

Memória e representação: experiências e resistências numa manifestação cultural na cidade de Fortaleza

Carlos Rafael Vieira Caxile 

Faculdade Terra Nordeste, Fortaleza, CE, Brasil

1

Resumo

O objetivo central nesse texto é explicitar a prática do maracatu na cidade de Fortaleza enquanto expressão e manifestação da cultura popular, rica em aspectos simbólicos e espaços de sociabilidade, aprendizado e integração cultural; momentos de liberação e contestação da ordem vigente. A população vive a cidade a seu modo, produzindo lazer e festa. Os rituais que a constituem situam-se entre o universo religioso e profano, o que confere mais autonomia para a população operar nesses espaços. A manifestação popular aqui apresentada possui como característica fundamental a imbricação entre o sagrado e o profano, cujo entendimento implica considerá-los em conjunto. São exatamente as fronteiras pouco definidas desses campos que oferecem margem às práticas, as experiências, representações, igualmente à diversão e ao lazer constituindo-se em momentos importantes de sociabilidade, mas também de resistências e contestações.

Palavras-chave: Manifestação, cultura, experiencia

Memory and representation: experiences and resistance in a cultural event in the city of Fortaleza

Abstract

The main objective of this ARTICLE is to explain the practice of maracatu in the city of Fortaleza as an expression and manifestation of popular culture, rich in symbolic aspects and spaces for sociability, learning and cultural integration; moments of release and contestation of the current order. The citizens relate to the city in their own ways, producing leisure and parties. The rituals that constitute it are located between the religious and profane universe, which gives more autonomy for the population to operate in these spaces. The popular manifestation presented here has as a fundamental characteristic the overlap between the sacred and the profane, whose understanding implies considering them together. It is exactly the poorly defined borders of these fields that offer scope for practices, experiences, representations, as well as fun and leisure, constituting important moments of sociability, but also of resistance and challenges.

Keywords: Manifestation, culture, experience.

Iniciando uma reflexão

2

Percebe-se uma aproximação entre os sistemas religiosos africanos e católico, principalmente, no plano temporal. Na África, os sistemas religiosos obedecem a um calendário ritual onde as datas estão fixadas de acordo com o ritmo da natureza e da sociedade. A passagem de cerimônias de um continente ao outro provocou algumas dificuldades devido a ritmos e ordens diferentes. Para resolver estas dificuldades, os negros alinharam o tempo religioso ioruba ao tempo do cristianismo. Assim, grandes festas de orixás são celebradas em datas de santos católicos.

Segundo Millet, as práticas religiosas africanas tiveram uma profícua acolhida na América:

As práticas religiosas do fetichismo das instituições africanas, das que foram legadas na América pelos colonos negros ou transmitidas aos seus descendentes, foram as que melhor se conservaram no Brasil. Entretanto, não podemos admitir que mesmo entre os africanos as crenças religiosas dos negros aqui tomaram múltiplas formas de manifestação. Não é fácil dizer quais foram as práticas fetichistas e a religião dos africanos durante o tráfico, e quais foram os povos negros, pois frequentemente recebíamos novas levas de africanos. E também o que foram esses cultos mesmo quando o tráfico foi suspenso (MILLET, 1989/1990, p.97).

Entretanto, esta fusão de crenças não impediu que se preservasse a heterogeneidade e a diferença de organização dos dois rituais. Nos rituais africanos estão presentes uma série de gestos e ações influenciados por músicas e danças ao som dos tambores. As homenagens aos santos mesclavam elementos do catolicismo português, dos grupos indígenas e africanos, incluíam vários instrumentos percussivos, sendo o principal o tambor.

Era prática comum, no Brasil escravista, os senhores permitirem que seus cativos dançassem e cantassem livremente em determinados dias da semana, maneira pela qual os mantinham relativamente satisfeitos e produtivos. Animavam os terreiros e as casas grandes em dias festivos: sambas, lundus, cocos e batuques. Nas cidades, por sua vez, através das irmandades os negros festejavam moçambique, congos, maracatus, taieiras



e cucumbis. Era através desses festejos que os negros celebravam identidades étnicas e sociais, recriando expressões singulares num contexto de expropriação e exploração.

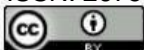
Para melhor se fazer entender, o senhor tinha necessidade de fazer com que o escravo compreendesse os rudimentos da religião católica e aprendesse a rezar, pois a sociedade escravista contava com o apoio da igreja para ensinar aos cativos a submissão e a resignação à ordem estabelecida. A tarefa de evangelização nas cidades era feita pelas confrarias e ordens terceiras, pois os párocos se ocupavam da distribuição de sacramentos e da realização de faustosas procissões. Raramente, os escravos tinham contatos pessoais com os sacerdotes católicos.

