na cidade seja compreendida não como um implante de um espetáculo artístico, mas sim como a manutenção da memória e da sustentabilidade dos maracatus participantes do projeto.

2.4 O Registro do Maracatu como instrumento de preservação

Diante do que apontamos até o momento, é conveniente afirmar que os maracatus do Ceará representam, em síntese, uma manifestação cultural que já se define como pertencente ao estado do Ceará, através das vinculações sociais desses maracatus com a população da cidade de Fortaleza, por meio dos elementos que hoje estão contidos no conjunto de saberes que forma esta expressão cultural. Entretanto, as discussões tautológicas sobre as origens

[75] Consta no verso dos cartões postais, breve descrição do grupo participante na edição mensal do projeto.

desse brinquedo, em certa medida, se resignam a situar quaisquer pesquisadores, leitores ou brincante ao que se faz no presente, a fim de possibilitar que estes entendam os porquês das configurações atuais do cortejo dos maracatus no carnaval, do uso de certas indumentárias e elementos coreográficos e musicais, bem como da relação com as diferentes religiões, especialmente as afro-brasileiras. São apenas alguns dos fatores que provocam sua distinção com os maracatus pernambucanos. A partir das indagações iniciais que motivaram essa investigação, percebemos a relação íntima que o maracatu do Ceará mantém com a história do estado, especialmente no que se refere à configuração do carnaval de rua de Fortaleza e ainda nos episódios políticos e sociais referentes ao universo cultural da cidade. Esta relação também se evidencia nos temas dos desfiles dos maracatus a cada ano de desfile.

Assim, para cada justificativa sobre o surgimento dos maracatus no Ceará, nos deparamos com composições que acrescentam novos elementos orais e documentais para comprovar versões distintas ou complementares. Outros elementos afetivos também se fazem notar nas falas dos maracatuqueiros e se tornam importantes para compreender as relações desses cidadãos fortalezenses com os maracatus nesse estado. Esse movimento de significação próprio ao cearense nos permite dizer que os maracatus se mantêm através de suas relações afetivas entre a população e esse festejo, permitindo que haja, no conjunto dos maracatus de Fortaleza, certa diversidade na forma como estes se expressam, seja no carnaval ou em outros momentos.

É possível verificar essa diversidade através das etnografias sobre alguns grupos – como o Vozes da África, Nação Solar, Az de Ouro e Rei de Paus – dando conta de situações onde se valorizam as identidades e tradições, assim como debatendo, por exemplo, a relação de oposição entre grupos dissidentes ou os novos incrementos performáticos dos grupos mais recentes em detrimento dos tradicionalismos nos grupos mais antigos. Porém, observamos que são escassos os casos em que os trabalhos acadêmicos abordam esses maracatus como contribuintes para a configuração de políticas públicas de cultura e de preservação do patrimônio cultural. Com isso, promovemos aqui essa junção das visões sobre as identidades, tradições e estratégias de preservação cultural dos maracatus cearenses e indivíduos ligados a este universo, destacando suas contribuições para a categorização dos maracatus do Ceará como patrimônio cultural. Portanto, discutimos os argumentos que justificam a sua patrimonialização a partir do acionamento das leis – federal e municipal – voltadas ao Registro do Patrimônio Cultural Imaterial.

Com isso, nos argumentos apresentados até aqui, defendemos que a pluralidade expressa nas particularidades dos maracatus cearenses – como a pintura facial, a musicalidade

cadenciada ou acelerada e a predominância dos homens nos papéis femininos – faz parte dos mecanismos de manutenção das singularidades dos maracatus cearenses, ampliando as possibilidades de diferenciação dos demais maracatus no Nordeste e a sua necessidade de preservação e salvaguarda.

Portanto, na conjuntura que se apresentam os maracatus cearenses, além de reconhecê-los como um patrimônio cultural já existente e aceito pelo povo do Ceará, indicamos a necessidade de adensar os estudos em prol do registro para promover a estruturação de sua patrimonialização através dos instrumentos legais, viabilizando maior assimilação e aceitação da transformação dos maracatus cearenses, de objeto folclórico representante de uma camada minoritária dos negros e pobres do Ceará a um patrimônio cultural que represente uma identidade mais complexa, por vezes tratada pelo estado como produto.

Com o Registro do Bem Cultural de Natureza Imaterial, os maracatus passariam a ser objeto da visibilidade nacional e, naturalmente, quando comparados aos maracatus pernambucanos[76], precisariam a enfatizar esses elementos que os tornam tão únicos. Com isso se fortaleceria a imagem dos maracatus cearenses, contribuindo para a ampliação de sua participação em novos contextos, seja no carnaval ou em outras épocas do ano. A visibilidade com o Registro também permitiria retirar da invisibilidade os maracatus do interior cearense, que se mantêm ainda mais afastados da ótica acadêmica e da imprensa local, permitindo maiores diálogos entre os grupos da capital e do interior.

Diante do contexto conclui-se que ser registrado em um dos livros de registro do Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil proporcionará aos maracatus a ampliação das políticas pra a salvaguarda desse bem cultural, atraindo a participação de diferentes atores sociais para definição das estratégias de preservação cultural, pautado em temas transversais, integrando agendas das políticas públicas e reivindicações da sociedade civil. Mediante a titulação dos maracatus do Ceará como Patrimônio Cultural Imaterial, caberá ao Iphan e à Prefeitura de Fortaleza viabilizarem estratégias de proteção, mediante os fóruns e organização de grupos de trabalho e comitês, para efetivar a gestão das ações de salvaguarda para os maracatus, contando, horizontalmente, com a participação de maracatuqueiros.

Com isso, reiteramos a importância do protagonismo dos maracatus na procura e acionamento das leis que regem o Registro do Patrimônio Cultural Imaterial, a nível federal e municipal, para defender as bases culturais dessa expressão cultural.

---

[76] Maracatus de Baque Solto e Maracatus Nação, Registrados no livro das Formas de Expressão em dezembro de 2014.

3 Maracatu do Ceará como patrimônio cultural: pressupostos da patrimonialização e do registro



3 – Maracatu do Ceará como patrimônio cultural: pressupostos da patrimonialização e do registro

Nos maracatus de Fortaleza, cada detalhe compõe uma complexa colcha de retalhos, repleta de peças singulares, que cobrem a dinâmica das construções subjetivas e simbólicas das suas identidades culturais. Este processo de construção, reconhecimento e de identificação cultural, em constante formação, como bem nos fala Stuart Hall (2011, p. 39), engloba a multiplicidade e mutabilidade das referências culturais (FONSECA, 2012, p. 37) que permeiam o seu universo ao longo dos anos.

Uma vez que os maracatus são vistos e pensados a partir de sua vinculação com o carnaval, devemos então considerar esse evento enquanto festejo cujas relações, com o tempo presente, se dinamizam através da manutenção de símbolos próprios à época, e que, por um lado, transmitem a ideia de permanência de tradições, por outro, a de ruptura. Nesse sentido, concordamos com a visão de Durval Muniz Albuquerque Jr., quando se refere ao carnaval enquanto festa:

> [...] em vez de aparecer como indício de autenticidade, deve ser pensada como um resto de passado que chega até nossos dias, em vez de ser vista como encenação de uma realidade pouco acessível por outros meios, é tomada como fabricação, como ficção, como construção no tempo e em um dado espaço, visando construir uma solidariedade comunitária, inventando tradições que visam dotar o presente de um passado, de uma temporalidade de mais longa duração, para oferecer-lhe dados sentidos e instaurar nele dadas significações (ALBUQUERQUE Jr. 2011, p. 145).

A partir do argumento de Durval Muniz Albuquerque Jr., pode-se dizer que diferentes transformações nos maracatus fortalezenses estão inscritos no tempo e no espaço, a partir de construções de discursos assimilados pelas comunidades de maracatuqueiros[77] e pelos diferentes atores sociais envolvidos no processo de patrimonialização. Esses discursos são difundidos através de canais (oralidade, imprensa, literatura, textos acadêmicos, projetos culturais, políticas públicas de cultura etc.), cujas bases se ligam também às construções simbólicas das identidades, contribuindo no quadro de ressemantização (HALL, 2011, p.71) do conjunto de tradições e identidades culturais dos maracatus na cidade.

---

[77] Maracatuqueiro: é o termo que designa àquele que brinca o maracatu no Ceará. Outros termos específicos correspondem às personagens ou às funções exercidas no próprio maracatu. Conferir descrição dos personagens no anexo 3.

Segundo Stuart Hall (HALL, 2011, p. 87), algumas identidades gravitam ao redor do que chama de "tradição", tentando recuperar a noção de pureza através do resgate de símbolos do passado apresentados como perdidos. Nesse processo, se busca reaproximar o caráter histórico e manter os símbolos tal e qual se apresentavam no passado. Outro entendimento sobre a noção de identidades aceita que elas estão sujeitas às transformações no plano da história e da política, o que torna improvável que elas sejam outra vez unitárias ou "puras". Essas, consequentemente, gravitam o conceito de "tradução" – tradição e tradução apresentam-se como situações antagônicas, porém, são partes legítimas no processo de significação das identidades para as comunidades de detentores.

Estas constantes ressignificações afetam as relações entre os próprios grupos, que elegem os signos identitários como sendo os totens da *verdadeira cultura* e outros signos como deturpações das tradições. Trata-se, como Hermano Vianna (2005) afirma, do paradigma da tradição na mudança, onde se busca a todo momento legitimar as práticas culturais como tradicionais, enquanto elas mesmas passam por processos de tradução para poder se manterem ativas. Este pensamento se encaixa nos maracatus fortalezenses e perpassa a música, a pintura facial, a utilização de alegorias durante os desfiles, a carnavalização dos maracatus, a relação com os cultos religiosos afro-brasileiros e mesmo o envolvimento dos maracatus com o universo artístico e das políticas culturais. Dessa forma, recuperaremos elementos do capítulo anterior, analisando de que forma eles colaboram para a representação do maracatu cearense como patrimônio cultural imaterial no Brasil.

Neste ponto, nossa análise se depara novamente com o sociólogo português Paulo Peixoto (2004), na oportunidade em que reitera que os processos de patrimonialização ou de construção de patrimônio são reflexos do comportamento social dos agentes envolvidos, ambientado nas premissas da parcialidade e partilha, evidenciando ainda mais o caráter conflitual das identidades destacadas na patrimonialização (PEIXOTO, 2004, p. 185). Para o autor, nenhum processo de patrimonialização é isento de ideologias que direcionem os atores sociais envolvidos na tomada de decisões, seja no panorama das instituições e das políticas públicas ou nas dinâmicas sociais.

Tal pensamento se fortalece quando consideramos que a patrimonialização tanto se apresenta como meio, tratado enquanto processo, e também como objeto fim, ou seja, quando dizemos que um objeto patrimonializado já está dotado de certificação ou titulação por alguma entidade legitimada para isto. A patrimonialização, portanto, é efeito da operacionalização de processos naturais pelos quais os diferentes atores sociais atribuem valor e sentido simbólico a seus bens culturais, consagrando-os através de suas práticas cotidianas,

e também através da efetivação de políticas públicas de preservação do patrimônio, a exemplo do Decreto nº 3.551/2000, bem como tratamos no capítulo anterior. Já a patrimonialização, tratada ainda como processo regido por metodologias e recursos técnicos, é operacionalizada por diferentes atores sociais que assumem papel significativo na atribuição de valor.

O antropólogo Eduardo Pinheiro Sarmento, analisa estes processos de valoração de bens culturais imateriais através da atuação de atores específicos que trata por especialistas (em geral com formação acadêmica). Para Sarmento, neste processo valorativo "os especialistas certificam o valor dos elementos culturais dignos de serem patrimonializados e reconhecem como bem de tutela pública o que antes não estava reconhecendo como tal" (SARMENTO, 2010, p.29). A concepção do "outro", enquanto ser estudado/analisado e sintetizado na produção acadêmica, muitas vezes negligencia a condição do diálogo entre o pesquisador (representando as entidades solicitantes das pesquisas) e os pesquisados. Por outro lado, pode também ampliar no pesquisador a cautela no momento da coleta de dados, tendo em vista os diferentes entendimentos que os indivíduos possuem frente aos materiais e métodos utilizados, assim como anuncia o etnomusicólogo Edilberto Fonseca (2013), ao estudar o *Terno dos Temerosos* em seu doutoramento:

> Essa coleta faz com que o pesquisador precise desenvolver ferramentas conceituais que possam atender às diversas demandas que surgem a partir do contato com sistemas sociais, modos de vida e valores culturais quase sempre distintos daqueles com os quais está habituado a conviver (FONSECA, 2013, p.15).

Portanto, esta atribuição de valor realizada pelos especialistas e o envolvimento destes com o universo dos pesquisados também é parte significativa do processo de formação das identidades culturais ou referências culturais patrimonializadas, sobretudo, através do aporte jurídico suscitado por meio das leis de preservação do patrimônio cultural imaterial em vigor no cenário brasileiro. Ainda segundo Eduardo Sarmento, na valoração dos bens culturais, através da atuação dos especialistas, e por extensão dos setores aos quais estão vinculados, firma-se um emaranhado de interesses que regem este processo.

> Para isso, opera-se um complexo jogo de interesse, práticas e discursos, ligados a arranjos políticos, sociais, culturais e intelectuais, num processo de negociação entre variados atores sociais – os técnicos, os acadêmicos, a população local e os políticos – que precisam ser interrogados. Um jogo de atribuição, de categorização e distinção que evoca a questão das regras, dos princípios ou dos esquemas que regem essas atribuições, supondo que longe de se formularem ao acaso de associações individuais, operam por princípios e divisões comuns, ligados a um sistema de esquemas classificatórios (SARMENTO, 2010, p.30).

Estes sistemas classificatórios nem sempre encontram sentido nas sugestões apresentadas pelos especialistas (técnicos) que atuam na "produção de patrimônios". Ocorre que, no sentido inverso, quando os técnicos atuam no estudo dos bens culturais e no que lhes confere sentido enquanto patrimônios, eles são surpreendidos com diferentes processos classificatórios já estabelecidos, que muitas vezes subvertem os seus próprios ordenamentos metodológicos. Assim, os especialistas necessitam adotar esses sistemas classificatórios que são revelados pelos atores sociais estudados, reordenando aspectos importantes nos métodos da pesquisa, sendo uma forte característica o compartilhamento dos dados da pesquisa e dos registros realizados sob outros formatos que não somente os dos trabalhos acadêmicos.

Nesses casos, as ferramentas de identificação e registro utilizadas pelos especialistas funcionam para registrar, e, ao mesmo tempo, se configuram como produtoras de nova documentação, a exemplo da aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Esta nova documentação passa a emitir novos sentidos na patrimonialização de um bem cultural. A partir deste pressuposto se estabelecem conexões entre as produções técnicas e as vivências de pesquisadores junto aos grupos culturais – atores sociais, produtores dos bens culturais, na escuta de seus relatos. A vazão ao conhecimento das suas necessidades resulta em diferentes produtos técnicos, sendo alguns ligados diretamente à construção simbólica da patrimonialização do bem cultural.

É neste conjunto de operações de patrimonialização que se percebe o desequilíbrio na assimilação do que é tradição e do que é identidade. É fundamental ressaltar este descompasso de entendimentos, haja vista o avivamento de diferentes perspectivas de valoração das tradições nos processos de pesquisa para identificação dos bens culturais imateriais, requalificando o passado (tradição) de cada forma de expressão cultural e seus sujeitos, através de parâmetros do tempo presente (tradução). Assim, podemos fazer analogias ao caso dos bens culturais imateriais através dos processos de valoração dos bens materiais quando requalificados sob o prisma da preservação patrimonial, onde as identidades são trabalhadas para que haja certa adesão ao bem monumentalizado, idealizado como símbolo que traduz as tradições.

Frente a este tipo de monumentalização ou patrimonialização de bens culturais materiais[78], que não dialogam com a população imediatamente envolvida com o bem,

[78] Centrados na excepcionalidade ou nas características arquitetônicas e construtivas como valores da patrimonialização do bem.

ousamos estender a análise de Paulo Peixoto ao caso dos bens imateriais, pois sobre, os bens materiais, relata que:

> O recurso a este exemplo permite mostrar duas tendências da relação de não linearidade entre patrimônio e identidade. Por um lado, revela que a refuncionalização que ocorre sob o signo da patrimonialização não se faz sem operações de "fascinação" que remetem para comunidades perdidas e imaginadas, revelando-se dessa forma o caráter construído e relacional das identidades. Por outro lado, a reativação de objetos que tinham deixado de estar integrados nas práticas cotidianas tem efeitos perversos e evidencia, quando torna patentes as incompatibilidades entre os usos presentes e os usos antigos, o caráter conflitual de uma identidade se transformou. Por fim, retenho um exemplo de operação de musealização *in situ*. É um caso que ilustra que a formação de uma consciência patrimonial nos confronta com a necessidade de empreender a assimilação coletiva da mudança, sendo que nesse processo se confessa o caráter mutável das identidades. Mas que revela também a tensão de uma identidade em transição entre a identidade que já não é vivida e aquela que ainda não teve tempo para poder funcionar sobre tudo como uma identidade exibida (PEIXOTO, 2004, p. 186).

Recuperamos o argumento de Paulo Peixoto para ilustrar fatores determinantes nos processos de patrimonialização, não somente dos bens materiais, mas também dos patrimônios imateriais, são eles: o disciplinamento; a purificação e a idealização do real; a normatização e o branqueamento das culturas populares; a reativação de objetos; a museificação do bem cultural. Cada um desses pontos se completa no forjar da patrimonialização dos bens culturais.

Destacamos aqui a citação de Peixoto sobre o argumento da transposição das identidades partindo de um nível já vivenciado para outro ainda em definição, o como ele coloca "que não teve tempo para poder funcionar sobre tudo como uma identidade exibida" (PEIXOTO, 2004, p. 186). É neste contexto da transposição das identidades que vemos a atuação dos técnicos ou especialistas na teorização das dinâmicas sociais, que definem ou direcionam a interpretação dessas identidades divergentes – e, muitas vezes, contemporâneas e simultâneas – nas vivências do mesmo grupo de atores sociais.

Já em relação aos produtores dos bens culturais, percebemos a apropriação e incorporação das teorias apresentadas pelos especialistas como recurso legitimador e garantidor do seu empoderamento. Esses discursos favorecem a afirmação de posturas dos grupos culturais e dos indivíduos que se destacam em seus universos, a exemplo de seus presidentes – ou demais dirigentes –, e brincantes politicamente mais engajados. Para o filósofo Michel Foucault (1996, p.10), o discurso enquanto elemento essencial na afirmação das identidades não está situado somente na troca de informações entre diferentes

interlocutores, mas é configurado como o objeto pelo qual uma parte pode lutar e se apoderar dele como instrumento de dominação.

> [...] (o discurso) não é simplesmente aquilo que manifesta [ou oculta] o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo, não é aquilo que simplesmente traz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1996, p.10).

O "domínio" pleno das informações que legitimam o discurso, portanto, confere força à parte dominante, que tem mais controle sobre o que se pretende projetar – em nossa análise, os valores sobre identidade, tradição e patrimônio cultural. Dessa forma, a construção dos discursos se dá de modo maniqueísta, opondo os sujeitos envolvidos e, principalmente, os sujeitos e as estruturas do poder institucionalizado – órgãos públicos, por exemplo.

Assim, sobre os maracatus fortalezenses, percebemos a construção fragmentada do discurso do maracatu cearense como patrimônio cultural. Tem-se nessa construção a contribuição perene de diferentes setores da sociedade, sobretudo quando se utilizam de discursos propagados pelo senso comum dos brincantes, como ratificação das memórias coletivas, ou, ainda, quando recorrem às pesquisas e registros sobre os maracatus, sobretudo no ambiente acadêmico, para direcionar a interpretação sobre o bem cultural. Essas contribuições no trâmite de patrimonialização tratam-se, portanto, de um processo eletivo e conflituoso dos signos que conferem valor simbólico e valor real aos bens materiais e imateriais dos maracatus, assim como aponta Pierre Nora (1993):

> Quando falamos de escolhas nos referimos ao caráter sempre eletivo daquilo que vai representar um grupo, uma sociedade, ou a própria humanidade no seu sentido mais amplo. Ao falar de conflitos nos remetemos à memória, à sua própria natureza ambivalente, que carrega a lembrança e o esquecimento como faces de um mesmo processo (NORA, 1993, p. 80).

A contribuição de Pierre Nora aponta que os mecanismos da memória – lembrar e esquecer – exercem influência direta nos processos eletivos e valorativos dos bens culturais, sobretudo na construção dos patrimônios culturais eleitos. Confluem, portanto, para o processo de patrimonialização toda a relação entre memória e tradição, memória e identidade e memória e poder. Nessas relações, se observa o exercício de poder através da assimilação dos discursos legitimantes elencados por cada parte diretamente envolvida nos processos de patrimonialização.

Ainda sobre o argumento da transposição das identidades exposto por Peixoto (2004), também veremos na patrimonialização de um bem cultural imaterial a simultaneidade temporal e espacial das identidades. Esta simultaneidade relaciona-se diretamente com os sistemas de dominação pautados nos recursos mnemônicos e na organização das dinâmicas dos grupos sociais diretamente envolvidos. Nesta perspectiva se inserem novamente os especialistas apontados por Sarmento (2010), na operação desses recursos de dominação e de registro das identidades elencadas nos processos de pesquisa e de escuta aos produtores dos bens culturais.

Na perspectiva apontada acima, trilhamos nossa análise considerando a patrimonialização operada como processo de atribuição de valor para bens culturais (imateriais), convertida como instrumento de poder. Dessa forma, na identificação dos atores sociais e dos instrumentos de valoração dos maracatus fortalezenses como patrimônio cultural imaterial a nível municipal e nacional, destacamos como promotores da patrimonialização a inserção dos maracatus no ambiente acadêmico, através das pesquisas sobre suas temáticas; o empoderamento dos grupos, através dos investimentos financeiros proporcionados por meio dos Editais do carnaval e projetos de captação de recurso (como os Pontos de cultura); e ainda o acionamento das políticas de registro do patrimônio cultural imaterial dentro do município e nacionalmente.

Na divisão desses três promotores do processo de patrimonialização dos maracatus cearenses, não podemos desconsiderar as situações tangenciais que também contribuem neste processo, das quais destacamos o papel da imprensa na circulação de informações sobre os maracatus, a assimilação dos maracatus no processo criativo nas diferentes artes e, sobretudo, as vivências e trocas de experiências ente os brincantes e mestres dos próprios grupos. Somados, todos estes fatores tecem o que podemos considerar a *teia de sentidos* apresentada por Clifford Geertz, quando conceitua a representação semiótica da cultura (GEERTZ, 2008, p.04), na qual representa não um objeto hermético e definitivo, mas sim uma teia que liga, amarra os significados atribuídos para e pelos os homens. É justamente esta teia que vemos se armar e se oficializar em Fortaleza, quando se trata dos maracatus cearenses[79], na tentativa de unificar as divergências e diferentes visões sobre as identidades e tradições que oscilam neste universo sob o prisma da sua objetificação como patrimônio cultural imaterial.

---

[79] Justificamos na introdução a utilização dos termos *maracatu cearense* como desígnio dos maracatus tanto de Fortaleza quando dos municípios do interior, portanto, embora nossa análise se concentre nos maracatus de Fortaleza manteremos a designação de maracatu cearense para falar desses grupos da capital.

Trataremos deste ponto em diante, portanto, da análise da miríade que forma o discurso que vem se formando em Fortaleza, que confere ao maracatu cearense o papel político de representar um dos signos da cultura do estado do Ceará.

3.1 Caminhos abertos – o maracatu vai para a universidade

A construção da teia de sentidos na qual está agarrado o maracatu cearense é bastante complexa e conta com a multiplicidade de versões elencadas em fontes documentais nas quais se veem as justificativas para cada ligação entre a sociedade cearense e essa expressão cultural. Na busca pelo entendimento desta teia (cultural), procuramos identificar os principais registros sobre os maracatus no Ceará, nos debruçando, especialmente, na produção de discursos que reafirmam os sentidos de pertença da cultura do maracatu ao universo cultural cearense. Buscamos, ainda, compreender a relação estabelecida entre estes discursos e a indicação do maracatu do Ceará como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Motivados por estas questões encontramos duas vertentes investigativas para o processo de visibilidade dos maracatus cearenses: **a)** a evidenciação das necessidades e do potencial representativo dos maracatus do Ceará através das produções acadêmicas; **b)** a elaboração de políticas públicas de fomento para esta expressão cultural. Desses dois pontos elencados, observamos que o primeiro dá suporte ao segundo, o que permite aos atores sociais ligados aos maracatus se articularem para reivindicarem espaços de representação que extrapolem o universo acadêmico. Visto isso, observamos que a crescente produção acadêmica sobre os maracatus cearenses, a partir dos anos 1990, se configura como característica mais marcante e contribuinte para o debate sobre as ideias de identidade e tradição nos maracatus, enquanto que as ações, no panorama das políticas públicas voltadas ao fomento dessa expressão cultural – sobretudo através dos Editais de fomento durante o carnaval –, se mantêm reprodutoras de visões comuns e generalistas sobre os maracatus.

Necessitamos, contudo, rememorar os precursores dessa crescente imersão dos maracatus nas produções acadêmicas: os textos dos memorialistas cearenses do início do século XX, onde se lê diferentes descrições das antigas festas dos negros na cidade de Fortaleza, incluindo a festa da Santa do Rosário, os congos e os maracatus. O principal nome apontado na historiografia cearense, como relator dos maracatus neste período, é Gustavo Barroso, que descreveu, em seu livro *Ideas e Palavras*, de 1917, a presença de maracatus na

região central de Fortaleza. Outro importante cronista da época é João Nogueira, que publicou, em 1934, no quadragésimo oitavo número da Revista do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico, o artigo *Os Congos*, no qual descreveu com detalhes o auto dos antigos congos da cidade de Fortaleza. Em 1954, trouxe no livro *Fortaleza Velhas Crônicas*[80], relatos sobre a sonoridade e o desfile dos maracatus.

> Segundo o memorialista João Nogueira, em seu livro de crônicas, Fortaleza Velha, Crônicas, há uma citação sobre o ritmo de andamento lento dos maracatus que apareciam nos canaviais de Fortaleza nas últimas décadas do século XIX. Diante da descrição que se tratava João Nogueira, relatava que o maracatu era um grupo de homens que se pintava de negro e andavam, lentamente, pelas ruas da cidade tocando reco-reco e maracás. A visão de João Nogueira vem fortalecer a ideia de que a célula rítmica tocada em andamento lento, configurada como o ritmo tradicional do maracatu de Fortaleza, nas últimas décadas do século XX, seja, de fato, o ritmo executado pelos batuques dos maracatus para o momento de coroação. Gustavo Barroso, outro cronista desse mesmo período, no seu livro Coração de Menino descreve uma passagem sobre o pavor dos maracatus que tinham quando menino, pois os grupos cantavam, soturnamente, ao som dos batuques e maracás (MILITÃO, 2012, p. 22).

O pesquisador Janote Pires Marques, em *Festas de negros em Fortaleza: Territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900)* (2008), apresenta importante análise sobre a obra de João Nogueira e Gustavo Barroso, no estudo das sociabilidades e interação dos negros com os sistemas políticos (imperial e republicano), que se modelavam em Fortaleza na transição dos séculos XIX e XX. No panorama apresentado por Marques, baseado na análise das obras dos cronistas, se vê a influência das encenações dos congos, das coroações da Irmandade do Rosário, dos sambas e dos maracatus, no delineamento de diferentes espaços de sociabilidades em Fortaleza.

O autor chama atenção para o comportamento político da época, sob o qual a elite política fortalezense (branca e abastada) se debruçava nos ideais de civilidade e progresso, o que não incluíam as festas e tradições afro-brasileiras, geralmente tratadas de modo preconceituoso nos relatos de seus principais porta-vozes. Afirma ainda que "por outro lado, foi justamente dessa elite que surgiram descrições e estudos sobre os congos e maracatus em Fortaleza; percebido, no entanto, como 'resíduos do passado'" (MARQUES, 2008, p. 67). A partir daí o autor destaca da obra *Ideas e Palavras* de Gustavo Barroso o seguinte trecho:

> O "maracatu" é muito mais apavorador do que grotesco. Ao avista-lo os meninos correm, gritando com medo, escondendo-se nas casas (...). Na vida brasileira, vão morrendo vagarosamente todas as tradições da escravidão.

[80] A primeira edição do livro data de 1954, publicado postumamente.

> Foi-se o rei do Congo e desapareceram "reisados" e "candomblés". O "cordão" e o "maracatu" serão, talvez, as últimas que desaparecerão por que o enthusiasmo carnavalesco do poviléu ainda lhe dará vida nos últimos estertores da raça que o produzio e que a communidade dia a dia absorve [Sic] (BARROSO, 1917, p. 206 – 207, citado por MARQUES, 2008, p. 67).

No relato de Gustavo Barroso percebemos a complexidade com a qual eram tratadas as manifestações culturais dos afrodescendentes na cidade, o que segundo Janote Pires Marques "transitava entre o preconceito, o estranhamento, a nostalgia e as responsabilidades de se registrarem as manifestações das "raças inferiores", condenadas ao desaparecimento e ao esquecimento" (MARQUES, 2008, p. 68).

Emerge, como um dos pontos mais significativos em nossa análise, a indicação do autor de que os maracatus eram pavorosos, mais do que grotescos, o que suscita entender que havia nos maracatus certa desarmonia estética, sendo o pavor causado por elementos que não conhecemos. Outro importante ponto de análise é a indicação de que os "cordões" e maracatus, embora corressem o risco de desaparecimento, passavam a ser incorporados pelo que o autor chamou de "comunidade" e que nos arriscamos a entender como sendo a sociedade fortalezense formada pelas classes mais pobres e mestiças.

Nos textos de Gustavo Barroso também encontramos os nomes de cinco maracatus que teriam existido em Fortaleza no final do século XIX[81]. Estimamos que estes tenham existido entre os anos 1898 a 1910, sobretudo se considerarmos que o autor nasceu em 1888 e seu relato de memórias ter sido escrito em 1917, aos vinte e nove anos de idade. As referências sobre os maracatus que Gustavo Barroso faz em suas crônicas se traduz, portanto, como fonte para uma periodização da existência desta manifestação cultural na cidade. Além destes, outros documentos também sugerem que os maracatus já orbitavam o universo das festas carnavalescas em Fortaleza no final do século XIX.

Janote Pires Marques (MARQUES, 2008, p. 170) também apresenta documentos coletados em periódicos onde se faz referências à existência de maracatus, a exemplo do relato circulado no Jornal Libertador, datado de 07 de janeiro de 1989[82], sobre os usos e costumes de antigos festejos de negros em Fortaleza, em que se lê a expressão "para os pretos plebeus, maracatus e samba". O que entendemos é que, na transição do século XIX para o

---

[81] Já citados no capítulo 1, mas que voltamos a citar para melhor leitura: Morro do Moinho, Maracatu do Outeiro, Maracatu do Manuel Conrado, Maracatu da Apertada Hora e Maracatu da Rua de São Cosme. (BARROSO, 1917, p. 207).

[82] BPGMP, Núcleo de Microfilmagem. **Jornal Libertador**. Fortaleza, 07 de janeiro de 19889, p.2, rolo nº. 227, citado em (MARQUES, 2008, p170).

século XX, a palavra maracatu não possuía significado unânime – assim como a palavra samba –, bem como que, nesta época, genericamente representavam tipos de agitação e baderna envolvendo pretos e pobres, passando, gradativamente, a assumir a designação de tipos específicos de festejos e formas de expressão. No início do século XX, maracatu se definia como expressão cultural, principalmente em Pernambuco, enquanto o samba se firmava no Rio de Janeiro.

Diante dos relatos dos memorialistas e das notícias nos jornais, somos impelidos a fazer o mesmo questionamento de Janote Pires Marques – "mas o que eram esses cortejos de maracatus presentes na Fortaleza do século XIX?" –, oportunidade em que prontamente encontramos resposta em afirmação do próprio autor:

> A partir de descrições feitas por memorialistas é possível vislumbrar não apenas aspectos ligados a vestimentas, letras das loas, instrumentos musicais, mas também, indicações de estranhamento e do preconceito que havia contra essas manifestações, observa-se isso nos escritos que havia contra essas manifestações (MARQUES, 2008, p.193).

Marques segue destacando a obra de Gustavo Barroso como central para o conhecimento das festas de negros em Fortaleza até o ano 1900, enquanto que destas festas destaca os sambas e os maracatus. Das memórias de Gustavo Barroso, no livro *Coração de Menino*[83], Janote Marques destaca duas características marcantes no autor: a descrição que faz de elementos do desfile – "são duas filas de negros cobertos de cocares escuros, com saiotes de penas pretas, dançando e cantando soturnamente ao som dos batuques e maracás, [...]" – e a descrição dos maracatus pelas localidades onde estão situados estes grupos – "é uma forma de vingar-me do pavor que fazem os maracatus do Outeiro ou do morro do Moinho, quando descem pela cidade." (BARROSO, 1989, p. 37).

Quanto à influência das obras de João Nogueira e Gustavo Barroso, afirmamos que são as principais referências para as pesquisas históricas sobre os maracatus da cidade de Fortaleza. Tendo em vista que, sobre o período que estes memorialistas escrevem não é feita menção a maracatus em outros municípios do Ceará, e ainda, que em nossa pesquisa não identificamos a presença de maracatus no interior do estado neste período, deduzimos que atribuir as origens dos maracatus ao município de Fortaleza é uma estratégia de legitimação que encontra sentido nestes relatos e memórias. É inegável que essa assertiva se solidifica

---

[83] BARROSO, Gustavo. **Memórias de Gustavo Barroso**. Edição em conjunto das obras Coração de Menino, Liceu do Ceará e Consulado da China. 2ª ed. Notas de Mozart Soriano Aderaldo. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, 1989, p. 37.

com o surgimento dos maracatus ligados ao carnaval dos anos 1930, não se apegando somente à possível vinculação dos maracatus às festividades de coroação do dos Reis do Congo e da Irmandade do Rosário no século XIX.

Estas memórias, embora já fossem conhecidas pelos leitores de João Nogueira e Gustavo Barroso, especialmente por pesquisadores da área da história e literatura, passaram a ser desdobradas como fontes nas pesquisas sobre os maracatus em Fortaleza. Poderíamos, até mesmo, apontar que através destes memorialistas se formula a hipótese da existência de maracatus no Ceará fora do contexto carnavalesco, anteriores à década de 1930. Esta versão viria a ganhar reforços nas produções acadêmicas a partir dos anos 1990, como veremos adiante.

Se por um lado João Nogueira e Gustavo Barroso nos fornecem a hipótese da existência dos maracatus em Fortaleza antes do ano 1900, percebemos que as fontes não são suficientes para conhecer em essência esses grupos. Cabe ao leitor interpretar as descrições desses memorialistas a partir de pressupostos metodológicos e através da memória afetiva e ligação com outros relatos de brincantes de maracatus, construindo assim um passado pautado nas condições interpretativas do presente. Avançando sobre estas questões, veremos que os maracatus do Ceará logo viriam a ser retratados por outro prisma, que não somente o dos memorialistas, especialmente a partir do surgimento do Maracatu Az de Ouro, em 1936, pelas mãos de Raimundo Alves Feitosa, conhecido como "Raimundo Boca Aberta" ou "Mundico".

Este outro caminho, que situa o surgimento dos maracatus em Fortaleza a partir do surgimento do Az de Ouro em 1936, encontra adesão popular e é amplamente reproduzido entre os brincantes que desconhecem as outras possibilidades – hipóteses – genealógicas do maracatu cearenses. Além disso, vemos acontecer na historiografia cearense uma mudança de paradigma e de tratamento sobre os temas dos maracatus no Ceará apenas nos anos 1990, quando novos olhares motivam o contato dos acadêmicos com os maracatus, o que rende pesquisas em diferentes áreas do conhecimento.

> A partir da década de 90 do século XX, os maracatus do Ceará vêm sendo objeto de vários estudos em diversas áreas como história, música, antropologia e outras. Destaco o trabalho de Ana Cláudia Rodrigues[84], na área de antropologia e de Francisco José[85], em história. O primeiro por fazer uma etnografia do maracatu cearense e o segundo por realizar um estudo de caso sobre um dos grupos mais antigos de Fortaleza, o Reis de Paus. Ambos

---

[84] SILVA, Ana Cláudia Rodrigues. **Por trás do falso negrume**: uma etnografia do maracatu cearense. Monografia. Universidade Federal do Ceará. 2000.

