



Danielle Maia Cruz
Lea Carvalho Rodrigues

*Drama, Performance e Experiência: o desfile de Carnaval do maracatu Nação Iracema**

Drama, Performance and Experience: the Carnival parade of Maracatu Iracema Nation

Danielle Maia Cruz**
Lea Carvalho Rodrigues***

* Recebido em: 07.09.2017. Aprovado em: 15.11.2017

** Doutora em Sociologia (UFC). Professora efetiva da Universidade de Fortaleza (Unifor), Coordenadora de Pesquisa do Núcleo de Pesquisa em Ciências Jurídicas da Unifor e professora colaboradora do mestrado em Avaliação de políticas públicas da Universidade Federal do Ceará. E-mail: dmaiacruz7@gmail.com.

*** Doutora em Ciências Sociais (Unicamp). Professora associada no Departamento de Ciências Sociais (UFC). E-mail: leaufc@gmail.com.

Resumo – Este artigo interpreta o desfile carnavalesco dos maracatus, na cidade de Fortaleza, a partir das noções de drama, *performance* e experiência formuladas por Victor Turner e Richard Schechner. Dentre as agremiações, tomará para análise especialmente o Nação Iracema. Parte-se do entendimento do Carnaval como drama social e drama estético, compreendendo a vida como espelho da arte, em que indivíduos, por meio de *performances* múltiplas, vivenciam experiências, dramatizam questões da vida social e evidenciam tensões em torno de elementos performáticos centrais no maracatu cearense. No plano teórico, o artigo visa contribuir no campo de estudos da *performance* e dos rituais, problematizando a oposição entre indivíduo e sociedade que marca a produção clássica no campo de análise dos rituais. Foca-se no modo como os *performers* do Nação Iracema se constituem enquanto sujeitos, apreendendo a relação dos mesmos com a audiência e o amplo repertório cênico mobilizado para a apresentação carnavalesca.

Palavras-chaves: Maracatu. Carnaval. *Performance*. Drama. Experiência.

Abstract – This article interprets the carnival parades of *maracatu* groups in the city of Fortaleza, via the concepts of drama, performance, and experience as formulated by Victor Turn and Richard Schechner. Although there are many maracatu associations, this study focuses on the group Nação Iracema. It hinges on an understanding of Carnival as a social and aesthetic drama, and on an understanding of life as a mirror of art in which individuals, by way of multiple performances, undergo experiences, dramatize questions of social life, and reveal tensions surrounding the central performance elements of *maracatu cearense*. From a theoretical perspective, this article seeks to contribute to the field of performance studies and the study of ritual, problematizing the opposition between the individual and society that tends to characterize classic scholarly production in the field of the analysis of ritual. It focuses on how the performers of Nação Iracema establish themselves as subjects, taking into consideration their relationship with their audience and the wide theatrical repertoire employed in carnival presentations.

Keywords: Maracatu. Carnaval. Performance. Drama. Experience.



¹ Observamos, no entanto, que a municipalidade vem se empenhando, há mais de uma década, para fortalecer o pré-carnaval e, nos dias de Carnaval, promover *shows* de grande porte, o que implica mudanças, incentivando o fortalezense a permanecer na cidade. A respeito, *vide* Cruz (2013)..

Quando chega o feriado de Carnaval, uma parte da cidade de Fortaleza descansa. Ruas silenciosas podem ser percorridas a qualquer hora do dia, em contraste, com espaços marcados pela agitação de brincantes, situados principalmente na parte mais nobre da cidade. Muitos comércios, inclusive os situados próximos à avenida Beira Mar, que preserva certo movimento devido aos turistas que a procuram, encontram-se fechados mesmo na segunda-feira de Carnaval, quando não é feriado. É que para uma parcela significativa de fortalezenses o caminho do Carnaval são as praias próximas, onde a elite mantém suas segundas residências e a classe média aluga imóveis de temporada ou ocupa hotéis e pousadas para usufruir o descanso do feriado ou a folia dos carnavais das cidades praianas do litoral¹. Mas quando chega o domingo de Carnaval, alguém que circule por essas ruas vazias e silenciosas, sem viva-voz que lhe faça companhia, ao se aproximar da região central da cidade, nos arredores da avenida Domingos Olímpio, situada nos meados do Centro da cidade, poderá ouvir ao longe o baque surdo dos tambores, a cadência marcada, lenta e pesada da música tradicional do maracatu cearense. No domingo e na terça-feira, desfilam ali, em caráter competitivo, entre treze e quinze grupos. Entre eles, apresenta-se o Maracatu Nação Iracema, sobre o qual, ao longo deste artigo, teceremos interpretações e cuja atuação procuraremos compreender a partir das noções de drama, *performance* e experiência desenvolvidas pelo antropólogo Victor Turner e pelo dramaturgo Richard Schechner.

O fenômeno do Carnaval já foi tema amplamente estudado. No âmbito das ciências sociais, de modo geral, as festas carnavalescas foram apreendidas, sobretudo a partir de seu caráter festivo, de tempo especial, de suspensão da vida cotidiana, de inversão das hierarquias, de licenciosidade e de seu potencial em atribuir novos conteúdos às identidades culturais. Nas últimas décadas, autores brasileiros e estrangeiros debruçaram-se detidamente sobre esta temática. Note-se aqui as formulações do antropólogo francês Agier (2000) em sua pesquisa etnográfica realizada no início dos anos 1990 com o bloco afro Ilê Aiyê, criado em 1974 por jovens negros oriundos do bairro da Liberdade, situado na periferia de Salvador.

Entre os autores brasileiros que também se debruçaram sobre o tema do Carnaval, a socióloga Queiroz (1999) realizou ampla análise histórico-sociológica, mostrando a festa como oriunda da península ibérica e descrevendo seus processos de transformação a partir do século XIX, sendo a cidade do Rio de Janeiro, no Brasil, importante centro difusor dessa manifestação. Em outro campo disciplinar, referenciado nos estudos da antropologia, DaMatta (1997) tomou o Carnaval como porta de entrada para a compreensão dos valores centrais arraigados na vida social da sociedade brasileira; segundo ele, marcada pelo dilema entre o mundo hierárquico dos códigos e dos valores individualistas, notadamente manifestos no jeitinho brasileiro. Depreendemos de sua exposição que o Carnaval é visto como dispositivo que permite pensar a sociedade como um jogo de



espelhos; imagens em que cada indivíduo projeta um pouco de si em todo o repertório de alegorias disponibilizado pela festa. Disto, vemos os rituais como sistema de comunicação simbólica que, “sugere e insinua a esperança de todos os homens na sua inesgotável vontade de passar e ficar, de esconder e mostrar, de controlar e libertar, nessa constante transformação do mundo e de si mesmo que está inscrita no verbo viver em sociedade” (DaMatta 1987, p. 11).

Seguindo a mesma linha interpretativa, Cavalcanti (2006, p. 18-19) realizou detida análise etnográfica do desfile de Carnaval do Rio de Janeiro, considerando três perspectivas centrais: dimensão agonística, forma artística e recentes processos urbanos, quando, segundo a autora, ocorreu a expansão das camadas médias e populares e o aumento da importância do jogo do bicho entre as camadas populares. As formulações da antropóloga tomam o desfile como um rito, capturando diversas linguagens expressivas e tensões sociológicas expressadas entre os atores da festa.

Nos últimos anos, diversos pesquisadores brasileiros realizaram estudos no campo das ciências sociais interessados na dimensão simbólica das festas carnavalescas. Destacamos a pesquisa etnográfica de Cruz (2011) sobre o maracatu Nação Iracema na cidade de Fortaleza, cujo objetivo central foi apreender os sentidos e significados da negritude a partir da dinâmica ritual do desfile de Carnaval em caráter competitivo. O interesse pelo tema do Carnaval adentrou também a seara dos processos de

mercantilização da cultura, sendo importante destacar o debate proposto pelo sociólogo Farias (2000) sobre os “carnavais-espetáculos” ao tomar como campo empírico as festas carnavalescas do Rio de Janeiro. Nesse eixo de discussão, mencionamos ainda os estudos que articulam as relações entre as festas de Carnaval e o poder público, focalizando a ligação entre as políticas de cultura e o turismo. Desse ponto de vista, Cruz (2013) apresentou novas abordagens metodológicas a respeito dessas festas. A partir das recentes dinâmicas instauradas na cidade de Fortaleza, a autora buscou compreender, de um lado, os mecanismos de ação do poder público para estimular e regradar os festejos carnavalescos e, de outro, as formas de negociação dos brincantes com as novas lógicas estabelecidas pela prefeitura por meio de editais.

O fenômeno do Carnaval permite, portanto, múltiplas abordagens. Em relação aos objetivos deste artigo, chamamos a atenção para o êxtase que a festa suscita nas pessoas por meio de amplo repertório cênico, tempo especial e espaços onde ocorrem. Nesses momentos festivos, desejos se expressam, *performances* se realizam; valores e questões da vida social são dramatizados de forma veemente.

Entre as diversas possibilidades analíticas, a abordagem da festa de Carnaval a partir das noções de drama, *performance* e experiência desenvolvidas por Turner (1986, 1987, 1988) coloca-se como caminho fecundo. Do encontro do antropólogo (particularmente nas fases finais de sua produção



² Victor Turner (1982), em *From Ritual to Theatre*, expressa seu diálogo com Schechner sinalizando sobretudo a confluência de interesses entre a antropologia e o teatro moderno. Richard Schechner (1985), na obra *Between Theater and Anthropology*, mostra pontos de contato entre as duas disciplinas.