No Brasil, existe uma forte tradição oral, de origens africanas e que constitui uma rica herança de conhecimentos de todas as ordens, transmitidos por vozes através do tempo. Esta herança é constituída de sons e palavras: rituais, rezas, cantos, contos, provérbios e adivinhações muitas em línguas africanas. Por meio dessas palavras, observa-se a presença de uma alma africana que sobreviveu e que ainda vive no Brasil.

Nas sociedades de matrizes africanas, a arte desempenha um importante papel comunicativo. A arte é uma linguagem, um veículo de transmissão de valores humanos e sociais. Sua difusão dá-se, principalmente, através do canto, da dança, da música e da pintura. Nessas sociedades, harmonias, formas, expressões e sons transmitem sentimentos, desejos, anseios, vontades – emoções captáveis pelos sentidos. (DARKWA,1997)

A arte para as populações africanas e afrodescendentes expressam uma tradição ancestral, onde há uma ligação do presente com o passado, e o indivíduo tem uma forte relação com o sagrado.

Segundo Bonvini, a tradição afro-brasileira caracteriza-se, de um lado, por se apoiar num valor atribuído à noção de palavra e ao sagrado; e por outro, pelo fato da evolução constante entre dois polos, a manutenção do passado e a renovação do presente. Diz o autor:





nesse contexto, ao contrário das aparências, a tradição oral, tal como ela tomou forma no Brasil, não é um resíduo degradado de uma outra das tradições orais da África, importada para o Brasil no curso da escravidão, resíduo feito de descontinuidade e de obras inacabadas, mas sobretudo um dispositivo que, ao contrário, soube guardar o essencial da tradição oral africana (BONVINI, 2001, p. 42).

4

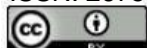
A palavra “tradição”, portanto, apenas atinge seu significado pleno quando se refere a dimensão espaço temporal da vivência e experiência do grupo. Ela se constitui no pretérito para permitir ao presente orientar-se num contínuo e por meio de um impulso para o amanhã. A tradição só existe enquanto um ato de comunidade. Ela estabelece parceria com um grupo, ou seja, uma comunidade se cria por si mesma. “Ela faz-se de novo aquilo que ela foi e aquilo que ela quer ser” (BONVINI, 2001, p.39).

Dessa forma, para a maioria dos povos africanos, o mundo é uma tradição onde se estabelecem hierarquias de forças em que ordem, desordem, energia e caos complementa-se e consolidam a vida e seu entorno. Sendo assim, é muito importante para o ser humano saber manipular determinadas forças e energias de forma a utilizá-las em proveito próprio, necessitando para isso de certo suporte material

Os povos ditos primitivos, que não dominam a escrita, também falam sobre a arte, como falam sobre qualquer coisa de suas vidas – dizem como deve ser usada, a quem pertence, quando e como é tocado, ou quem faz e porquê, que papel desempenha nessa ou naquela atividade, pelo que pode ser trocado, qual seu nome, como e quando começou.

Geertz (2001) entende que para compreender de fato o que é arte, primeiramente, é preciso explorar uma sensibilidade entendida, essencialmente, como uma formação coletiva, tendo por base de sua formação a própria vida social. Diz o autor:

[...] em qualquer sociedade a definição e arte nunca é totalmente intra-estética; na verdade na maioria das sociedades ela só é marginalmente intra-estética, seja qual for a forma em que se apresente ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo as outras formas de atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local (GEERTZ, 2001, p.146).





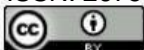
Nesse texto, iremos utilizar depoimentos. Desse modo, é importante destacar que a utilização de fontes orais com o objetivo de estudar determinadas realidades históricas e sociais tem gerado algumas controvérsias teóricas e metodológicas entre pesquisadores, principalmente, a que trata do caráter da objetividade apresentada pela oralidade, bem como aquela também apresentada pelo cientista com seus procedimentos “neutros”. Diz Portelli:

Não obstante, no espaço intermediário (na terra de ninguém dos fatos e da filosofia, e no duvidoso confim onde ambos se superpõem) se coloca o território inexplorado e exorcizado da subjetividade. O principal paradoxo da história oral e das memórias é, de fato, que as fontes são pessoas, não documentos, e que nenhuma pessoa, quer decida escrever sua própria autobiografia, quer concorde em responder a uma entrevista, aceita reduzir sua própria vida a um conjunto de fatos que possam estar à disposição da filosofia de outros [...] Pois, não só a filosofia vai implicar nos fatos, mas a motivação para narrar consiste precisamente em expressar o significado da experiência através dos fatos: recordar e contar já é interpretar. A subjetividade, o trabalho através do qual as pessoas constroem e atribuem o significado à própria experiência e à própria identidade, constitui por si mesmo o argumento, o fim mesmo do discurso [...] (PORTELLI, 1997, p.60).