[85] SANTOS. Francisco José Barbosa. **Maracatu:uma história de resistência**. Monografia. Universidade Estadual do Ceará. 2002.

> mostram um panorama geral da manifestação, desde seu surgimento até sua condição atual. Ressalto ainda o trabalho de pesquisa realizado por Calé Alencar[86], que ao longo de cinco anos vem organizando textos, documentos e registros audiovisuais sobre o maracatu cearense (SILVA, 2004, p. 44).

A antropóloga Ana Cláudia Rodrigues Silva chama a atenção para três trabalhos que passam a referenciar esta nova fase de aproximação do maracatu com a universidade. Dos três, destacamos dois: um dos trabalhos citados se trata de sua própria monografia de bacharelado em Ciências Sociais produzida no ano 2000; o outro, a monografia de Francisco José Barbosa, atual presidente do Maracatu Rei de Paus, produzida em 2002. Não que estes dois trabalhos tenham sido, nesta época, os primeiros trabalhos a fazerem referência aos maracatus de Fortaleza, mas, segundo a autora, além de serem resultados de pesquisas de acadêmicos que são brincantes dos maracatus, são os trabalhos que mais se aproximaram da análise das condições de existência das tradições culturais nos maracatus.

Convém também referenciar a dissertação de mestrado produzida por Paulo Tadeu[87], jornalista político cearense e ex-integrante do maracatu Az de Ouro, que desenvolveu um estudo sobre as possibilidades de estruturação de um maracatu como empresa, aplicando o estudo de caso ao maracatu Vozes da África, do qual foi o fundador. Entretanto, o estudo de Paulo Tadeu não evidencia de maneira patente os discursos sobre identidade e tradição nos maracatus cearenses, o que viria a ser abordado, sobretudo, nos anos e nas publicações seguintes, como veremos adiante.

A própria Ana Cláudia Silva voltaria a trabalhar este tema em sua dissertação de mestrado, em uma época em que os próprios maracatus vivenciavam intensas transformações na sua estrutura performática e social.

> Dentro do universo dos seis maracatus existentes decidi trabalhar com dois grupos: o maracatu Rei de Paus e o maracatu Nação Baobab. A escolha desses grupos se deu tanto pela familiaridade existente com o Rei de Paus, quanto pela aproximação dos dois grupos com as questões levantadas no projeto de pesquisa. Queria trabalhar com a categoria tradição, e nada mais adequado do que escolher um grupo conhecido no meio cultural como o maracatu mais tradicional, o Reis de Paus. Para contrapor o discurso de tradição resolvi compará-lo ao maracatu conhecido como o mais moderno, o Nação Baobab, responsável por inserir um novo ritmo aos cadenciados batuques dos tradicionais maracatus cearenses (SILVA, 2004, p.13).

---

[86] ALENCAR, Calé (org). **Maracatu dança de negro no Ceará.** Fortaleza: Trabalho não publicado.

[87] OLIVEIRA, Paulo Tadeu Sampaio de. **Pequenas e médias empresas:** perspectivas organizacionais para o Maracatu cearense. 1997. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1997.

Na citada produção, a autora evidenciou a música, por meio do novo ritmo adotado pelo Nação Baobab, como um dos elementos considerados como modernizador neste maracatu. Analisar estes recursos (modernização e tradicionalidade) é, sem dúvida, um divisor de águas para a produção acadêmica, que no ano 2000 se debruçava cada vez mais sobre os maracatus cearenses. Os grupos desta época se tornaram alvo de estudos que buscavam compreender seus aspectos históricos, na tentativa de desvendar a veracidade das hipóteses de surgimento dos maracatus levantadas anteriormente, bem como fatores sociais caracterizadores das tradições específicas. Assim, por exemplo, percebemos, na mesma época da produção da monografia de Francisco Barbosa, a defesa da dissertação de mestrado de Maria Eunice Moura Silva, chamada *Maracatu Rei de Paus de Fortaleza: o aproveitamento da cultura popular na educação musical* (2002). O estudo de Eunice[88] sobre as práticas musicais do maracatu Rei de Paus revela a necessidade de aproximar os temas sobre os maracatus cearenses às novas abordagens e linhas de investigação. O estudo de Eunice revela o quanto que o contexto social no qual se organiza os maracatus contribui para o entendimento desta expressão cultural em Fortaleza. A autora ainda ressalta que os maracatus fortalezenses não se limitam a desfilar no carnaval – não restringem-se ao sentido performático e midiático –, mas também exercem papel social na comunidade onde estão localizados.

Os estudos acima citados tornaram-se referências para as outras produções acadêmicas sobre os maracatus do Ceará. Novos trabalhos vieram a marcar a inserção gradativa e crescente dos maracatus não somente nas pesquisas acadêmicas, mas também em outros novos postos de difusão do bem cultural, como em exposições fotográficas, mostras de dança etc.[89] Contudo, ressaltamos aqui a importância de algumas das principais produções acadêmicas do início dos anos 2000, entre as quais temos as pesquisas de Mário Henrique Thé Mota Carneiro, *Reis, rainhas, calugas, balaios e batuque: imagens do maracatu az de ouro e suas práticas educacionais* (2007); de Janote Pires Marques, *Festas de Negros em Fortaleza: Territórios, sociabilidades e reelaborações (1871 – 1900)* (2008); de Danielle Maia Cruz; *Sentidos e significados da negritude no maracatu Nação Iracema* (2008); de Gilson Brandão Costa *A festa é de Maracatu: cultura e performance no Maracatu cearense 1980 – 2002* (2009); de Jorge Luiz de Paula; *Maracatu do Ceará: Contribuições para o estudo de sua*

---

[88] SILVA, Maria Eunice Moura. **Maracatu Reis de Paus de Fortaleza:** o aproveitamento da cultura popular na educação musical. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

[89] Conferir apêndice VII.

configuração (2010), de Francisco Wellington Pará dos Santos, *Formação Teatral e o encantamento da ancestralidade africana – caminhos e encruzilhadas para uma formação assentada na cultura de matriz afrodescendente: culto egungun e maracatu de Fortaleza* (2010); de Francisco Carlos de Lima Brito, *Maracatu na Escola Adroaldo Teixeira Castelo, um caminho para valorização da cultura negra* (2010); de Carlos Rafael Vieira Caxilé, *O ritual apresenta a sua complexidade: festividades, cortejos e maracatus (*2011); de Danielle Maia Cruz, Fortaleza em tempos de carnaval: blocos, maracatus e a política de editais (2013); de Roberto Antônio de Souza Silva, *Maracatu Solar e Rei de Paus: tradição e modernidade no carnaval de rua de Fortaleza* (2013); e de Jocastra Holanda Bezerra, *Quando o popular encontra a política cultural: a discursividade da cultura popular nos pontos de cultura "Fortaleza dos maracatus", "Cortejos culturais do Ancuri" e "Boi Ceará"* (2014).[90]

O que mais nos interessa destacar nesta série de produções acadêmicas sobre os maracatus do Ceará é a multiplicidade de abordagens possíveis sobre a temática, sendo os trabalhos, em sua maioria, ligados à História, à Antropologia e à Sociologia. Porém, também se vê trabalhos na área da Música, da Educação, e das Ciências Políticas. Da leitura dos trabalhos listados acima, percebemos a valorização do entendimento das práticas sociais no interior de alguns grupos, através de trabalhos etnográficos (CRUZ, 2008; CARNEIRO, 2007; SANTOS, 2010), e mesmo do potencial transformador e aglutinador dos maracatus, situando-os como agentes de transformação social (BEZERRA, 2014; BRITO, 2010; CRUZ, 2013). Nestas pesquisas, revela-se ainda mais a nuance da aproximação de brincantes com o meio acadêmico, cada vez mais no papel de produtores de informação sobre os próprios maracatus que fazem parte. A transmutação dos brincantes em especialistas – segundo a apresentada concepção de Sarmento – é um importante avanço para o processo de auto-reconhecimento dos maracatuqueiros, e em especial das lideranças que atuam como difusores de ideias e comportamentos.

É verdade que o período em que estas produções acadêmicas aconteceram foi marcado por mudanças significativas na transformação cultural fortalezense e nacional. Não podemos creditar a percepção da importância dos maracatus para o Ceará pelos acadêmicos apenas pela participação direta destes como brincantes dos maracatus. Este processo de reconhecimento das práticas culturais apresenta ainda a política de editais, discutida por Danielle Maia Cruz (2013), promovida durante a segunda gestão da então prefeita de Fortaleza, Luiziane Lins, no período de 2009 a 2012, como um dos fatores que agenciam a retomada dos maracatus nas

[90] As referências bibliográficas completas encontram-se ao final do trabalho.

ruas da cidade, por meio do fomento financeiro às agremiações. Danielle Cruz pontua que, mesmo nos anos de maior dificuldade financeira, com quase nenhum investimento no carnaval fortalezense, os maracatus marcaram presença nos desfiles carnavalescos.

> [...] eles estavam fazendo um carnaval na cidade, só que tem que se pensar que são pessoas que não tem recurso, então uma política eficaz, realmente de investimento, de dinheiro, ela faz a diferença e não só isso e política de apoio simbólico onde chame esses grupos pra fazer parte do contexto da cidade durante todo o ano letivo, aniversário de Fortaleza, alguns eventos que são significativos pra Cidade e que o maracatu não é convocado e ai é onde eu digo, não é símbolo de identidade, não tem identificação nos eventos que ocorrem nos grandes palcos não são os maracatus que são chamados, né então sempre houve esse essa luta dos grupos em se fazer visível na cidade, mas eles esbarram com os limites, quais são os limites? Os limites de apoio do poder público e os limites dos recursos deles mesmos. (CRUZ, Daniele Maia. Entrevista concedida ao autor, 13/04/2014).

Pontuamos que o que a autora chama de "política de apoio simbólico" trata-se da promoção de instrumentos de valorização, difusão e fomento, voltados aos maracatus, mas que não se limitam apenas ao carnaval. Segundo ela, os grupos de maracatu trabalham com poucos recursos para conseguirem se manter resistindo às dificuldades e limitações financeiras para garantir a promoção de uma expressão cultural que não está limitada a um único período do ano, mas que é forçada a existir – para o grande público – somente no carnaval.

O universo de limitações para cada maracatu cearenses certamente é bem maior do que os que estamos tratando aqui neste estudo. Contudo, em meio ao que estamos apresentando, percebemos que, concomitante ao subsídio fornecido pela Prefeitura de Fortaleza, tem-se na capital o surgimento de novos maracatus, passando de seis grupos ativos, desde a pesquisa de Ana Cláudia Rodrigues (2004), até o número de 15 grupos ativos em 2014.

> No período de 1980 a 2000, novas articulações foram se evidenciando em torno da prática, sobretudo com o surgimento de "novas" agremiações, que já não traziam mais os nomes similares aos maracatus pernambucanos. Assinalavam "novas" formas de enunciar, abordar e dramatizar o folguedo, como aconteceu com o Vozes da África, criado por um grupo de professores, pesquisadores e brincantes, que objetivavam instaurar novos elementos na composição. Surgiram nos estandartes dos maracatus o termo Nação, nos levando a pensá-lo como revelador de um sentimento de pertencimento à cultura afro-brasileira, visto que vinha se evidenciando de forma mais concreta no contexto nacional e local a discussão acerca do movimento negro. O termo Nação passou a ser utilizado e apropriado com o sentido de juntar, de agregar uma comunidade que se identificava com o folguedo como

> "sinônimo popular de grande grupo homogêneo" (CASCUDO, 1993[91]; COSTA, 2009, p. 41).

Sintetizamos abaixo um quadro de surgimento dos grupos de maracatu em Fortaleza entre o final da década de 70 e os anos 2014.

Quadro 5: Surgimento dos Maracatus em Fortaleza* entre 1978 e 2014	
1978	Surge o Maracatu **Nação Africana**
1979	Surge o Maracatu **Rei de Espadas**
1980	Primeiro desfile dos maracatus **Nação Africana** e **Rei de Espadas**
	Surge o Maracatu **Vozes da África**
1987	Surge o Maracatu **Verdes Mares**
1994	Surge o Maracatu **Nação Baoba**
1999	Surge a Associação Cultural Maracatu **Kizomba**
2001	Surge o Maracatu **Rei Zumbi**
	*Surge o Maracatu **Nação Tremembé**, no município de Sobral, interior do Estado.
2002	Surge o Maracatu **Nação Iracema**
2003	Surge o Maracatu **Nação Pici**
2004	Surge o Maracatu **Nação Fortaleza**
2006	Surge o Maracatu **Nação Solar.**
	*Surge o Maracatu **Uinú Erê**, no município do Crato, interior do Estado.
2009	Surge o Maracatu **Nação Dragão do Mar**.
	Surge o Maracatu **Rei do Congo**
2012	*Surge o Maracatu **Estrela de Ouro**, no município de Canindé, interior do Estado.
2012	Surge o Maracatu **Leão de Ouro**
2014	Surge o Maracatu **Nação Palmares**
Quadro elaborado pelo autor. *Destacamos os grupos do interior que mantivemos contato no desenvolvimento da pesquisa.	

Conforme apresentado por Ana Cláudia Rodrigues Silva, o intervalo entre os anos 1980 a 2000 marca o crescimento do número de maracatus em Fortaleza e, logo em seguida, é marcado pelo surgimento de grupos no interior ao longo dos anos 2000. Este aumento do número de agremiações no Ceará assegura uma mudança no quadro de investimentos sociais para os grupos novos e antigos, sobretudo, em Fortaleza, porém, também é um período marcado pelo desaparecimento dos maracatus que já se estendiam na cidade desde as décadas anteriores.

---

[91] CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro (RJ): Itatiaia, 1993.

> Na história dos maracatus em Fortaleza se registra um expressivo número de grupos, muitos deles extintos, como é o caso dos maracatus Rancho Alegre, Nação Africana, Rei de Espada, Rei dos Palmares, Nação Uirapuru, Nação Gengibre, Nação Verdes Mares e Rancho de Iracema. Nas décadas de 70 e 80, durante a ditadura militar, o maracatu cearense sofreu uma decadência, tanto na qualidade dos desfiles, quanto na quantidade, chegando ao ponto de só haverem 2 maracatus em atividade. Nesse período, os desfiles de maracatu foram incoerentemente obrigados a apresentar um enredo, apresentando-se na avenida como se fossem as escolas de samba do carnaval carioca. Felizmente, o maracatu cearense incorporou algumas modificações construtivas, como algumas modificações nas vestimentas e a inclusão dos capoeiristas, e abandonou as modificações inadequadas ao maracatu, como os enredos e os carros alegóricos. Atualmente, no Ceará, existem grupos na região do Cariri, sobral e Fortaleza (PEREIRA, Sem data. Sem página)[92].

O filósofo e atual presidente do Maracatu Nação Iracema, Willian Augusto Pereira, chama atenção para dois elementos importantes na dinâmica de continuidade histórica dos maracatus no Ceará: o período de Ditadura Militar, que contingenciou os recursos para a organização do carnaval e limitou os incentivos ao aparecimento e continuidade dos grupos de maracatu em Fortaleza; a presença dos grupos no interior do Ceará. Ambos são pontos que se comunicam profundamente com os maracatus contemporâneos, mas que, até o momento, foram pouco explorados e referenciados na bibliografia que trata do assunto.

Como observado acima, o surgimento massivo dos maracatus nos anos 2000 acompanhou, ou inversamente ratificou, a tendência de inserção dos maracatus nas pesquisas acadêmicas. Entretanto, mesmo com o grande crescimento de pesquisas envolvendo os maracatus, em diferentes linhas de estudo, percebemos que outro ponto permanece pouco explorado pelos autores, haja vista uma maior preocupação com os estudos dos elementos cênicos e performáticos: o Museu do Maracatu do Ceará, que surge no ano de 1984, em meio às comemorações pelo centenário da abolição dos escravos no estado. Dedicaremos atenção especial ao referido museu ainda neste capítulo, porém, antes de passar adiante, abordaremos mais acerca do ano 2000, principalmente sobre os efeitos da difusão dos maracatus no ambiente acadêmico.

Entendemos como um longo processo de transição o que foi vivenciado pelos maracatus, desde o ano 1980 até o início do ano 2000. Viu-se, neste período, o surgimento de novos grupos voltados a preceitos valorativos, como o Vozes da África, com nuances

---

[92] Não localizamos a data de publicação do artigo PEREIRA, Willian Augusto. **O maracatu cearense como cultura popular tradicional.** Editora Protexto. Ensaio. S.d. Disponível em: < http://www.protexto.com.br/texto.php?cod_texto=2974>. S.D, S.P. Acesso em: 20 mar. 2014.

artísticas bem desenvolvidas, e o Nação Baobab, que afirmou a ligação da agremiação com o Candomblé e a Umbanda. Além destas características que gradualmente iriam se reproduzir nos novos maracatus – como o Solar, a Nação Axé de Oxóssi e a Nação Filhos de Yemanjá –, temos ainda outro elemento que nos faz perceber o forte delineamento das estratégias de autoafirmação pelas quais os maracatus cearenses buscam se reafirmar como símbolo cultural fortalezense e cearense. Destacamos aqui a participação de dois importantes artistas e pesquisadores na liderança de dois maracatus surgidos nos anos 2000: o primeiro é Calé Alencar[93], liderando o maracatu Nação Fortaleza, fundado em 2004; o segundo é Pingo de Fortaleza[94], presidindo a Associação Cultural Solidariedade e Arte – Solar, que entre suas atividades veio a fundar o Maracatu Solar em 2006.

---

[93] Em 1989, gravou o disco "Um pé em cada porto". Neste LP, interpretou de sua autoria "Estrela brilhante", com Carlos Pita, "Equatorial", com Fausto Nilo, "A luz de uma canção", com Lúcio Ricardo e Ricardo Alcântara e "Canto para Mandela", com Francisco Carvalho, além de outras composições como "Soy pueblo", música sobre poema de Pablo Neruda, com a participação especial de Geraldo Azevedo, e ainda "Além do cansaço", de autoria de Petrúcio Maia e Brandão, com a participação especial de Tetê Espíndola. No ano de 1992, lançou "Estação do trem imaginário", disco que incluiu "Canoa quebrada", com Carlos Pita, "Flor do bem querer", com Angela Linhares e "A voz do cantor", em parceria com Fernando Neri. Ainda neste disco, interpretou o clássico "Trem de ferro", de autoria de Lauro Maia, e musicou o poema de Atahualpa Yupanqui "Duerme niño indio". Na década de 1990, compilou os dois discos em um só CD: "Estação do trem imaginário", lançado pelo selo Equatorial Produções. Nos dias 12, 13 e 14 de agosto de 1999, ao lado de Dilson Pinheiro e Pingo de Fortaleza gravou o disco "Dragão vivo", no teatro do Ibeu. Neste CD, interpretou várias composições de sua autoria: "Dragão do mar", "Bate o bumbo", "Estrela brilhante", com Carlos Pita e "Marajaig". In.: DICIONÁRIO Cravo Albim da Música Popular Brasileira. **Calé Alencar/Dados Artísticos.** Instituto Cravo Albim, Brasil: 2002-2014. Disponível em: < http://www.dicionariompb.com.br/cale-alencar/dados-artisticos>. Acesso em: 12 jan. 2014.

[94] Iniciou sua carreira artística apresentando-se como cantor em manifestações dos movimentos estudantis secundarista e universitário no Ceará. Trabalhou por algum tempo com teatro de bonecos e foi professor de Educação Artística de 1º e 2º graus. Em 1986, lançou de maneira independente seu primeiro LP, "Centauros e Canudos", tendo como tema as lutas populares do Nordeste brasileiro. Todo ele acústico, o LP contou com a participação de Jacques Morelembaum no cello, Paulo Russo no baixo acústico e Marquinhos no acordeom. Em seguida, foi convidado a participar da Missa pelos Mártires de Canudos, evento sócio-religioso e artístico realizado às margens do Açude de Cocorobó no sertão baiano, na região onde se localizava o Arraial de Canudos. No mesmo ano, fez a direção musical e a trilha sonora da peça "O conselheiro e Canudos" com a direção de B. de Paiva, com o ator José Dumond no papel principal. A peça percorreu diversas capitais brasileiras e Pingo de Fortaleza participou das temporadas executando a trilha sonora ao vivo. Em 1988, lançou seu segundo LP, "Lendas e contendas", com arranjos e acompanhamento do grupo baiano Bendegó. O disco apresenta a recitação de diversas lendas da região, como o "Mourão" e "Guajara da mata". Em 1991, lançou o LP "Maculelê-Loas Catu Ibyá", trabalhando com o maracatu cearense. Depois do lançamento desse terceiro disco passou a prestar trabalho de assessoria cultural na cidade cearense de Icapuí, que se destaca internacionalmente por suas iniciativas na área de saúde e educação. Fez um mapeamento cultural do município e elaborou em conjunto com a comunidade um plano de ação cultural. Em 1992, produziu e dirigiu o LP "Icapuí por todos os cantos" com compositores da cidade, em sua grande maioria pescadores. Em 1993, gravou seu primeiro disco ao vivo, o CD "Pingo de Fortaleza ao vivo", durante apresentação no Teatro José de Alencar em Fortaleza, comemorando 10 anos de carreira. Neste show lançou diversas composições de sua autoria, dentre as quais "Mourão", em parceria com Guaracy Rodrigues, "O fio e a adaga", com Laerte Magalhães, "Amanheceu o Beberibe", faixa instrumental, além de "Ladainha pra Canudos", de Gereba, e João Bá, e "A História fará sua homenagem, à figura de Antônio Conselheiro", de Ivanildo Vilanova. Em 1994, recebeu o convite da ONG sueca "Terra do futuro", realizou uma turnê de três anos e meio pela Europa. Somente na Suécia apresentou 28 shows, tendo cantado na Casa da Cultura em Estocolmo, considerada por alguns uma das maiores salas de espetáculos da Europa. Apresentou-se em Genebra, Lausanne e Zurique, na Suíça. Em 1995, fez o lançamento de

Calé Alencar e Pingo de Fortaleza, dois músicos e compositores cearenses de notório reconhecimento no Ceará, se inseriram nos maracatus a partir de experiências musicais que os aproximaram, em 1990, ao mesmo maracatu, o Az de Ouro, de onde sairiam nos anos 2000 para fundar os seus respectivos maracatus. Desta experiência no Az de Ouro, através do contato com importantes nomes como o Balaeiro Juca do Balaio[95], Zé Rainha[96] e o próprio

---

seu CD ao "vivo" em diversas capitais brasileiras, apresentando-se no Sesc Pompéia em São Paulo, Teatro Clara Nunes, em Diadema, São Paulo, Teatro da UFMG, em Belo Horizonte, Teatro Hall, em São Paulo e Café do Teatro, em Florianópolis. No mesmo ano, apresentou-se no show de abertura do Congresso do MST em Brasília juntamente com Zé Geraldo e Sérgio Ricardo. Em São Paulo esteve nos programas "Jô Soares onze e meia", então na TV SBT e no "Viola, minha viola", na TV Cultura. Voltou em seguida, para Fortaleza onde apresentou no Teatro José de Alencar o show "Solecanto". Em 1996, lançou no Teatro José de Alencar o CD "Cantares", seguindo depois para uma excursão pelas principais capitais brasileiras. Em 1997, seguiu para nova excursão ao exterior, apresentando-se na cidade de Colônia, na Alemanha, em seminário sobre os 100 Anos de Canudos. No mesmo ano, fez uma série de shows em diferentes estados brasileiros, especialmente em São Paulo, onde encenou em diversas cidades os shows "Cantares" e "Canudos". Ainda em função dos 100 anos de Canudos, percorreu o Brasil com o show "Canudos". Em 1998, participou do CD "Arte em movimento - MST", em comemoração aos 10 anos do Movimento dos Sem-Terra, juntamente com Leci Brandão, Chico César, Beth Carvalho, Zé Geraldo, Fábio Paes, Cida Moreira, Vânia Bastos e outros. O CD, com capa de Sebastião Salgado, foi lançado em diversas cidades brasileiras e também na região do Pontal do Paranapanema, em São Paulo. O primeiro show da série aconteceu no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano, com a presença dos artistas do CD. No mesmo ano, apresentou-se em diversos shows em sua cidade natal, entre os quais, Teatro José de Alencar, Projeto Seis e Meia, Espaço Cultural do BNB, Teatro do Ibeu Aldeota e Centro. Em 1999, participou como jurado e apresentou-se no show do Festival de Música pela Reforma Agrária, na cidade gaúcha de Palmeira das Missões. No mesmo ano, lançou o CD "Instrumental - Pingo de Fortaleza", dando início a seu trabalho como produtor, que levará ao relançamento de seus discos anteriores. No CD, gravou todas as músicas de sua autoria, além de fazer os arranjos e tocar violão em todas as músicas. O disco contou ainda com as participações de Manassés de Sousa, Nonato Luiz e Marcos Maia. Ainda em 1999, realizou diversos shows em Fortaleza, tendo-se apresentado na casa de shows Dragão do Mar, a maior de Fortaleza, ao lado de Moraes Moreira. Realizou no mesmo ano, nova excursão à Europa, atuando nas cidades espanholas de Madri, Albacet, Gijon, Valladoli, Santiago de Compostela, Vigo, Barcelona e Zaragoça. De volta ao Brasil, realizou show de lançamento do CD "Instrumental". Lançou, em seguida, o CD "Lógica" e realizou uma pequena excursão ao norte do país e retornou ao trabalho de assessoria cultural, desta feita ao Município de Santana do Acaraú, no Ceará. In: DICIONÁRIO Cravo Albim da Música Popular Brasileira. **Pingo de Fortaleza/Dados Artísticos.** Instituto Cravo Albim, Brasil: 2002-2014. Disponível em: < http://www.dicionariompb.com.br/pingo-de-fortaleza/dados-artisticos>. Acesso em: 12 jan. 2014.

[95] Mestre Juca do Balaio, nascido no município do Cedro, no sul do Ceará, mudou-se para a capital Fortaleza ainda nos anos 1930, quando conheceu o Raimundo Alves Feitosa, que fundara em 1937 um maracatu no centro da cidade, o Maracatu Az de Ouro. Nesse maracatu iniciou a brincar assumindo diferentes personagens e em seguida participando da sua diretoria. A trajetória de Mestre Juca[95] inclui não somente a performance como balaieiro do maracatu Az de Ouro, mas também o conhecimento como carnavalesco e compositor de loas de maracatu. Como balaieiro, personagem que lhe rende o epiteto de Juca do Balaio, desfilou ativamente nos carnavais de Rua de Fortaleza até ficar impossibilitado de desfilar em decorrência de problemas de saúde que lhe deixaram sobre cadeira de rodas. No ano de 2003, em comemoração aos oitenta anos do Mestre Juca, o maracatu Az de Ouro levou para a avenida o tema "Mestre Juca do Balaio, um artista cearense, um cidadão brasileiro". No ano seguinte Juca do Balaio seria consagrado como primeiros Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará. Em 2006, viria a assistir o desfile do Maracatu Az de Ouro da arquibancada devido ás precárias condições de saúde. Nesse mesmo ano Juca do Balaio foi o homenageado do Carnaval de Fortaleza, e recebeu outras homenagens até sua morte em 06 de abril. A trajetória biográfica e artística de Mestre Juca do Balaio foi registrada na dissertação de mestrado de CARNEIRO, Mário Henrique Thé Mota. Reis, rainhas, calungas, balaios e batuques: imagens do maracatu Az de Ouro e suas práticas educacionais. Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará [mestrado]. Fortaleza, 2007. Páginas 159 – 169. E também pode ser conhecida nas seguintes obras. Cf.: FORTALEZA, Pingo de. *Maracatu Az de Ouro: 70 anos de memórias, loas e* batuques . OMNI, 2007. 186 p. ISBN (broch.) ;

Raimundo Alves Feitosa, fundador do referido maracatu, tanto Calé Alencar quanto Pingo de Fortaleza enveredaram a pesquisar e retratar os maracatus em produções bibliográficas, fonogramas e audiovisuais. A experiência no meio artístico e na produção cultural motivou os dois artistas a impulsionarem os maracatus também no cenário musical, compondo músicas para os grupos e apresentando-as em seus shows. Em algumas ocasiões, os próprios maracatus integravam estas apresentações.

Entre as produções de maior destaque produzidas por Pingo de Fortaleza estão o videoclipe da música *Maracatu Fortaleza*, em parceria com Rosemberg Cariry, dirigido por Petrus Cariry (2001); e os livros *Maracatu Az de Ouro: 70 anos de memórias, loas e batuques* (2007) e *Singular Plural: a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo* (2012). Os livros de Pingo de Fortaleza que destacamos aqui se somam às conquistas coletivas da Associação Solar, que, em 2008, viria a receber o título de Ponto de Cultura nomeado de Fortaleza dos Maracatus. Através das diferentes atividades de difusão e formação cultural, o Ponto de Cultura Fortaleza dos Maracatus promoveu cursos nas áreas de desenho e pintura, música, mídias digitais etc., permitindo que, em 2011, a associação publicasse um catálogo ilustrativo destas ações chamado *Fortaleza dos Maracatus*, contendo um livro, um box com cartões postais – com estampas com imagens de professores e alunos dos cursos de desenho e pintura – e três documentários – "O Negrume", "Maracatucá" e "Rainha do Maracatu". Estes se somam a outros que contribuem, tanto no processo de visibilização da Associação, quanto ao próprio Maracatu, que passa a ser o carro chefe desta entidade cultural diferenciada.

> Por meio da manifestação cultural, o SOLAR mantém o programa de formação continuada, que conta com mais de 150 brincantes (jovens, adultos

---

ALENCAR, Calé. *Mestre Juca do Balaio:* um artista cearense, um cidadão brasileiro. Fortaleza (CE): Jangada Brasil. v. 9, n. 94, set. 2005.

[96] José Ferreira de Arruda, conhecido como Zé Rainha, iniciou suas atividades nos maracatus quando ingressou no Maracatu Rei de Paus no ano de 1963. Iniciou suas atividades como princesa, e em 1964 ascendeu ao posto de Rainha do Rei de Paus através de um concurso realizado na Rádio Iracema. Saindo desse maracatu passou a integrar o Az de Ouro, que defendeu até os seus últimos anos de vida. Conhecido como Zé Rainha, assumia a personagem não penas no carnaval, de modo a ser reconhecido como a rainha mais importante dos maracatus do Ceará. Zé Rainha é nome frequente e referência quando se fala nos maracatus cearenses e no papel da Rainha nessa manifestação cultural. Em 2011, ano de sua morte, em 28 de maio, Zé Rainha seria o personagem principal de um ensaio fotográfico pelas lentes de Silas de Paula e Iana Soares. A exposição *A face desnuda do maracatu, ou uma declaração de amor ao Zé Rainha*, recebeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da FUNARTE .Para acompanhar a sucinta biografia do Zé Rainha C.f.: CARNEIRO, Mário Henrique Thé Mota. Reis, rainhas, calungas, balaios e batuques: imagens do maracatu Az de Ouro e suas práticas educacionais. Programa de Pos-Graduação em Educação Brasileira – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará [mestrado]. Fortaleza, 2007; CARVALHO, Gilmar de. *Artes da tradição.* Fortaleza (CE): Edições Laboratório de Estudos da Oralidade – LEO, UFC/UECE, 2005. 269p. il. Páginas 213 – 217

> e idosos), que são artistas de diferentes linguagens – artes plásticas, músicas, teatro - brincantes de outros maracatus, membros do Candomblé e da Umbanda, universitários, entre outros. O programa conta com a realização de oficinas de percussão e ritmos afro-brasileiros, oficinas de dança, confecção de fantasias ao longo do ano e ensaios regularmente mensais [...] Outros projetos de destaque para a difusão da cultura do maracatu são os lançamentos de CDs (Banda Maracatu Vigna Vulgaris; CD Congo Real de Aquiraz; CD Maracatu-ará; CD Ritmos de Luz, obra musical do Griô Descartes Gadelha) e livros (Maracatu Az de Ouro – 70 anos de Memórias, Loas e Batuques e Singular e Plural – a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo; Lenda Estrela Brilhante, de autoria do Griô Descartes Gadelha[97] (BEZERRA, 2012, p. 208).

A localização da Associação Solar na Avenida da Universidade, onde se encontra o principal *campus* da Universidade Federal do Ceará (UFC), favorece para que uma significativa quantidade de brincantes que participam deste maracatu sejam universitários e artistas que orbitam pela UFC e pelo bairro Benfica. A localidade é reduto de bares e cafés, além de ser importante ponto de encontro no carnaval, onde desfilam os blocos *Luxo da Aldeia* e *Sanatório Geral*, que atraem um público bastante semelhante ao que participa do Solar em festas nas ruas, especialmente na Praça da Gentilândia, a principal do bairro.

Na conjuntura carnavalesca do bairro do Benfica, o Solar passou a promover desde 2011 na Praça da Gentilândia o evento chamado Tambores Ancestrais na Noite Escura, na noite da segunda-feira de carnaval. O evento consiste em uma recriação da Noite dos Tambores Silenciosos[98], que acontece em Recife, onde as Nações de Maracatu ritualizam e celebram a memória dos antepassados em uma cerimônia pública e liderada por sacerdotes do Candomblé. Na cerimônia dos grupos cearenses, participam o Maracatu Solar, outros maracatus e grupos convidados, incluindo outros segmentos como os afoxés. Contudo, trata-se de um evento recente que busca aproximar o maracatu cearense da ritualização religiosa afro-brasileira, bem como criar uma nova tradição no calendário carnavalesco da cidade de Fortaleza.

Esta e outras ações vinculadas ao Solar são imediatamente creditadas à figura de Pingo de Fortaleza, que assume não somente a liderança do maracatu, mas o papel de difusor dos maracatus do Ceará através de suas criações. Entendemos que suas contribuições tem por

---

[97] Livro infantil que narra uma história fantasiosa sobre a criação do Maracatu Estrela Brilhante. C.f.: GADELHA, Descartes. **Lenda Estrela Brilhante.** Associação Cultura Solidariedade e Arte – SOLAR. Fortaleza: Edições SOLAR, 2011.

[98] Cf.: GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 – 1991). **Saeculun Revista de História**, vl. 14, jan a jun, 2006.
; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Rainhas Coroadas: história e ritual nos maracatus nação do Recife. **Caderno de Estudos Sociais**, vol.20. nº1 , p. 39-52, Recife: 2014.

efeitos o surgimento de uma nova ótica sobre o maracatu cearense, especialmente quando se trata de seus elementos performáticos, como bem foi analisado por Roberto Antônio de Souza Silva (2013), contrapondo o Solar ao tradicionalista Maracatu Rei de Paus.

Outro importante representante desta nova fase de visibilização dos maracatus do Ceará dentro e fora do estado é o cantor e compositor Calé Alencar, responsável pelo Maracatu Nação Fortaleza desde 2004. Entre as obras que podemos destacar, encontram-se os seguintes livros: *Maracatu: dança de negro no Ceará* (não publicado); *Reis do Congo, reisados e maracatus, dança de negros no Ceará* (2002); *Origem e evolução do maracatu cearense* (2008).

Nas produções musicais, Calé realizou parcerias com o mestre Juca do Balaio, que também era compositor de loas de maracatu e, em 2008, produziu o disco *Maracatu Nação Fortaleza é de Bambaliê* (2008). À frente do Maracatu Nação Fortaleza Calé, impulsionou outro maracatu, com forte apelo de jovens artistas e universitários, que patrocinam as ideias de inovação apresentadas pelo seu mestre condutor. Entre as mudanças mais evidentes no Maracatu Nação Fortaleza, estão a qualidade e a inovação das músicas e loas de composição do próprio Calé, o uso reiterado de elementos das culturas indígenas do Ceará – em especial os índios Tremembé – e a variação de sentidos para o uso da pintura facial. Semelhante à produção textual e cultural de Pingo de Fortaleza, Calé Alencar desenvolveu produtos vinculados ao maracatu que conduz, a exemplo do CD *Maracatu de Fortaleza, 10 anos de loas e batuques* (2014). Neste disco, se apresentam as dez loas compostas para os desfiles oficiais do Nação Fortaleza nestes dez anos de existência.