³ Com base no conceito, Turner (1986) expõe que fenômenos liminares tendem a predominar em sociedades tradicionais (agrárias e/ou tribais) e fenômenos liminoides, em sociedades complexas, marcadas pela Revolução Industrial.

⁴ De acordo com a localidade, a compreensão acerca do maracatu pode ser passível de mudanças. Entre os elementos passíveis de maior problematização dessa manifestação no Brasil, destacam-se: instrumentos musicais, cadência das músicas (popularmente denominadas de loas), presença de personagens específicos e estabelecimento de práticas religiosas, notadamente como as de matriz africana. No Brasil, os estados com maior visibilidade dessa prática são Pernambuco, com manifestações seculares e variações específicas (baque virado e baque solto) e Ceará. Desde os anos 2000, tal prática cultural, com marcante influência dos maracatus de baque virado, proliferam-se tanto no Brasil como no exterior. Trata-se de práticas denominadas de grupos parafolclóricos, entre outras categorizações. Sobre os maracatus no Ceará, ver Cruz (2011). Em relação aos maracatus pernambucanos, há ampla bibliografia. Acerca dos maracatus no contexto de transnacionalidade, ver Cruz (2012).

academia) com o diretor de teatro norte-americano Richard Schechner² apreende-se, sobretudo, do pensamento de Turner (1986, 1987, 1988), a ideia de que para se conhecer de forma detida as contradições inerentes à estrutura social faz-se necessário deslocar o olhar para situações liminares, particularmente para figuras “liminoides”, manifestas em *performances* que emergem a partir da interrupção do fluxo da vida ordinária³. Para Turner (1986, 1987, 1988), essa condição possibilita aos indivíduos vivenciarem, por meio de papéis metafóricos, experiências singulares que são, ao mesmo tempo, “formativas e transformativas”, podendo ser partilhadas entre os atores sociais de forma individual ou coletiva.

Com base nas formulações dos autores mencionados, partimos, neste artigo, do entendimento da vida como espelho da arte e da perspectiva de que os indivíduos protagonizam seus imaginários através de dramas estéticos. Logo, por meio da experiência, eles aprendem que algo novo na vida pode ser “repensado, adicionado ou mesmo descartado durante o período do palco” (Turner 1986, p. 17). Dessa perspectiva, o Carnaval é um fenômeno interessante. Além de seu caráter liminar e performático, ele é capaz de suscitar nos indivíduos experiências profundas, bem como acionar pontos de tensão que correspondem aos momentos críticos do drama social.

Tomando como referência as análises de Cruz (2013) sobre os desfiles dos maracatus⁴ em Fortaleza, durante o período de 2006 e 2008, para dissertação de mestrado defendida pelo

Programa de Pós-Graduação em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, a autora afirma que tais apresentações vêm passando por diversas mudanças principalmente a partir de 1936, quando surge a primeira agremiação carnavalesca, ainda que fontes históricas mostrem a existência de maracatus na cidade desde o fim do século XIX. Como espetáculo carnavalesco, desde então as agremiações vêm mobilizando arsenal cênico diversificado.

Entre outros aspectos, a dimensão espetacular dos maracatus evidencia tensões em torno de elementos performáticos centrais dessa manifestação no estado do Ceará, além de chamar a atenção para experiências profundas vivenciadas por indivíduos por meio de suas *performances*. Assim, buscamos compreender o desfile de Carnaval do maracatu Nação Iracema a partir das noções de drama, *performance* e experiência, focalizando a apreensão tanto das *performances* coletivas como individuais acionadas na festa por diversos atores sociais nela envolvidos.

No presente artigo, articulamos as noções de drama social com o drama do palco, compreendendo essa inter-relação não como um “padrão repetitivo” nem “cíclico”, mas como um “processo espiralado” e criativo (TURNER, 1986, p. 17). Trata-se de fenômenos metafóricos, marcados pela eclosão de *performances* vívidas e criativas, quando indivíduos mobilizam amplo repertório cênico para dramatizar questões pessoais e coletivas diversas, como nos fazem pensar Turner (1986, 1987), Schechner (1987, 2011) e Schechner e Appel (1990). O argumento é que a noção de experiência, entendida como “estruturas de experiências (o



⁵ Para Dilthey, a experiência impele a expressão, ou a comunicação com a coletividade, pois somos seres sociais e queremos dizer o que aprendemos com a experiência (Turner 1986, p. 37).

⁶ O conceito de drama social foi elaborado por Victor Turner em sua obra *Schism and Continuity* (1996, p. 91-94). Certamente, o termo tem muitas nuances no decorrer de sua trajetória acadêmica. Em síntese, segundo o próprio autor, o conceito corresponde a quatro fases constitutivas do processo social: i) separação ou ruptura; ii) crise e intensificação da crise; iii) ação remediadora e iv) reintegração (Turner 1987, p. 74). Em síntese, a primeira fase pode ocorrer pelo rompimento de algum relacionamento tido como importante pelo grupo ou por parte dele. A segunda consiste na intensificação da crise. Na terceira, figura-se uma tentativa de reconciliação ou possíveis ajustes entre os envolvidos no conflito. Por fim, a quarta é marcada pela “reintegração” do grupo ou “cisão irreparável”.

⁷ Turner (2005b, p. 164) entende que “ritos de passagem, assim como dramas sociais, evocam uma forma estética que se assemelha à tragédia grega”. Vide Schechner (1988).

⁸ Ver a noção de “comportamento restaurado” em Schechner (1988).

Erlebnis de Dilthey)”⁵, conforme expõe Turner (1986, p. 41), permite problematizar as categorias indivíduo e sociedade a partir da noção de *performance*, rejeitando, assim, oposições e dicotomias, amplamente reforçadas nos estudos clássicos dos rituais. Portanto, no plano teórico, este artigo visa oferecer contribuições aos estudos da *performance* e dos rituais, apresentando outra perspectiva analítica, focalizando a apreensão dos modos como os *performers* do maracatu Nação Iracema se constituem enquanto sujeitos a partir de variadas *performances* expressas no desfile de Carnaval.

Situando o debate

Antes de apresentarmos o desfile do maracatu Nação Iracema, vale retermos, das interlocuções estabelecidas entre Turner (1986, 1987, 1988), Schechner (1987, 1988, 2011) e Schechner e Appel (1990), o entendimento de “dramas sociais”⁶ enquanto experiências que instauram situações liminares e se expressam nos interstícios da estrutura social. São momentos que interrompem o fluxo da vida cotidiana, quando indivíduos investem-se de novas formas de estar no mundo. Nessas ocasiões, performam-se múltiplas experiências, sendo isto, conforme Turner (1986), expresso em figuras “liminoides”.

Situações festivas como o Carnaval configuram-se como dramas sociais. Nessas ocasiões, ingere-se bebida alcoólica, dança-se freneticamente, fantasia-se, mascara-se, dramatiza-se. Por meio

de papéis metafóricos, atores sociais vivem experiências singulares (individuais ou coletivas), sendo estas, por vezes, reflexivas e fonte de formas estéticas, remetendo à experiência do teatro (Turner 2005a, p. 184)⁷. No caso dos desfiles carnavalescos, são agregados à festa componentes competitivos que estimulam plateia e *performers*.

Dos diálogos com Turner, Richard Schechner (1985, 1988) vislumbrou outra perspectiva analítica para eventos performáticos teatrais ao constatar forte relação entre rito e teatro, de forma que, segundo ele, tais fenômenos possuem a mesma natureza, dado o caráter comum da *performance* – uma diversidade de “formas de entretenimento, artes, rituais, política, economia e interações de pessoa a pessoa” (Schechner 2013, p. 41).

Nesse campo de confluências, o interesse de Schechner (2013) centra-se na “performatividade”: capacidade que os seres humanos têm de se comportarem reflexivamente, de brincarem com o comportamento, de modelá-lo como “duplamente comportado” (*twice behaved*)⁸. Para ele, uma *performance* pode ter duas dimensões: eficácia e entretenimento. Do ponto de vista da eficácia, o autor afirma que a *performance* se volta para solucionar tensões, provocando mudanças significativas nas posições sociais dos indivíduos, conforme ocorre nos dramas sociais. Já as *performances* centradas no entretenimento, a exemplo dos espetáculos de teatro, não provocam alterações significativas na sociedade.



⁹ A Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará (FACC), associação sem fins lucrativos, surgiu em 1948. Entre suas responsabilidades, destacamos o apoio às apresentações carnavalescas das agremiações, com a busca de recursos financeiros oferecidos pela prefeitura para a realização da festa. A partir de 2008, a FACC teve suas atividades suspensas por problemas legais, sendo desde então competência da prefeitura montar a estrutura física e apoiar os grupos (com fomento público) e da Associação Cultural das Entidades Carnavalescas do Estado do Ceará (ACECCE) escolher os jurados e critérios de julgamento do desfile.

As formulações apresentadas permitem um olhar atento para o objeto deste artigo, particularmente para os momentos anteriores à apresentação de Carnaval do maracatu em Fortaleza. Da mesma forma que nos espetáculos teatrais, é importante atentar para o período preparatório, como bem salienta Schechner (1988).

Gestos, adereços e vestimentas: o desfile vai começar!

Em 2008, na avenida Domingos Olímpio, local onde acontece o desfile de Carnaval das agremiações, muretas de ferro estabeleciam o local próprio às apresentações, sendo autorizada a entrada somente de pessoas credenciadas. Ladeando o espaço, havia arquibancadas, destinadas ao público em geral, além de camarotes para convidados da prefeitura e da então atuante Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará (FACC) ⁹. Por todo o percurso do desfile, toldos foram estrategicamente posicionados para acomodar os jurados: professores universitários, jornalistas e artistas locais.