A História oral é uma forma específica de discurso. Ao utilizar-se a história oral como fonte, trabalha-se com um discurso dialógico, criado não apenas pelo que os entrevistados dizem, mas também, pelo que nós pensamos enquanto pesquisadores. Há uma forte relação entre nossa participação no campo da pesquisa e por nossa apresentação do material, ou seja, com o que os pesquisadores ouvem e com o que escrevem. Nelas é possível notar os inumeráveis infortúnios cotidianos, queixas, satisfações, valores, significados, representações, e fatos corriqueiros da vida urbana presenciado pelos entrevistados; como também informações sobre muitos aspectos da realidade local.

Festividade e Sociabilidade

O negro africano que aportou no Brasil trouxe na bagagem sua cultura, suas tradições, seu passado, sua personalidade e sua história. Durante a escravidão, a arte,





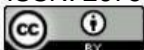
particularmente, a prática da dança e da música eram concedidas aos cativos em forma de substituto para as liberdades políticas que lhes eram negadas. As manifestações artísticas que eram desenvolvidas na escravidão continuam a preservar necessidades, sentimentos e desejos que vão muito além da satisfação material. Existe uma forte relação entre arte e vida. Essas manifestações ainda desenvolvidas promovem processos de lutas em busca da emancipação, da cidadania e da autonomia das comunidades de afrodescendentes

O negro salvaguardou os valores essenciais das sociedades africanas. O escravo na sociedade escravista se deparou com dois modelos de vivência: a do seu senhor; e a africana, de tantas facetas. Aos poucos surgem estruturas novas, que não se baseiam num modelo africano único, nem num modelo europeu. O escravo tem uma vida cotidiana em dois níveis diferentes e contrários, dois modos paralelos que não se referem aos mesmos valores.

A música, as formas de danças e movimentos negros devem ser compreendidas numa perspectiva histórica, onde ao escravo que se encontrava excluído politicamente e civilmente do mundo do seu senhor restava apenas o próprio corpo como meio de manifestação e comunicação.

A música e a dança constituem elementos centrais e mesmo fundamentais nas relações sociais no mundo da arte do Atlântico Negro. O papel simbólico que elas desempenham nas comunidades de negros tem produzido e reproduzido uma cultura expressiva única. A produção e a recepção da música da diáspora contribuem diretamente para o entendimento das tradições e das performances das populações pós-escravas. A música que distraía os escravos na sua labuta diária, agora é tida como um elemento primordial no processo de inclusão social da população negra (AZEVEDO, 1992; ALMEIDA, 1942; ANDRADE, 1975; BARROSO, 1988).

Muitos europeus, do século XVIII ao XIX, apreciavam a música africana e deixaram registrado seu interesse. Ao mesmo tempo, os africanos se interessaram pela música dos europeus, adaptando-a a seu gosto. O contato estético envolve uma relação, um complicado processo de troca. Os africanos, que aportaram nas Américas,





contribuíram bastante para criar uma cultura musical a partir de princípios estéticos africanos.

As danças, por sua vez, expressam e manifestam vivências e sentimentos dos indivíduos, de grupos e de coletividades. As danças estão relacionadas, principalmente, com festas, ciclos e devoções religiosas compondo diferentes rituais que determinam o poder, a sexualidade e papéis sociais.

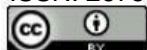
Há um forte sentido de socialização no ato de dançar, um desejo manifesto de dar significado a cada gesto, traduzindo desejos e vocações pessoais. No âmbito religioso, especificamente das práticas afro-brasileiras, há uma fusão de linguagens entre acessórios e vestimentas com o teatro. Nos terreiros, as danças cumprem enredos, histórias, acontecimentos, fatos sagrados, na maioria das vezes, repletos de moral, de ética, de hierarquia e de fé religiosa.

Dessa forma, considerando as peculiaridades apresentadas pelas diversas nações africanas que aqui chegaram, as formas de associação cultural e artística constituíram vínculos de sociabilidade fundamentais para que os negros se reorganizassem nas diferentes situações sociais pelas quais optaram ou se viram submetidos. Expressões culturais tais como sambas, jongos, reisados e maracatus são responsáveis por veicular sentidos a vida cotidiana do escravo e ex-escravo.

Em Fortaleza, os maracatus surgidos no final do século XIX, no bojo de um processo de aformoseamento urbano, tem sido, desde então, a principal manifestação presente no carnaval da cidade. Através dos enredos, das loas, das indumentárias e principalmente dos participantes a manifestação cria importante narrativa identitária que perpetuam o mito da mãe África.

