

MARACATU: UMA MARCA CULTURAL IBERO- ÁSIO-AFRO- AMERÍNDIA NO CARNAVAL DO NORDESTE

[ARTIGO]

Neudson Johnson Martinho

Universidade Federal de Mato Grosso

Faculdade de Medicina

Celso Luiz Prudente

Universidade Federal do Mato Grosso

Depto. de Teoria e Fundamentos da Educação

Dacirlene Célia Silva

Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

O artigo demonstra que o Carnaval brasileiro tem origem no ocidentalismo caucasiano, ibérico e europeu. Iniciou com a violência dos ataques dos entrudos, que teve como ápice o ato de atirar sapatos nas visitas, fezes e urinas nos escravos que passavam. Isso era feito nos sobrados pelas moças recatadas das famílias patriarcais. Esse comportamento violento é amenizado com a influência francesa do confete e da serpentina, que foram trazidos pela missão francesa no início do século XIX. Isso foi amenizado, mas não superado, considerando que o sentido de ataque permaneceu no ato de atirar o confete e a serpentina nos dançantes de salão. A humanização no processo carnavalesco aconteceu somente com a pedagogia comunicacional do maracatu, oposta à violência caucasiana e considerada o mais antigo folguedo rural negro. Assim os negros incorporaram no Carnaval a corporalidade lúdico-músico-gregária de solidariedade comunal dos seus rituais.

Palavras-chave: Maracatu. Pedagogia Comunicacional. Carnaval. Africanidade. Solidariedade Comunal.

This article demonstrates that the Brazilian Carnival has its origins in Caucasian, Iberian, and European Westernism. It started with the violence of the entrudo attacks, whose extreme actions included throwing shoes on visitors, and feces and urine in the slaves who passed by. Such acts were done by socialite girls of patriarchal families. This violent behavior is mitigated by the French influence of the confetti and the streamer, which were introduced by the French mission in the early 19th century. This was mitigated, but not overcome, considering that the sense of attack remained in the act of throwing confetti and streamer over ballroom dancers. The humanization in the Carnival process took place only with the communicational pedagogy of maracatu, opposed to Caucasian violence and considered the oldest black rural revelry, and black people incorporated the playful corporeality of communal solidarity of their rituals in the Carnival.

Keywords: Maracatu. Communicational Pedagogy. Carnaval. Africanity. Communal Solidarity.

El artículo muestra que el Carnaval brasileño tuvo origen en el occidentalismo caucásico, ibérico y europeo. Se inició con la violencia de los ataques de los entrudos, que tuvo como punto culminante el acto de arrojar zapatos a los visitantes, heces y orina en los esclavos que pasaban. Lo hacían desde las casas las recatadas mujeres de las familias patriarcales. Ese comportamiento violento se vio mitigado por la influencia francesa del confeti y la serpentina, que fueron traídos por la misión francesa a principios del siglo XIX. Eso se mitigó, pero no se superó, considerando que la sensación de ataque se mantuvo en el acto de lanzar el confeti y la serpentina en los bailarines de salón. La humanización en el proceso del Carnaval se dio solo con la pedagogía comunicacional del maracatu, frente a la violencia caucásica y considerada el jolgorio rural negro más antiguo. De esa manera, los negros incorporaron en el carnaval la corporeidad lúdico-músico-gregaria de la solidaridad comunitaria de sus rituales.

Palabras clave: Maracatu. Pedagogía Comunicacional. Carnaval. Africanidad. Solidaridad Comunitaria.

O Carnaval foi introduzido no Brasil pela ocidentalidade caucasiana, processo que se deu em duas fases: a branca ibérica e a branca europeia, as quais se estabeleceram em um processamento beligerante de ataques violentos com os portugueses, tornando-se uma demanda mais simbólica e palatável dessa violência com os franceses (PRUDENTE, 2002a). Observamos que as relações carnavalescas ocorreram, sobretudo, no âmbito organizado e nos limites das relações institucionais em que aconteceram, como fenômeno de afirmação urbana em um processo ainda silvícola de perspectiva rural.

Isso parece ter implicado a organização social que se formava, como uma afirmação marcada por ambiguidades em uma demanda de deslocamento, considerando que a vida era rural, mas o Carnaval era urbano, com notável afirmação de poder. Esse fenômeno se desenhava como implicação de um frágil cotidiano paroquial de imposição do poder familiar patriarcal (REIS FILHO, 1970).