O que pretendemos destacar destes trabalhos é a capacidade de diálogo que estes artistas exercem dentro e fora do universo acadêmico. Calé Alencar e Pingo de Fortaleza representam dois dos maiores incentivadores desta nova fase de difusão que passa os maracatus fortalezenses, entretanto, são dois atores sociais promotores de mudanças no interior dos seus maracatus. Através das mudanças que também são percebidas pelos outros maracatus, estes grupos são tratados como descaracterizadores da tradição. Sobre esta situação ligada ao maracatu Solar, escreve Jocastra Bezerra:

> No caso do maracatu, percebe-se que a maioria dos grupos em Fortaleza se afirmam a partir de um compromisso com a "tradição", para isso conservam determinadas características que são reconhecidas como elementos tradicionais dos maracatus cearenses (SILVA, 2004). Em contraposição, o Maracatu Solar se afirma por um compromisso com a liberdade de criação e, por conseguinte, com a transformação permanente. Por conta disso, o Solar é criticado pelos outros grupos como "descaraterizador do maracatu" (BEZERRA, 2014, p. 139).

Não pretendemos aqui tecer uma discussão acerca do que se traduz como símbolos identitários ou tradicionais, mas sim entender como estes autores atuam no papel de especialistas e, ao mesmo tempo, de brincantes. Existe uma simbiose entre os dois campos consagrados pelos pressupostos de reconhecimento no meio, uma vez estes dois importantes atores sociais produzem informações sobre os bens culturais que eles são os produtores, além da articulação política e cultural de que são capazes. Também é merecido destacar que parte de suas produções literárias e audiovisuais já foram estudadas, ao mesmo tempo em que também produziam novos conteúdos sobre os maracatus do Ceará.

A partir dos elementos elencados até agora, com a inserção de brincantes nas pesquisas acadêmica, percebemos um processo de construção de sentidos com base nas vivências nos maracatus. Com a percepção de importantes lideranças dos maracatus, como Francisco José (Rei de Paus), Carlos Brito (Nação Pici), Calé Alencar (Nação Fortaleza) e Pingo de Fortaleza (Maracatu Solar), vemos, praticamente, uma retroalimentação das próprias pesquisas. Nestes casos, os discursos de identidade e tradição são justapostos sem uma teorização aprofundada, e, sendo assim, são difundidos entre os brincantes e demais leitores, retificando versões que oscilam entre a manutenção da tradição ou da mudança (VIANNA, 2005).

Entendemos, portanto, que Ana Cláudia Rodrigues Silva, em *Por trás do falso negrume: uma etnografia do maracatu cearense* (2004)*;* Janote Pires Marques, em *Festas de Negros em Fortaleza: Territórios, sociabilidades e reelaborações (1871 – 1900)* (2008); Danielle Maia Cruz; em *Sentidos e significados da negritude no maracatu Nação Iracema* (2008); Gilson Brandão Costa, em *A festa é de Maracatu: cultura e performance no Maracatu cearense 1980 – 2002* (2009); Carlos Rafael Vieira Caxilé, em *O ritual apresenta a sua complexidade: festividades, cortejos e maracatus (*2011); Roberto Antônio de Souza Silva, em *Maracatu Solar e Rei de Paus: tradição e modernidade no carnaval de rua de Fortaleza* (2013), apresentam, na atualidade, trabalhos centrais desta atualização acadêmica sobre o campo dos maracatus cearenses.

Atuando como produtos de pesquisas realizadas em universos tão diferentes, se comunicam, através do uso gradual dos trabalhos mais antigos, como referências nos estudos mais recentes, promovendo uma linha de argumentação sobre os maracatus de Fortaleza que não se baseia somente na dicotomia entre velho e novo, tradição ou mudança, mas sim na diversidade de tradições e sentidos que buscam representar as diversidades dos grupos de maracatu, ainda que retratem os traços fundamentais para sua representação coletiva. Não

obstante, conforme consta no Plano Setorial para as Culturas Populares, apresentado pela Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, entendemos que:

> As culturas populares não são algo estático, definitivo, mas estão inseridas em um processo contínuo de transformação, sendo retraduzidas e reapropriadas pelos seus próprios criadores, segundo rupturas ou incorporações entre a tradição e a modernização. Isto possibilita a construção e afirmação de novas identidades, que evidenciam o novo lugar social que esses criadores buscam afirmar frente à sociedade. A interação entre culturas é dinâmica e acontece segundo processos de influências mútuas, em diferentes níveis. No entanto, esse diálogo é raramente equilibrado, quase sempre marcado por relações de dominação e dependência, o que acaba por criar culturas dominantes e hegemônicas, bem como culturas e setores sociais historicamente excluídos (MINC: SID, 2010, p.9).

É desta afirmação de novas identidades que estamos falando quando afirmamos que o conhecimento acadêmico produzido sobre os maracatus de Fortaleza (e do Ceará) se insere como argumento significativo para a afirmação de velhas tradições ou tradições inventadas. Não tratamos aqui de julgar verdades, a exemplo das versões sobre a genealogia dos maracatus em Fortaleza, mas sim de perceber como as verdades escolhidas contribuem no acirramento das tensões quando se fala no Registro dos Maracatus do Ceará e de sua patrimonialização.

Foucault nos ajuda a entender que a vontade por verdade é mais nociva do que a capacidade de reconhecer as verdades no interior do discurso, portanto, seguindo esta lógica, reiteramos o compromisso de perceber esta contribuição acadêmica, e também documental (se considerarmos os complementos das pesquisas), como fontes de investigação no processo de patrimonialização evidenciado em nosso estudo.

> Certamente, se nos situarmos no nível de uma proposição, no interior de um discurso, a separação entre o verdadeiro e o falso não é nem arbitrária, nem modificável, nem institucional, nem violenta. Mas se nos situamos em outra escala, se levantamos a questão de saber qual foi, qual é constantemente, através de nossos discursos, essa vontade de verdade que atravessou tantos séculos de nossa história, ou qual é em sua forma muito geral, o tipo de separação que rege nossa vontade de saber, então é talvez algo como um sistema de exclusão (sistema histórico, institucionalmente constrangedor) que vemos desenhar-se (FOUCAULT, 1996, p.14).

A partir disso, se faz importante elencar e discorrer sobre estes recursos reprodutores de discursos e sobre as estratégias que garantem a tentativa de se construir, através dos maracatus do Ceará, um símbolo da cultura Cearense.

3.2 A tradição e o turismo em defesa do maracatu: Museu do Maracatu do Ceará

Nos caminhos trilhados em busca dos códigos que atribuem sentido e valor ao maracatu cearense como patrimônio cultural, encontramos, em Fortaleza, o Museu do Maracatu, o qual apresentamos aqui como um lugar de relevante interesse e representatividade para a oficialização do maracatu como um símbolo cultural do estado do Ceará.

Inaugurado em 25 de março de 1984, na data do centenário da abolição dos escravos no Ceará, o Museu do Maracatu de Fortaleza, ou simplesmente *Museu do Maracatu*, foi criado por iniciativa da professora Lirysse Porto, então diretora do Departamento de Cultura de Fortaleza. O pequeno museu, que funcionava no espaço de uma sala contígua ao Teatro São José – situado à Rua Rufino de Alencar, nº 362, na Praça do Cristo Redentor –, reunia um acervo de informações dos maracatus com base em peças doadas por colaboradores vinculados aos maracatus, como o Vozes da África, o Az de Ouro e, em especial, o Rei de Paus, de quem Lirysse era presidente de honra.


A inauguração do Nuseu do Maracatu fez parte das comemorações

Imagem 34 – Museu do Maracatu de Fortaleza, em 25 de março de 1984. Foto: Jornal O Povo, de 26 de março de 1984.

Na ocasião da sua inauguração, o museu foi referenciado em matéria do *Jornal O Povo*, na qual também foram descritas as comemorações do centenário da abolição da escravatura no Ceará. Entretanto, na notícia veiculada não constavam descrições pormenorizadas sobre as características do ambiente[99].

> A noite, no Teatro São José, no bairro Cristo Redentor, houve a inauguração do Museu do Maracatu. Na Oportunidade, o campeão do carnaval de rua deste ano, em sua categoria (Maracatu Rei de Paus) fez uma demonstração, apresentando-se para uma platéia que não lhe negou aplausos, constituída inclusive por turistas e visitantes (JORNAL O POVO, 26 de março de 1984).

A proposta de existência do Museu do Maracatu, contudo, deve ser pensada a partir de diferentes circunstâncias, estando, entre as principais, o reconhecimento dos grupos de maracatu existentes em Fortaleza; a definição das tradições cearenses, elencando o maracatu como símbolo de identidade regional; e o desenvolvimento do potencial turístico (cultural) no Ceará, especialmente em sua capital.

Em consulta às notícias do *Jornal O Povo*, de período que antecede a criação do Museu do Maracatu, encontramos diversas incidências da participação dos maracatus em festas públicas e particulares, como os bailes carnavalescos e até em campanhas políticas. Entretanto, percebe-se que, no início do ano 1980, a gestão pública municipal já observava o potencial dos maracatus, promovendo "projetos de valorização" por meio do fomento aos grupos, pagando cachês e integrando os grupos com o público em áreas importantes da cidade.

> *Valorização do Maracatu é projeto da Prefeitura:*
>
> A Secretaria de Educação e Cultura do Município dá início no próximo dia 13, na Rua Senador Pompeu, com o desfile dos maracatus Nação Africana, Ás de Ouro, Ás de Paus e Rei de Espadas, ao projeto de Valorização do Maracatu. Mais quatro apresentações estão previstas par este mês, todas elas na Praça José de Alencar nos dias 17, 18, 24 e 25 deste mês.
>
> O Projeto de Valorização dos Maracatus visa conscientizar a comunidade de Fortaleza da importância do Maracatu, com suas raízes étnicas e culturais na história da formação dos usos e costumes de nosso povo. Para a realização desse programa a Secretaria de Educação contará com a colaboração da Companhia de Transportes Coletivos (CTC) e a Assessoria de Relações Públicas do Município (JORNAL O POVO, 04 de maio de 1980, p. 22).

---

[99] A Rádio O Povo (vinculada ao mesmo sistema jornalístico) também promoveu atividades culturais no centenário da abolição do Ceará, entre as quais o desfile de maracatus no anfiteatro que fica localizado na Volta da Jurema, na Praia de Iracema [...] Ficou provado mais uma vez que os maracatus são muito bem aceitos por adultos e crianças, que os acompanham atentamente desde o Náutico Atlético Cearense aos estúdios da FM do POVO na Volta da Jurema, vibrando com as evoluções das rainhas e o ritmo da macumba. Turistas documentaram fotograficamente os desfilantes, notando-se a presença de estrangeiros entre eles (JORNAL O POVO, 26 de março de 1984).

Os detalhes desse projeto, promovido por meio da Secretaria de Educação e Cultura de Fortaleza, permanecem obscuros, porém, na notícia acima se vê a articulação com diferentes órgãos, também da gestão pública municipal, na promoção do evento onde se apresentariam quatro maracatus. O envolvimento com a Secretaria de Educação revela a possibilidade de articulação entre outros setores da administração municipal para se atingir um fim de interesse da gestão cultural do município, onde se buscava a promoção dos valores culturais que traduzissem o sentido de pertencimento étnico cultural para a "comunidade de Fortaleza".

A existência de um Projeto de Valorização do Maracatu, no ano de 1980, trata-se de um importante apontamento em nossa pesquisa, mas que não nos dá informações suficientes para se debater qual a sua estrutura conceitual. Também não possuímos informações suficientes para entender quais tipos de incentivos financeiros eram dispensados pra suprir as necessidades dos grupos de maracatus fora do período carnavalesco. Contudo, essa evidência leva-nos a investigar em quais circunstâncias se debatiam as ações institucionais de valorização dos maracatus por meio de fomento e promoção midiática.

Para dar conta desta lacuna, investigamos, no próprio jornal referenciado, que tipos de notícias e ações políticas se voltavam para os maracatus na construção simbólica de um bem cultural, e, sobretudo, um bem de consumo. A transição do ano 1960 para o ano 1980 é marcante para esta construção de sentidos, em vista da difusão dos estudos folclóricos no Ceará e a busca dos intelectuais cearenses pelas definições dos sentidos de povo, identidade e cultura regional. Essa construção da identidade cearense passa por diferentes vertentes dos estudos folclóricos, analisando a Medicina, superstições, manifestações culturais, religiosidade, lendas, crendices, vida no campo, jangadeiros etc.

Nesta conjuntura, nota-se a forte influência de intelectuais cearenses, que passaram a atuar diretamente em três importantes órgãos: primeiramente a Comissão Cearense de Folclore (1948); o Conselho Estadual de Cultura (1961); e, por fim, a Secretaria Estadual de Cultura do Ceará – SECULT-CE (1968).

A historiadora Ana Lorym Soares procedeu uma investigação aprofundada sobre a atuação dos intelectuais folcloristas na construção das políticas públicas de cultura, no trabalho monográfico *Comissão Cearense de Folclore: folclore, identidade e políticas culturais no Ceará entre as décadas de 1950 e 1970* (2012), que em seu teor afirma que:

> Dessa forma, o objetivo desta monografia é estudar a produção e atuação política e intelectual dos membros da Comissão Cearense de Folclore, buscando perceber de que maneira se articulariam a fim de colaborar com o projeto do movimento folclórico brasileiro no intuito de estudar, preservar e

> divulgar as práticas culturais tidas como folclóricas e institucionalizar o folclore no Ceará durante as décadas de 1950-60-70 (SOARES, 2012, p.6).

Nesta conjuntura, os maracatus passam também a ser valorizados sob o prisma dos estudos folclóricos. Não devemos aqui nos estender sobre a percepção dos intelectuais deste período no campo das políticas culturais, mas sim analisar o vínculo das notícias ligadas aos maracatus, considerados como elementos folclóricos, para o fomento de práticas culturais e institucionalização do Museu do Maracatu. Dessa forma, por meio da ótica dos intelectuais, produtores de sentidos e valores para os elementos da cultura intangível, enxergam-se a possibilidade de valorizar o maracatu com mídia, produção de conhecimento e usos turísticos deste bem cultural.

No cenário que antecede a criação do Museu do Maracatu, via-se, em diferentes situações, que o debate sobre a valorização dos maracatus envolvia fortemente o potencial turístico que esta expressão cultural poderia desenvolver em Fortaleza, a exemplo do carnaval de Pernambuco, com o Frevo e com os Maracatus. Via-se o esforço em afirmar o maracatu tanto como um símbolo dos "usos e costumes" cearenses, quanto como um produto que trouxesse turistas ao Estado. Não obstante, lia-se matérias no periódico *O Povo* que contribuíam para a circulação de informações sobre os maracatus da época, bem como sobre o debate da descaracterização que poderiam sofrer com o impacto cultural das Escolas de Samba.

Para ilustrar o que nós discutiremos, citemos matéria assinada pelo jornalista Sérgio Pires, circulada em 20 de dezembro de 1977 no Jornal o Povo, intitulada *A tradição e o turismo em defesa do maracatu*, que apresenta uma verdadeira mescla entre relato de memória, pesquisa e crítica sobre a condição dos maracatus. Destacamos, entretanto, o esforço do jornalista em demonstrar a regionalidade e tradição do maracatu cearense em contraponto aos maracatus de Pernambuco. Para ilustrar, descreve no início da matéria um breve relato do carnaval de Fortaleza, do ano de 1977, onde se lê:

> Criticados por uma parcela da Crônica Carnavalesca e pelos foliões das escolas de samba, que os consideram "espetáculo de macumba", repudiados até por membros da diretoria da Federação dos Blocos Carnavalescos do Estado do Ceará, os maracatus representam os últimos lampejos do tradicional carnaval cearense, e ainda alimentados em forma de aplausos, pela admiração popular. Como hoje é conhecido, mistura de música primitiva e teatro, apreciado folguedo catalisador de vários folclores, o Maracatu nasceu em Pernambuco e desfilou a primeira vez em Fortaleza em 1939 – Maracatu Ás e Ouro – sob a direção de Raimundo Alves Feitosa, o tirador de loas ou toadas, macumbeiro, como que é conhecido. "Boca Aberta" viveu o cortejo régio e o seu período de maior esplendor na década de cinquenta, com o campeoníssimo Ás de Espadas, de Ely e Bendito Vanderlan (Benoit), a mais famosa rainha, e agora luta contra todas as adversidades como símbolo maior, em plagas cearenses, de uma cultura "cultura de resistência" [...].

> No Ceará o maracatu somou os elementos característicos das Nações aos traços peculiares dos maracatus rurais de Pernambuco, diversos em suas origens, fusão de vários folguedos populares, exemplo de dinâmica folclórica. A predominância do índio obrigou o caboclo a pintar o rosto de tinta negra e, não possuindo rainhas, se vestir de mulher para desempenhar o papel de sacerdotisas do rito nagô. No carnaval cearense, o cortejo real continua sendo a dança de maior sucesso (JORNAL O POVO, 20 de dezembro 1977, p. 24).

No trecho que destacamos acima, logo observamos a evidência de preconceitos face aos maracatus, ligados ao universo étnico religioso de seus participantes e a estereótipos reproduzidos sem o questionamento devido da prática religiosa atrelada ao festejo. Em seguida, a ideia de "tradicional carnaval cearense", do qual os maracatus seriam os "últimos lampejos". Em terceiro lugar, a relação de aproximação com os maracatus de Pernambuco, ratificando a versão de que os maracatus cearenses derivam dos pernambucanos. Contudo, considera os porquês da adaptação no uso do negrume e dos homens assumirem papéis femininos, em especial o da rainha.

A referida matéria está dividida em mais três blocos, que foram intitulados: *No carnaval cearense*, *O cortejo real* e *A dança religiosa*. O autor volta a afirmar a relação com os maracatus pernambucanos, oferecendo informações sobre a presença de maracatus em outros estados, como o de Alagoas.

> *No Carnaval cearense:*
> Maracatu é coisa nossa? Como hoje é conhecido, mistura de música primitiva e teatro, apreciado folguedo popular catalisador de vários folclores, o berço do maracatu é Pernambuco, sendo também cultivado no Ceará e em algumas cidades de Alagoas, como Penedo, onde se hoje se brinca sobretudo o "Guerreiros" e também o "Reisado" (JORNAL O POVO, 20 de dezembro 1977, p. 24).

O que se vê nos blocos *No carnaval cearense* e *O cortejo real* é a construção de um texto que discorre sobre os maracatus pernambucanos e cearenses, apresentando o contexto de surgimento e a dinâmica de adaptações e "dinâmica folclórica" de grupos como o Estrela Brilhante e Leão Coroado, ambos de Recife, em Pernambuco; e o Ás de Ouro, o Ás de Espada, o Estrela Brilhante e o Leão Coroado, da cidade de Fortaleza.

Para falar da religião nos maracatus, Sérgio Pires constrói uma narrativa onde explora os significados e a presença da dança na sociedade, dialogando com textos de João do Rio, Graça Aranha, Edson Carneiro etc.

Já no contexto da dança do maracatu cearense, através da análise do jornalista, torna-se possível compreender as ressignificações pelas quais estes passaram desde os autos dos

Reis do Congo, de onde derivam, trazendo elementos ressignificados mas, também, mantendo suas raízes religiosas. Daí, conclui que os maracatus do Ceará ligam-se à Umbanda, ao Catimbó e, em função de projetos sociais discriminatórios e de segregação racial, à "mística da brancura", oportunidade em que sofrem com a tentativa de se eliminar os traços que os vinculam às culturas afro-brasileiras e indígenas.



O POVO

A tradição e o turismo em defesa do Maracatu

Texto de SERGIO PIRES

No carnaval cearense

O cortejo real

A dança religiosa

Imagem 35 – Matéria para o Jornal O Povo *A Tradição e o Turismo em defesa do Maracatu*, assinada por Sérgio Pires, em 20 de dezembro de 1977.

Contudo, diante dos textos de Sérgio Pires na matéria ilustrada, que ocupa toda a página do periódico, não se lê, além do título, nenhuma outra menção ao turismo ou mesmo sobre defesa ou projetos de valorização do maracatu cearense. O que há na matéria jornalística em tela é mais uma argumentação para a defesa dos maracatus no Ceará, especialmente quando se trata de suas feições regionais que o separam dos demais maracatus do Nordeste. De longe se apresenta uma proposta objetiva de valorização dos maracatus com o uso turístico. Daí, entendemos que, no final dos anos 1970, de modo embrionário, se fomentava a defesa dos argumentos que conferem a legitimação do maracatu como bem cultural cearense, ainda que atacado por preconceitos diversos e choques de adesão da sociedade cearense.

Nos anos posteriores à matéria de Sérgio Pires, teremos outros apontamentos para a valorização do maracatu como patrimônio[100]. A folclorista paraense Maria Brígido, entusiasta dos maracatus cearenses, quando entrevistada pelo Jornal O Povo, em 25 de fevereiro de 1980, ratificou a ideia da regionalização dos maracatus cearenses, como que não tenham surgido e se mantido como cópias (deturpadas) dos maracatus pernambucanos. Maria Brígido vai além e relata que a presença de maracatus é percebida em duas cidades – Recife e Fortaleza –, e que:

> [...] é preciso preservá-los e não diminuí-los em fade de uma escola de samba tão simples. Eu gostaria de pedir ao Prefeito isso, que não abra mão do maracatu de Fortaleza. O Maracatu não pode ser bólido nem modificado e nenhuma força alheia a vontade do povo deve ser introduzida sob pena de deturpação do fato folclórico (JORNAL O POVO, 25 de fevereiro de 1980, p. 25).

A matéria que contém a entrevista intitula-se *Diferencial para nosso carnaval: para esta folclorista, o maracatu é a coisa mais importante do carnaval de Fortaleza.* Perdura novamente a ideia de valorização do diferencial dos maracatus para a dinâmica do carnaval fortalezense, e, também a de proteger elementos tradicionais que compõem a configuração do maracatu, tal qual ele se apresentava à época. O entrevistador levanta a questão da inserção da obrigatoriedade do enredo para os maracatus, semelhante às escolas de samba, no regulamento do concurso, para a qual Maria Brígido responde secamente "Pelo amor de Deus, enredo de maracatu é a coroação. Qualquer interferência de terceiros no maracatu está errada porque ele é o que é" (JORNAL O POVO, 25 de fevereiro de 1980, p. 25).

---

[100] Não encontramos nas notícias a conceituação do maracatu como patrimônio, entretanto, a utilizamos aqui nesta passagem para substituir o conceito de bem folclórico, utilizado à época no contexto de bem cultural com pertencimentos locais.

Nota-se o dilema emblemático da permanência de elementos tradicionais frente às propostas de alteração, e mesmo das necessidades de transformação das expressões culturais. Nos comentários de Maria Brígido encontramos novos reforços para a ideia de valorização, pautada na proteção dos elementos tradicionais dos maracatus.

No ano 1981, a folclorista Maria Brígido voltaria ao Ceará para ver os maracatus, mas, neste ano, passa também a integrar a comissão julgadora, a convite da Federação Cearense de Blocos. Após o concurso, ela voltaria a ser entrevistada pelo Jornal O Povo. A experiência de ter julgado os quesitos de Rainha e Balaeiro em seis maracatus são contempladas na entrevista, contudo, logo no parágrafo seguinte da matéria *É preciso estimular o maracatu cearense*, o jornalista reitera a visão de Maria Brígido sobre a regionalização dos maracatus e da ruptura com a ideia linear de evolução do "folclóre", onde, neste caso, as mudanças são inerentes ao tempo.

> Partindo da premissa que toda cultura é dinâmica e o fato folclórico é a manifestação do pensamento e do sentimento do povo, ela explicou a regionalização do maracatu de Recife para a cultura cearense. Ressaltou que um fato cultural pode agregar ou desagregar outros fatos culturais que lhe são circunstantes pela gente de "folk", sem interferência erudita. "Todo fato folclórico seja típico de um lugar (maracatu de Recife) ou regionalizado, como no caso do maracatu de Fortaleza, ao ser aceito pelo meio ambiente, ele traz em si as predileções ambientais, ou o gosto do povo daquele local". E completou, "o folclore evolui no tempo e no espaço, porque a tradição do folclórico não é cronológica".
> [...] "Acho que devemos todos juntos estimular, ajudar, sem interferir, esses maracatus maravilhosos de Fortaleza que constituem a nota singular bela do carnaval cearense", finalizou (JORNAL O POVO, 14 de março de 1981, p. 12).

Acerca da dimensão da ingenuidade de Maria Brígido quando fala em ajuda aos maracatus sem interferências diretas nos saberes e fazeres dos brincantes, não sabemos. Percebemos sim que, na concepção da folclorista, o maracatu evolui no tempo, mas preserva a característica de ser regional e de adquirir, sob os processos de assimilação, elementos caros ao "ambiente" onde ele está situado. Independente da recepção do mito de origem dos maracatus cearenses – ou da descendência da coroação dos Reis do Congo, na Igreja do Rosário dos Homens Pretos em Fortaleza; ou se teriam vindo do Recife, nos anos 1930 –, em ambos os casos a regionalização é um fenômeno social inevitável, em vista da adaptação dos maracatus aos materiais e meios que têm à disposição para realizarem seus desfiles. Posteriormente, saltando para os anos 2000, a regionalização, agora tratada como processo de ressignificação, continua a exercer força nos maracatus, colocando-os em cheque frente às transformações e mudanças na contemporaneidade.

Na mesma página onde se lê a entrevista de Maria Brígido, observamos uma nota sobre a reforma do Museu de Artes e Cultura Popular da Empresa Cearense de Turismo – Emcetur. Fundado em 30 de maço de 1973, o referido museu mantinha no acervo, principalmente, objetos da cultura material e dos artesãos e artífices cearenses, como Mestre Noza, de Juazeiro do Norte; Deoclécio Soares Diniz, de Canindé; Raimundo Athayde Ferreira, de Fortaleza; além de outros. Não sabemos se, neste período, o maracatu também compunha alguma peça no acervo do Museu de Artes e Cultura Popular. Acreditamos que não, afinal teremos, a partir desta época, os apontamentos para a criação de um museu específico para os maracatus, o que aconteceria em 1984.

Já em 1982, um novo elemento nos incita a perceber a retomada da atenção dos gestores públicos municipais para que sejam feitos investimentos nos maracatus cearenses. Neste ano, a Câmara Municipal de Fortaleza passaria a contar com um número maior de vereadoras do gênero feminino, passado de duas para quatro: Ivone Melo, Maria José, Iria Férrer e Nildes Alencar. Para evidenciar este novo cenário na municipalidade, o Jornal O Povo publicou, no caderno de política, em 24 de novembro de 1982 a matéria *Quatro Mulheres eleitas vereadoras de Fortaleza.* Para a composição da matéria, que dispunha de breves biografias das eleitas, o jornal reuniu as quatro para uma conversa onde narraram suas expectativas e propostas. Nesta ocasião destacamos a fala da vereadora Iria Férrer, professora primária de formação, mas que tinha por ocupação o comércio de artesanato. Entre as aspirações dela destacadas na matéria, lê-se:

> A professora Iria Férrer vê a necessidade do estímulo aos costumes e tradições cearenses, como forma de atração turística. Nesse setor acha que o maracatu cearense merece um tratamento melhor, pois o Carnaval é a fase propícia para se vender a imagem do Ceará em razão do período de férias e a presença de turistas, estimula a venda do artesanato e divulga as coisas autênticas do Ceará (JORNAL O POVO, 24 de novembro de 1982, p.3).

Esta é, talvez, a primeira justificativa que observamos neste periódico acerca do porquê de se valorizar os maracatus na perspectiva de desenvolvimento do turismo. Esta justificativa de Iria Férrer ia de encontro com as das outras vereadoras, que citaram a valorização da tradição e do turismo, onde se liam mais sobre as construções sociais do mito de origem dos maracatus cearenses, e da preservação do "fato folclórico". Desta proposta de Iria Férrer, reconhecemos um apontamento para a consolidação de propostas sólidas de valorização e de reconhecimento dos maracatus neste período. Por considerar aqui que o maracatu, como objeto folclórico, se traduz em nossos dias como expressão cultural e como

patrimônio cultural, recorremos a François Hartog para ratificar que o turismo e seus vínculos com o patrimônio estão intimamente imbricados.

> Enfim, o patrimônio, ao tornar-se um ramo principal da indústria do turismo é objeto de investimentos econômicos importantes. Sua "valorização" se insere, então, diretamente, nos ritmos e temporalidades rápidas da economia de mercado de hoje, chocando-se e aproximando-se dela (HARTOG, 2006).

Para a análise desta economia de mercado que pontua Hartog, encontramos referências diversas, a depender do objeto de estudo em questão. Podem-se encontrar aproveitamentos significativos na preservação de um bem cultural, por meio dos investimentos e incrementos do turismo, assim como através contextos de gentrificação[101], ou mesmo de interferências muito duras na dinâmica cultural dos envolvidos na localidade afetada.

Voltando à proposta de Iria Férrer, não sabemos até que ponto ela foi levada adiante ou quais projetos, patrocinados pelas ideias parlamentares, aconteceram de fato no sentido de valorizar os maracatus nessa época. Contudo, temos a impressão de que a promoção e turismo cultural aconteceriam e já estavam sendo debatidos pelos setores – órgãos públicos e iniciativa privada – de maior interesse.

A ideia de que essas propostas avançavam a curtos passos, mas que chegariam a algum resultado, está impressa em outra matéria do Jornal O Povo – *Museus Cearenses: acervo cultural valioso, mas sem qualquer cuidado* (em 06 de janeiro de 1983, p. 22) –, na qual o museólogo e professor de História da Arte da Universidade Federal do Ceará, João Alfredo Donas de Sá Pessoa, apresnetou uma síntese de suas análises com os museus do Ceará, trabalho este encomendado pelo governo de Portugal, seu país de origem.

Para o museólogo, a maior parte dos museus do Ceará são mal aproveitados, têm problemas de gestão dos espaços e dos acervos, bem como alguns deveriam ser alocados em órgãos específicos que dialogassem com suas temáticas.

> Na opinião de João Alfredo, o chamado Museu da Imagem e do Som deveria ser uma sessão do Arquivo Público, assim como todos estes museus sobre cultura popular deveriam fazer parte de um centro de pesquisas (tipo o Ceres, Centro de Referência Cultural, que já existe na Secretaria de Cultura), como um núcleo museológico (JORNAL O POVO, 06 de janeiro de 1983, p. 22).

---

[101] O conceito de gentrificação tem sido associado aos casos de requalificação de áreas urbanas tendo como principio a recuperação de imóveis e de conjuntos urbanos deteriorados provocando a alta dos preços das habitações e dos custos de vida nas áreas gentrificadas. Este enobrecimento e embranquecimento das áreas, promovem e ampliam a segregação social nessas áreas que passam na maioria das vezes a ser ocupadas por empreendimentos mantidos para a classe média.

Quando Alfredo fala sobre o mau aproveitamento dos museus do Ceará, pontua dois pontos chaves para a dificuldade de manutenção e gestão destes museus: a ausência de um museólogo nos museus e nos projetos dos novos museus; a fragmentação das temáticas, especialmente as ligadas à cultura imaterial, quando diz já haver um Museu de Arte e Cultura Popular. Para isso, exemplifica:

> No museu de Aquiraz existe mandíbula de tubarão misturado com estátua de santo. A pessoa vai lá mais para ver objetos exóticos. Foi criado um Museu das Artes e Tradições Populares, está projetado um **museu do Maracatu**, outro do Futebol e outro ainda da Literatura de Cordel, quando já existe, funcionando na Emcetur, um Museu de Arte e Cultura Popular. O pior é que esses museus estão sendo organizados sem a participação de um museólogo. (JORNAL O POVO, 06 de janeiro de 1983, p. 22, grifo nosso).

Eis aqui a referência da criação do Museu do Maracatu no Ceará, que seria inaugurado em 25 de março de 1984. A breve descrição de Alfredo Pessoa apresenta um importante apontamento sobre os museus no Ceará neste período, de modo a se vislumbrar a dimensão dos projetos que, a partir dali, passariam a existir no Ceará. Neste contexto, o Museu do Maracatu, ainda que tratado como proposta, foi significativo e importante para ratificar a dimensão de valorização dos maracatus que já havia sido difundida entre intelectuais e gestores públicos em anos anteriores a sua criação.

O importante a partir de agora é investigar quais os sentidos que se atribuem ao Museu do Maracatu neste período e quais diálogos possíveis com a definição das identidades dos maracatus se representava no referido espaço. Outro importante ponto de investigação diz respeito ao próprio museu, no estudo da sua estrutura administrativa e funcional, além da sua condução simbólica, para compreender o seu nível de envolvimento com os gestores públicos, a sociedade civil e os próprios maracatus.

Para iniciar esta investigação, trazemos aqui a notícia publicada no Jornal O Povo, em 16 de março de 1984, para divulgar a inauguração do museu. Na matéria *Museu do Maracatu mostra cultura afro-brasileira*[102], é possível ler trechos da entrevista que o jornal realizou com a idealizadora, a professora Lerysse Porto, e também encontrar breves descrições do ambiente e do acervo, formado, principalmente, por peças doadas pelo Maracatu Rei de Paus.

> Fazendo parte das comemorações do 1º Centenário da Abolição dos Escravos no Ceará, será inaugurado no dia 25, o primeiro Museu do Maracatu existente no Brasil. É uma oportunidade de estudantes e pessoas interessadas conhecerem um pouco da cultura afro-brasileira, que faz parte da própria cultura do nosso País, pela influência que exerceu nas raças e suas

[102] Transcrevemos completamente o conteúdo da matéria, disponibilizada no anexo II.

> mistura. O Museu do Maracatu funcionará na sede do Centro dos Trabalhadores Cristãos Autônomos de Fortaleza – CTCAF do Teatro São José. A inauguração faz parte da programação elaborada pela Secretaria de Cultura do Estado. **A ideia do Museu do Maracatu não é nova e vem sendo adiada pelas dificuldades impostas para sua fundação. Sempre havia uma espera de ajuda dos órgãos públicos, o que ainda não aconteceu.** A Presidente do CTCAF, professora Lirysse Porto diz que a iniciativa foi avante pelo apoio recebido do presidente administrativo do Maracatu Rei de Paus, Geraldo Barbosa, que também já havia pensado, na possibilidade de colocar numa mostra as fantasias de existência da agremiação. Foi essa perfeita sintonia de propósitos que levou avante a concretização do Museu.
> "O Maracatu sempre foi visto como uma agremiação carnavalesca, mas é muito mais do que isso – explica Lirysse Porto. Houve uma acentuada melhoria nas suas apresentações, pois antes era considerado sem graça para os que iam à avenida assistir ao seu desfile. O Maracatu entrou no carnaval por necessidade econômica, já que ele representa puramente o sincretismo religioso. Além do mais mostra o cerimonial dos escravos fazendo a procissão na Igreja de Nossa Senhora dos Pretos, em Recife. **O Maracatu tem uma contribuição muito grande e nos proporciona um ensinamento muito valioso do ponto de vista social , econômico e até mesmo político**" [...] (JORNAL O POVO, 16 de março de 1984, p. 15 – grifo nosso).

Através do trecho que destacamos acima, passamos a compreender, minimamente, como se chegou, naquele período, à consolidação do Museu do Maracatu, em Fortaleza. Vê-se que se instalará no Centro dos Trabalhadores Cristãos Autônomos de Fortaleza – CTCAF, aos cuidados de Lirysse Porto que, por meio dos seus próprios esforços e do Maracatu Rei de Paus, na Figura de seu presidente, Geraldo Barbosa, conseguiu concretizar o tão desejado museu.

Devemos percorrer agora os caminhos de atuação do referido museu, no sentido de analisar suas ações como contribuintes aos processos de patrimonialização discutidos neste trabalho. Para isso, entendemos que a aceitação do potencial social, econômico e político dos maracatus deve ser ponto de destaque, principalmente se pensarmos na necessidade de articulação política com os órgãos públicos e na presença dos próprios maracatus na programação de ações do Museu do Maracatu, a partir da sua inauguração.

> O Museu funcionará como uma escola da cultura afro-brasileira. Aberto ao público pela manhã e tarde, haverá um instrutor para dar as explicações que forem sendo solicitadas pelos visitantes, além de um texto que ficará ao lado de cada fantasia, contando a sua história e importância para o Maracatu. A professora Lirysse Porto reconhece que "o Museu está apenas em sua fase embrionária, mas havia a necessidade de se dar o primeiro passo para que ele tivesse a divulgação no cenário nacional que pretendemos dar, principalmente por ser o primeiro do gênero no Brasil" [Sic] (JORNAL O POVO, 16 de março de 1984, p. 15).