Os desfiles de maracatus fazem parte do chamado carnaval de rua. É um carnaval aberto, público e sem muita ordenação. O desfile assume a forma de um encontro coletivo. Onde os participantes objetivam a alegria, o sorriso, a satisfação e a felicidade. Perseguem tenazmente o prazer e o bem-estar.

O maracatu é uma festa popular, onde as posições ocupadas no cotidiano são invertidas. O mundo dos participantes do maracatu é, de certa forma, o mundo da periferia,





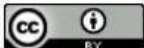
do passado, presente, e das fronteiras da sociedade de Fortaleza. Seu foco é a revitalização, a inversão de tudo aquilo que está fora do sistema oficial de representação, ou o que está no limiar desse sistema.

Um ponto importante a se destacar é que o grupo de maracatu desfila solenemente, cadenciadamente, mas cada participante realizando um gesto diferente do outro dentro de um conjunto de passos convencionais. Possibilitando, dessa forma, inovações e interpretações individuais a cada gesto dentro do padrão convencional, e assim transformam o desfile numa dança.

Os festejos do carnaval, com toda a sua riqueza de formas e manifestações, ocupam um lugar muito importante na vida do homem popular. Todos esses espetáculos organizados a maneira cômica se distinguem bastante em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado. Durante o período carnavalesco, o homem popular vivencia outra dimensão de experiências, cria uma espécie de dualidade do mundo, a comicidade paralela ao oficial, ao sério. Seu sentido modifica-se, aprofunda-se. Transforma-se em formas fundamentais de expressão e transmissão da sensação popular do mundo, da cultura popular.

O carnaval possui um caráter universal, pleno. Não tem nenhuma fronteira espacial ou temporal. Durante o período de festas, só se vive de acordo com as suas leis, ou seja, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter peculiar do mundo, um estado universal: transformação, renovação e liberdade, dos quais todos participam. Essa é a principal essência da manifestação, e aqueles que participam as sentem com toda intensidade. Dessa forma, o carnaval não é apenas uma forma artística, um espetáculo, mas uma forma real da própria vida, que não apenas representa, antes, pelo contrário, se vive (BAKHTIN, 1999).

Durante o carnaval, é a própria vida que representa e essa representação se transforma em vida real. Essa particularidade é a essência do carnaval, sua natureza, seu modo particular de existência. Nessa circunstância, o carnaval converte-se na segunda vida do povo, no qual faz parte o reino do possível, do utópico, da universalidade, liberdade e abundância. A festividade carnavalesca é o triunfo da liberdade temporária da ideologia





dominante, das hierarquias do sistema constituído, privilégios e regras. É a marcação de um tempo, mas um tempo de alternâncias e renovações. Fazendo um contraponto com o tempo da permanência, da perpetuação, do perfeito e completo.

Seguindo essa linha de pensamento, destaca-se que os maracatus criam uma África mítica que se constitui enquanto referencial para a construção de narrativas identitárias, resultando na invenção daquilo que se considera afro. A prática da manifestação não se resume aos desfiles de carnaval, mas nos encontros, nos ensaios, nas confraternizações, nas confecções das roupas e adereços. Ao recriarem simbolicamente elementos que remetem a África, os maracatus fortalezeses vivenciam novos significados e criam tradições que possibilitam pensar novos conceitos de ser e de se sentir negro, conferindo autenticidade, orgulho e sentido para quem assim se define.

Lugares da Memória

Os tempos modernos aprofundaram a distância entre memória verdadeira, social, aquela das comunidades ditas primitivas; e a história que é a memória das sociedades ditas civilizadas, sociedades condenadas ao esquecimento. Memória e história, longe de serem sinônimos, opõem-se uma a outra. A memória é a vida, formada por grupos vivos, sendo assim, ela está sempre evoluindo, fazendo-se na lembrança e no esquecimento; já a memória é um fenômeno do presente, é um elo que tem sua existência no atual. A memória é mágica, ela se alimenta de lembranças vagas, particulares ou simbólicas. A memória instala a lembrança no sagrado, e tem sua raiz no concreto, no absoluto, no objeto, na imagem, no espaço e no gesto. A história, por sua vez, é a reconstrução problemática e incompleta do que não mais existe. É, apenas, uma representação do passado. A História sendo uma operação intelectual e laicizante exige análise e discurso crítico. A história não tem dono, pertence a todos e a ninguém, o que lhe confere uma vocação para o universal. A história só se liga as continuidades temporais, ao desenvolvimento, as evoluções e as relações das coisas (APPIAH,1997; ANTONACCI, 2001; BOSI, 1999; BERGSON,2006; HALBWACHS, 1990; HAMPÂTÉ BÂ, 2013).





