



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FABELLY MARRY SANTOS BRITO

**“MARACATU NÃO É PAR, É ÍMPAR”: PRÁTICAS CULTURAIS,
REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES NO MARACATU RURAL DE
PERNAMBUCO (2000-2014)**

CAMPINA GRANDE, PB

JUNHO / 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FABELLY MARRY SANTOS BRITO

**“MARACATU NÃO É PAR, É ÍMPAR”: PRÁTICAS CULTURAIS,
REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES NO MARACATU RURAL DE
PERNAMBUCO (2000-2014)**

Versão corrigida da dissertação apresentada à linha *Cultura, Poder e Identidades*, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para a obtenção do título de mestre em História.

Área de Concentração: História, Cultura e Sociedade

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva

Coorientadora: Prof^ª. Dra. Marinalva Vilar de Lima

CAMPINA GRANDE, PB

JUNHO / 2020



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

Às 15:30 do dia 15 (quinze) de junho de 2020 (dois mil e vinte), realizada por videoconferência, a Comissão Examinadora da Dissertação de Mestrado apresentada pela aluna **Fabelly Marry Santos Brito**, intitulada: **“Maracatu Não é Par é Ímpar”: Práticas Culturais, Representações e Identidades no Maracatu Rural de Pernambuco (2000-2014)”**, para obtenção do grau de Mestre, em ato público, após arguição feita de acordo com o Regimento do referido Curso decidiu conceder ao mesmo o conceito Aprovado, em resultado à atribuição dos conceitos dos professores doutores: Marcos Antonio da Silva, Marinalva Vilar de Lima (Orientadores), Mércia Rangel Batista (Examinadora externa), Giuseppe Roncalli Ponce L. de Oliveira (Examinador interno). Assinam a presente Ata os membros da Comissão Examinadora, o Coordenador José Otávio Aguiar e o Secretário do PPGH/UFCG Yaggo Fernando Xavier de Aquino, para os devidos efeitos legais.

Parecer: A BANCA EXAMINADORA NO FINAL DAS ARGUIÇÕES CONSIDEROU O TRABALHO COM NÍVEL DEBILITADO QUE É EXIGIDO PARA A FINALIZAÇÃO DO MESTRADO. RECOMENDOU QUE A PESQUISADORA ANCIENASSE DA IL CONTINUIDADE A PESQUISA POR ESTAR DEBILITADO O CAMINHO METODOLÓGICO DE GRANDE RELEVÂNCIA.

Lista de Presença

Orientadores	Marcos Antonio da Silva Marinalva Vilar de Lima	
Examinador(a) interno(a)	Giuseppe Roncalli Ponce L. de Oliveira	
Examinador(a) externo(a)	Mércia Rangel Batista	
Coordenador(a)	José Otávio Aguiar	
Secretário	Yaggo Fernando Xavier de Aquino	

Campina Grande-PB, 15 de junho de 2020

B862m Brito, Fabelly Marry Santos.
"Maracatu não é par, é ímpar": práticas culturais, representações e identidades no maracatu rural de Pernambuco (2000-2014) / Fabelly Marry Santos Brito. – Campina Grande, 2020.

122 f. : il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2020.

"Orientação: Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva, Profa. Dra. Marinalva Vilar de Lima".

Referências.

1. História Cultural. 2. Maracatu Rural – Pernambuco – Brasil. 3. Maracatu – Identidades e Representações. 4. Maracatu Rural – História e Tradição. I. Silva, Marcos Antonio da. II. Lima, Marinalva Vilar de. III. Título.

CDU 930.85(043)

Aos meu pais, Fabiano e Josiane,

mestres no amor.

AGRADECIMENTOS

Pude compreender, dia a dia, que Deus é amor, pois me possibilitou vivenciar experiências transformadoras ao lado de pessoas maravilhosas. A Ele, a minha gratidão.

Boa parte do que sou, devo à dedicação incansável de seres humanos cheios de bondade e que fizeram dos meus sonhos, conquistas. Obrigada pelo apoio em todas as situações, por me fazerem enxergar outros caminhos, quando nem sempre escolho o melhor. Meus pais, Fabiano e Josiane, e minha tia, Joselma, vocês são a razão de tudo e a minha inspiração.

Francelly, Júlia e Yuri, obrigada por me ensinar a conviver com o diferente. A vida, compartilhada com vocês, é muito mais leve. Vocês me fazem acreditar que o mundo é um bom lugar e que as pessoas merecem que façamos o bem.

Bruno, meu amor, obrigada por escolher estar ao meu lado, no altar da igreja, nas muitas viagens a Campina Grande ou onde quer que eu deseje estar. Com você, descubro que posso ser melhor. Te agradeço por toda paciência e compreensão, pois coube a você e à Aurora, minha companheira fiel, a desafiante missão de presenciar muitos momentos da escrita, algumas vezes de desesperança, outras de entusiasmo.

Agradeço imensamente aos meus orientadores. Ao professor Marcos Silva, que aceitou estar junto a mim no desenvolvimento da pesquisa. E à professora Marinalva Vilar, pelos olhares e palavras que ora me confortavam, ora me desafiavam; e por quem tenho tamanha admiração, desde os momentos iniciais da graduação.

Minha gratidão aos outros membros da banca, à professora Mércia Batista, por contribuições maravilhosas, que realmente foram um diferencial para o desenvolvimento da pesquisa. E ao professor Giuseppe Oliveira, que me acompanhou e contribuiu para a minha formação também em outros momentos da pós-graduação.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pois, sem este apoio o desenvolvimento desta pesquisa não seria possível.

Agradeço, também, aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, da UFCG, por todo o suporte que oferecem a nós, alunos.

Por fim, sou imensamente grata a todos os amigos e amigas, aqueles que conquistei e que me conquistaram, nas muitas vindas à Paraíba, e aqueles que estão comigo há muito tempo, que torcem por mim, que compreendem minhas angústias e que se alegram com minhas conquistas. Obrigada!

**“MARACATU NÃO É PAR, É ÍMPAR”: PRÁTICAS CULTURAIS,
REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADES NO MARACATU RURAL DE
PERNAMBUCO (2000-2014)**

RESUMO

O maracatu é uma expressão cultural com presença significativa no estado de Pernambuco. Durante um longo período, as produções acerca do maracatu o enxergavam como expressão homogênea, cuja origem estava ligada às coroações de reis e rainhas congo. Propõe-se a analisar como as produções acadêmicas, a agência dos grupos e o poder público contribuíram para a construção de representações do maracatu, e, mais especificamente, do Maracatu Rural, pautadas num ideal de tradição. Até a obra de Guerra Peixe (1955), não se considerava que existiam grupos de maracatu com características distintas: o de baque virado (nação) e o de baque solto (rural); de maneira que o último fora considerado, por muito tempo, uma deturpação do primeiro. Por meio da abordagem qualitativa, recorreu-se ao uso do método da História Oral, com a realização de entrevistas com integrantes de grupos de Maracatu Rural de Pernambuco, além da análise de materiais produzidos pelo poder público, e dos estudos acadêmicos sobre o maracatu. A pesquisa possibilita compreender o Maracatu Rural enquanto tradição viva, ao colocar em questão conceitos como o de “identidade”, “tradição” e “autenticidade”, ao mesmo tempo em que dá voz aos representantes dos grupos, percorrendo os significados por eles atribuídos às suas práticas culturais e problematizando as relações entre os grupos e demais agentes culturais, considerando, sobretudo, as políticas públicas culturais no período de 2000 à 2014.

Palavras-chave: Maracatu Rural, identidades, representações, tradição.

**“MARACATU IS NOT A PAIR, IT'S UNIQUE”: CULTURAL PRACTICES,
REPRESENTATIONS AND IDENTITIES IN PERNAMBUCO RURAL MARACATU
(2000-2014)**

ABSTRACT

Maracatu is a cultural expression with a significant presence in the state of Pernambuco. For a long time, productions about maracatu saw it as a homogeneous expression, whose origin was linked to the coronations of kings and queens congo. It is proposed to analyze how academic productions, group agency and public authorities contributed to the construction of representations of maracatu, and, more specifically, of Maracatu Rural, guided by an ideal of tradition. Until the work of Guerra Peixe (1955), groups of maracatu with different characteristics were not considered to exist: that of the baque virado (nation) and that of the loose baque (rural); so that the latter had long been considered a misrepresentation of the former. Through the qualitative approach, the use of the Oral History method was used, with interviews with members of Maracatu Rural groups from Pernambuco, in addition to the analysis of materials produced by the government, and academic studies on maracatu. The research makes it possible to understand Maracatu Rural as a living tradition, by calling into question concepts such as “identity”, “tradition” and “authenticity”, while giving voice to the representatives of the groups, covering the meanings attributed by them to their cultural practices and problematizing the relations between groups and other cultural agents, considering, above all, public cultural policies in the period from 2000 to 2014.

Keywords: Maracatu Rural, identities, representations, tradition.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Capa da Revista Cultura.PE.....73

Figura 2 - Eduardo Campo – Linha do Tempo da Revista Cultura.PE.....75

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNC – Conselho Nacional de Cultura

DOPS – Delegacia de Ordem Política e Social

Embratur – Empresa Pernambucana de Turismo

FECAPE – Federação Carnavalesca de Pernambuco

FUNCULTURA – Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPMs – Inquéritos Policiais Militares

MCP – Movimento de Cultura Popular

Setur-PE – Secretaria de Turismo de Pernambuco

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 - IDENTIDADES EM QUESTÃO NO MARACATU RURAL	26
1.1 – O maracatu pelo olhar dos folcloristas: uma tradição africana?.....	26
1.2 - A nação de baque solto: uma discussão sobre o emprego dos termos “rural” e “nação”	35
1.3 – Quem domina a nação? Identidades e disputas nos grupos de Maracatu Rural	43
2 - DO CANAVIAL PARA A CAPITAL: A ASCENSÃO DO MARACATU RURAL NO CENÁRIO CULTURAL PERNAMBUCANO	56
2.1 - Sambando no ritmo das políticas públicas	57
2.2 – “A gente vive do presente e do passado”: espetacularização do Maracatu Rural	68
2.3 – Representações no Maracatu Rural	72
3 – BRINCADEIRA SAGRADA: O MARACATU RURAL ENTRE A SACRALIZAÇÃO E O ESPETÁCULO.....	86
3.1 – “Maracatu é segredo”: a dimensão sagrada no Maracatu Rural	87
2.2 – Relações de poder: o lugar da religião.....	95
2.3 – Na encruzilhada da festa: o sagrado e o profano	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

O verde das altas e extensas plantações de cana de açúcar é invadido por outras cores, surgem homens e mulheres com fantasias coloridas, de cabeleiras dançantes. Os corpos se remexem ao som da orquestra e dos chocalhos, estabelece-se um vai e vem de lanças que tocam o chão e levantam poeira, é um anúncio: preparem-se, pois aí vem o Maracatu Rural!

O maracatu é considerado um dos principais símbolos identitários das populações que vivem em Pernambuco, como as da Zona da Mata, região onde a presença de grupos de Maracatu Rural é bastante significativa. Os grupos de maracatu passaram a participar cada vez mais de eventos, sobretudo voltados para a atividade turística, tornando-se um dos referenciais da pernambucanidade.

A pernambucanidade, a princípio, pode ser tomada como uma identidade cultural, marcada pelo compartilhamento de uma mesma história, dos mesmos valores e de uma mesma cultura, o que caracterizaria o “jeito de ser” do pernambucano. Na presente pesquisa, entretanto, partimos da ideia de pernambucanidade enquanto fabricação histórica que está num movimento constante de construção e desconstrução.

Este movimento de construção e desconstrução da pernambucanidade faz uso de elementos diferentes, de acordo com as circunstâncias políticas, sociais e culturais. A partir da segunda metade dos anos 1980, segundo Leandro Patrício da Silva (2012), a pernambucanidade toma impulso, associada à atividade turística que, por sua vez, recorre à cultura como estratégia, enfatizando a riqueza e a pluralidade cultural do estado de Pernambuco. É neste momento que imagens de personagens dos grupos de maracatu nação e do Maracatu Rural, principalmente, o caboclo de lança, fazem parte das campanhas publicitárias de turismo do estado de Pernambuco.

O maracatu, antes mesmo de ser instituído como símbolo da pernambucanidade, é um folguedo¹ constituído por diversas práticas culturais e que tem sua história marcada por perseguições e muita luta.

A presente pesquisa objetiva pensar o maracatu, percorrendo os processos que levam à formação de identidades. Stuart Hall (2006) propõe a identidade enquanto “celebração móvel”, formada e transformada continuamente mediante as nossas representações e os sistemas culturais que nos rodeiam. Neste sentido, buscamos discutir o momento em que o Maracatu Rural e seus símbolos tornam-se referenciais neste processo de formação identitária, bem como, analisar as representações dos elementos que o compõem e a resignificação das práticas culturais por parte daqueles que são responsáveis por dar vida ao maracatu: os brincantes.

Em Pernambuco, existem dois tipos de maracatu, aquele que é denominado, por pesquisadores e maracatuzeiros, de maracatu nação ou de baque virado, e o maracatu rural ou de baque solto. Durante muito tempo, entretanto, o maracatu de baque solto, foi considerado uma deturpação do maracatu de baque virado, tido até então como o maracatu tradicional. Apenas a partir dos anos 1970, os grupos de maracatu de baque solto passaram a conquistar espaço nos eventos públicos, e sua inclusão só foi possível através do cumprimento de exigências feitas pela Federação Carnavalesca de Pernambuco (VICENTE, 2005, p. 34), estas exigências acabavam por promover certa homogeneização entre as duas modalidades de maracatu, questão que será discutida durante o desenvolvimento da análise.

A preocupação em tornar o maracatu cada vez mais visível para além do carnaval tornou-se objetivo de alguns grupos, que enxergaram nas mídias e nos projetos a serem aceitos pelo governo do estado de Pernambuco, um caminho para conquista de espaço social. Através de negociações, os brincantes buscam não só apoio financeiro, mas, também, aceitação das suas práticas culturais, em específico, de sua religiosidade. No caso do Maracatu Rural, a relação com rituais e simbolismos afro-indígenas, em especial, o culto da Umbanda e o culto da Jurema, segundo alguns integrantes, faz com que os grupos não sejam bem vistos.

¹ O termo folguedo será frequentemente utilizado durante a pesquisa por ser a forma como os brincantes comumente definem o maracatu. Trata-se de uma expressão que se relaciona ao momento de folga dos trabalhadores, que se permitiam o prazer de brincar. Quem brinca no maracatu é chamado, portanto, de folgazão.

O período escolhido para nossa análise é o que vai de 2000 a 2014, por corresponder ao período em que as expressões culturais vivenciaram a consolidação de um espaço significativo no cenário cultural. Durante esses anos se dá um processo de crescimento do interesse e da presença destas expressões na dinâmica cultural, atingindo setores diversos, seja no campo das artes, da educação ou da inclusão social.

Neste período, o apoio do poder público às produções culturais cresceu significativamente, por outro lado, os mecanismos burocráticos utilizados com a justificativa de promover a transparência e por fim a privilégios (ESTEVEZ, 2016), na maioria das vezes, se distancia da realidade na qual se encontram os representantes dos grupos culturais, que precisam desenvolver estratégias para acompanhar as propostas de incentivo financeiro e oportunidades de conquistar visibilidade.

Ainda assim, é certo que iniciativas por parte do governo federal resultaram no reconhecimento de expressões, possibilitando a estas títulos como os de patrimônio imaterial, além de projetos de financiamento, como os “Pontos de Cultura”, criados em 2004, como parte do “Programa Cultura Viva”, durante a gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura, no governo Lula.

Analisar o Maracatu Rural implica discutir sua ascensão na esfera cultural pernambucana, problematizando os usos e recepções, levando em consideração a problemática em torno do conceito de “cultura popular”, onde, frequentemente, é situado, sobretudo quando é utilizada na construção de identidades culturais.

Entre algumas das problemáticas associadas ao conceito de “cultura popular” está a elaboração de uma visão sobre as expressões culturais como algo estático e dotado de pureza. Há uma preocupação em se definir um momento de surgimento da expressão cultural, localizado num tempo distante, de maneira que sua perpetuação esteja conectada a um ideal de tradição. No caso do maracatu, costuma-se estabelecer uma relação com os festejos de coroação de reis congo. Esta coroação consistia na escolha de representantes entre os negros escravizados, que atuavam como mediadores entre os demais e a coroa.

A relação com uma origem distante esteve, muitas vezes, conectado a um olhar pessimista diante das transformações pelas quais passaram e passam as expressões culturais. Há um destino pré-definido da cultura popular, no qual os maracatus são

excluídos. Em muitas análises, as expressões culturais correm constantemente o risco de desaparecer.

Nas produções desenvolvidas por estudiosos do maracatu, como Pereira da Costa, o mito das origens é elemento de destaque, bem como a visão de que o folguedo estaria com os dias contados. A ideia de sobrevivência totêmica, elaborada por Nina Rodrigues (1982), neste sentido, foi fundamental para que o maracatu fosse visto como algo que entrara em decadência e precisava ser preservado.

Posicionamento semelhante foi o adotado por estudiosos como Katarina Real (1967), Roberto Benjamin (1982) e Leonardo Dantas Silva (1999), que não abandonaram a perspectiva de se tratar de reminiscências africanas no Brasil.

Atualmente, ainda são proferidos discursos que promovem a defesa das expressões culturais, tidas como tradicionais; um exemplo disto são as descrições feitas por órgãos do poder público de Pernambuco sobre as expressões culturais existentes no estado e em que a tradição é um elemento relacionado unicamente ao passado.

Há uma visão equivocada sobre as relações que os brincantes estabelecem diante das novas circunstâncias. Para muitos, o fato de os grupos de maracatu rural estarem, cada vez mais, buscando a participação em eventos, desenvolvimento de projetos com remuneração, gravação de CDs, participação em campanhas publicitárias, longe de ser um prenúncio de seu fim, traduz a inserção destas expressões culturais no universo moderno, e o seu desenvolvimento.

Por discutíveis que pareçam certos usos comerciais de bens folclóricos, é inegável que grande parte do crescimento e da difusão das culturas tradicionais se deve à promoção das indústrias fonográficas, aos festivais de dança, às feiras que incluem artesanato e é claro, à sua divulgação pelos meios massivos (CANCLINI, 2008, pág. 217).

O ponto de discussão transfere-se, portanto, da necessidade de preservar as expressões culturais, para a necessidade de se discutir como estas se transformam para interagir com as forças da modernidade. Ou seja, os processos socioculturais que se utilizam de práticas culturais e que, combinadas a outras forças, geram novas estruturas.

O que é importante para a análise da “cultura popular” é a sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. É impossível delimitar, inventariar ou descrever o popular, tendo

em vista que este qualifica um modo de relação, uma maneira de utilizar os objetos ou as normas que circulam em toda a sociedade, mas que são recebidos, compreendidos, manipulados de diversas formas. (CHARTIER, 2003, p. 152)

Produções mais recentes acerca do maracatu de baque solto trazem inúmeras contribuições para problematizar a ascensão do folguedo no cenário cultural, bem como para compreender o universo simbólico no qual estão inseridos os brincantes. Estas produções foram fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, possibilitando colocar em questão as visões tão persistentes sobre o maracatu, que o retratam como reminiscência africana, ligada ao ideal de pureza, de homogeneidade. Entre elas, estão a de Ivaldo Marciano de França Lima, Isabel Cristina Martins Guillen, Ana Valéria Vicente, Severino Vicente da Silva e Roseana Borges de Medeiros.

Somente a partir do reconhecimento de que “as classes subalternas não são passivas, elas criam canais de participação, condições para expressarem suas necessidades e visões de mundo” (MEDEIROS, 2003, p. 101), é que se compreende esta expressão cultural. O Maracatu Rural ou de baque solto surgiu na região da Zona da Mata de Pernambuco, formado por trabalhadores da cana de açúcar, tendo aparecido no Recife na primeira metade do século XX².

Esta região é marcada por uma série de problemas socioeconômicos e políticos³. Desde os primeiros tempos, a ocupação da região se deu através da distribuição de terras para um pequeno número de proprietários, que já faziam parte de grupos sociais privilegiados. Ao longo do tempo, o surgimento dos engenhos e, posteriormente, a substituição deles por usinas, acarretou uma intensa concentração de terras; mesmo com

² Na maioria das produções acerca do Maracatu Rural, os anos de 1930 e 1940 são tomados como marcos de seu aparecimento na cidade do Recife. É importante ter em vista, no entanto, que este período não diz respeito ao surgimento dos grupos, questão muito difícil de precisar. Tomando, por exemplo, o ano de fundação de dois grupos de Maracatu Rural, o “Maracatu Cambindinha de Araçoiaba” (1914) e o “Maracatu Cambinda Brasileira” (1918) e o processo de deslocamento dos trabalhadores, saindo da Zona da Mata para a Região Metropolitana do Recife, nos indica que o surgimento dos grupos de Maracatu Rural remete a um período anterior.

³ Embora seja uma região com grande biodiversidade e condições favoráveis com relação aos recursos hídricos, encontra-se degradada fisicamente, o que pode ser associado à produção da monocultura canavieira. A substituição dos engenhos por usinas não modificou a estrutura agrária da região, com grande concentração de terras, o que contribuiu para uma forte opressão política, onde o coronelismo predominava. Todos esses fatores contribuem para que a Zona da Mata de Pernambuco apresente indicadores sociais alarmantes: altos índices de desemprego, subemprego, violência, desnutrição, fome, nanismo, doenças endêmicas, analfabetismo, evasão e repetência escolar. (MEDEIROS, 2003, p.175)

a transição dos engenhos para usinas, em sua maioria, as propriedades e negócios estavam sob o poder das mesmas pessoas.

Severino Vicente da Silva (2008) chama a atenção para a variedade cultural existente em regiões em que a cultura é comumente ligada à produção do açúcar. A atividade açucareira, no Nordeste do Brasil, promoveu desalojamento e mesmo o extermínio de populações que não se submeteram ao modo de produção em vigor. Com a instituição do fim da mão de obra escrava negra, outras relações se desenvolveram.

O término da utilização do trabalho escravo como principal fator da produção econômica fez crescer a figura do trabalhador de meia ou de cambão, moradores dos engenhos, quase sempre em condições de moradias péssimas, construções precárias, que podiam ser facilmente destruídas (SILVA, 2008, p. 98).

Estes trabalhadores, moradores de engenhos, retratados apenas quando se tratava da retirada e da fome, desenvolveram maneiras diferentes de sobrevivência. Pois, apesar de viverem sob condições de extrema exploração econômica, havia a necessidade de criação artística e de pensamento.

A região denominada Zona da Mata, em Pernambuco, está subdividida em Zona da Mata Norte e Zona da Mata Sul. O maracatu de baque solto, mais conhecido como maracatu rural, tem forte presença na Zona da Mata Norte, micro região onde estão localizados a maior parte dos grupos. Tal circunstância foi fato determinante para que a pesquisa se desenvolvesse a partir da análise de grupos da Mata Norte, mais especificamente, em Nazaré da Mata e Aliança. Estes municípios disputam o título de “Terra dos Maracatus”.

Em 1990, foi criada, em Aliança, a Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, por Mestre Salustiano⁴. Esta associação passou a ter atuação significativa na organização dos grupos e trouxe destaque para a cidade. Nazaré da Mata, no entanto, não permitiu que ficasse para trás, o governo municipal, diante da decadência das

⁴ Manoel Salustiano Soares, mais conhecido como Mestre Salustiano, ou ainda, Mestre Salu, nasceu na cidade de Aliança (Zona da Mata de Pernambuco) e foi um dos mais aclamados entre os mestres da cultura popular em Pernambuco. Um dos fundadores do Maracatu Piaba de Ouro (1997), Mestre Salustiano atuou como defensor de muitas outras expressões culturais presentes em Pernambuco, como o cavalo-marinho, a ciranda, o pastoril, o coco, entre outras, e desenvolveu um importante papel de mediador entre os representantes dos grupos de Maracatu de Baque Solto e o poder público. Desempenhou funções como a de assessor especial da cultura e recebeu títulos como o de Patrimônio Vivo de Pernambuco, em 2002. Faleceu em Recife, no ano de 2008.

usinas, passou a estimular a divulgação dos grupos de maracatu, visando a impulsionar a atividade turística, nova fonte de renda.

A partir da gestão do prefeito Jaime Correia (1997 a 2000 e reeleito até 2004), os maracatus rurais de Nazaré da Mata passaram a ter uma divulgação estadual, nacional e até internacional. Ele afirmou que nasceu num engenho, e que seu pai era bodegueiro e possuía maracatu, cavalo marinho e ciranda. Cresceu ouvindo dizer que Nazaré era a “Terra do Maracatu”. Ao assumir a prefeitura resolveu investir na área cultural e de turismo, com objetivo de divulgar o município. (MEDEIROS, 2003, p. 297).

Nazaré da Mata se auto instituiu, então, o título de “Terra do Maracatu” e o prefeito justifica o fato de a Associação não localizar-se em Nazaré e sim em Aliança, em virtude da inabilidade da gestão anterior, que se recusou a doar o terreno para a construção da sede.

A participação das gestões municipais no âmbito cultural é alvo frequente de comentários por parte dos brincantes, que em vários momentos acusam os prefeitos de não viabilizarem a existência dos grupos. Isso demonstra a relação complexa existente entre governo e grupos na promoção de eventos, ajuda de custo, entre outros, indica certa dependência da cultura popular em relação ao poder público.

Não adotamos uma postura passiva, subordinada às pressões e imposições da cultura dominante com relação às práticas culturais e sim, a de discutir as apropriações e as recriações dos sujeitos. Percorreu-se para tal, os novos caminhos possibilitados pela interação entre a História Cultural e a Antropologia, tomando “emprestado” concepções mais aprofundadas sobre a cultura, o popular e o cotidiano.

Para o desenvolvimento da pesquisa, adotamos uma abordagem qualitativa, recorrendo à técnicas de observação direta - pesquisa oral e observação participativa; aliadas à técnica da análise de documentos. Estudar um objeto por meio da História Oral, considerando o processo técnico, de estabelecer relações, selecionar informantes e transcrever os relatos, sem dúvida, foi uma tarefa desafiante e que deu corpo à produção. Mas, a pretensão final é lançar-se aos riscos que a pesquisa sobre cultura envolve, perceber os sentidos e desvendar os significados, esses sim, são os empreendimentos que impulsionam este estudo sobre o maracatu de baque solto.

Reconhecer que existe um limite nestes empreendimentos é parte importante, pois, trata-se de uma construção de algo já também construído por outro. O limite,

entretanto, não foi visto como elemento contrário. Não é o objetivo estruturar o maracatu de baque solto, mas, possibilitar olhares diferentes sobre as maneiras, particulares, dos brincantes com relação ao folguedo.

Não sei se podemos dizer que isso é satisfatório como “respostas às reivindicações críticas de universalidade e autoridade” feitas contra o trabalho que emerge de “ponto(s) histórico(s) no tempo ou...de ponto(s) geográfico(s) no espaço” (como diz a acusação feita a esta discussão), nem tampouco o que poderia se considerar “satisfatório” aqui. Mas, como todo “saber local”, ele é substantivo, é de alguém e, por enquanto, serve. (GEERTZ, 2001, p. 130)

Neste movimento que privilegia os modos como os brincantes do maracatu de baque solto dão sentido ao seu universo, dois grupos, com contextos variados, foram o ponto de partida. Os grupos cujos brincantes foram entrevistados para essa pesquisa foram o “Maracatu Cambinda Brasileira”, de Nazaré da Mata e “Maracatu Beija-Flor”, de Aliança. Os motivos que levaram à escolha desses grupos são diferentes, bem como a história de cada um. O contato com o “Maracatu Cambinda Brasileira” aconteceu, a princípio, em 2017, virtualmente. Ao pesquisar em redes sociais páginas de grupos de maracatu, o Cambinda Brasileira foi um dos poucos grupos que possuíam uma página e que a atualizavam com certa frequência. Esse fato já chamou atenção, pois indicava que havia uma preocupação dos responsáveis com a divulgação das atividades do grupo em vias com significativo uso.