Ainda tomando por base a matéria *Museu do Maracatu mostra cultura afro-brasileira*, logo se vê a preocupação da sua gestora em aproximar os maracatus de temáticas e conceitos maiores que fundamentassem a própria construção de sentidos dos maracatus. Assim, ao chamar o Museu de "escola da cultura afro-brasileira", o jornalista responsável pela matéria levou em conta a indicação das atividades rotineiras que viriam a acontecer no espaço. Nota-se que o museu é também indicado como um precursor de ideias, um agregador para os maracatus existentes no Ceará e no Brasil. Entretanto, vê-se como objetivo a visibilização dos maracatus por meio das ações do museu, o que se alia ao próprio potencial dos grupos no carnaval e ao longo do ano.

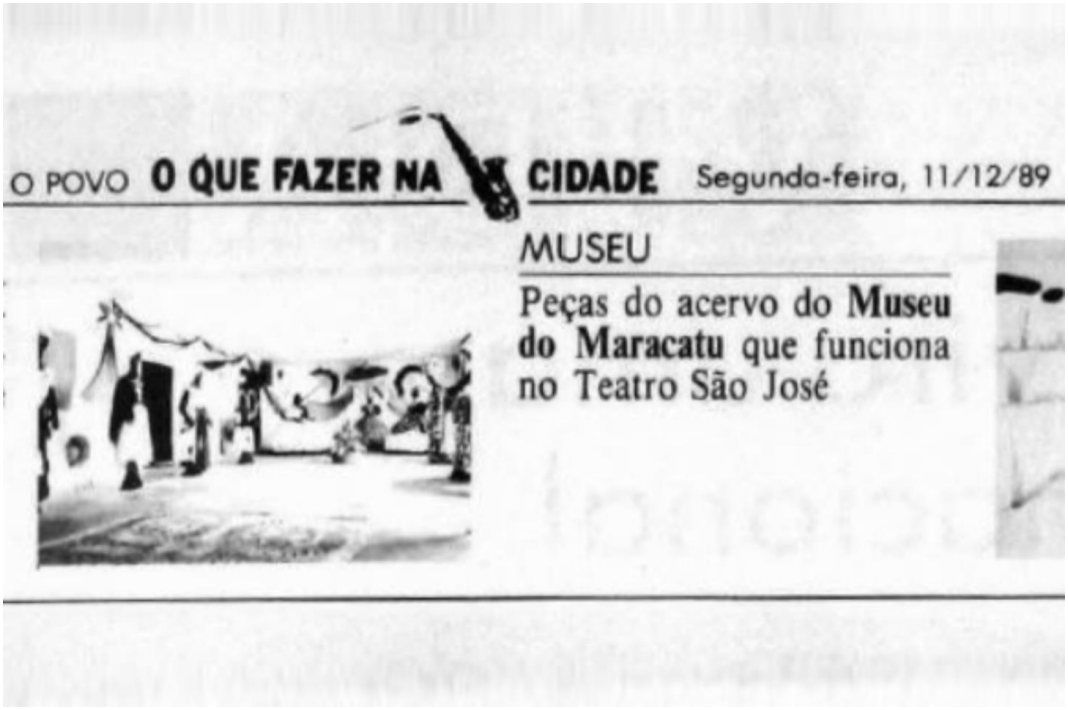
Ao acompanhar o Museu do Maracatu após sua inauguração, veremos sua divulgação no Jornal O Povo, especialmente no caderno que divulga a programação cultural da cidade, situando o Museu do Maracatu ao lado de outros museus, como o Museu do Ceará. Assim, o espaço recém-inaugurado aparece como convidativo às crianças e, também, como lugar de referência para se conhecer a identidade cultural do Ceará.

> *Levar Crianças*
>
> Museu do Maracatu – Localizado na sede do Teatro São José. O Museu tem peças que fazem parte do ritual e manifestações do maracatu. Fica aberto à visitação pública na parte da tarde (JORNAL O POVO, 18 de abril de 1984, p. 19)[103].

Vê-se ainda:

> *Museu do Maracatu*
>
> O velho Teatro São José está sendo muito utilizado nas noites de sextas-feiras, pelo departamento de Cultura da Prefeitura, que reúne no seu palco folcloristas, cantadores, umbandistas, candomblés, etc...
> Para o sábado, dia 26, está programado a Noite de Dublagem com o grupo Eclipse.
> Nas dependências daquele teatro da Praça do Cristo Redentor funciona o Museu do Maracatu, além de poderem ser vistas peças do folclore cearense, além do santuário da escrava Anastácia (JORNAL O POVO, 15 de janeiro de 1986, p. 4).

[103] Nota com o mesmo conteúdo em (JORNAL O POVO, 25 de abril de 1984, p. 24).


O POVO **O QUE FAZER NA CIDADE** Segunda-feira, 11/12/89

MUSEU

Peças do acervo do **Museu do Maracatu** que funciona no Teatro São José

Imagem 36 – Nota divulgando o Museu do Maracatu, no Jornal o Povo de 11 de dezembro de 1989[104].

Notas de divulgação do Museu do Maracatu no Jornal O Povo:

> Museu do Maracatu – Peças sobre ritual do Maracatu estão expostas no museu que funciona no Teatro São José. Aberto às 6ºs. Fone: 231.5447 (JORNAL O POVO, 11 de dezembro de 1989, p. 5-b - Museus).

> Museu do Maracatu – Peças sobre ritual do Maracatu estão expostas no museu que funciona no Teatro São José. Aberto às 6ºs. Fone: 231.5447 (JORNAL O POVO, 01 de março de 1990, p. 5-b - Museus).

Ousamos dizer que, para além das recomendações de Maria Brígido e Iria Férrer, e especialmente de Lirysse Porto – que articulou com os maracatus a coleta do acervo e das ações que seriam desenvolvidas no museu –, vemos que a criação do Museu do Maracatu corresponde ao desejo dos próprios brincantes em ter um espaço de representação de suas práticas culturais, percebendo a sua contribuição para a cultura do Ceará. Ainda que sobrevivesse com poucos recursos financeiros e sendo marcado por interrupções de suas atividades no ano 1990, o museu se reergueu, sendo reinaugurado no ano 1996, mantendo-se indicado em catálogos turísticos como referência importante para se conhecer a história e

[104] Detalhe da foto dos manequins no interior do museu.

cultura do Ceará. Assim, podemos considerar que, invariavelmente, o Museu contribuiu, desde o ano 1984, para a difusão da existência dos maracatus cearenses, mas não os tratando apenas como produto turístico vinculado ao carnaval.

No conjunto dessas interpretações, salientamos a apresentação do Museu do Maracatu como agente social importante e contribuinte para a difusão dos maracatus de Fortaleza no cenário regional e nacional, por meio da visitação de turistas ao local, e, ainda, como lugar onde as fantasias, instrumentos musicais, fotografias com as personagens utilizando a pintura facial e registros dos desfiles eram difundidos eram apontados como tradicionais dos maracatus do Ceará, reforçando estereótipos ou alimentado dicotomias entre os próprios grupos ali representados. Assim, o Museu do Maracatu exercia significativo papel de difusor da cultura (identidades e tradições) dos maracatus, mesmo em meio à pluralidade desse coletivo.

Contudo, como apresentamos nos resultados de nossa pesquisa, é a ligação do Museu do Maracatu com o turismo e projetos de difusão o que mais se sobressai e nos interessa, especialmente quando pensamos na patrimonialização dessa expressão cultural nos dias atuais. Sendo assim, percebemos que a relação entre os maracatuqueiros e o espaço do Museu do Maracatu deve ser vista como recuso de legitimação do maracatu no cenário fortalezenses, bem como de valorização dos grupos ali representados. Trata-se, portanto, de um elemento capaz de proporcionar a autoestima para os envolvidos com os maracatus e incitar a participação desses na vidada cultural da cidade.

Da mesma forma, percebemos que este importante espaço pode ser estudo a partir de novos parâmetros, em vista da repercussão de sua existência no início do ano 1980, inserido no contexto de mudanças sociais e políticas que contribuem para a deflagração de políticas e posturas afirmativas da diversidade cultural e visibilidade social do povo negro no Brasil. Portanto, o Maracatu do Ceará, por representar uma manifestação cultural afro-brasileira, pode ser representado por estas políticas. De modo semelhante, a mudança das mentalidades sobre como o folclore e a diversidade cultural representam também a identidade de um povo ou Estado Nação apresenta-se como necessária para buscar as conexões entre o potencial de representação desse museu e, posteriormente, os estudos que deflagram os maracatus cearenses como mais um representante da identidade cultural de Fortaleza e do Ceará, assumindo, assim, a representação afirmativa das identidades do povo negro do Estado.

Dessa forma, para além dessa pesquisa, pretendemos analisar a existência do Museu do Maracatu e os indivíduos que estiveram relacionados a este museu como protagonistas de

uma história mais ampla e que contempla, em suas nuances, a patrimonialização dos maracatus do Ceará

4 Considerações Finais



4. Considerações finais

Mas afinal, o maracatu do Ceará é patrimônio cultural? Esta provocação inicial nos levou a diferentes caminhos nesta pesquisa, pelos quais encontramos, inicialmente, os grupos de maracatus; os órgãos e gestores públicos; e, sobretudo, uma população fortalezense dividida nas respostas sobre esta questão. Em seguida, começamos a perceber a unidade no que se refere à percepção da importância do maracatu para o Ceará, ainda que o conceito de patrimônio cultural não estivesse sendo bem absorvido por esses diferentes atores culturais.

Percebendo o impasse que estava diante de nós, entendemos que o mais importante seria buscar compreender dois elementos principais antes de responder objetivamente e pretensamente esta pergunta. Assim, procuramos investigar quais processos sociais e dinâmicas culturais se encontram na história como favoráveis à atribuição de valor simbólico aos maracatus do Ceará, bem como qual o contexto atual que permite aos grupos acionarem as políticas públicas de preservação do patrimônio cultural imaterial em busca da patrimonialização deste bem. Para isso, trabalhamos com fontes escritas em diferentes épocas, com vivências e com contato com os grupos de maracatu, em uma perspectiva etnográfica.

No primeiro momento, nos deparamos com um quadro complexo, no qual listavam-se os estranhamentos do pesquisador com o universo estudado, e, ainda, com o desconhecimento dos próprios maracatus diante da proposta desta pesquisa. Não obstante, o papel de bolsista de mestrado no Iphan se tornou também o papel de mediador entre este Órgão e os interessados em compreender os sentidos da patrimonialização, por meio do Decreto nº 3.551/2000, com o Registro de Bem Cultural de Natureza Imaterial.

O processo de Registro aberto na Prefeitura de Fortaleza também era questionado e, sobre ele, nos limitávamos a conduzir os interessados ao Órgão municipal responsável pelo processo. Nesta conjuntura, passamos a conviver com representantes de maracatus e brincantes em diferentes ambientes, o que, naturalmente, rendeu amizades que extrapolam a relação estabelecida entre pesquisador-objeto.

Com isso, para esta dissertação, tratamos primeiramente de nos situar nos territórios de Fortaleza onde desenvolveríamos a pesquisa, considerando as necessidades iniciais da Superintendência do Iphan no Ceará em se aproximar dos grupos de maracatu.

Durante a pesquisa, percebemos a diversidade de temas transversais que se somam ao universo dos maracatus, tratando-se, muitas vezes, por aspectos que antecedem a compreensão do que se exibe como identidade ou símbolo tradicional nos maracatus do Ceará – assim como os temas da antecipação da abolição da escravatura no Ceará; da configuração

do carnaval, em diferentes épocas; e a relação dos maracatus com os bairros e com problemas sociais das cidades, como infraestrutura, violência e acesso à cultura e ao lazer.

Desse modo, entendidas quais as nossas necessidades, partimos para a coleta e análise de documentos, fazendo uso de diferentes fontes e formas de registro. Priorizamos, em primeiro momento, a bibliografia básica sobre os maracatus e, posteriormente, os documentos administrativos do Iphan e SecultFor referentes aos respectivos pedidos de registro. Em seguida, visitamos os grupos de maracatus e indivíduos ligados aos grupos, entrevistando aqueles que destacamos como essenciais para investigar nossos anseios. Utilizamos também a *internet* como importante ferramenta de identificação de fontes, para o acompanhamento das ações dos maracatus e, também, como ferramenta de comunicação com os maracatus e seus representantes, em especial os grupos de maracatu do interior do Ceará[105].

Percebemos que estávamos compondo um trabalho novo e diferenciado dos demais que abordaram os maracatus do Ceará até o presente momento, pois caminhamos no campo do Patrimônio Cultural em uma linha de trabalho multidisciplinar, que considera como importante valorizar as diferentes perspectivas de análises para se chegar às estratégias de preservação, difusão e fomento de bens culturais. Assim, nos preocupamos em ambientar historicamente nosso trabalho e ainda tecer nossas análises sobre as situações contemporâneas que nos remetem a diferentes problemáticas.

> A história que se escreve de maneira consciente ou inconsciente está marcada pela época em que se vive. Fotografar, registrar alguns ângulos das diversas dimensões do real é uma forma de estabelecer, associar acontecimentos e fatos (MONTENEGRO, 1992, p. 57).

Para o Historiador Antônio Torres Montenegro, é importante perceber a diversidade de formas de se registrar a história, a partir das "diversas dimensões do real", o que nos sugere considerar que, enquanto pesquisadores ou especialistas, de acordo com o conceito que tratamos no capítulo anterior, ao registrar a história, somos também parte desta que nos propomos a escrever. Por isso, na construção deste registro sobre os maracatus do Ceará, estamos imprimindo nosso olhar analítico, mas também de fascínio, sobre essas diferentes faces – enegrecidas – dos maracatuqueiros.

Para isso, não tratamos por mentiras ou verdades o que foi dito por cada um desses nossos informantes, mas mantivemos nosso papel de questionar as versões e contrapor a

---

[105] Conferir apêndice II, VI e VII.

diversidade de opiniões sobre essas múltiplas verdades, com posturas de se uniformizar discursos e padronizar as tradições de cada grupo. Dessa forma, critico a noção linear de que os maracatus seguem as mesmas tradições de seus antecedentes do início do século XX, e muito menos, dos supostos maracatus da década final do século XIX.

Esclareço que a confirmação histórica desses maracatus do século XIX não esteve entre os objetivos dessa dissertação, mas sim, apontamos que esta evidência, seja ela hipotética ou real, já se traduz como argumento legitimador para um discurso passadista dos maracatus em Fortaleza. Essa afirmação do passado contribui para a manutenção das características atuais dos maracatus e para a legitimação da referência local desses maracatus, contrariando a versão dos folcloristas que, até o ano 1980, situavam os maracatus do Ceará como meras cópias dos Pernambucanos. Portanto, da emblemática assertiva de que no Ceará tem maracatu, partimos para uma defesa do que se constituiu até o presente, se fortalecendo com os envolvimentos políticos e culturais dos maracatus no Brasil.

Assim, destacamos que esta definição do passado dos maracatus é, por sua vez, um dos recursos que promovem os conflitos sobre o entendimento do que se deve ou não ser patrimonializado e preservado. Dando ouvidos aos maracatuzeiros, percebemos que as opiniões dos representantes de grupos – como Nação Fortaleza, Solar, Rei de Paus, Rei do Congo, Nação Tremembé, Nação Iracema, Vozes da África, entre outros – destoam sobre a manutenção dos signos apontados como tradicionais presentes nas configurações atuais dos cortejos – tendo por base o desfile realizado no carnaval –, especialmente o uso da pintura facial, a variação musical e as personagens femininas assumidas por homens. Esses elementos têm sido constantemente alterados entre os maracatus ao longo do tempo, no entanto, mesmo reconhecendo que promoveram e promovem essas mudanças, percebemos, na atualidade, que os maracatus se mantêm firmes em dizer que representam uma das manifestações culturais mais fortes no Ceará.

Outro elemento que destacamos como significativo em nossas análises é a noção do resgate de tradições, o que vemos acontecer especialmente em dois maracatus, o Rei do Congo e o Solar. Utilizando-se do conhecimento acadêmico e das pesquisas realizadas pelos brincantes, os dois grupos elaboram novos sentidos para práticas culturais já usuais ou para situações novas no contexto dos maracatus. Desse modo, para o Maracatu Rei do Congo, o caso mais importante é a vinculação com a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, reativada pelo seu presidente Rodrigo Damasceno Rodrigues. Através da Irmandade, são promovidas diferentes celebrações, as quais inserem o maracatu dentro da Igreja do Rosário como forma de resgatar as tradições das coroações do Rei e Rainha da Irmandade e dos

Congos, do final do Século XIX, citadas nos textos de Raimundo Barroso e analisados por Janote Pires Marques.

Para o caso do Maracatu Solar, destacam-se, especialmente, a musicalidade e a negação à pintura facial – contrariando a aceitação e necessidade, quase que unânime, dos maracatus de Fortaleza em se pintar com o negrume. Para os usos de músicas mais aceleradas e com diversidade rítmica diferenciada, são apontadas partituras de cânticos ligados aos maracatus nos anos 1940 – músicas que teriam sido cantadas por Raimundo Alves Feitosa, registradas por Luis Heitor Correia de Azevedo, além das músicas gravadas pelos Vocalistas Tropicais nos anos 1950. Dessas gravações e registros sonoros, teriam se originado diferentes ritmos, que passaram a fazer parte das composições do Maracatu Solar.

Consideremos que a forte relação dos brincantes do Solar com o meio artístico, na figura de personalidades como Pingo de Fortaleza e Descartes Gadêlha, também exerce grande influência entre os brincantes, no sentido de experimentar as inovações musicais e artísticas apresentadas para o maracatu, entre elas algumas que rompem com os elementos apontados como tradicionais nos demais maracatus.

Entretanto, percebemos contrapontos importantes entre o Solar e o Rei do Congo quando estes apresentaram, no desfile carnavalesco do ano 2014, dois comportamentos diferentes que não são costumeiros nesses maracatus: o Solar desfilando com os brincantes e personagens principais usando a pintura facial; e o Rei do Congo levando para a Avenida uma rainha mulher, que, sob a justificativa de ser negra, não usava a pintura facial.

Ora, entendemos que cada maracatu pode manter suas próprias tradições, mas esses dois exemplos revelam que estas são constantemente alteradas em virtude de adequações diversas. O Solar se "pinta" para cumprir o regulamento do carnaval, enquanto o Rei do Congo ratifica a rainha negra no maracatu como forma de afirmar que há negros nos maracatus e no Ceará. Estes comportamentos excêntricos dos grupos citados acima, se complementam a tantos outros nos demais maracatus, tanto os de Fortaleza, quanto os de alguns do interior do estado que tivemos contato nesses dois anos de pesquisa.

Dessa forma, quando falamos aqui sobre patrimonialização dos maracatus do Ceará, analisamos as estratégias que brincantes e acadêmicos utilizam para destacar elementos significativos nos maracatus, especialmente aquelas que representam as permanências e ressignificações culturais na forma de festejar e ritualizar o maracatu. Falamos também dos usos políticos que a visibilização dos maracatus podem desencadear, sobretudo sob o prisma da patrimonialização por meio do Decreto nº 3.551/2000. Ato contínuo, versamos acerca do pedido de Registro dos Maracatus do Ceará como Patrimônio Cultural Imaterial de Fortaleza

e Brasileiro, apresentado pelo Maracatu Rei do Congo, o que provocou os órgãos públicos a se mobilizarem em atender esta demanda, mas também promoveu, entre os próprios maracatus, a necessidade de debater suas tradições, importando também a discussão sobre as formas de se registrar, fomentar e salvaguardar os maracatus do Ceará.

Consideramos, portanto, em nosso trabalho, que esta visibilidade política buscada pelos maracatus é anterior ao ano de 2011 – ano do pedido de registro –, e pode ser analisada sob o olhar das ações de órgãos cuja representação política e cultural são reconhecidas em Fortaleza, como a Secretaria de Cultura do Ceará, a Empresa Cearense de Turismo, a Comissão Cearense de Folclore e, especialmente, o Museu do Maracatu Ceará, que abordamos brevemente no terceiro capítulo.

Ressaltamos a importância de estudar especificamente as ações do Museu do Maracatu, assim como, sob o olhar do turismo, de compreender como ele se conecta à preservação de um bem cultural visto como manifestação folclórica representativa do Estado em um período anterior às discussões de preservação de bens culturais imateriais no panorama político nacional. Convém mencionar a recorrência, entre os maracatuqueiros, do desejo de reativar e reformular o Museu do Maracatu, e assim, por meio dele, conseguir um espaço de representação para essa manifestação cultural na cidade.

Outros projetos de visibilização dos maracatus contemporâneos, por parte da gestão pública municipal em Fortaleza, também foram estudados, e sobre eles percebemos entraves que passam pelas restrições dos recursos financeiros para fomentar os maracatus e a cultura do carnaval – o que começa a ser equalizado apenas nos anos posteriores a 2008, por meio das políticas de editais. Analisamos projetos que se desenvolveram a partir do ano 2013, espcialmente o Projeto "Dia 25 é Dia de Maracatu", por visualizar que, na celebração do dia 25 de março, as "novas tradições" disputam espaço com um desfile de maracatus sintético e midiatizado, longe de ser visto como um desfile que glorifique o maracatu no dia de sua homenagem.

Assim, no Dia do Maracatu, observam-se desfiles de treze a quinze grupos sob um único batuque, com uma quantidade reduzida de brincantes, de modo que se representem prioritariamente as personagens principais do cortejo. Os maracatus desfilam em sequência pelas ruas do centro da cidade, em pleno feriado Estadual da Abolição da Escravatura no Ceará, portanto, sob uma plateia ausente em boa parte do cortejo. Por fim, vê-se acontecer uma coroação coletiva do casal real de todos os maracatus em uma cerimônia midiática, com a participação de personalidades artísticas e políticas de Fortaleza.

Nessa celebração do Dia do Maracatu, já se percebe a dissonância causada por grupos como o Rei do Congo, que intervém para inserir a Igreja do Rosário no percurso do cortejo, o que em 2014 fez com que os grupos tivessem que passar pelo seu interior para receber a bênção do padre. A partir disso surge a provocação: uma vez que maracatus, como Axé de Oxóssi, Nação Baobab e Filhos de Yemanjá, nascem com a justificativa de estarem ligados às religiões afro brasileiras, é certo dizer que estes também se identificam com a devoção à Nossa Senhora do Rosário na atualidade, ou com as festas de negros do século XIX, como sendo parte de suas tradições? Este é um questionamento importante, principalmente para se pensar o quanto as tradições nos maracatus podem destoar e, até mesmo, serem conflitantes, especialmente se a patrimonialização for entendida como engessamento de suas práticas culturais.

A padronização de práticas culturais, portanto, deve ser questionada e debatida entre os maracatus, principalmente quando se trata do regulamento do concurso carnavalesco e da divulgação de sua imagem em eventos onde se apresentam como atração artística. No primeiro caso, sabemos da necessidade de se estabelecer diretrizes para o julgamento de itens centrais no desfile como personagens, música, adereços etc., porém, entendemos que nos maracatus de Fortaleza, mesmo com a padronização dos critérios de julgamento, os grupos continuam apresentando novidades em seus desfiles por meio da composição de fantasias, dos temas para as loas e na presença dos destaques na forma como se organizam para o desfile, convidando até os grupos do interior para compor alas na capital, como fez o maracatu Nação Iracema, em 2014, com o Maracatu Estrela de Ouro, de Canindé.

No caso dos grupos que se apresentam como atração artística, revela-se, nessa oportunidade, uma forma de desenvolvimento sustentável dos maracatus, o que contribui para a geração de renda, de valorização e auto estima dos brincantes. Assim, concordamos com Marcia Sant'Anna, quando diz que, *[...] além de serem marcos da formação da nacionalidade e de sua identidade, os bens culturais vivos têm valor econômico e podem constituir importantes meios de desenvolvimento* (SANT'ANNA, 2005). Entretanto, temos visto a perpetuação de um comportamento comum em que, quem tem mais recurso, ganha mais visibilidade. Assim, grupos mais organizados artisticamente – Solar, Vozes da África e Nação Fortaleza – continuam em maior evidência do que outros grupos como, por exemplo, o Rei Zumbi, de quem quase não ouvimos falar nas programações artísticas na cidade de Fortaleza.

Do ponto de vista da articulação política dos maracatus, sentimos grandes fragilidades em promover debates equalizados sobre a patrimonialização, haja vista que a solicitação para o Registro dos Maracatus do Ceará, tanto no Iphan como na SecultFor, não apresentou a

anuência dos demais grupos, muitos dos quais não compactuam com a atitude tomada pelo Maracatu Rei do Congo, em virtude de dois elementos chaves, sendo eles: a desconfiança do que se preservar, quando as tradições estão passando por um momento de ressignificação com a modernização e transgressão dos maracatus; a dificuldade de relacionamento envolvendo o representante do maracatu solicitante do registro, o Rei do Congo e os demais grupos, haja vista esse grupo ser um dos representantes da nova geração de maracatus de Fortaleza e, também, por assimilar posturas destoantes do comportamento dos outros grupos, como no desfile do ano 2014, que levou para a avenida uma rainha mulher, de pele negra e sem pintura facial, argumentando esta ser originalmente de pele negra, portanto, sem necessidade da pintura.

Para alguns integrantes dos maracatus, o que se objetiva com o Registro é definir o que é e o que não é tradicional no maracatu cearense, em um jogo dicotômico entre verdadeiro e falso, entre ser ou não ser maracatu. Com isso, alguns dos principais e mais atuantes grupos não seriam aceitos como maracatus "dignos" de serem vistos como maracatus tradicionais do Ceará. Tivemos esta percepção nas reuniões promovidas pelo Iphan com os maracatus do Ceará e, especificamente, com o Maracatu Rei do Congo, nas oportunidades em que foi possível acompanhar, na ACECCE, bem como nas conversas e vivências com os representantes e brincantes dos maracatus.

Não obstante, ainda que a patrimonialização dos Maracatus do Ceará, por meio dos instrumentos legais, se configure como tema zoneado em conflitos ideológicos internos e externos aos maracatus, ao longo da pesquisa percebemos iniciativas de promoção de encontros e reuniões entre os grupos de maracatu, a Prefeitura de Fortaleza e o Iphan no Ceará, para discutir as necessidades para efetivação do registro em cada um desses órgãos públicos. Assim, por citar, vimos circular no Dia do Maracatu, em 2014, um abaixo assinado pedindo o registro dos Maracatus do Ceará como Patrimônio Imaterial Brasileiro; a criação de uma página na rede social *Facebook* intitulada "Maracatu Cearense Patrimônio Cultural", onde seriam divulgas ações dos maracatus e seriam apresentadas pesquisas e informações ligadas ao tema. Além disso, acompanhamos a SecultFor em reuniões promovidas com os representantes dos maracatus de Fortaleza para se discutir o processo de Registro.

Sabemos, contudo, que os desdobramentos destas ações só serão percebidos a longo prazo e com a definição dos papéis dos maracatus, dos pesquisadores, dos órgãos públicos e da sociedade civil, os quais precisam estar organizados e motivados, tanto em concretizar o Registro dos maracatus nacionalmente, quanto em traçar ações para a salvaguarda deste bem. De modo semelhante, o empoderamento dos próprios maracatus contribuirá para que estes

possam se representar, nos campos das políticas públicas culturais, com mais um argumento legitimador de suas identidades e tradições, ainda que estas mantenham-se em constante ressignificação e/ou dissonâncias entre os maracatus.

Consideramos, portanto, que este trabalho contribui para o registro documental de um processo simbólico de atribuição de valor a um bem cultural inscrito em uma época, como fizeram os folcloristas a seu tempo. Ademais, ressaltamos a importância acadêmica deste estudo por se debruçar justamente nos aspectos de maior relevância para a patrimonialização de um bem cultural por vias dos instrumentos legais de uso do Iphan e da SecultFor. Com isso, os próprios maracatuzeiros e especialistas poderão se situar com mais detalhes no universo da patrimonialização de bens culturais de natureza imaterial, também chamados de bens intangíveis, desenvolvendo as próprias estratégias de preservação das suas tradições.

Não traçamos aqui um julgamento de versões verdadeiras ou falsas, nem mesmo de tradições e não tradições, ou tradições inventadas. Defendemos aqui que os maracatus se empenhem, cada um a seu modo, em se representarem e se fazerem presentes no cotidiano cearense, assim como que a patrimonialização se dá por meio da atribuição de valor às identidades e tradições, provenientes dos diferentes atores sociais envolvidos com os maracatus. Revelamos, também, as nuances históricas dos processos de significação dos maracatus como símbolo cultural do Ceará, que norteiam, na contemporaneidade, o acionamento de políticas de preservação do patrimônio cultural imaterial em diferentes instâncias.

Enfim, constatando que as pesquisas sobre os maracatus do Ceará, até a conclusão dessa dissertação, apontam para as discussões sobre as dinâmicas culturais mantenedoras das tradições frente à modernização dos grupos, desejamos que este trabalho sirva como indutor de pesquisas que sigam por novos caminhos, considerando, prioritariamente, a possibilidade de realização de um inventário de identificação, a exemplo do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), sobre este bem tão caro ao universo cultural, turístico e social do povo do Ceará. Sugerimos, ainda, e veementemente, que seja feita, com maior intensidade, a aproximação aos grupos do interior do estado, considerando a importância social destes em suas comunidades, assim como as carências de investimentos e visibilidade que estes grupos revelam com a escassez de recursos dispensados para se manter e circular no mesmo circuito que os maracatus da capital.

Por fim, reafirmamos que as ideias que desenvolvemos neste trabalho fazem uso dos conceitos de identidade e tradição cultural para compreender e evidenciar os caminhos históricos e sociais trilhados no Ceará, até se chegar à iniciativa de patrimonializar os

maracatus desse Estado. Ainda, que a patrimonialização, por meio dos instrumentos legais, é necessária para mobilizar a sociedade cearense a reconhecer que o maracatu que se faz no Ceará, por gerações, é parte da vida de centenas de indivíduos – sob princípios religiosos, familiares ou artísticos – que mantêm os brilhantes e encantadores maracatus, com suas Cortes reais que, com seu negrume, sons e magia, marcam as ruas e as pessoas com alegria e abrilhantam capítulos na cultura e história do Ceará.


Fortaleza
SIM

Referências

ABREU, Regina. Patrimônio cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira, et al. (Org.). **Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos.** Blumenau: Nova Letra, 2007. p. 263-285.

ALBUQUERQUE, Amélia Maria Brito de, et al. **Livro de leitura e escrita da diversidade cultural.** Fortaleza: Editora IMEPH, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. (Org.). **Teorias & políticas da cultura – visões multidisciplinares.** Salvador: Edufba, 2007.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar. **Patrimônio e Memória**, v. 7, n. 1, p. 134-150, 2011.

ALBUQUERQUE, Michele Rodrigues de. Bárbara de Alencar: do mito à narrativa histórica. **Rev. Acad Historien**, v. 1, p. 90-95, 2009.

ALENCAR, Calé. Mestre Juca do Balaio: um artista cearense, um cidadão brasileiro. Fortaleza (CE): **Jangada Brasil**, v. 9, n. 94, 2006. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br>. Acesso em: 10 out. 2013. [Calé Alencar é o pseudônimo usado por Carlos Alberto Alencar da Silva].

ALENCAR, Calé. **Reis do Congo, reisados e maracatus, dança de negros no Ceará.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. [Calé Alencar é o pseudônimo usado por Carlos Alberto Alencar da Silva].

ALENCAR, Calé. **Origem e evolução do maracatu cearense.** Fortaleza (CE): Edições Centro Cultural Banco do Nordeste, 2008. [Calé Alencar é o pseudônimo usado por Carlos Alberto Alencar da Silva].

ALENCAR, Calé. (Org.). **Maracatu: dança de negro no Ceará.** Fortaleza. Mimeo. [Calé Alencar é o pseudônimo usado por Carlos Alberto Alencar da Silva].

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. **O processo de registro do maracatu pernambucano: o diálogo entre nações.** IV Reunião Equatorial de Antropologia e XIII Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste. Fortaleza: UFC, 2013.

AMORIM. Maria Alice. **Patrimônios Vivos de Pernambuco**. 2º Edição revisada e ampliada. Recife: FUNDARPE, 2014.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARANTES, A. A. "Patrimônio Imaterial e referências culturais". Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n°147, p.129-139, 2001.

BARBOSA, Maria do Socorro. O maracatu e suas rainhas. **Diário do Nordeste**. Fortaleza: 15 de abril de 2006. Disponível em: < http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-maracatu-e-suas-rainhas-1.201762>. Acesso em: 10 dez. 2014.

BARBOSA, Maria do Socorro. As irmandades religiosas no Ceará. **Diário do Nordeste**. Fortaleza: 15 de abril de 2006. Disponível em: < http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/as-irmandades-religiosas-no-ceara-1.201681>. Acesso em: 25 nov. 2014.

BARBOSA, Virgínia. Caboclo de Lança. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2009. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 20 dez. 2013.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo.** Fortaleza (CE): Ministério da Cultura/Museu da Imagem e do Som, 1996.

BARROSO, Gustavo. **Ideas e palavras.** Rio de Janeiro: Editora Leite Ribeiro & Maurillo, 1917, p. 207.

BARROSO, Gustavo. **Memórias de Gustavo Barroso**. Edição em conjunto das obras Coração de Menino, Liceu do Ceará e Consulado da China. 2ª ed. Notas de Mozart Soriano Aderaldo. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, 1989, p. 37.

BELAS, Carla Arouca. O consumo de bens culturais e a salvaguarda do patrimônio imaterial: o caso do capim dourado do jalapão. In: ENEC - Encontro Nacional de Estudos do Consumo, 2008, Rio de Janeiro. **Anais do IV ENEC - Encontro Nacional de Estudos do Consumo: Novos Rumos da Sociedade de Consumo?** Rio de Janeiro, 2008**.**

BEZERRA, Jocastra Holanda. **Quando o popular encontra a política cultural:** a discursividade da cultura popular nos pontos de cultura "Fortaleza dos Maracatus", "Cortejos Culturais do Ancuri" e "Boi Ceará". 2014. 178 f. Dissertação (Curso de Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade) – Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

BRITO, Francisco Carlos Lima. **Maracatu na Escola Adroaldo Teixeira Castelo, uma caminhada para a valorização da cultura negra.** 2010. 26 f. Monografia (Curso de Especialização em Metodologias do Ensino de Artes) - Centro de Educação, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

BORGES, Vanda Lúcia de Souza. **Carnaval de Fortaleza:** tradições e mutações. 2007. 297 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico.** (tradução de Le Pouvoir symbolique). Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. (tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade). São Paulo: Ed. Edusp, 2006.

CARLOS, Gerson. **Maracatu Az de Espada de Itapipoca**. Fórum de Dança do Ceará – *Yahoo Groups*. Em 03 de março de 2011, Disponível em: < https://br.groups.yahoo.com/neo/groups/forum_danca_ceara/conversations/messages/9878>. Acesso em: 01 mar. 2015.

CARNEIRO, Mário Henrique Thé Mota. **Reis, rainhas, calungas, balaios e batuques:** imagens do maracatu Az de Ouro e suas práticas educacionais. 2007. 176 f. Dissertação (Curso de Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CARVALHO, Gilmar de. **Mestres da cultura tradicional popular do Ceará.** Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2003. (Série Documentos).

CARVALHO, Gilmar de. **Mestres da cultura tradicional popular.** Fortaleza: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. (Coleção Nossa Cultura).

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da tradição.** Fortaleza: Edições Laboratório de Estudos da Oralidade – LEO, UFC/UECE, 2005. 269 f. il. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2003. (Série Documentos).

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: Cecília Londres et al. **Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas**. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP, Encontros e Estudos n. 5, 2004.

CARVALHO, José Jorge. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Rev. Anthropológicas**, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; FUNSECA, Maria Cecília Londres. **Patrimônio Imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais**. Organização das Nações Unidas Para a Educação e Ciência e Cultura (Unesco). Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2008.

CAXILÉ, Carlos Rafael Vieira. **A Prática do Maracatu na Cidade de Fortaleza.** XXV Simpósio Nacional de História – ANPUH. Fortaleza: 2009.

CAXILÉ, Carlos Rafael Vieira. **O ritual apresenta a sua complexidade:** festividades, cortejos e maracatus. 2011. 343 f. Tese (Doutorado em História Social) - Programa de estudos pós-graduados em História Social, Pontíficia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

CHOAY, Françoise. Monumento e Monumento Histórico. In: **A alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2006. p. 11-29.