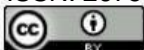
Segundo Seixas, a memória não é estática, nem seu volume e conteúdo são fixos; ela se movimenta, e esse movimento configura uma espiral no espaço e no tempo, que se inicia e se atualiza no presente. A memória não é jamais como aparece superficialmente, ou seja, como uma retrospectiva, um resgate passivo e seletivo de fatias de passado que vêm, como um decalque, compor ou ilustrar nosso presente; seu movimento, ao contrário, é, antes de mais nada, prolongar o passado no presente. A memória não é regressiva (algo que parte do presente se fixando no passado); ela é prospectiva e, mais do que isso, é projetiva, lançando-se em direção ao futuro (SEIXAS, 2002, p. 45).

É importante considerar as memórias como processos de lembrar e esquecer, e que História e Memória relacionam-se de maneira íntima, complexa e contraditória. O pesquisador deve buscar investigar as narrativas de modo a compreender os processos de configuração e transformação simbólica, refletindo sobre as relações entre memória, espaço e cultura. Buscar compreender, por exemplo, modos de trabalhar e morar, dimensões simbólicas da cartografia da cidade. Buscar compreender como os moradores constroem, projetam e disputam seus territórios; lembranças de lugares onde circularam, usaram e apropriaram-se; lugares de memórias tidos como referências simbólicas de experiências vividas, de relações disputadas e de novas experiências.

Mestre Juca

Eu me chamo Juca, hoje estou com o título de Mestre Juca do Balaio. Eu nasci na cidade do interior por nome Cedro. Vim de lá para Fortaleza, em 1936, com um irmão meu e fiquei por aqui até 1940. Em 40, eu me encontrei com um pessoal tirando reisado na Floriano Peixoto, e lá eu conheci o Boca Aberta, o Chico Candido, o Chico Mediato, o Chico Bagre, era tudo na base dos seis ou mais.

Aí quando chegou o carnaval, eu morava na Castro e Silva. Ainda não tinha observado nenhum desfile de carnaval aqui em Fortaleza, não. Nem ligava, não. E lá eu descí e fui assistir lá na praça, ver aquele movimento da praça da sé, em frente à estátua de Pedro II, e lá me encontrei com esse pessoal tirando reisado na Floriano Peixoto, mas





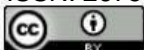
não conheci mais ninguém porque tava tudo de cara preta. E, nesse movimento, eu me encontro com um rapaz que era até engraxate – engraxate de nível por sinal! – aí, ele veio e disse: ô rapaz, você por aqui e tal, não quer brincar com a gente não? Aí eu digo: De que rapaz? “Hora de índio, tu entra aí”. Eu, como já tinha um certo conhecimento com o drama, porque, toda a vida, participei muito – sempre participei da questão de drama – eu achei o maracatu, aquilo muito bonito. Ainda me lembro como eram os tipos de roupas, as saias das negras: era uma saia de bramante com 7 az de feltro. Antigamente se trabalhava era com feltro, aqueles 7 az pregados arrodando na saia e aqueles casacos muito bem feitos, trabalhando com renda da terra. E achei aquilo muito bonito e fiquei com aquela impressão de voltar a brincar o maracatu.

Quando eu brinquei a 1ª vez, era á tarde, de três horas a uma hora dessas, nós já tava indo [...] Eu me lembro bem assim: a gente se juntando, se juntando ali no passeio público, e lá no Passeio Público, nós ficávamos farreando por ali, tomando umas caninhas e brincando, aquelas conversas todas de gente novo mesmo, e dali quando eu tinha uma corneta – nessa época agente tinha uma corneta que dava o sinal, aquele clarim que fazia aquele alarme, aí ele apitava – aí ele saia todo se balançando, o seu Raimundo que era o macumbeiro, né? Aquela roupona cheia de coisas por baixo, pra ficar bem cheiona, bem arrumada aquela roupa, botava saco plástico, botava muita goma, muita coisa e botava papel, desses papel grosso pra poder ficar bem, fazia aquela zoadá, era ele andando e saia lá ...chi...chi...chi... chega era a arrumação mesmo dele, ele gostava né? Aí nos saímos cantando pela Senador Pompeu.

A roupa era a mesma roupa: saia branca com sete triângulos arrodando a saia e aquele casaco com aquela renda branca.

Por que a gente do maracatu é muito, como se diz, é muito convidado para essas coisas, e as vezes a gente não quer deixar de ir.