Segundo Costa (2002), a fase inicial da demanda carnavalesca se deu pela predominância do entrudo trazido pelos luso-ibéricos, com inequívoca violência agremiativa, na qual o ataque pautava a relação e o outro era visto como passante no campo de domínio do estabelecido. Inferimos que esse comportamento de ataque também ocorria na recepção do outro em visita ao grupo estabelecido. Isso sugere uma tentativa de territorialização subjetiva, indicando uma espécie de (des)outralização, reificação como quebra da austeridade por uma demanda de dominação em que o outro só teria sentido sendo o *eu* do estabelecido. A possibilidade do sentido do diferente nessa espécie de

territorialização simbólica foi justamente uma das razões dos ataques.

De certa maneira, vemos aí a recepção violenta como um rito de passagem vertical, como única possibilidade da presença do outro, que se dá com a violência subjetiva da (des)diferenciação para que o outro seja o meu *eu* estabelecido, na minha territorialidade objetiva e subjetiva. Dessa forma, esse entrudo traz como possibilidade o rito do batismo como (des)demonização do outro, experiência que tem sido marcada pela violência de corporalidade, visando a (des)ontologizar o outro como forma da redução do ser onde sugere a alma, portanto, a possibilidade da localização do demônio que o outro implica nas relações de fragmentação de alteridade (PRUDENTE, 2007).

Na peça teatral *Entre quatro paredes* (1944), de Jean-Paul Sartre, o autor chama atenção para a possível infernalização que implica uma relação demoníaca, quando o personagem Garcin diz que “o inferno são os outros” (SARTRE, 1977, p. 98). Talvez essa consideração se localize no âmbito dos conflitos das relações que a demanda social implica, como observa Lucio Branco (2009, p. 5): “Sartre expõe a fatalidade da condenação do homem à vida social”.

Portugal foi a primeira unidade nacional da ocidentalidade, resultante de lutas contra a invasão dos sarracenos pelo Mediterrâneo. Essa situação concorreu para formar um imaginário visto nas relações artísticas e nas reconstituições de possibilidade dramática de demandas coreográficas. Ainda que a linha de dança não estivesse consolidada no alto dramático do folguedo, é sensato supor que a luta e as batalhas bélicas da tentativa de expulsão e

também do convívio conflituoso dos sarracenos tenham influenciado o alto dramático que constitui a relação carnavalesca da ibericidade mediterrânea; sendo, respectivamente, a violência da expulsão e a violência da convivência do autoritarismo que impõem a integração do outro, na medida em que ele é obrigado a ser a expressão do estabelecido (MARX; ENGELS, 2005).

Essa contradição de subjetividade beligerante se intensifica com o processo das Cruzadas, em que a Europa dos estados nacionais tem um imaginário contrário ao “ir às águas”, por entendê-las como lugar de castigo que decorria da perseguição imposta aos insanos mentais. Isso dificultou a determinação eurocolonial da Igreja Católica, que entende a necessidade de usar os ibéricos para seu projeto colonial europeu (FOUCAULT, 2005).

Nossa reflexão começa a dialogar com Holanda (1997), em sua sugestão de dois mundos na linha ocidental, em que os europeus são sedentários voltados para o trabalho e os ibéricos, aventureiros e sugestivos às lutas e ao convívio com as imprecações da vida de monstros e demônios tropicais. Por essa razão, o ataque foi fundamental para essa lógica, bem como a exorcização sem limite de violência em proveito da salvação cristã, sugerindo ainda níveis de ataques que se estabelecem pelo golpe das batidas e pela incineração do outro, ateando-lhe fogo como herança do Santo Ofício (PRUDENTE, 2009).

Esses valores de característica furiosa formaram a estrutura do Carnaval de ocidentalidade ibérica, caracterizado no entrudo português. Nas narrativas artística e léxica de viajantes, constatamos

inequívoca violência presente nas festas carnavalescas das importantes famílias patriarcais. Esses eventos festivos aconteciam nos sobrados urbanos do centro paroquial, os quais eram reservados para tais acontecimentos, considerando que esses seguimentos estavam radicados nas fazendas das áreas rurais (REIS FILHO, 1970).

Nas festas dos sobrados, as moças recatadas de nuclearidade familiar tradicional recepcionavam os jovens visitantes, que eram recebidos com atrocidade, atirando-lhes água suja, artefatos domésticos, garrafas, vasos e até calçados, que provocavam também graves constrangimentos físicos nos convidados. Notamos, ainda, que a principal vítima dessa festividade carnavalesca foi o escravo, na condição de participante compulsório, vivendo toda sorte de investivas por parte das circunspectas senhoritas de família. Como objetos dos ataques que buscavam alvejá-los, estavam pedras, urinas, fezes etc. (PRUDENTE, 2002a).