Se em alguns desfiles carnavalescos a festa é marcada pela multidão que se aglomera e se apropria dos espaços da festa a partir de suas lógicas, um traço marcante da apresentação de Carnaval na avenida Domingos Olímpio é a marcação dos espaços. Naquele ano, até o início da noite, em uma das vias da avenida, antes das apresentações dos maracatus, havia intenso vaivém de pessoas com caixas de som reproduzindo ritmos como *funk*, *forró*, *axé* e *marchinhas* carnavalescas. Nos bares, grupos de amigos e

familiares, aos poucos, acomodavam-se para assistir ao desfile. Nas ruas, havia *performers* fantasiados com artefatos diversos: homens vestidos com indumentárias femininas e/ou nitidamente modificados por cosméticos faciais, bem como por intervenções cirúrgicas, (próteses de silicone nos seios e nádegas). Isso aponta para situações próprias aos períodos liminares, quando se invertem posições sociais, hierarquias e atributos de gênero, como bem salientou DaMatta no estudo sobre o Carnaval brasileiro. Schechner (2012, p. 159) também compartilha tal visão, afirmando que “com raras exceções, festivais e atuais carnavais não são inversões da ordem social”.

As arquibancadas foram espaços bastante disputados pelas pessoas. Famílias, crianças e grupos de amigos (geralmente mulheres) chegaram horas antes da apresentação, buscando lugares próximos às muretas para garantir melhor visualização da apresentação.

Apesar da nítida demarcação em algumas áreas, havia diferentes usos do espaço urbano. Esquinas eram usadas como pontos de encontro entre amigos, calçadas eram utilizadas como camarins por diversos *performers* e ruas, apesar de interditadas pela prefeitura, eram apropriadas por foliões com carros transportando equipamentos de som de elevada potência. Tudo isso trazia à tona a ideia de que “[...] existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, um local onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas [...] mas



também as desloca e inventa outras” (CERTEAU, 2008, p. 164). Assim, ao fazerem usos proibidos pelo poder público de determinados espaços sociais, a ação dos *performers* indica que as práticas carnavalescas atualizam os espaços sociais, invertem as regras e, nesse sentido, conferem sentidos não previstos à espacialidade urbana.

O interessante a apontar é que se em algumas manifestações e alguns rituais públicos coletivos todos performam juntos, suprimindo, naquele instante, barreiras físicas e simbólicas que separam os atores na festa, em Fortaleza, o desfile do maracatu, além de drama social, é também um drama estético. Como bem teorizam Turner e Schechner, dramas estéticos e sociais são como espelhos interativos. Das proximidades entre ritual e teatro, Schechner (1985, 1988) visualizou a sobreposição dos dramas rituais aos dramas estéticos, afirmando tratar-se de processos inter-relacionais e interativos. Sobre isso, o que se observa, diz Turner (1986, p. 16), é “que o drama social manifesto alimenta o drama do palco”. Trata-se não só de influências na forma, mas também no conteúdo, configurando-se como “espelhos mágicos” (TURNER, 1986, p. 16). Nesse jogo de reflexos em que a vida espelha a arte e vice-versa, dramas estéticos e rituais constituem-se como espaços metafóricos, onde os sujeitos performam questões da vida social. Isso é importante na análise, pois se, por um lado, essa dimensão cênica da festa conferiu a diversos atores a possibilidade de se deslocarem para mundos metafóricos, vivendo, ainda que brevemente, experiências

marcantes, por outro lado, a dimensão espetacular adquirida pelo desfile nas últimas décadas tem instaurado pontos de tensão na festa que correspondem aos momentos críticos do drama social, como fica claro na fala de Carlos, *performer* de maracatu que ocupa o papel de puxador de loa:

Pois é, eu acho que tem uma coisa na Domingos Olímpio que deveria ser repensada: a arquibancada. A arquibancada tira a espontaneidade do maracatu. A arquibancada transforma a brincadeira em espetáculo. Em 2007, quando a arquibancada da Domingos Olímpio caiu, eu estava junto com o maracatu Solar. Tava, na realidade, fotografando. E foi quando chegou a notícia. Mas aí o Solar tava ali na concentração e como a sede do Solar é ali perto eles saíram cantando, tocando e cortejando pela rua. Todo mundo cantando e cortejando. Foi lindo. Então, você vê naquele momento que a energia do maracatu sem a arquibancada é muito melhor. Então, aquela estrutura não é adequada pra brincar maracatu. Eu digo aquela estrutura de arquibancada. Tem uma coisa errada naquele formato. Parece coisa de escola de samba, sem interação do povo. Não tem a espontaneidade, sabe! A arquibanca poda o maracatu.

Outras pessoas presentes ao desfile ressaltaram que os espaços bem demarcados na avenida colaboraram significativamente para a dimensão espetacular da festa e o enfraquecimento de duas das características marcantes do Carnaval de rua: a criatividade e o improviso. Para essas pessoas, arquibancadas e camarotes contrariam a principal característica do Carnaval, a suspensão das barreiras sociais, ainda que



¹⁰ Compreendendo o drama social como *locus* de expressão da *performance*, Schechner (2011), ao deter-se nos pontos de contato entre as formulações da antropologia e as do teatro, aponta para a “intensidade da performance”, sendo, segundo ele, crucial debruçar-se sobre os modos como ela “constrói, acumula, ou usa a monotonia; como ela atrai participantes, ou intencionalmente os barra; como o espaço é projetado ou manipulado; como o cenário ou roteiro é usado” (SHECHNER, 2011, p. 219).

momentaneamente. Sobre essa perspectiva, Pedro, outro *performer* de maracatu, comentou:

Eu morei em Aracati durante minha adolescência toda e então eu passava o Carnaval lá. Quando eu voltei pra morar em Fortaleza, eu voltava pra Aracati no Carnaval porque nada me atraía aqui em Fortaleza. Naquela época, eu já gostava da ideia do Carnaval de rua gratuito, gostava de ver o povo passando, do movimento que o Carnaval faz com a cidade [...] Em 2005 ou 2006, não lembro ao certo, eu só sabia dos maracatus, mas eu nunca assisti, nunca fui lá, me incomoda essa coisa de arquibancada. Gosto mesmo é de ver o povo na rua, misturado, cantando e dançando junto.

Embora possamos pensar que tais demarcações dos espaços na avenida Domingos Olímpio suprimem por completo as interações sociais, as formulações de Schechner (2011, p. 218) indicam que *performances* rituais e estéticas não ocorrem desconectadas de suas audiências. Para Schechner (2011, p. 213-14), esses momentos são marcados pela “intensidade da performance” que, segundo ele, apresenta sequências bem definidas: treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, *performance*, esfriamento e balanço¹⁰.

No maracatu Nação Iracema, algumas dessas sequências são bastante nítidas e importantes para a dinâmica do grupo. Para a preparação do desfile, durante todo o ano que antecede o desfile, muitas são as formas de ação desenvolvidas pelos integrantes. Em 2008, nos dias que antecederam a apresentação do Nação Iracema,

tudo parecia devidamente preparado para o grande dia: fantasias dobradas dentro de caixas, coreografias e loas sistematicamente ensaiadas nas ruas do bairro, casa de apoio alugada nas proximidades da avenida Domingos Olímpio etc.

Os preparativos para a festa prosseguiram até momentos antes de o maracatu entrar na avenida; botões despregaram das fantasias, adereços descolaram, saíotes rasgaram ou ficaram frouxos nas cinturas franzinas de algumas jovens; saltos de sapatos já gastos pelo tempo quebraram, indumentárias se perderam, enfim, era preciso prosseguir com os cuidados ao desfile.

Nas imediações da avenida Domingos Olímpio alguns *performers* se acomodaram por toda a tarde e lá realizaram sua preparação. Alguns se expunham aos olhares dos transeuntes, respondiam perguntas dos mais curiosos e posavam para fotos. Já outros preferiram lugares mais recônditos. “É para não estragar a surpresa”, afirmou Antônio, balaieiro do maracatu Nação Iracema. “Se eu for pro meio da rua, todo mundo vai ver minha fantasia. Vai perder a graça”, comentou a jovem que figuraria como a mãe das etnias do Nação Iracema. Aquele que atuaria como rainha do maracatu Nação Iracema afirmou que tal momento deve restringir-se a poucos observadores: “pra não estragar a surpresa da fantasia” e para garantir a concentração necessária ao desfile.

Como mostra Schechner (2011, p. 219), no processo de preparação da *performance*, ou seja, o ato para exercer as técnicas de “chegar lá”, em algumas circunstâncias, a fase “treinamento” é crucial. Trata-se de aprender as artes de ser um *performer*, podendo



¹¹ Negrume é o termo utilizado pelos *performers* dos maracatus cearenses para se referir à pintura da face com tinta preta. Trata-se de uma máscara artesanalmente feita sobre o rosto a partir de uma mistura de fuligem de lamparina, vaselina, óleo e talco. Misturados, esses componentes transformam-se em um produto de grossa espessura. Esse elemento performático é marcante nos maracatus cearenses, sendo considerado aspecto tradicional. Quando Schechner (2012) interpreta, a partir da noção de drama, o carnaval de rua de New Orleans, ele entende que o rosto pintado de preto dos *performers* do grupo Zulu, a máscara colocada sobre a cor já preta de suas peles, configura-se como uma “reafirmção teatral da ‘negritude’ social” (SCHECHNER, 2012, p. 181), leitura que devemos considerar na interpretação do mesmo elemento nos maracatus cearenses.