Aqui no Az de ouro, no Az de ouro mesmo, que eu assumi o balaio foi de 73 para cá, porque quem em 72, 73 foi o Marilu, que era balaieiro que tinha [...] 70,71 foi o neguim, morreu, aí quando foi em 72 [...] parece que eu saí de princesa no 1º ano. Agora no outro ano eu não saí de nada, não porque eu não podia, era muita luta, muita coisa, saí só na





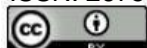
base do apoio, na direção mesmo. Aí quando foi em 74, eu, o menino, neguim, que era outro balaieiro bom também, adoeceu aí morreu bem pertinho do carnaval. Aí eu disse: “menino que diabo é isso! Eu vou levar esse balaio, eu sei levar. Aí aproveitei o balaio e saí com ele, em 73, lá na aguanambi. Aí, pronto, o pessoal acharam importante aquela maneira de com eu, eu comecei [...] era um balaio ornamentado de frutas naturais, e eu botava muita coisa [...] tinha o Aluísio, que era muito bom assim, gostava de trazer coisas, frutas para botar no balaio, ele trazia carambola, trazia cacho de pitomba, trazia sapoti, aí eu arroteava o balaio todim, o balaio bonito, pesado. De lá para cá, pronto, fiquei eu dirigindo o maracatu, como diretor, como presidente e, ao mesmo tempo, como balaieiro, né?’

Agora só que isso aí é aquela história, né? Se isso não tivesse acontecido, talvez o maracatu tivesse com maior influência, mas com essa mudança, atrapalhou muito, porque quando eles levavam o ritmo, mesmo que seja diferente, mas que a gente entende que é uma coisa bem feito, tudo bem, mas quando não é, eles levam aí às vezes uma batucada que é a coisa mais horrível do mundo, é uma misturada que ninguém sabe o que estão tocando, as próprias pessoas que estão dançando depois sai reclamando.”

Eu acho que quem está segurando ainda a tradição do maracatu aqui é o Az de Ouro e o Rei de Paus, e os outros criaram essa batida diferente, que eu não entendo como é que as pessoas vão para avenida pra dançar pulando, mostrar o fundo das calças. Maracatu não é pra ser assim. Maracatu é uma dança lenta, uma dança que as pessoas pensam que é lenta, ma é engano. O maracatu não tem passo pra frente e para traz, é só pra frente, é batendo e ele andando, ... escola de samba que é rodando, vai lá e vem para cá e a pessoa pensa que é ligeiro e nem é.¹

Afranio Rangel

¹ Entrevista coletada por MILITÃO, João Wanderley Roberto: Maracatu Az de Ouro: 70 anos de Memórias, Loas e Batuques. Fortaleza, OMMI, Solar, 2007, p. 73-95





Meu nome é Afranio de Castro Rangel. Nasci no dia 21 de julho de 1934. Atualmente, fiz 71 anos.

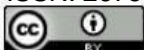
Assim, mais ou menos com 9 para 10 anos, eu via esse movimento em frente à minha casa. Tinha um terreno que morava, tinha uma casa muito grande que ao lado tinha um jardim e tinha uma nesga, um beco e, mais adiante, tinha um terreno muito grande, tinha uma casa assim de alvenaria grande e morava lá seu Chico da Midiato. Ele era mecânico, adorava negócio de carro e brincava maracatu. A mulher dele era lavadeira

Naquele tempo só tinha o Az de ouro. Então, quando chegava o carnaval, ele se aprontava lá na casa dele. Antigamente, uma coisa que eu friso muito é que, quando os brincantes saíam de suas casas, já saíam todos prontos. Não tinha esse negócio de se aprontar na rua, não. Saía todo prontim pra lá. Então, lá se aprontava ele, alguns outros. Ele era negra, negra de cordão e a rainha se aprontava lá também, e eu achava bonito aquilo ali tudo.

Minha casa tinha fundo correspondente com a dele. Nessa época, a gente brincava tudo no quintal. Aí, quando chegava a hora de quatro horas, quatro e meia, aí começava um som: tucu, tico, tucu, tico, tucu, tucu, o maracatu ensaiando. Então, começava os ensaios de rua e bem pertinho ali da gente. Eu entrei no maracatu em 53.

Quando chegou o dia do carnaval, que a rainha tava toda pronta dentro de casa, a princesa, ele olhou assim, encheu os olhos né? De fato, foi uma fantasia bonita, enchia a sala. Foi quem usou o balão no maracatu foi eu. Nesse tempo, não tinha, não. Usava saia de grude, mas aqueles arames quem primeiro usou fui eu. Até aquele menino Waldemar Garcia, que ele era do teatro e ele morava quase em frente lá de casa, ele disse: “olha, Afranio, eu tenho um sonho de ver a rainha tomar a rua” Aí eu disse: “Como é, seu Waldemar?” Aí ele me deu esse modelo de saia e recomendou fazer por cima dela, pra não aparecer os arames, uma saia de morim, aquele bem durão que enchia. No palito também e ela ficava bem durinha, né? Pois é.... ficava bem durinha e não aparecia porque ficava aquele negócio assim e não aparecia o arame.