A violência do entrudo ibero-caucasiano perde a força e seu arsenal é substituído pelo confete e pela serpentina nos bailes de salão do século XIX, com a vinda da Missão Francesa, influenciando o noma da família patriarcal, cujo tradicionalismo de personalidade vai abrindo espaço para as relações de racionalidade da individualidade europeia moderna, que se impõe com a presença da família real portuguesa e sua corte no Brasil (SOUZA, 2017).

O comportamento franco-europeu do confete e da serpentina concorre para subtração da virulência beligerante das relações carnavalescas de salões, mantendo-se ainda o sentido agressivo sustentado na lógica mais palatável do ataque, quando

se ateavam o confete e a serpentina euro-caucasiana. Observamos que o Carnaval brasileiro encontrou na africanidade o fator de humanização, considerando a organização sociocultural com base no samba que se configurou em diferentes manifestações, cuja origem é o ticumbi banto, tais como: congada, congo, terno de congo e escola de samba, sintetizando todas as manifestações culturais afro-brasileiras.

A escola de samba trouxe, então, a corporalidade musical gregária do negro, resultando das relações comunais de solidariedade gregária dos rituais de matriz africana. Portanto, com esse advento, o Carnaval ganha um formato mais humano e harmônico, saindo da instintiva violência do universo ocidental dos processamentos dos mundos ibérico e europeu de tendência dionisíaca (PRUDENTE, 2011).

A festividade entra com efeito no universo africano de trocas rituais, no aspecto lúdico-musical de solidariedade gregária das relações comunais, que formam a unidade das culturas negras, sugerindo possibilidades coadunáveis com a dádiva de Marcel Mauss (2003). Esse comportamento negro de corporalidade musical foi estruturante no Carnaval, produzindo um sentido humano mais harmônico e sugerindo uma tendência apolínea (PRUDENTE, 2011).

Assim, inferimos que a africanidade humanizou o Carnaval, inserindo-o em uma relação de nuances da ritualidade músico-comunal que se tornou paradigma internacional das relações carnavalescas, libertando-as do nomo da violência dos ataques ocidentais, europeu, ibérico e caucasiano. Com o advento de características negro-lúdico-musicais estruturantes, o

Carnaval brasileiro desarticula a violência branca, tornando-se uma referência negra de humanismo lúdico-coreográfico mundial.

A festividade carnavalesca perde a força na eurocidentalidade caucasiana, ressurgindo mais forte com a multiculturalidade tropical dos diversos afro-latino-americanos miscigênicos. Do mesmo modo, o musicólogo Ricardo Cravo Albin (2002, p. 106) escreve que: “O Carnaval quase desapareceu na Europa para renascer nos trópicos, especialmente no Rio, Salvador e [restante do] Nordeste brasileiro, como fruto da amável convivência multirracial do Brasil”.

Desse modo, o apelo popular do Carnaval é resultado da presença negra dos folguedos da escola de samba e do maracatu, dada sua essência gregária de ritualidade lúdico-comunal, e se estabelece como possibilidade de pertencimento miscigênico (PRUDENTE, 2019b). É, ainda, uma possibilidade de identidade nacional, pela tamboralidade do samba em razão da dinâmica multicultural, que se constata nos espaços comunitários dos segmentos raciais empobrecidos (TUPY, 1985).

Fred Góes (2003) considera que o Carnaval, apesar de não ter sido inventado no Brasil, foi pelos brasileiros reinventado de forma plural, sendo acrescidas múltiplas formas de expressá-lo e vivê-lo, com fortes marcas da diversidade cultural brasileira. E, assim, tornou-se uma forte marca de identificação da nossa cultura e, de modo específico, da cultura afro-brasileira, que, pelo sentido gregário da ritualidade, permitiu uma dinâmica multicultural para o Carnaval, que ganhou sua marca racial (ALBIN, 2002).

Nessa perspectiva, com elementos culturais de diversos povos que chegaram à Terra de Santa Cruz trazendo seus costumes e imaginários, o Carnaval se incorpora à força organizacional da cultura africana, considerando que, no período colonial, o negro foi o único produtor de cultura, na medida em que o vermelho ameríndio e o branco ibérico não tinham o sonho de construção da sociedade brasileira (GERMANO, 1999). Isso porque o índio sonhava em embrenhar-se na floresta, fugindo da máquina da evangelização; enquanto o português cultivava o sonho do rico regresso à sua terra natal (BARBOSA; SANTOS, 1994; PRUDENTE, 2011). Essas duas possibilidades eram diferentes das do preto africano, o qual tinha o oceano pela frente e a floresta às suas costas. Vendo-se sem a possibilidade de regresso ao continente africano, o negro optou, aqui, pela reconstituição da sua Mãe África. E, assim, foi resignificando, na medida do possível, os valores que estavam implicados na sua axiologia africana (BARBOSA; SANTOS, 1994).