¹² Embora o marco do surgimento dos maracatus no Ceará seja o ano de 1937, dado o início das apresentações de rua do ainda atuante Az de Ouro, autores apontam para a existência de maracatus no Ceará desde o fim do século XIX, sendo isso por alguns intimamente relacionado com as irmandades de Nossa Senhora do Rosário. Ver Marques (2009). Em relação à existência de maracatus no fim do século XIX, ver Barroso (2002) e Nogueira (1981; 1991).

ter início, segundo exemplifica o autor, na mais tenra idade (como ocorre no drama nô) ou nos momentos que antecedem à *performance*. No Nação Iracema, entre alguns, a preparação ocorre desde muito pequeno, quando na companhia dos familiares, se aprende a performar no maracatu; outros ensaiam coreografias e batuques nos três meses que antecede o Carnaval. Entre outros *performers*, a preparação ocorre efetivamente antes da entrada do maracatu na avenida, nas horas anteriores à apresentação.

“Preparar o performer para performatizar” implica reações diversas, enfatiza Schechner (2011, p. 219). Isso foi amplamente observado nos momentos que antecederam a apresentação do Nação Iracema, quando os *performers* transformaram, pouco a pouco, suas aparências. Inúmeros eram os detalhes de cada vestimenta. Intermináveis são as formas de descrever o esmero de alguns *performers* na composição de suas fantasias. No quintal da casa alugada para as atividades do Nação Iracema, Amanda, figurando naquela ocasião como negra do maracatu, cuidadosamente cobriu o rosto com tinta preta, formando uma máscara popularmente chamada de negrume¹¹. Ao seu redor, era comum ouvir a polifonia de vozes de outras *performers*:

encolhe a barriga pra não mostrar a gordurinha, passa mais tinta na cara, acho que precisa de mais batom! Essa peruca vai cair, bota mais grampo. Vou morrer de vergonha se esse cabelo não cobrir meus seios. Tô nua, né! Essa roupa é muita pesada. Esse balaio tá muito lindo, viu! Que biquini imoral é esse, menina?! Ai, meu Deus, meu ex-namorado vai tá lá na avenida assistindo.

Nesse vaivém, algumas pessoas se vestiam solitariamente, enquanto outras elevavam o tom da voz em busca de auxílio. Mas apesar das peculiaridades de cada um, muitos se prepararam para um momento especial de suas vidas naquela tarde de domingo. Segundo uma *performer*, o desfile na avenida Domingos Olímpio era um “momento mágico”, pois a permitia “viver a índia Iracema” e “esquecer toda a rotina pesada da vida”. Para quem figuraria como rainha no Maracatu Nação Iracema, a chegada do Carnaval implicava “deixar para lá o [...] funcionário público e se transformar na rainha do maracatu”. A fala dessas pessoas somada à preparação de seus corpos deixa nítida suas intensões em viver, ainda que brevemente, outra condição humana, acionando com isso a “consciência performativa e subjuntiva da performance”, ou seja, o “como se” enunciado por Schechner (2011, p. 216).

A rainha é a personagem de maior importância para o maracatu cearense; a beleza da indumentária e a desenvoltura na avenida são os requisitos mais exigidos pelos jurados. Uma rainha bela e com larga experiência confere legitimidade a um grupo. Entre o ano de 1937, quando teve início o desfile dos maracatus em Fortaleza¹², e o fim da década de 1980, apenas homens ocuparam o papel de rainha do maracatu. Até os anos 1950, as mulheres ocupavam somente funções de assistência nas festas de Carnaval, tal fato em parte decorrente de uma série de formulações simbólicas estabelecidas por um código de etiqueta e valores



morais. Isso, segundo Militão (2007), ocasionou a apropriação da festa por homens, que assumiram os papéis determinados às mulheres, tais como índias, baianas, calunga, princesas e rainha.

Mas os tempos mudaram, tornando possível a participação de mulheres como *performers* de maracatus e, hoje, como rainhas de alguns. No entanto, apesar dessas mudanças, figuras de destaque, como a rainha, permaneceram por todas essas décadas, em alguns maracatus, sendo representadas exclusivamente por homens, como é o caso do Nação Iracema.

Imbuído do desejo de viver a rainha do maracatu, experiência realizada desde 1982, o *performer*, naquela tarde de domingo, chegou à avenida Domingos Olímpio por volta das 14 horas. Após esperar pelos dirigentes do maracatu, ele perguntou sobre o cômodo da casa destinado à sua preparação e para lá seguiu. Com entusiasmo, iniciou a preparação do corpo horas antes do início do desfile. Contando com a ajuda de um amigo, removeu um boné da cabeça, exibindo cabelos ralos e brancos. Com bastante calma, retirou do corpo a bermuda e uma camisa de malha, expondo um franzino biotipo. Em seguida, guardou todos os objetos pessoais na mochila e iniciou sua transformação em rainha do maracatu Nação Iracema.

Ritualisticamente, o *performer* organizou lado a lado itens de maquiagem sobre o colchão de uma velha cama. Curvou levemente o corpo para retirar de uma caixa de papelão sua fantasia e seus adereços. De uma caixa menor, deslocou sua coroa, delicadamente recoberta com papel dourado e bordada com

bijutérias de cor azul. Segundo ele, aquela era a peça mais importante para sua composição de rainha do maracatu. Enquanto conversava com o amigo, puxou uma cadeira, acomodou a peça e seguiu o ritual de preparação, afirmando que o objeto seria posto sobre sua cabeça somente momentos antes de adentrar na avenida.

Com um espelho em uma das mãos e sussurrando o refrão da loa do maracatu Nação Iracema (“Nação Iracema/ o teu canto negro de amor/ é belo poema”), ele preparou a pele com produtos de beleza. Depois, iniciou a pintura facial com habilidade, passando uma grossa camada de tinta preta sobre a face. Finalizou o ritual com a aplicação de uma forte camada de batom vermelho nos lábios. Com a pintura pronta, olhou firme para o espelho e disse: “Hoje eu quero brilhar”. Às gargalhadas, o amigo retrucou: “Você está belíssima, amiga”. Estar deslumbrante na apresentação implicava transmitir ao público noções de diferenciação, credibilidade, segurança, altivez, confiança, alegria, empatia e rigor.

Transpirações nas costas daquele que viveria a rainha do maracatu não o fizeram desanimar por nenhum momento, pelo contrário, com contentamento ele vestiu as meias pretas, pôs a saia rodada de armação de arame sobre o corpo e, por cima desta, vestiu outra saia e uma blusa, ambas bordadas com muitas lantejoulas. Por fim, pôs a peruca e as luvas pretas, calçou o par de sapatos de saltos altíssimos e distribuiu reluzentes bijutérias pelo corpo, como anéis e longos colares de contas. Com a vestimenta sobre o corpo, rodopiou e disse: “Estou quase pronta, falta só a coroa”.



¹³ Turner (2005a p. 164) apresenta cinco momentos que constituem a estrutura processual de uma *erlebnis*, ou experiência vivida: “1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiência do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa ‘relação musical’ (conforme a analogia de Dilthey), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de ‘expressão’”. A respeito, ver também Dawsey (2006).

A rainha é uma figura exuberante. Valendo-nos de metáforas linguísticas e musicais, podemos dizer que ela é polifônica e heteroglósica. Se pela aparência é entendida como revestida de feminilidade em razão de sua indumentária e seus gestos corporais, a construção de sua figura assenta-se em atributos relacionados à masculinidade: força, bravura, poder. “Uma mulher não conseguiria carregar por toda a avenida o peso da fantasia. Tem que ser um homem mesmo”, diz o *performer* ao justificar a permanência dos homens no papel de rainha no decorrer das décadas. Assim, a multiplicidade de sentidos emanentes do seu corpo extrapolam e até implodem uma definição que se oriente em um único sentido. Isso implica dizer que a preparação ritualística do *performer* vai além dos artefatos sobre o corpo: a máscara e a indumentária. Há todo um processo que o prepara para viver aquela experiência, que o situa em uma condição liminar, fazendo dele um “não homem” um “não eu”, localizando-o “nas áreas liminais da ‘caracterização’, ‘representação’, ‘imitação’, ‘transportação’ e ‘transformação’”, expressando “identidades múltiplas e ambivalentes” (SCHCHNER, 2011, p. 214). Sobre seu processo de transformação, o *performer* relata:

Porque é aquela história: pra você ser rainha do maracatu não é simplesmente querer ser rainha do maracatu. Ah, quero ser rainha! A roupa da rainha é diferente, é bem luxuosa. Eu cuido de tudo da minha roupa. Olho cada bordado. Tomo muito cuidado com a pintura do rosto. Uma rainha tem que ser linda! E, assim, pra você ser rainha do maracatu, você tem que sentir, né! Eu desde o primeiro ano que saí como rainha senti

que tem uma coisa diferente em mim, antes de eu desfilar. Antes do desfile, acontece uma transformação! Você sente essa transformação. É algo mágico! Você pode até ser uma pessoa abusada, mas assim, quando assume o papel de rainha, aí tudo muda. Isso acontece comigo. Você tem que ser uma pessoa simpática, elegante, ter gestos delicados, caminhar como rainha, saber se comunicar com o público. Se transformar totalmente. É uma coisa que acontece. Eu sinto um balanço diferente.