Do maracatu eu não tenho nada do que reclamar, não. O pessoal sempre me tratou muito bem, principalmente como rainha, eu era tratado como se fosse uma pessoa





nobre. Os brincantes do maracatu, rapaz, me têm como uma pessoa superior, sabe? Eu achava bonito, bonito eu achava. Agora, só que, quando tocava, eu não andava no chão, não, eu flutuava, flutuava².

José Ferreira de Arruda – Zé Rainha

14

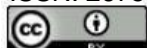
Quando foi em 63, aí eu [...] um amigo meu por nome Miguel me convidou para eu ir [...] ir pro Rei de Paus, pra ser princesa [...] aí eu fui, fizemos a fantasia [...] aquela fantasia que era humilde, não tinha esses luxo [...] hoje o maracatu é um luxo, mas antigamente o maracatu era aquelas coisinhas, simples, muito simples [...] aí eu [...] todos me admirava, achava minha estatura muito bonita, por que eu era alto né? E todo mundo dizia: “esse rapaz é bom pra ser rainha”. Aí foi o seguinte: a rainha botava muita banca. O povo ficava dizendo: “essa rainha bota muita banca, não sei o que. Esse rapaz é que é bom pra ser a rainha”. Aí quando foi em 64, houve uma eleição lá no programa ‘Fim de semana na Taba’, e foram três rapaz: eu e mais dois [...] pra escolher a rainha do Rei de Paus.

Não era eu que ia ser escolhido. Fui escolhido lá, de nos três. Quem escolheu foi o povo [...] tinha esse programa no sábado, e o maracatu participava e, então, foi a escolha nesse programa

O que mudou foi ter uma responsabilidade. Eu prestava atenção como era que aquela rainha passada dançava, aí eu ficava olhando né? [...] o dançar dele [...] e eu aprendi, e hoje em dia, eu danço do meu jeito, naquele ritmo, porque hoje já tem as pessoas que dançam de rainha do maracatu, mas não é pra dançar ligeiro [...] é pra ter muita comunicação.

Quando eu visto aquela roupa de rainha, parece que eu mudo de figura, porque o público me aplaude completamente diferente, né? O povo grita, as crianças grita, os senhores. Uma senhora ido, num carnaval, começou a chorar porque queria pegar na

² Entrevista coletada por MILITÃO, João Wanderley Roberto: Maracatu Az de Ouro: 70 anos de Memórias, Loas e Batuques. Fortaleza, OMMI, Solar, 2007, p. 96-104.





minha mão por finda força. Aí eu tive que sair do desfile pra pegar na mão daquela senhora, porque ela chorando pra pegar na minha mão.”³

Últimas palavras

15

As nações de maracatu, ao desfilarem na avenida durante o carnaval, transformam esse espaço a maneira de um imóvel alugado. Transformam aquilo que outrora era de outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, segundos minutos ou horas. Esses breves locatários transformam o lugar do outro, semelhante ao imóvel que decoram com seus gestos, sentimentos, esperanças e desejos; O público que observa e participa nas calçadas e arquibancadas são objetos de seus desejos, anseios e interesses.

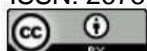
O maracatu, enquanto uma prática popular, apresenta momentos de liberação e sociabilidade, muitas vezes proporcionando quebras de comportamentos padronizados. Constituindo-se em rica expressão e manifestação da cultura popular, integrando diversas tradições, com grande envolvimento das camadas menos favorecidas.

Como salienta Franck Ribard, os maracatus, em um contexto de conflitos sociais entre grupos em busca de hegemonia, possibilitam a formação de identidades, ou seja, de superação da invisibilidade entre diferentes segmentos da sociedade, bem como, estratégias de manutenção e instrumentalização dos processos de afirmação, resistências, solidariedades e cidadania.

Assim, as nações de maracatu, garantindo a participação social, contribuem para a construção da cidadania, do trabalho, do reconhecimento da riqueza e do direito à diferença, isto é, da dignidade humana.