CHUVA, Márcia. **Os Arquitetos da Memória:** a construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil (anos 30 e 40). 1998. Tese (Doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 1998.

COSTA, F. A. Pereira. **Folk-lore pernambucano**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2004. (1ª ed., Autônoma, 1908).

COSTA, Gilson Brandão. **A festa do Maracatu.** Cultura e performance no Maracatu cearense 1980 – 2002. 196 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Departamento de História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

COSTA, Marli Lopes da; CASTRO, Ricardo Vieiralves de. Patrimônio Imaterial Nacional: preservando memórias ou construindo histórias? **Estudos de psicologia [On line]**, v.13, n.2, p. 125-131, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/epsic>. Acesso em: 04 abr. 2015.

CRUZ, Danielle Maia. **Maracatus no Ceará: sentidos e significados.** Fortaleza: UFC, 2011.

CRUZ, Danielle Maia. **Sentidos e significados da negritude no maracatu Nação Iracema.** 2008. 219 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

CRUZ, Danielle Maia. Ressignificando Fortaleza: políticas culturais de fomento a apresentações carnavalescas. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), 2010, Salvador-BA. **Anais do VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT).** Salvador: UFBA, 2010a.

CRUZ, Danielle Maia. Políticas Culturais em Fortaleza: a experiência dos editais municipais de fomento ao carnaval. **Políticas Culturais: teoria e práxis.** Casa de Rui Barbosa, 22 e 23 de setembro de 2010. Rio de Janeiro, 2010b.

CRUZ, Danielle Maia; RODRIGUES, Lea Carvalho. Tempo de Carnaval: políticas culturais e formulações identitárias em Fortaleza. **Rev. Proa**, v. 01, n. 02, p. 1-32, 2010c. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em: 15 dez. 2013.

CUNHA FILHO, Francisco Humberto. A simplificação normativa como condição à democratização dos processos de proteção do patrimônio cultural brasileiro. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), 2009, Salvador-BA. **Anais do V Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT).** Salvador: UFBA, 2009.

DICIONÁRIO Cravo Albim da Música Popular Brasileira. **Vocalistas Tropicais – Dados Artísticos.** Instituto Cravo Albim, Brasil: 2002-2014. Disponível em: < http://www.dicionariompb.com.br/vocalistas-tropicais/dados-artisticos>. Acesso em: 12 jan. 2014.

DODEBEI, Vera. Memória, circunstância e movimento. In: GONDAR, J.; DODEBEI, Vera. (Org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, 2005. p. 43-54.

FERREIRA, Lilla. Maracatu de Baque Solto e Baque Virado – Entrevista com José Adalberto. In: **Click PB**, Disponível em: < http://www.clickpb.com.br/noticias/cotidiano/maracatu-baque-solto-e-baque-virado/>. Acesso em: 25 fev. 2014.

FERREIRA, Felipe Barreira. **Política municipal de preservação ao patrimônio cultural avanços e limites (2005 – 2012).** 2014. Monografia (graduação em História) – Curso de História, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2014.

FONSECA, Edilberto José de Macêdo. O etnógrafo como agente de política pública: diálogos, representações e conflitos. In: Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP, 2013, Curitiba-PR. **Anais do I Colóquio de Etnomusicologia da UNESPAR/FAP: Etnomusicologia, Universidade e Políticas do Comum.** Curitiba: UNESPAR/FAP, 2013. p. 77-94.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo – trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: Base para Novas Políticas de Patrimônio. In: **O Registro do Patrimônio Imaterial: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial.** Brasília: IPHAN, 2012 (Edições do Patrimônio). p. 35-44.

FORTALEZA, Pingo de. **Maracatu Az de Ouro: 70 anos de memórias, loas e batuques.** Fortaleza: OMNI, 2007. 186 p. ISBN (broch.). [Pingo de Fortaleza é o pseudônimo usado por João Wanderlei Roberto Militão].

FORTALEZA, Pingo de. **Singular Plural: a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo.** Fortaleza: Edições SOLAR, 2012. [Pingo de Fortaleza é o pseudônimo usado por João Wanderlei Roberto Militão].

FONSECA, Maria Cecilia Londres. Referências culturais: base para novas políticas de Patrimônio. In: BRASIL IPHAN. **Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação.** Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Trad. De Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Trad. De Raquel Ramalhete. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997.

GADELHA, Descartes. **Lenda Estrela Brilhante.** Associação Cultura Solidariedade e Arte – SOLAR. Fortaleza: Edições SOLAR, 2011.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da Cultura. In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 03-21.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, Ed. Companhia de Bolso, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina.; CHAGAS, Mário. (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Rainhas Coroadas: história e ritual nos maracatus nação do Recife. **Caderno de Estudos Sociais**, v. 20, n.1, p. 39-52, 2014.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Por amor ao brinquedo: cotidiano e diversão na periferia do Recife. In: Simpósio Nacional de História, 23, 2005, Londrina. **Anais do XXIII Simpósio Nacional de História – História: guerra e paz.** Londrina: ANPUH, 2005. CD-ROM.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins; LIMA, Ivaldo Marciano de França. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 – 1990). **Saeculun Revista de História**, v. 14, jan a jun, 2006.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). **Tradições e Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Mercado de São José: as diversas faces do patrimônio Cultural no Brasil. In: CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. **Patrimônio cultural: políticas públicas e perspectivas de preservação no Brasil.** Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2012.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.) Inventário Sonoro dos Maracatus Nação. Recife, Editora Universitária da UFPE, 2013.

HALBWACHS, Maurice. Memória Individual e Memória Coletiva In: HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006. p. 29-70.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro, DP&A, 2011.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Tradução de Adelaide Resende, Ana Carolina Escotequi, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Humanitas, 2003.

HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. **Varia História**, v. 22, n. 36, p. 261-273, 2006.

HOBSBAWM, E & RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. (Tradução de Celina Cardim Cavalcante). Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2002.

IDIOFONES**. Musicando: educação musical.** Blog. Disponível em: < http://amitita.wordpress.com/5-idiofones/>. S.d. Acesso em: 10 fev. 2014.

IPHAN. **Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação.** Apresentação de Célia Maria Corsino. Introdução de Antônio Augusto Arantes Neto. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Tempo e instituições, Lógicas não-ocidentais em alguns maracatus-nação: da África ao Brasil, a homogeneização das diversidades. **Saeculun Rev. de História**, v. 11, p. 72-84, 2004.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias.** Recife: Bagaço, 2005.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatus-nação e Religiões afrodescendentes: uma relação muito além do carnaval. **Rev. Diálogos [online]**, v. 10, n. 3, p. 167-183, 2006.

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305526866010>. Acesso em: 14 jan. 2014.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Jurema sagrada, uma religião que cura, consola e diverte. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins. (Org.). **Tradições e Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África.** História dos maracatus-nação do Recife, e a espetacularização da cultura popular (1960 – 2000). 2010. 420 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Rio de janeiro, 2010.

MARACATU, Brejão dos Negros. Produção dos alunos do projeto Mídia Jovem. Sergipe: Instituto Recriando, 2009. Meio digital. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=DcjiDWBAqoY>. Acesso em: 15 jul. 2014.

MARQUES, Janote Pires. **Festas de negros em Fortaleza:** Territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900). 2008. 225 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

MARTINS, Paulo Henrique de Souza. **Escravidão, abolição e pós-abolição no Ceará:** sobre histórias, memórias e narrativas dos últimos escravos e seus descendentes no Sertão cearense. 2012. 128 f. Dissertação (Mestre em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia (ICHF), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

METZ, Jerry D. Cultural Geographies of Afro-Brazilian Symbolic Practice: Tradition and Change in Maracatu de Nação (Recife, Pernambuco, Brazil). **Latin American Music Review/ Rev. de Música Latinoamericana**, v. 29, n.1, p. 64-95, 2008.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História Oral e Memória: a cultura popular revisada**. Ed. Contexto. São Paulo, 1992

NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita. Maracatu rural: breve trajetória ao longo do século XX. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins. (Org.). **Tradições e Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008. p.164-182.

NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita. **João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco.** Recife: Editora Associação Reviva, 2005.

NETO, José Soares. O registro do Maracatu Cearense. **Grupo de Estudos e Pesquisa em Direitos Culturais.** Fortaleza, 2012. Disponível em: < http://www.direitosculturais.com.br/artigos_interna.php?id=86>. Acesso em: 02 jun. 2013.

NIREZ, Miguel Ângelo. Carnaval sobrevive apesar da decadência: regulamentos descaracterizaram o carnaval. **Jornal o Povo.** Fortaleza: 28 de fevereiro de 1987.

NOGUEIRA, João. Os congos. **Revista do Instituto do Ceará**, nº 48. Fortaleza, 1934.

NORA, Pierre. Entre história e memória: a problemática dos lugares. **Rev. Projeto História**, n.10, p. 1-178, 1993.

OLIVEIRA, Fernanda. Maracatu Feminino: a vez das mulheres. **Diário do Nordeste**. Fortaleza: 05 de fevereiro de 2005. Disponível em: < http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/suplementos/eva/maracatu-feminino-1.169409>. Acesso em: 20 nov. 2014.

OLIVEIRA, Jailma Maria. 'Quem manda aqui sou eu!' Rainhas coroadas nos maracatus nação Pernambuco: inversão de papéis e rupturas nos espaços de poder'. In: Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), 2012, São Paulo. **Anais Eletrônicos da 28º Reunião Brasileira de Antropologia (RBA).** São Paulo, 2012. Disponível em: < http://www.abant.org.br/news/show/id/255>. Acesso em: 25 out. 2014.

OLIVEIRA, Paulo Tadeu Sampaio de. **Pequenas e médias empresas:** perspectivas organizacionais para o Maracatu cearense. 1997. Dissertação (Mestrado em Administração de Empresas) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 1997.

OLIVEIRA, Wandressa Lima de. O Libertador: campanha abolicionista e o fim da escravidão na província do Ceará: (1881-1884). In: Encontro Estadual de História do Ceará, 2014, Fortaleza. **Anais eletrônicos do XIV Encontro Estadual de História do Ceará. A Historiografia Contemporânea e seu caráter libertário – as contribuições de Marc Bloc.** Fortaleza, 2014. Disponível em: <http://uece.br/eventos/eehce2014/anais/trabalhos.html>. Acesso em: 03 jan. 2015.

PAULA, Jorge Luiz de. **Maracatu do Ceará:** contribuições para o estudo de sua configuração. 2010. 105 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

PERNAMBUCO, Governo do Estado. **Maracatu de Baque Solto:** patrimônio cultural imaterial do Brasil. Dossiê de candidatura/ FUNDARPE; Texto: Maria Alice Amorim... et al. Inventário Nacional de Referência Culturais Maracatu Baque Solto. Recife: FUNDARPE, 2013a.

PERNAMBUCO. Governo do Estado. **INRC do Maracatu Nação**/ FUNDARPE; Texto: Isabel Cristina Martins Guillen et al. Inventário Nacional de Referência Culturais. Recife: FUNDARPE, 2013b.

PEIXE, Cezar Guerra. **Maracatus do Recife.** São Paulo, Irmãos Vitale, 1955.

PEIXOTO, Paulo. A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização. **Rev. Crítica de Ciências Sociais**, n. 70, p. 183-204, 2004.

PEREIRA, Willian Augusto. **O maracatu cearense como cultura popular tradicional.** Editora Protexto. Ensaio. S.d. Disponível em: < http://www.protexto.com.br/texto.php?cod_texto=2974>. S.d, S.p. Acesso em: 20 mar. 2014.

PIRES, Sérgio. **Ispaia Brasa, o bloco que foi escola.** Fortaleza: Coleção memória equatorial, v. 5, 2004.

RAFAEL, Ulisses Neves. **Xangô rezado baixo:** um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912. 2004. 274 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

RAIMUNDO Alves Feitosa, fundador do Maracatu Az de ouro. In: Jornal O Povo, Fortaleza, 13 maio 1995. Apud MARQUES, Janote Pires. **Festas de negros em Fortaleza:** Territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900). Dissertação (Mestrado em História Social) – Departamento de História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

RICOEUR, Paul. Três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos, os próximos. In: **A Memória, a História e o Esquecimento**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007. p. 134- 142.

ROSA, Maria Nilza Barbosa. **Usos, costumes e encantamentos:** a cultura popular na obra de Ademar Vidal. 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

SANTANA, Paola Verri de. **Maracatu-Nação: festa na cidade.** Prêmio Lucilo Varejão do Conselho Municipal de Política Cultural (Ensaio 2008). Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2012.

SANT'ANNA, Marcia. Políticas públicas e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. In: **Registro e políticas de salvaguarda para as culturas populares.** Centro Nacional de Cultural Popular, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ministério da Cultura, 2005.

SANT'ANNA, Marcia. A cidade-atração: patrimônio e valorização de áreas centrais no Brasil dos anos 90. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça. (Org.). **Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004, v. 1, p. 153-172.

SANTOS, Francisco José Barbosa. **Maracatu:** uma história de resistência. 2002. Monografia (Graduação em História) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2002.

SANTOS, Francisco Wellington Pará dos. **Formação Teatral e o encantamento da ancestralidade africana – caminhos e encruzilhadas para uma formação assentada na cultura de matriz afrodescendente:** culto egungun e maracatu de Fortaleza. 2010. 225 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

SARMENTO, Luis Eduardo Pinheiro. **Patrimonialização das culturas populares:** visões, reinterpretações e transformações no contexto do frevo pernambucano. 2010. 238 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SERGIPE. **Resgate da identidade do povo de Brejão dos Negros: Perspectivas de ser quilombola**. Sergipe, S.d. Disponível em: <www.overmundo.com.br/.../brejao-dos-negros-memorias-e-identidade>. S.d. Acesso em: 15 set. 2014.

SCHRADER, Erwin. **Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará**. 2011. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SILVA, Roberto Antônio de Souza. **Os processos de rupturas e continuidades da festa dos Maracatus Solar e Reis de Paus na cidade de Fortaleza.** IV Encontro Nacional da Ulepicc-Brasil – Rio de Janeiro/RJ – 9 a 11/10/2012.

SILVA, Roberto Antônio de Souza. **Maracatus Solar e Reis de Paus:** tradição e modernidade no carnaval de rua em Fortaleza. 2013. 202 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

SILVA, Ana Cláudia Rodrigues. **Por trás do falso negrume:** uma etnografia do maracatu cearense. 2000. Monografia (Graduação em Antropologia) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, 2000.

SILVA, Ana Cláudia Rodrigues. **Vamos Maracatucá!!!** Um Estudo sobre os Maracatus Cearenses. 2004. 151 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

SILVA, Aroldo de Araújo Viana. **A orquestra Percussiva do Maracatu Nação Fortaleza.** 2012. Monografia (Curso de Licenciatura em Música) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.

SILVA, Maria Eunice Moura. **Maracatu Reis de Paus de Fortaleza:** o aproveitamento da cultura popular na educação musical. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SOARES, Ana Lorym. **Comissão Cearense de Folclore:** folclore, identidade e políticas culturais no Ceará entre as décadas de 1950 e 1970. 2012. Monografia (edital) - COPEDOC/IPHAH, Rio de Janeiro, 2012.

SOUSA, Antônio Vilamarque Carnaúba de. **Da "negrada negada" a negritude fragmentada:** o movimento negro e os discursos identitários sobre o negro no Ceará (1982-1995). 2006. 191 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

SOUZA, Ricardo Luiz. Festa e cultura popular: a ruptura e a norma. **Rev. Anthropológicas**, v. 16, n. 2, p. 99-132, 2005.

TOJI, Simone. Patrimônio Imaterial: marcos, referências, políticas públicas e alguns dilemas. **Patrimônio e Memória**, v.5, n. 2, p. 3-18, 2009.

TORELLY, Luiz P. P. Notas sobre a evolução do conceito de patrimônio cultural. **Fórum Patrimônio**, v.5, n,2, Belo Horizonte, 2012.

VIANNA, Hermano. Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileiras. **Rev. do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** v. 32, p.302-315, 2005.

VIDAL, Ademar. "A tradição do maracatu". Atlântico, Lisboa, n. 5, p.41-48, 1944. Disponível em: **Jangada Brasil: a cara e a alma brasileiras.** < http://www.jangadabrasil.com.br/revista/fevereiro63/fe63002a.asp>. Acesso em: 15 set. 2013.

XAVIER, Patrícia Pereira. **O Dragão do Mar na "Terra da Luz":** a construção do herói jangadeiro (1934 - 1958). 2010. 142 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

XAVIER, Patrícia Pereira. **Dragão do Mar: a construção do herói jangadeiro**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.

Documentos:

ASSOCIAÇÃO Cultural das Agremiações Carnavalescas do Ceará. **Regulamento do Carnaval de Rua de Fortaleza 2013.** Fortaleza, ACECCE, 2013.

ASSOCIAÇÃO Cultural das Agremiações Carnavalescas do Ceará. **Regulamento do Carnaval de Rua de Fortaleza 2013.** Fortaleza, ACECCE, 2013.

MARACATU REI DO CONGO, Associação Cultural. **Ofício s/n de 23 de agosto de 2011. (Solicitação do registro do Maracatu de Fortaleza e/ou Ceará como Patrimônio Cultural Imaterial)**. Fortaleza, 2011.

BRASIL. Constituição (1988). Artigos 215 e 216. **Lex:** coletânea de leis sobre preservação do Patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. **Lex:** coleção de leis sobre o Patrimônio cultural. Rio de Janeiro: IPHAN, 2006.

BRASIL. Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006. Promulga a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada em Paris, em 17 de Outubro de 2003, e assinada em 03 de novembro de 2003. **Diário oficial [da] República Federativa do Brasil,** Poder executivo, Brasília, DF, 2006.

BRASIL. Resolução nº 001, de 03 de agosto de 2006. **Diário oficial [da] República Federativa do Brasil,** Poder executivo, Brasília, DF, 23 mar. 2007.

CEARÁ (Estado). Emenda Constitucional nº 73, de 01 de dezembro de 2011. **Diário Oficial [do] Estado do Ceará,** Fortaleza, CE, 06 dez. 2011.

FORTALEZA. Lei nº 5.827 de 05 de dezembro de 1984. Estabelece o Dia 25 de março, como data comemorativa ao Dia do Maracatu. **Diário Oficial [do] Município de Fortaleza,** Fortaleza, CE, 10 dez. 1984.

FORTALEZA. Lei nº 8.023 de 20 de junho de 1997. Dispõe sobre a proteção do Patrimônio Histórico – Cultural do Município de Fortaleza e dá outras providências. **Diário Oficial [do] Município de Fortaleza,** Fortaleza, CE, 12 out. 1997, p. 1.

FORTALEZA. Lei nº 9.060 de 05 de dezembro de 2005. Institui o Tombamento de bens pelo Município de Fortaleza e dá outras providências. **Diário Oficial [do] Município de Fortaleza,** Fortaleza, CE, 12 dez. 2005, p. 34.

FORTALEZA. Lei nº 9.347 de 11 de março de 2008. Dispõe sobre a proteção do Patrimônio Histórico-Cultural e Natural do Município de Fortaleza, por meio do Tombamento ou Registro, cria o Conselho Municipal de Proteção ao Patrimônio Histórico-Cultural (COMPHIC), entre outras providências. **Diário Oficial [do] Município de Fortaleza,** Fortaleza, CE.

FORTALEZA**. Lei nº 9.501 de 01 de outubro de 2009**. Dispõe sobre a instituição, organização, atribuições e funcionamento do Conselho Municipal de Política Cultural, previsto pelo art. 285, da lei Orgânica do Município de Fortaleza, criado pela Lei Complementar nº 54, de 20 de dezembro de 2007, e dá outras providências. **Diário Oficial [do] Município de Fortaleza,** Fortaleza, CE, 07 out. 2009.

FORTALEZA. **Regulamento do carnaval de rua de 1980.** Secretaria de Educação e Cultura. Departamento de Cultura e Turismo. Fortaleza, 1980.

FORTALEZA. **Regulamento do carnaval de rua de 1981.** Secretaria de Educação e Cultura. Departamento de Cultura e Turismo. Fortaleza, 1980.

FORTALEZA. **Regulamento do carnaval de rua de 1982.** Secretaria de Educação e Cultura. Departamento de Cultura e Turismo. Fortaleza, 1980.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Informação Técnica nº 026 de 25 de abril de 2012.** Solicitação de Registro do Maracatu como Patrimônio Cultural Brasileiro. Fortaleza, 2012.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Carta de Fortaleza. Documento elaborado no âmbito do Seminário Patrimônio Imaterial**: Estratégias e Formas de Proteção. Fortaleza, 14 de novembro de 1997.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.** De 17 de outubro de 2003. MISC/2003/CLT/CH/2014. Paris, 2003.

UNESCO. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Declaração de Yamamoto**. Conferência Internacional para a salvaguarda do Patrimônio, Material e Imaterial: em direção a uma abordagem integrada, 20 a 23 de Outubro de 2004.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Secretaria da Identidade e Diversidade Cultural. **Plano Setorial para as Culturas Populares**. MINC: SID – Brasília, 2010.

Fonogramas

MUSIC of Ceará and Minas Gerais. Produção de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo et al. Brazil: RYKODISC, 1997. 1 disco digital.

O DIA em que a fome morreu de sede. Produção independente. Fortaleza: Eletrocactus, 2010. 1 CD.

MARACATUARÁ. Produção de Pingo de Fortaleza. Fortaleza: SOLAR, 2007. 1 CD.

MARACATU Nação Fortaleza 10 anos de loas e batuques. Produção de Calé Alencar. Fortaleza: Associação Cultural Maracatu Nação Fortaleza, 2014. 1 CD.

MARACATU Nação Fortaleza é de Bambaliê. Produção de Calé Alencar. Fortaleza: Associação Cultural Maracatu Nação Fortaleza, 2008. 1 CD.

BORA! Ceará Autoral Criativo. Produção de Davi Silvino. Fortaleza: Radiadora cultural, 2011. 1 CD.

Imagens em movimento:

50 ANOS Maracatu Reis de Paus. Produção do Governo do Estado do Ceará. Fortaleza, 2010. 1 Filme.

CONTRAMÃO: trajetória do maracatu no Ceará. Produção de José Waltembergy S. Carmo. Fortaleza: UNIFOR, 2012. 1 DVD.

DESFILE de carnaval de rua - maracatu. Produção de Hermenegildo Lourenço. Fortaleza, 1980. 1 Filme.

DESFILE do Maracatu Vozes da África. Produção de Roger Laredo. Fortaleza, 1999. 1 Fita em VHS.

CARNAVAL de Fortaleza 2012 - Apresentação dos Maracatus no Concurso de agremiações carnavalescas. Produção da Secretaria de Cultura de Fortaleza e Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do Estado do Ceará (ACECCE). Fortaleza, 2012. 1 Filme.

FORTALEZA dos Maracatus: o negrume. Produção do Projeto Fortaleza dos Maracatus. Fortaleza: SOLAR, 2011. 1 Filme.

FORTALEZA dos Maracatus: maracatucá. Produção do Projeto Fortaleza dos Maracatus. Fortaleza: SOLAR, 2011. 1 Filme.

FORTALEZA dos Maracatus: rainha do maracatu. 011. Produção do Projeto Fortaleza dos Maracatus. Fortaleza: SOLAR, 2011. 1 Filme.

MARACATUCÁ. Produção Israel Segundo e Juliana Herculano. Fortaleza: UNIFOR, 2011. 1 DVD. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=KQ-OCid1gF0>. Acesso em: 05 mar. 2014.

MARACATU Az de Ouro: 70 anos entre loas e batuques. Produção de Nayara Vieira. Fortaleza: Ponto de cultura Roteiro de luz, 2008. 1 Filme.

MARACATU Corpo Brincante. Produção de José Clerton Martins. Fortaleza, 2011. 1 Filme.

MARACATU Fortaleza. Produção de Petrus Cariry. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará/ Instituto Dragão do Mar, 2001. 1 VHS. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=kVc21oO6TDM>. Acesso em: 24 jun. 2014.

O MARACATU chegou. Produção de Emannuel Braga Junior. Fortaleza, 2011. Filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bp5Z5tNdAys>. Acesso em: 01 dez. 2013

Entrevistas

ALENCAR, Calé. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 15/04/2014. [Calé Alencar é o pseudônimo usado por Carlos Alberto Alencar da Silva].

ALMEIDA, José de. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 10/01/2014.

BARBOSA, Francisco José. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 05/05/2014.

BARROSO. Raimundo Oswald Cavalcante. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 26/04/2014.

CRUZ, Danielle Maia. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 13/04/2014.

MEDEIROS, Augusto. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 25/01/2014.

FORTALEZA, Pingo de. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 29/04/2014. [Pingo de Fortaleza é o pseudônimo usado por João Wanderlei Roberto Militão].

OLIVEIRA, Paulo Tadeu Sampaio de. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 11/02/2014.

RODRIGUES, Rodrigo Damasceno. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 16/05/2014.

SOARES NETO, José. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 01/02/2014.

SOUZA, Ana. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 21/03/2014.

FUÍSCA, Paulo. Entrevista concedida a Marcelo Renan Oliveira de Souza. Fortaleza, 26/04/2014. [Paulo Fuísca é o pseudônimo usado por Vicente de Paulo Silva Souza].

Matérias de jornais assinadas

PIRES, Sérgio. A tradição e o turismo em defesa do maracatu. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 20 dez. 1977.

PESSOA, João Alfredo. Museus Cearenses: acervo cultural valioso, mas sem qualquer cuidado. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 06 jan. 1983, p. 22.

Matérias de jornais não assinadas

CENTENÁRIO da abolição comemorado no Ceará. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 26 mar. 1984.

DIFERENCIAL para nosso carnaval: para esta folclorista, o maracatu é a coisa mais importante do carnaval de Fortaleza. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 25 fev. 1980, p. 25.

É preciso estimular o maracatu cearense. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 14 mar. 1981, p. 12.

INAUGURAÇÃO do museu do maracatu. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 26 mar. 1984.

LEVAR crianças. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 18 abr. 1984, p. 19.

MUSEU do Maracatu mostra cultura afro-brasileira. **Jornal O Povo.** Fortaleza, 16 mar. 1984, p. 15.

MUSEU do Maracatu. **Jornal O Povo.** Fortaleza, 15 jan. 1986, p. 4.

MUSEU do maracatu. **Jornal O Povo.** Fortaleza, 11 dez. 1989, p. 5-b.

MUSEU do maracatu. **Jornal O Povo.** Fortaleza, 01 mar. 1990, p. 5-b.

O que resta do carnaval? Memória. **Jornal O Povo.** Fortaleza, 24 fev. 1985, p. 22.

QUATRO Mulheres eleitas vereadoras de Fortaleza. **Jornal O Povo.** Fortaleza, 24 nov. 1982, p. 3.

UM carnaval em busca de sua identidade. **Jornal O Povo**. Fortaleza, 13 fev. 1982.

VALORIZAÇÃO do Maracatu é projeto da Prefeitura. **Jornal O Povo.** Fortaleza, 04 maio. 1980, p. 22.

Glossário - termos utilizados nos maracatus do Ceará

Termo	Descrição
B	
Baianas	Mulheres trajadas, geralmente, de indumentárias de cor branca, cujo meneio do corpo faz girar a saia armada com babados. Desfilam em fila indiana, fazendo giros e movimentos alternados de braços e pernas.
Balaieiro	Personagem que desfila com cesta na cabeça, popularmente conhecido como *balaio*; nela pode conter de frutas e legumes a outros "quitutes". Esta cesta simboliza a fartura, a fertilidade, as oferendas feitas aos orixás, assim como os escravos de ganho que saíam às ruas para vender os excessos de produção das fazendas. É, ainda, o repositório de axés (energias), que podem ser colocados sob a forma de objetos consagrados em rituais religiosos.
Baliza	A palavra designa, tanto a peça de malabar, quanto a personagem que a utiliza nas mãos. O Baliza abre o desfile do maracatu, anunciando a chegada do cortejo, antecedendo o estandarte. Marcando o passo ao lado do porta-estandarte, o Baliza realiza evoluções acrobáticas com a baliza, inventando e recriando movimentos para desenvolver sua performance. Suas indumentárias têm as cores de seu maracatu; geralmente colete, turbante, meias e um calção com volume.
Batuque	Conjunto percussivo que compõe a parte musical do maracatu. É formada por batuqueiros que tocam bombos como o surdo, a caixa de guerra e o tarol, e o ferro – triângulo achatado de ferro (ver descrição do verbete); instrumento agudo e marcante na sonoridade dos maracatus do Ceará. Alguns grupos apresentam instrumentos como ganzás de latão, agbês (xequerês),

	atabaques e a chocalheira (ver descrição do verbete).
Batuqueiros	Descrição utilizada para se referir aos músicos do maracatu, sobretudo, pela predominância dos instrumentos de percussão.

C

Casal de pretos-velhos	Vêm geralmente no início do desfile. Desfilam expelindo, por toda a apresentação, baforadas de charuto. De mãos dadas, o casal percorre a avenida com o corpo curvado, apoiado em uma bengala, indicando trejeitos do andar de pessoas idosas. Nos maracatus do Ceará, além dessas representações, simbolizam a presença (ligação) da umbanda com o festejo e a proteção aos conhecimentos dos ancestrais.
Coroação	Ritual que representa o ápice da apresentação dos maracatus do Ceará. Ocorre ao fim do desfile. No momento da coroação, forma-se um círculo, com a rainha ao centro. Entoa-se uma música mais cadenciada e devagar. O presidente do grupo, ou algum convidado, que realiza a coroação da rainha, já acena ao público presente. Na atualidade, dado o rigor com o tempo estabelecido pela ACECCE para cada grupo realizar sua apresentação no carnaval, muitos grupos optam em excluir esse ritual, ocorrendo somente em apresentações sem caráter competitivo.
Cordão de índios	Representa os índios brasileiros e a variedade de etnias indígenas no Ceará. Desfilam em filas indianas, ladeando o estandarte. Podem vir representados, também, na figura dos índios guerreiros (batedores que fazem o reconhecimento do lugar para passagem do cortejo) ou como personagens de destaque.
Cordão de negras	Representa os povos africanos que foram vendidos aos portugueses na condição de escravos. Representam,

	ainda, as mucamas das fazendas (casas grandes) carregando utensílios domésticos. De um ponto de vista religioso, podem representar as filhas de santo dos terreiros. Dentro desse cordão, desfila a calungueira que conduz a calunga – boneca (ver descrição do verbete).
Cordão de negros	Também desfilam em filas indianas e marcam a segunda parte do cortejo real. Os negros vêm trajados, muitas vezes, como guerreiros e trazem, quase sempre, um destaque, que pode representar a sua relação com as religiões afro-brasileiras.
Corte	Representa a nobreza. Anuncia-se com o príncipe e a princesa. Em seguida, vêm o rei e a rainha, que são as figuras principais. Antigamente a personagem rainha era representada somente por homens, porém, na atualidade, na maioria dos grupos já nota-se mulher nessa posição, entretanto, há grupos, sobretudo aqueles com características mais tradicionais, em que esta posição ainda é ocupada por um homem. Há também os vassalos, as mucamas, o lequeiro e o chapéu de sol (sombrinha).
Chapéu de Sol/Sombrinha/Umbela/Pálio	A etimologia dos termos citados caracteriza-os individualmente como coisas distintas, contudo, nos maracatus cearenses, tratam-se de peças em formato de "guarda-sol", ornamentados com tecidos nobres, e que vêm junto à Realeza. A função destes é proteger a Corte, sobretudo o casal real.
Chocalheira	Instrumento percussivo produzido em uma armação de ferro sob rodas. Credita-se sua criação ao percussionista Descartes Gadelha, que teria implementado o instrumento em substituição do Ferro, no Maracatu Nação Baobab, no ano 1990.
Calunga	Objeto conduzido pela calungueira. Trata-se de uma boneca, normalmente TINGIDA de cor negra, que no geral representa a ancestralidade do povo negro. É

	também a representante dos simbolismos sagrados dos maracatus. A calunga aparece vestida igualmente à calungueira.
Calungueira/ dama do paço	Personagem que porta a calunga. O papel pode ser exercido por um homem em trajes femininos, diferentes dos maracatus pernambucanos, onde este papel é desempenhado exclusivamente por mulheres. A Calungueira pode estar ligada ou não aos cultos afro-brasileiros.
E	
Estandarte	Peça de tecido, também chamada de bandeira, que apresenta as cores e as insígnias dos maracatus. Em geral, é confeccionado em veludo, ornado com pedrarias e bordados de diferentes tipologias. Podem apresentar, em sua ornamentação, o nome do grupo, o ano de fundação, o ano de confecção do estandarte e as insígnias do maracatu (ex.: o rosto de Zumbi dos Palmares, a Imagem de Iemanjá, uma aldeia indígena). Seus tamanhos e formatos variam entre os grupos, não respondendo a padronizações.
F	
Ferro/Triângulo	Instrumento musical percutido, produzido em ferro de molas de caminhão (ferro achatado), em formato triangular. Os diferentes tamanhos proporcionam a mudança de timbres e intensidade sonora, que vão das mais graves às mais agudas. Possui uma sonoridade que se destaca em meio às batidas graves dos tambores, marcando, assim, a rítmica percussiva de contratempos e sincopas do maracatu cearense.
I	
Incensador	Personagem facultativo que vem no início do cortejo. Carrega, brandindo, o porta-incenso – ou incensório –, fazendo uso de incensos e defumadores, abrindo os

	caminhos dos maracatus.

L

Lequeiro	Personagem que carrega o leque (abanador) que acompanha o casal real em todo o desfile.
Loa	Parte composta de letra e melodia na música do maracatu. As loas são cantadas pelo Macumbeiro (ver descrição do verbete) e podem apresentar narrativas sobre contextos variados, sobretudo, os momentos de resistência e enfrentamento do povo negro às adversidades da escravidão; sobre a relação do maracatus com os orixás, entidades, divindades afro-brasileiras e santos católicos, como Nossa Senhora do Rosário. Descrevem ainda, personagens da cultura do Ceará, como o Dragão do Mar e a Bárbara de Alencar.

M

Maracatucá	Termo que descreve genericamente a brincadeira do maracatu. Ato de brincar no maracatu cearenses. Fazer o maracatu.
Maracatuqueiro	Equivalente a Maracatuzeiro, ou seja, aquele que brinca o maracatu.
Macumbeiro	O termo de sentido polissêmico relaciona-se à Macumba, como o conjunto de crenças em seres, entidades e divindades dos cultos afro-brasileiros e ameríndios, bem como com o próprio feitiço ou realização de curas. O macumbeiro seria, portanto, o realizador das macumbas. No Maracatu do Ceará, macumbeiro é a pessoa que canta a Macumba ou loa, parte com melodia e letra que acompanha o Batuque.

N

Negrume (rosto pintado de preto)	Espécie de tinta feita com vaselina e fuligem de

	querosene e/ou tinta xadrez para pintar o rosto, como forma de afirmação de uma identidade racial negra. Entre as justificativas para seu uso estão a cobertura do resto como máscara, que permite a aproximação do simbolismo sagrado e ancestral do maracatu; a transferência mimética do brincante para a pele de um personagem negro; a padronização dos brincantes como negros (efeito visual unitário).

P

Porta Estandarte	Personagem que traz o estandarte (bandeira) do Maracatu. Sua aparição se dá no início do desfile, contudo, permitidas as variações entre os maracatus, é possível encontra-lo evoluindo junto a outros personagens, como o baliza e os lampiões, ou mesmo antecedendo e ladeando a corte.
Porta-Lampiões / Lampiões	Personagens que desfilam portando os lampiões. Esses personagens representam a guia, a luz e o fogo que abrem e iluminam o caminho para o cortejo. Relacionam-se com a liturgia das procissões católicas, onde sempre há a vela ou outro elemento com fogo para acender os caminhos e estreitar a comunicação com o Sagrado.

R

Resplendor	Peça utilizada na indumentária de algumas rainhas de maracatu. Composta de armação de ferro ou madeira, decorada com plumas, tecido e pedrarias. O resplendor é inspirado nos adereços das escolas de samba e, nos maracatus cearenses, acrescenta o destaque visual à fantasia da rainha; a luz, os raios do sol sobre ela.

APÊNDICE

APÊNDICE I - Maracatus Cearenses ativos

A seguir, apresentaremos, uma descrição resumida dos Maracatus Cearenses ativos, de Fortaleza e alguns grupos do interior, diretamente abordados ao longo do desenvolvimento da pesquisa[106].