É interessante notar que nas formulações de Schechner (2011, p. 225), o balanço relaciona-se “às consequências a longo prazo ou o seguimento dado a uma performance. O balanço inclui as mudanças de *status* ou do ser que resultam de uma performance iniciática; ou a lenta fusão de um *performer* com o papel que ele interpreta há décadas”. Seria o que Turner (2005b, p. 164), baseado em Dilthey, descreveu como “*erlebnis*”, ou experiência vivida, algo formativo e transformativo¹³. Para o autor, quando isso ocorre, a *performance* completou a experiência. Esse processo de transformação Schechner (1988, p. 142) denominou “*transformation*”, uma experiência que pode levar ao despertar de uma “consciência crítica” tanto no *performer* como naquele que observa o evento. O relato do *performer* explicita isso:

Eu era militar do 23 BC [Batalhão de Caçadores, em Fortaleza]. Quando foi em 1977, eu tive um problema com um superior e, por conta disso, peguei uma punição no quartel. Nunca tinha sido punido. Isso me decepcionou muito e aí eu vi que precisava sair. Não ia dar certo lá não. Se isso não tivesse acontecido, eu



teria seguido a carreira militar. Provavelmente não poderia ter me transformado na rainha do maracatu que sou hoje. Ou até podia, mas com muitas restrições. Eu não estando de serviço, acredito que não teria nenhum empecilho desfilar na avenida no Carnaval. Penso eu, né! Mas jamais poderia fazer as viagens com o maracatu por conta de ser militar. Então assim, a transformação na rainha do maracatu foi uma coisa que eu não esperava, muito embora eu gostasse muito de Carnaval, sempre gostei muito das escolas de samba. Ah! eu esqueci de dizer, mas também estudei em colégio de padre. Minha formação é muito católica. Fiquei lá internado por um tempão, quando eu era menino. Mas assim, foi o maracatu que mudou completamente a minha vida. Hoje coleciono matérias de jornal do maracatu. Também tenho algumas fantasias que foram importantes, já velha. Fiz também amigos de verdade. O falecido Zé Rainha, outra rainha que foi muito importante, era meu amigo de verdade. Eu particularmente não teria condições de conhecer o que hoje eu conheço sem o maracatu, os países, os estados, porque eu conheço quase todos os municípios do estado, quase todos os estados e alguns países. Na minha situação de funcionário público eu não teria condições de conhecer tudo isso. Mas a maior mudança foi na minha vida pessoal. A minha vida quase toda foi voltada ao funcionalismo como funcionário público. Todo mundo sabe que sou [...] funcionário público respeitado, correto nas minhas coisas, mas quando chega o Carnaval, aí acontece uma transformação. Vivo pro Carnaval. Pra realização de sonhos mesmo. Sempre fui muito só pro trabalho. Pra realização dos sonhos, foi o Carnaval, a escola de samba, principalmente o maracatu. Pra realização dos sonhos foi principalmente quando eu virei rainha do maracatu, né. Então, ser hoje a rainha do maracatu mais antiga do

Ceará tem um valor muito grande na minha vida.

Assim como o *performer* exemplificado acima, outros *performers* do maracatu Nação Iracema vivenciaram experiências por meio das *performances* expressas no desfile, conforme relatou Antônio, que figurou como balaieiro naquela ocasião:

O balaieiro é um personagem de destaque no maracatu. Tem a rainha, claro! Mas o balaieiro tem o seu destaque. É ele que carrega por todo o desfile aquele cesto de frutas pesado na cabeça. É pra representar os cestos de frutas que os negros levavam, né! Então, a principal característica do balaieiro é ter equilíbrio. E assim, você precisa remexer bem o corpo, dançar [...] O maracatu é muito importante pra mim porque eu trabalho com dança, sou coreógrafo, trabalho com crianças em outros lugares dando aulas de dança. Então, ocupar o lugar de balaieiro é muito legal.

Decerto, muitos são os esforços mobilizados pelos *performers* para expressarem suas singularidades e subjetividades. Por meio de vívidos e coloridos artefatos, o maracatu revela-se como drama social e estético que traz à baila, de modo articulado, processos individuais e coletivos. Mas no maracatu as experiências não são vivenciadas de forma profunda somente por aqueles que performaram na avenida. Diversos *performers*, com distintas motivações, prepararam-se para a transformação, para viver a experiência, esforçando-se nos manejos das técnicas para “chegar



lá” (SCHECHNER, 2011). Bastava sair no corredor da casa alugada para perceber o intenso volume de vozes embaralhando-se.

Nesse cenário, em volta de vários *performers*, estava Maria. Com turbante na cabeça e saia rodada, ela freneticamente corria os olhos por objetos acomodados dentro de caixas de papelão e espalhados pelo chão da casa. No tradicional desfile da Domingos Olímpio, Maria colocou-se somente como membro da equipe de apoio. Contudo, o maracatu, sobretudo a apresentação carnavalesca, significa para Maria um momento especial, acionando nela experiências marcantes, tanto individuais como coletivas. Sobre isso, Maria diz:

Olha, não dá pra ser maracatu sem ser movimento negro [...] Eu assistia à missa afro que o pessoal do movimento negro organizava. Eu ficava encantada. Como eu trabalhava com crianças menores de rua, eu sentia essa necessidade de passar essa cultura pra eles. Lá tem muitos meninos afrodescendentes. Aí, com a participação das missas, fui querendo entrar no movimento negro. Acabei conhecendo o pessoal do Nação Iracema. Aí, acabei aqui no maracatu. Hoje o maracatu é minha vida. Eu posso exercer no maracatu muitas coisas que eu amo fazer: passar a cultura afro através da minha arte, das danças, das coreografias que eu faço tanto pro grupo de dança afro daqui, o Abogun Bolu, como pro maracatu [...] Não sou estilista, nunca fui pra universidade, né. Mas invento uns modelos, sou criativa. Então eu dou uma de estilista do maracatu e também costuro todas as fantasias do pessoal.

A experiência acionada no maracatu por meio de questões étnicas também é marcante para outras pessoas, sobretudo para os dirigentes dona Cleide, dona Lúcia e o senhor Willian, militantes do movimento negro no Ceará e, no desfile de Carnaval, ocupantes da equipe de apoio. Essa experiência é evidenciada na fala de dona Cleide:

Eu nunca pensei em ter um maracatu não, nem em formar grupo de militância negra. Foi tudo a vida que levou pra esses caminhos. Quando eu era moça, eu queria estudar e arranjar um emprego. Meu sonho era trabalhar no comércio. Aí deu certo. Mas lá tive muitos problemas com as colegas porque eu era negra. Tinham muito preconceito. Me botavam pra arrumar a loja inteira como se eu fosse empregada delas. Depois eu fui trabalhar num supermercado. Os clientes chegavam e, quando acontecia algum problema, pediam pra falar com o chefe. Só que eu era a chefe! Isso doía muito, né. Então, um belo dia, depois que a Lúcia [irmã de dona Cleide e dirigente do maracatu Nação Iracema] voltou do Rio de Janeiro, ela começou a organizar a missa afro aqui em Fortaleza. Aí eu comecei a me envolver com a militância negra. Depois disso, começamos aqui a brincar em outros maracatus. Até que decidimos fundar o nosso pra valorizar a cultura afrodescendente. Pra contar a história que não é contada sobre o negro.

Por causa da relação do Nação Iracema com o movimento negro no Ceará, alguns *performers* desse maracatu são diretamente envolvidos com questões da negritude, como Márcia, que figurou na Domingos Olímpio como mãe das etnias,



personagem criada pelos dirigentes somente para aquele desfile. Na ocasião, em meio ao volume de atividades, o grito de Márcia ecoou do quintal da casa: “Maria, vem cá, corre!”. Esboçando sorrisos de nervosismo, a jovem demonstrou insegurança com sua fantasia em razão dos seios desnudos, cobertos somente por seus longos cabelos trançados. Tranquilizando-a, Maria afirmou que idealizou e costurou a fantasia especialmente para ela, dada sua relação com o quilombo Conceição dos Caetanos e com o movimento negro do Ceará, além da cor escura de sua pele, aspecto importante para representar a mãe África.

Os relatos de Márcia apontam que sua experiência por meio do maracatu é acionada a partir da dança. Seu envolvimento com o maracatu relaciona-se diretamente com as coreografias afro. Segundo ela, uma de suas principais aptidões individuais é dançar, particularmente danças africanas, aprendidas por meio da internet e com amigas africanas de Guiné Bissau e Cabo Verde residentes no Brasil:

Na avenida, posso mostrar aquilo que eu sei. Fazer o meu melhor [...] danço muito no Abogun Bolu e também na Missa Afro lá de Conceição dos Caetanos organizada pela minha tia Bibil. É uma coisa linda. Todas as minhas primas dançando na praça. Tudo negra de tinta forte, gengiva escura, cabelo trançado, nariz grande [risos].

A condição de viver a mãe das etnias no maracatu Nação Iracema certamente se processa para a jovem como aquilo que Turner (1986) nomeou de “experiência vivida”. Ou seja, quando

sensações distintas da rotina são experimentadas, remetendo a imagens do passado, sendo isso revivido de forma articulada ao presente, tornando possível a completa experiência, a experiência e não apenas *uma* experiência, no sentido de Dilthey (TURNER, 1986).

Assim como Márcia, outros iniciavam o processo de transformação horas antes do desfile, considerando o ensaio, momento crucial da preparação. Conforme explicitamos anteriormente, ensaios voltados para o êxito da *performance* têm início alguns meses antes da apresentação de Carnaval. Contudo, são nas horas que antecedem o desfile que essa parte da “sequência total da performance” se intensifica (Schechner 2011). Para a ala do batuque, o ensaio tem caráter de “trabalho criativo” que permite aos integrantes testarem os “muitos elementos que compõem uma performance” (SCHECHNER, 2011, p. 225).