Podemos perceber que os brincantes do maracatu têm pontos em comum, como a valorização da manifestação, mas, também, diferentes modos de viver e construir essa realidade. Desse modo, cada experiência individual se constitui num espaço específico,

³ Entrevista coletada por MILITÃO, João Wanderley Roberto: Maracatu Az de Ouro: 70 anos de Memórias, Loas e Batuques. Fortaleza, OMMI, Solar, 2007, p.110-113.





com significados peculiares, construídos por esses brincantes em suas práticas cotidianas, nas contradições em que se constituem; essas experiências individuais e coletivas apresentam uma identidade simbólica à manifestação, além de contribuírem com solidariedades e divergências nas escolhas cotidianas. Nesse processo, semelhanças e contradições acontecem em situações específicas vivenciada e mediadas por determinadas circunstâncias em lugares e costumes redimensionados a partir de perspectivas futuras imaginadas.

Uma das maneiras de perceber as experiências, vivências e contradições experimentadas pela população pobre e menos instruída é através da fala. A aquisição da capacidade de falar, de comunicar ideias, reivindicar e discutir ocupa um lugar de conquistas das camadas populares, através de um processo de socialização.

Referências:

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura.** Tradução: Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ANTONACCI, *Maria Antonieta*. **Tradições de Oralidade, Escritura e Iconografia na Literatura de Folhetos: Nordeste do Brasil, 1980/1940.** Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 22, junho,2001.

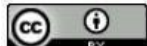
AZEVEDO, Otacílio. **Congos, Fandangos e Reisados. Fortaleza Descalça.** Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1992.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira.** Rio de Janeiro, 1942.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Brasileira.** 2 ed., Brasília: livraria Martins editora, 1975.

ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas no Brasil.** 1 tomo, 2 ed., Belo Horizonte: Itatiaia INC/Pro-memória,1982.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento.** Traduzido por Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.





BARROSO, Gustavo. **As Pastoris Africanas**. Liceu do Ceará/Memórias de Gustavo Barroso, Fortaleza: Gov. Est.do Ceará, 1988.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 1997.
BONVINI, Emilio. **Tradição Oral Afro-Brasileira: As Razões de uma Vitalidade**. Trad: Karim Khouri. Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n 22, junho, 2001.

17

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad: Paulo, Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BURKE, Peter. **O carnaval de Veneza**. In: Carnavais e outras frestas: Ensaio de História Social da Cultura. Org. Maria Clementina Pereira Cunha. São Paulo: UNICAMP, 2002.

CAXILE, Carlos Rafael, FIALHO, Lia Machado Fiuza, SANTANA, José Rogerio. **Africanos e Afrodescendentes: Espaços de cultura, resistência e sociabilidade**. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

CAXILE, Carlos Rafael Vieira. **O ritual apresenta sua complexidade: rituais, cortejos e maracatus**. Tese (História Social) – Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

COSTA, Gilson Brandão. **A festa é de maracatu: cultura e performance no maracatu cearense (1980-2002)**. Dissertação (História) – Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, 2009.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema Brasileiro**. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

DARKWA, Asante. **Culture and communication: music, song and dance: as mediums of communication in Africa**. Revista do Centro de Estudos Africanos da Usp, n 10, 1987.

FUNES, Eurípedes Antonio. **Negros no Ceará**. In: Uma Nova História do Ceará. Fortaleza: Ed Demócrito Rocha, 2002.





GERRA, Peixe Cesar. **Maracatu de Recife**. Coleção Recife, vol. XIV. Recife: Irmão de Vitale, 1980.

GEERTZ, Clifford. **Nova Luz sobre a antropologia**. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MILLET, José. **Aspectos de religiosidade popular angolana**. In: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, São Paulo, 12-13, 1989/90.

MILITÃO, João Wanderley Roberto: **Maracatu Az de Ouro: 70 anos de Memórias, Loas e Batuques**. Fortaleza, OMMI, Solar, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Traduzido por Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. Amkoullel. **O menino fula**. Trad: Xina Smith de Vasconcellos. São Paulo, Palas Athenas: Casa das Africas, 2003.

SEIXAS, Jacy Alves. **Os Tempos da Memória**. Projeto História, n. 24, 2002.

ⁱ Carlos Rafael Vieira Caxile, ORCID <https://orcid.org/0000-0002-9082-5414>

Pós-Doutor em Fundamentos da Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em história social (PUC-SP), Mestre em história Social (PUC-SP). Pesquisador do Núcleo de História e Memória da Educação (NHIME) da Faculdade de Educação (FACED-UFC). Tem experiência na área de Ciências Humanas com ênfase em História, Sociologia, antropologia e Filosofia. Como também na área da Educação com ênfase em fundamentos sócio-históricos e culturais da educação
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3253035956135194>
E-mail: rafaelcaxile@gmail.com

Editora responsável: Cristine Brandenburg

Como citar este artigo (ABNT):

CAXILE, Carlos Rafael Vieira. Memória e representação: experiências e resistências numa manifestação cultural na cidade de Fortaleza. **Rev. Pemo**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 1-18, 2019. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revpemo/article/view/3599>