Outro fato que chamava a atenção era o tempo de fundação, o “Maracatu Cambinda Brasileira”, iria completar, no ano seguinte (2018), cem anos de atividade ininterrupta. Como não interessar-se e encantar-se com uma história centenária? Quantos brincantes passaram por ali? Quantos desafios enfrentaram ao longo do tempo?

Após combinar um encontro na sede do maracatu, em Nazaré, conheci e conversei com a diretoria, os filhos de um dos fundadores e com outros brincantes, para além da madrinha, a mãe de santo, guia espiritual do grupo. O segundo encontro ocorreu em fevereiro de 2019, período próximo ao carnaval; neste, tive a oportunidade de acompanhar mais de perto a preparação para o momento mais esperado do ano pelos grupos. Nos dois encontros, fui recepcionada com muita alegria e disposição para compartilhar um pouco do universo do maracatu de baque solto.

O “Maracatu Cambinda Brasileira” tem destaque no cenário cultural e não poderia ser diferente, o grupo foi fundado em 1918, tendo como sede o Engenho Cumbe. Um dos fundadores do brinquedo foi João Padre, cujos três filhos ainda hoje estão à frente do folguedo. A história do “Maracatu Cambinda Brasileira” está conectada à tradição familiar. João Padre, em seu leito de morte, fez um pedido:

Eu comecei a brincar a pedido do meu pai, a gente andava a pé, andava muito a pé naquela época, no tempo da ignorância mesmo, pra brincar maracatu, eu acompanhava ele, naquele tempo eu não brincava, eu acompanhava atrás dele, eu tocava terno de maracatu. Era, tocava tarol, tocava porca, tocava bombo, munheiro, agora teve um tempo de surrão, agora de caboclo eu nunca brinquei não, que papai não queria que eu brincasse de caboclo. A gente era muito naquele tempo, eu andava com a moleta naquela época e fui crescendo, crescendo, hoje já sessenta e poucos anos de maracatu e eu nunca brinquei de caboclo. Eu tinha vontade de brincar de caboclo, mas ele pedia a mim que não queria um filho brincando de caboclo. E depois ele morreu e ficou dois filhos brincando, ficou Antônio Estevão, que é meu irmão, e Zé Estevão, mas agora eu fiquei tomando conta do maracatu, porque antes dele morrer, ele pediu a mim que enterrasse ele, mas nunca enterrasse o maracatu, certo? (SILVA, João Estevão da. **Entrevista I** [ago. 2017]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2017. 1 arquivo. mp3 (16 minutos e 37 segundos).

Este relato, cheio de emoção, feito por João Estevão, um dos filhos de João Padre, enfatiza a insistência do pai para que não deixasse o maracatu acabar. A promessa fora cumprida por Zé de Carro, que só abandonou as atividades com a morte e tem sido levado a sério pelos filhos de João Padre e por Dona Biu, irmã de Zé de Carro, que também assegura que só deixa o “Cambinda” quando morrer.

Atualmente, o grupo possui uma sede próximo ao de Nazaré da Mata, onde guardam os materiais, onde confeccionam as fantasias e realizam reuniões, mas é no terreiro do Engenho Cumbe que a magia acontece. A casinha pequena, onde atualmente funciona o museu e a palhoça lateral, coberta por palha de coco, em frente aos canaviais é território sagrado.

Foi também na segunda ida à Zona da Mata Norte que conheci brincantes do grupo “Beija-Flor”, de Aliança. Este contato foi um desafio, pois não havia sido planejado. Ingenuamente, como acredito que tenham sido alguns dos pesquisadores que decidiram ir em busca de conversa sobre maracatu no período próximo ao carnaval, a animação tomava conta, o que não imaginava, embora já tivesse sido avisada, é que os brincantes, neste período, se recusam a falar sobre o maracatu. “Maracatu é segredo”.

Fui recepcionada por alguns grupos e facilmente percebi a desconfiança no olhar, que era seguida por “estamos muito ocupados, de outra vez conversamos”. Houve grupo que não me permitiu entrar na sede.

Com o “Beija-Flor”, felizmente, não foi assim. Os brincantes me recepcionaram muito bem, demonstravam muito interesse em contribuir com a pesquisa; numa casa de um único cômodo, funciona a sede do maracatu, com a confecção de fantasias, onde os materiais são guardados, onde os brincantes se encontram para conversar. O grupo foi fundado em maio de 2005, por João, um senhor que também trabalha como coveiro e que, insatisfeito com o grupo no qual brincava, resolveu sair e junto com outras pessoas, fundou o Beija-Flor.

A pesquisa está organizada em três capítulos, em que estão distribuídos os debates conceituais e as narrativas e análises etnográficas que realizamos.

No primeiro capítulo, buscamos discutir como se dão os processos que resultam na construção de identidades nos grupos de maracatu de baque solto, considerando as interferências realizadas pelos estudiosos do maracatu, que, com a justificativa de desejar preservar a expressão cultural, acabou por realizar adulterações.

Cada material e forma de expressão passaram a ser nomeados, vistos e ditos como folclóricos em dado momento e a partir de dadas condições; e o uso desse conceito, quase sempre vindo do exterior dos grupos e das práticas que são por eles nomeadas, implicou uma mudança de sentido, levou a deslocamentos de significados, fez estas práticas ocuparem novos lugares de sentido e na própria realidade social. Toda atividade de conceituação é uma atividade de adulteração, de transformação, de interferência naquilo que é então conceituado. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 26)

Buscamos desenvolver questionamentos sobre os reais interesses por trás das produções que elaboraram definições e caracterizações que nem sempre correspondiam aos significados dos grupos que fazem o maracatu.

Atualmente, os grupos de maracatu de baque solto são mais comumente definidos como de maracatu rural, este termo foi utilizado, inicialmente, pela antropóloga Katarina Real, numa tentativa de diferenciar os grupos de baque virado e de baque solto. Entretanto, este termo, hoje naturalizado, implica questionamentos acerca de seus usos e propósitos, uma vez que reflete a postura da maioria dos pesquisadores que se dedicaram ao estudo do maracatu, seguindo uma linha de pensamento em que se

destacam dois pontos: o maracatu é uma tradição vinda da África; o maracatu, como reminiscência africana, corre o risco constante de desaparecer.

Esta visão sobre os maracatus como expressão cultural proveniente de africanos que foram trazidos ao Brasil para serem escravizados, traçou um quadro caracterizador. O maracatu teria sua origem nas festas de coroação de reis e rainhas congo, o que representava, entre outros elementos, a saudade da terra natal, a África.

Aqui, procuramos nos distanciar desta visão, já que o maracatu não pode ser visto como algo com origem certa e pura, uma origem africana. Trata-se de pensá-lo como uma expressão cultural composta a partir da contribuição de vários grupos étnicos e sociais, em momentos e circunstâncias históricas a que se ligam.

Além disso, buscou-se privilegiar uma leitura da temática levando em consideração como os brincantes se sentem com relação ao maracatu que praticam. As falas dos brincantes dos grupos de maracatu de baque solto revelam identidades para além da diferenciação entre maracatu nação e maracatu rural, ou maracatu de baque virado e maracatu de baque solto. Os grupos possuem particularidades, contextos diferentes de formação e de vivência; os brincantes, ao assumirem os personagens ou funções específicas em cada grupo querem ser vistos de uma maneira particular, pertencas identitárias que visam a afirmar nos contextos comunitários de que participam.

As contribuições de HALL (2003, p. 136), neste sentido, foram decisivas para nos fazer enxergar a cultura não apenas como a soma descritiva dos costumes e “culturas populares [folkways]” das sociedades. Objetiva-se levar em consideração todas as práticas sociais que por ela perpassam e a soma do inter-relacionamento das mesmas.

No segundo capítulo, buscou-se analisar, a partir das publicações especiais, como a *Revista Cultura.PE* e do caderno *Pernambuco Vivo*, disponíveis no site *Portal Cultura PE*, materiais produzidos pelo governo do estado de Pernambuco, no período de 2000 à 2014, como são representados os elementos do maracatu de baque solto.

Neste material, o caboclo de lança, personagem que possui uma volumosa cabeleira e que porta uma lança, é considerado a representação do espírito guerreiro dos ancestrais, e sua imagem é estampada nas propagandas turísticas. Daí, ter sido possível

analisar como os brincantes se inserem na dinâmica da cultura, promovendo imagens de si que correspondam às circunstâncias em questão. Assim, imprimiu-se um movimento de recepção das formas como suas imagens são publicadas.

A ascensão do maracatu de baque solto no cenário cultural pernambucano possui uma estreita ligação com a atividade turística. Problematizar os usos dos elementos do maracatu de baque solto por parte da esfera mercadológica implica discutir como a atividade turística, no estado de Pernambuco foi ganhando espaço e aliando aos seus interesses as expressões culturais, ditas representantes de pernambucanidade.

Esta relação, entretanto, ocorreu de modo desigual, uma vez que interferiu na forma como os grupos brincam o maracatu. Faz-se necessário, portanto, voltar-se para as relações entre os representantes dos grupos de Maracatu Rural e demais agentes culturais, sobretudo, o poder público, tendo como eixo de discussão as políticas públicas no âmbito da cultura, durante o período escolhido para análise.

No terceiro capítulo, discutiremos o universo espiritual do maracatu de baque solto. Para muitos brincantes, o maracatu é uma brincadeira sagrada, onde a proteção espiritual é elemento decisivo para o bom andamento das apresentações e festejos dos grupos.

Ao conversar com os filhos do antigo dono do Maracatu Rural Cambinda Brasileira, foram apresentados detalhes da organização do maracatu que surpreendem. Um dos filhos contou a história de um caboclo chamado João de Mônica, famoso na região por ser um caboclo de lança muito temido, esta fama também se devia à crença de que ele teria feito um pacto com o demônio e, assim, adquirido uma força incomum. Entre os hábitos de João de Mônica, estavam as idas à encruzilhada, que deveriam ocorrer sete vezes, nunca em número par.

O outro irmão, João Estevão, detalhou o ensinamento de seu pai, que lhes alertava: “maracatu não é par, é ímpar”:

O maracatu só é, ele não é par, só é ímpar, certo? Tem meio mundo de caboclo de maracatu, mas só chama um caboclo, só é uma bandeira, só é um terno, só é um mestre, certo? Não tem como, mas pra o maracatu você é ímpar, você é ímpar, certo? O maracatu geme em três tapas, sabe? Pra quem conhece o maracatu, o maracatu geme em três tapas, o caboclo espera ele no começo, ele chora no fim, quando ele espera no fim, ele chora no meio. E no fim o cabra tem que ir controlar com o maracatu, os anos, porque cada ano é um planeta que domina. E o cabra tem que cumprir aquele dever dele, o

dever e aquela obrigação. SILVA, João Estevão da. **Entrevista I** [ago. 2017]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2017. 1 arquivo. mp3 (16 minutos e 37 segundos).

Estes relatos nos mostram como a religião é elemento de destaque nos grupos de maracatu. Por este motivo, parte do título da pesquisa faz referência a esta questão. Muitos brincantes acreditam que a não realização de determinados rituais, que chamam de preparação, o “resguardo” por pelo menos sete dias antes do carnaval, são pontos decisivos para o sucesso do grupo. Estas práticas costumam ser associadas a práticas de cultos de matriz africana, objetivando construir uma imagem que reflita o quão tradicionais são, pois preservam práticas do passado.

Entretanto, encontramos no maracatu de baque solto uma diversidade de práticas que se ligam a diversas correntes religiosas, como a Jurema, a Umbanda, o Catolicismo, Espiritismo e elementos orientais e esotéricos, que coexistem de forma interdependente. Esta diversidade de influências coloca em questão a construção de uma imagem de “pureza” tão cara ao maracatu. A religiosidade do Maracatu Rural só pode ser melhor compreendida quando a enxergamos enquanto “uma modalidade de religiosidade cada vez mais aberta aos processos sincréticos, à valorização da subjetividade e às interações de sociabilidade. (SENA, 2012, p. 107)

Buscamos, portanto, problematizar a relação dos brincantes com as práticas culturais religiosas, considerando que, cada vez mais, os grupos de Maracatu Rural desenvolvem estratégias para acompanharem as exigências da esfera mercadológica.

O maracatu possibilita analisar práticas culturais dos grupos que dele participam: brincantes, assistência midiática, poder público etc. bem como, permite adentrar um universo de significação social, revelando concepções de mundo destes grupos nele envolvidos. A exemplo disso, Bakhtin, ao analisar o carnaval na idade média e no renascimento, apresenta concepções que contribuem com aquilo que visualizamos no estudo aqui evidenciado, conforme argumenta:

Nesse sentido, o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma

efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada. (BAKHTIN, 1987, p. 7)

O período do carnaval, para os grupos de Maracatu Rural, não significa um rompimento com a realidade em que estão inseridos. Ao contrário, são dias em que cada brincante externa a um grande público parte dos significados que a brincadeira possui. A realização das manobras, os elementos que compõem a apresentação, ainda que não compreendidos na totalidade por quem assiste, reflete os trabalhos desenvolvidos durante os demais dias do ano.

A partir destas questões a serem desenvolvidas com mais vagar nas páginas seguintes, buscamos adentrar no mundo do Maracatu Rural. Acompanhe-nos em cada manobra!

CAPÍTULO I

IDENTIDADES EM QUESTÃO NO MARACATU RURAL

No presente capítulo, apresentamos uma discussão sobre os discursos produzidos acerca do maracatu, partindo de produções que ainda não o identificavam como uma expressão cultural composta por diferentes elementos e que seria dividida em duas categorias: o Maracatu Nação (de baque virado) e o Maracatu Rural (de baque solto).

Durante a análise, a problematização dos estudos sobre o maracatu no meio acadêmico, bem como os relatos dos brincantes de grupos de Maracatu Rural de Pernambuco, possibilitarão discutir como agentes de esferas diversas contribuíram para a construção de percepções acerca das duas expressões, em que se faz bastante presente a associação da história do maracatu à identidades de africanidade.

Buscamos compreender o maracatu, e mais especificamente, o Maracatu Rural, mediante o encontro de culturas, já que se trata de uma expressão constituída por elementos diversos, assim sendo, é preciso atentar que este “encontro se realiza segundo modalidades muito variadas e leva a resultados extremamente contrastados segundo as situações de contato” (CUCHE, 1999, p. 13). Neste sentido, colocaremos em questão tal associação, revelando as contradições, as interferências das produções de estudiosos e a agência dos brincantes, que conduzem os processos identitários.

1.1 – O MARACATU PELO OLHAR DOS FOLCLORISTAS: UMA TRADIÇÃO AFRICANA?

Ao procurar informações sobre o maracatu, muito provavelmente, o leitor encontrará em artigos de jornais ou em guias publicitários, que é uma expressão cultural

cuja origem remete aos festejos de coroação de reis e rainhas congo⁵. Conforme já dito anteriormente, apesar de se discutir, cada vez mais, sobre os problemas que envolvem tal associação, é comum encontrá-la.

O maracatu, até pouco tempo, era terreno percorrido por alguns estudiosos, em sua maioria, folcloristas⁶, que não deixavam de lado a “africanidade” do maracatu e que acabaram por influenciar a maior parte das produções sobre o folguedo.

Pereira da Costa pode ser considerado um dos precursores das discussões que abordavam o maracatu enquanto reminiscência africana. Suas análises serviram como referência para os próximos estudos que tinham como enfoque o legado africano na cultura brasileira. Pereira da Costa publicou, entre outros escritos, *Estudo histórico-retrospectivo sobre as artes em Pernambuco*, em 1900, e *Folk-lore Pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*, em 1908. Nestes

5 Mário de Andrade (1959) enxergava os Congos como uma dança dramática, de origem africana que rememorava costumes e fatos da vida tribal e que teria sido no Nordeste que teriam se desenvolvido mais significativamente. Segundo o autor, os maracatus representariam o mais próximo do que teriam sido os Congos primitivos, mas chama a atenção para os significados das coreografias: “Porém, mesmo na manifestação mais primária de simples cortejo dum rei negro, os textos das danças, e em parte mais vaga as coreografias, sempre aludem a práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade.” (ANDRADE, 1959, p. 17) As reflexões de Marina de Mello e Souza (2005), nos permitem visualizar as coroações de reis e rainhas congo como um costume amplamente disseminado no Brasil. A autora, no entanto, ao optar pelo uso do termo “reis congo” com letra minúscula, enfatiza a esfera cultural e as relações de poder presentes nas “congadas”, pois “remete a uma ideia de África construída no Novo Mundo e ao ser usado como uma categoria abstrata do conhecimento, e não como a descrição de uma realidade histórica, se torna mais geral, como a identidade para cuja construção ela serviu” (MELLO E SOUZA, 2005, p. 86).

⁶ Para a nossa compreensão do que é folclore, consideramos as contribuições de Carlos Rodrigues Brandão (1940). Antes mesmo de o termo ser elaborado por William John Thoms, em 1856, já havia estudiosos, curiosos, especialistas de áreas diversas, se dedicando ao estudo dos “costumes e das tradições populares”. A definição do que é o folclore passou por diversas modificações ao longo de tempo e, no Brasil, dois pontos polêmicos se destacam: a ideia de folclore como cultura primitiva, onde se situariam os mitos, as lendas e cantos; e o fato de o Folclore não ser visto como uma ciência autônoma (BRANDÃO, 1940, p. 29). Com a elaboração da Carta de Folclore Brasileiro, escrita em 1951, estabelecer-se-ia o que seria o folclore. Segundo a carta, de modo geral, o estudo do Folclore integraria as ciências antropológicas e culturais; o fato folclórico compreenderia as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, que não fossem influenciadas pelos círculos eruditos e de aceitação coletiva. A visão que se instituiu sobre o folclore e seus estudiosos, entretanto, perpassa por preconceitos, haja vista que o folclore não integraria um campo científico, sendo dele excluído. Tal visão pode ser compreendida quando se considera a primeira percepção discutida por Carlos Brandão, a de que ao folclore corresponderiam as produções “inferiores”, “primitivas”, “incultas”. Já com relação aos estudiosos que se dedicaram ao folclore, há a visão de que suas análises seriam um tanto limitadas, já que se prendiam à ligação entre as produções e o passado, sem que se considerasse os deslocamentos da cultura. Com propôs Brandão, é preciso pensar o folclore enquanto algo vivo, onde a tradicionalidade deve ser visualizada como resistência política, e portanto, em processo constante de recriação, de maneira que seu estudo deve privilegiar o cruzamento dos “modos” ou “situações” de cultura. Há ainda, e não apenas entre os folcloristas, aqueles que se deixam levar pelas armadilhas metodológicas, cultuando “a beleza do morto”(CERTEAU, 1995).

trabalhos, fica evidente a preocupação em definir a origem das expressões culturais, de maneira que se tornassem símbolos de autenticidade e pureza originária.

Embora não tenha discutido diretamente sobre os maracatus, essa era, também, a preocupação de Nina Rodrigues. Pereira da Costa buscava encontrar a essência cultural brasileira, enquanto Nina Rodrigues preocupava-se com uma questão mais ampla, a questão racial. Em sua obra, *Os Africanos No Brasil* (1982), exige o despertar de maior interesse em se desenvolver estudos acerca dos africanos que se encontravam no país e seus costumes. Tais estudos seriam de significativa importância, além disso, os costumes poderiam se perder ao longo do tempo. Sobre a coroação de reis congo, Nina Rodrigues chama a atenção:

Caricata como qualifica o Dr. Pereira da Costa esta monarquia congoleza, o *placet* legal que lhe concediam explorando o ânimo dos negros a ilusória concessão de um simulacro de liberdade política, inspirava-se, é todavia manifesto, num interesse nada fictício de garantia pública em proveito dos brancos dominadores, tal qual era a de terem eles, no seio das próprias agremiações de escravos, neste fingimento de protetorado, um aliado responsável e fiscal dos possíveis desvios da avultada africana. Nessa criação representava o seu papel a influência dos sentimentos religiosos, tão poderosos nas instituições sociais das raças e povos incultos e inferiores. (RODRIGUES, 1982, p. 32)

Para o autor, tais celebrações só ocorriam para satisfazer aos interesses dos grupos dominantes, tratando-se de algo que não trazia mudanças concretas na condição dos representantes reais. Além disso, ainda segundo Nina Rodrigues, a coroação, ao estabelecer uma hierarquia simbólica, provocava divisão entre os grupos. É certo que os colonizadores utilizavam-se de táticas, como a permissão para realização de cultos e festejos entre os negros escravizados numa tentativa de evitar revoltas, mas, é preciso pensar, também, nos usos por parte dos dominados de circunstâncias como esta.

Para Mario de Andrade (1959), os maracatus seriam a versão mais próxima aos Congos primitivos. E teria sido em Pernambuco o lugar em que o maracatu atingiu significação e expressão máxima. Consideradas por ele danças dramáticas, “sempre aludem a práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade” (ANDRADE, 1959, p. 17). Sua análise parte do próprio termo “maracatu”. Segundo Mario de Andrade, há duas possibilidades de interpretação da palavra; a primeira delas vem do guarani, e significaria “som do maracá” (instrumento ameríndio), a segunda remete à guerra, à revolução, à desordem.

Entre os principais estudiosos que se dedicaram mais enfaticamente ao maracatu a partir da década de 1960, estão Katarina Real, Roberto Benjamin e Leonardo Dantas Silva. Mesmo que com algumas ideias diferenciadas, estes autores permaneceram na perspectiva de estabelecer uma relação do maracatu com uma tradição africana.

Em seus textos algumas imagens são recorrentes: a coroação de reis e rainhas congo, a africanidade dos maracatus (uma africanidade baseada, sobretudo, em uma profunda homogeneidade do continente africano), a permanência de uma tradição e a obsessiva preocupação com a origem da manifestação. A visão destes autores é sempre macroscópica, privilegiando a manifestação cultural e não os sentidos que lhes são atribuídos por que as faz. A imutabilidade parece ser o tema privilegiado pelos autores, e o maracatu o reduto da tradição. (LIMA, 2010, p. 36)

Ao se tratar de uma tradição vinda da cultura africana, o maracatu estaria correndo riscos de desaparecer. Até mesmo em produções atuais, sobretudo nas publicações produzidas por órgãos públicos, permanece a preocupação com as influências pelas quais estariam passando os grupos de maracatu, cada vez mais distantes das origens.

Leonardo Dantas Silva persistiu no estabelecimento de uma relação entre os maracatus e a coroação de reis congo. Para o estudioso, os maracatus corresponderiam aos bailes e batuques realizados pelos pretos de Angola durante o governo de José Cezar de Menezes, que esteve à frente da Capitania de Pernambuco entre 1774 e 1787, e que eram, frequentemente, alvos de denúncias por parte de frades capuchinhos à Inquisição. Embora já tenham sido descritos pela imprensa, segundo Leonardo Dantas, foi apenas nos anos setenta do século XIX que os cortejos foram registrados participando do Carnaval. Até o momento,

O maracatu era considerado então a reunião de negros, um o batuque, na acepção de “dança africana ao estrépido de instrumentos de percussão” (Pereira da Costa), mas *não o cortejo real*, este sim chamado de *nação*, que levava às ruas a corte dos reis negros [...]. (SILVA, 1999, p. 366)

O maracatu, portanto, a partir da análise feita por Leonardo Dantas dos textos publicados em jornais, seria apenas o batuque dos negros que se juntavam em um bairro da cidade, enquanto o cortejo real era chamado de nação.

O debate sobre a necessidade de se preservar a tradição do maracatu ganha impulso com o surgimento de grupos com aspectos diferentes. Estudiosos, intelectuais e

jornalistas não conseguiam compreender que os novos grupos não eram grupos de maracatu que estavam distorcendo uma tradição, e sim que se tratava de uma outra expressão cultural.

Nas décadas de 1930 e 1940, os novos grupos de maracatu tomavam corpo e quando passaram a conquistar visibilidade, estes grupos foram considerados uma deturpação dos grupos tidos como tradicionais, ou seja, os maracatus de origem africana, os maracatus nação. Tal reação indica que a palavra maracatu era polissêmica, sem que designasse algo em específico.

A diferenciação entre os tipos de maracatu só foi possível a partir da obra de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife* (1955), que rompeu com todas as barreiras com as quais muitos pesquisadores se deparavam. Sendo compositor e instrumentista, Guerra Peixe aliou suas produções à pesquisa, indo além do que havia sido feito até então.

Para fazê-lo, o músico se voltou para as muitas produções sobre o folclore brasileiro, obras que são consideradas referências para o tema. Seu posicionamento, questionando estudos até então tidos como principais referências, é a chave para seu trabalho, pois, ao se utilizar de seus conhecimentos musicais, faz análises que preenchem lacunas presentes em outras obras. Tal característica faz de sua pesquisa a mais completa, segundo muitos estudiosos, com relação aos grupos de maracatu.

Sobre a origem do maracatu, Guerra Peixe retoma a relação estabelecida entre o folguedo e as cerimônias de coroação de reis e rainhas congo, sem deixar de lado, que a origem do maracatu remete a tempos mais antigos e se deu de maneira muito mais heterogênea do que como é retratada. Estas cerimônias compreendiam uma teatralização que, tempos depois, chegaria ao fim, em decorrência da proibição do tráfico negreiro, em 1850. É neste momento, que ocorrem transformações como a inclusão de outros personagens e apresentações feitas apenas com dança e música. Os personagens acrescentados às apresentações eram membros das nações – grupos constituídos “por gente de várias procedências, nas quais havia predominância banto” (PEIXE, 1955, p. 16).

Guerra Peixe distinguiu os dois grupos a partir das concepções musicais: os grupos considerados tradicionais foram denominados maracatu de baque virado; já os

novos grupos, que se diferenciavam, sobretudo, pela presença de instrumentos de sopro, de baque solto.

Para além dessa diferenciação, o músico acrescenta que o maracatu “tradicional” ou “nagô” estava relacionado com as práticas de iniciantes dos Xangôs, já o maracatu de orquestra, teria entre os seus iniciantes, características que se voltavam para o catimbó, sendo comum a presença de termos como “jurema” e “caboclo”.

A calunga, elemento de destaque em outros estudos sobre o maracatu, foi descrita por Guerra Peixe como uma boneca, cujo sexo pode ser feminino ou masculino, muito embora, frequentemente, remeta ao primeiro. A calunga teria o papel de representar os antepassados negros e mestiços. Um ponto a se destacar é que nos grupos de maracatu de baque virado, segundo o músico, a calunga é feita de madeira e possui a cor negra, já nos grupos de maracatu de baque solto, a calunga é feita de pano e de cor branca.

Com relação às toadas, ou seja, os cantos realizados durante as apresentações, os grupos de maracatu se diferenciam. Os maracatus de orquestra abordam, em suas canções, temas diversos, como quadras, poemas e versos comuns a violeiros, além de, alguns grupos, realizarem improvisos durante a apresentação, como também, retratar em suas canções a usina, o açúcar, o amor. Já os grupos os quais Guerra Peixe denomina como os “tradicionalistas de Recife”, ou seja, os maracatus de baque virado, não realizam improvisação, e seus temas remetem a Luanda, reis, beira-mar, imperial, calunga, gongué (PEIXE, 1955, p. 47).

A obra de Guerra Peixe constitui um marco divisório nas produções sobre os maracatus. Sendo um homem de seu tempo, Guerra Peixe foi além dos ideais aos quais se prendiam os intelectuais pernambucanos, que insistiam no conservadorismo e na busca por salvaguardar uma tradição.

Isabel Guillen (2007) ao analisar o impacto que a obra de Guerra Peixe trouxe para a compreensão não apenas do maracatu, mas da cultura popular, destaca três pontos: a discussão em torno da complexidade musical dos maracatus, contribuindo para desconstruir a ideia de que se tratava de uma música primitiva; Guerra Peixe também colocou em questão ideias elaboradas por estudiosos anteriores acerca do

maracatu e, atuando como um mediador entre os maracatus e a sociedade recifense, possibilitou que fossem vistos com um olhar mais positivo.