Isso foi fundamental para o Carnaval, que se tornou um produto original brasileiro, dando visibilidade da relação multicultural de possibilidades lúdicas gregárias para uma festividade que foi marcada por um imaginário ocidental de violentos ataques dos caucasianos de relação monocultural. Entre as diversas contribuições que os negros inseriram como gêneros musicais mais apropriados para a folia estão o samba, o samba-enredo, o maracatu, o afoxé e o axé (COSTA, 2001; REZENDE, 2017).

Essa influência da cultura negra é legitimada pela participação ativa no processo carnavalesco, formando os cordões, as escolas de samba e os blocos, concorrendo

para tornar esse ambiente festivo de alegria em um espaço para celebração de ícones culturais e grito de resistência às iniquidades sociais, como o racismo, preconceitos e desigualdades sociais de toda natureza (COSTA, 1978; REZENDE, 2017; TUPY, 1985).

O Carnaval de caucasianismo ocidental e subjetividades beligerantes ibéricas e europeias – de acordo com Ricardo Cravo Albin (2002, p.103), “brutais entrudos portugueses e europeus na essência. E na truculência” – tornou-se, com a africanidade estruturante, o maior evento de massa do mundo, pautando também as relações carnavalescas eurocentrais.

De tal sorte que o Carnaval foi compreendido como síntese do humanismo do diverso negro, com a corporalidade de nuances músico-solidárias próprias dos rituais de escatologia africana. Ele não é salvacionista, mas se estabelece em uma esfera de circularidades de saberes sagrados da cosmovisão africana primogênita, que já conhecia o respeito à biodiversidade e à diversidade (PRUDENTE, 2014). Isso se mostrava acolhedor na medida em que entendia que todas as manifestações eram expressões dos deuses, cabendo na consagração da tamboralidade que se faz signo da troca gregária da dança, que só foi vista no Carnaval com a presença negra (PRUDENTE, 2019b).

Embora tenha elementos culturais diversos, tais como ibéricos, asiáticos e ameríndios, o Carnaval tem predominância dos traços da cultura afro-brasileira e sua essência, construída e resignificada na pluralidade cultural existente nos diversos estados do Brasil, originando-se onde tinha

a maioria da população negra, assim como a maioria minorizada na horizontalidade da imagem do ibero-ásio-afro-ameríndio, como segmento miscigênico empobrecido nos grandes centros (PRUDENTE, 2019a).

Nessa linha de abordagem, dialogamos com outro estudo de Prudente (2002b), intitulado *Mãos negras: antropologia da arte negra*, em que o autor observa as artes plásticas de artistas negros. A pintora Eunice Coppi, na obra *Vicente no Carnaval*, sugere a horizontalidade miscigênica do Carnaval como uma possibilidade de relações de nuances ontológicas, como segue:

Pintura impositiva na qual, provavelmente, Eunice Coppi tenta mostrar a beleza do poder horizontal das relações comunais que os monarcas negros, índios e brancos pobres imprimem para criar fantásticos chefes de governos utópicos, com base numa profunda revolta interior contra os sistemas eurocêntricos que lhes são estranhos e lhes furtam a alegria de existir, fraturando, então, sua razão de ser (PRUDENTE, 2002b, p. 131).

Nesse contexto de pluralidade cultural que permeia o Carnaval brasileiro, há um traço de brasilidade dado pelo processo de ressignificação da axiologia da diversidade africana, que se estabeleceu em sua perspectiva teleológica, diferenciando-se do universo eurocidental; pois é sensato supor que o ataque estrutural ao Carnaval de ocidentalidade caucasiana atendeu à lógica de uma provável linearidade acumulativa (PRUDENTE, 2019a).

Esse comportamento, por sua vez, revela a diferença de fim dos dois vetores, considerando na africanidade a

possibilidade de conjugação da vida e morte num plano comum de existencialidade que não termina, mas que entra nas possibilidades de outras temporalidades (RIBEIRO, 1996). Chamamos, assim, atenção para uma corporalidade coletiva na relação gregária da ludicidade da música ritualística, buscando um crescimento na alteridade para que o corpo esteja bem, pois esse corpo é uma espécie de chave para entrar na outra temporalidade existencial que se dá na morte de plano vital (SANTOS, 2012).

Percebe-se isso no egípcio banto, conforme o *Livro dos mortos*, em que faziam do corpo a expressão da vida e a chave da existência para a temporalidade da morte, razão pela qual o Carnaval negro é paudado por nuances de relações hedonistas de trocas dadasivas, de solidárias comunais, que se fazem pela dança (MAUSS, 2003; PRUDENTE, 2014). Percebemos aí a razão multicultural da carnalidade negra dos trópicos, que é estruturalmente oposta ao monoculturalismo do imaginário de ataque do Carnaval branco-ocidental (ALBIN, 2002).