Iniciaremos pela trajetória dos maracatus fortalezenses participantes do carnaval de Rua de Fortaleza até 2014 e, em seguida, descreveremos os grupos ativos do interior do estado que fazem parte das observações deste trabalho.

Maracatu Nação Axé de Oxóssi

Entre os maracatus fundados a partir do ano 2000, encontramos o maracatu Nação Axé de Oxóssi, fundado em 2006, que carrega o nome de um popular orixá cultuado nas religiões afro-brasileiras e ao qual se prestam homenagens nesse maracatu. O grupo utiliza as cores da divindade: branco, verde e amarelo.

Idealizado por Fátima Marcelino, brincante que acumulou experiências participando de outros maracatus, como o Az de Ouro e o Kizomba, o maracatu Axé de Oxóssi está situado na comunidade do Mercado Velho de São Sebastião, que fica na região circunvizinha ao bairro Centro, próximo a importantes avenidas, como a Padre Ibiapina e Duque de Caxias. Nas proximidades, existem outros maracatus mais antigos, como o Vozes da África e outros da mesma época de criação, como o Filhos de Yemanjá e o Rei do Congo.

Nessa territorialidade, encontram-se terreiros de umbanda e candomblé, de onde saem alguns dos brincantes desses maracatus, integrando, sobretudo, a ala destinada aos orixás e entidades espirituais, bem como a ala do "povo de santo", onde desfilam com trajes usualmente utilizados na liturgia dessas religiões.

O Maracatu Nação Axé de Oxóssi aproxima-se do que poderíamos chamar de um maracatu comunitário, onde se vê a extensa participação de indivíduos ligados à mesma família ou aos mesmos terreiros de umbanda e candomblé, além de se notar a presença

---

[106] Os maracatus Leão de Ouro e Nação Palmares não constam nas descrições por se tratar de grupos novos, surgidos entre 2013 e 2014, dos quais não dispomos de material suficiente para elaboração de suas descrições. Quanto aos grupos do interior, focamos principalmente nos três grupos com os quais tivemos contato no decorrer das pesquisas, através de entrevistas e contatos com seus dirigentes. Porém, ratificamos a importância de estender as pesquisas para os grupos do interior de modo a completar este quadro de descrição dos maracatus do Ceará.

marcante de crianças e adolescentes que integram as atividades do maracatu, que participa oficialmente do carnaval de Fortaleza desde 2007.

Na música, o Axé de Oxóssi herda a contribuição de Descartes Gadelha[107], que, no momento de fundação do maracatu, juntamente com a compositora Inês Mapurunga, desenvolveu a linguagem musical do grupo, criando um ritmo próprio e diferenciado dos demais, acelerando as células rítmicas tradicionais do ritmo lento e cadenciado. Essa parceria do Axé de Oxóssi com Descartes Gadelha rendeu loas que seriam usadas em outros desfiles.

Atualmente, não se pode dizer que o Axé de Oxóssi seja um maracatu luxuoso, em comparação aos maracatus mais antigos e com maior suporte artístico e financeiro, a exemplo do Az de Ouro, Vozes da África ou Rei de Paus. Contudo, temos no Axé de Oxóssi um grupo que mantém, sob seus princípios religiosos, suas práticas culturais, o que se evidencia em apresentações no carnaval e em outras épocas.

Maracatu Az de Ouro

Fundado como bloco em Fortaleza em 26 de setembro de 1936, o maracatu Az de Ouro é apresentado como o grupo de maracatu mais antigo em atividade no Estado do Ceará e, também, como grupo precursor e formador de novos maracatuqueiros e maracatus (FORTALEZA, 2007, p.66). Sua sede está situada no Bairro Jardim América.

Seu surgimento é atribuído ao senhor Raimundo Alves Feitosa, também conhecido como *Raimundo Boca Aberta* ou ainda *Mundico,* que desde sua juventude já participava ativamente de outros brinquedos populares presentes na cultura do Ceará.

Raimundo Boca Aberta, que durante os anos 1930 até 1932 viveu e trabalhou no Recife, quando regressou à Fortaleza teria recebido do Rei Momo Ponce de Leon o convite para criar um grupo para desfilar no carnaval da cidade. Com a experiência de brincar em outros festejos e com o interesse de montar algo novo, Raimundo Boca Aberta declara sua intenção a mais dois amigos, explicando também o que tinha visto em Pernambuco, o Maracatu (O POVO, 13/05/1995), de onde teria se inspirado para montar o Maracatu Az de Ouro, que viria a desfilar no carnaval de rua de Fortaleza no ano 1937.

---

[107] Uma síntese biográfica sobre Descartes Gadêlha está na tese de doutorado SCHRADER, Erwin. **Expressão musical e musicalização através de práticas percussivas coletivas na Universidade Federal do Ceará**. Faculdade de Educação – Pós Graduação em Educação Brasileira [Tese de Doutorado]. Fortaleza, 2011. P 117 – 165.

Até meados do ano 1950, o maracatu Az de Ouro, sendo o único maracatu na cidade, difundiu a manifestação no carnaval de rua de Fortaleza, ganhado espaço entre os blocos e cordões que já desfilavam e concorriam em competições organizadas pelos Diários Associados (Rádio Clube Cearense – PRE-9, Correio do Ceará e Unitário) e pela Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará (fundada em 1948). Nesses concursos, o Maracatu Az de Ouro se destacou, recebendo premiações pela originalidade e pela elaboração de seus estandartes e adereços.

A presença e atuação do Az de Ouro nos carnavais dos anos 1950 influenciou o surgimento de novos grupos, como o Maracatu Az de Espada e, em 1951, como o Maracatu Estrela Brilhante, cujo surgimento é marcado por dissidências do primeiro maracatu e é rememorado com saudosismo pelos apreciadores dos maracatus no Ceará.

Contudo, a trajetória do Az de Ouro registrou momentos importantes na sua história e, por extensão, na história dos maracatus cearenses, sendo o grupo que celebrizou importantes brincantes, como o próprio Raimundo Boca Aberta, que conduziu o maracatu em diferentes épocas, bem como compunha loas[108] e desenvolvia o lado artístico do Az de Ouro.

Ainda durante o ano de 1943, um fato inusitado marcou o Maracatu Az de Ouro e a vida do Raimundo Boca Aberta: a visita do etnomusicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo, que, na época, desenvolvia uma pesquisa, por intermédio de uma missão da Biblioteca Nacional do Congresso Norte Americano, onde percorreu diferentes estados brasileiros. Correia elaborou registros sonoros de cânticos laborais, cânticos em terreiros de candomblé e gravações de manifestações culturais, sobretudo no Ceará e em Minas Gerais. No Ceará, realizou registros com o senhor Raimundo Boca Aberta, que cantou para o pesquisador algumas loas e cânticos religiosos dos rituais afro-brasileiros. Sendo o único maracatu em Fortaleza nessa data, não é de se estranhar a escolha pelo Az de Ouro, porém, com isso, se percebe a elevação do maracatu como importante manifestação cultural no cenário fortalezense.

Com o passar dos anos e o aparecimento de novos maracatus, formados por dissidentes com o Az de Ouro, a agremiação vivenciou dificuldades financeiras e estruturais que motivaram a sua ausência dos desfiles carnavalescos por diferentes épocas. Entre os anos 1951 e 1957, muitos dos seus brincantes migraram para os maracatus Az de Espada e Estrela

---

[108] Chama-se loa a música e letra dos maracatus do Ceará, normalmente composta especificamente para os desfiles, correspondendo a um tema que será desenvolvido através das fantasias, alegorias e coreografias que os maracatus levam para o desfile.

Brilhante; somente voltando a desfilar no Az de Ouro no ano de 1958. O Carnaval desse ano também marcou o surgimento do maracatu Leão Coroado, passando a existir quatro maracatus a desfilar na cidade.

A década de sessenta marcou outro período difícil para o Az de Ouro. Durante os anos 1960 e 1969, o pioneiro maracatu voltou a se ausentar dos carnavais Fortalezenses, ao mesmo tempo em que, em 1959, se extinguia o maracatu Estrela Brilhante e surgia, entre 1959 e 1960, o Az de Paus, que, no ano de 1964 passou a ser chamado de Maracatu Rei de Paus. No ano 1960 as dificuldades financeiras atingiram não somente o Az de Ouro, mas também outros grupos que alternadamente surgiam e se findavam, como o Nação Uirapuru, que logrou a vitória no primeiro e único ano em que desfilou.

O ano 1970 marcou o recomeço das atividades do Az de Ouro, dessa vez sob o comando de Joaquim Pessoa Araújo, o Mestre Juca do Balaio, que já participava do Az do Ouro como personagem Balaieiro, do qual herdara o epiteto de Juca do Balaio. Mestre Juca teria assumido o maracatu por transmissão direta, feita por Raimundo Boca Aberta, que continuaria a participar da preparação do Maracatu juntamente a outros brincantes, entre eles José Ferreira de Arruda, conhecido como Zé Rainha, que teria vindo do Rei de Paus e se tornado a rainha mais importante e influente da história dos maracatus contemporâneos.

O retorno do Az de Ouro é marcado por sucessivas vitórias, lhe rendendo o hexacampeonato entre 1971 a 1976, além do incremento de detalhes estéticos e sonoros, como o esplendor carregado pela rainha – cangalha enfeitada presa às costas da personagem – e da sonoridade cada vez mais lenda e cadenciada.

A sequência vitoriosa do Az de Ouro não imuniza o maracatu de problemas de relacionamento entre seus brincantes, fazendo com que, no início do ano 1980, fossem necessárias novas medidas na organização da agremiação. Nesse contexto, foi convidado o jornalista político Paulo Tadeu, que já acompanhava os blocos e maracatus, para fazer a gestão do Az de Ouro. O convite, lançado por mestre Juca do Balaio, permitiu que se reorganizasse a agremiação através dos novos direcionamentos estabelecidos pelo jovem Paulo Tadeu que, no mesmo ano de 1980, viria a fundar o Maracatu Vozes da África junto com amigos intelectuais e artistas da cidade.

A instabilidade do Az de Ouro ainda se refletiu no último ano em que seu fundador desfilou na avenida (1980); na perda de Zé Rainha, que voltou a desfilar pelo Rei de Paus; em mais anos sem desfilar (1988 e 1992); e, também, pela oscilação entre os dirigentes, o que viria a se resolver com a entrada de Marcos Gomes, apenas em 1993.

A nova condução do Maracatu Az de Ouro, a partir de 1993, acrescentou a tônica da renovação pela qual passaria a agremiação até o ano 2000, havendo ainda a participação intensa de artistas renomados na música cearense, como Dilson Pinheiro, Pingo de Fortaleza e Calé Alencar, que compuseram e interpretaram novas loas para a agremiação, bem como deram novos ares aos temas e performance nos carnavais em que estiveram atuantes na agremiação. Entre os elementos da renovação no maracatu, podemos destacar a entrega da personagem Rainha a uma mulher. Em 2006, Luciene, esposa de Marcus Gomes, também conhecida como Luci, assumiu a coroa da agremiação, mantendo-se como rainha até 2013, quando a personagem voltaria a ser assumida por um homem.

A história do Maracatu Az de Ouro confunde-se com a história dos maracatus em Fortaleza, de tal modo que os seus brincantes se tornaram referência ao modo de fazer maracatu na cidade. Raimundo Boca Aberta, Juca do Balaio e Zé Rainha eternizaram em Fortaleza os saberes sobre essa manifestação cultural e difundiram as tradições de um maracatu para os demais, contribuindo para formar novos maracatuqueiros, os quais carregam consigo os ensinamentos transmitidos pela vivência com esses mestres. O livro *Maracatu Az de Ouro, 70 anos de memórias, loas e batuques* (FORTALEZA, 2007), escrito pelo músico, compositor e pesquisador Pingo de Fortaleza (pseudônimo de João Wanderley Roberto Militão), descreve um pouco da história desse maracatu, bem como a trajetória de brincante do autor em meio ao Az de Ouro.

É seguro afirmar que este maracatu está entre os mais queridos e esperados da cidade, tanto pela sua longevidade e títulos, quanto pela seriedade com a qual formou seus brincantes e os novos maracatus, que ainda são influenciados e inspirados por suas criações.

Maracatu Nação Baobab

Baseado nos comentários de Pingo de Fortaleza, em *Singular Plural: a história e a diversidade rítmica do maracatu cearense contemporâneo* (2012), descreveremos abaixo a trajetória dos maracatus existentes até o início do ano 1990, quando esteve marcada pela dissolução dos brincantes do Az de Ouro em novos maracatus, dentre os quais surgiram o Vozes da África e o Nação Palmares. Outrossim, cada vez mais se via maracatus permeados por artistas e intelectuais que acrescentavam novos detalhes na configuração estilística e simbólica ao brinquedo.

Fruto dessa nova áurea, que apontava para a elaboração de um maracatu que apresentasse renovações, os artistas Raimundo Praxedes, Eulina Moura, Descartes Gadelha, Isidoro Santos, Mario Gualberto e Flávio Peixoto criaram, em 03 de abril de 1994, o Maracatu Nação Baobab. O maracatu, que tem sede no bairro da Bela Vista, na periferia de Fortaleza, surgiu com o objetivo de referenciar o universo religioso afro-brasileiro, carregando o nome de uma árvore sagrada, conhecida como a árvore da vida, da resistência e do contato com as divindades religiosas.

No bairro onde está inserido, a comunidade enfrenta baixos índices de desenvolvimento social, violência e tráfico de drogas, sendo vista esta agremiação como uma das poucas opções culturais na comunidade, que passa a participar das diferentes etapas de sua produção, seja na montagem dos figurinos, nas alegorias, na música, nas alas de personagens etc.

Logo no seu surgimento, o Nação Baobab incrementou mudanças em sua estética, adaptando as fantasias com vestimentas que transmitissem o sentido religioso das indumentárias dos cultos afro-religiosos. A outra grande mudança introduzida com o Nação Baobab, está em sua musicalidade: o grupo contou com a inventividade do músico Descartes Gadelha, que criou novas variações rítmicas e acelerou o andamento do maracatu. Outra inovação de Descartes foi a *chocalheira*, instrumento percussivo formado por discos metálicos, montados em uma estrutura tubular de ferro, sobre rodas. Esse instrumento poderia ser tocado por vários percussionistas, ao mesmo tempo, e substituía o *ferro* na execução dos ritmos do maracatu.

As mudanças apresentadas pelo maracatu Nação Baobab rendiam acusações de que seria a transformação dos maracatus cearenses em maracatus de baque-virado, com aspectos que se assemelhavam aos maracatus pernambucanos. A rainha da fundação do Nação Baobab, Eulina Moura, continuava a tendência de mudanças iniciada com o Maracatu Nação Palmares, onde foi a primeira mulher a assumir essa personagem nos maracatus cearenses. Essa quebra de paradigma, na substituição do homem pela mulher no principal papel dos maracatus cearenses, repercutiu nos maracatus contemporâneos, que encontram diferentes justificativas para a manutenção do homem ou a substituição pela mulher nesse papel.

O Nação Baobab, desde sua fundação, manteve as características de uma sonoridade diferenciada e de uma performance ligada às religiões afro-brasileiras, diferenciando-se dos demais maracatus em diferentes aspectos performáticos. Essas características modificariam a percepção sobre os maracatus fortalezenses, a partir de uma estética e sonoridade renovadas e dos reforços dos símbolos religiosos afro-brasileiros.

Maracatu Filhos de Yemanjá

A Associação Cultural Afrodescendente Maracatu filhos de Yemanjá é um dos maracatus mais novos em Fortaleza, porém, é um dos que demandam atenção especial sobre a sua existência, estritamente ligada ao universo religioso afro-brasileiro no Ceará. Fundado em 15 de agosto de 2008, o grupo tem, como ponto de partida, a comemoração dos cem anos da Umbanda no Brasil. Nessa data, festeja-se a orixá Yemanjá, em Fortaleza, na mesma data em que se celebra Nossa Senhora da Assunção, padroeira da cidade.

A celebração à orixá das águas salgadas é organizada pela União Espírita Cearense de Umbanda – UECUM, que, em 2008, realizou a quadragésima festa, na Praia do Futuro. Nesse ano, os terreiros associados à UECUM demonstraram interesse em organizar um maracatu que não se limitasse à relação e os preceitos religiosos, mas levasse para a rua a religião através de uma linguagem cultural afrodescendente mais abrangente. Assim, em 31 de agosto de 2008, ratificou-se, na assembleia da UECUM, a criação do Maracatu Filhos de Yemanjá.

As primeiras apresentações do maracatu Filhos de Yemanjá aconteceram no mesmo ano em que foi criado, participando de feiras internacionais de música e da semana da consciência negra, realizada em Fortaleza. Através de sua ligação estreita com as religiões afro-brasileiras, passou a ser conhecido com um m*aracatu de umbanda*, do mesmo modo, passou a receber a adesão de participantes e simpatizantes dessa religião, representando a umbanda e o maracatu em eventos onde encontravam essa vinculação, como na Lavagem da Igreja do Rosário em 2008 e na participação na festa à Yemanjá, na Praia do Futuro, em 2009, onde, estima-se, ter se apresentado para um público de mais de cem mil pessoas.

Segundo Pingo de Fortaleza (FORTALEZA, 2012, p.94), o Maracatu Filhos de Yemanjá costuma trabalhar, em suas loas, além de temas ligados ao universo religioso, também temas ligados a heróis e mártires da cultura negra do Ceará. Em seus primeiros desfiles, levou à avenida os temas ligados à história de personagens presentes no processo de abolição dos escravos no Ceará, no século XIX, fazendo sempre referência à religião e à devoção à Yemanjá em seu cortejo. Em 2012, o tema *A Natureza dos Orixás* abordou a relação da natureza como elemento sagrado para as divindades e para a manutenção do culto e dos rituais afro-brasileiros. O tema de 2013, *Rainha do Mar*, fez, mais uma vez, referência à Yemanjá, levando a orixá como tema central do desfile do Maracatu, que recebeu seu nome.

No ano de 2014, o maracatu Filhos de Yemanjá comemorou o cinquentenário da umbanda no Ceará, desfilando no carnaval de Fortaleza com o tema *50 anos de Umbanda no Ceará (festa de Yemanjá)*. A homenagem do maracatu fez referência à realização da Festa de Yemanjá na Praia do Futuro, organizada pela UECUM, bem como aos religiosos que lutaram para oficializar a religião no Estado, garantindo sua livre expressão.

Assim, o Maracatu Filhos de Yemanjá mantém a religiosidade como importante ponto de encontro de seus brincantes, que vêm de diferentes bairros da periferia de Fortaleza, aderindo aos princípios do maracatu e a condução de suas tradições culturais.

Maracatu Kizomba

Muitos brincantes de maracatu em Fortaleza possuem vivências em outros festejos, como os blocos de carnaval, escolas de samba, reisados, quadrilhas juninas, além de participar de grupos culturais de dança ou de música. Nesses diferentes brinquedos, aperfeiçoam seus saberes e fazeres, seja na organização e montagem do espetáculo, seja na criação de fantasias e coreografias. Os conhecimentos de um desses brincantes multifacetados favoreceram o surgimento de um novo maracatu em Fortaleza, no limiar dos anos 2000.

Fundado em 04 de abril de 1999, a Associação Cultural Maracatu Kizomba foi idealizada pelo artista plástico Francisco Milton Soares Souza, conhecido como Miltinho, que por longos anos integrou o Maracatu Rei de Paus, produzindo as fantasias da ala de índios desse antigo maracatu. Miltinho também figurava como idealizador e articulador de outro bloco de carnaval, conhecido como *Vampiros da Princesa*, que leva o nome da rua onde morava, Rua Princesa Isabel, no bairro do Benfica, tradicional reduto do carnaval de rua de Fortaleza. Miltinho ainda participou de oficinas de confecção de adereços, realizadas em Sobral, na ocasião do surgimento do maracatu Nação Tremembé.

No primeiro ano em que desfilou, em 2000, o maracatu Kizomba levou um pequeno número de brincantes, algo em torno de sessenta integrantes, número que passaria a aumentar nos anos seguintes através de sua atuação no cenário cultural fortalezense. Após a morte do seu fundador, em 27 de fevereiro de 2009, o Kizomba passou às mãos do educador social Cleiton Martins e transferiu-se para o bairro do Jangurussu, comunidade de periferia afastada do centro da cidade.

Com a nova gestão, o maracatu passou a receber brincantes ligados a grupos culturais do bairro do Jangurussu e de bairros circunvizinhos, onde Cleiton Martins mantém ações sociais ao longo de todo o ano.

Assim, se vê nos desfiles e apresentações do Kizomba um número expressivo de crianças e adolescentes, na composição das alas dos personagens e na produção do maracatu.

Maracatu Nação Fortaleza

Das bases do Maracatu Az de Ouro, que formou tantos brincantes, como mestre Juca do Balaio, e por onde passaram experientes artistas e articuladores culturais, vê-se surgir, em 2004, o Maracatu Nação Fortaleza, fundado pelo músico e produtor cultural Calé Alencar, logo após sua saída do Az de Ouro e depois de sua passagem pela Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará.

Fundado em 25 de março de 2004 – em data marcante, 25 de março, em que, anualmente, se consagra a abolição da escravatura no Ceará –, o novo maracatu surgiu levantando as bandeiras da valorização das tradições culturais e história do Ceará. A multiplicidade de povos e de ritmos (afro-brasileiros, indígenas, miscigenados etc.) que compõe essa cultura local, logo é absorvida pelo Nação Fortaleza, que traduziu esses elementos em loas e os tornou tema nos seus primeiros desfiles.

Personagens como a Rainha Ginga, Bárbara de Alencar, Luiz Gonzaga e o Romance do Pavão Misterioso,[109] inspiraram temas desse maracatu, que inovou ao levar para a avenida novos enredos ligados, tanto à cultura local, quanto a referências nacionais.

O Nação Fortaleza também trabalhou outros temas mais inusitados, como na homenagem, em 2014, ao artesão Chico Batista, conhecido como Chico Calungueiro, por confeccionar miniaturas de personagens de maracatu a partir de materiais como arame e tecido; bem como trabalhou a relação entre o maracatu e o toré indígena, a partir da interação em um projeto social no qual o Nação Fortaleza visitou aldeias indígenas no Ceará ao longo de 2012 e 2013.

Nos temas e na sonoridade, o maracatu, liderado por Calé Alencar, se mostrou inovador e guardou características diferenciadas dos outros maracatus. Na música, as

[109] O tema surge a partir da narrativa da música Pavão Misterioso do cantor Ednardo, gravada em 1977, considerada o primeiro maracatu cearense a ganhar repercussão nacional ao se tornar tema da Novela Saramandaia da Rede Globo de Televisão.

experimentações na estrutura rítmica levaram à criação de um toque característico, assim como o uso de pausas, paradas e de um maracatu mais vibrante e acelerado, diferentes dos demais.

A marcação forte no Ferro, seu instrumento principal, acentuou uma sequência de síncopas alternadas pelos caixas e tarols, bem como na acentuação grave dos surdos. O ritmo desenvolvido por Calé deu margem para a utilização de outras estruturas musicais, como o baião em interlúdio na composição principal da loa.

O Nação Fortaleza, com sede na rua Quintino Cunha, no bairro Bom Futuro, atrai brincantes de diferentes localidades e idades, sendo a ala dos batuqueiros uma das maiores e mais disputadas pelos novos maracatuqueiros, em virtude do bem-sucedido trabalho de formação e experimentações musicais conduzido por seu presidente.

O trabalho de formação promovido pelo Nação Fortaleza, sobretudo, foca no brincante jovem e na perspectiva de sua continuidade no maracatu, mantendo e participando das suas tradições, levando o grupo a conseguir o reconhecimento estadual como Ponto de Cultura, recebendo fundos para realizar ações em sua sede ao longo do ano 2014. Tradicionalmente, o maracatu Nação Fortaleza inicia os ensaios gerais no dia 06 de janeiro, consagrado como dia de Reis Magos, e leva o pavilhão de Nossa Senhora do Rosário à frente dos desfiles do maracatu.

Entre os brincantes, além do grande número de crianças e adolescentes das comunidades próximas, se vê também a participação de jovens universitários que simpatizam com o Maracatu e integram suas apresentações no carnaval. Contudo, ao longo do ano, em apresentações artísticas e pontuais, é mais comum perceber a participação de brincantes mais velhos e de jovens moradores das proximidades da sede do maracatu.

Maracatu Nação Iracema

A Associação Cultural e Educacional Afro-Brasileira Maracatu Nação Iracema, fundada em 13 de maio de 2002, no bairro Jardim Iracema, na zona oeste de Fortaleza, tem uma das trajetórias mais singulares dentro dos maracatus surgidos em Fortaleza a partir do ano 2000. A ideia de montar um maracatu nessa comunidade está ligada aos trabalhos sociais, que já vinham sendo desenvolvidos desde a década de 1980, pelos seus integrantes fundadores, através da atuação nas pastorais católicas e no movimento negro no Estado.

Atento a esses trabalhos sociais, como a missa afro realizada desde 1986, o jornalista Paulo Tadeu, que já havia integrado o Az de Ouro e fundou o Vozes da África – em 1980 –, incentivou Lúcia Simão, Cleide Simão e Willian Pereira, ligados ao Grupo de União e Consciência Negra do Ceará (GRUCON), a fundarem esse novo maracatu.

O Nação Iracema surgiu como "entidade civil sem fins lucrativos e sem distinção étnica e religiosa", tendo como principais objetivos promover "pesquisas, cursos, palestras, oficinas, eventos e práticas culturais, especialmente o maracatu, voltado à 'valorização do negro' na sociedade" (CRUZ, 2012, p. 116). Essas atividades buscavam integrar os moradores do bairro onde o maracatu estava situado, como forma de promover a valorização do individuo e a capacitação técnica, através de cursos e oficinas, promovendo a geração de renda.

A associação recorre, frequentemente, a editais públicos de financiamento de projetos sociais para desenvolver suas atividades ao longo do ano, promovendo cursos e oficinas de confecção de instrumentos; de corte e costura; de confecção de adereços; de dança e coreografia; de reforço escolar e alfabetização. Amém disso, promove palestras sobre a história do negro no Ceará, sobre a valorização do negro e do indivíduo morador das comunidades. A prioridade é atender aos moradores do bairro Jardim Iracema e integrantes do maracatu, mas também alcança indivíduos de outras localidades, sobretudo quando leva o resultado de suas ações para outras comunidades, cidades e estados.

Entre os projetos sociais mais marcantes já desenvolvidos pelo Nação Iracema, está o Consórcio Social da Juventude, projeto do Programa Nacional do Primeiro Emprego (PNPE), que contemplou a Associação Cultural entre 2004 e 2006 até o encerramento do programa. Através desse programa, foi promovida a inserção de jovens no mercado profissional, capacitando-os em suas oficinas e encaminhando para postos de trabalho. A ação social do maracatu Nação Iracema também é marcada pelo projeto *Brasil Alfabetizado*, ligado ao Ministério da Educação, também entre o período de 2004 a 2006, onde se ministravam aulas noturnas de alfabetização e outras disciplinas, na sede do maracatu, com material fornecido pelo programa.

Desse extenso grupo de beneficiados com as ações promovidas pelo Nação Iracema, se originam os brincantes que desfilam no maracatu. São, em grande, parte os jovens moradores do bairro, que participam dos desfiles em diferentes datas, não somente no carnaval. A proximidade com a sede e a integração nas atividades e projetos sociais permite maior contato com os dirigentes e maior participação em eventos esporádicos, ao contrário dos desfilantes, que participam do maracatu apenas no domingo de carnaval. Esse outro perfil

de “maracatuqueiros” é formado, principalmente, por profissionais do meio artístico, professores, advogados, jornalistas e ainda estudantes universitários, oriundos de outros bairros da cidade, e que justificam a ausência em ações cotidianas do Nação Iracema, pela distância, insegurança do bairro onde se localiza a sede e pelas ocupações em suas profissões.

Dos elementos performáticos de destaque no Nação Iracema, destaca-se a sobriedade no uso de fantasias luxuosas e de fantasias que fazem uso de materiais locais e não tão nobres, como a estopa e o algodãozinho. Na Corte é onde se vê maior luxo, em fantasias inspiradas nas dos grandes maracatus, recriando a corte europeia em meio às alas de capoeiras, escravos, orixás, baianas etc.

Na música, mais uma vez se vê a interferência de Descartes Gadelha, na criação de uma rítmica baseada em ritmos africanos para caracterizar esse maracatu. Contudo, com o passar dos anos, o Nação Iracema experimentou variações rítmicas, melódicas e estruturais em sua musicalidade, sem alterar o uso característico do ferro e dos bumbos na marcação do maracatu cearense. As loas são compostas pelos próprios integrantes do maracatu ou por artistas convidados, como João do Crato[110], que também desfila no Nação Iracema como puxador de loa (macumbeiro).

O uso da pintura facial negra pelo Nação Iracema suscita duas interpretações: a primeira, refere-se ao uso obrigatório da pintura facial dos personagens centrais no desfile, imposta no regulamento do concurso carnavalesco; a segunda, como manutenção das tradições dos maracatus cearenses. Na primeira situação, o regulamento do concurso estipula quais personagens devem sair com o rosto pintado de preto, independente da mensagem ou performance que o maracatu esteja transmitindo na avenida; enquanto que, quando se fala na manutenção das tradições dos maracatus do Ceará, temos na pintura facial um elemento central de identificação estética e também fator diferenciador dos congêneres maracatus pernambucanos.

Entre os elementos apontados como tradicionais no Maracatu Nação Iracema, está o papel da Rainha ser desempenhado por um homem. E quem assume esse papel de destaque no Nação Iracema é José de Almeida, ou simplesmente *Almeida*, que desfila nos maracatus cearenses no papel de rainha há trinta e um anos, tendo passado por maracatus como o Az de Ouro e o Maracatu Vozes da África – grupo que ajudou a fundar em 1980, tendo desfilado por

[110] João do Crato é cantor e compositor cearense, do município do Crato, no Sertão do Cariri, sul do Ceará. É ainda o fundador do Maracatu Uinú Erê, dentro das experiências do ponto de cultura Carrapato Cultural.

16 carnavais no papel de rainha –, sagrando-se, na atualidade, a rainha mais antiga a desfilar initerruptamente nos maracatus do Ceará[111].

Almeida reconhece a existência de pessoas que desfilaram no papel de rainha, cuja atuação está marcada nas memórias dos brincantes de maracatu e da cidade e que exerceram importante influência na sua relação com a personagem. A coroa que Almeida carrega é também sinônimo de sabedoria entre os maracatuqueiros. Conserva saberes ligados à história dos maracatus, aos detalhes da indumentária, das performances e dos princípios que regem a manutenção dessa manifestação cultural.

De modo geral, o destaque do Maracatu Nação Iracema vincula-se ao desenvolvimento de trabalhos, que se estendem o ano todo na formação social do indivíduo que, porventura, venha a se tornar brincante desse maracatu. Assim, temos um bom referencial de como o maracatu cearense se conecta com a realidade social de seus apreciadores e partícipes, possibilitando melhoras internas e recebendo elementos externos que motivam mudanças em suas performances e tradições.

Maracatu Nação Pici

As vivências nos maracatus cearenses suscitam diferentes resultados para os brincantes. A partir do contato com os grupos, é possível acompanhar a formação de artesãos, coreógrafos, dançarinos, músicos etc. Justamente por enxergar essa potencialidade de transformação na vida dos jovens, que de algum modo cruzam com os conhecimentos ligados aos maracatus, alguns projetos sociais ligados à ONG's, escolas ou grupos de bairro utilizam o maracatu como elemento chave para esse fim.

Uma experiência que se utiliza do maracatu nessa perspectiva pode ser encontrada no bairro Planalto Pici, conhecido em Fortaleza por ter abrigado a base norte-americana, com a estação de aterrisagem do dirigível, durante a Segunda-Guerra Mundial, bem como por atualmente abrigar parte do *campus* acadêmico da Universidade Federal do Ceará.

O bairro está situado em uma área afastada da cidade e guarda características de baixa estrutura e desenvolvimento local, sofrendo com a falta de segurança para os moradores e com problemas sociais, como a violência ocasionada pela criminalidade e o tráfico de drogas.

[111] A rainha viva que desfilou a mais tempo que Almeida (Afrânio Castro Rangel) já não desfila nos maracatus, o que permite dizer que José de Almeida é atualmente a Rainha que desfila a mais tempo initerruptamente nos maracatus cearenses, e mesmo como as mudanças de maracatu em maracatu não deixou de assumir a personagem.

No local, mais especificamente na Escola Municipal de Ensino Infantil Fundamental Adroaldo Texeira, surgiu o Maracatu Nação Pici.

Fruto da iniciativa de Carlos Brito, professor de arte e educador que também participou da gestão escolar da Escola Adroaldo Teixeira, o Maracatu Nação Pici surgiu como grupo artístico para participar do *Segundo Festival de Artes* promovido pela Prefeitura de Fortaleza, em 2003. O grupo de maracatu, que recebeu o nome do bairro, foi formado, essencialmente, por alunos da escola, crianças e adolescentes pobres, sendo a maioria moradora da própria localidade.

Segundo Carlos Brito (2010, p. 21), a ideia de montar um maracatu na Escola surgiu na própria comunidade que, carente de espaços de lazer no bairro, se utilizou do próprio espaço da escola para realizar seus ensaios e preparar suas fantasias nos períodos que antecediam o carnaval ou outros desfiles, para os quais eram convidados a participar como apresentação artística. Na ótica do fundador do Nação Pici, quanto ao papel social que o maracatu desempenha na vida dos seus brincantes, "nossa participação visa estimular a criatividade, a união, o protagonismo e a cidadania infanto-juvenil e do público adulto, que por sua vez contribui em desenvolver e enriquecer o currículo da escola" (BRITO, 2010, p. 21).

Após a montagem do projeto do Maracatu Nação Pici, na Escola Adroaldo Teixeira, iniciou-se o movimento de investimento e adesão de mais brincantes, ao ponto de levá-lo ao desfile oficial no carnaval de Fortaleza, em 2009, quando completava seis anos de existência, passando a disputar recursos nos editais de fomento, promovidos pela Prefeitura de Fortaleza, e competir com os demais maracatus, conforme determinações do regulamento oficial do concurso.

Como características em suas performances, destacam-se fantasias nas cores azul, amarelo e preto; com traços e desenhos que fazem alusão aos elementos da cultura afro-brasileira e indígena. Na confecção de fantasias, muitos materiais utilizados nos desfiles de anos anteriores são reaproveitados para dar forma às novas fantasias, que são produzidas, normalmente, por pessoas da própria comunidade e pelos próprios brincantes no espaço da Escola Adroaldo Teixeira – que funciona como sede para o maracatu.

Na musicalidade, o Nação Pici busca manter o ritmo mais cadenciado, no chamado ritmo solene ou de coroação, assemelhando-se à forma como tocam os maracatus mais antigos, que buscam preservar a condução lenta da música e do desfile.

O trabalho do Maracatu Nação Pici conta ainda com o apoio de outros projetos sociais que também são desenvolvidos no Planalto Pici, como os grupos de capoeira, a ONG Escuta e

o Museu da Boneca de Pano, os quais se articulam na intenção de proporcionar alternativas de lazer e de formação cultural e profissional dos jovens da comunidade.

Assim, o maracatu atua em várias frentes, e não se limita apenas ao contexto das apresentações no período carnavalesco, mas sim ao trabalho social através da arte, educação e formação cultural, sobretudo dos jovens dessa comunidade.

Maracatu Rei do Congo

Em 29 de setembro de 2009 surgiu, em Fortaleza, um dos maracatus mais recentes da cidade, o Maracatu Rei do Congo, que tem sede localizada às margens da Avenida Domingos Olímpio – onde acontece o desfile oficial dos maracatus no carnaval. Fundado por Rodrigo Damasceno, produtor cultural que nesse ano deixava o Maracatu Vozes da África, o Rei do Congo traz, como principais objetivos, o resgate de um maracatu naquele bairro – próximo do centro da cidade, de onde teriam existido alguns maracatus no Século XIX –, resgatar tradições que estariam se corrompendo nos maracatus cearenses, bem como reativar a Irmandade do Rosário na Igreja de Nossa Senhora do Rosário.

O surgimento do Rei do Congo atraiu brincantes do bairro José Bonifácio, do Bairro de Fátima e do Centro, incluindo também a participação de artistas como Inês Mapurunga e Cantídio Brasil, que integram o maracatu na sua diretoria e contribuem com as composições de loas e preparação de fantasias e alegorias.