Para compreender a obra de Guerra Peixe é necessário situá-la no contexto em que foi produzida. Neste sentido, a influência de Mário de Andrade para a produção do músico foi elemento norteador, defendendo que era muito pequeno o interesse dos intelectuais diante dos estudos folclóricos.

No estudo desenvolvido por Frederico Machado de Barros (2013) sobre César Guerra-Peixe, podemos compreender melhor como o músico se posicionava diante dos seus pares. Guerra Peixe realizava críticas aos compositores brasileiros por se limitarem a se aproximar de uma maneira muito vaga da música popular urbana, deixando de lado as contribuições da música nordestina.

Assim, Guerra-Peixe faz a crítica aos nacionalistas, mas toma o cuidado de “defender” o folclore, abrindo sutilmente espaço para que se conclua que o problema era que os compositores que ele estava criticando na verdade não conheciam o que o folclore tinha a oferecer, ou seja, no fim das contas, não conheciam o folclore. De fundo, fica também uma valorização em si de trabalho da pesquisa, como se fosse demonstração de engajamento na causa da cultura do país ou de preocupação com aquela já mencionada missão do compositor. (BARROS, 2013, p. 214)

Voltando-se, entre outras fontes, para as correspondências de Guerra Peixe o autor identificou que, por um lado, assume que se tornar nacionalista proporcionaria ao músico mais apoio, por outro, conclui que também havia o desejo de ser diferente dos demais. Guerra Peixe encontraria no Recife, elementos musicais “virgens”, de grande riqueza e, sobretudo, originalidade, que, para Frederico Barros, é um ponto que denuncia a sua necessidade de se diferenciar.

Segundo Guillen (2007), o contato entre Guerra Peixe e os maracatus, em Pernambuco, contribuiu para que sua obra “*Maracatus do Recife*” resultasse em uma produção madura e que transitava entre a cultura erudita e a cultura popular, rompendo barreiras que, naquela época, ainda eram muito definidas aos olhos dos estudiosos.

André Acastro Egg (2004) nos conduz a pensar sobre estes trânsitos, em diferentes ambientes culturais, realizados pelo compositor e instrumentista, que o torna uma figura ímpar, ao mesmo tempo em que, nos revela como o estudo do universo musical contribui para compreender a relação entre a produção cultural e o mundo à sua

volta. E neste sentido, torna-se uma contribuição significativa para situarmos as concepções de Guerra Peixe sobre o maracatu.

O compositor Guerra Peixe tornou-se um compositor muito importante na história da música no Brasil. Entrou no grupo Música Viva no momento em que este grupo se definia por uma posição de vanguarda, perdendo seus colaboradores mais tradicionais. Consolidou sua posição como compositor inovador durante o período em que usou a técnica dodecafônica. Em 1949, influenciado pelo clima da guerra fria e aparentemente seguindo as determinações do realismo socialista, Guerra Peixe abandonou o dodecafonismo, mas o fez baseado em textos teóricos de personalidades do nacionalismo. Principalmente Mário de Andrade e Mozart de Araújo, que produziram a mais coerente argumentação, na qual Guerra Peixe passou a basear seu pensamento musical. (EGG, 2004, p. 148)

De um modo geral, podemos considerar que a percepção musical de Guerra Peixe estava constantemente em transformação, acompanhando as incertezas de sua época. Ao abandonar o dodecafonismo, alegando, sobretudo, uma incompatibilidade na comunicação entre este tipo de produção e o público, e optar por um nacionalismo musical, mas um nacionalismo que unia elementos pesquisados do folclore e da música urbana e técnicas composicionais de vanguarda, Guerra Peixe ganha destaque no cenário musical, tornando-se um dos principais compositores nacionalistas.

Em 1949, o compositor mudou-se para a capital pernambucana onde passou a trabalhar na rádio Jornal do Comércio e dedicou-se ao estudo da música popular do Nordeste, a partir da qual acreditava ser possível encontrar a música popular em estado puro e assim, obter material que pudesse transformar em música de concerto.

É importante destacar que entre as décadas de 1930 e 1950, os maracatus foram alvos de conflitos sociais e culturais que interfeririam decisivamente na forma como seriam vistos.

Nos anos de 1930 a 1950, em meio à intensa repressão aos maracatus e às religiões afro-descendentes desencadeada pelo governo de Agamenon Magalhães, houve, sim, um movimento que alçou os maracatus-nação do lugar de “coisas de negro”, reminiscência de antigas práticas de escravos africanos, para a condição de cultura autenticamente pernambucana, matriz africana na mestiçagem cultural que se promoveu e valorizou nesse período. (GUILLEN, 2007, p. 241)

O momento durante o qual Guerra Peixe esteve em Recife é marcado por contradições no que diz respeito à cultura popular. Enquanto havia forte repressão por

parte do governo de Agamenon Magalhães a práticas culturais consideradas bárbaras e incivilizadas, no meio intelectual, produções indicavam a importância da cultura afrodescendente. Lula Cardoso Ayres, Capiba e Ascenso Ferreira foram decisivos para traçar o maracatu como símbolo autêntico da cultura negra em Pernambuco.

Este movimento de transformação do maracatu em símbolo cultural, longe de ser algo ingênuo, acompanhava as pretensões não apenas dos grupos diretamente envolvidos, mas também, de uma elite intelectual. À medida que surgiam novas expressões culturais, acirravam-se as disputas por legitimação.

Conhecer a origem, o começo de tudo, numa perspectiva política, garante ao sujeito certo controle e julgamento sobre a manifestação em questão, gerando conceitos e ideologias que remetem práticas e costumes sobre determinados lugares, territórios, espaços...Garante também o poder de julgar quais as manifestações que podem ser consideradas impuras ou deturpadas, e isso para a história dos maracatus no contexto dos concursos carnavalescos e de sua legitimidade na sociedade não constitui pouca coisa (LIMA, 2010, p. 39).

A legitimação dos grupos, neste caso, se dava através da associação entre o folguedo e uma tradição cujas origens remetiam à África, atendendo ao ideal de pureza que muitos pesquisadores insistiam em procurar na cultura popular. Pernambuco era a terra multicultural, guardiã das mais antigas expressões culturais.

Dar continuidade à produção sobre o maracatu com ênfase na busca pelas origens, traçando uma ligação com a “tradição africana”, como fizeram estes estudiosos, é perder de vista as contribuições de grupos diversos, em diferentes períodos.

Colocamos em questão, portanto, a concepção de cultura popular, enxergando-a como uma construção histórica, atentando para o modo como

historicamente se constitui neste campo um corpo de *especialistas*, folcloristas, etnógrafos e mesmo historiadores que legitima e produz regras autorizadas, selecionando e indicando o que é a *verdadeira* cultura popular e os *verdadeiros* agentes sociais desta cultura. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 14)

Seguindo esta perspectiva, consideramos que definir um padrão, como deve ser o maracatu, é contribuir para a exclusão, deixando de lado as trajetórias de muitas pessoas que lutaram para “colocar o brinquedo na rua”. A presente pesquisa, portanto, objetiva colocar em questão os discursos da identidade, como a africanidade,

produzidos no meio intelectual formal e que são reapropriados pelos representantes dos grupos de maracatu, para legitimar ações e espaços.

1.2 - A NAÇÃO DE BAQUE SOLTO: UMA DISCUSSÃO SOBRE O EMPREGO DOS TERMOS “RURAL” E “NAÇÃO”

Na obra *O folclore no carnaval do Recife (1967)*, a antropóloga norte-americana Katarina Real percorre o caminho já realizado por outros estudiosos. Reafirmando ideias já defendidas anteriormente por Pereira da Costa, estabelece uma relação muito próxima entre o maracatu e tradições africanas. Para ela, o maracatu era uma sobrevivência africana em terras brasileiras; chega até mesmo a comparar as características dos grupos de maracatu observados por ela com os descritos por Pereira da Costa.

Katarina Real baseou-se na localização geográfica da maioria dos grupos, situados na região da Zona da Mata, para nomear os “novos” grupos que apareciam nas apresentações do carnaval pernambucano, que passaram a ser conhecidos como Maracatu Rural.

Entre todos os deslumbrantes folguedos que percorrem as ruas do Recife e os morros e córregos do subúrbio durante a época carnavalesca, um dos mais extraordinários é, sem dúvida, o “maracatu rural”, também denominado de “Maracatu de orquestra” ou “Maracatu de baque-sólto”. De todos estes folguedos tem sido não somente o menos estudado como também o menos compreendido. (REAL, 1967, p. 83)

A descrição de Katarina Real possibilita discutir algumas questões. É pertinente sua observação sobre a falta de compreensão dos pesquisadores e até mesmo do público que assistia às apresentações, diante dos grupos de maracatu de baque solto, entretanto, a que se deve a incompreensão? A resistência em desprender-se do padrão estabelecido sobre os grupos impedia que olhassem para o que realmente importava no folguedo: os modos de fazer.

Outro ponto importante é que a antropóloga, ao realizar sua pesquisa, não levou em consideração o que pensavam os brincantes do maracatu de baque solto, detendo-se

apenas ao Recife e Região Metropolitana. Como afirmar, assim, que se tratava de um folguedo com origens recentes? Há quanto tempo os moradores da Zona da Mata dedicavam-se a brincar o maracatu?

A respeito da denominação “rural”, Benjamin (1982) propõe:

A denominação maracatu rural é considerada imprópria por pesquisadores e pelos dirigentes das entidades, todavia, tendo sido oficializada no Recife, tende a generalizar-se. Para os grupos interioranos ela é redundante e para os grupos do Recife, com uma nova geração de integrantes nascida e crescida na capital, onde trabalha e mora, é imprópria. (BENJAMIN, 1982, p. 200)

O que mais adequadamente corresponderia à designação dos novos grupos era a elaborada por Guerra Peixe, maracatu de baque solto. Mas o termo rural ganhou força, tornando-se aquele mais frequentemente utilizado para caracterizar o folguedo.

Uma terceira questão, e não menos importante, é o fato de que, se os maracatus de baque solto seriam Maracatu Rural, opunham-se a eles os maracatus de baque virado, que são os maracatus nação? Esses termos são constantemente usados para diferenciar o tipo de maracatu, *rural* versus *nação*. Mas, não poderiam ser os maracatus de baque solto também maracatus nação? Durante a pesquisa, ao realizar as entrevistas, utilizei o termo nação para me referir ao baque virado e o rural para me referir ao baque solto; e o resultado deste uso foram correções sutis por parte dos brincantes, que proferiam: “você quer dizer baque solto e baque virado?”.

Sobre o termo “nação”, Ivaldo Lima (2010) discute a sua complexidade. O termo vai acompanhando as transformações ao longo do tempo e adquirindo significados diversos. Um primeiro sentido associa o termo a manifestações da cultura popular, em que cada grupo constituiria uma nação; num segundo sentido, a sua utilização relaciona-se às religiões e divindades cultuadas pelos praticantes. Há, no entanto, problemáticas em torno desses usos, uma vez que, no primeiro caso, seriam nações tanto caboclinhos, como maracatu de baque virado e de baque solto; no segundo, existem praticantes de religiões diversas num mesmo maracatu. Além disso, muitos estudos associam o termo nação apenas às religiões dos orixás, extraindo desta associação uma pureza que corresponderia ao modelo nagô.

Sobre a classificação de determinados cultos como “tradicionais”, Stefania Capone (2004) nos possibilita discutir os mecanismos de construção da tradição e as

relações de poder do campo afro-religioso brasileiro. Em grande parte das produções acerca das religiões de origem afro brasileira a ideia de pureza atribuída aos cultos “nagôs”, superior aos cultos “bantos”, foi sustentada pela busca dos africanismos e ainda hoje influencia a percepção sobre este campo.

Capone identifica em análises de estudiosos como Nina Rodrigues e Roger Bastide que a presença africana marca uma fidelidade e atua como sinônimo de pureza. Ainda que “a herança africana”, para Nina Rodrigues fosse vista como elemento definidor do caráter primitivo e inferior dos negros; e para Roger Bastide, significava um elemento positivo de coesão social e cultural, esta percepção faz com que qualquer mudança seja vista como uma traição às origens e, portanto, caracteriza os degenerados ou degradados.

A superioridade dos povos iorubás era justificada pelo fato de os bantos serem menos propícios à civilização. Estabelecer, portanto, a superioridade dos povos iorubás, frente a sua presença no Brasil, possibilitava ao país uma posição mais importante entre as nações americanas.

Práticas de grupos africanos específicos eram consideradas mais puras que os demais. Os bantos estariam mais propícios à influência de outros povos e culturas. Os iorubás, segundo Roger Bastide (1985), teriam preservado as tradições, possibilitando encontrar, assim, a África em terras americanas.

Essa marca atribuída aos povos iorubás representa uma mudança na perspectiva diante da presença negra na história de países, como o Brasil. Se em um momento o negro mais flexível interessava mais, por ser submisso e civilizável, no outro, aqueles que lutaram e se recusaram a aceitar as imposições dos dominadores, tornam-se símbolos da resistência e portadores da tradição e pureza africana.

Este posicionamento, apesar de poder ser questionado a partir de materiais que indicavam a presença de cultos tão antigos quanto o nagô, foi reafirmado por outros estudiosos, como Édison Carneiro, e marcou toda uma produção sobre os estudos das religiões afro brasileiras. Insistir nesta perspectiva é vista por Capone, entre outros motivos, pelo fato de que estes estudiosos se engajaram ao culto tido como tradicional - o candomblé, e a legitimação ocorreu numa via de mão dupla, envolvendo pesquisadores e iniciados.

É preciso considerar, entretanto, que se trata de um processo de construção de identidades, moldado pelo deslocamento da oposição que torna o outro degenerado. Além disso, a própria ideia de tradição conduz a questionamentos:

A fidelidade ao passado define os cultos “puros” como “tradicionais”, mas a própria ideia de tradição gera problemas epistemológicos que tem de ser levados em conta. Na tradição, vemos habitualmente uma permanência do passado no presente, uma pré-formação do segundo pelo primeiro. Essa causalidade, todavia, nunca é mecânica. Inscrever-se em uma tradição não é apenas repeti-la, como também transformá-la. As tradições, na realidade, serão sempre discriminatórias. Tendem a constituir um sistema de referências que estabelece distinções entre o que é tradicional e o que não é. Inscrever-se numa tradição significa, portanto, marcar uma diferença, sendo preciso interrogar as funções políticas das tradições: elas não são simples sistemas de ideias ou de conceitos, e sim verdadeiros modelos de interação social. (CAPONE, 2004, p. 29)

A tradição, portanto, se torna um instrumento político para legitimar as posições que os grupos ocupam numa sociedade hierarquizada. Estabelecer classificações e definições não é um ato dotado de inocência, mas uma construção que atende a interesses conflitantes. Como nos indica Chartier (1988):

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1988, p. 17)

Recorrer a um passado com frequência, reivindicando uma tradição, é uma estratégia capaz de determinar posições e relações, modificando a maneira como se é visto, construindo assim, a sua identidade.

É pertinente questionar o uso do termo “nação” para designar uma expressão cultural em específico, tendo em vista as inúmeras possibilidades de seu significado. Um grupo de maracatu de baque solto pode ser uma nação tanto quanto um grupo de maracatu de baque virado ou de caboclinho. Os próprios brincantes do maracatu de baque solto se autodenominam uma “nação”. Neste sentido,

A ideia de nação, para os maracatus, é uma construção ressignificada, e infelizmente não existem vestígios que possam nos levar a algumas pistas sobre os sentidos das nações até os anos 1930 do século passado. O que entendo por “nação”, portanto, é uma construção identitária bastante atual, com novos significados agregados, sobretudo o aspecto religioso, que nos dias de hoje é imprescindível e definidor de um maracatu que se queira “legítimo” e “autêntico” entre seus congêneres. (LIMA, 2010, p. 47)

O uso do termo nação, se relacionado à ancestralidade africana, aos locais de onde teriam partido os africanos escravizados, reflete a busca por inserir os grupos de baque solto como uma tradição que veio da África, já que tornou-se estritamente necessário estabelecer essa relação.

Um exemplo desta situação foi modo como a visão de Katarina Real, entre outros integrantes de instituições ligadas à cultura interferiu na realidade dos grupos. Quando ela passa a ocupar cargos em instituições como a Comissão Pernambucana de Folclore e a Comissão Organizadora do Carnaval os grupos de expressões culturais populares tiveram que atender às exigências dos organizadores.

A antropóloga, guiando-se pelo ideal de pureza, autenticidade e legitimidade, tecia escolhas sobre quais eram os grupos “autênticos” de maracatu. É importante enfatizar que o tornar folguedos legítimos não se dava apenas por parte dos intelectuais. Os integrantes dos grupos buscavam estabelecer alianças, como foi o caso de Eudes, responsável pelo grupo Porto Rico, que conseguiu a ajuda de Katarina Real para transformar sua troça, recém criada, em uma legítima e autêntica nação africana (LIMA, 2010, p. 82).

Ainda é importante estabelecer uma ligação com um passado africano. Algumas das falas dos brincantes refletem tal perspectiva, como a fala de Pedro, do “Maracatu Cambinda Brasileira”:

O bom mesmo é a poeira, é como começou. Jamais tirar o Cambinda dali, lá tem o museu, tem gola de vidrilho, tem o couro, o terno como era antigamente, era menor, era couro de bode, a gente tem livro, inclusive se soubesse que vocês iam passar aqui eu tinha até trazido um livro contando a história de Zé de Rosa, de Zé de Carro, tem outro livro, aí fala da dança africana, da África mesmo, e daí vem a história do maracatu, a religião da África com o pai de santo daqui do Brasil. As duas, o antes e o depois, como é, porquê no terreiro, na África lá os terreiros são na poeira e mostra o Cambinda na poeira. Então mostra o Cambinda na poeira. E é por isso que a gente não pode perder a tradição, isso aí a gente tem que valorizar e é ponto de cultura, viu? O Cambinda é ponto de cultura. (LIMA, Pedro Alexandre. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2019. 1 arquivo. mp3 [01 hora 13 minutos e 56 segundos]).

Neste momento da entrevista, o brincante buscava demonstrar a importância de continuar com a sede no Engenho Cumbe, justificando que foi lá que tudo começou. O

que torna a fala mais pertinente é que ele vai muito além no passado, valorizando um acervo que conta a história desde os ancestrais africanos.

Ao conversar com brincantes, sobretudo aqueles que desempenham, também, funções administrativas nos grupos, é comum tomar conhecimento de produções, disponíveis para venda nas sedes, cuja temática é a ancestralidade africana. Buscam, portanto, consolidar suas narrativas, que evidenciam a influência de uma cultura afrodescendente sobre suas práticas, a partir de produções do meio intelectual voltadas à temática.

Narrativas como a proferida por Pedro Alexandre não se limitam às sedes dos grupos de maracatu. Podemos identificá-las ainda em recentes produções acadêmicas sobre o Maracatu Rural, que refletem o impacto da associação entre a cultura africana e expressões culturais presentes. Neste sentido, destacamos a descrição proposta por Severino Vicente da Silva, em seu livro *Festa de Caboclo* (2005):

Nas matas ocorriam encontros de tradições proibidas, quando negros fugidos dos engenhos eram protegidos por tribos perdidas; nos Quilombos, índios viviam com negros sedentos de liberdade; e, nas senzalas, crentes de deuses perseguidos protegiam-se e bebiam do caldo da Jurema [...]. (SILVA, 2005, p. 21)

O historiador propõe que o Maracatu Rural é fruto do encontro entre práticas advindas, sobretudo, dos negros escravizados e indígenas. A união destes grupos se dá, em grande parte, graças ao compartilhamento das circunstâncias às quais eram submetidos, como a exploração e a falta de liberdade. Por sua vez, o que nos interessa problematizar é o modo como este compartilhamento de práticas é conduzido na análise do surgimento do Maracatu Rural.

Assim como nos discursos dos brincantes, Severino Vicente da Silva recorre a discursos construídos acerca do período escravagista no Brasil, e mais especificamente, no Nordeste, para atribuir valores ao Maracatu Rural. É na idealização de uma identidade africana, e também indígena, que ganham força as estratégias discursivas, associando aos brincantes de maracatu características como a bravura, a coragem, a ousadia, a persistência, a criatividade e reforçando a necessidade de valorização deste passado, cujas permanências permitem aos grupos ser “portadores da tradição”.

Estes discursos são moldados a partir de identidades africanas e indígenas, porém esbarram numa problemática: os grupos de Maracatu Rural não constituem grupos étnicos. O que se observa é que elementos que fazem parte de discursos de lutas de grupos étnicos são apropriados por brincantes e por estudiosos, muitas vezes acompanhando o ideal de multiculturalidade.

Sobre esta questão, nos alerta Hall (2003):

Esse retorno à etnicidade essencializa sobremaneira a diferença cultural, fixa os binarismos raciais, congelando-os no tempo e na história, confere poder à autoridade estabelecida sobre os outros, privilegia os “pais e a Lei” e leva ao policiamento da diferença. (HALL, 2003, p. 89)

A necessidade de estabelecer uma ligação com uma herança africana possibilita aos grupos de Maracatu Rural legitimar o seu lugar dentro de um ideal de tradição. Esta necessidade pode ser melhor compreendida quando nos voltamos para o período em que os grupos de Maracatu Rural eram considerados uma deturpação dos grupos de maracatu nação, tidos como legítimos.

Uma vez que os grupos de maracatu de baque solto (rural) não atendiam ao perfil instituído como legítimo, passaram a ser alvo de perseguições e precisaram realizar transformações. Nos anos de 1970, os maracatus de baque solto foram proibidos de participar das apresentações do carnaval do Recife. A Federação Carnavalesca de Pernambuco exigiu dos grupos que realizassem um processo de “reafricanização”, incluindo em sua organização elementos característicos dos grupos de baque virado. Os grupos de baque solto deveriam mudar o ritmo e incluir o rei e a rainha da corte, além da calunga, elementos que, originalmente não faziam parte do folguedo, como observa Roberto Benjamin:

Não há rei ou rainha. Somente nos grupos influenciados pelos maracatus nação africana essas figuras aparecem esporadicamente, sem nenhuma importância no brinquedo. Ouvimos de alguns integrantes a informação de que a rainha é a boneca. (BENJAMIN, 1982, p. 205)

Observa-se que a ação destas instituições, fortemente atreladas aos ideais de jornalistas, pesquisadores, entre outros, com a justificativa de promover a preservação de uma tradição, acabava por intervir, controlar e fiscalizar as atividades culturais. O

que ia de encontro à repressão proposta pela ditadura militar, sobretudo nestes “anos de chumbo”.

Sobre o significado da presença de uma corte real nos grupos de maracatu, um dos brincantes explica:

A corte do maracatu é ligada à corte que veio pro Brasil, nos navios negreiros, é tudo ligado assim, tem as lanternas também que é como se fosse um candeeiro, antigamente era um candeeiro que andava no meio do maracatu, pra iluminar, pra abrir espaço para o rei e a rainha. As baianas é ligado à Bahia, é ligada à Bahia, aquelas pessoas também, aquelas senhoras que viviam nas senzalas, que tem aquele conceito espiritual também. Tem as baianas também que carrega a cesta de fruta, a cesta de fruta significa que é pra alimentar as outras baianas que era as outras escravas, aí ela vai levando as frutas dentro da cesta, como fosse alimento pra dar ao povo da brincadeira do maracatu. (SILVA, Luiz Fernando da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [35 minutos e 32 segundos]).

A corte real não é um elemento que originalmente compunha os grupos de maracatu de baque solto, mas que se tornou obrigatório, do contrário, os grupos seriam punidos, considerados descaracterizados. Porém, o impacto dessas exigências, feitas num passado não muito distante, permite problematizar a forma através da qual os próprios brincantes reconstroem “as origens”.

Estamos inseridos num mundo que comporta a diversidade cultural, mas onde cada um fala e vem de um lugar em específico, possui uma identidade cultural. Possuir uma identidade cultural significa

estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo texto é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”. (HALL, 2003, p. 29)

Ser um maracatu legítimo implica possuir práticas culturais que correspondam aquelas promovidas pelos africanos que foram trazidos pro Brasil. Este processo de reafricanização, na tentativa de retornar a uma pureza original, a uma África mítica e legitimadora, longamente utilizado nos estudos afro americanos, parece produzir uma preocupação eugenística de uma sociedade nascida na mestiçagem étnica e cultural. (BARTH, 2005, p. 82)

Evidenciar os problemas das identidades que se afixionaram com as origens conduz a uma melhor compreensão sobre os processos que levaram à identificação do Maracatu Rural com a herança africana. Permite problematizar, ao mesmo tempo, as estratégias por meio das quais os brincantes reivindicam a sua autenticidade.

A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais. (CUCHE, 1999, p. 182)

A dinâmica cultural da qual fazem parte os grupos de maracatu, reflete este processo. Os grupos de baque solto foram levados a transformar sua organização para serem incluídos no mercado cultural, assemelhando-se às expressões culturais já aceitas pela sociedade, promovendo a construção, a desconstrução e a reconstrução de suas identidades, de acordo com as circunstâncias.

1.3 – QUEM DOMINA A NAÇÃO? IDENTIDADES E DISPUTAS NOS GRUPOS DE MARACATU DE BAQUE SOLTO

Discutiu-se até então, como os grupos de maracatu, em suas duas categorias, de baque virado e de baque solto foram associados a práticas de grupos específicos e como esta associação interfere na forma como são representados. Foi possível chegar à conclusão de que esse processo associativo está ligado à construção de identidades, que por sua vez, reflete as relações de poder.

Os grupos de maracatu de baque solto, para modificar a forma como eram vistos e serem aceitos, tiveram que atender às exigências dos órgãos responsáveis por organizar o carnaval em Pernambuco. Há uma resistência para compreender que as transformações são a chave para o estudo da cultura popular.

Com o processo de globalização, as expressões culturais tidas como populares, passam por transformações, por deslocamentos. Entre os efeitos da globalização, que, ao contrário que se imagina, não é um processo natural e que privilegia a diferença, mas

sim, um processo homogeneizante. É um sistema de con-formação da diferença, em vez de um sinônimo conveniente de obliteração da diferença (HALL, 2003, p.59).

Para pensar a dinâmica dos grupos de maracatu de baque solto, é preciso compreender a cultura o terreno onde ocorrem as transformações. Além disso, procuraremos analisar as contradições presentes nas formas culturais dos grupos, a partir da maneira como se colocam diante do outro, tendo em vista que o espaço cultural é bastante disputado.

Reestabelecer ou reforçar diferenças entre o maracatu de baque virado e o de baque solto possui significância no estudo do folguedo, entretanto, é pertinente ir além desta categorização. A história dos maracatus de baque solto é marcada pela disputa entre os grupos, que por muito tempo foram considerados violentos.

A violência no maracatu de baque solto, na fala de muitos brincantes e na análise de pesquisadores, como Medeiros (2003) é marca do passado. A disputa entre os grupos transferiu-se do enfretamento físico para o estético. Um dos momentos de maior enfrentamento entre os grupos era o cruzamento da bandeira, como nos mostra o relato de João Estevão, filho de um dos fundadores do “Maracatu Cambinda Brasileira”, ao ser questionado se a história do maracatu teve períodos de violência:

Ah, era. Mas foi a muitos anos atrás, agora era o tempo de ontem que só brincava caboclo mesmo e homem certo pra maracatu, não era todos os caboclos que brincavam, que os caboclos eram preparados já pra aquela história do maracatu, porque onde se encontrasse tinha aquele negócio de cruzar bandeira, aí se não cruzasse a bandeira o cacete deitava, era pau. (SILVA, João Estevão da. **Entrevista II**. [fev.2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [21 minutos e 23 segundos]).

O cruzamento de bandeiras consistia num momento em que dois grupos se encontravam e tornava-se obrigatória a disputa, que implicava “furar” a bandeira do outro grupo. A bandeira é o símbolo de grande representatividade, contém o nome, data de fundação e o elemento que caracteriza o grupo, como por exemplo, no caso do Cambinda Brasileira, o peixe. Furar a bandeira, portanto, era rebaixar o rival, expondo a superioridade do outro grupo, expressa através da força física e espiritual.