Por outro lado, o Carnaval nordestino, especificamente em Pernambuco e no Ceará, tem como destaque o maracatu, cuja identidade cultural se tornou tão evidente que foi considerado patrimônio imaterial nesses estados. É provável que o maracatu, enquanto folguedo popular, seja uma manifestação em que a concorrência de uma possível unidade cultural nordestina ganhe mais espaço de compreensão, observando aspectos específicos da dinâmica cultural em que se deu o grupo. Por exemplo, o maracatu preserva mais o caráter de religiosidade da cultura ioruba, guardando mais o sentido de visão concreta própria

da orixalidade no contexto africano, cujo fator determinante é a territorialidade. De tal sorte que a dimensão querigmática de um orixá responde ao lugar em que ele está estabelecido (RODRIGUES, 2019; VERGER, 2002).

Por exemplo, Xangô existiu e foi rei de Oyó. Para nossa reflexão, significa que a população de Oyó tem como orixá Xangô, que é o orixá do povo de Oyó. Esse é o fenômeno ao qual chamamos de territorialidade querigmática de afirmação de nação, que tem o arquétipo desse orixá. Isso se encontra no imaginário popular, como percebemos no samba-enredo da escola de samba Cabeções de Vila Prudente (1981), de autoria de Dom Marcos: “*Contam os antigos rituais que Xangô foi rei um belo dia [...] Oyó o reino da beleza, tendo em Xangô o seu senhor*”. Por essa razão, tal folguedo afirma sua condição de nação, assim como o maracatu, e isso o diferencia da orixalidade brasileira, em que a religiosidade se estabelece por relações ideais que não levam em consideração o fator de nação como territorialidade, de possível relação querigmática, que é fundamental no arquétipo do orixá, na demanda do processo telúrico africano (VERGER, 2002).

Nessa linha de compreensão, o maracatu resgata a questão da nação da *iorubalidade*, ligando-se ao fenômeno do *padê* de rua, em que o grupo religioso demarca a territorialidade para afirmar a questão de nação, o que se chama, ainda no processo ideal, de orixá da casa. Nesse contexto, a força neutra do Exu, que, com certa analogia ao mensageiro grego Hermes, comunica-se com o orixá, sendo intermediário entre o plano dos religiosos e a divindade

do grupo e, neste caso específico, o Exu é conduzido não por uma musicalidade membranofônica, e sim pela condução do instrumento idiofônico, mais conhecido como agogô, que na manifestação carnavalesca vai ser aclimatado pelo triângulo, que também é de ferro e de popularidade nordestina inequívoca (BASTIDE, 1961).

Inferimos que a presença do triângulo no maracatu se estabeleça como uma tentativa de afirmação de nação, o que é estrutural no alto coreográfico do maracatu, tornando-se presente na música popular nordestina, tais como: o maracatu rural (ou baque solto) e o maracatu nação (ou baque virado), que são manifestações nordestinas da africanidade, sobretudo pernambucana, que trata a subjacência da migração rural dos escravizados da área canavieira para os grandes centros, como é o caso de Recife. Esse fenômeno da cultura afro-brasileira também é visto no Ceará, seguindo a centralidade de alto dramático do maracatu pernambucano (ANDRADE, 1982; INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2014).

Os negros africanos trazidos para o Brasil para trabalhar de forma escravizada nas plantações de café e nos engenhos de cana-de-açúcar eram guerreiros vencidos de guerra e, por conta disso, escravizados de forma semelhante ao princípio da escravidão clássica, que vigorou também no universo eurocidental. Isso sugere um elemento diferenciador do maracatu no Ceará, que é formado por homens que se trajavam de mulher e, talvez, a pintura de preto visasse a estabelecer uma unidade plástica entre as diferentes etnias que aqui viviam, compulsoriamente, relações comuns e tiveram de concorrer

por uma unidade cultural para além das suas etnias de origem (SOUZA, 2015; TINHORÃO, 1988).

A predominância masculina de grupos diferentes com expressão negra que lhes era comum foi presente nos cenários portuários pernambucano e cearense, formando o imaginário que se viu com o brincante fantasiado no vestuário feminino e a tinta para caracterizar a unidade de nação. Os navios negreiros aportavam em Pernambuco e no Ceará e, em seguida, estes eram embarcados para outros estados do Brasil, o que se caracterizou como tráfico interprovincial e continuou mesmo depois da lei internacional (RODRIGUES, 2019).