As primeiras loas do Rei do Congo foram compostas por Inês Mapurunga e Descartes Gadelha, que também sugeriram uma rítmica específica para esse maracatu, como fizeram em outros. No entanto, por decisão dos diretores, o Rei do Congo adotou uma sonoridade tradicionalista, usando o ritmo cadenciado lento, fazendo apenas a variação para o momento de coroação. A sonoridade inspirou-se, principalmente, naquela que era comum, no ano 1980, aos maracatus Vozes da África, Az de Ouro e Rei de Paus.

Em diferentes aspectos, o Rei do Congo destaca-se entre os novos maracatus de Fortaleza. Como ponto central de um resgate histórico, alia-se à devoção à Nossa Senhora do Rosário, como força motriz dos maracatus cearenses. Nesse contexto, integrantes do Rei do Congo se articularam e reativaram a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Centro de Fortaleza, que estava desativada a mais de cem

anos[112]. Este fato viria a modificar a relação do maracatu com a Igreja e com os próprios sentidos históricos que são atribuídos ao surgimento dos maracatus na cidade. A principal cerimônia promovida pela Irmandade do Rosário, a coroação do Rei e Rainha da Irmandade do Rosário, tornou-se o evento com maior envolvimento do grupo e representação para seus integrantes, partindo do pressuposto que essas celebrações inspiraram o surgimento dos maracatus no século XIX.

Na Irmandade do Rosário de Fortaleza, a retomada da coroação, após a reativação, ocorreu em 05 de outubro de 2013, sendo coroados, como reis da irmandade, Descartes Gadelha e Inês Mapurunga. Nessa ocasião, o Rei e Rainha do maracatu Rei do Congo estiveram presentes, no interior da Igreja, durante todo o momento da celebração e da entrega de medalhas aos confrades.

No dia da coroação aconteceria, no Museu do Ceará, vizinho à Igreja do Rosário, o lançamento da exposição de arte *Naïf*[113], dos quadros de Cantídio Brasil – com a temática dos maracatus cearenses, com curadoria de Rodrigo Damasceno – e do documentário *Contramão: trajetória do maracatu cearense* (2012) – dirigido por José Waltembergy S. Carmo, produzido pelo Laboratório de Audiovisual e Novas Mídias da UNIFOR. Esses eventos marcaram a atuação dos dirigentes do Rei do Congo em diferentes campos, entrando, principalmente, no religioso e artístico, através da Irmandade do Rosário.

No campo religioso, os dirigentes do Rei do Congo afirmam que o maracatu não é vinculado a nenhuma religião, admitindo a participação de brincantes de diferentes crenças, embora esteja pautado no catolicismo e, sobretudo, na devoção à Nossa Senhora do Rosário.

A manutenção do catolicismo no dia-a-dia do maracatu, nas vivências dos brincantes na sede, no bairro e na Igreja do Rosário também se reflete no ambiente carnavalesco. A situação que mais transmite essa relação se dá no resgate de uma tradição, supostamente recorrente no século XIX, que consiste na bênção dos maracatus no interior da Igreja, o que se buscou fazer durante o dia 25 de março, Dia do Maracatu, em 2014, possível através da

---

[112] O tempo de inatividade da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário é informado pelos atuais confrades, através da leitura dos documentos que oficializam a existência da irmandade.

[113] O conceito de arte Naïf (arte da ingenuidade), elaborado no final do século XIX é utilizado para designar a arte da espontaneidade, da criatividade e autenticidade em pintores que não tenham formação sistemática acadêmica, nem sigam tendências de escolas de arte tradicionais. Entre suas características está a simplicidade em formas bidimensionais, uso de muitas cores, quebra dos valores geométricos e volumétricos e em geral arte figurativa.

atuação dos membros do Rei do Congo na Irmandade do Rosário, que intercederam para a aprovação da realização da bênção dos maracatus.

Não podemos dizer que a iniciativa do Rei do Congo em externar a devoção à Santa do Rosário seja unânime entre os brincantes desse maracatu, ou mesmo que seja aceita como parâmetro para outros grupos. Os sentidos religiosos empregados pelo Rei do Congo na elaboração de seus costumes extrapolam a vivência interna na sede, chegando aos elementos performáticos de seus desfiles, seja nas letras das loas, que referenciam a santa do Rosário e outros santos católicos como São Benedito, ou nas fantasias, que levam as cores da santa – azul, amarelo e branco.

Por outro lado, também se vê signos das religiões afro-brasileiras em todo o maracatu. A devoção aos orixás e às entidades religiosas são sentidas também nas loas que, ao mesmo tempo em que tratam de temas católicos, também fazem referência aos cultos afro-brasileiros. Da mesma forma, são sentidos nas falas dos brincantes, que fazem menção aos terreiros e barracões que frequentam, assim como aos seus orixás de devoção.

A Corte do Maracatu Rei do Congo guarda outra singularidade: a coroação. Atualmente, é o único maracatu que realiza esse momento solene durante o desfile no concurso carnavalesco em Fortaleza. O momento da coroação, tratado como o mais importante no cortejo do maracatu, é valorizado pelo Rei do Congo como forma de manter a tradição dos grupos antigos.

Contudo, outro elemento destaca o Maracatu Rei do Congo em nosso estudo, nesse caso, fora do cenário carnavalesco, onde naturalmente tem atuado, mas no campo das políticas culturais. A Associação Cultural Maracatu Rei do Congo se mobilizou, em agosto de 2011, e apresentou, em diferentes instâncias, o pedido de registro dos maracatus cearenses como patrimônio cultural imaterial. A solicitação foi feita, simultaneamente, ao IPHAN, à Secretaria de Cultura do Estado e à Secretaria de Cultura de Fortaleza, visando o reconhecimento público dos maracatus cearenses de acordo com as políticas de valorização, reconhecimento e preservação do patrimônio imaterial de cada órgão.

Assim, podemos posicionar o Rei do Congo como um maracatu atuante e dinâmico, que possibilita a integração do maracatu cearense em diferentes frentes: carnavalesca, artística, religiosa e política. No entanto seu posicionamento tradicionalista e, ao mesmo tempo, a sua atuação na representação dos outros maracatus nos pedidos de registro nas diferentes instâncias, é visto com ressalva por outros grupos. Invariavelmente, o Rei do Congo exerce um papel cultural, político e social para os seus brincantes, para o bairro e para a cidade.

Maracatu Rei de Paus

Dentre os grupos de Maracatu atuantes na cidade de Fortaleza, o Rei de Paus é um dos grupos antigos e que mais se destaca no carnaval da cidade. É o mais antigo em atividade ininterrupta, com cinquenta anos de existência, e, durante sua trajetória, foram vários os títulos conquistados pelo bloco, somando trinta como campeão geral.

Inicialmente o maracatu desfilava com cerca de quarenta pessoas; atualmente desfilam cerca de quatrocentos brincantes. Já houve períodos – na década de 90 – que o Rei de Paus arrastou cerca de mil brincantes (PAULA, 2010, p. 51).

Foi criado e liderado pela família Barbosa, do município de Aracati, possuindo, como nome inicial, *Ás de Paus*, que foi alterado em 1964 para *Rei de Paus*. Geraldo Barbosa da Silva, presidente do Rei de Paus, faleceu em 2008. Atuava como compositor de loas, que se tornaram grande referência por incluir importantes temas da história e cultura de matriz africana no Ceará.

Seus temas fazem desse maracatu o que mais preserva as matrizes da tradição, anunciada pelo ritmo lento, através dos tambores de couro, evocando temas religiosos afro-brasileiros, trazendo santos negros católicos, como São Benedito, para atuarem como protetores de negros e negras que dançarão no ritual festivo de coroação da Rainha (COSTA, 2009, p. 108).

As loas do Rei de Paus até hoje privilegiam a cultura africana e, sobretudo, os signos afro-religiosos. A partir das décadas de 1990 e 2000, a referência aos orixás e a cultura iorubá se faz mais explícita e sistemática, ganhando espaço ao lado dos pretos velhos e das entidades da Umbanda de matriz banta. A necessidade da referência aos universos do Congo e da Umbanda aparecem como um marco de respeito à tradição do maracatu cearense. Essa posição tradicionalista, característica da filosofia do Rei de Paus, se verifica também quando o assunto é a representação da Rainha, que só poderia ser "vivenciada" por um brincante e conservada até morrer. Contudo, na história do Rei de Paus, encontramos a figura do Zé Rainha, que notabilizou-se no referido papel por mais de trinta anos nesse maracatu, até migrar para o Az de Ouro, onde permaneceu até sua morte, em 2011, o que rende críticas por parte dos brincantes do Rei de Paus (COSTA, 2009, p. 108-110).

O Rei de paus, atualmente com sede localizada na Rua Padre Antonino, 618, no Bairro Joaquim Távora, tem, como atual, presidente Francisco José. Em 1980, Francisco viu o pai

criar o enredo para comemorar os cinquenta anos do Maracatu. O cinquentenário era uma data bastante esperada por seu pai, Geraldo Barbosa, que presidiu o maracatu de 1963 até a sua morte.

De acordo com Francisco José, a primeira vitória do maracatu Rei de Paus vem em 1965, porém, a vitória ocorrida em 1970 foi de superação, pois algumas pessoas, como Juca do Balaio e Raimundo Feitosa – balaieiro e fundador do maracatu Az de Ouro, respectivamente; os dois participavam do Rei de Paus na época –, saíram do maracatu Rei de Paus para refundar o Az de Ouro, que estava afastado do Carnaval. Foi preciso superar a saída desses integrantes. Geraldo Barbosa (fundador do Rei de Paus, morto em 2008), chamou o Gilvan Barbosa para levar o estandarte, o José Bernardino para cantar a loa e, assim, conquistaram novamente o campeonato (PAULA, 2010, p. 52).

As exigências de Seu Geraldo, para firmar a identidade do cortejo local, eram muitas. Caso a pessoa não fosse membro da diretoria, não desfilava sem pintar o rosto. A pintura era obrigatória, do porta-estandarte até o batuque. Ele mantinha isso como uma questão de honra.

Nas tardes de domingo, ocorre o ensaio da bateria do maracatu na Rua Padre Antonino, e, à noite, no Colégio Visconde do Rio Branco. Conforme o presidente da agremiação, o ensaio de bateria já é, em si, um desfile de carnaval pelas ruas do bairro, um ensaio técnico, sem fantasia. Segundo Jorge Luiz de Paula, que em sua dissertação de mestrado (2010) analisou aspectos cênicos e performáticos da configuração do maracatu do Ceará e, em especial, o Rei de Paus, este é um aspecto importante para as tradições desse maracatu. Embora o cortejo desfile com todos os seus elementos apenas no Carnaval, o Maracatu é uma presença contínua no bairro onde ensaia (PAULA, 2010, p. 54).

O Rei de Paus, no campo das disputas na cena do carnaval, tornou-se o principal oponente do Vozes da África, o qual, descrito mais adiante neste apêndice, surge com ares de "inovação". Ostentando a qualidade de quem sempre esteve presente nos cortejos e de ser um dos maiores defensores de posturas tradicionalistas, o Rei de Paus apresenta a permanência de um estilo local de fazer maracatu, através do ritmo lento, temas afro-brasileiros e a realeza representada por brincantes do sexo masculino, apesar da entrada das mulheres nos maracatus. Essa manutenção de "tradições" entra em conflito com grupos mais abertos às inovações, como, por exemplo o Nação Fortaleza e o Nação Solar, que trabalham a diversidade musical e rítmica, bem como já chegaram até a abrir mão da pintura facial em alguns desfiles.

Situados em linhas opostas esses maracatus, tão diferentes, nutrem sentimentos de admiração e aversão, que ficam evidentes, principalmente, no carnaval, através das disputas

por visibilidade na imprensa; na participação de brincantes com maior destaque e com a apuração das notas do concurso oficial. O que não se pode deixar de considerar sobre o Rei de Paus é sua capacidade de se manter como um dos maracatus mais importantes de Fortaleza, referenciado e respeitado pelo público e pelos demais grupos e maracatu.

Maracatu Rei Zumbi

No limiar dos anos 2000, a cidade de Fortaleza contava com poucos e antigos maracatus que conviviam com a instabilidade do surgimento de novos grupos e a extinção de outros. Um dos grupos que viria a iniciar, na referida década, a onda de surgimento dos maracatus contemporâneos na cidade foi o Maracatu Rei Zumbi, que surgiu em 2000 e desfilou, pela primeira vez, no carnaval de 2001.

Fundado no bairro do Montese, por Antônio Barbosa Lima – *Antônio Leão* –, após o encerramento do bloco *Garotos no Frevo*, do qual também era o fundador, o Maracatu Rei Zumbi inseriu-se no meio dos grandes maracatus fortalezenses e somou forças para desfilar no carnaval de 2001. Com suas cores típicas – o preto, o branco e o amarelo –, o grupo contou com brincantes da própria comunidade, ficando em quinta colocação no primeiro ano em que competiu (FORTALEZA, 2012, P.74). Em sua trajetória, logo viria a se mudar para o bairro da Parangaba, onde mantém sede na residência de seu fundador.

Com nuances tradicionalistas, o maracatu Rei Zumbi conservou traços importantes aos maracatus, como a pintura facial, a estrutura de seus personagens principais e, na musicalidade, a cadência lenta do ritmo solene – ritmo de coroação. Nas fantasias, por sua vez, o que se vê é um esforço em manter o caráter luxuoso na Corte e nas alas, contando com os poucos recursos financeiros que dispõe.

Não se vê com frequência o Rei Zumbi atuando fora do cenário oficial do concurso carnavalesco e das apresentações oficiais dos maracatus, como no Dia do Maracatu em Fortaleza. A ausência do Rei Zumbi em outros ambientes, bem como desenvolvendo apresentações artísticas, sinalizam duas possibilidades: negação de seus dirigentes em participar de eventos desvinculados com o carnaval ou a falta de preparo – assistência – para atingir novos espaços artísticos na cidade. Dessa forma, o Rei Zumbi se limita a manter a apresentação centrada no concurso carnavalesco, sendo um dos maracatus mais distantes da mídia na cidade.

Maracatu Solar

Fundado em 2006, é descrito, por Roberto Antônio da Silva (2013), em *Maracatus Solar e Rei de Paus: tradição e modernidade no carnaval de rua em Fortaleza*, como sendo uma organização não governamental que objetivava levar arte e cultura para jovens e adultos que desejassem difundir uma vida de paz, amor e solidariedade. Presidido por Pingo de Fortaleza, compositor cearense, esse grupo estreou no desfile carnavalesco em 2007, levando, para a avenida, características de inovação que logo seriam vistas como marca distintiva dos demais maracatus de Fortaleza.

As atitudes diferenciadas do Maracatu Solar, muitas vezes não apreciada por integrantes de outros grupos, se manifestam, dentre outras formas, através da não obrigatoriedade de pintura no rosto, trabalhando com pinturas tribais ancestrais e individuais, pelo seu coletivo de participantes. Especialmente no ano 2010, o Solar se desconfigurou da forma tradicional de organização e subdivisão de alas. As cores foram as mais variadas, prevalecendo o dourado. Além disso, as alas não corresponderam, como em outros grupos, à lógica das hierarquias sociais (SILVA, 2013, p. 128).

> [...] Existe a possibilidade de como a teoria do branqueamento do Ceará foi muito forte até início do século, até... duas décadas passadas, e a ideia de que não havia negros no Ceará era uma coisa muito defendida, pode ter sido usada para isso, para unificar a cor da pele de muitos que não se consideravam negros, não é?! Ou terem absorvido essa ideia de que no Ceará não tinha negros, então existem várias teorias como: uma passagem teatral, como um ato lúdico; como um ato de imitação das cambindas; como um ato de teatralidade para padronizar uma figura de representação negra que os brincantes não se consideravam negros, com a cor que tinham, mas para unificar isso esteticamente, e tal, não sei o que! E até com a ideia de esconder-se, porque na realidade só os homens participavam do carnaval de Rua de Fortaleza, e representavam papeis femininos e muitos vinham de famílias que não concordavam com essa prática e o pintar-se também é esconder-se, que o negrume no maracatu ele não revela a face nem a identidade.
>
> [...] Nós chegamos a conclusão que nós não iremos pintar obrigatoriamente. O que é que nós somos contra, nós é a pintar-se, é a obrigar a pintar, por que eu acho que o brincante ele deve ser livre na questão estética dele, então... porque nós não consideramos como uma afirmação étnica pintar e como uma negação da sua negritude através de sua cor né, porque muitos grupos afirmam que no Ceará não tinha negro, então cada vez que eles afirmam isso me dói profundamente na alma porque eles afirmam uma contradição muito grande da manifestação, então, resolvemos dizer que somos negros independente da cor que nós estamos, então quem quiser pintar, quem quiser não pinta" (PINGO de Fortaleza. Entrevista concedida ao autor, 29/04/2014).

As vestimentas – sobretudo douradas, mas também brancas e azuis – renovaram a tradição em que a cor preta deveria ser usada no rosto. Agora, a pintura facial pode ser de qualquer cor, o que marca os participantes dessa cultura. Para o Maracatu Solar, o dourado representa o sol, que ilumina a esperança dos desassistidos e dos excluídos, que cantam seus direitos, dançam e ritualizam. Significa, ainda, a chama do amor e da solidariedade.

O som do maracatu Solar marca uma batida mais intensa e vibrante, com oscilações entre mais pulsante e lenta. As danças também tendem a ser inovadoras – modernizadas –, seguindo a linha do ritmo musical executado. Entretanto, a presença do velho ritmo de coroação ou ritmo dolente não deixou de aparecer completamente. O ritmo encontra o equilíbrio entre o lento e o veloz; dialoga e se tensiona na musicalidade desse maracatu. A aceleração do ritmo tornou-se um dos pilares das "mudanças", quando a intenção era inovar.

Nas loas, há referências aos orixás cultuados pelo candomblé e, na ligação com esta religião, destaca-se a figura da calunga, como é possível ratificar através da fala de seu dirigente, Pingo de Fortaleza.

> [...] Você tem, no nosso caso aqui, o elemento mais e nós consideramos é a calunga, mais do que a corte, porque a calunga é realmente o totem, é o referencial místico da manifestação. Sem falar nos tambores, na musicalidade, a rainha é um elemento simbólico importante, lógico que trata da questão da representatividade monárquica das culturas africanas, mas o mais importante são outros elementos que estão ali naquele cortejo. Então o Solar, ele adotou essa questão até mesmo como uma questão de ideologia e forma de pensamento antropológico ou de afirmação da identidade negra através não só da cor, mas da postura de uma prática, quando você canta aos orixás, quando você tem um batuque, quando você sabe que tem um casal de pretos velhos, em uma calunga, então você está afirmando tudo ali, não precisa você estar pintando pra pintar ou não pintar-se, pra ser isso, e considerou uma máscara só que os grupos não enxergaram dessa forma e resolveram, de alguma maneira nos punir, através de vários regulamentos. (FORTALEZA, Pingo. Entrevista concedida ao autor, 29/04/2014).

Sua musicalidade é inspirada nos batuques do maracatu Az de Ouro, cujos elementos tradicionalistas também serviram de base a outros maracatus. Contudo, nas concepções estética e figurativa do Solar, são feitas referências à cultura afro-brasileira e aos saberes cearense, sobretudo o artesanato, ao contrário das fantasias consideradas tradicionais nos maracatus mais antigos, que têm forte influência das escolas de samba e dos vestuários das realezas opulentas e luxuosas, reproduzidos como as Cortes europeias, medievais e renascentistas.

Nos ensaios do grupo, realizados na Avenida da Universidade, próximo à Reitoria da Universidade Federal do Ceará - UFC, marcam presença brincantes, formados por uma

maioria de estudantes universitários que já estudam na região próxima à sede do maracatu, o que garante um ambiente de agremiação ainda mais inovador e descontraído. Além dos ensaios periódicos no último sábado de cada mês, na sede também ocorrem festas e festivais como o que ocorreu em 2008 para escolha da Loa do carnaval de 2009. Nesta ocasião, a canção de Inês Mapurunga, *É o Solar pelo mundo*, foi escolhida para ser trabalhada no seguinte ano. Roberto Antônio da Silva (SILVA, 2013, p. 131) versa que *"aqui se constrói um espaço crítico de produção da subjetividade".*

O Solar, contudo, reproduz, no cortejo, a mescla entre os elementos mais tradicionais do maracatu cearense, através da presença dos personagens, alas e dos temas caros a essa forma de expressão, mas também acrescenta novos elementos que destoam dos demais maracatus. Os aspectos mais evidentes da caracterização desse maracatu concentram-se na sua música e na pintura facial. Referente à música, o Solar utiliza-se da diversidade rítmica dos maracatus e ritmos nordestinos, evidenciada pelas pesquisas de seu presidente, o cantor Pingo de Fortaleza, e do seu mestre do batuque, o multi-artista Descartes Gadelha.

Na pintura facial, o Solar adota a postura de não utilizar o negrume, ou facultar ao brincante o uso e suas diferentes justificativas.

Embora o Maracatu Solar esteja entre os grupos mais novos em Fortaleza, já conquistou reconhecimento pelo trabalho que seus integrantes desenvolvem. Fora do carnaval, mantém a periodicidade em seus ensaios e nas festas que organizam ao longo do ano em sua sede. Produzem materiais resultantes de pesquisas no âmbito da Associação Solidariedade e Arte, o que confere protagonismo acentuado na difusão dos maracatus do Ceará.

Maracatu Vozes da África

No contexto das comemorações do dia da Consciência Negra, surge, em meados do mês de novembro de 1980, impulsionado por Paulo Tadeu Sampaio de Oliveira, o maracatu Vozes da África, que viria a desfilar no carnaval de Rua de Fortaleza no ano seguinte. Trazendo à tona signos afro da cultura cearense, o referido maracatu também exaltou a negritude brasileira, comum a outros estados, com alguns elementos, como o acarajé, o berimbau, o Olodum e o axé (COSTA, 2009, p. 85-86).

Com sede localizada na Rua Padre Mororó, no bairro Centro, esse maracatu realiza tentativas de agradar um público que espera pelos elementos inovadores, levando para as ruas,

em suas temáticas, personagens negros femininos exaltados, como Xica da Silva e Nã Agôtime, buscando temas presentes na história e cultura afro-brasileira e na cultura de massa. Através de uma diretoria "heterogênea", presidida, atualmente, por Francisco Aderaldo, essa agremiação busca, constantemente, inovar na estética visual e rítmica. José Maria de Paula Almeida – que se tornou Rainha e, atualmente, está no Maracatu Nação Iracema –, Isidoro Santos, Afrânio Rangel – Rainha mais antiga vivo no Ceará –, Haroldo Rangel, Luiz Alencar Rangel Filho, entre outros artistas e educadores, fizeram parte da composição desse grupo.

As inovações perseguidas pelos dirigentes desse maracatu, com apelos visuais e estéticos, confrontam-se, até hoje, com elementos tradicionais do cortejo. Isidoro Santos foi o mentor da criação de fantasias e indumentárias próximas às das Escolas de samba do RJ, após contato com a Escola de Samba Girassol e com Joãozinho Trinta.

As fantasias glamorosas apresentadas pelas Escolas de samba cariocas, no intuito de dilatar a imagem visual já transmitida pela televisão, foram apreciadas e sobretudo experimentadas pelos carnavalescos desse maracatu, sendo relatada por Borges (2007, p.131):

> [...] a cultura televisiva das imagens assumiu uma importância crescente em nossa sociedade, influenciando os modos de percepção, com a valorização da visualidade das entidades carnavalescas, a aceleração dos ritmos, a uniformização das manifestações carnavalescas promovidas pelos regulamentos, concursos dos carnavalescos, enfim a espetacularização do Carnaval e sua adequação aos preceitos da indústria do turismo (BORGES, 2007, p.131).

Trabalhando até então temas voltados para a temática dos orixás, da cultura yorubá, mas também abordando a história midiatizada nos heróis negros brasileiros, o maracatu Vozes da África, no ano 1999, levou para avenida matrizes do maracatu e elementos constituintes da tradição dos antigos maracatus, com a Loa intitulada *Bate o bumbo*, de Calé Alencar. Neste caso, apresentou para cidade parte da história dos ritos de Reis do Congo, demarcadores da presença da figura negra no Ceará.

A ideia de globalização atingiu os dirigentes do Vozes da África que, por possuírem articulação com as instâncias da comunicação e do Poder Municipal e Estadual, colocaram em ação contatos que culminaram com várias viagens para Festivais internacionais de folclore. A partir dos anos 1990, tornou-se um maracatu "teatralizado", se apresentando em shows, sendo o único com passagem pelo exterior. Extrapolar territórios locais aparece como iniciativa dessa agremiação, de forma a sair de Fortaleza e atingir também as cidades do interior.

Desde 2001, o Vozes, como também é conhecido, realiza oficinas de costura, bordado, percussão, adereços, confecção de fantasias e dança, além de palestras sensibilizadoras para

inserção de jovens e adolescentes compromissados com a perpetuação da cultura do maracatu na cidade.

Múltiplos grupos sociais, configurados por diversas classes e gêneros, permeiam o universo do Vozes da África, também conhecido em Fortaleza como o *maracatu dos gays*. Existe forte abertura e presença de homossexuais e travestis no grupo, sobretudo ocupando funções de destaque, sendo reconhecidos, neste ambiente, por suas múltiplas habilidades necessárias na prática carnavalesca para produção da encenação. A composição "heterogênea" desse maracatu abre espaço para tensões, mas, principalmente, para um processo de lidar com as diferenças, gerando uma rede de encontros e partilhas onde muitos encontram, no maracatu, uma forma de assumir e dar visibilidade às suas crenças e convicções.

Maracatu Az de espada (Município de Itapipoca)

Itapipoca, município situado no litoral Oeste do Ceará, é cenário de diversas manifestações artísticas e culturais, quando se destaca o Maracatu Az de Espada, especialmente na difusão da cultura afro cearense no interior do estado.

Fundado no ano de 1963 pelos carnavalescos e artistas populares João de Andrade, Francisco Montenegro de Lima – João Pretinho – e José Tomaz Félix, o nome "Az de espada" refere-se à carta do baralho que possui esse nome, sendo a carta mais "poderosa" entre todas do jogo. Este fato faz alusão à raça negra que, antes escravizada, hoje desfila nas ruas como "Corte gloriosa". As cores adotadas pelo Az de Espada também coincidem com as cores dessa carta do baralho. O preto e o branco estão na confecção de figurinos e adereços das alas, representando a unidade entre as etnias africanas e europeias, bem como a miscigenação brasileira.

O Maracatu Az de espada é formado por brincantes da Família Andrade, moradores de alguns bairros – Ladeira, Fazendinha, Cruzeiro e Violete –, estudantes de escolas públicas de Itapipoca, dançarinos da Cia Balé Baião, famílias de comunidades quilombolas de Nazaré – localidade da Serra de Itapipoca –, comunidades quilombola de Conceição dos Caetanos – localidade de Tururu, cidade vizinha – e por famílias da comunidade indígena do Buriti – localidade da praia de Itapipoca.

Trata-se de um Cortejo Carnavalesco de origem afro-brasileira e europeia, onde desfilam personagens da Corte real negra, escravos, índios, dançarinos e percussionistas. O

ápice do desfile ocorre na oportunidade da coroação da Rainha, que, neste maracatu, é representada por um homem usando o tisnado negro no rosto.

Entre as atividades do Az de Espada incluem-se o desfile no Carnaval de Itapipoca, bem como ações de formação e difusão da cultura afrodescendente, através de palestras, oficinas e exibição de documentários de temas como "africanidade" ou "cultura afro-brasileira", levando vivências práticas e teóricas que fundamentam a importância da cultura afrodescendente na formação do povo brasileiro, cearense e itapipoquense.

O maracatu Az de Espada busca garantir a ampliação e fortalecimento do seu trabalho junto à comunidade através de parcerias. Não obstante, encontra-se quase sempre sem apoio financeiro para se manter. Antes de ser considerado como um bloco de maracatu, caracterizado com todos seus personagens e alas, era um "cordão" de brincantes vestidos de índios que desfilava na rua envolvendo mais de cem pessoas.

João Andrade, no costume de viajar para Fortaleza, teve os primeiros contatos com os desfiles de maracatu, identificando-se com o ritmo cadenciado, com o esplendor da Corte real, e com a beleza negra – presente em todas as alas, associada à própria cor de João, pertencente a uma família afrodescendente que traz em seu histórico uma rica tradição ligada à música, percussão e dança de origem negra (sambas e candomblés).

Até os dias atuais, a ideia de João Pretinho em criar o Maracatu Az de Espada contagia família, amigos e brincantes. As aparições, no período do carnaval, em desfiles de bloco e escolas de samba de Itapipoca, são mantidas pela coordenação de Antônio Fernandes Freire de Andrade – neto de João Pretinho –, sob assessoria de Marcos Braga e Gerson Moreno, ambos representantes da Associação de Artes Cênicas de Itapipoca, Cia Balé Baião e Museu Itinerante.

Maracatu Nação Tremembé (Município de Sobral)

O maracatu Nação Tremembé surgiu em 2001, idealizado pelo então Secretário de Cultura, Desporto e Mobilização Social do município de Sobral – cidade situada a 233 km de Fortaleza, capital do estado do Ceará –, José Clodoveu de Arruda Coelho Neto, o qual tinha a ideia inicial de formar um maracatu no município de Aracatiaçu – distrito de Sobral – e, a partir desse grupo, formar outro em Sobral. Entretanto, esse segundo grupo nunca foi firmado, tornando-se, o Nação Tremembé como principal na região.

Importantes nomes da cultura cearense, participantes de outros maracatus, como Marcos Gomes – coordenador do Maracatu Az de ouro – e Babi Guedes – músico –, saíram de Fortaleza e foram auxiliares na formação desse novo grupo. Inicialmente formado por um grupo de quarenta e sete pessoas, começaram a participar de ensaios, criação de loas e confecção de roupas, quando, no dia 26 de fevereiro de 2002, realizou a primeira apresentação em Aracatiaçu.

O nome *Nação Tremembé* homenageia as tribos indígenas da região e revela a influência indígena nos brincantes desse maracatu. No ano de 2005, através de um projeto de dança aprovado pela Secretaria de cultura de Sobral, foram reconhecidos como Ponto de Cultura, mantendo mais atuante o maracatu e investindo em jovens da região através do ensino dos saberes, tais como: a construção de indumentárias – figurino de maracatu –, produção de adereços e construção de instrumentos – composição da bateria do maracatu.

> [...] As pessoas tinham muito o maracatu como uma brincadeira né? Mas hoje é... Quem ver né? Já faz parte da nossa cultura né? O maracatu a gente já pode dizer que já faz parte da cultura do Aracatiaçu, por que assim, as pessoas elas começaram... As pessoas, eu digo assim, os jovens, eles começaram a mudar o pensamento com relação do que cultura né? Começaram a entender. Devido ao ponto de cultura é... Que a gente fez o projeto, é chamado *Ponto de Cultura Vento Forte*, existe até mesmo uma profissionalização né? Com a questão dos instrumentos, com a questão das indumentárias, por que assim o objetivo do projeto era não só... Ensinar a dança ou a batida do maracatu, mas sim profissionalizar os jovens, ensinar a confeccionar a sua roupa, confeccionar é os instrumentos né? E aí os jovens com isso eles foram chamando a responsabilidade pra si (SOUZA, Ana. Entrevista concedida ao autor, 21/03/2014).

O Nação Tremembé conta com a participação de cerca de cento e vinte jovens brincantes, que participam de ações sociais profissionalizantes, além do entendimento acerca da tradição cultural negra e origem dos maracatus. O grupo recebe jovens de faixa etária a partir dos quatorze anos, não fazendo distinção em relação a *status* social, atribuindo ao maracatu o poder de "misturar" as classes sem fazer nenhuma distinção ou exclusão social.

O referido maracatu ganhou uma melhor visibilidade, especialmente a partir da aprovação do *Ponto de Cultura Vento Forte*[114]. Entretanto, ainda luta por reconhecimento no município de Sobral, através do agendamento de algumas poucas apresentações em outros

---

[114] Ponto de Cultura "É a entidade cultural ou coletivo cultural certificado pelo Ministério da Cultura. É fundamental que o Estado promova uma agenda de diálogos e de participação. Neste sentido os Pontos de Cultura são uma base social capilarizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis. Trata-se de uma política cultural que, ao ganhar escala e articulação com programas sociais do governo e de outros ministérios, pode partir da Cultura para fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade.". /in.: MINISTÉRIO da Cultural. **Pontos de Cultura**. Acesso à Informação. Brasil, 2015. Diponível em < http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>.

distritos e em Fortaleza, no Centro Cultural Dragão do Mar. São apontadas, como principais dificuldades do grupo no desenvolvimento de suas atividades, questões financeiras e ausência de transporte. Atualmente, o grupo tem se reunido aos sábados para confecção de instrumentos e fabricação de roupas de determinadas alas, como a dos índios.

Dentre ações do referido Ponto de Cultura, estiveram o resgate do *Reisado, São Gonçalo e Maracatu*. Para brincantes do Nação Tremembé, o maracatu tem uma importância de resgate da cultura negra, sendo identificado como expressão cultural afro/indígena.

> [...] O maracatu ele é dividido por alas né? Então todo maracatu ele tem a ala ou cordão dos índios e a gente tem isso ainda mais forte como eu lhe falei, devido à presença dos índios que habitavam a região que era os tremembés né? A princípio tem até uma historinha: que tinham os tremembés que disputavam o *Olho d'água do Pajé* com outra tribo né? Essa outra tribo ela era mais ou menos ali de Taperuaba pra lá, pra Canindé e aí até hoje existe a rivalidade entre Aracatiaçu e Taperuaba né? Por que era um... Uns índios que disputavam o O*lho d'água do Pajé* e aí a nossa tribo eram os tremembés. Eles habitavam essa região e hoje eles tão em Amontada, eu acho.
> [...] Com relação ao maracatu é, a gente tem sangue indígena nas veias né? E aí a gente, isso ainda pulsa muito forte na gente com relação ao maracatu, por que assim, a gente faz tipo uma mistura de culturas né? A cultura indígena, com a cultura negra (SOUZA, Ana. Entrevista concedida ao autor, 21/03/2014).

A loa utilizada pelo Nação Tremembé foi composta pelo músico Babi Guedes e faz referência à presença negra no município e à cultura local de vaqueiros, rendeira e agrícola.

> [...] Santo Antonio do Aracatiaçu, terra de um povo de fé, traz o Nação Tremembé pra dançar o maracatu. Terra de vaqueiro afamado, que nas campinas corre atrás do gado, para laçar barbatão nas quebradas do sertão. Santo Antonio mandou chamar a Nação Nagô pra dançar o Rei de Congo que a África mãe criou. Santo Antonio mandou chamar a nação Nagô pra dançar o Rei de Congo que a África mãe criou. Da terra do vento forte, terra do Aracatiaçu meu povo vamos chegando pra dançar maracatu (trecho da Loa de maracatu – Nação Tremembé).

Maracatu Uinú Erê (Município do Crato)

Fundado em 2009, na Vila Carrapato – localizada no Sítio Belo Horizonte, Bairro Novo Lameiro, município do Crato-CE –, o Maracatu Uinu-Erê foi idealizado por João do Crato, Ronaldo Pedro e Paulo Fuisca. Esse grupo de maracatu está vinculado ao Ponto de Cultura *Carrapato Cultural*, gerido pela Associação Comunitária Sítio Belo Horizonte.

O referido maracatu já se apresentou em outros municípios do Ceará – Farias Brito, Juazeiro do Norte, Barbalha – especialmente no Carnaval, porém, também realiza seus cortejos em eventos culturais, como nos desfiles cívicos de Independência do Brasil no dia 7 de setembro. Os brincantes originam-se, principalmente, das comunidades adjacentes à sede do grupo, que é mantido através de recursos oriundos de seus projetos como Ponto de Cultura. Dentre as atividades mantidas por essa associação, destacam-se as oficinas de formação de brincantes, ritmistas, oficina de instrumentos percussivos, dentre outros.

São destacados, entre os personagens desse maracatu, a Rainha, o Rei, o Balaieiro, o Calunga e o Uinú Erê; sendo assumidos por brincantes convidados do gênero masculino. Na perspectiva da pintura facial – o negrume –, são utilizadas tinturas diversas, o que difere o grupo dos demais maracatus do estado. A Rainha, por exemplo, pinta o rosto da cor verde, em vez de preto, e alguns outros usam o negrume, sendo um processo ainda não totalmente evidenciado nesse grupo. O verde teria sua justificativa por ser a cor da natureza, o elemento mais exaltado pelo maracatu, que transita pelo universo indígena e afro-brasileiro, sobretudo, os índios da região do Ceará onde estão situados.