Medeiros (2003) compreende a presença da violência nos grupos de maracatu de baque solto como uma forma de expressar a revolta dos brincantes, moradores da Zona da Mata, onde a realidade era de opressão, injustiças, exploração.

É nesse contexto que surgem os maracatus rurais do início do século XX que desobedeciam aos senhores de terras e se organizavam de forma muito violenta. Acredita-se aqui, que, estes se constituíam numa das primeiras manifestações de descontentamento, rebeldia, organização e mobilização dos canavieiros na autoritária, opressiva, exploradora e injusta Zona da Mata de Pernambuco. A criação dos maracatus rurais resulta da diversidade de contradições existentes na Zona da Mata e o modo de vivenciá-las e enfrentá-las. (MEDEIROS, 2003, p.184)

Até a década de 1970, o Maracatu Rural era pouco conhecido e considerado uma atividade perigosa, com magia e de muita violência. Esta perspectiva reflete a imagem que foi construída do maracatu rural e o medo por parte da classe dominante diante da possibilidade constante de revolta daqueles que eram explorados. Uma vez que, mesmo sob forte influência da igreja católica, os moradores e trabalhadores de engenhos não se conformavam diante das injustiças, sempre demonstrando sua revolta.

A violência dos maracatus de baque solto só chegaria ao fim com a atuação da Federação Carnavalesca de Pernambuco, cuja função ia além de viabilizar verbas para que as agremiações desfilassem no carnaval de Recife, exercendo um controle sobre as apresentações. Tornar os grupos de baque solto em agremiações possíveis de se apresentar, atendendo às normas estabelecidas nos faz refletir sobre o processo de “reeducação do povo”, do qual dependia a nova ordem social em torno do capital (HALL, 2003, p. 247).

Sobre a Federação Carnavalesca de Pernambuco, Durval Muniz (2013) chama a atenção para a sua atuação enquanto instituição de controle:

A Federação também se propôs a premiar anualmente os clubes carnavalescos que “mais condignamente se apresentassem”. A premiação se constituiu uma estratégia não só de canalização da rivalidade e da competição entre as agremiações para o terreno estético, como permitiu uma série de intervenções da entidade no sentido de submeter a dados modelos e dadas exigências a apresentação dos clubes carnavalescos. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 266)

Como analisa Durval Muniz, ao exercer um controle sobre as apresentações e, assim, fazer com que os grupos deixassem para trás a “violência”, as medidas da

Federação não significaram o fim das disputas entre eles, ao contrário, esta rivalidade foi estimulada.

Um dos desafios que um pesquisador pode enfrentar durante o trabalho de campo é a relação que será estabelecida com cada grupo. Ao conversar com brincantes do “Maracatu Cambinda Brasileira”, logo fui informada que havia um grupo com o qual a rivalidade era intensa. O grupo em questão era o “Águia Misteriosa”, com o qual o “Cambinda” não poderia se encontrar ou o resultado seria o enfrentamento físico. Um dos principais motivos para a rivalidade é o fato de o grupo ter sido fundado por um ex integrante do “Cambinda Brasileira”, e que, segundo seus brincantes, teria levado consigo, ao deixar o grupo, muitos dos pertences, entre instrumentos e fantasias.

A disputa, entretanto, não se resume aos dois grupos. Foi possível observar que a resistência por parte de outros grupos de Nazaré da Mata, para me receber se devia ao contato que eu tive com o “Cambinda Brasileira”, do qual muito provavelmente, já haviam sido informados. A recusa em conceder uma entrevista para alguém que já havia conversado com outros grupos pode ter relação com a “nova” forma de disputa, a estética, além do segredo espiritual. Quando um brincante deixa um grupo e vai pra outro, o laço se quebra e o tratamento muda:

Assim, quando no período que ele estiver lá, em outro maracatu, o tratamento é mínimo, “oi, tudo bom, ok”, não tem muita conversa não. Isso é a mesma coisa quando está fantasiado, a gente não permite dentro do maracatu da gente, a gente não vai pra dentro do dele, o maracatu para a certa distância. Somos amigos aqui, até o sábado, no sábado já começa: “oi, tudo bom, beleza, e o carnaval?”, mas no domingo quando estiver fantasiado vai pra tua nação que eu fico com a minha, não quer muita aproximação, se chegar aqui na porta já não é mais para entrar, a gente já não dá aquela atenção e quando chega o domingo tem gente que nem fala, faz um sinalzinho, acabou. (LIMA, Pedro Alexandre. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2019. 1 arquivo. mp3 [01 hora 13 minutos e 56 segundos]).

Há brincantes que, ao retornarem para o grupo, são punidos, geralmente perdem a posição que ocupavam antes de sair. A saída de integrantes de um grupo para outro é um movimento comum nos grupos de maracatu. Isso porque cada brincante tem uma função estratégica para a evolução do grupo e é comum defender individualmente a sua importância. Além disso, uma série de interesses entra em questão, como os desafetos e a possibilidade de conseguir um cachê mais alto. Somos posicionados – e também

posicionamos a nós mesmos – de acordo com os “campos sociais” nos quais estamos atuando (WOODWARD, 2014, p. 31)

Se questionarmos o porquê de pertencer àquele grupo, geralmente nos justificam dizendo que o grupo é como uma família, onde se sentem bem. Não é um objetivo da pesquisa questionar o sentimento de cada integrante com relação ao seu grupo, mas, problematizar os processos de identificação, tão presentes na dinâmica dos maracatus. Para tal, buscaremos analisar como os brincantes afirmam suas identidades, sua importância, de acordo com a função que exercem no maracatu de baque solto.

A estrutura da apresentação dos maracatus de baque solto se dá da seguinte maneira: assim que chegam, os caboclos de lança formam as trincheiras, se posicionam em linhas com a responsabilidade de proteger o “miolo” do maracatu; no miolo, estão o bandeirista, que porta a bandeira, a dama de paço com a boneca, a corte, os arreiamás e o baianal; os músicos, chamados de terno, juntamente com o mestre, se posicionam atrás do miolo, podendo modificar sua posição de acordo com a manobra; fora das trincheiras, vão a burra, o Mateus, a Catirina e o caçador, que anunciam a chegada do maracatu, abrem espaço e possuem uma maior interação com o público.

O caboclo de lança “é o protetor de uma orquestra que mantém a sonoridade dos tempos antigos e de um povo que perdeu seu cacique, e que, por isso, precisa de guarda. Ele dança para proteger os sonhos de seu povo e o seu território” (SILVA, 2005, p. 30). Vinculado ao espírito guerreiro dos habitantes da terra, armado para a guerra contra o estrangeiro, que quis colonizá-los. Foi derrotado, por causa do poder bélico e das artimanhas daqueles que chegaram, mas continua a ser o protetor do seu povo.

Retomando uma ideia presente nas análises de Roberto Benjamin (1982), José Roberto Feitosa de Sena defende que o caboclo de lança é “filho de uma relação afro-indígena, é o guerreiro de São Jorge pois sua figura está ligada simbolicamente ao orixá Ogum” (SENA, 2016, p. 40).

Entre os caboclos, há o mestre caboclo, que é o chefe dos guerreiros, cujos movimentos lideram a manobra a ser realizada pelos outros caboclos.

Nas sambadas, eles treinaram como se comportar quando se apresentarem para a guerra do carnaval. Sua evolução é um constante vai-e-vem ao redor do cortejo, como a verdadeira cerca humana de proteção. As lanças jogadas para o alto mostram a habilidade e a familiaridade que possuem com a arma.

É um movimento ritual para inibir a reação de um possível inimigo. (SILVA, 2005, p. 40)

Um personagem do maracatu de baque solto, tido também como caboclo, o caboclo de pena, é um elemento que não se faz presente nos grupos de maracatu de baque virado. Este personagem é o arriamá, e, segundo Silva (2005), é a representação mais próxima da ligação entre o homem e a natureza. Muito próximo à imagem de um indígena, e diferente do caboclo de lança, carrega um arco e uma flecha, além do machado, simbolizando o bravo guerreiro, tendo como função a proteção espiritual advinda dos antepassados, função esta que, segundo a interpretação de Benjamin (1982), identifica-se no próprio nome. O caboclo de pena, o arriamá, retira os males.

Conforme dito anteriormente, a corte foi uma exigência da Federação Carnavalesca Pernambucana, e os grupos de maracatu de baque solto passaram a simular uma realeza, composta pelos mesmos elementos presentes nos grupos de baque virado: a rainha, a dama de paço – responsável por levar a boneca, a dama de buquê e o valete.

Para Pedro Alexandre, brincante do “Cambinda Brasileira”, ser o rei é uma honra e também exige muita responsabilidade:

Olha, eu como rei, a minha função é estar do lado da minha rainha, muitos não sabem, mas a chegada de um, quando um maracatu vai pra cidade, chegou tal maracatu, mas é a chegada do rei que vai visitar aquela cidade. Eu me sinto o líder de tudo, que a autoridade máxima do maracatu é o rei, o rei e a rainha. Ser rei do Cambinda já é um peso, é uma responsabilidade, ser rei do Cambinda é diferente de ser rei de outros maracatus aí. Primeiro, pra ser rei você tem que saber dominar manobra, porque cada folgazão ele tem um tempo de ir, tem o tempo de ficar, eu vou depender da minha exibição quando o mestre de caboclo passa aqui do meu lado, eu já nem me preocupo mais com isso, que ele vai, quando ele volta, quando mestre de caboclo, porque assim, ele é diferenciado, ele vem de azul com amarelo, os puxadores vem de vermelho, quando ele passa aqui, é quando eu posso ir, fazer a minha parte voltando, então eu posso ir até onde ele está indo, porque se existir um erro meu, eu vou atrasar terno e bandeira e vai ficar distante de baiana, de caboclo [...](LIMA, Pedro Alexandre. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2019. 1 arquivo. mp3 [01 hora 13 minutos e 56 segundos]).

A fala de Pedro nos dá uma ideia de como os brincantes se imaginam dentro do maracatu. Para ele, ser rei significa ter a liderança do grupo em suas mãos, é ser o

motivo principal pelo qual o público está ali. Também reflete a relação estabelecida com a importância da figura de rei, no passado.

As identidades parecem invocar uma origem que residira em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas tem a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Tem a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’. Ela tem tanto a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição [...] (HALL, 2014, p. 109).

No grupo, Pedro assume a função de rei e cobra que ele seja tratado como tal, reforça o que representa a figura do rei, mesmo que isto não tenha um impacto mais significativo fora daquele espaço. A afirmação desta identidade, portanto, está conectada a estruturas narrativas e discursivas, refletindo as relações de poder.

Para outro brincante, Fernando, o elemento indispensável para o maracatu é a boneca, a calunga:

Especial dentro do maracatu pra mim é a dama de paço. A calunga, o meu ciúme é todo na calunga, eu mesmo faço a roupa dela, que eu quero ver ela reinando como ela merece, meu ciúme mesmo é ali. Depois da calunga vem a corte, depois da corte vem a caboclaria, aí vai indo. Meu ciúme mesmo está na boneca. (SILVA, Luiz Fernando da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [35 minutos e 32 segundos]).

A calunga é uma boneca, que pode ser feita de madeira ou de pano, sendo este último tipo o mais encontrado nos maracatus de baque solto, e que, para alguns estudiosos, como Mario de Andrade (1959), teria um significado místico, sendo um símbolo religioso. Conforme explicam os folgazões, é na calunga que todo o mal jogado sobre o maracatu se fixa, a boneca, portanto, seria uma espécie de escudo, absorvendo as energias ruins que poderiam prejudicar o grupo.

As baianas são outro elemento crucial ao maracatu. Nos primeiros tempos, quando as mulheres não participavam da brincadeira, as baianas eram homens vestidos de mulheres. Segundo Silva (2005, p. 49), as mulheres começaram a integrar os grupos por volta de 1955. Hoje, dificilmente se vê baiana representada por um homem.

Há ainda os músicos, que compõem o “terno”, elemento usado por Guerra Peixe para diferenciar os grupos de baque solto dos de baque virado. A grande diferença é a presença de instrumentos de sopro. Silva (2005, p. 57) alega que a presença de vários instrumentos de sopro gera confusão, pois são poucos e caros os músicos de sopro, que geralmente não integram os grupos e são contratados para o carnaval. Esta dificuldade foi relatada por um brincante:

É assim, porque assim, no maracatu hoje se eu deixo de ser rei, já tem um esperando pra ser rei, aí o que a gente não tem aqui é mestre, se o mestre sair, já tem outro pra ser não, a gente vai buscar fora, a gente não tem mestre feito dentro de casa. Mas é bom brincar no Cambinda Brasileira, eu me sinto bem. [...] (LIMA, Pedro Alexandre. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2019. 1 arquivo. mp3 [01 hora 13 minutos e 56 segundos]).

Os “mestres” são figuras de destaque nos grupos de maracatu, pois sua criatividade ao desenvolver os versos agita o público e podem ter um impacto significativo a depender do tema, que variam desde as características do maracatu até circunstâncias políticas. O que chama atenção, neste caso, é a existência de relações diversas no maracatu de baque solto. Encontramos integrantes que defendem o grupo do qual participam, enfatizando os laços nele estabelecidos e que demonstram o sentimento de pertença, mas no caso dos mestres, em específico, a relação acontece de forma profissional, com a prestação de serviço e que pode ser finalizada com o surgimento de propostas mais atraentes.

Completando a construção de um universo próprio, alguns personagens representam circunstâncias cotidianas, presentes na vida e no maracatu, são eles: a “burrinha”, a “Catirina”, o “Mateus” e o “Caçador”. A “burrinha” representa a alegria, e além de abrir caminho para a passagem do maracatu, anima os espectadores; a “Catirina” é a mulher do “Mateus” e responsável por arrecadar trocados para o grupo, teria sido esta a principal fonte de renda para os maracatus antes de conquistarem certa visibilidade e algum apoio do poder público; o “Mateus” está sempre se movimentando em busca da sua mulher e é um personagem bastante popular. Por fim, o “caçador” representa o modo de vida dos indígenas e dos caboclos, dramatizando a busca por alimentos através da caça e da pesca.

Hoje em dia, essas figuras não costumam ser compreendidas pelo público, perdendo o seu destaque e deslocando sua função:

A primeira figura do maracatu é o quê? É a catirina, que mais apresenta o povo, que pergunta “isso é um negócio de um cabra tão feio, pintado, sujo”, mas que vale, se caso a senhora dá um ponto a um caboclo, ele vende a ouro, mas você tem que dar um ponto a catirina, que a primeira figura que anda na frente do maracatu, que é naquela parte que ela andava no maracatu, que antes do maracatu chegar na sede, na casa, do dono da casa, que era quem dá dinheiro, aí perguntava o endereço assim “quem é que quer o maracatu aqui?” / aí se disser “é eu”, aí ela fazia assim, um sinal pro mestre, nele aí, aí ia pra outra casa, aí ela dava o sinal, aí o maracatu encostava na casa, aí ela pedia farinha, pedia bolacha, carne, tudo botava no saco de farinha, quando os caboclos tava com fome ela tirava a carne da farinha e dava ao caboclo, a história do maracatu do passado era esse, do passado, né, hoje em dia a catirina brinca assim, mas não tem esse jeito não. (SILVA, João Estevão da. **Entrevista II**. [fev.2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [21 minutos e 23 segundos]).

A fala de seu João Estevão nos mostra que para além do valor estético, no passado, alguns personagens tinham obrigações fundamentais para o grupo, como conseguir produtos para alimentar os folgazões, já cansados. A preocupação atual, para a maioria dos grupos é com as condições das fantasias, pois é preciso impactar público e examinadores com a imagem dos personagens. A “catirina”, personagem que pode provocar certa rejeição em virtude das características estéticas, pelo relato de seu João, merece tanto destaque quanto o caboclo, figura que tornou-se o símbolo máximo do maracatu de baque solto.

Marinalva Vilar de Lima (2009) faz uma análise a respeito da problemática do popular e do erudito na literatura de folhetos. Sua discussão parte das limitações impostas pela caracterização do popular levando em conta apenas o meio social no qual está inserido o poeta. A autora defende que a relação com a comunidade de onde o poeta advém é fundamental, porém, é preciso estar atento às particularidades de cada poeta e de suas obras. E é neste ponto que sua análise torna-se bastante pertinente às reflexões que propomos:

Consideramos, portanto, que no universo das representações construídas pelos poetas, há que se distinguir, na relação deste para com a comunidade de pertença sócio-econômica, a posse de um saber. Elemento que vai lhes possibilitar, inclusive, abandonar antigas atividades de sobrevivência e levá-los a ter na poesia a base de sustentação material. (LIMA, 2009, p. 182)

Para além da relação entre os poetas, entre os brincantes e a comunidade, há que se atentar para os diferentes papéis que assumem dentro e fora da comunidade. As falas

dos nossos entrevistados revelam que cada um reivindica a importância de uma determinada função dentro do grupo.

Embora defendam uma imagem de homogeneidade, os relatos dos integrantes do “Maracatu Cambinda Brasileira” nos permitem pensar nas diversas relações existentes dentro de um mesmo grupo. Pedro, ao assumir a função de rei, acredita ter em suas mãos a liderança do grupo e a reivindica não apenas nos relatos feitos para a entrevista. Durante a pesquisa de campo, presenciei debates entre integrantes do grupo, insatisfeitos porque as decisões eram tomadas a partir do posicionamento de pessoas da diretoria, como Dona Biu, madrinha do maracatu, e o presidente, cuja autoridade era questionada constantemente, sob a alegação de que era uma pessoa que nem sequer fazia parte da comunidade, morava em outra cidade, e também por isso, não se dedicava aos afazeres do grupo como eles.

Outra questão polêmica dizia respeito ao mestre, que como discutido anteriormente, é uma figura que ganha destaque dentro do grupo. Na primeira visita que fiz à sede do “Maracatu Cambinda Brasileira”, em 2017, fui recebida pelo então mestre do grupo, Anderson Miguel. Anderson é jovem e conquistou destaque com suas habilidades como mestre não apenas no maracatu, mas também, desenvolvendo trabalhos na ciranda, no coco de roda, no pé de serra; e vem desenvolvendo trabalhos com outros artistas já consolidados, como Siba Veloso⁷. Tais circunstâncias e seus versos “afiados” proporcionam visibilidade ao grupo que consiga tê-lo à frente.

No ano seguinte, o “Cambinda Brasileira” iria comemorar cem anos de atividade ininterrupta e os preparativos geravam muita expectativa para todos do grupo. O presidente se orgulhava de ter conseguido trazer Anderson de volta ao grupo, já que há um tempo, deixou o “Cambinda Brasileira” e foi para o “Águia Misteriosa”, maracatu tido como o grande rival.

Ao retornar para Nazaré da Mata, em 2019, tomei conhecimento de que Anderson tinha deixado o “Cambinda Brasileira”, quebrando inclusive o acordo, referente à sua contratação. E neste ano, o grupo estava ainda sem um mestre, o que

⁷ Sérgio Roberto Veloso de Oliveira (Siba Veloso) é um compositor, cantor e instrumentista pernambucano, fundador da banda Mestre Ambrósio, que foi uma das precursoras do Movimento Manguebeat. Sua parceria com Anderson e João Noronha é o álbum *Sonorosa* (2018).

significa grande problema, arriscando o resultado do Concurso de Agremiações Carnavalescas do Recife.

Estas especificidades, vivenciadas pelos grupos de Maracatu Rural, revelam ao pesquisador a necessidade de se levar em consideração as diferentes posições ocupadas pelos sujeitos, dentro de um mesmo grupo, por serem detentores de um saber. Ao pensar “como alguns indivíduos vão adquirir papéis que o distinguem do coletivo” (LIMA, 2009, p. 179), a perspectiva de homogeneidade, frequentemente utilizada pelo discurso construtor de identidades é colocada em questão.

É preciso, portanto, direcionar um olhar para o maracatu de baque solto, a partir de um ângulo onde as práticas culturais situam-se

como parte da dinâmica cultural da sociedade, como um todo poder ser a observação das diversas tentativas de controlar, adaptar e integrar essas práticas a um sistema cultural que se pretende homogêneo, bem como as várias formas de resistência e oposição àquelas tentativas. (AYALA; AYALA, 2003, p. 60)

Considerando os aspectos caracterizadores da história da região, é possível identificar nos movimentos realizados durante as apresentações e, principalmente, durante as sambadas, a expressão de resistência. A guerra representada na postura de personagens como o caboclo de lança, não está somente no passado. Reconhecem-se nas manobras simbólicas, repletas de agressividade, as tensões e os conflitos sociais.

Os personagens são elementos de fundamental importância para compreender o maracatu rural enquanto forma de luta e resistência, revelando a forma como os brincantes enxergam o universo em que estão inseridos. Mais que isso, os personagens tornam-se representações de outros “eus”, do negro escravizado, do indígena, do trabalhador da cana, do pai de santo, que agora desfrutam de projeções com um pouco mais de liberdade.

Ao compreender a cultura como um “campo no qual os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores” (CHAUI, 2008, p. 57), o maracatu de baque solto pode ser visto enquanto produto elaborado pelas classes populares, que expressam a contestação da situação na qual viviam e vivem, opondo-se à exploração econômica, à dominação política e à exclusão social.

Esta perspectiva exige que não consideremos as identidades construídas sobre o maracatu com naturalidade. A diferenciação do folguedo em duas categorias ainda abre espaço para que associações sejam feitas mediante o jogo de poder, onde reside a exclusão.

As identidades

emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma “identidade” em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (HALL, 2014, p. 109)

Para compreender o universo do maracatu de baque solto é preciso distanciar-se da busca pela existência de elementos ausentes em outros folguedos, pois, como expressão cultural, está constantemente em deslocamento, em contradição.

Importante observação fez Ivaldo Marciano de França Lima (2014), ao problematizar as fronteiras identitárias dos grupos de maracatu-nação de Pernambuco, considerando a ascensão de grupos percussivos no mercado cultural e que se denominam não apenas maracatu, mas também “nações”. Assim nos propõe:

Não creio ser possível afirmar a existência de uma identidade de caráter étnico nos maracatus-nação. Ainda que sejam formados em grande parte por negros e negras, o que ocorre é muito mais um compartilhamento de algumas práticas, ideias e principalmente sentidos, mas nunca uma identidade de caráter étnico, uma vez que os maracatus-nação, apesar de compartilharem identidades, não se constituem em grupos de parentescos, ou comunidades fechadas. No tocante à questão da negritude, majoritária nos maracatus-nação, ocorre, a meu ver, o que Lívio Sansone denominou negritude sem etnicidade, uma vez que não há valorização de sinais diacríticos ou de traços particulares a uma identidade que diferencia os maracatuzeiros dos demais indivíduos que convivem na mesma sociedade. (LIMA, 2014, p. 98)

A construção de uma identidade baseada na africanidade, nos grupos de maracatu, tanto no maracatu-nação como no Maracatu Rural, é melhor analisada se for vista como uma construção que atende a interesses de grupos distintos. A história do maracatu acompanha os diferentes processos na esfera cultural, sobretudo no tocante à valorização da contribuição da cultura afro-brasileira para a constituição de uma sociedade “plural”.

Por parte dos intelectuais, associar os grupos de maracatu a reminiscências africanas significava não apenas definir o que esta expressão cultural era, mas também do que não era, para delimitar, assim, o seu lugar.

As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição de mundo social mais conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tomadas das posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais. (BOURDIEU, 1989, p. 11)

Os representantes dos grupos de Maracatu Rural, por sua vez, tem buscado, cada vez mais, promover o processo de “reafricanização” dos seus símbolos e práticas, reafirmando esta construção identitária, para legitimar ações, reivindicar uma autenticidade e, assim, conquistar espaço num mercado cultural bastante disputado.

[...] a invenção das tradições não é um privilégio das elites letradas; os letrados das camadas populares também participam ativamente da invenção de matérias e formas de expressão que, embora nomeadas de tradicionais, são criações recentes e feitas no presente [...]. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 66)

Ao buscar se enquadrarem ou enfatizarem as características instituídas pelos estudiosos, os representantes dos grupos de maracatu almejam ocupar o lugar que tais definições possibilitam.

A ideia de uma identidade africana, entretanto, cai em contradição quando levadas em consideração as particularidades na formação dos grupos. Os integrantes dos grupos de maracatu compartilham entre si práticas, modos de fazer e concepções de mundo, apesar disso não implicar a existência de uma fronteira rigidamente demarcada.

A dinâmica existente no interior de cada grupo indica os trânsitos realizados pelos integrantes, sem que haja uma imobilidade, um pertencimento a um único grupo. Tal questão se torna ainda mais complexa quando entra em cena o universo espiritual do Maracatu Rural, marcado por processos híbridos, ponto que será discutido em momento posterior.

CAPÍTULO II

DO CANAVIAL PARA A CAPITAL: A ASCENSÃO DO MARACATU RURAL NO CENÁRIO CULTURAL PERNAMBUCANO

Nos primeiros contatos com os grupos de Maracatu Rural, é muito provável que se ouça dos brincantes as dificuldades vivenciadas por eles para manter o folguedo. Durante as entrevistas com o grupo “Cambinda Brasileira”, de Nazaré da Mata, e com o “Beija Flor”, de Aliança, as dificuldades eram elementos frequentemente presentes nas falas.

Cada grupo possui uma história de formação diferenciada, conforme já apresentado. O “Cambinda Brasileira”, grupo mais antigo, aparenta possuir um nível de articulação maior com o poder público e com a imprensa, sendo bastante procurado para a realização de matérias e participação de eventos. Por ser também o grupo com o qual pudemos ter mais contato, os objetivos da pesquisa poderiam estar mais claros, de maneira que, apesar de enfatizarem como é difícil manter um grupo de maracatu de baque solto sem o devido incentivo do poder público, não demonstraram que esperavam algum contrato ou convite para apresentação, por participarem desta pesquisa.

O grupo “Beija Flor”, por sua vez, ao compartilhar os altos custos para manter o grupo, com confecção de fantasias, custo do transporte, contratação de mestre e músicos, esperava que a pesquisa lhes rendesse alguma participação em eventos e cachê. Foi preciso deixar muito claro que o objetivo da pesquisa não era um retorno financeiro ao grupo. Esta situação, além de ser um dos obstáculos da História Oral e da pesquisa de campo, leva à reflexão sobre as relações entre os grupos de Maracatu Rural e os órgãos do poder público, responsáveis por promover a cultura. Mais que isso, possibilita problematizar como os grupos buscam articulações para obter não somente recursos necessários à manutenção do grupo, como também, propagar o seu *brincar* maracatu.

Neste capítulo, portanto, objetivou-se pensar como se deu o desenvolvimento das relações entre os grupos de Maracatu Rural e o poder público, considerando as

políticas culturais no período de 2000 a 2014, a agência dos brincantes junto aos seus produtores e a apropriação de elementos do Maracatu Rural, como o caboclo de lança, enquanto símbolo da dita “pernambucanidade”.

2.1 - SAMBANDO NO RITMO DAS POLÍTICAS PÚBLICAS

Durante o período do carnaval, principalmente no litoral e na região da Zona da Mata de Pernambuco, as atrações que certamente estarão presentes na programação são os grupos de Maracatu Rural. Estes grupos também fizeram e fazem parte da programação de outros eventos, como o Festival Pernambuco Nação Cultural e os Festivais de Inverno, que geralmente, são realizados em cidades do interior do estado de Pernambuco.

A presença dos maracatus rurais em eventos culturais pernambucanos indica a ampliação do espaço ocupado pelos grupos no cenário cultural. Esta ampliação, entretanto, é constituída por fortes contradições, por parte dos órgãos do poder público e da relação entre estes e os brincantes. Pensar a ascensão do Maracatu Rural no cenário cultural pernambucano implica problematizar a atuação do Estado em relação à cultura nos diferentes períodos da história.

A partir dos anos 1930, mais especificamente, durante o Estado Novo, ambiguidades e contradições marcariam o âmbito cultural brasileiro, que precisava acompanhar o processo de “modernização”. Foi neste período que o Brasil passou a desenvolver, de fato, políticas públicas voltadas ao campo cultural, ainda que marcadas por direções mais sistemáticas e estruturas administrativas e burocráticas, que privilegiavam a produção “erudita”. Inicialmente, a “cultura popular” estava relacionada ao atraso e fadada ao desaparecimento, sendo alvo de perseguição, controle e censura (ESTEVEVES, 2016, p. 60).