A Inglaterra via na escravidão brasileira um empecilho para imposição dos seus produtos manufaturados. Isso foi determinante para o governo da época promulgar a Lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico de escravos no Brasil. Contudo continuava o tráfico interprovincial, que indicava a crise do engenho de açúcar com a emergência dos ciclos da borracha e do ouro. A Inglaterra promulga, em 1.845, a Lei Bill Aberdeen:

O **Bill Aberdeen** foi uma lei inglesa aprovada em 1.845, que concedia direitos à Marinha Real britânica de atuar de maneira rígida contra o tráfico negreiro, que trazia milhares de africanos para o Brasil anualmente. Essa medida drástica foi tomada pela Inglaterra por conta da falta de iniciativas do governo brasileiro em pôr fim ao tráfico de escravos (SILVA, 2019).

Com forte influência cultural ibero-ásio-afro-ameríndia, surge o maracatu

cearense, cuja característica de baque virado tem padrão rítmico de procedimento da tamboralidade, sendo conduzido pelo instrumento idiofônico de ferro, sugerindo o fator de demarcação de territorialidade comunicacional do Exu, para afirmar o princípio de nação impregnado nesse maracatu (PRUDENTE, 2019a).

A preocupação com o baque virado encontra também referência com a acuidade do inventário da Fundação Palmares, vinculada à Secretaria Especial da Cultura:

Os grupos de maracatu de baque virado tiveram origem nas coroações de rainhas e reis negros denominados Reis do Congo. Na atualidade, integram os festejos carnavalescos com um cortejo real negro ricamente trajado com sedas, veludos, bordados e pedrarias, em referência à corte europeia. A música é composta por batuques da tradição africana fundamentados no candomblé (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2020b).

Dessa maneira, o baque ou batido virado é mais compassado para o desenho rítmico das difusas que se dão nos instrumentos de ferro e de sopro como condutor musical, em que os tambores são mais compassados, com base mais lenta e forte marca africana na sua cadência musical. Isso ao contrário dos maracatus de banque solto, que têm subjacência rural, como no estado de Pernambuco, que sugere um maracatu caracteristicamente rural:

Também conhecido como maracatu rural, é uma referência da cultura pernambucana, no qual figuram os caboclos de lança. A maioria de seus integrantes é de trabalhadores rurais, que também

produzem as próprias fantasias, guiadas, relhos e chapéus. Diferencia-se dos outros maracatus por seu estilo de vestimentas e pela musicalidade própria. Enquanto no maracatu de baque virado os tambores marcam a harmonia, os instrumentos de sopro dão a essência do maracatu de baque solto, conhecido ainda como maracatu de orquestra (FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES, 2020a).

No início, apenas homens conduziam os maracatus em Fortaleza e, à época, eram conhecidos por marchantes. Atualmente, há participação de mulheres, existindo alas de índias, baianas, negras e rainhas (RODRIGUES, 2019).

As manifestações culturais nas festividades carnavalescas demonstram estar vivas, significando e ressignificando o Carnaval nordestino, com forte expressão musical pernambucana e cearense do maracatu. Como afirma o pesquisador André Rodrigues (2019), estão em atividade no Ceará, até hoje, grupos tradicionais como: Az de Ouro, Rei de Paus, Vozes da África, Nação Baobab, Rei Zumbi, Nação Iracema, Kizomba e Nação Fortaleza.

Ainda que o maracatu seja o mais antigo alto dramático coreográfico da corporalidade comunal africana, sua resistência cultural se estabeleceu em um processo de convivência e (re)significação com outras culturas da ibericidade e da amerindidade, que se desenvolve em uma dinâmica profissional dramática (ANDRADE, 1982; PRUDENTE, 2011).

Essa performance dramática pode ser percebida na descrição de Rodrigues (2019), como segue:

primeiro surge a baliza na abertura, entoando o cântico e chamando o porta-estandarte, que por sua vez, carregando o estandarte, dá o ritmo da passada e anuncia o início do espetáculo. Após este prólogo, adentram a avenida em sequência os porta-lampiões, os índios da comunidade, as negras, as baianas, as negras da calunga e do incenso (cheiro), o balaio, os pretos-velhos, até chegar o grande momento do desfile real da corte, com príncipe, princesa, rainha e rei.

Dialogando com Rodrigues (2019), percebemos que o alto dramático coreográfico do maracatu sugere uma reconstituição através de alegorias da ecologia africana, que decorre da esfericidade de circularidade de saberes sagrados da cosmovisão africana primal, que, reiteramos, conhecia o respeito à diversidade.

De tal sorte que se vê aí a insistência desse autor em demonstrar as artes plásticas do maracatu com sugestões de ambiências ecológicas:

As roupas no maracatu tradicionalmente apresentam muita palha, plumagem, penas, búzios, estampas africanas zebradas e de onça. Há estruturas sempre preservadas esteticamente pelos cortejos. As baianas, por exemplo, com suas saias estampadas ou brancas, volumosas e rodadas, espalhando energia. Ou a rainha, cercada de glamour e com bordado do vestido aplicado à mão (RODRIGUES, 2019).