Após todo o processo de preparação, os *performers* se reuniram em frente à casa de apoio. Prontos para o desfile, cada um procurou aqueles que pertenciam às mesmas alas. Aos poucos, organizaram-se, cantaram a loa e ensaiaram passos ritmados e coletivos. Um olhar precipitado podia levar à visualização de pequenos grupos homogêneos de pessoas em razão da semelhança das fantasias, das pinturas corporais, da tinta preta na face, da coreografia padronizada. No entanto, cada *performer* levava nos adereços, nas vestimentas e nos gestos um pouco de suas individualidades. Bastava observar o modo como as meninas arrumaram os cabelos, enrolaram as saias, ajustaram os biquines,



coloriram os lábios, esmaltaram as unhas, mexeram os quadris, perfumaram-se, movimentaram-se, prepararam-se na sua intimidade para o público. Dietas de emagrecimento foram feitas por algumas meninas meses antes dos desfiles, com o objetivo de se apresentarem esbeltas na avenida, conforme afirmou Raquel, *performer* da ala das índias.

Já era noite quando surgiu no céu um clarão seguido de um vibrante barulho de fogos de artifício. A cada maracatu que iniciava o desfile, a explosão de fogos se repetia. Quando chegou o momento do desfile do Nação Iracema, na última ala, estava lá o *performer* que viveria a rainha do maracatu, em meio ao barulho intenso dos tambores. Ele fechou os olhos, balbuciou algumas palavras e, em tom quase confessional, beijou a insígnia real e a pôs sobre a cabeça. Por fim, segurou o cetro e adentrou a avenida na ala da corte. Diferentemente de alguns maracatus, cujas rainhas percorrem toda a avenida sem a coroa sobre a cabeça, havendo ao fim um momento especial para a coroação, no Nação Iracema, a rainha desfila já coroada. Para o *performer*, “rainha que é rainha tem que ser coroada. Tem que entrar na avenida coroada, ora essa, mesmo que depois eu tenha que tirar a coroa e ser coroada de novo”. Como é que o povo vai saber quem é a rainha se não tem coroa na cabeça?”

É por meio da *performance* da festa e dos indivíduos que este artigo busca capturar as singularidades dos *performers* articuladas aos seus processos coletivos. Certamente, a festa de Carnaval na avenida Domingos Olímpio, tomada a partir da

abordagem indicada, propicia uma análise fecunda, pois permite compreender como a vida se expressa por meio da arte, ou seja, como indivíduos a partir de amplo repertório cênico dramatizam questões da vida social, bem como põem em cena outras tensões que correspondem aos momentos críticos do drama social, conforme será melhor abordado adiante, descrevermos analiticamente o desfile de Carnaval na Domingos Olímpio.

Performances na avenida

Aplausos calorosos saudaram os *performers* do Nação Iracema. Segundo os dirigentes, o termômetro de um desfile exitoso é a expressão do público, sobretudo suas manifestações de emoção, como gritos, acenos, frases amorosas e pedidos para tirar fotografias. Schechner (2011, p. 217), ao deter a atenção na relação que se estabelece entre *performers* e audiência, afirma que “em todos os tipos de performance uma certa fronteira definida é cruzada. E se não é, a performance falha [...] Nenhuma performance teatral funciona desligada de sua audiência”. No Nação Iracema, a interação dos *performers* com a audiência foi percebida durante todo o desfile, de diferentes formas. As variações ocorreram de acordo com as expressões que emanaram de cada *performance*.

Naquela noite, à frente do maracatu, vinha um homem trajado com calça e blusa brancas; na cabeça, um turbante azul. A face estava empretecida, fazendo referência ao negrume, elemento



¹⁵ Sobre o torém, ver Valle (2005).

performático importante no maracatu cearense. Ele caminhava na avenida mostrando desenvoltura no manejo do estandarte – objeto de grande porte estampando a imagem da índia Iracema, personagem criada por José de Alencar.

Alguns passos atrás do porta-estandarte estava o incensário. O homem carregava um objeto que exalava fumaça perfumada da queima de incensos. Por vezes, ele aproximava-se do público, balançando fortemente o instrumento e deixando rastros de fumaça entre aqueles que observavam o espetáculo. Isso nos remete às noções de pureza e impureza desenvolvidas por Douglas (1974). Segundo a autora, tais concepções se constroem com base nas crenças de cada coletividade e operam como mecanismos de ordenação social. Considerando a avenida como espaço destinado à realização dos desfiles e que cada grupo que adentra o local reordena-o de acordo com sua lógica, a fumaça exalada pelo incensário, logo à frente do grupo, apresenta-se como mecanismo de purificação do local, preparando-o para a nova apresentação que se inicia.

A ala dos índios seguia-se ao incensário. À frente, figurava uma adolescente como a índia Iracema: esbelta, de cor clara, cabelos negros e lisos caídos sobre os ombros; trajava minúsculas vestimentas feitas de plumas com as cores verde, vermelho, amarelo e branco. Por todo o seu corpo havia desenhos feitos de tinta remetendo a figuras de povos indígenas; no rosto, pinturas com tintas de cores vermelha e preta. Ela caminhou lentamente por toda a avenida; em alguns momentos, deu pulinhos

e os cabelos esconderam, por instantes, o rosto com o olhar cabisbaixo. Em um dado momento da apresentação, a jovem, com os braços, gesticulou para os demais *performers* posicionados às suas costas, que por sua vez desenvolveram marcações coreográficas em círculos; quando formada essa figura geométrica, um deles foi ao centro e elevou uma cabaça. Enquanto isso, os outros integrantes da ala dançaram e passaram de mão em mão outras cabaças. De acordo com a coreógrafa, essa é uma dança chamada torém, pertencente aos rituais de alguns povos indígenas nordestinos¹⁵.

Todos esses movimentos faziam parte da *performance*. A *performance* exibida na ala dos índios, entre outros aspectos, aponta que por meio de gestos, adereços e vestimentas cada *performer* se investe de um personagem. Embora essa preparação tenha início horas antes do início do desfile, em algumas circunstâncias, de forma bastante ritualística, conforme explanado no tópico anterior, somente no ato do desfile é que se permite visualizar a transformação do *performer* em sua plenitude. Na avenida, ganha força todo o investimento simbólico mobilizado pelos *performers* para viverem plenamente uma nova condição de estar no mundo.

Assim, para além da dimensão do entretenimento, é importante destacar que há também motivações subjetivas no ato de performar o maracatu. A ala dos índios, por exemplo, era marcada pela presença de jovens residentes, em sua maioria, nas imediações da sede do maracatu, no bairro Jardim Iracema,



localizado na periferia de Fortaleza. Além do maracatu, parte das jovens que figuraram como índias tinha envolvimento com outras atividades oferecidas pelo grupo, tais como aulas de dança e cursos profissionalizantes para jovens. Para melhor contextualização do papel do maracatu no bairro, cabe aqui o relato de dona Cleide, uma das já mencionadas dirigentes do Nação Iracema:

Eu moro no Jardim Iracema desde que eu era criancinha. Mais de 50 anos. Cresci ouvindo e vendo o povo falar mal daqui. Eu e minha irmã temos amigos que moram em outros bairros e não querem visitar a gente porque têm medo de assalto. E é isso que acontece mesmo se você chegar aqui. Aí, o que passa sobre o Jardim Iracema na televisão? Só coisa ruim, né? A gente só passa no Barra Pesada [programa policial]. Então, o maracatu tem o objetivo de mudar um pouco essa realidade. Tem criança aqui que nunca tirou o pé daqui. Tem jovem aqui que não tem emprego, vive na droga. O maracatu tenta lutar pelo bairro, lutar por essas crianças, por esses jovens. A gente tenta oferecer projeto. A gente tenta oferecer um pouco mais de dignidade. Mudar mais esse quadro.

Portanto, para muitos entre os que desfilam, o maracatu coloca-se como meio de conhecer a cidade, podendo ser visto na avenida de outra perspectiva, para além daquela que marca os bairros da periferia, que ocupam espaço apenas nos noticiários dos programas policiais. Trata-se da possibilidade de se expressar no mundo de forma artística. Como bem expõe Turner (1986), a arte tem como papel dizer o que o ser humano aprendeu com a

experiência. Mas outras questões também vêm à baila no desfile do Nação Iracema por meio das *performances*.

Na ala posterior aos índios, havia cinco *performers* com vestimentas de cor branca; mães e filhos de santo de um terreiro de umbanda localizado em Fortaleza. De acordo com o dirigente do maracatu, essas pessoas eram convidadas a participar do desfile, pois conferiam maior legitimidade à ala, uma vez que faziam referências diretas às religiões de matriz africana. Na ala seguinte, estavam as baianas, rodopiando com vestidos de estampas azuis e brancas.

Contrastando com o caminhar lento dos *performers* da ala anterior, vinha a ala dos orixás, fazendo referência às seguintes entidades: Exu, Oxóssi, Oxum, Iemanjá, Omolu, Ogum e Xangô. A ala chamou demasiada atenção do público em razão dos rodopios, das caracterizações, das expressões faciais sérias e dos meneios de cabeça. Seguindo-se aos orixás, vinha o casal de pretos-velhos com os rostos pintados de preto, os corpos levemente curvados e exalando baforadas dos cachimbos. Por onde passavam eram muito aplaudidos.

Logo após o casal de pretos-velhos, havia a presença solitária da calunga. Uma mulher seguia com a face empretecida, exibindo ao público uma boneca de plástico, cujo rosto era pintado de preto e as vestimentas, idênticas às da mulher. Há divergências sobre os sentidos da calunga, mas muitos *performers* coadunam a ideia da figura como vinculada à sabedoria, à adivinhação, ao desconhecido.