O governo etado-novista buscava, como a maioria dos regimes autoritários, o singular, ou seja, a homogeneidade em todos os níveis, de forma a facilitar a dominação, o controle. E, nessa direção, múltiplos discursos foram articulados, oferecendo interpretações do mundo e da realidade brasileira, procurando criar “novos significados. (PANDOLFI, 1999, p. 336)

Importante ferramenta de controle e repressão, atendendo a este perfil do governo estado-novista, foi a DOPS (Delegacia de Ordem Política e Social), atuando na “domesticação das massas”, bloqueando a heterogeneidade de pensamento e silenciando aqueles que eram considerados “perigosos”.

Em Pernambuco, sob o comando do interventor federal Agamenon Magalhães, este projeto político se fazia visível em cada ação. Segundo a análise de Souza Neto (2005), a disciplina agamenosiana procurava persuadir os indivíduos a abandonarem seus hábitos e vontades pessoais para obedecer aos superiores hierárquicos. Neste sentido, o Estado e a Igreja, centros da hierarquia, estavam conectados pelo plano político e pelas ações.

As festas eram tidas como oportunidades para executar este projeto político, em que o controle das massas era um ponto fundamental. O carnaval, entretanto, era uma festa que fugia do propósito das comemorações promovidas pelo Estado Novo. Era preciso tornar o carnaval em mais um cartucho do convencimento e, para isso, o governo de colocou como orientador, administrador, domesticador do carnaval, reconhecendo sua importância cultural, ao mesmo tempo, a necessidade de moldá-lo.

A proposta é clara: a modificação do espírito carnavalesco, de “festa pagã, de deboche e de perversão” em “prática sadia e limpa”. Uma vez limpo, saneado, pasteurizado, controlado, rotulado, avaliado, medido e pesado, “o carnaval ganha, assim, seu cunho oficial”, fruto do “precioso apoio do poder público”. (SOUZA NETO, 2005, p. 138)

Justamente para promover o controle, sob a justificativa de defesa das “características tradicionais” das agremiações carnavalescas, que a Federação Carnavalesca de Pernambuco (FECAPE), fundada em 1935, foi feita órgão consultivo da Secretaria de Segurança Pública. A FECAPE atuava, sobretudo, como um órgão de intervenção do Estado, uma vez que as agremiações eram relacionadas à violência.

Este discurso de violência por parte das agremiações carnavalesca se faz presente nos relatos de muitos brincantes, que enfatizam o período durante o qual grupos rivais não poderiam se encontrar, pois caso isso acontecesse, o conflito era certo. E faz-se pertinente o questionamento sobre a influência dos discursos produzidos pelo governo do Estado Novo. Houvera de fato um período marcado por tamanha violência

nos grupos carnavalescos ou parte desta visão se deve às ações e discursos construídos pelos órgãos estado-novistas?

A existência de um órgão que exigia dos grupos uma nova configuração, levou a transformações na organização dos grupos, como a existência de uma comissão, responsável por manter o controle. Como nos revela a fala do brincante João Estevão, ao contar que não pode mais brincar no maracatu durante as apresentações, pois faz parte da diretoria, indica o cumprimento de determinadas exigências:

Aí hoje eu acompanho o maracatu pra tomar conta do maracatu. Papai tomava, naquele tempo a lei era outra, antiga, agora mudou. Que segundo o tempo que papai brincava de maracatu, meu pai, eu cansei de brincar maracatu, aí ele brincando, ele era dono e caboclo, dono e caboclo, aí chegou numa época aí que a autoridade disse assim “quem é o dono do maracatu?”, aí o povo disse “o dono do maracatu é João Padre”/ “cadê ele?”/ “é aquele ali”/ “é aquele que é o dono do maracatu ou é o caboclo de maracatu?”, aí meu pai disse “não, eu sou o dono e sou o caboclo”, ele disse “não, quem é dono não brinca”, ele disse, porque ele não pode estar olhando. Papai disse “eu brinco e olho”, ele disse “isso não pode, seu João, o senhor sendo dono do maracatu e brincando de maracatu, qualquer coisa que acontecer o senhor está vendo?”, ele disse “eu estou vendo, que faz muitos anos que eu estou no maracatu, nunca aconteceu nada comigo e nem com a minha nação”, ele disse “mas o senhor está errado”, aí nesse ano papai se abusou, aí só brincou esse ano, somente, esse ano. Aí no outro ano não brincou mais, aí ficou tomando conta do maracatu. (SILVA, João Estevão da. **Entrevista II**. [fev. 2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [21 minutos e 23 segundos]).

Ao ser questionado sobre quem teria feito essa exigência, João Estevão afirma que foi uma “autoridade”, um policial. Este relato, portanto, permite discutir como as normas impostas pelos órgãos que representam o poder público provocaram alterações na configuração dos grupos de maracatu de baque solto.

O perfil das ações realizadas nos anos 1930 relaciona-se com a tentativa de construção de uma identidade nacional que acompanhasse um ideal “moderno”, esse processo, entretanto, caracteriza-se pelos desencontros da modernização.

Modernização com expansão restrita do mercado, democratização para minorias, renovação das ideias mas com baixa eficácia nos processos sociais. Os desajustes entre modernismo e modernização são úteis às classes dominantes para preservar sua hegemonia, e às vezes para não ter que se preocupar em justificá-la, para ser simplesmente classes dominantes (CANCLINI, 2008, p. 69).

Construir uma imagem do “Brasil moderno” significa selecionar os elementos adequados, nos quais, uma dita cultura popular não se encaixaria, ou pelo menos, não como é feita pelos seus produtores. A construção da “identidade nacional” se fez a partir de uma visão que se voltava para discussão especializada, marcada pela racialização do indivíduo e da nação, um projeto político em que a “ciência” ditava a fórmula da nação.

O modelo idealizado de um homem brasileiro não resultava do reconhecimento da diversidade étnica e cultural e da intensa miscigenação, mas sim da visão de que a nação imaginada só seria realizada como projeto político se a heterogeneidade fosse oficialmente reconhecida senão nas essências ao menos na forma – nas “aparências que criam realidades”. A identidade nacional só se concretizaria como plural se categorias como saúde, doença, força, beleza, aptidão, capacidade, responsabilidade e inteligência fossem acrescentadas aos indivíduos que a formavam. (PANDOLFI, 1999, p. 284)

Era preciso controlar as expressões culturais “populares” e transformá-las naquilo que as elites desejavam. Se por um lado, as expressões culturais e, principalmente, as populares, necessitavam passar por transformações, por outro, significavam para o Estado um meio de legitimação das ações. Afinal, “o popular é bem aceito, sim, desde que emoldurado na fôrma e no espartilho do Estado Novo. A seu serviço. Presentes em suas celebrações. Homenageando suas figuras de destaque”. (SOUZA NETO, 2005, p. 144)

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), a respeito dos procedimentos que levam à legitimação de determinadas práticas culturais em detrimento de outras, destaca a importância da censura na fabricação do folclore e da cultura popular. Segundo o autor, a violência, o uso ou presença do corpo e o uso da voz ou da palavra eram elementos que recebiam significativa atenção por parte das autoridades e das elites letradas, que tratavam de desenvolver atividades de censura, de controle e de repressão.

É o caso do Maracatu Rural, cujas práticas estão ligadas ao uso do corpo, da voz, à ingestão de bebidas alcoólicas e que, portanto, era considerado extremamente perigoso, praticado por pessoas com comportamento agressivo, que não possuíam decoro.

O processo de fabricação da cultura popular é caracterizado

de um lado o exercício da censura a tudo aquilo que é considerado perigoso politicamente ou atentatório à moral, a tudo que discrepa dos códigos morais e ideológicos defendidos por aqueles que se colocam como estudiosos do popular e por outro lado pela ausência de crítica, pela veiculação de preconceitos e de atitudes de desrespeito ao outro, ao diferente, sempre que eles são partilhados pelos próprios letrados devotados ao estudo da cultura do povo. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 218)

A censura não se caracteriza apenas pela proibição da fala, mas, ao conduzir ao que se deve falar, o modo como se deve falar, sem que aquele que profere a fala a deseje ou se enquadre em dada ordem.

Durval Muniz também enfatiza que neste processo, a urbanização trouxe profundas transformações aos artistas e produtores culturais, que precisavam modificar a si e a suas práticas para serem inseridos no universo do meio urbano, passando pela “civilização”. Os grupos de Maracatu Rural, para participar das apresentações e concursos organizados pelos órgãos públicos, precisavam se adequar aos modos de conduta “próprios da vida urbana”.

Entre os anos 1940 e 1960, período visto por muitos como democrático, uma vez que o golpe de 64 é tido como a ruptura com a ordem democrática, pode levar a esquecimentos (CHAUÍ, 1996, p. 50), sobretudo no que diz respeito aos movimentos populares frente às desigualdades.

As intervenções no campo da cultura passaram por uma pequena redução, ao mesmo tempo em que o processo de industrialização se intensificava, trazendo consequências não apenas no âmbito econômico, mas também, no cultural, principalmente com relação aos padrões estéticos.

Um destes movimentos que teve impacto significativo neste período foi o Movimento de Cultura Popular (MCP), em Pernambuco. O MCP voltava-se para a cultura popular como um meio de promover a libertação dos setores populares com relação aos grupos dominantes e tem sua história marcada em dois momentos: o primeiro, em meados da década de 1950, com o prefeito Pelópidas Silveira, sem que as ações estivessem institucionalizadas; e o segundo, na década de 1960, considerado uma extensão da prefeitura do Recife, sob a gestão de Miguel Arraes.

O MCP surgirá num cenário em que o Estado era visto pairando acima das diferenças de classe. No poder, chegavam cada vez mais personagens progressistas, que

buscavam apoderar-se do Estado como um todo, o que não ia de encontro com muitos intelectuais e políticos, que acreditavam ser possível realizar uma revolução política e social a partir do Estado. Estes, não aceitavam a forma a partir da qual o Estado lidava com as camadas populares, fazendo uso de argumentos que não só justificavam como fortaleciam a lógica de um capitalismo opressor.

Segundo Fábio de Souza (2014), os desafios giravam em torno da crítica a uma educação e cultura conservadoras, e a criação de uma nova relação política entre povo e governo. O caminho escolhido foi o da organização das camadas populares, através da conscientização política, politização das manifestações culturais e da promoção da educação básica. Para concretizar seu plano de ação, os integrantes se dividiam quanto à ligação com o poder público. Para Fábio de Souza, no entanto, havia, de fato, uma interdependência entre intelectuais e Estado.

Pensados como uma instituição cujo fim era organizar as camadas populares pernambucanas para dar sustentação política a uma determinada elite progressista, os intelectuais que ali militaram exerciam um duplo papel nesse jogo político. Ora eles representavam o poder público e seguiam, assim, as diretrizes emanadas do Estado. Ora tentavam representar os interesses das camadas populares por uma maior participação na dinâmica política. (SOUZA, 2014, p.28)

A ideia de “cultura popular” adotada pelo MCP foi moldada no folclore Nordestino⁸. A busca por analisar a realidade do povo e por promover a conscientização do mesmo foi concretizada por meio da valorização do saber popular, para que pudessem ser compartilhadas experiências em comum e fazer com que utilizassem de seu conhecimento. O MCP procurou valorizar as festas populares, incentivando a participação da população em eventos de Natal, carnaval e festejos juninos.

Com os círculos de cultura e outras iniciativas culturais, de forma consciente e explícita, iniciava-se um movimento de afirmação de circularidade cultural no qual a cultura popular teria chance extraordinária de ter acesso a certos domínios da cultura letrada, sem subserviência, sem precisar negar seu lugar de classe e sua forma de pensar o mundo e de aperfeiçoá-lo. (BARBOSA, 2010, p. 218)

⁸ O folclore ou cultura popular, para aqueles intelectuais, era mais um dos vários elementos da cultura, tratava-se, mais enfaticamente, de um setor da cultura, portanto, a própria cultura. (SOUZA, 2014, p. 91)

Mas apesar de dar ênfase às manifestações populares, transformando-as em instrumento de conscientização política, o MCP não conseguiu romper as barreiras entre o conhecimento popular e científico, fazendo do último sempre necessário à interpretação do primeiro. Os intelectuais do movimento entendiam que os setores populares não tinham dimensão da estrutura em que estavam inseridos e precisavam daqueles para conseguir tal compreensão. A educação popular só seria efetivada a partir da intervenção dos intelectuais no cotidiano dos setores populares.

A proposta do MCP, entretanto, foi afetada pelo golpe de 64. Os IPMs (inquéritos policiais militares) foram uma das principais armas dos militares, através dos quais a filosofia do MCP era interpretada enquanto manipuladora das paixões subversivas do povo, que colocava em risco a segurança nacional. Estes inquéritos eram movidos por concepções anticomunistas, acuando os integrantes do MCP de visar a propaganda de ideias marxistas e de promover a agitação revolucionária.

Outro movimento significativo para compreender a existência de diferentes correntes de pensamento acerca da cultura, é o Movimento Armorial. Lançado em 1970, por um grupo de artistas e acadêmicos, tendo como principal representante Ariano Suassuna, o movimento pretendia realizar uma arte erudita a partir das raízes populares, consideradas “autênticas” representantes da cultura brasileira. Este movimento manteve sua força até 1981, quando seus representantes se desgastaram com inúmeros debates travados nos anos anteriores e desapontaram-se com o projeto nacionalista dos militares.

Muitas das propostas de Ariano Suassuna haviam sido postas em prática pelo MCP, porém, o principal idealizador do Movimento Armorial procurou diferenciar suas concepções do primeiro movimento. Para Ariano Suassuna, o MCP seguia a partir de um pensamento esquerdista, doutrinário e preconceituoso. O objetivo, portanto, seria impor o seu ponto de vista sobre a cultura, sem considerar que esta era feita pelo próprio povo. O Movimento Armorial defendia a construção da identidade nacional através da cultura de resistência, o MCP, por meio da conscientização política.

O Movimento Armorial, segundo Antônio Pádua de Lima Brito (2005), esteve bastante alinhado à proposta do regime militar que tinha como estratégia apresentar-se como uma continuidade do desenvolvimento histórico nacional, e cuja visão de

identidade nacional era pautada pela ideologia da mestiçagem, com ênfase na “unidade da diversidade”.

Por ter sido convocado para integrar o Conselho Nacional de Cultura (CNC), no qual ingressou na condição de membro fundador em 1967, Ariano Suassuna foi um dos intelectuais engajados na elaboração do discurso ideológico no plano cultural utilizado pelo regime militar. Evidentemente que muito dessa ideologia acabou contribuindo na formação do Movimento Armorial, mas não se pode desconsiderar duas outras formulações ideológicas acerca da identidade nacional, também consideradas por Ortiz, surgidas entre os anos 1950 e 1960, a do Iseb e do CPC, que também foram importantes, ainda que marginalmente, para a construção do discurso do movimento. (BRITO, 2005, p. 96)

A cultura popular seria a autêntica portadora da identidade nacional e a região Nordeste o local onde as características definidoras da cultura brasileira se mantiveram ao longo do tempo. A capacidade que a cultura nordestina possuía, segundo Ariano Suassuna, de resistir ao tempo e de se redescobrir a partir do passado, da tradição, permitia que, ao contrário da cultura de outras partes do país, se impusesse diante dos impactos provocados pelos processos de globalização. E o que permitiria a perpetuação da cultura popular nordestina seria, principalmente, a memória, expressa através do processo de recriação.

Foi na direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco que Ariano Suassuna criou condições mais efetivas de concretizar seu projeto. Durante o período como diretor do DEP, realizou pesquisas sobre as raízes da cultura brasileira além de estabelecer relações com artistas populares. As ideias defendidas pelo movimento antecipam muitas das diretrizes que vieram a constar depois no Plano Nacional de Cultura (PCN).

De um modo geral, pode-se considerar que estes movimentos, surgidos entre as décadas de 1950 e 1970, apresentavam um desejo de aproximar-se do popular para construir uma ideia de nacional, porém, de formas diferenciadas. E que foram responsáveis por influenciar perspectivas e ações acerca da cultura e do popular, que surgiram posteriormente.

Durante o golpe civil militar, vários órgãos foram criados ou reformulados, mesmo que isso não significasse uma ação direta de políticas culturais. Entre esses órgãos estão a Empresa Brasileira de Turismo (Embratur), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Conselho Nacional de Cultura (CNC).

Entre 1960 e 1980, há um forte incentivo à produção de bens de consumo por parte da indústria cultural, que ganha impulso no período; ao mesmo tempo em que o controle sobre as manifestações que se opunham ao autoritarismo vigente cresce (ESTEVEVES, 2016, p. 67).

A atividade turística, com desenvolvimento significativo no período, direciona sua atuação para o campo cultural, principalmente no estado de Pernambuco. Seguindo a perspectiva de enaltecer a identidade nacional/local, explorando o que havia de mais “rico” e “peculiar” no âmbito cultural.

O turismo demanda, entre outras coisas, pela definição clara, precisa, objetiva, do que pode ser seu objeto. É preciso definir o que Pernambuco e os pernambucanos possuem de diferente, de atrativo, de exótico para despertar interesse nos turistas. E essa busca por definir vai ser visível nos discursos de sujeitos pertencentes a diversos segmentos sociais (SILVA, 2003, p. 64).

Uma série de atividades e campanhas são realizadas com o objetivo de promover a imagem do estado, além disso, outras estratégias, como o incentivo às agências de viagens. Foram lançados materiais diversos, como *O Cicerone*, um jornal voltado para o turismo, que trazia informações sobre hospedagem, destinos e manifestações culturais de Pernambuco; a Secretaria de Turismo Cultura e Esportes lança a campanha “*Conheça Pernambuco*” e a prefeitura de Recife lança a campanha “*Caia no Frevo*”. A Empresa Pernambucana de Turismo também se faz mais forte na promoção de ações durante a década de 1980 (SILVA, 2003, p. 58).

A atividade turística se desenvolve aliada à cultura, característica percebida, sobretudo, através das criações de instituições voltadas para as duas áreas. A partir da década de 1970, há uma forte valorização da cultura nacional e a inauguração das Casas da Cultura (SILVEIRA, 2010, p. 58).

Durante a década de 1980, os esforços para melhorias na política do turismo situam-se num aprimoramento da rede hoteleira e na política de promoção. Nesse período, o tombamento de alguns locais enquanto patrimônios da humanidade, como o caso de Olinda, proporciona maior visibilidade e impulsiona a atividade turística. Mas, apesar desses esforços, é somente na década de 1990 que o turismo e, principalmente, a cultura, se voltam para uma configuração maior.

A década de 1990 no setor da cultura significou uma série de mudanças a fim de compreender e delimitar as políticas para o crescimento do setor a partir da sistematização de pesquisas. As leis de incentivo já refletiam os resultados nas entrevistas em que as empresas ressaltavam o interesse em investir na cultura visando ao retorno de imagem, a capacidade em afirmar o potencial na geração de postos de trabalhos diretos e indiretos, o PIB da cultura, etc. assim, a formatação das políticas culturais parte de dados que referenciam o setor e busca proporcionar a cultura na lógica de análise econômica de qualquer outro setor. Isso faz parte da legitimação de ações e da política do MinC. (SILVEIRA, 2010, p. 64)

Enquanto a atividade turística ganha impulso, fazendo uso da cultura, nesta época, o Estado adota uma postura que restringia sua participação no financiamento do âmbito cultural, atuando apenas de forma suplementar. O estado de Pernambuco, por sua vez, promove uma ampliação de sua atuação no campo da cultura, principalmente durante o primeiro mandato do governador Miguel Arraes (ESTEVES, 2016, p.71).

Entre as ações promovidas por Miguel Arraes, está a escolha de representantes do próprio segmento cultural para compor a gestão. É neste momento que um dos mais reconhecidos mestres da cultura popular passa a conquistar visibilidade, Mestre Salustiano.

No governo de Miguel Arraes, Mestre Salustiano recebeu o convite para se tornar assessor especial na Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), em 1988, durante a gestão de Lêda Alves e em 1994, a convite de Ariano Suassuna, este cargo lhe permitiu um maior contato e influência junto ao poder público, o que o levou, por exemplo, a criar, junto a outros mestres, a Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco.

A partir dos anos 2000, no âmbito nacional, com a vitória do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, ações e programas culturais foram direcionados para que se tornassem políticas do Estado. Destaca-se a criação do programa *Cultura Viva*⁹, que possibilitou editais para os pontos de cultura e ampliação, por parte do IPHAN, da noção de patrimônio, incluindo bens de natureza imaterial nos planos de salvaguarda.

Ainda segundo ESTEVES (2016), na esfera estadual, de um modo geral, houve uma ampliação da atuação do governo junto ao campo cultural. Durante o governo de

⁹ Criado em 2005, constitui um dos mais amplos programas de incentivo direto do Estado a iniciativas culturais; possibilitou a abertura de locais e de atividades culturais, que tornaram-se pontos de cultura e, assim, passavam a receber do Estado equipamentos e recursos financeiros. (MIRA, 2016, p. 432)

Jarbas Vasconcelos (1999-2003/2003-2007), foi criado o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), importante ferramenta de financiamento da cultura no estado e a Lei do Registro do Patrimônio Vivo, com editais para seleção e bolsa vitalícia a mestres e grupos ligados à cultura popular. Estas ações foram ampliadas no governo Eduardo Campos (2007-2011/2011-2014), que além disto, convocava os grupos e personalidades para participarem de eventos como o Carnaval e o São João, e de festivais como o Festival Pernambuco Nação Cultural e Festivais de Inverno.

No que diz respeito ao turismo, a dinâmica ao longo dos anos 2000 se dá através de iniciativas que visavam impulsionar a atividade turística e a cultura de formas diversas. Em 2006, é criada a Secretaria de Turismo de Pernambuco (Setur-PE), consolidando a visão de turismo enquanto negócio para o estado.

Mais uma vez, a cultura é apontada como recurso principal para a atividade turística e desenvolvimento do estado. Com o Plano de Gestão Pernambuco Nação Cultural, busca-se abarcar todas as expressões culturais de Pernambuco, potencializando-as. O estado é “promovido à nação”, de maneira que seja enaltecido o que de melhor oferece, a diversidade cultural, um litoral envolvente, um povo gentil, compondo assim a dita pernambucanidade¹⁰.

A indústria do turismo encontra um caminho propício, transformando a cultura em produto de consumo para um mercado em ascensão e o discurso da pernambucanidade, através da apropriação de elementos das expressões culturais, um meio de se propagar. É o momento de mostrar que Pernambuco é frevo, é ciranda, é caboclinho, é maracatu.

¹⁰ Pode-se entender como *pernambucanidade* um ideal, um sentimento de pertencimento comunitário, cujos valores se fundamentam em marcos da história nacional, sobretudo, as Batalhas dos Guararapes, momento no qual nasceria a nacionalidade do povo brasileiro. Este ideal se faz presente em discursos diversos, que constroem a imagem de um povo rebelde, que enfrentou o inimigo, o invasor; como o seguinte: Uma vivência histórica. Um modo de ser. O pernambucano, talvez mais do que qualquer outro brasileiro, tem a sua singularidade [...]. Se o mineiro é a sabedoria política, o pernambucano é a inconformação que gera as revoluções, um estado de insatisfação [...]. A pernambucanidade deve ter nascido na luta contra o flamengo. Uma luta de vida e morte. Aqueles vinte e quatro anos de dominação contribuíram para dar a Pernambuco o sentido histórico de sua pernambucanidade. Foi o sentido que venceu o intruso. Esse sentimento tem o nome de pernambucanidade. [...] Pernambuco tem sido fiel a essa herança. Daí ser pernambucanidade uma forma de vitalidade histórica. Um retrato nítido do povo que encarou vivamente, heroicamente, o espírito de rebelião, que terminou sendo o espírito de independência. (PEREIRA, 1983, p. 167)

2.2 – “A GENTE VIVE DO PRESENTE E VIVE DO PASSADO”: ESPETACULARIZAÇÃO DO MARACATU RURAL

A consolidação do maracatu enquanto elemento de representação da(s) cultura(s) pernambucana(s) possui uma ligação estreita com a atividade turística. A ligação com o turismo se deu antes de iniciativas no sentido de formalização de políticas públicas. A institucionalização da participação dos grupos de maracatus em eventos e o apoio aos mesmos se deu através de ação política entre o governo e os produtores culturais (SILVEIRA, 2010, pág. 115), sobretudo durante a gestão de Jarbas Vasconcelos.

Através da gravação de CDs, que possibilitaram o conhecimento do ritmo e de convites por parte de bandas e artistas consagrados, os grupos de maracatu conseguiram conquistar visibilidade no cenário nacional. A partir de 1990, os maracatus são convidados a participar de eventos além do carnaval, o que os possibilita o contato com um público novo. As prefeituras passam a desenvolver movimentos de valorização dos grupos de maracatu, que entram na economia de mercado, negociando cachês.

A atividade turística encontra um novo elemento, o maracatu, cuja apropriação se dá através das apresentações com cachês e da produção de material publicitário de turismo. As apresentações transitam para espetáculos, constituindo-se enquanto negócio rentável e os produtores tratam de viabilizar os grupos para o mercado musical. O governo, por sua vez, vê o maracatu como a opção mais viável para oferecer um produto cultural como alternativa turística.

A inserção do maracatu enquanto atração turística implica uma configuração na organização e formação dos grupos, que passam a atender o perfil turístico, desvinculando-se até mesmo da religião, como é o caso dos maracatus artísticos¹¹. Além disso, outras alterações se fazem presentes nas apresentações: investimento nas fantasias, adequação ao tempo de apresentação e diversificação das danças apresentadas.

¹¹ Grupos percussivos, geralmente formados por jovens brancos de classe média, interessados, sobretudo, em fazer música e cujas apresentações, normalmente, não têm um cortejo. A presença destes grupos levanta um debate, incentivado pela disputa por legitimidade existente entre os grupos de maracatu, mais ainda pelos grupos denominados “nação”, formados, em sua maioria, por comunidades de negros e negras que compartilham práticas e costumes, entre eles, as religiões de divindades e entidades. (LIMA, 2014, p. 71)

O período do carnaval, evento que possibilita maior visibilidade e rentabilidade aos grupos, é marcado por desafios a serem enfrentados pelos brincantes. O concurso de agremiações, alvo de bastante interesse para os grupos, tem, entre os primeiros problemas, a burocracia. E para enfrentá-la, é preciso que o grupo conte com pessoas que consigam lidar com os editais, documentos e realização de inscrição. E assim,

Percebe-se que, no campo das políticas públicas, alguns agentes parecem ocupar um espaço privilegiado de poder junto ao Estado, seja por sua particular capacidade de compreender, investir recursos e/ou operar os trâmites institucionais burocráticos ao seu favor (capital econômico e cultural); seja por ter de algum modo uma aproximação privilegiada juntos a atores sociais responsáveis pela condução das “regras do jogo” e pela sua execução (capital social e simbólico). Estes agentes atuam, por isto, como uma espécie de intermediários, capazes de estabelecer conexões necessárias entre as instituições burocráticas do poder público e o “mundo do maracatu”, sem as quais dificilmente teriam acesso aos financiamentos estatais. (ESTEVEZ, 2016, p. 157)

A busca por pessoas que dominem conhecimentos de gestão burocrática e organização do bem cultural é uma preocupação que se destaca e que faz parte da dinâmica dos grupos. As pessoas que estão à frente dos grupos de maracatu de baque solto, os “donos”, em sua maioria, são pessoas mais velhas, que não tiveram acesso à escolarização e que apresentam muita dificuldade de lidar com esse universo burocrático.

As lideranças dos grupos costumam dividir a diretoria com pessoas mais jovens e que demonstram ter uma aproximação com o processo de mediação junto ao poder público. O grupo “Beija-Flor”, no período da entrevista, tinha como presidente e dono, um senhor que trabalhava como coveiro, mas que também estava à frente do grupo na busca por apresentações e outras fontes de renda. No primeiro contato com o grupo “Cambinda Brasileira”, o presidente, jovem, teria sido escolhido para lidar com a parte administrativa, enquanto dona Biu e os filhos de João Padre (um dos antigos donos) eram responsáveis pelos “segredos” do brinquedo.