A escolaridade brasileira ainda sugere um comportamento monocultural, que privilegia as culturas eurocentrais caucasianas e, dessa maneira, as manifestações culturais

afro-brasileiras não são estudadas. Na perspectiva da superação da monoculturalidade escolar, o movimento negro social contribuiu fundamentalmente para a promulgação da Lei 10.639/2003, “que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira”, em favor do respeito à diversidade para a valorização multicultural inclusiva da dinâmica miscigênica emergente ibero-ásio-afro-ameríndia como minoria (PRUDENTE, 2019a).

Essa preocupação nos despertou para a elaboração deste artigo, objetivando resgatar, a partir dos imaginários presentes na comunicação e na arte carnavalesca, marcos históricos da pluralidade da cultura brasileira, a qual se materializa como uma expressão histórica e uma manifestação que reflete a história do Brasil, com base na dinâmica multirracial. Pois só assim, com a multiculturalidade, observam-se, na escolaridade, nossas raízes mais profundas, que permeiam nossas crenças, valores e atitudes, que muitas vezes são desconhecidos quanto a sua ancestralidade e dimensão ontológica (SANTOS; MOLINA NETO, 2011).

Concluimos que a escolaridade multicultural tem um importante papel na preservação e no desenvolvimento da cultura popular, o que se reflete nas relações existenciais da imagem horizontal do ibero-ásio-afro-ameríndio como minoria. Pois é neste contexto que se estabelece o maracatu como uma síntese dos valores miscigênicos e fator identitário em favor de um projeto de nação com relações democráticas e propósitos civilizatórios, vindo romper com a euro-heteronormatividade que impõe o verticalismo do universo eurocidental.

Nessa perspectiva, o Carnaval não transcende apenas a dimensão de festividade, mas se caracteriza como um evento cultural que traz implícitos elementos de resistência e luta contra a colonialização eurocêntrica e conteúdos de ensino e aprendizagem quanto à forte marca de humanização presente nas nossas raízes afro-brasileiras. ■

[**NEUDSON JOHNSON MARTINHO**]

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e professor adjunto da Faculdade de Medicina da UFMT. É também líder do Grupo de Pesquisas Multiprofissionais em Educação e Tecnologias em Saúde (PEMEDUTS) e pesquisador nas áreas de Educação e Saúde.
E-mail: neudsonjm@hotmail.com

[**CELSO LUIZ PRUDENTE**]

Doutor em Cultura pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), pós-doutorado em Linguística pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp e professor associado da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Antropólogo, cineasta, curador da Mostra Internacional do Cinema Negro e pesquisador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC), da ECA/USP, e apresentador do programa Quilombo Academia, da Rádio USP 93,7FM.
E-mail: clsprudente@gmail.com

[**DACIRLENE CÉLIA SILVA**]

Bibliotecária pela Fundação Escola de Sociologia e Política (FESPSP) e teóloga pela Pontifícia Faculdade de Teologia Nossa Senhora da Assunção, com pós-graduação em Arquivística pela FESPSP, em Negócios Imobiliários pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e em Docência no Ensino Superior pelo Centro Universitário Senac.
E-mail: darce.celia@gmail.com

Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira**. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <https://bit.ly/3oPgqeq>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Limitada, 1982.

BARBOSA, Wilson do Nascimento; SANTOS, Joel Rufino. **Atrás do muro da noite: dinâmica das culturas afro-brasileiras**. Brasília, DF: Biblioteca Palmares, 1994.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia (rito nagô)**. São Paulo: Editora Nacional, 1961.

BRANCO, Lucio Allemand. Uma breve viagem à claustrofóbica antiesfera de Entre quatro paredes, de Jean-Paul Sartre, à luz do inferno dantesco de Peter Sloterdijk. **Darandina Revisteletrônica**, Juiz de Fora, v. 2, n. 2, p. 1-11, 2009.

COSTA, Haroldo. **As escolas de Lan**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1978.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: academia de samba**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

COSTA, Haroldo. **100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2001.

COSTA, Haroldo. **Salgueiro: 50 anos de glória**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

COSTA, Soldade Martinho. **Festas e tradições portuguesas**. Lisboa: Clara Saraiva, 2002.