A relação com a cultura negra/indígena também é manifestada quando se trabalha as imagens das figuras do negro e do índio no maracatu, tratados como elementos fundamentais no processo da formação do povo brasileiro, porém, contextualizando-os com a realidade local. Não existe ligação com uma religião específica nesse grupo, apresentando-se como eclético, associando-se a diversas religiões.

> [...] Estamos em processo formativo, abertos a novas ideias e pesquisando constantemente os fazeres ancestrais do nosso povo para agregá-los de forma responsável e educativa no nosso grupo (FUISCA, Paulo. Entrevista concedida ao autor, 26/04/2014).

Na musicalidade, tem uma sonoridade específica no batuque das caixas, mantendo-se entre dolente e cadenciada, mesclando aspectos tradicionalistas e inovações contemporâneas. Essas marcas caracterizam o Maracatu Uinú Erê como uma referência, em se tratando desse tipo de expressão cultural na região do Cariri.

Maracatu Estrela de ouro (Município de Canindé)

O maracatu Estrela de Ouro, fundado em 2012, surge como um projeto do Grupo de Artes S*treytho* – grupo cultural, do município de Canindé-CE que trabalha as Artes Cênicas e

a manifestações culturais que são realizadas durante o ano, tais como: quadrilha, reisado, pastoril, Paixão de Cristo e maracatu.

O Maracatu Estrela de Ouro de Canindé é o único grupo de maracatu em Canindé, desfilando no carnaval desta cidade sem estar vinculado a nenhum concurso. Já realizou apresentações nos municípios vizinhos e, no ano 2014, iniciou parceria com o maracatu fortalezense Nação Iracema, que promove o intercâmbio entre brincantes e lideranças, oferecendo cursos de confecção de adereços e instrumentos, bem como aulas de dança e de música. No concurso oficial de Fortaleza, os brincantes do Estrela de Ouro se integram às alas do Maracatu Nação Iracema, porém, ainda não desfilaram na cidade com o próprio maracatu.

O grupo que iniciou com uma composição de cerca de dezoito brincantes, contanto atualmente com mais de sessenta integrantes, alguns dos quais já pertencentes ao grupo S*treytho*, e outros que aderiram somente ao maracatu. Os dirigentes desse grupo reconhecem as "inovações" apresentadas pelos maracatus fortalezenses, entretanto, apontam determinadas questões como as da pintura no rosto – que chamam, também, de pretume – como tradição dos maracatus cearenses que devem ser preservadas.

> [...] Eu justificaria com a sua história, a sua luta, a sua grandeza, falaria dos motivos do pretume, da religiosidade e das referencias da "corte dos brancos" com a "corte dos negros" e comentaria as manifestações culturais de cada estado e a do Ceará, que junto com o jangadeiro no litoral, o vaqueiro no sertão e a bordadeira/rendeira, o maracatu é a nossa tradição (MEDEIROS, Augusto. Entrevista concedida ao autor, 25/01/2014).

No que se refere à religiosidade, o Estrela de Ouro de Canindé apresenta uma mescla de religiões, como a Católica e o Candomblé, como intrínsecas ao próprio fazer maracatu, reconhecendo a diversidade religiosa de seus brincantes.

Trata-se de um grupo que reordena a presença dos maracatus cearenses no interior, situando-se em uma região onde não há outros relatos de maracatus ativos. Soma-se aos maracatus fortalezenses, os quais trata por sua referência cultural no Ceará.

APÊNDICE II – Questionário aplicado em pesquisas pela internet

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN

Questionário destinado aos Maracatus do Ceará

Elaborado por: Marcelo Renan Souza[115]

Mestrando em Preservação do Patrimônio Cultural

marcelo.renan.souza@gmail.com (085) 9766-4167.

Este questionário destina-se ao estudo e compreensão dos maracatus do Ceará, de sua dimensão histórica e importância sociocultural para o Estado do Ceará.

Pessoa que responde ao questionário:

Contatos:

Maracatu que representa:

Contatos da

Cidade onde respondeu este questionário:

Data:

1º SESSÃO

1. Qual o nome (completo e correto) do Maracatu/associação cultural?
2. Quando e aonde foi fundado?
3. Quem foi o idealizador ou os idealizadores?
4. O grupo possui inscrição no CNPJ? Possui estatuto ou regimento interno?
5. O Maracatu desfila apenas no município onde foi fundado?
6. O Maracatu desfila apenas no carnaval ou também em outras ocasiões e épocas do ano?
7. O Maracatu participa de algum concurso? Quem organiza esse concurso?
8. Qual o principal (ou mais importante) evento/data de desfile para o maracatu?
9. Quem são os “brincantes”; de onde eles veem, e qual a frequência que participam do maracatu?
10. Como o maracatu se mantém: buscando recurso em editais, recursos próprios, patrocínio etc.? Qual a principal fonte de renda do grupo?

---

[115] Mestrando em Preservação do Patrimônio Cultural no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN. marcelo.renan.souza@gmail.com (085) 9766-4167.

11. O maracatu mantém atividades socioculturais ao longo do ano? descreva:

2º SESSÃO

1. Qual a personagem mais importante do maracatu: rainha, balaieiro, calunga, baliza etc.? Justifique essa importância.
2. Quem assume o papel dos personagens femininos principais, homens ou mulheres (por exemplo, a rainha e a princesa)? Há preconceito entre os brincantes em assumir papeis com a mudança do gênero sexual?
3. O uso da pintura facial (negrume) é obrigatório em seu maracatu? Qual a justificativa? Há relutância entre os brincantes em utilizar a pintura?
4. Qual o entendimento sobre a presença do negro e do índio no maracatu?
5. Como é a musicalidade do Maracatu: lenta, dolente, cadenciada ou acelerada, mais dançante?
6. Qual a relação do Maracatu com as religiões (católica, candomblé, umbanda etc.)? O grupo é vinculado a alguma religião?
7. De acordo com as características apresentadas pelo seu maracatu você o classificaria como tradicional (tradicionalista) ou modernizado (apresentando novos elementos não presentes em outros grupos)? Justifique.
8. Quais outras informações você gostaria de fornecer sobre o maracatu?
9. Você entende o Maracatu cearense com um patrimônio cultural do Estado, e mesmo como patrimônio cultural do país?

APÊNDICE III – Exposições Ligadas aos Maracatus do CE

Exposições Maracatus do CE – 2000 A 2014		
Nome da Exposição	**Local**	**Data**
Maracatu dança de negros no Ceará	Museu da Imagem e do Som	20 de julho de 2000
Maracatu tua cara e tua cor	Museu do Ceará	21 de junho de 2001
Pétalas do maracatu (quadros de Cantídio Brasil)	Museu do Ceará	24 de novembro de 2009
Xilogravuras Maracatus de Orixás Xilógrafo João Pedro	SESC Duque de Caxias	31 de agosto de 2011
Na Avenida – Fotógrafo Chico Gomes (vencedor de edital de fomento pela SectultFor - 2011)	Galeria Antônio Bandeira – Centro de Referência do Professor	2011
A face desnuda do maracatu, ou uma declaração de amor ao Zé Rainha - Fotografias de Iana Soares e Silas de Paula. Recebeu o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da FUNARTE .	O Alpendre Casa De Arte, Pesquisa e Produção Estoril – Praia de Iracema	Maio de 2011; Janeiro a Março de 2014.
Cantídio Brasil – Quadros	Museu do Ceará	Setembro a outubro de 2012
Maracatu no Ceará – festa, ritual, memórias.	Estoril – Praia de Iracema	07 de fevereiro de 2014
Fortaleza dos Maracatus	Galeria BenficArte do Shopping Benfica	Fevereiro a março de 2014
Fonte: Elaborada pelo autor		

APÊNDICE IV - Classificação dos Maracatus no concurso oficial do carnaval de Fortaleza

Classificação dos Maracatus no concurso oficial do carnaval de Fortaleza					
	2011	**2012**	**2013**	**2014**	**2015**
1º	Rei de Paus	Rei de Paus	Rei de Paus	Vozes da África	Vozes da África
2º	Az de Ouro	Nação Fortaleza e Vozes da África	Az de Ouro	Rei de Paus	Nação Fortaleza
3º	Solar	Az de Ouro	Nação Iracema	Nação Fortaleza	Nação Pici
4º	Vozes da África	Nação Iracema	Vozes da África	Az de Ouro	Rei de Paus
5º	Axé de Oxóssi	Nação Baobab	Nação Fortaleza	Nação Iracema	Az de Ouro
6º	Nação Fortaleza	Solar	Nação Baobab	Solar	Nação Iracema
7º	Nação Baobab	Kizomba	Axé de Oxóssi	Nação Pici	Nação Baobab
8º	Rei do Congo	Axé de Oxóssi	Nação Pici	Nação Baobab	Kizomba
9º	Kizomba	Rei do Congo	Rei do Congo	Axé de Oxóssi	Solar
10º	Nação Iracema	Nação Pici	Kizomba	Kizomba	Nação Palmares
11º	Rei Zumbi	Filhos de Iemanjá	Filhos de Iemanjá	Rei do Congo	Axé de Oxóssi
12º	Nação Pici	Rei Zumbi	Solar	Filhos de Iemanjá	Rei do Congo
13º	Filhos de Iemanjá	-	Rei Zumbi	Nação Palmares	Filhos de Iemanjá
14º	-	-	-	Rei Zumbi	Rei Zumbi
Fonte: Quadro produzido pelo autor com dados fornecidos pela ACECCE					

APÊNDICE V - Igreja de Nossa Senhora do Rosário

Ao se estudar uma expressão cultural, cujas manifestações ligam-se à dinâmica cotidiana da cidade onde se ambienta os maracatus – concentrados na capital cearense –, busca-se identificar suas referências, não apenas nos elementos performáticos do festejo, mas também na sua relação com os espaços públicos e com as localidades onde ele acontece.

Como ponto de partida para entendermos a relação dos maracatus e dos autos dos Congos em Fortaleza, temos a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, a mais antiga de Fortaleza, situada à Praça General Tibúrcio – conhecida como Praça dos Leões –, no bairro Centro. Esta faz parte de um conjunto arquitetônico de interesse histórico, que compreende o polígono das ruas Sena Madureira, Guilherme Rocha, Floriano Peixoto e São Paulo, onde se encontra a Antiga Assembleia Provincial, hoje o Museu do Ceará, e a Academia Cearense de Letras.

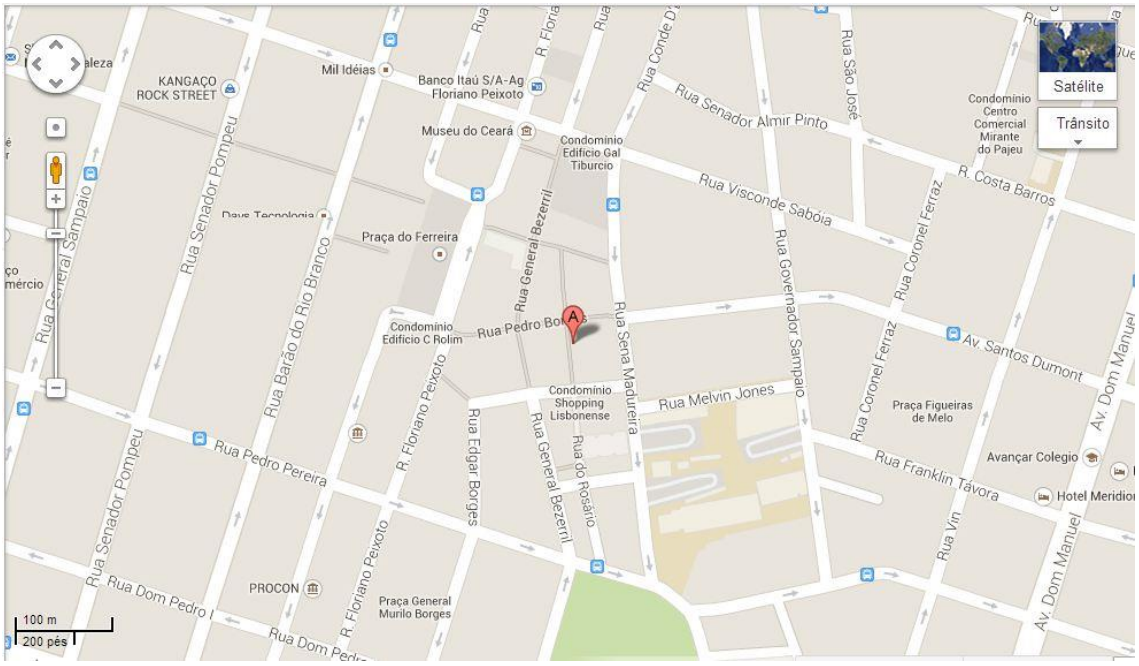


Imagem: Localização da Igreja de Nossa Senhora do Rosário. Fonte: *Screenshot Google Maps.*

Sua edificação ocorreu em 1730, através dos recursos angariados por escravos e ex-escravos, passando por reformas físicas ao longo dos anos 1742 a 1747, permitindo a realização da primeira celebração da festa de Nossa Senhora do Rosário no ano 1747.

Sua arquitetura tem inspiração barroca, comum às igrejas coloniais brasileiras da época, entretanto, seu estilo adaptou-se às condições socioeconômicas do Ceará, o que é refletido em poucas imagens, nas talhas pobres e na placa de chumbo prensado no teto, substituindo os ricos painéis ostentados por outras igrejas brasileiras (CAXILÉ, 2011, p. 45).

Sua importância no âmbito da religião católica e história do Ceará se soma ao fato de ser o marco edificado referencial aos maracatus da cidade. No interior da Igreja, acontecia, ao longo do século XIX, o auto da coroação dos Reis do Congo, além da coroação do rei e rainha da irmandade de Nossa Senhora do Rosário. Ao seu redor, sobretudo, no período natalino, desfilavam também os pastoris e outras manifestações culturais. Estas celebrações sofreram modificações e vetos por parte da Igreja, não mais podendo serem representadas no seu interior, nem no seu adro, ainda no fim do século XIX.

As festividades no entorno da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, contavam com a participação de boa parte da população da cidade. Todos colaboravam como podiam, uns em dinheiro, outros em serviços e representações. Preparativos e cortejos como esses se encontravam em toda a Província do Ceará. Nos estatutos que regulamentavam as irmandades, constavam as obrigações de seus sócios, conhecidos com compromissos com a irmandade, em especial os anos de 1840 e 1872.

> O compromisso manuscrito em 1840 encontra-se na Sala de História Eclesiástica da Arquidiocese de Fortaleza (SHEAF) e foi transformado em Lei Provincial nº. 209, de 1º de setembro de 1840, revogado pela Resolução nº 230, de 12 de janeiro de 1841 e, finalmente, restaurado pela Lei Provincial nº 345, de 18 de julho de 1845. O compromisso manuscrito em 1871 foi transformado em Lei Provincial nº. 1538, de 23 de agosto de 1873 (MARQUES, 2008, p.99),

Segundo Carlos Caxilé, os Compromissos da Irmandade do Rosário garantiam estruturas normativas para as festividades, se encarregando de orientar os festejos reais, como, por exemplos, a eleição da irmandade, dos personagens e a escolha de participantes; a escolha das indumentárias, e a ordem do cortejo e trajeto a ser seguido (CAXILÉ, 2011, p. 47- 48).

Nos dias festivos ou não, as autoridades preocupavam-se bastante com os espaços públicos. A partir do segundo quartel do século XIX, quando se iniciou um processo de reorganização e ordenamento urbano, essa situação intensificou-se. Enterramentos,

procissões, festas de santos padroeiros etc., passaram a sofrer um maior controle por parte do poder público (CAXILÉ, 2011, p. 49).

> Em geral os congos se apresentavam em Fortaleza no período natalino avançando até o Dia de Reis. Por outro lado, praticantes e freqüentadores de congos e outros "brinquedos" sofriam tentativas de controle. Isso está explícito em uma comunicação feita no mês de dezembro, do Chefe de Polícia ao delegado de Fortaleza.
>
> > Ao delegado da Capital - Faça Vossa Mercê recolher a cadeia publica os individuos que representarem os brinquedos - boi e congos - se forem encontrados a qualquer hora dentro das ruas desta cidade acima das confrontações do quartel de 1º linha e beco de São Bernardo. O Chefe de Policia[116].
>
> Ora, sendo também o período natalino época de práticas festivas negras outras, além das que ocorriam no âmbito da Igreja do Rosário, é plausível considerar a mistura desses sujeitos e de seus espaços. A festa da Irmandade não se restringia à Igreja, ao mesmo tempo que em frente desta também se apresentavam os congos, o que era comum nas cidades onde havia confrarias de negros (MARQUES, 2008, p. 110).

Neste contexto, tem-se a Igreja de Nossa Senhora do Rosário como importante cenário histórico para a sociedade fortalezense, tanto para a realização da liturgia católica, quanto ao que se refere aos acontecimentos sociais que a ela se vinculam. A Igreja funcionou, também, como local de realização de eleições provinciais e, até mesmo, foi utilizada como local para o sepultamento de políticos, como João Facundo de Castro Menezes, Vice-Presidente da Província do Ceará, cuja lápide está disposta na vertical de uma parede dentro da Igreja. Vale ressaltar que a população negra encontrava oportunidade de sociabilidade, através da produção de suas próprias comemorações que aconteciam paralelas ao calendário das festas católicas. No caso dos maracatus, na atualidade, percebe-se o movimento de reapropriação deste espaço, enquanto relevante e imprescindível à memória e manutenção de suas práticas culturais.

Este movimento de afirmação de um passado, que mantenha o estreitamento com as práticas culturais contemporâneas, se dá através da busca por informações e documentos que ratifiquem a existência da realização das coroações dos Reis de Congo e dos cortejos dançantes, em seu entorno no século XIX e anos iniciais do século XX. Essas informações e

---

[116] APEC, Fundo Secretaria de Polícia do Ceará. *Lançamento de requerimentos e despachos*.

27 dez. 1869. Ala 03, estante 44, livro 03, fl 77.

documentações seriam usadas, sobretudo, como argumento legitimador do surgimento dos maracatus a partir destes rituais.

> "O que vemos atualmente na Avenida Domingos Olímpio é fruto do esforço dos antecedentes aqui. Eles coroavam a rainha e o rei do Congo, saiam em grande procissão para uma casa alugada e lá havia comemoração. Era a Festa do Rosário [...]". (RODRIGUES, Rodrigo Damasceno. Entrevista para *O Povo On line*, 05/10/2012).

Os usos contemporâneos da Igreja do Rosário apontam para uma subutilização da Igreja, e área contígua, em usos que extrapolem a capacidade de uso regular (na liturgia católica). Contudo, ainda há a resistência em se realizar cerimônias ligadas aos maracatus no seu interior. Por outro lado, a má conservação da Praça General Tibúrcio – abrigo de moradores de rua – e a periculosidade da área de entorno da igreja, em horários tardios da noite, e, principalmente, nos fins de semana, quando o centro sofre o natural esvaziamento, afetam a reunião do público para a utilização da Igreja ou de eventos a ela associados.

Considerando tal importância e relevância cultural, a igreja foi tombada pela Secretaria de Cultura do Estado, em 1986, recebendo também o tombamento municipal em 2006 (Decreto nº 11958 de 11 de janeiro de 2006 – D.O.M de 24 de janeiro de 2006), juntamente com a praça General Tibúrcio - Praça dos Leões (Decreto nº 11958 de 11 de janeiro de 2006 – D.O.M de 24 de janeiro de 2006). Contudo, outros sentidos referenciais poderiam ser identificados, ligando os maracatus de Fortaleza e a Igreja do Rosário através da aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), a fim de gerar uma maior percepção dos sentidos da Igreja, ligando-a aos festejos populares, e não somente pela excepcionalidade de sua estrutura.

Para tanto, é importante considerar que, embora a Igreja já esteja sob a proteção das legislações de preservação do patrimônio – material – municipal e estadual, existem as necessidades de adequação do referido lugar às novas práticas nela situadas, a exemplo da reativação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. A irmandade, reativada em 2012, conta com integrantes do maracatu Rei do Congo, como Rodrigo Damasceno e Cantídio Brasil, bem como pessoas de outros grupos de maracatu, como Descartes Gadêlha e Inês Mapurunga, ambos o Maracatu Solar, mas que não necessariamente representam os maracatus.

Além das celebrações vinculadas à reativação da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, podemos citar mais três ocasiões como exemplo deste processo de reapropriação do

espaço, através dos seus usos diferenciados: a primeira, a reativação da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, ocorrida durante as festividades da padroeira em outubro de 2012; a segunda, a celebração do dia municipal dos maracatus, em 25 de março de 2013; a terceira, a celebração do dia do maracatu em 25 de março de 2014 – situações já tratadas no segundo capítulo deste trabalho. Além dessas ocasiões, situa-se, como parte desse novo quadro de utilização da Igreja, a missa em Ação de Graças ao Dia do Maracatu.



Imagem: Livreto da Missa da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ação de Graças ao Dia do Maracatu, em 2014. Reprodução: Marcelo Renan.

A partir do quadro em tela, onde se vê a reorganização de práticas culturais no ambiente da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, apresentamos, como proposta para se investigar seus sentidos referenciais na atualidade, a metodologia de pesquisa com as fichas do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC. Consideramos pertinente o preenchimento da ficha de Edificações do INRC, sobretudo o item 6 (sentidos referenciais), subdividido em mais quatro itens: 6.1 – história, 6.2 – narrativas e representações; 6.3 – usos cotidianos; 6.4 – usos cerimoniais. Aplicada esta metodologia à Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Fortaleza, logo se verificará a relevância do imóvel e do conjunto composto pela praça General Tibúrcio (Praça dos Leões), não apenas pelos atributos arquitetônicos, mas também pela sua ligação com manifestações culturais vitais e importantes para os grupos de maracatu. Estes sentidos referenciais se ligam, tanto ao universo católico, quanto à memória das tradições e manifestações culturais afro-brasileiras.

Assim, a utilização da ficha de Edificação do INRC proporcionará ao pesquisador ampliar a percepção sobre o bem imóvel e suas utilizações contemporâneas. No caso da referida igreja, temos o templo cristão ressemantizado em lugar sagrado para uma manifestação cultural pagã – o festejo do maracatu. Converte-se o lugar em espaço de práticas culturais sagradas aos maracatus sem, contudo, exigir a descaracterização do espaço físico.

APÊNDICE VI - Maracatus cearenses e a internet

Maracatu	**Redes sociais – Facebook**			**Web site**	**Blog**
	Perfil	*Fanpage*	Grupo	-	-
Maracatu Nação Axé de Oxóssi	-	**x**	**-**	-	**-**
Maracatu Az de Ouro	-	-	**X**	-	**x**
Maracatu Nação Baobab	-	-	-	-	-
Maracatu Filhos de Yemanjá	-	-	-	-	-
Maracatu Kizomba	**x**	-	-	-	**x**
Maracatu Nação Fortaleza	-	-	-	**x**	-
Maracatu Nação Iracema	-	**x**	-	-	-
Maracatu Leão de Ouro	**x**	-	-	-	-
Maracatu Nação Palmares	-	-	-	-	-
Maracatu Nação Pici	-	-	-	-	**x**
Maracatu Rei do Congo	**x**	-	-	-	**x**
Maracatu Rei de Paus	**x**	-	-	-	**-**
Maracatu Rei Zumbi	-	-	-	-	**-**
Maracatu Solar	-	-	**X**	-	**x**
Maracatu Vozes da África	-	-	-	-	
Az de Espada (Itapipoca)	-	**x**	-	-	**x**
Maracatu Estrela de Ouro (Canindé)	-	-	-	-	-
Winú Erê (Crato)	-	-	-	-	-
Nação Kariré (Cariré)	-	-	-	-	-
Nação Tremembé (Sobral)	-	**x**	-	-	-
Fonte: Quadro produzido com dados coletados pelo autor.					

APÊNDICE VII – Quadro demonstrativo de entrevistas realizadas

n°	Data da Entrevista	Entrevistado	Nome popular ou apelido	Função/Origem	Registrado em áudio?	duração	Registrado em vídeo?	Registro em fotos?	Local	Observações
1	23/01/2013	Raimundo Praxedes	Praxedes	Presidente do Maracatu Nação Baobab	sim	50 min	não	sim	Sede do Maracatu Nação Baobab	Áudio em péssimas condições
2	10/01/2014	José Almeida	José Almeida	Rainha do Maracatu Nação Iracema/Comissão Cearense de Folclore	não	0	não	sim	Sede do Maracatu Nação Iracema	
3	25/01/2014	Augusto Medeiros	Augusto Medeiros	Presidente do Maracatu Nação Canindé	não	0	não	não	WEB	entrevista realizada via chat no Facebook.
4	01/02/2014	José Soares Neto	José Neto	Advogado/Batuqueiro do Axé de Oxóssi	não	0	não	não	UNIFOR	
5	11/02/2014	Paulo Tadeu Sampaio de Oliveira	Paulo Tadeu	Jornalista/folclorista/fundador do maracatu Vozes da África e do Nação Iracema	sim	2h30min	não	não	Casa do Entrevistado (endereço?)	
6	21/03/2014	Francisca Ana dos Santos Sousa	Ana Souza	Dirigente e puxadora de loa (macumbeira) do Nação Tremembé	sim	1h24min	não	não	Centro Cultural Dragão do Mar	
7	13/04/2014	Danielle Maia Cruz	Daniele Cruz	Drª em Sociologia, pesquisadora dos maracatus	sim	1h11min	não	não	Livraria Cultura - Dom Luiz	
8	15/04/2014	Carlos Alberto Alencar Silva	Calé Alencar	Dirigente e puxador de loa (macumbeira) do Nação Fortaleza	sim	2h14min	não	não	Centro Cultural BNB	
9	26/04/2014	Raimundo Oswald Cavalcante Barroso	Oswald Barroso	Professor da UECE, teatrólogo, pesquisador das culturas populares	sim	2h09min	não	não	Casa do Entrevistado, Rua Marechal Deodoro 659 Benfica, Fortaleza	
10	26/04/2014	Vicente de Paulo Silva Souza	Paulo Fuisca	Representante do Maracatu Uinu-Erê/ Ponto de Cultura Projeto Socioambiental Carrapato Cultural	não	0	não	não	WEB	Entrevista realizada através de questionário estruturado, enviado por e-mail.
11	29/04/2014	João Wanderlay Roberto Militão	Pingo de Fortaleza	Músico, Pesquisador, Escritor, Diretor da Associação Solar e do Maracatu Solar	sim	1h01min	não	não	Sede da Associação Solar, Avenida da Universidade, Benfica.	
12	05/05/2014	Francisco José Barbosa	Barbbosa	Presidente do Maracatu Rei de Paus	sim	2h28mi	não	não	Sede do Maracatu Rei de Paus	
13	16/05/2014	Rodrigo Damasceno Rodrigues	Rodrigo Damasceno	Presidente do Maracatu Rei do Congo	sim	2h39min	não	não	Sede da Associação Maracatu Rei do Congo	

ANEXOS

ANEXO I – Lei nº 5.827 – Institui o Dia Municipal do Maracatu.

DIÁRIO OFICIAL DO MUNICÍPIO
DIÁRIO DO PODER EXECUTIVO MUNICIPAL

LEI Nº 5827, DE 5 DE DEZEMBRO DE 1984.

Estabelece o Dia 25 de março, como data comemorativa ao DIA DO MARACATU. A CÂMARA MUNICIPAL DE FORTALEZA DECRETA E EU SANCIONO A SEGUINTE LEI:

Art. 1º. Fica estabelecido como data comemorativa do DIA DO MARACATU o dia 25 DE MARÇO.

Art. 2º. A presente Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

PAÇO DA PREFEITURA MUNICIPAL DE FORTALEZA, EM 10 DE DEZEMBRO DE 1984.

César Cals de Oliveira Neto
PREFEITO MUNICIPAL

ANEXO II – Museu do Maracatu mostra cultura afro-brasileira



Todas as fantasias do Maracatu estarão expostas

Museu do Maracatu mostra cultura afro-brasileira

Fazendo parte das comemorações do 1o. Centenário da Abolição dos Escravos no Ceará, será inaugurado no dia 25, o primeiro Museu do Maracatu existente no Brasil. É uma oportunidade de estudantes e pessoas interessadas conhecerem um pouco da cultura afro-brasileira, que faz parte da própria cultura do nosso País, pela influência que exerceu na raça e suas misturas. O Museu do Maracatu funcionará na sede do Centro dos Trabalhadores Cristãos Aposentados de Fortaleza – CTCAF do Teatro São José. A inauguração será as 19h30min e faz parte da programação elaborada pela Secretaria de Cultura do Estado.

A idéia do Museu do Maracatu não é nova e vem sendo adiada pelas dificuldades impostas para a sua fundação. Sempre havia uma espera de ajuda dos órgãos públicos, e que ainda não aconteceu. A Presidente do CTCAF, professora Lityse Porto diz que a iniciativa foi avante pelo apoio recebido do presidente afro-maracatu do Maracatu Rei de Paus, Geraldo Barbosa, que também já havia pensado, na possibilidade de colocar numa mostra as fantasias apresentadas ao longo dos 35 anos de existência da agremiação. Foi essa positiva sintonia de propósitos que levou avante a concretização do Museu.

"O Maracatu sempre foi visto como uma agremiação carnavalesca, mas é muito mais do que isso – explica Lityse Porto. Houve uma acentuada melhoria nas suas apresentações, pois antes ele considerado sem graça pois os que iam à avenida somiam ao seu desfile. O Maracatu entrou no carnaval por necessidade econômica, já que ele representa puramente o sincretismo religioso. Além do mais mostra o cerimonial dos escravos fazendo a preciado na Igreja de Nossa Senhora dos Pretos, em Recife. O Maracatu tem uma contribuição muito grande e nos proporciona um ensinamento muito valioso do ponto de vista social, econômico e até mesmo político".

Apesar de ter se originado no Recife, Lityse Porto diz que já existe um Maracatu cearense que mantem o cordão simbólico do maracatu pernambucano, mesmo obedecendo o ritual do sincretismo religioso. E para mostrar esse ritual são necessários 92 pessoas. O Maracatu do Maracatu vai apresentar 12 pessoas apenas. No cortejo da sala poderão-se ver o Rei, relembrando o altar africano, e ainda o porta-estandarte, baliza, baiana, índio, a dama do paço, balaio, condutor de leis, os ancios, as princesas, o Rei e um enfoque especial para a Rainha e a Calunga.

Todos esses personagens da cultura africana, que são vividas no Maracatu, serão vestidas com fantasias apresentadas em anos anteriores. O visitante do Museu conhecerá quando ali chegar, a importância de cada personagem no contexto do maracatu e o porquê de sua fantasia. Em outra parte da sala estarão troféus e taças conquistadas pelo Maracatu Rei de Paus e outro local mostrará as adofas e rainhas.

ABERTO AOS MARACATUS

O Museu está aberto a todos os maracatus que existem no Ceará, e até mesmo do Nordeste. Os que quiserem contribuir com trabalho, fantasia, objetos, estará também colaborando com nossa cultura, argumenta Lityse Porto. "O Museu não pertence ao Rei de Paus, mas a comunidade. Utilizamos esse acervo para dar início ao nosso trabalho porque ele foi colocado a nossa disposição, como poderá acontecer da mesma forma com o Vozes D'Africa, Leão Coroado e outros. Precisamos desse ajuda, desta colaboração para que o Museu se torne cada vez mais completo, principalmente por ser o primeiro a ser criado. O Ceará dá mais esse importante passo na valorização da cultura."

O Museu funcionará como uma escola da cultura afro-brasileira. Aberto ao público pelo manhã e tarde, haverá um instrutor para dar as explicações que forem solicitadas pelos visitantes, além de um texto que ficará ao lado de cada fantasia, contando a sua história e importância para o Maracatu. A professora Lityse Porto reconhece que "o Museu está apenas em sua fase embrionária, mas havia a necessidade de se dar o primeiro passo para que ele tivesse a divulgação no cenário nacional que pretendemos dar, principalmente por ser o primeiro no gênero no Brasil".

Imagem: Jornal O Povo, Fortaleza 16 de março de 1984 – Caderno O Povo, p. 15

Museu do Maracatu mostra cultura afro-brasileira.

Fazendo parte das comemorações do 1º Centenário da Abolição dos Escravos no Ceará, será inaugurado no dia 25, o primeiro Museu do Maracatu existente no Brasil. É uma oportunidade de estudantes e pessoas interessadas conhecerem um pouco da cultura afro-brasileira, que faz

parte da própria cultura do nosso País, pela influência que exerceu na raças e suas mistura. O Museu do Maracatu funcionará na sede do Centro dos Trabalhadores Cristãos Autônomos de Fortaleza – CTCAF do Teatro São José. A inauguração faz parte da programação elaborada pela Secretaria de Cultura do Estado. **A ideia do Museu do Maracatu não é nova e vem sendo adiada pelas dificuldades impostas para sua fundação. Sempre havia uma espera de ajuda dos órgãos públicos, o que ainda não aconteceu.** A Presidente do CTCAF, professora Lirysse Porto diz que a iniciativa foi avante pelo apoio recebido do presidente administrativo do Maracatu Rei de Paus, Geraldo Barbosa, que também já havia pensado, na possibilidade de colocar numa mostra as fantasias de existência da agremiação. Foi essa perfeita sintonia de propósitos que levou avante a concretização do Museu.

"O Maracatu sempre foi visto como uma agremiação carnavalesca, mas é muito mais do que isso – explica Lirysse Porto. Houve uma acentuada melhoria nas suas apresentações, pois antes era considerado sem graça para os que iam à avenida assistir ao seu desfile. O Maracatu entrou no carnaval por necessidade econômica, já que ele representa puramente o sincretismo religioso. Além do mais mostra o cerimonial dos escravos fazendo a procissão na Igreja de Nossa Senhora dos Pretos, em Recife. **O Maracatu tem uma contribuição muito grande e nos proporciona um ensinamento muito valioso do ponto de vista social , econômico e até mesmo político**".

Apesar de ter se originado no Recife, Lirysse Porto dia que já existe um Maracatu cearense que cortou o cordão umbilical do maracatu pernambucano, mesmo obedecendo o ritual do sincretismo religioso. E para mostrar esse ritual são necessárias 52 pessoas. O Museu do Maracatu vai apresentar 12 pessoas apenas. Na entrada da sala poder-se-á ver o Peji, relembrando o altar africano, e ainda o porta-estandarte, baliza, baiana, índio, a dama do passo, balaeiro, cantador de loas, os axotes, as princesas, o Rei e um enfoque especial para a Rainha e a Calunga.

Todos esses personagens da cultura africana, que são vividas no Maracatu, serão vestidos como fantasias apresentadas em anos anteriores. O visitante do Museu conhecerá quando ali chegar, a importância de cada um personagem no contexto do maracatu e o porquê de sua fantasia. Em outra parte da sala estarão troféus e taças conquistadas pelo maracatu Rei de Paus e outro local mostrará os adofás e mirongas.

Aberto aos Maracatus

O Museu está aberto a todos os maracatus que existem no Ceará, e até mesmo do Nordeste. Os que quiserem contribuir com trabalho , fantasia, objetos, estará também colaborando com

nossa cultura, argumenta Lirysse Porto. “O Museu não pertence ao Rei de Paus, mas a comunidade. Utilizamos esse acervo para dar início ao nosso trabalho porque ele foi colocado a nossa disposição como acontecerá ao Vozes D’África, Leão Coroado e outros. Precisamos dessa ajuda, dessa colaboração para que o Museu se torne cada vez mais completo, principalmente por ser o primeiro a ser criado. **O Ceará dá mais esse importante passo na Valorização da Cultura**.

O Museu funcionará como uma escola da cultura afro-brasileira. Aberto ao público pela manha e tarde, haverá um instrutor para dar as explicações que forem sendo solicitadas pelos visitantes, além de um texto que ficará ao lado de cada fantasia, contando a sua história e importância para o Maracatu. A professora Lirisse Porto reconhece que “o Museu está apenas em sua fase embrionária, mas havia a necessidade de se dar o primeiro passo para que ele tivesse a divulgação no cenário nacional que pretendemos dar, principalmente por ser o primeiro do gênero no Brasil.[Sic]