Foi possível observar que havia posições contraditórias entre os integrantes do “Cambinda Brasileira” no que diz respeito à participação em determinados eventos e projetos e realização de viagens. Enquanto o então presidente procurava convencer de que o maracatu era uma espécie de empresa, e que precisava atualizar-se com relação à editais, documentação e mesmo com a imagem que se construía do grupo, sobretudo em

redes sociais, muitos demonstravam-se resistentes. Ao ser questionado se considerava que as mudanças pelas quais estava passando os grupos de maracatu eram positivas, seu João Estevão revela:

Muitas coisas não tá não. Umás coisas do maracatu, certo? Que a gente brinca, tem vez que a gente brinca e esses cabras que botam a gente no folgazão, só brinca a dinheiro, certo? Aí tem que, o dinheiro que a gente tem a gente tem que guardar. A gente já brincou quatro apresentações no Recife, até hoje não recebeu. E os folgazão tudo em cima, “eu quero dinheiro, eu quero dinheiro” e “cadê o dinheiro do maracatu”? Aí pensa que a gente tá com o dinheiro do maracatu, mas o dinheiro não sai, certo. O problema é esse, aí fica aí. A mesma coisa, pronto, a mesma coisa é uma banda quando chega pra uma apresentação, pra um prefeito e eu vou contratar tal banda, mas o cabra já vem logo com a metade, o dinheiro no bolso, porque quando sai, vem e paga. Mas hoje em dia pro maracatu ninguém faz isso. Aí fica difícil. Eu quero que chega pra uma banda aí em qualquer canto do mundo, pra ver se eles não vem com a metade do dinheiro no bolso, vem, e pra maracatu ninguém faz isso. Aí fica difícil manter isso. Porque a gente brincou no carnaval, aí hoje já é sete do sete do mês, né? Ainda tem dinheiro pra receber e o povo ainda em cima da gente atrás de dinheiro, fica difícil pra brincar. Aí o folgazão se abusa, aí sai do maracatu, aí fica difícil pra gente...é, é mais difícil. SILVA, João Estevão da. **Entrevista I** [ago. 2017]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2017. 1 arquivo. mp3 (16 minutos e 37 segundos).

O relato de João Estevão indica como as negociações entre os grupos de maracatu e o poder público ou instituições privadas que os contratam são complicadas e mesmo descumpridas. É necessária uma organização efetiva para que estas apresentações aconteçam: desde a contratação de folgazões para compor o grupo, desempenhando funções, que muitas vezes, são requisitos para pontuação, como a função do mestre, responsável por cantar as loas; até a produção das fantasias, cheias de detalhes.

Enquanto muitos integrantes dos grupos de maracatu procuram enfatizar as viagens que realizam, os lugares onde se apresentam, dona Biu, madrinha do “Cambinda Brasileira”, não esconde sua reprovação diante de viagens:

É, minha filha...é uma coisa delicada, mas é uma coisa sem futuro. Porque o Cambinda não vai sair na rua com a fantasia de dois, três anos, e pra gente fazer viagem, prolongar viagem que nem a gente viajamos, vai fazer um ano agora em setembro que viajamos para o Rio de Janeiro, o dinheiro quando chegou não deu pra nada, e pra gente tá andando o mundo todo sem ter futuro, não adianta filha. Pega um carro, uma informação, comida, o dinheiro fica tudo nisso, não é minha irmã? Serviu de alguma coisa? Não é melhor eu estar aqui na minha máquina, costurando e emendando meus panos, lá na casa do maracatu as diretoria trabalhando, pregando miçanga, lantejola e... pra o Cambinda se apresentar bonita. E andando tá acabando com as fantasias e sem botar outras no lugar, é isso que eu falo e digo pra o presidente.

Afamada tá, a primeira fama dela, que na primeira vez a entrevistação dela foi na Globo, agora veio esse filme. Esse filme é uma coisa interessante...entendeu, irmã? Certo assim? (SILVA, Severina Maria da. **Entrevista I** [ago. 2017]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2017. 1 arquivo. mp3 (21 minutos e 10 segundos).

Dona Biu reconhece que o grupo estaria conquistando visibilidade na mídia, sendo procurado para a realização de entrevistas, matérias e mesmo para a produção cinematográfica¹². No entanto, as viagens possuem um custo alto, que para ela, não compensam o desgaste, sobretudo das fantasias. O zelo pelas fantasias relaciona-se com o papel que elas têm nas atividades que proporcionam um pagamento com valor considerável.

Para participarem do Concurso de Agremiações Carnavalescas realizado pela prefeitura do Recife, além de passarem pelos processos burocráticos, precisam atender aos critérios já definidos pelo órgão. As agremiações do tipo maracatu de baque solto são classificadas em quatro grupos: Grupo Especial, Grupo 01, Grupo 02 e Grupo de Acesso. A cada um desses grupos correspondem critérios de julgamentos, de acordo com a posição ocupada.

O número mínimo de componentes para o Grupo Especial é de 100, enquanto para o Grupo de Acesso é de 60 componentes. Com relação ao tempo da apresentação, o Grupo Especial tem direito a 20 minutos, já os demais, possuem apenas 15 minutos para realizarem sua apresentação. Entre os itens para o julgamento estão: fantasia (com análise da confecção e acabamento), as manobras, o mestre e a presença dos personagens “Mateus”, “catita” e “burra”¹³.

Estas informações permitem problematizar a dinâmica adotada pelos grupos para se inserir neste universo criado pelos órgãos do poder público. Conseguir manter um grupo com pelo menos 60 componentes não é tarefa simples, principalmente se não contar com produtores culturais ou outros mediadores que facilitem o caminho a ser

¹² A produção em questão é o longa metragem pernambucano, *Azougue Nazaré*, de 2018, sob a direção de Tiago Melo, que discute os embates entre o maracatu e a influência das igrejas neopentecostais, gravado na cidade de Nazaré da Mata, com a participação de integrantes de grupos de maracatu de baque solto.

¹³ Estas informações foram retiradas dos critérios de julgamento do Concurso de Agremiações Carnavalescas, da Prefeitura do Recife, Carnaval 2019. Disponível em: <http://www.culturarecife.com.br/public/home.php#collapse4>. Acesso em 26/08/2019.

percorrido. Os valores das apresentações nem sempre são pagos ou, quando são realizados, muitas vezes, contam com atraso.

A falta de cumprimento por parte dos contratantes gera insatisfação entre os brincantes, em especial, aqueles que ocupam funções administrativas nos grupos. Além disso, levam os grupos a recorrerem a estratégias que reforçam antigas relações clientelistas. Os eventos e atividades promovidos pelas prefeituras costumam ser menos burocráticos, porém estão conectados ao “apoio” prestado pelos grupos de maracatu a determinados candidatos.

As diversas maneiras encontradas pelos brincantes indicam como expressões culturais, tidas como tradicionais, estão se transformando e buscando interagir com a modernidade. Isso não quer dizer que estas relações ocorrem de modo igualitário, mas que “o poder e a construção do acontecimento são resultado de um tecido complexo e descentralizado de tradições reformuladas e intercâmbios modernos, de múltiplos agentes que se combinam” (CANCLINI, 2008, p. 262).

2.3 – REPRESENTAÇÕES NO MARACATU DE RURAL DE PERNAMBUCO

O caderno *Pernambuco Vivo*¹⁴ faz parte de uma série de publicações especiais disponibilizadas no site da Secretaria de Cultura de Pernambuco. O material em questão destaca personagens e instituições que, por meio de edital da Secretaria de Cultura e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), são selecionados para tornarem-se “Patrimônios Vivos” de Pernambuco. Assim é feita a apresentação do material:

Eles são 29 homens, mulheres e agremiações. Com poesia, escrevem a cultura pernambucana todos os dias. E fazem parte dela. Alimentam um mundo imaginário habitado por bois, gigantes, calungas, bichos que falam e santos que se transfiguram. Vivem em pequenas casas coloridas, pintadas por dentro e por fora. Quase todos vêm da periferia, dos arredores, de onde o vento faz a curva. Talvez por isso, não falem em linha reta, mas em voltas. Contam de um mundo só deles, que encanta e, às vezes, faz doer. São os Patrimônios Vivos de Pernambuco que mantêm a rica tradição da cultura popular do Estado e dão cores, sons e vozes à identidade pernambucana. (Caderno Pernambuco Vivo. Recife, novembro de 2013)

¹⁴ Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/publicacoes/>. Acesso em: 10/07/2019

Entre as agremiações selecionadas, um espaço dedicado ao grupo de maracatu rural “Estrela de Ouro”, de Aliança, com o título “*Destino traçado no brinquedo*”. O texto busca traçar a trajetória do presidente do grupo, o senhor José Lourenço, ligando-a às transformações econômicas e sociais vivenciadas nos últimos tempos e à história do maracatu.

Hoje, José Lourenço, 59 anos, refaz quase diariamente o trajeto da capital até a sua cidade natal. Nesse caminho, da janela do carro, vê que estrada que corta o canavial não é mais de barro. Parte do verde é coberta pela poeira das construções e duplicações da rodovia. Agora, mais do que nunca, vários bichos da urbanização picaram a Zona da Mata. Mas essas estradas de cana-de-açúcar ainda abraçam as cores e o reluzir de uma tradição mística e sedutora, ritmada pelos chocalhos dos homens caboclos. (**Pernambuco Vivo**, 2013, p. 103)

O texto tem continuação com a atuação de José Lourenço frente ao Estrela de Ouro, sua dedicação, os poucos recursos, e suas parcerias para a obtenção de aprovações de projetos em editais públicos. Foi o grupo Estrela de Ouro que participou da gravação do CD *Maracatu Atômico*, em 1998, produção à qual comumente é associada a grande visibilidade que o Maracatu Rural teria conquistado. Entre os anos de 2000 a 2005, o grupo ocupou a posição de vice-campeão no Concurso de Agremiações Carnavalescas do Carnaval do Recife e sua sede recebeu, em 2004, o título de Ponto de Cultura.

Até então, a matéria indica que, mesmo diante das dificuldades, o grupo de Maracatu Rural estaria conquistando um espaço significativo no cenário cultural, não somente adaptando-se às transformações dos novos tempos, mas fazendo uso dos instrumentos por eles trazidos. Posteriormente, entretanto, inicia-se o discurso de que o destino do folguedo aparece ameaçado. O texto reforça, através da preocupação do presidente, um relato frequente entre os brincantes: o fim do Maracatu Rural. Sem ter para quem deixar a liderança do brinquedo, pois seus familiares não teriam interesse, o futuro do grupo agora é incerto.

O texto de Michel de Certeau (1995) busca problematizar os muitos processos que envolvem o desenvolvimento do conceito de cultura popular e o interesse pelo mesmo. A cultura popular, inicialmente, foi censurada antes de ser estudada, precisou deixar de ser perigosa para tornar-se nacional e foi morta para, somente depois, ser cultuada. Todos estes processos perpassam as interferências de múltiplos agentes, desde intelectuais até os que fazem a cultura.

O que está, portanto, em causa, não são ideologias nem opções, mas as relações que um objeto e os métodos científicos mantêm com a sociedade que os permite. E se os procedimentos científicos não são inocentes, se seus objetivos dependem de uma organização política, o próprio discurso da ciência deve admitir uma função que lhe é concedida por uma sociedade: ocultar o que ele pretende mostrar. Isso quer dizer que um aperfeiçoamento dos métodos ou uma inversão das convicções não mudará o que uma operação científica faz da cultura popular. É preciso uma ação política. (CERTEAU, 1995, p. 58)

Há uma atração muito forte pelo elemento mórbido, quando se trata da cultura popular. Certeau alerta para as armadilhas que levam muitos a cair no culto ao morto. Esta insistência em se voltar para a cultura popular como algo oposto às transformações se faz presente nas análises de pesquisadores, nos discursos produzidos pelo poder público e pelos representantes das expressões populares.

Apesar de o termo “cultura viva” ter conquistado um espaço significativo nas políticas públicas, impulsionando expressões culturais e seus agentes, seu emprego não implica uma real mudança na concepção de cultura popular.

A cultura popular passa, constantemente, por um ritual a caminho de sua morte. Em “*O morto vestido para um ato inaugural: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular*” (2013), Durval Muniz propõe que se problematize como determinados saberes contribuem para a elaboração de uma morte da cultura e do povo, de maneira que sejam, ao mesmo tempo, instituídos lugares para objetos e sujeitos de conhecimento e de poder.

O autor discute que tal perspectiva é uma das estratégias no processo de fabricação do folclore e da cultura popular. Este processo conta, entre outros, com a participação dos discursos produzidos por estudiosos, através dos quais se traça o destino, as formas e os lugares do folclore e da cultura popular, justificados pela necessidade de sua preservação.

A fabricação do folclore e da cultura popular passa, portanto, não apenas por um processo de apropriação simbólica das matérias e formas de expressão das camadas populares por uma elite letrada, pelos folcloristas e estudiosos da cultura popular, quase todos vinculados às elites políticas dominantes nos Estados, mas passa também pela apropriação literal, material, econômica destas produções populares e seu arquivamento, seu entesouramento, sua monumentalização em locais e instituições representativas desta cultura letrada e destas elites políticas e sociais, sob o pretexto de salvá-las do desaparecimento. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 63)

Há um forte incômodo com as alterações pelas quais passam as expressões populares, a exemplo do Maracatu Rural. Entretanto, ao se propor um perfil que representaria a autenticidade, ao estabelecer uma ligação com o passado, como se fosse algo imutável, contínuo, dotado de uma unidade, atribuindo assim, uma forma definitiva, se instituem adulterações.

Em outra publicação especial, a *Revista Cultura.PE*¹⁵, há a busca por destacar os trabalhos desenvolvidos pelo estado de Pernambuco durante o período de 2007 a 2014, que teria contado com forte investimento no âmbito cultural. Entre os eixos que norteavam a política cultural adotada pelo então governador, Eduardo Campo, seriam a sua “interiorização e democratização do acesso aos seus bens”, sob a luz de conceitos como o da “regionalização”. A imagem escolhida para a capa da revista é uma criança, vestida como caboclo de lança que, aparentemente, executa uma manobra com a guiada:

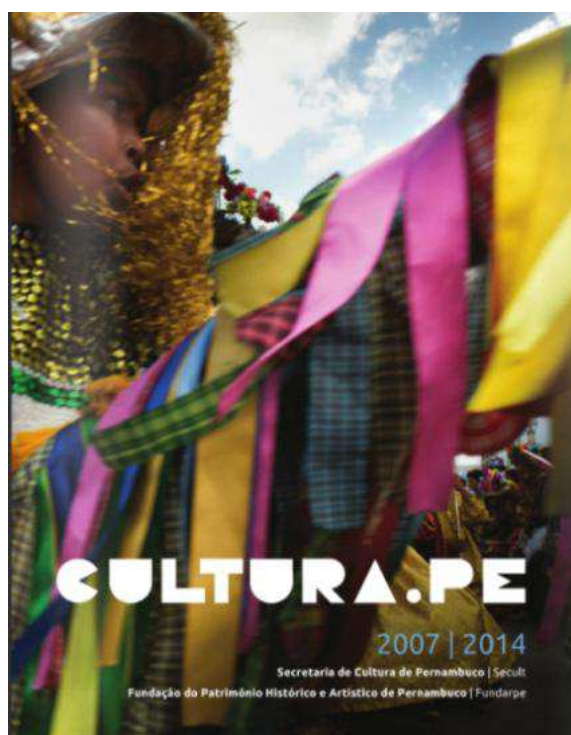


Figura 1: Capa da Revista Cultura.PE

Fonte: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/publicacoes-especiais-3/>.

¹⁵ Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/publicacoes/>. Acesso em: 10/07/2019

A figura do caboclo de lança costuma estar relacionada com um passado em que bravos guerreiros lutam e vencem o inimigo, remetem à tradição, à memória e reforçam a singularidade. Ao mesmo tempo, há a ênfase da existência de uma pluralidade cultural no estado, reforçada pelo slogan do portal da Secretaria de Cultura de Pernambuco: “*Se faz parte da nossa cultura, você encontra aqui*”.

No material em questão, é perceptível a preocupação em ressaltar aquilo que é mais tradicional no estado de Pernambuco. A tradição é traduzida por elementos cuja origem remete a tempos distantes, preservada através da luta contra a desigualdade, as transformações trazidas pelos novos tempos e contra o esquecimento.

Outro ponto a ser destacado é a escolha das imagens para representar o Maracatu Rural, que mesmo composto por muitos outros personagens, com simbolismos essenciais ao folgado, como aqueles que possuem ligação com a religião, o “caboclo de lança” ganha destaque. Apesar da configuração do Maracatu Rural ser bem mais ampla, no material publicitário, se resume à figura do caboclo de lança, que assume a imagem de símbolo da tradição e exuberância.

Há um esforço do poder público em criar identidades, mediante um elo entre governo e maracatus, de forma que essa representação do Estado vai além dos turistas e é reforçada também entre os residentes (SILVEIRA, 2010, p. 119).

Também chama a atenção na *Revista Cultura.PE* a linha do tempo em que são destacadas personalidades que contribuíram para a Cultura de Pernambuco, e que faleceram no ano de 2014. Entre elas, há espaço dedicado a Ariano Suassuna e a Eduardo Campos. No texto que descreve as ações do ex-governador, são enfatizadas as “ações ligadas às comunidades de Povos Tradicionais e à cultura popular de modo geral”. Ao lado do texto, a seguinte imagem:



Figura 2: Eduardo Campo – Linha do Tempo da Revista Cultura.PE

Fonte: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/publicacoes-especiais-3/>.

No registro, Eduardo Campo homenageia o mestre de maracatu João Paulo, durante o Encontro de Maracatus de Nazaré da Mata, em 2013, e está vestido com uma gola, parte do traje comumente utilizado pelos “caboclos de lança” dos Maracatus Rurais.

Atualmente, há um direcionamento para a valorização da diversidade cultural, onde as diferenças pessoais e coletivas são bem vindas e coexistem harmoniosamente. No material em questão, é possível analisar que há um esforço por parte do poder público em construir uma imagem do estado de Pernambuco enquanto espaço promovedor das diversas expressões culturais. Identificou-se que esta construção se dá a partir do ideal de regionalização e da caracterização de certas expressões culturais, como o Maracatu Rural, enquanto “cultura popular”.

A “identidade pernambucana”, enfatizada no material produzido por órgãos do governo do Estado de Pernambuco, foi construída a partir de costumes, valores, e ideais tidos como genuinamente pernambucanos e propagada através de discursos moldados pelo “mito fundador”. No caso da “pernambucanidade”, “A Batalha dos Guararapes” é situada como o marco transformador de Pernambuco em herdeiro da restauração, o que intensifica o sentimento de nativismo.

Esta perspectiva se dá com mais vigor na proposta regionalista de Gilberto Freyre, que teceu uma identidade nacional em que o ponto de partida seria a região, mais especificamente, o Nordeste, berço civilizatório, com grupo étnico-cultural capaz de representar toda a cultura brasileira.

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. (FREYRE, 1996, n. p)

O discurso regionalista de Freyre objetivava, por meio do apelo ao sentimento de pertença, assegurar que modelos de ordenamento político e sociabilidades não fossem afetados pela modernização e influências externas. Além disso, é perceptível a sua intenção em unificar o discurso regional em torno de Pernambuco:

É a fundação da Faculdade de Direito, é a atuação do Diário de Pernambuco, é a invasão holandesa e a Insurreição Pernambucana, são as revoltas de 1817, 1824 e 1848, que são colocadas como origem desta identidade regional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 90)

Para Gilberto Freyre, a invasão holandesa foi fator que possibilitou a diferenciação da região com relação ao restante do país, no quesito cultural. Além disso, a região teria nascido antes mesmo da consciência de nação, dessa forma, o regionalismo seria um elemento de nacionalismo. Esta postura mostra que os argumentos deixam de ser naturalistas para serem históricos.

Amaral Jr. (2002) aponta para as “relações perigosas” do imaginário freyriano presentes no discurso governamental, tendo como objeto de investigação o campo político pernambucano no período de 1983 a 1998. Considerando os usos dos tradicionalistas liberais sobre as teorizações freyrianas, defende:

Uma vez que a narrativa sociológica freyriana é um dos elementos que embasam a estruturação da idéia de uma comunidade pernambucana, constata-se que no contexto atual ela pode trazer malefícios ao ideário democrático. Na medida em que o discurso da pernambucanidade é historicamente excludente, os tradicionalistas liberais encontram nele a legitimação para a sua indisposição/incapacidade de alargar os canais de representação política com vistas a absorver a diversidade de anseios e demandas da população. Como já foi dito, em nome de uma ideologia comunitária nega-se a alteridade política, desta feita com o suporte de uma narrativa cientificamente legitimada. (AMARAL JR. 2002, p. 181)

A ênfase e o apelo dados ao sentimento de pertença, representado pelos elementos que constituem o que vem a ser denominado “pernambucanidade”, tendo como base a proposta regionalista de Gilberto Freyre, podem criar a ideia equivocada a respeito das diferenças. Neste sentido, identificamos no material publicitário, produzido pela Secretaria de Cultura de Pernambuco, uma preocupação em dar um lugar aos diferentes grupos dentro da cultura, mas tratando-os de modo homogêneo.

Esta homogeneidade é uma característica que esteve fortemente presente nos estudos que podem ser incluídos numa História Regional. Como propõe Marcos Silva (1997), é preciso que estejamos atentos aos preconceitos que perpassam o tema e que coloquemos em questão a historiografia celebrativa. Ao fazer uma análise metodológica sobre o regional, Marcos Silva nos conduz a problematizar quais grupos estão por trás da definição da região e quais os usos dos feitos a partir desta definição.

Um dos principais fatores levados em consideração para definir a região, segundo o autor, é o administrativo. Esta definição, entretanto, faz uso das diferentes vozes de especialistas que buscam atender aos interesses dos grupos dominantes (SILVA, 1997, p. 211). Faz-se necessário, portanto, pensar as vivências destes grupos para além destas questões, considerando as demais relações que possibilitam uma percepção própria do regional. Limitar os elementos que levam à construção de uma ideia de região, sobretudo ao excluir as concepções dos grupos que a constituem, promove a homogeneização e o preconceito.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), ao pensar a região Nordeste enquanto uma construção resultante de práticas regionalizantes, motivadas por condições das províncias do Norte, quando tornou-se preciso “construir a nação”, possibilita problematizar as imagens e discursos empregados para a elaboração de representações. Estas práticas passam a se cruzar com uma série de discursos que sedimentam a ideia de uma região Nordeste, constituindo assim, uma identidade racial, econômica, social e cultural à parte.

A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 37)

A invenção da região Nordeste enquanto proposta homogeneizadora e, portanto, excludente, ao mesmo tempo em que se constitui como uma reação ao discurso nacionalista, por ele foi estimulada, uma vez que os regionalismos passaram a ser mais visíveis. Estes regionalismos possuirão novos sentidos, embora sejam moldados pelo discurso da tradição e do retorno ao passado.

É possível identificar no material publicitário produzido por órgãos de Pernambuco aproximações com este regionalismo, com ênfase nos acontecimentos relativos especificamente à história do estado.

A visão homogênea a respeito da cultura se faz presente também na classificação das expressões culturais enquanto populares. No caderno *Pernambuco Vivo*, chama a atenção o fato de que as pessoas que “fazem aquela cultura” sejam descritas como as que pertençam à “periferia”, “aos arredores”, “lugares onde o vento faz a curva”. Parecem não caber em outro espaço a não ser o da “cultura popular”, tão cara à “identidade pernambucana”. Compreende-se, portanto, que o sentido de “popular” presente nos textos do caderno está associado ao contexto socioeconômico em que os produtores desta cultura estariam inseridos.

Para pensar o Maracatu Rural enquanto produção cultural caracterizada como popular, nós nos direcionamos para as questões propostas por Roger Chartier, que defende um distanciamento da análise da cultura popular a partir da oposição entre erudito e popular.

Durante muito tempo os estudos sobre cultura popular foram norteados com as seguintes perspectivas:

a cultura popular podia ser definida por contraste com o que ela não era, a saber, a cultura letrada e dominante; que era possível caracterizar como ‘popular’ o público de certas produções culturais; que as expressões culturais podem ser tidas como socialmente puras e, algumas delas, como intrinsecamente populares. (CHARTIER, 1995, p. 183)

Esta perspectiva, no entanto, deve ser fortemente questionada; muito mais do que definir a qual grupo está relacionada uma produção, tendo em vista que uma mesma produção circula entre vários grupos, é preciso pensar sobre o processo de apropriação que se dá sobre a produção.

Identificar o popular tendo como base práticas e objetos constitui uma tarefa complicada, uma vez que a cultura do povo, atualmente, é encontrada em conjuntos mistos e com elementos de origens diversas. Por isso, importa antes “identificar a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais”. (CHARTIER, 1988, p. 56)

Segundo Ginzburg (1987) o conceito de cultura popular foi tardiamente visto como um conjunto de atitudes, crenças e códigos de comportamento próprio das classes subalternas. Este conceito passou por uma mudança no olhar com relação ao que se produzia pelas classes subalternas, além de despertar o interesse para a relação entre as mesmas e as classes dominantes, analisando até que ponto uma seria subordinada a outra.

Entre as questões que justificam a aproximação tardia dos historiadores em relação à cultura popular, segundo Ginzburg, destaca-se a ideia de que o que era produzido pelas classes dominantes constituía-se como original, enquanto as classes subalternas seriam responsáveis pela deteriorização de ideias, crenças ou comportamentos advindos daquelas.

Mikhail Bakhtin (1987), ao fazer uma análise da obra de Rabelais, explorando a pouca compreensão a ela atribuída, enfatiza as distorções presentes nos olhares lançados sobre o riso. Tais análises, em sua maioria, se deram a partir de ideias e noções que lhes são alheias, os estudiosos deixaram passar despercebidas questões essenciais para a compreensão da “cultura popular”. Os ritos e espetáculos cômicos apresentavam diferenças com relação às cerimônias oficiais.

Ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade de mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 1987, p. 5)

Em sua análise, Bakhtin consegue perceber os processos de apropriações realizados pelos diferentes grupos. Muitas das produções sobre “cultura popular” apresentam análises equivocadas, que deixam passar despercebido um segundo mundo

construído pelos grupos marginalizados, mundo no qual teriam acesso à liberdade, à igualdade, à abundância, ou, à oportunidade de colocar em questão as condições nas quais estavam inseridos.

No estudo realizado sobre a forma como a morte, o morrer e os mortos são apresentados pela Literatura de Cordel, Marinalva Vilar de Lima (2003) problematiza, entre outras questões, o enquadramento da literatura de cordel enquanto produção da cultura popular. A autora lança um olhar de desconfiança sobre esta caracterização, uma vez que são comumente considerados para tal, apenas os fatores socioeconômicos no contexto da produção. Em sua análise, a literatura de cordel é pensada como “resultante de interferências advindas do ambiente sócio-cultural do poeta, de suas crenças, da linguagem convencionada e como uma prática voltada para os consumidores”. (LIMA, 2003, p. 62)

A partir das contribuições das problemáticas propostas pelas produções revisitadas anteriormente, nós nos voltamos para as maneiras como o Maracatu Rural é apresentado no material publicitário produzido pela Secretaria de Cultura de Pernambuco e pela Fundarpe, enquanto expressão cultural caracterizada como “cultura popular”, em que se enfatiza o risco eminente de seu desaparecimento, além do uso de seus elementos como representantes de identidades de pernambucanidade.

Neste sentido, foi possível identificar que o sentido de “cultura popular” presente no material em questão desconsidera os processos de apropriação que se dão não apenas no contexto de sua produção, como também, em sua recepção. Entretanto, torna-se impossível caracterizar como “popular” o público de certas produções culturais ou encarar estas expressões culturais como socialmente puras. Isto porque, questão principal não é definir a que grupo relaciona-se, tendo em vista que uma mesma produção circula entre vários grupos, é preciso pensar sobre o processo de apropriação que se dá sobre a produção.