DOM MARCOS. **Do Iorubá ao reino de Oyó**. [S. l., s. n.], 1981. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Cesar Zafani. Disponível em: <https://bit.ly/3nwFbvT>. Acesso em: 25 ago. 2020.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Maracatu de Baque Solto**. Brasília, DF, 2020a. Disponível em: <https://bit.ly/3gLGyUJ>. Acesso em: 25 ago. 2020.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. **Maracatu de Baque Virado**. Brasília, DF, 2020b. Disponível em: <https://bit.ly/3gLGyUJ>. Acesso em: 25 ago. 2020.

GERMANO, Iris. **O Carnaval no Brasil: da origem europeia à festa nacional**. **Caravelle**, Toulouse, n. 73, p. 131-145, 1999.

GILIOLI, Renato Porto. Educação musical: a construção de uma identidade nacional brasileira excludente. In: PORTO, Maria do Rosário *et al.* (org.). **Negro, educação e multiculturalismo**. São Paulo: Panorama do Saber, 2002.

GÓES, Fred. Imagem do Carnaval brasileiro: do entrudo aos nossos dias. In: PEREIRA, Paulo Roberto. **Brasiliana da Biblioteca Nacional**: guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 573-588.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Parecer do conselho consultivo sobre pedido de registro do Maracatu Nação**. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3qVAEoK>. Acesso em: 30 ago. 2020.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005. Disponível em: <https://bit.ly/3a8I4ij>. Acesso em: 31 ago. 2020.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/37i1RtM>. Acesso em: 20 mar. 2020.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Arquibancada alegre de reserva**: escola de samba: uma contribuição ao estudo de alguns aspectos socioculturais para compreensão do dilema do negro brasileiro. São Paulo: Panorama do Saber, 2002a.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Mãos negras**: antropologia da arte negra. 3. ed. São Paulo: Panorama do Saber, 2002b. v. 1.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Arte negra**: alguns pontos reflexivos para a compreensão das artes plásticas, música, cinema e teatro. Rio de Janeiro: Ceap, 2007.

PRUDENTE, Celso Luiz. **Tambores negros**: antropologia da estética da arte negra dos tambores sagrados dos meninos do Morumbi: pedagogia afro. São Paulo: Editora Fiuza, 2011.

PRUDENTE, Celso Luiz. A dimensão pedagógica da alegoria carnavalesca no cinema negro enquanto arte de afirmação ontológica da africanidade: pontos para um diálogo com Merleau-Ponty. **Revista de Educação Pública**, Cuiabá, v. 23, n. 50, p. 403-424, 2014.

PRUDENTE, Celso Luiz. Étnico léxico: para compreensão do autor. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Darcilene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019a. p. 171-177.

PRUDENTE, Celso Luiz. Futebol e samba na estrutura estética brasileira: a esfericidade da cosmovisão africana *versus* a linearidade acumulativa do pensamento ocidental. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Darcilene Célia (org.). **A dimensão pedagógica do cinema negro**: aspectos de uma arte para a afirmação ontológica do negro brasileiro: o olhar de Celso Prudente. 2. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2019b. p. 87-111.

PRUDENTE, Wilson Roberto. **A verdadeira história do direito constitucional no Brasil**: desconstruindo o direito do opressor, construindo um direito do oprimido. Rio de Janeiro: Impetus, 2009. v. 1.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

REZENDE, Rafael Otávio Dias. **O negro nas narrativas das escolas de samba cariocas**: um estudo de Kizomba (1988), Orfeu (1998), Candaces (2007) e Angola (2012). 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2Weu3Yf>. Acesso em: 25 ago. 2020.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma africana no Brasil**: os iorubás. São Paulo: Oduduwa, 1996.

RODRIGUES, André Victor. **Maracatu cearense**: o ritmo e o brilho do patrimônio imaterial do nosso Carnaval. Fortaleza, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3nldx4P>. Acesso em: 1 ago. 2020.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**. São Paulo: Vozes, 2012.

SANTOS, Marzo Vargas dos; MOLINA NETO, Vicente. Aprendendo a ser negro: a perspectiva dos estudantes. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 41, n. 143, p. 516-537, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/387oS1I> Acesso em 25 ago. 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre quatro paredes**. São Paulo: Abril, 1977.

SILVA, Daniel Neves. Bill Aberdeen. **Brasil Escola**, [S. l.], 2019. Disponível em: <https://bit.ly/2Wi0JQC>. Acesso em: 1. set. 2020.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SOUZA, Marcelo Renan Oliveira de. **Maracatus de Fortaleza**: entre tradições, identidades e a formação de um patrimônio cultural. 2015. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

TINHORÃO, José Ramos. **O negro em Portugal**. São Paulo: Caminho, 1988.

TUPY, Dulce. **Carnavais de guerra**: o nacionalismo do samba. São Paulo: ASB Arte Gráfica, 1985.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás**: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Salvador: Corrupio, 2002.