Diferentemente dos maracatus de Pernambuco, no Ceará, não há uma relação de obrigação ritual dos grupos com as religiões de matriz africana. Portanto, a calunga não é entidade sagrada. Mas, de outras maneiras, a temática da religião de matriz africana é dramatizada nos maracatus cearenses, ainda que essa relação seja veementemente negada por alguns grupos. Exibir *performances* relacionadas às religiões de matriz africana mostra o maracatu como um espaço de expressão de religiosidades (notadamente a umbanda e o candomblé) para alguns *performers*; mecanismo que os permite viver intensamente essa experiência, conforme se verifica na ala dos orixás, na *performance* do casal de pretos-velhos e da calunga. Mas se, para uns, a religião é aspecto central como parte da experiência vivenciada no maracatu, para outros, o que lhes completa a experiência são as questões étnica e racial, conforme se explicita nas alas que se seguem.

Logo após a calunga, em papel de destaque, vinha a mãe das etnias. Os longos cabelos trançados sobre a pele escura cobriam parte dos seios desnudos. Palha e muitas plumas de cores branca e marrom deram o tom da fantasia da *performer*. Sobre as costas, ela carregava um enorme esplendor.

Acompanhando a mãe das etnias, seguiam homens e mulheres da alas das africanas, vestidos com indumentárias feitas de matéria-prima similar à usada na fantasia da mãe das etnias. Nessa composição, havia jovens enroladas em panos coloridos e com cabelos trançados. A preparação do cabelo dos componentes dessa ala não é simplesmente uma questão de adorno.

Diferentemente dos encontrados na maior parte das outras alas, o cabelo é repertório performático importante, é, sobretudo, marca de pertencimento étnico-racial. Segundo Gomes (2006, p. 10), a trança afro “imprime a marca da negritude nos corpos”. Por toda a avenida, essas *performers* deram passos entremeados com saltos, remelexos e movimentos das mãos, nas quais portavam lanças. Além das personagens, as mensagens em torno da negritude eram também expressas no desfile por meio da loa, cantada em uníssono pelos *performers* do Nação Iracema:

Nação Iracema, o teu canto negro de maracatu é
belo poema
Há trezentos anos saí de Luanda
Num barco negreiro para plantar cana
Ouvindo as sereias em seu triste canto
Inventei a saudade no meio do Oceano

De onde vem teu sorriso?
Vem de Angola
E o teu rebolado encantado?
Vem de Angola
E a tua panela cheirando a pimenta e dendê
alimenta esse povo
Que faz da cantiga seu belo viver.

Reforçando a ideia de que o maracatu Nação Iracema coloca-se como ferramenta de expressão da negritude, dona Lúcia, uma das dirigentes, afirmou:

Olha, o desfile é pra mostrar que apesar do negro ter sofrido demais nas senzalas, ela agora venceu, conquistou espaço na sociedade. Nosso objetivo maior com esse desfile é mostrar isso.



Não é só ganhar o desfile. Se ganhar, ótimo! Mas nosso propósito é chamar atenção para a luta que os negros vêm enfrentando durante todos esses anos. Esse é o objetivo do Nação Iracema. É pra isso que esse maracatu foi criado.

Além da loa e das figuras de destaque, verificamos no desfile indumentárias tendo como cores predominantes o verde, o amarelo, o vermelho, o azul e o branco. Já ao fim do desfile, estava o balaieiro. De sorriso largo, braços sempre abertos e caminhar leve, buscava demonstrar segurança no meneio do enorme cesto de frutas que conduzia sobre a cabeça. No interior do balaio, havia frutas e legumes da terra (banana, melancia, mamão, batata-doce, abóbora). Ele trajava indumentárias femininas (um longo vestido colorido de babados), tinha na face grossa camada de tinta preta e intenso volume de batom vermelho. Brincos e colares enormes chamavam bastante atenção. O balaieiro é figura relevante no maracatu. Aliás, um dos personagens que conferem maior prestígio a um maracatu é o balaio.

O interessante a perceber, portanto, é que tais *performances* nos permitem apreender o que os *performers* sentem, ou melhor, como revelam a “*erlebnis*” (TURNER, 1986). E ainda: nos permitem detectar quais questões individuais e coletivas são dramatizadas. Dessa perspectiva, da forma como são apresentadas, cabe notar que as alas (baiana, índios(as), orixás, negros, pretos-velhos, africanos, calunga e balaieiro) repõem a “*fábula das três raças*”, exposta por DaMatta (1987), ou seja, reafirmam que somos um povo miscigenado que convive com suas diferenças.

Todas as questões pontuadas até aqui ganham maior potência ao final do desfile, quando se aproxima a ala da corte, quando diversos elementos, dramatizados ao mesmo tempo, eclodem na figura polissêmica da rainha. No maracatu cearense, a corte é denominada por alguns integrantes de “*corte dos reis negros*”, por rememorar os reis africanos e/ou reis e rainhas negros coroados no período da diáspora, no âmbito ou não das irmandades religiosas.

De forma solene, os membros da corte encerraram o desfile. À frente, vinha a rainha, figura de maior importância, acompanhada do rei. Ladeando o casal, havia príncipe, princesa, damas de honra, damas do paço e dois vassalos. Um dos vassalos rodopiou em torno da rainha, carregando um enorme guarda-sol colorido; o outro abanou a rainha com um enorme leque.

Com uma enorme coroa sobre a cabeça, a rainha seguiu por toda a avenida em ritmo solene. Com largo sorriso, acenando incessantemente para o público, ela movia-se tendo como limite o quadrado simbolicamente formado naquele espaço pelos membros da corte. Quando ecoava um grito da arquibancada, ela baixava o corpo em sinal de reverência. A escuridão da noite destacou bastante o brilho e colorido dos bordados. O rei mantinha-se por perto, mas o grande destaque era a rainha, embora também chamasse a atenção sua pintura facial e as indumentárias, uma clara alusão à realeza europeia do século XVIII.

A interação entre a ala da corte e o público dava-se especialmente por meio da figura da rainha. Muitos foram os



sorrisos, as reverências, os aplausos e as frases que reverberaram em eco quando a rainha cruzou a avenida: “já ganhou”, “linda”, “poderosa”. A reação da audiência revelava que a interação estabelecida com a rainha do maracatu se dava em sua plenitude, isto é, com a personagem investida pelo *performer*. De acordo com Schechner (2011), nas *performances* que envolvem “transportation”, os artistas são alterados, indo, artista e personagem, um ao encontro do outro. “Ele interpreta um personagem, batalhas de demônios, entra em transe, viaja no desempenho que não pode fazer normalmente”; ao fim de tudo, ele retoma sua condição inicial (Schechner 1988, p. 125). Isso implica no deslocar-se simbolicamente para outros espaços metaforicamente criados pela encenação. Mas, como indica o autor, algumas experiências dizem respeito não exclusivamente ao *performer*, implicando também uma relação com a audiência, pois “os espectadores são bastante cientes do momento em que uma performance decola. Uma ‘presença’ se manifesta, algo ‘aconteceu’”, afirma Schechner (2011, p. 218). Para o autor, “a força da performance está na relação muito específica entre os *performers* e aqueles-para-que-a-performance-existe” (SCHECHNER, 2011, p. 214).

Já a “transformation”, afirma Schechner (2011), implica uma experiência que leva a uma nova condição de *status* para o *performer*, que sugere também desenvolver uma “consciência crítica de si” e da realidade. Conforme afirma o *performer* da rainha, somente ao adentrar a avenida, precisamente ao pôr sobre a

cabeça a coroa, ocorre efetivamente a transformação, a vivência plena da experiência como rainha do maracatu. Ou seja, para aquele *performer*, o desfile do maracatu implica na possibilidade de colorir-se, de exibir-se luxuosamente, de adornar-se, de expressar-se a partir da mescla entre gestos que exprimem delicadeza, elegância e firmeza. Ou seja, feminilidade e masculinidade apresentam-se em conjunção, da mesma forma que no processo de interação da rainha com o público ocorre a eclosão da experiência, havendo naquele instante a fusão entre indivíduo e sociedade. É o indivíduo que, no auge de sua transformação em rainha, em profunda conexão com a audiência, experiencia sua nova condição – rainha e mulher – e, de forma concomitante, produz nessa audiência uma retroalimentação das sensações emanadas de ambas as partes. Sinergia, completude, apoteose, é como se as barreiras que separam palco e audiência se rompessem, como se todos os marcadores étnicos e de gênero se embaralhassem, da mesma forma que os sons emanados da audiência e dos *performers* se misturam formando um uníssono que leva todos ao êxtase. E é esse aspecto, em especial, que mostra a forte diferença entre as análises clássicas dos rituais e a presente, centrada no drama, na *performance* e na experiência. É que na análise ritual clássica o indivíduo aparece sempre na referência a sua posição social, seu *status*, seu lugar na estrutura social, onde o ritual revela e diz coisas, mas o faz para um pesquisador que apenas considera as evidências observáveis em uma tela plana, evitando adentrar o campo frágil e sutil das subjetividades. A partir



¹⁶ Atualmente, toma-se como critério de julgamento a batida musical característica de cada maracatu. Em relação ao negrume, somente para a corte passou a ser quesito obrigatório.

da noção de experiência, observamos o processo pelo qual o *performer* se constitui como sujeito, e ao assim fazer, revela-se. Mas, vale lembrar, a rainha só se realiza plenamente na avenida, ou seja, na íntima relação de trocas com a audiência.