O “popular” não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. (CHARTIER, 1995, p. 183)

Compreender o Maracatu Rural dentro do universo da “cultura popular” é situá-lo num espaço em que se fazem presentes os mecanismos de dominação simbólica e as lógicas de funcionamento dos usos e dos modos de apropriação. Consideramos, assim, o Maracatu Rural a partir de um espaço de sociabilidades que revela conflitos, buscando realizar a desconstrução das operações científicas e políticas que envolvem o popular.

A análise do material publicitário produzido por órgãos do poder público do estado de Pernambuco possibilitou problematizar as representações construídas acerca de expressões culturais, em específico, do Maracatu Rural. As percepções no material apresentadas, longe de serem discursos neutros, “produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados” (CHARTIER, 1988, p. 17).

Identificou-se que o enquadramento do Maracatu Rural enquanto expressão da “cultura popular”, por parte do poder público do estado de Pernambuco, implica a problematização da construção e uso do conceito, colocando em questão o aspecto base utilizado para tal, o contexto socioeconômico dos grupos que produzem a cultura, o que vem a ser uma concepção bastante restrita.

No material em questão, elementos e personalidades do Maracatu Rural são articulados a narrativas construídas, geradoras de identidades, como as de pernambucanidade. O discurso da pernambucanidade é caracterizado pelo apagamento das diferenças, uma vez que, por meio do apelo ao sentimento de pertença, convoke o “povo” a colocar-se como um só, homogeneizando-o, tendo como referência um passado, onde residiriam valores, costumes e ideais a serem retomados.

Neste sentido, az-se necessário estar atento ao fato de que:

As espacialidades são míticas sempre que os significados, os conceitos que as materializam para nós humanos, se fazem passar como realidade em si mesma, como sendo da ordem de uma realidade ou de uma materialidade primeira, essencial, como um referente anterior e externo às significações que lhes dão sentido. A produção em torno da noção de folclore ou de cultura nordestina é mitificadora à medida que ela mesma designa e recorta este espaço, mas o apresenta como preexistente e como uma realidade externa a este trabalho de significação. (ALBUQUERQUE, 2013, p. 120)

Tal articulação segue as pretensões de um projeto político em que é propagada uma imagem de “democratização” social e cultural, onde as práticas culturais e seus produtores são representantes de uma cultura viva. No entanto, consideramos que

uma política democratizadora não é apenas a que socializa os bens “legítimos”, mas a que problematiza o que deve entender-se por cultura e quais são os direitos do heterogêneo. Por isso, a primeira coisa que deve ser questionada é o valor daquilo que a cultura hegemônica excluiu ou subestimou para constituir-se. (CANCLINI, 2008, p. 156)

Ao colocar o estado de Pernambuco como lugar promovedor das diferenças, o governo do estado propaga a ideia de que todas as expressões culturais possuem espaço. É importante pensar que a busca pela legitimação e pela representação da história, pode ocultar as lutas que conduziram as expressões culturais ao lugar que ocupam.

Identifica-se ainda uma preocupação em oferecer ao público (turista, mais especificamente) um produto com forte ligação com o passado, peculiar, difícil de encontrar. Os turistas, por sua vez, estão sedentos por consumir a exuberância das fantasias, capturar o momento por meio de registros fotográficos. E os representantes dos grupos de maracatu não estão alheios a isso. Fazem parte do processo, reforçando em seus discursos a singularidade da expressão, promovendo o “encantamento”.

Ao discutir os processos que contribuíram para que o Maracatu Rural conquistasse visibilidade no cenário cultural, ganha destaque a representatividade promovida pelos próprios brincantes, que ao desenvolverem estratégias para ocupar espaço social, fazem uso do que lhes é imposto e lhe atribuem novos sentidos.

As apresentações realizadas pelos grupos de Maracatu Rural em eventos promovidos pelo poder público nos possibilitam refletir sobre os conflitos existentes, sobre os usos de espaços distintos e sobre as diferentes formas de construção da realidade.

Os mestres de maracatu fazem uso dos versos para problematizar as condições de vida e todos os problemas que vivenciam, além de buscarem ressaltar as características do folgado e demonstrar através de suas habilidades, o domínio de um saber. Os mestres de maracatu, enquanto brincantes, produtores de uma cultura, ocupam um lugar que os diferencia. Através de versos cantados nas sambadas e em apresentações, reivindicam um lugar que não é ocupado por todos. Os versos são

elaborados para atender não somente às suas pretensões, o público espera ser envolvido pelas palavras.

Procuramos, portanto, enfatizar que a real preocupação no estudo do Maracatu Rural, enquanto representante de grupos populares, não deve se restringir ao seu contexto de produção. Mas, à articulação de suas práticas, buscando não apenas reconhecer uma identidade social, como analisar as maneiras através das quais se inserem no mundo.

CAPÍTULO III

BRINCADEIRA SAGRADA: O MARACATU RURAL ENTRE A SACRALIZAÇÃO E O ESPETÁCULO

O Maracatu Rural geralmente é citado pelos integrantes dos grupos como um brinquedo, mas não um brinquedo qualquer, é um brinquedo sagrado. “Maracatu é coisa séria”, dizem os brincantes.

Ao chegar, pela primeira vez, na sede do Maracatu Cambinda Brasileira, em Nazaré da Mata, um elemento exposto na sala do lugar, logo me foi apresentado. Era uma boneca de pano, de cor negra, pendurada no telhado, ao centro. Tratava-se da antiga boneca, a calunga, elemento que está associado à proteção espiritual do grupo, principalmente no período do carnaval. O brincante que fazia a recepção contou que existia uma nova boneca, mas que estava guardada na casa da madrinha do maracatu, pois, por ser a atual, não podia estar exposta a qualquer um. “Maracatu é segredo”.

A esfera sagrada do Maracatu Rural é frequentemente alvo de interesse de pesquisadores e curiosos que enfrentarão desafios ao tentar obter conhecimento sobre o universo espiritual. Isso porque, se por um lado, vários interlocutores enfatizam que existe, no maracatu, a forte presença de rituais religiosos, geralmente de origens afro ameríndia, por outro lado, a maneira como são realizados estes rituais, não é revelada. É lugar reservado às “autoridades” dos grupos, as referências espirituais, que costumam ser pais e mães de santo.

Os grupos de Maracatu Rural conquistam cada vez mais espaço no cenário cultural, o que implica transformações na organização de cada grupo, buscando atender às exigências do mercado. Por outro lado, os discursos proferidos pelos brincantes e outros agentes culturais voltados ao maracatu, nos permitem observar que o universo sagrado do maracatu é evidenciado.

Processo semelhante tem ocorrido nos grupos de Maracatu Nação, como nos apresentam as pesquisadoras Kolinski e Guillen (2019):

Curiosamente, à medida que sua popularidade cresceu, observa-se uma emergência de símbolos e discursos que reafirmam a dimensão sagrada dos maracatus-nação. Nesse sentido, ao mesmo tempo que esses grupos se adequa a padrões esperados pelos mercados cultural e turístico, modernizando-se, apresentam um movimento de “resgate” ou “manutenção” da tradição, por meio de um processo de sacralização, que supostamente lhe conferiria maior autenticidade e pureza. (KOLINSKI; GUILLEN; 2019, p. 148)

Esta ênfase a elementos que compõem o lado religioso dos grupos de maracatu, com a associação a religiões afro ameríndias não pode ser vista como um processo natural e ingênuo. Uma vez que, a relação estabelecida entre o maracatu e religiões de matriz africana percorre um longo processo, fruto da construção de discursos por parte de intelectuais e dos próprios integrantes dos grupos, permeando relações de poder.

Neste capítulo, portanto, buscaremos compreender como se dá a relação entre o universo religioso do Maracatu Rural e o mercado cultural e turístico, levando em consideração os modos como os grupos buscam inserir-se num contexto de modernização e espetacularização. Para tal, serão analisados os discursos dos brincantes e os processos de construção identitária, atentando para o fato de que tais discursos não constituem a história dos maracatus, mas sim, permitem compreender as estratégias adotadas para a conquista de espaço no cenário cultural.

3.1 – MARACATU É SEGREDO: A DIMENSÃO SAGRADA NO MARACATU RURAL DE PERNAMBUCO

Durante as apresentações dos grupos de maracatu rural em eventos, o público pode se encantar com as cores das fantasias, acentuadas pelo balanço executado por cada personagem, como o caboclo de lança dando movimento à guiada e o arriamá, com seu cocar deslumbrante. O que fica em segredo é a dimensão religiosa que, para muitos brincantes, é o que confere sentido ao maracatu.

Segredo é uma palavra comumente usada pelos brincantes para se referir aos “trabalhos”, rituais de preparação que visam a proporcionar ao grupo toda a proteção espiritual necessária ao desenvolvimento das apresentações, sobretudo, no período de carnaval.

O pesquisador que deseja “sambar o maracatu”, nos seus sentidos mais profundos, cedo descobrirá que, se da parte de alguns, os aspectos religiosos que se fazem presente no maracatu rural, são enfatizados em seus discursos; para outros, é terra na qual nem todos podem pisar; como já havia alertado Katarina Real (1990, p. 81): “Tudo sobre os Maracatus Rurais me dá a impressão de se tratar de uma sociedade secreta masculina”.

Esta categorização do Maracatu Rural como expressão de forte presença masculina é referente ao tempo em que só poderiam brincar os homens. As mulheres eram vistas como seres perigosos, não confiáveis. Dessa forma, mesmo existindo personagens femininos, os mesmos eram assumidos por homens, como era o caso do baianal, em que os homens se vestiam de baianas, conforme nos relata João Estevão:

Aí eu queria ver um homem naquela hora topar o outro caboclo lá, era, mas depois foi ali, foi mudando, mudando, mudando, mudando, e não brincava mulher, nessa época, só brincava homem, homem de caboclo e homem de baiana, aí depois, na época de setenta pra cá foi que mudaram o esquema de pra brincar de mulher. Aí botaram mulher dentro de maracatu, mas não tinha mulher no maracatu nem criança, só era homem, caboclo homem e baianal. (SILVA, João Estevão da. **Entrevista II**. [fev.2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [21 minutos e 23 segundos]).

O relato de seu João Estevão nos confirma a realidade passada dos grupos de Maracatu Rural, marcada pela exclusão das mulheres nas apresentações. Sua fala nos direciona ainda para questões a serem discutidas posteriormente, no que dizem respeito às ressignificações pelas quais passaram práticas culturais dos grupos.

Às mulheres, cabia apenas o auxílio no preparo da “arrumação”, ou seja, a produção da fantasia e na preparação religiosa, por parte das mães de santo. Entre os motivos que justificam a ausência das mulheres como personagens, nas apresentações do passado, estão a violência que caracterizava o encontro entre os grupos de maracatu rural; mas, sobretudo, o caráter negativo que se impôs sobre a figura feminina.

A proteção espiritual é voltada para todo o grupo, entretanto, alguns personagens exigem um maior preparo e é nesse momento que o contato com o universo feminino é visto como a causa de muitos males.

Antigamente quem brincava de baiana era homem, esse menino que saiu daqui, que é meu primo, quem brincava de baiana era meu tio. Agora porque

os homens não queriam mulher brincando, entendia que a mulher atrapalhava. Por que a mulher atrapalhava brincando no maracatu? Pelo que se preparava na religião e a mulher tem o meio de menstruação, pra eles, pra carregar a boneca tem que estar, não pode estar com a boneca, porque todo trabalho que é feito em proteção do maracatu está na boneca, a calunga do maracatu. Ela é feita, preparada, vai pra mesa do peji e pronta pra carnaval. (LIMA, Pedro Alexandre. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2019. 1 arquivo. mp3 [01 hora 13 minutos e 56 segundos]).

A mulher que estiver menstruada não poderá participar das sambadas ou apresentações. Durante o período de preparação, não pode haver contato sexual entre homem e mulher, pois é considerado um dos grandes erros e um dos principais motivos para acontecimentos ruins ao grupo. O tempo e o modo de preparação daqueles que optam pela proteção espiritual individual é relativo. Alguns começam essa preparação vinte e um dias antes do carnaval, outros faltando apenas sete dias; procuram seus guias espirituais para realizar banhos ou o calço de sua arrumação (fantasia), que geralmente não é tocada por mais ninguém além daquele que a vestirá.

Obstáculos durante o caminho até o destino das apresentações, como o carro quebrar, a calunga “cair” do colo da dama do paço, dores de barriga, desmaios, quedas de integrantes ou manobras feitas do modo incorreto, são situações atribuídas à “sujeira” que um ou mais brincante está carregando, por ter se envolvido com alguém durante o período de “resguardo”. Outro fator que explica possíveis problemas é a realização de trabalhos por parte de um grupo adversário que deseja provocar prejuízos.

Embora todos os integrantes do grupo estejam sob a proteção possibilitada pelo líder espiritual, alguns elementos do maracatu rural recebem uma atenção especial. A fala de Fernando nos possibilita compreender como as funções de cada personagem, de cada elemento, são tidas como fundamentais ao bom desenvolvimento do grupo. Na fala, privilegia um dos elementos que representam a dimensão sagrada do maracatu, a *calunga*.

Tem caboclos mesmo, nesse sentido ele quis falar que, pronto, eu sou um caboclo normal de maracatu, não quero me calçar mas sempre tem aquele calço que é feito pra maracatu, tá entendendo? Aí ali sempre faz alguma coisa, proteção pra aquela pessoa, mesmo ele sem saber mas tem aquela proteção. Apesar que ele pode fazer alguma coisa de errado, mas a gente vai lá, conserta, a gente vai lá, conserta, porque ele não foi no terreiro pra tá com a mãe de santo que faz lá, pedindo um calço pra coisar, mas sempre a gente prepara a calunga, aí a calunga já vai espalhando o calço para todos do maracatu, aí fica todos protegidos. Aí calunga também é muito importante no

maracatu, porque é uma boneca de pano, é uma boneca de pano, mas nem muitas pessoas não sabem o segredo que ela tem, é muito bom. A calunga de pano é ele que pega todos os feitiços que as outras pessoas fazem pra acabar com o outro maracatu, aí todo feitiço vai pra aquela boneca, por isso que ela vive de vigia vinte e quatro horas, todo santo dia, sentada lá, firmada lá no peji, aí toda bruxaria que mandaram pro maracatu pega na calunga e ela é um ser sem vida, aí é mais fácil, benzido, pra pegar aquelas coisas que vem de ruim pra o maracatu. (SILVA, Luiz Fernando da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [35 minutos e 32 segundos]).

Como nos indica Fernando, nem todos que fazem parte do Maracatu Rural possuem relação com seguimentos religiosos e nem sempre se “preparam” para brincar o maracatu, mas a proteção espiritual é realizada para o grupo, no geral, o que impedirá que algo de errado aconteça, ou, que uma situação seja contornada da melhor forma possível.

A pessoa responsável por levar a calunga durante as apresentações é a dama de paço, uma mulher, geralmente iniciada no candomblé ou na umbanda, já que precisa estar muito bem preparada para executar sua função: carregar a defesa do maracatu.

O *caboclo de lança* também é um personagem que exige muita proteção espiritual, já que é visto como um guerreiro pronto para qualquer embate. A preparação dos caboclos de lança compreende tanto a fantasia como o próprio corpo do brincante.

Sobre a proteção espiritual dos caboclos de lança e da dama de paço, Sena (2012) nos traz que:

Os banhos de limpeza que muitos integrantes tomam nos dias precedentes ao carnaval, sobretudo as mulheres que conduzem a Calunga e os caboclos de lança, são feitos à base de ervas e plantas consideradas com poder divino. Tais ervas são também utilizadas para fabricação de remédios fitoterápicos, para chás e para o ritual católico-popular das benzedeiras que trabalham na cura de diversas doenças, ferimentos e “mau-olhados”. (SENA, 2012, p. 101).

Os caboclos de lança saem com uma espécie de camuflagem, o rosto pintado, olhos escuros e um cravo branco na boca, que também está “calçado”. Para muitas apresentações, os caboclos de lança ficam “azougados”, ou seja, tomam uma bebida resultante da mistura de azeite, aguardente, limão e pólvora, que junto com os outros preparos, lhes proporciona resistência física e espiritual para enfrentar a jornada tão

pesada. Muitos caboclos de lança contam que uma das sensações que tomam seu corpo após estarem “calçados” é a de leveza, e sem o peso do corpo, também tornam-se velozes de tal maneira que dificilmente uma pessoa em seu estado comum conseguiria acompanhar.

Existem vários relatos sobre caboclos de lança do passado, apresentados pelos entrevistados no desenvolvimento da pesquisa, que contam o quão resistentes e misteriosos eram. Um dos caboclos mais famosos de Nazaré da Mata foi o caboclo João de Mônica, sobre quem se contam histórias de desaparecimento e muitas lutas.

Aí o outro ano, ele se despediu de papai, ele mora no engenho Cumbe e papai morava também, aí papai disse que saiu primeiro do que ele, desencontrou-se, papai ia embora, ia brincar lá pro lado de Araçoiaba, ali por São Pedro, aqueles mundos velhos por ali, dos engenhos, aí foi embora, aí quando chegou no engenho do Bringa, que esse engenho Bringa parece que era contado assim o caboclo ou o maracatu mesmo quando chegasse nesse engenho, se a pessoa não saísse de lá, era chegando e o cacete comendo. Era todo ano, meu pai disse que passava por lá, parece que era o clima mesmo de lá de encontrar maracatu, quando chegasse no engenho o pau comia. Aí quando ele passou desse engenho, aí quando chegou no engenho da Bringa tinha cinco caboclo, aí partiu pra cima dele, aí se agarraram no pau, ele sozinho, cinco caboclo pra ele sozinho, ele disse que já tava cansado de defender cacete, pau, aí disse que vinha esse João de Mônica no engenho Bringa, no engenho Juá, aí encontrou um camarada “ô amigo”, na bicicleta, “ô amigo, você encontrou algum caboclo por aí por fora, um caboclo moreno, baixo?” / “ah, encontrei”, ele disse “aonde?” / “lá no engenho da Bringa”, “que cor é?”, ele disse “é um moreno, baixo, grosso”, ele disse “ah!”, ele disse que já conheceu, “é meu cumpadre João Padre”, disse que ele botou o ouvido assim no chão e conheceu, não deu dez minutos chegou perto de papai, quando chegou tava os cinco caboclos atravessado no cacete, papai sozinho pra cinco. “Oh cumpadre João Padre, o senhor tá furado, já levou muita lapada”, papai disse “eu nunca levei, até aqui nem furou eu e nem, ninguém bateu, eu to aqui defendendo do cacete de cinco caboclo, mas eu não to fora não”. Ele disse “volte, volte pra casa”, aí ele voltou pra e deixou ele sozinho, disse “deixa, que eu dou neles sozinho”. Aí papai ficou vendo assim, vieram os cinco, “agora vem os cinco pro lado deu”, aí veio os cinco, com uma queda só botou os cinco pra baixo, numa lapada só foi embora, tinha cinco beato, quando calçou assim, um sapato de um, o sapato do outro, “me diz como é caboclo”. Mas, ele era preparado pra isso, pra maracatu. A história do maracatu do passado é essa, do passado e agora do presente é outra coisa. Aí ele dizia “sei lá, vou morrer e ninguém encontra um maracatu, um mestre de caboclo da minha qualidade”, porque ele enterrou, ele mesmo se enterrou e ninguém, outra semente não nasce, que era ele. (SILVA, João Estevão da. **Entrevista II**. [fev.2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [21 minutos e 23 segundos]).

Em muitas dessas histórias contadas sobre João de Mônica ele sempre aparece como um ser surpreendente, com forte relação com o sobrenatural. Sua capacidade de

surgir em determinados lugares, “do nada”, ou de conseguir enfrentar vários outros numa disputa, como foi dito por João Estevão, fazia dele um caboclo muito temido e preparado.

Em muitas narrativas, os “poderes”, geralmente apresentados pelos antigos caboclos de lança eram provenientes de um “pacto” com forças do mal. Ao se aliar ao demônio, o caboclo adquiria as condições necessárias para não ser derrotado.

É interessante refletir sobre a ligação íntima que se estabelece entre o maracatu rural e a dimensão maligna. Relatos como este, sobre o caboclo João de Mônica, ressaltam o perigo de se brincar maracatu, já que há a proximidade com forças, com as quais nem todos são capazes de lidar.

Chaves (2008) estabelece uma oposição entre duas brincadeiras que representariam o bem e o mal. A partir de relatos de brincantes, a pesquisadora problematiza a associação entre o Cavalo Marinho, enquanto representante das forças do bem; e o Maracatu Rural, fortemente ligado ao mal.

O Cavalo-Marinho aparece como uma festa criada por Deus, que celebra, entre outras coisas, o nascimento de Cristo, a alegria, a graça, a beleza. Já o Maracatu, a brincadeira carnavalesca, é considerada uma festa inventada pelo diabo numa tentativa de pegar Cristo. Lida com o lado maligno da vida, o perigo, a rivalidade declarada, a canalização de maus sentimentos, uma espécie de obstrução religiosa. (CHAVES, 2008, p. 66)

O Cavalo Marinho geralmente tem ênfase durante o período natalino, associado ao nascimento de Cristo, seria uma festa criada por Deus. Já o Maracatu Rural, tendo como momento ápice, o período carnavalesco, seria a festa criada pelo demônio. O fato de os brincantes do maracatu rural precisarem de uma proteção espiritual, pois estariam mais propícios aos males, se contrapõe à ideia dos brincantes do cavalo marinho, que, ao entrarem na roda, estariam protegidos, com sorte.

Embora não nos tenham fornecido relatos sobre esta oposição: Cavalo Marinho (bem) *versus* Maracatu Rural (mal); identificamos em relatos dos brincantes que nos concederam entrevistas, a ideia de que o rompimento dos limites por parte dos caboclos de lança só seria possível graças ao seu “pacto” com o demônio. Este pacto não costuma ser bem visto por muitos brincantes, que declaram seu distanciamento com relação a tais práticas, seja em virtude do medo das consequências ou mesmo por uma questão moral.

José Jorge de Carvalho (1988) nos possibilita uma análise diante da visão negativa que se impõe sobre alguns seguimentos religiosos. Rompendo com a perspectiva cristã, na qual a violência e a desordem costumam ser dissociadas da dimensão sagrada, o autor atenta para as consequências da imposição da perspectiva cristã em relação a outras religiões, que acabam sendo associadas aos baixos espíritos e à violência.

O autor identifica uma estratégia de várias religiões não cristãs, que buscam aliar-se ao ideal proposto pelo cristianismo, visando à legitimação. Neste sentido, há um deslocamento daquilo que é indesejado e que confere a outro seguimento religioso o aspecto violento e de desordem. Nesta escala, coube à jurema e à macumba a “função” de assumir toda a desordem e violência da experiência brasileira.

Rituais e possessões observados em cultos da jurema, analisados por Carvalho, costumam ser interpretados como uma separação do universo sagrado. Por sua vez, o autor propõe uma visão diferente a esse respeito:

Por minha parte, insisto em que a macumba, a quimbanda, a jurema, perpetuam técnicas tipicamente religiosas de aproximação do caos – o número crescente de novos espíritos, de comportamento imprevisível, por exemplo, é um artifício para impedir a fixação de significados rígidos. A improvisação na teatralidade de cada espírito também dificulta a dianóia (a apreensão de um significado global) e a formação de uma polissemia coerente. Esse deslocamento simbólico constante surpreende, acrescenta novas complexidades e disfarça a relação entre meios e fins no ato religioso. E é a meu ver a dimensão do sagrado, tanto no campo do mito (ao expandir o universo da crença e das possibilidades de interpretação) como no campo do ritual (ao intensificar e diversificar a experiência individual). (CARVALHO, 1988, p. 37)

Tal postura nos interessa, uma vez que privilegia a criatividade, a capacidade dos agentes culturais em se reinventar e estabelecer novos sentidos e significados às suas práticas. Processos que são decisivos para a análise das práticas culturais do maracatu rural.

Outro personagem considerado sagrado nos grupos de maracatu rural é o *arriamá*. Como o próprio nome sugere, sua responsabilidade é tirar todo o mal do grupo. Suas características remetem à figura indígena, porta um arco e flecha ou um machado, instrumentos que relacionam-se com a execução de possíveis batalhas.

Segundo Sena (2012, p. 108), a religião se faz presente nos rituais dos quais participam os arriamá, advindos principalmente da jurema, como defumações, e do catimbó. Esta associação entre o arriamá e a jurema também é feita na descrição de Fernando:

O arriamá também é muito ligado à jurema, é um caboclo de pena ligado à jurema, que carrega lindos cocares de pena de pavão em sua cabeça e quando faz o calço pra arriamá não é com outros tipos de espírito, é da jurema, Pena Branca, Flecha, é aqueles espíritos aí, do caboclo de pena que vai passar os três dias de carnaval com o arriamá, que é uma peça muito delicada dentro do maracatu, o arriamá traz a paz para o maracatu, por isso que já tem o “arria-má”, arria o mal. (SILVA, Luiz Fernando da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [35 minutos e 32 segundos]).

O arriamá precisa passar por todo um preparo espiritual que, geralmente, inclui banho com ervas e defumações com a árvore da Jurema, para purificá-lo de todos os males.

Embora a menção dos preparos seja um aspecto bastante ressaltado nos relatos dos brincantes, a realização dos “trabalhos” fica sob a responsabilidade dos guias espirituais, detentores do saber. O segredo está bem guardado, com os caboclos mais antigos, que se recusam a conversar com alguém sobre isso; com os pais e mães de santo, como Dona Biu, madrinha do “Maracatu Cambinda Brasileira”, que não revelaria suas estratégias para proteger seu maracatu.

Pessoas como Dona Biu exercem muita influência nas decisões acerca do grupo, além de serem referências para a comunidade. Dona Biu foi convidada por João Padre, antigo dono, para ser a madrinha do “Maracatu Cambinda Brasileira”. Seu irmão, Zé de Carro, foi presidente do grupo por muito tempo e, quando faleceu, passou para Dona Biu a responsabilidade de “tomar conta” do seu maracatu.

Como líder religiosa, nos diz saber as fragilidades do grupo e como resolvê-las:

Eu vivo dentro do Cambinda faz muitos anos, filha, eu pra onde ela passa, eu sei o que ela tem, eu sei o que ela falta, sei o pantim de um caboclo, sei o pantim de uma baiana, sei as chegadas do maracatu e a encontrada de outro maracatu, porque isso tudo eu tenho na história, é de minha pessoa, é de mim, porque se eu nasci dentro do Cambinda e não saber qual é a pessoa que tá errada dentro do Cambinda, eu tenho Zé, tenho Antônio, tenho João, mas se nenhum tenha de tudo que eu tenho, porque eu sei aonde está Cambinda, eu sei qual é o movimento de Cambinda, eu sei quantos caboclos Cambinda precisa e quantas baianas, também. (SILVA, Severina Maria da. **Entrevista**

II. [fev.2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [14 minutos e 24 segundos]

São os líderes espirituais quem geralmente constituem a maior autoridade dentro do grupo. Dona Biu, por exemplo, integra a diretoria do “Cambinda Brasileira”, juntamente com o presidente e vice presidente, os tesoureiros, entres outros; além dos filhos do antigo dono do maracatu, ela é a única pessoa que permanece na esfera administrativas, as outras pessoas, quando não atendem às expectativas do grupo, são retiradas do cargo, mas ela, é referência no intermédio de questões importantes.

3.2 – RELAÇÕES DE PODER: O LUGAR DA RELIGIÃO

Na obra de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife* (1955), as descrições sobre diversos elementos dos grupos de maracatu são feitas tendo como referência o grupo de baque virado “Maracatu Elefante”, considerado pelo músico aquele que “melhor atenta às tradições do cortejo” (PEIXE, 1955, p. 31).