Nesse jogo de *performances*, outro aspecto chama atenção: o uso das máscaras (negrume) por pessoas atuantes dentro do movimento negro. Se tomarmos como referência a interpretação de Schechner (2012) sobre o carnaval de New Orleans, o uso das máscaras pretas no Nação Iracema, da mesma forma que a máscara colocada sobre a cor já preta da pele dos integrantes do bloco dos Zulus, como analisado por Schechner, procede à reafirmação da negritude. Contudo, no Nação Iracema, a máscara aciona outras questões no grupo. A presença de uma rainha de pele clara em um maracatu com postura política atuante na militância negra coloca-se como forte ponto de tensão em relação a outros maracatus.

Conforme já mencionamos, com o passar dos anos, o maracatu no Ceará adquiriu feições mais espetaculares. Com isso, elementos tidos como performáticos na manifestação foram ainda mais enfatizados nos critérios do julgamento, tais como a batida lenta do maracatu, o uso do negrume e a presença de personagens específicos, como a corte¹⁶. Isso relaciona-se diretamente à visão que os *performers* de diferentes grupos buscavam construir sobre o maracatu no Ceará. Em relação ao negrume, forte ponto de tensão do Nação Iracema com outros grupos, em razão do envolvimento desse maracatu com o movimento negro, os dirigentes apontavam o uso da máscara como um elemento performático importante,

símbolo da manifestação no Ceará, sendo, portanto, imprescindível sua utilização. Segundo eles, “uma rainha sem negrume não é rainha”. Tomando como suporte a referência austriana à dimensão performática do “ato ilocucionário”, quando “dizer” algo não significa declarar apenas, mas “fazer algo”, veremos que ao se utilizarem das máscaras pretas os *performers* e o conjunto da *performance* daquele maracatu não dizia apenas sobre coroação de reis do Congo como parte da tradição dos maracatus, mas, por meio desses elementos tradicionais, realizava seu objetivo de dar visibilidade às questões étnico-raciais e propagava isso para a audiência.

Além da máscara preta, outros aspectos também eram pontos latentes de tensão na apresentação, revelando-se ao fim, após os quarenta minutos do desfile, até a chegada da corte em frente aos camarotes, situados no local onde se encerra o desfile, quando ocorre o clímax do espetáculo: a coroação. Trata-se de um ponto de conflito, dado o caráter competitivo que corresponde aos momentos críticos do drama social. Nesse momento, a bateria cessou, os *performers* fizeram uma grande roda e todos voltaram as atenções para a rainha. Na ocasião, o presidente do maracatu convidou uma das autoridades presentes nos camarotes para realizar a coroação: “No asfalto da minha pele, dança índio, dança branco, dança negro. No asfalto da minha pele todo sangue é vermelho. No toque do meu tambor, tem um canto de amor pra louvar a rainha”, cantavam em uníssono *performers* e plateia. Impulsionada pelo ritmo da loa, a autoridade caminhou lentamente



em direção à rainha e realizou a coroação. A avenida silenciou para assistir ao momento. Todos os olhares se voltaram para a rainha. Nesse instante, potencializa-se, como ensina Schechner (2013, p. 41), a “encorporação”, ou seja, “esse conhecimento genuíno” mobilizado na *performance* pelos nativos. Nessa circunstância, a rainha desempenhava ao mesmo tempo uma *performance* fruto de múltiplos conhecimentos que dão sentido ao seu papel: rodopiava, reverenciava a audiência, acenava, mantinha os braços abertos e a postura ereta em sinal de elegância. Embora a coroação não fosse quesito de pontuação, o desempenho da rainha poderia acarretar pontos positivos para o maracatu, bem como conferir maior prestígio ao grupo.

Findada a coroação, os *performers* seguiram pela avenida, atravessaram um grande portão de ferro e dispersaram. Algumas pessoas correram em busca de bebidas e comidas, outras, em busca de auxílio para retirar as fantasias do corpo; algumas deitaram-se sobre o chão, outras riram ou choraram comemorando o que passou. Tudo isso se refere à fase do “esfriamento”, quando os espectadores, tendo experimentado a *performance*, foram afetados por ela. Uma vez que suas fantasias são removidas, logo eles adormecem (Schechner 2011, p. 224-225).

Considerações finais

Neste artigo, buscamos enfatizar a dimensão espetacular, festiva e performática dos maracatus cearenses, focalizando um ponto central: a experiência, categoria que a partir das noções do

antropólogo Victor Turner, fundamentado em Dilthey, apresenta-se neste trabalho com ampla força analítica, pois permite problematizar as relações entre indivíduo e sociedade. Dessa ótica, chamamos a atenção para experiências profundas (individuais e coletivas) vivenciadas pelos indivíduos por meio de suas *performances* na apresentação de Carnaval na avenida Domingos Olímpio, em Fortaleza.

Com base nas formulações produzidas do encontro intelectual fecundo entre o antropólogo Victor Turner e o diretor de teatro Richard Schecher, compreendemos o desfile dos maracatus como drama social e drama estético, partilhando o entendimento, conforme nos ensina Turner (1986), de que a arte serve para expressar aquilo que os indivíduos aprenderam com a experiência. Portanto, dramas sociais e dramas de palco são espaços metafóricos, marcados pela explosão da criatividade, quando *performers*, na relação estabelecida com a audiência, tanto se deslocam para outros cenários simbólicos como, por meio de suas expressões metafóricas, possibilitam aos observadores experiências profundas e, por vezes, transformadoras, como bem pontuam Turner (1982, 1988, 1987) e Schechner (1988, 1987, 2011).

A discussão do artigo gravita, portanto, em torno desse jogo de espelhos, em que a arte imita a vida e vice-versa, quando dramas sociais e estéticos se retroalimentam. Certamente, no maracatu Nação Iracema, é somente no desfile de Carnaval que todas essas questões ganham potência, de forma que o campo sutil das singularidades e subjetividades pode ser apreendido com maior



vividez, quando naquele instante, ainda que breve, indivíduos articulam processos individuais e coletivos.

No plano teórico, o artigo visa oferecer contribuições nos debates sobre rituais e *performances*, colaborando nas reflexões que problematizam a oposição entre indivíduo e sociedade, marca da produção clássica no campo da análise antropológica dos rituais. Nesse plano de análise, no artigo, buscamos ultrapassar a dimensão que toma como referência somente as posições sociais dos indivíduos, ou seja, seu lugar na estrutura social. A proposta foi lançar o olhar para os íntimos e delicados processos nos quais os indivíduos se constituem no mundo enquanto sujeitos a partir de suas potências criativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGIER, Michel. *Anthropologie du Carnaval: la Ville, la Fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille: Parenthèses/IRD, 2000,

BARROSO, Gustavo. *Coração de Menino: Memórias de Gustavo Barroso*. 2. ed. Fortaleza: UFC, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de. *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile*. Rio de Janeiro: Funarte; UFRJ, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CRUZ, Danielle Maia. *Maracatus no Ceará: Sentidos e Significados*. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

_____. “Maracatu New York: Transregional Flows between Pernambuco, New York, and New Orleans”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 2012, 37(74): 81-108.

_____. *Tempo de Carnaval em Fortaleza: Blocos de pré-carnaval, maracatus e a política de editais*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, 2013.

DAMATTA, Roberto. “Apresentação”. In: Arnold Van Gennep, *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis, RJ: Vozes. 1987, pp. 9-20.

_____. *Carnaval, Malandros e Heróis: por uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

DAWSEY, John C. “Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o Lugar Olhado (e Ouvido) das Coisas”. *Campos*, 2006, 7(2): 17-25.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FARIAS, Edson Silva. *Ócio e Negócio: Festas populares e entretenimento-turismo no Brasil*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas – Campinas, SP, 2000.

GOMES, Nilma Lino. *Sem Perder a Raiz: Corpo e Cabelo como Símbolos da Identidade Negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARQUES, Janote Pires. *Festas de Negros em Fortaleza: Territórios, Sociabilidades e Reelaborações (1871-1900)*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

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

NOGUEIRA, Carvalho. “Carnaval de rua, desafio ao Paço”. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 8 fev. 1991. Especial Carnaval 91, pp. 4E.



NOGUEIRA, José. *Fortaleza Velha: Crônicas*. 2. ed. Fortaleza: UFC, 1981.

PONTE, Sebastião Rogério. *Fortaleza Belle Époque: Reformas Urbanas e Controle Social (1860-1930)*. 3. ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o Vivido e o Mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. "Victor Turner's Last Adventure". In: Victor Turner, *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. 1987, pp. 7-20.

_____. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

_____. "Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e Teatral". *Cadernos de Campo*, 2011 (20): 213-236.

_____. "A Rua é o Palco". In: Zeca Ligiéro (org.), *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad. 2012, pp. 155-181.

_____. "Pontos de Contato Revisitados". In: John Dawsey *et al.* (org.), *Antropologia e Performance: Ensaio Napedra*. São Paulo: Terceiro Nome. 2013, pp. 37-65.

_____; APPEL, Willa (org.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *The Anthropology of Experience*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1986.

_____. "The Anthropology of Performance". In: Victor Turner (comp.), *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. 1987, pp. 72-98.

_____. "Dewey, Dilthey e Drama: um Ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner". *Cadernos de Campo*, 2005a (13): 177-185.

_____. "Victor Turner e a Antropologia da Experiência". *Cadernos de Campo*, 2005b, (13): 163-176.

VALLE, Carlos Guilherme Octaviano do. "Compreendendo a Dança do Torém: Visões de Folclore, Ritual e Tradição entre os Tremembé do Ceará". *Antropológicas*, 2005, 16(2): 187-228.