Entre os aspectos diferenciadores dos grupos de baque virado e de baque solto, Guerra Peixe lança a seguinte observação a respeito dos seguimentos religiosos presentes em cada categoria:

É oportuno realçar o que nos esclarecem os informantes de vários grupos: a gente do Maracatu tradicional – “Nagô”, como dizem, no sentido de “africano” – é constituída, na maioria, por iniciados nos Xangôs; a que prefere o Maracatu-de-orquestra, tende para o Catimbó, seita popular de características eminentemente nacionais. Ao que parece, há procedências nas informações, pois nos cânticos do Maracatu-de-orquestra é constante o aparecimento de vocábulos como “almeia”, “caboclo”, “jurema” e outros todos refletindo identificações que acusam a preferência religiosa dos seus participantes. (PEIXE, 1955, p. 21)

A relação estabelecida entre os maracatus nação (de baque virado) com o candomblé, que em Pernambuco é popularmente chamado de Xangô, enquanto que, os maracatus rurais (de baque solto) são associados ao catimbó, à jurema e à umbanda se faz presente em muitas produções acerca do maracatu. É possível encontrar posicionamento semelhante tanto em obras como a de Katarina Real (1990, p. 81), que,

ao discutir os grupos de maracatu rural, destaca que há nestes “muita influência do ‘catimbó’, ‘Xangô de Caboclo’, e ‘dos mestres do além’; como em estudos mais recentes, como o de José Roberto Feitosa de Sena (2012, p. 95), que defende que a influência do candomblé seria mais direta nos grupos de maracatu nação, “muitas vezes identificados pelo caráter indissociável entre ambos”.

Identificar os grupos de maracatu nação como diretamente ligados ao candomblé, enquanto que os de maracatu rural mantêm uma relação mais próxima à umbanda e à jurema, é algo feito até mesmo pelos brincantes. Quando questionado sobre as principais diferenças entre as duas categorias de maracatu, Fernando, pai de santo, assim nos fala:

A diferença não é tanta e nem é pouca, a diferença de baque virado pra baque solto, baque virado até a zoadá é mais diferente, puxado pro candomblé, baque solto é mais toque também diferente, mas o baque virado é mais, é mais próximo à religião do candomblé, tanto com o toque quanto com as roupas, as fantasias também, os turbantes na cabeça, colar, as homenagens que ele faz, certo, que tem uns que homenageia Ogum, Xangô, Iemanjá, Oxalá também que é muito, que é o esposo de Iemanjá, Oxalá o pai de todos os orixás, é o pai de todos os orixás que é o dono da paz, ele traz muito a paz, e assim a religião do baque virado, do maracatu do baque virado, é muito mais ligado ao candomblé do que o maracatu de baque solto, o maracatu de baque solto também é, mas o de baque virado mesmo quem vê pensa que é totalmente o terreiro. (SILVA, Luiz Fernando da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [35 minutos e 32 segundos])

Chama-nos a atenção a descrição feita sobre o maracatu nação a partir da conexão com a religião, pois as apresentações aparentam os próprios ritos realizados no terreiro. Estes discursos nos conduzem a vários questionamentos. Pois, a análise dos relatos dos brincantes, além do trabalho de campo, possibilita identificar práticas religiosas de diversos seguimentos, mais que isso, nem todos os brincantes dos grupos que participaram das entrevistas alegavam ter relação com alguma religião.

Kolinski e Guillen (2019) atentam para o processo de sacralização dos grupos maracatus nação, onde os agentes culturais enfatizam a “manutenção da tradição”, num contexto em que a modernização é um meio necessário e também escolhido, visando com esta estratégia a favorecer a inserção do grupo no mercado. As autoras propõem a desnaturalização da associação entre as religiões afro ameríndias, sobretudo o candomblé, e os grupos de maracatu nação.

Percorrendo um caminho semelhante ao que estas pesquisadoras realizaram, analisaremos as produções acerca do maracatu, com ênfase no aspecto religioso, as concepções dos brincantes, poder público e a dinâmica do mercado cultural, colocando em evidência as relações de poder. Procuraremos discutir como se construiu a relação entre os maracatus nação e o xangô, enquanto que coube ao maracatu rural a associação à umbanda e a jurema.

Ivaldo Marciano de França Lima (2006), em seu artigo “*Maracatus-nação e Religiões Afrodescendentes: uma relação muito além do carnaval*”, discute a construção da relação entre os maracatus nação com religiões de matriz afro, em específico, o xangô (candomblé), enquanto os maracatus rurais são associados à jurema e à umbanda.

As produções de muitos estudiosos enxergavam o maracatu (nação) como uma manifestação de origem africana que possibilitava um retorno à “mãe África”. Tal posicionamento atribui ao maracatu uma concepção de manifestação cultural imóvel, ignorando a capacidade dos maracatuzeiros¹⁶ de operar mudanças. Ainda que a documentação sobre os grupos de maracatu dos primeiros anos do século XX seja bastante escassa, Ivaldo Lima atenta para a necessidade de levar em consideração “as adaptações dos maracatuzeiros à vida cotidiana”, sem que lhes tire a capacidade humana de criar e reinventar.

O autor parte da ideia de que nem sempre houve uma relação estreita entre os maracatus nação e a religião, de maneira que se trata de uma construção histórica, em contraposição à naturalidade a partir da qual é vista.

Podemos levantar a hipótese de que essa relação se firma a partir do processo que institui os maracatus como “legítimas manifestações africanas”, e o xangô como uma “religião africana e pura”. Assim sendo, ficam evidentes nessa questão as razões pelas quais os maracatus de orquestra são associados ao catimbó-jurema, pois ambos são considerados impurezas ou descaracterizações da autêntica e tradicional cultura africana. (LIMA, 2006, p. 172)

¹⁶ Durante a nossa análise, utilizamos o termo “brincantes” para fazer referência aos integrantes dos grupos de maracatu rural. Tal escolha se deve ao fato de muitos deles fazerem uso deste termo, o que, a nosso ver, torna-se o mais adequado, respeitando a forma como enxergam o maracatu, o brinquedo. Já nas produções de Ivaldo Marciano de França Lima (2006, 2010, 2014), o termo empregado para se referir aos integrantes dos grupos de maracatu nação é “maracatuzeiros”. Portanto, nos trechos em que suas obras são tomadas como referência, seguiremos a perspectiva do autor.

A construção de identidades de africanidade é uma estratégia adotada pelos agentes culturais do maracatu, tanto o nação, como o rural, visando à conquista de visibilidade e de legitimidade. O posicionamento dos intelectuais foi decisivo para impulsionar a ideia de que o maracatu é um legado dos africanos que vieram para o Brasil sob a condição de escravos.

A associação entre o maracatu nação e os xangôs, e maracatu rural com a jurema, o catimbó e umbanda, faz parte de uma dinâmica sociocultural bastante complexa, que contraria a ideia de manifestação cultural imutável.

Isabel Guillen (2005) aponta como momento transformador com relação à visão sobre as religiões afrodescendentes, o Congresso Afro-brasileiro, de 1934. No evento, a religião dos orixás era um dos temas recorrentes, considerada como reminiscência africana.

Uma tradição, portanto, vinha sendo discutida no período em questão pelo grupo que, com Gilberto Freyre, pensava regionalismo e modernismo no Recife, e esta era uma questão central. Na constituição dessa tradição – e da identidade regional -, a cultura afrodescendente teve um papel destacado, pois, ao fornecer a originalidade dos traços culturais que vinham da África, mostrava que a tradição regional não era só de origem europeia, mas sim mestiça. Terreiros de Xangô, maracatus, calungas forneciam ao discurso desses intelectuais a riqueza do folclore nordestino, contribuindo decisivamente para a construção de uma identidade nacional. (GUILLEN, 2005, p. 63)

Tal visão contribuiu para que, junto às perseguições durante o governo de Carlos de Lima Cavalcanti, outras práticas religiosas de matriz afrodescendente fossem vistas como inferiores, é o caso da jurema.

Sobre estas perseguições, Ivaldo Lima nos traz:

A intervenção de Ulisses Pernambucano à frente do Serviço de Higiene Mental (SHM), durante o governo de Carlos de Lima Cavalcanti, contribuiu para que nestas regiões se distinguissem os xangôs “puros”, ou seja, aqueles diretamente ligados a uma tradição africana, e aqueles que foram considerados na época como “baixo-espiritismo”, os quais serviriam aos “charlatões” e aos “adoradores da seita sem competência”. Esta distinção não só contribuiu para que alguns terreiros fossem fechados e os seus integrantes presos, mas também suscitou uma série de denúncias entre os próprios praticantes das religiões, que justificavam a ação repressora pelo fato de que estes não faziam um “xangô puro”, mas o “baixo-espiritismo”. (LIMA, 2006, p. 174)

As perseguições à jurema, à umbanda e ao catimbó levaram seus praticantes a recorrer aos grupos de maracatu para poderem realizar seus cultos. Isso porque, no período em questão, os maracatus possuíam permissão da polícia para realizar seus batuques. Ainda na década de 1930 e na década de 1940, com o Estado Novo, a repressão sobre os terreiros será estendida aos xangôs, que também recorrerão às sedes dos maracatus como uma das estratégias de se manterem.

As estratégias de segurança, executadas por órgãos como a DOPS e a Secretaria de Segurança Pública, eram elementos de grande importância para o Estado Novo, e bastante utilizadas no governo de Agamenon Magalhães. Um dos principais alvos, tidos como contrários aos valores defendidos pelo Estado, eram as camadas pobre oriundas do campo, sujeitas a normas e condutas das mais diversas. Nesta perseguição e repressão, os grupos de religiões afro-umbandistas também sofreram com a forte ação do interventor, como nos indica Zuleica Campos (2009), ao analisar a ação da polícia no combate ao Catimbó:

[...] esses grupos, desde de 1930, para poderem funcionar, eram obrigados a solicitar registro especial dos departamentos de polícia local que fixavam, inclusive, taxas. Essa medida colocou os praticantes da Umbanda e das religiões afro-brasileiras numa situação dúbia. Teoricamente, os registros permitiam a prática legal da religião. Por outro lado, aumentavam o controle da polícia, como também a possibilidade de intimidação e extorsão. Solicitava-se às seitas, para efeito de registro, a apresentação do seu regulamento. (CAMPOS, 2009, p. 307)

As ações com efeitos de repressão e controle, principalmente contra a Umbanda e a Jurema, eram justificados “legalmente”, uma vez que se apoiavam no Capítulo 2 da Constituição Federal dos Estados Unidos do Brasil, referente à proibição de expressões que produzissem malefícios. Em Pernambuco, tais medidas expressavam, também, o pensamento do interventor, Agamenon Magalhães, e de seu secretariado, que tinha como religião oficial o catolicismo, e por isso, combatiam qualquer prática que “ameaçavam” a doutrina cristã.

Outra questão interessante problematizada por Zuleica Campos e que vai de encontro às análises de Ivaldo Marciano e de Isabel Guillen, é a ação da imprensa em ação conjunta aos órgãos do governo, promovendo a imagem das religiões afro-umbandistas como advindas de um “baixo espiritismo”, o que originava uma diferenciação das práticas religiosas, de maneira que haveriam aquelas de “alto

espiritismo”. A construção desta imagem levou os próprios seguimentos espíritas a enfatizarem esta diferenciação, para mostrar que, diferente das correntes umbandistas, praticavam o bem. “Era chamado de “espiritismo científico” para distingui-lo das outras práticas religiosas.” (CAMPOS, 2009, p. 315)

Segundo Guillen (2005), a partir dos anos 1960, entretanto, as religiões afrodescendentes, e mais especificamente, a religião dos orixás, vão conquistando maior visibilidade e crescem as reivindicações para serem vistas e tratadas como religião. A realização de eventos com apresentações religiosas, no formato para “turista ver”, dividem as estratégias dos pais e mães de santo. Uns tomam proveito dos eventos para ganhar visibilidade, enquanto outros fazem fortes críticas. As posições mudam, de maneira que o maracatu é visto como folclore, enquanto os xangôs são religião. Diante da diversidade de manifestações culturais, os grupos de maracatu recorrem à religião dos orixás em busca de legitimidade.

A associação entre os maracatus nação e os xangôs, como único seguimento religioso, se faz presente não apenas em produções intelectuais, como nos discursos de maracatuzeiros que demonstram reprovação diante daqueles que possuem ligações com a jurema.

Ressalte-se que também verificamos a ocorrência destas ideias entre alguns maracatuzeiros, de que os terreiros praticantes da Jurema não são “fortes ou preparados” e que “um bom babalorixá trabalha mesmo é com o santo”. A única manifestação em que se reconhece o relacionamento com a Jurema é o maracatu rural. A jurema encontra-se invisibilizada nos maracatus-nação, dado seu forte caráter de “impureza” e sincretismo, o que a distancia das práticas “mais africanas”. (LIMA, 2006, p. 177)

É importante evidenciar que esta concepção não permeia somente os discursos dos integrantes dos grupos de maracatu nação, como também, nos do maracatu rural. Basta lembrarmos-nos da fala de Fernando do grupo “Maracatu Cambinda Brasileira”, que compara a apresentação de um maracatu nação ao terreiro de candomblé.

Faz-se necessário, portanto, desnaturalizar a relação entre os maracatus nação e os xangôs, distanciando-se da ideia de que tal relação representa a “tradição” que só estes grupos seriam capazes de perpetuar. Além de tirar dos integrantes dos grupos de maracatu nação a criatividade e a capacidade de transformar-se segundo suas aspirações e necessidades, resta ao maracatu rural o reforço de manifestação secundária, deturpada.

José Roberto Feitosa de Sena (2012) nos possibilita problematizar a complexidade na qual se insere a dimensão religiosa do maracatu rural:

O Maracatu Rural é um espaço de conflitos e negociações entre diferentes elementos religiosos que se amalgamam para a constituição múltipla e dinâmica de sua religiosidade popular. Estes elementos observados em campo são provenientes de pelo menos quatro grandes segmentos religiosos presentes no Grande Recife: a umbanda, e aqui cabe também falar de seu hibridismo com o espiritismo kardecista e todo um legado de ritos de origem indígena e até oriental; o candomblé, a jurema e o catolicismo popular, expressões ricas, híbridas, complexas e difundidas no interior do Maracatu Rural, representando a pluralidade e a multiplicidade de sua religiosidade popular. (SENA, 2012, p. 93)

A religiosidade popular à qual Sena recorre para situar o maracatu rural se opõe às religiões oficiais, uma vez que manifesta o sagrado sem que isso implique o distanciamento do contexto de bases materiais. Além disso, esta religiosidade popular tem como característica significativa, o diálogo estabelecido entre as diferentes expressões religiosas.

Ao chegar à casa de Dona Biu, a madrinha do Cambinda Brasileira, mãe de santo e líder espiritual do grupo, podemos encontrar uma imagem que bem representa o universo espiritual do maracatu. Em sua varanda, ao lado da máquina de costura, pois Dona Biu também confecciona fantasias para integrantes do grupo, o altar improvisado é composto por imagens de Nossa Senhora da Conceição e de Padre Cícero, ou da Pomba Gira, de orixás, entre outros.

José Jorge de Carvalho (1999) compreende a variedade de expressões religiosas brasileiras como um universo com “agregado intercomunicado”, que é resultante de “diferentes graus de inserção na sociedade”, de acordo com os “condicionamentos históricos e sociais” (CARVALHO, 1999, p. 2). Para ele, o Brasil é um lugar onde as transformações que afetam a esfera religiosa, mediante a modernidade, se fazem bastante visíveis.

Percorrendo um caminho inverso ao que se costuma tomar, Carvalho analisa o universo religioso brasileiro não a partir dos diálogos que as outras religiões estabelecem com o catolicismo, tido como a religião hegemônica no país, mas, a partir das “religiões marginais”, mais especificamente, as espíritas.

Em sua análise, se volta para dois movimentos religiosos presentes em Brasília: o Vale do Amanhecer e Legião da Boa Vontade. De maneira geral, os dois movimentos são apresentados como expressões híbridas, que realizam significativo diálogo com as bases espíritas e que refletem características importantes da complexidade e contradição da religiosidade brasileira contemporânea, que é “criativa e difusa” (CARVALHO, 1999, p. 11).

Muito embora o Maracatu Rural não seja uma denominação religiosa, como as analisadas por Carvalho, os elementos e rituais que dialogam entre si, no seu interior, conduzem à dinâmica da cultura popular, perpassando a problemática da relação entre o sagrado e o profano.

Durante a realização da pesquisa, identificamos as diferenças existentes entre os grupos no que diz respeito a sua relação com a dimensão sagrada. No caso do “Maracatu Cambinda Brasileira”, os discursos dos brincantes direcionam ao lugar que o sagrado ocupa, elemento de destaque e que atua como símbolo da manutenção de uma tradição. Entretanto, os brincantes do “Maracatu Beija-Flor” se demonstraram muito mais distantes da esfera religiosa.

É, mas todos os maracatus, ele faz, eles tem esses eventos assim que eles fazem a parte deles da limpeza do maracatu. Que é tipo, a menina que sai na boneca mesmo, ela leva toda a carga do maracatu vai com ela. É o sustento do maracatu. Aí vai na casa espírita, que nem diz o povo, a palavra certa mesmo é essa né? E então ali faz aquele preparo pra sustentar aquele maracatu os três dias. (MOURA, Lucivania Maria de. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Aliança, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [38 minutos e 16 segundos])

O relato de Lucivania, sobre a presença de rituais religiosos nos grupos de Maracatu Rural, demonstra que nem todos os integrantes possuem uma relação íntima com os seguimentos religiosos identificados no folguedo. Mas, ainda assim, a dimensão sagrada é ressaltada nos discursos.

Identificamos tais atitudes como estratégias reafirmadoras de legitimidade, uma vez que, embora a religiosidade seja apresentada como um elemento central nos discursos de muitos brincantes, na prática, nem todos a vivenciam.

Buscar compreender a dimensão sagrada presente no Maracatu Rural direciona à necessidade de se distanciar de definições e estabelecimento de uma relação entre os

grupos e segmentos religiosos específicos. O foco da análise torna-se a problematização das conexões entre os múltiplos ritos e visões de mundo, os encontros, trocas e reconstruções.

Esta relação com o sagrado, portanto, reflete a complexidade na qual está inserido o Maracatu Rural. Diferentemente do que se encontra em muitos estudos que o abordam, a dimensão sagrada é constituída de elementos diversos, advindos de segmentos variados, mas que são inseridos de maneira interdependente. Os discursos com ênfase na religiosidade, como elemento representante da tradição, revelam as estratégias que os brincantes adotam, agindo politicamente e demonstrando que esta “tradição” não é algo estático, mas que é (re)construída mediante as constantes transformações.

3.3 – NA ENCRUZILHADA DA FESTA: O SAGRADO E PROFANO

Discutimos um pouco sobre os aspectos da dimensão sagrada no Maracatu Rural, problematizando os modos como alguns dos brincantes se relacionam com elementos sagrados, realizando rituais e passando por privações no intuito de obter a proteção necessária para o momento mais esperado da jornada, o período do carnaval.

Durante os dias de carnaval, os grupos de Maracatu Rural levam às ruas de muitas cidades aquilo que constroem ao longo do ano inteiro. O período do carnaval é uma grande oportunidade para externar parte da realidade social na qual se insere o grupo, sua visão de mundo, além de colocar em questão os interesses diversos, as negociações, a circularidade cultural que compõe a estrutura complexa do Maracatu Rural.

Muita expectativa é depositada nas apresentações do período carnavalesco, uma vez que além de possibilitar a aquisição de verbas para a manutenção dos grupos, proporciona visibilidade, “comprovando” um bom resultado do trabalho executado.

Ao ser questionado sobre os preparativos para o carnaval, Fernando não esconde sua ansiedade:

Ah, tá batendo a mil esse coração. Eu não, eu acho que daqui pra lá eu enlouqueço de tanta ansiedade, estamos já terminando aqui as coisas poucas, aquela ansiedade de ver a dama de paço, a corte vestida, é muito gratificante o pessoal trabalhar o ano todinho pra ver maracatu bonito, na rua, todo mundo achar o maracatu bonito, parabenizar a gente pelo trabalho da gente, muito gratificante. (SILVA, Luiz Fernando da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [35 minutos e 32 segundos])

No momento da entrevista, Fernando estava, junto a outros brincantes, confeccionando as “franjas” do caboclo de lança, a “cabeleira”, feita a partir de tiras coloridas, que compõem o seu chapéu. A produção das fantasias dos personagens do Maracatu Rural exige muita dedicação, habilidade e paciência. Ao comentar sobre o momento prévio do carnaval, Fernando externa todo o seu desejo de que este trabalho seja reconhecido.

O relato de Fernando abrange ainda duas esferas que fazem parte do universo do folguedo: de um lado, temos o sagrado, de outro, temos o profano, representado pela dimensão estética, pelo espetáculo.

Quando Fernando menciona a dama de paço e o seu desejo de vê-la desfilando no carnaval, é necessário que se considere seus simbolismos. Conforme já discutido durante esta pesquisa, a dama de paço é a responsável por portar a calunga, a boneca sagrada que possibilita a proteção espiritual do grupo.

Para Geertz (2008), os símbolos sagrados têm como função sintetizar o *ethos* e a visão de mundo de um povo. Sobre estes, nos esclarece:

O ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. (GEERTZ, 2008, p. 93)

A força da religião, para Geertz, reside justamente na capacidade de se formular um mundo à parte. Dessa maneira, está intrinsecamente ligado à criatividade humana. O sistema simbólico do universo sagrado existente no Maracatu Rural permite que os brincantes não apenas interpretem o mundo à sua maneira, mas que construam outros modelos.

Os rituais e interditos realizados por brincantes oferecem um caminho para compreender os modos como eles organizam o mundo que constroem, do qual fazem parte os valores, as normas, os significados.

Não, o esquema do maracatu do passado, do passado, muita gente ainda respeitava o maracatu, hoje em dia é mulher, homem muito assim adoidado, porque pra brincar maracatu ou é cinco ou é seis ou é sete dias pra respeitar o maracatu, não queria ficar com mulher dentro do maracatu, certo? Com um homem ou mulher, mas hoje em dia ninguém vai escolher, ninguém sabe quem é o bom e quem é o errado, né? Sai, vai embora com o terno do maracatu, vai pra rua, ninguém vai atrás dessas mulheres nem desses homens, ninguém vai tocar ninguém, né? Pronto, quando é no outro dia tá doente, aí ninguém sabe o que foi que ele fez, e nem ela, que tá errada no maracatu, ninguém vê. Pronto, o esquema do maracatu é esse. Muitos brincam certo e muitos brincam desmantelados, aí só dá negócio errado no maracatu. (SILVA, João Estevão da. **Entrevista II**. [fev.2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [21 minutos e 23 segundos])

Seu João Estevão enfatiza a importância do respeito dentro do maracatu. Em sua fala, se refere ao interdito sexual que, segundo ele, não tem sido cumprido por muitos brincantes na atualidade. Como resultado, o grupo enfrenta problemas, na fala apresentados como “doença”. Conforme já mencionado anteriormente, situações que atrapalham ou mesmo impedem que a apresentação aconteça são causados pela “falta de respeito”.

Sena (2014) ao analisar o Maracatu Rural sob a luz da circularidade cultural, tendo em vista o contexto no qual está inserido, permeado por interesses econômicos, sociais, e culturais divergentes, assim problematiza os significados dos rituais e ritos:

Muitos dos rituais, celebrações e demais apresentações das agremiações populares são realizados para a manutenção de um cosmo, no qual os efeitos trarão benesses e sucessos no carnaval. Nesse momento a concentração comunitária em torno do sagrado é enfatizada e fortalecida para se conquistar uma graça, cujo retorno material é fornecido pelo espetáculo institucionalizado, mas que recebe uma significação simbólica de sentido ontológico para o grupo que a conquista. É o momento de consagração heroicizada pelo espetáculo no qual o sagrado “abre os caminhos” para a conquista do sucesso, visibilidade e reconhecimento no mundo do espetáculo para seus participantes, que fora dele, durante o resto do ano, são invisibilizados em diversos sentidos. (SENA, 2014, p. 76)

O resultado da dedicação do grupo (ou parte dele) não somente na produção material e estética, mas principalmente, nos trabalhos espirituais, é a conquista de espaço social, seja pela apreciação do público, de um lugar de destaque nos concursos

carnavalescos, que confirma a boa execução da apresentação. É o reconhecimento que Fernando tanto almejava, afinal, parte do trabalho que desempenha se torna visível em nos dias de carnaval.

O “Maracatu Cambinda Brasileira” costuma ser mencionado como um “maracatu tradicional”. Tal definição está relacionada ao tempo de existência do grupo, já centenário, como também por ser um maracatu que mantém suas crenças e a realização de rituais religiosos. Muitos de seus brincantes, em seus relatos, enfatizam que é um maracatu esperado “na praça”:

Mas o resultado maior vem no período de carnaval, domingo quando você se veste, depois de todo trabalho, de todo desentendimento, você está ali com aquele povo, vê o Cambinda na rua, onde chega aquela manifestação, é interessante. O Cambinda quando chega na praça, a praça lota, fecha mesmo pra ver o Cambinda, quando o Cambinda sai a praça vai esvaziando, tem gente que só sai da praça quando vê o Cambinda passar, quer dizer, isso pra gente é pago o que a gente fez, não tem dinheiro que pague isso aí pra fazer, é o gosto, é você está de dentro, é você fazer o que você gosta. É cansativo? É, é a preocupação, junta desentendimento, eu já não falo com o novo presidente, mas, no fundo, no fundo, é gratificante, eu me sinto bem sendo coroado, do lado do pessoal tomando uma no vai e vem, tinha gente que ia ficar de fora, mas ia chorar quando visse o Cambinda. (LIMA, Pedro Alexandre. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2019. 1 arquivo. mp3 [01 hora 13 minutos e 56 segundos]).

Para Pedro Alexandre, o “Cambinda Brasileira” é centenário porque é um maracatu “preparado”. Assim como Fernando, destaca a intensidade do trabalho desempenhado por cada brincante, que financeiramente não é valorizado, mas que está pago quando o público retribui. Ênfase ao trecho “me sinto bem sendo coroado”. No momento da pesquisa, Pedro era o rei do grupo, mas a sua fala nos leva a explorar os sentidos que as festividades carnavalescas possuem para ele, que se tornava alguém, e não um alguém qualquer, mas alguém digno de coroação.

Os relatos de Fernando e de Pedro revelam a importância que ocupa outro aspecto dentro do Maracatu Rural: o profano. As apresentações dos grupos também possuem um lado espetacularizado. Não podemos deixar de considerar que o cenário cultural no qual os grupos de Maracatu Rural estão inseridos ou pretendem se inserir, é marcado pelas consequências do processo de globalização. Desse modo, podemos compreender que a festa sintetiza a totalidade da vida de cada comunidade, bem como a sua “organização econômica e suas estruturas culturais, as suas relações políticas e as

propostas de mudanças” (CANCLINI, 1983, p. 54). Não existe uma fronteira definida separando o sagrado e o profano, pois eles se conectam e se complementam.

Os agentes culturais que desejam acompanhar os ritmos da modernidade precisam desenvolver estratégias que possibilitem transformações nas expressões, de maneira que atendam às exigências do público-consumidor.

Um reflexo destas transformações são os deslocamentos pelos quais estão passando elementos considerados sagrados por muitos brincantes do Maracatu Rural, mas que em boa parte dos grupos, vem assumindo novos significados.

Ao questionarmos os brincantes sobre o caboclo de lança e sua responsabilidade, muitos relatos indicam sua representação vinculada à dimensão sagrada. O caboclo de lança é visto como um guerreiro, um líder capaz de conduzir sua nação. Porém, durante a entrevista com brincantes do grupo “Beija-Flor”, nos chama a atenção a descrição das “responsabilidades” deste personagem:

Ah, é muita. É a responsabilidade pra não bater em ninguém, tem a responsabilidade pra não bater num carro, o carro não bater nele. Tem que ter cuidado na rua, com mulher buchuda, com mulher e criança, carro, cavalo, esses bichos que você vai na frente tem que ter cuidado em tudo, olhando tudo. Se vir um carro tem que parar, tem que ir pra sua mão, é muita coisa. Maracatu é muita coisa, muita responsabilidade. Depois que ele tá na rua que o mestre de caboclo toma conta, é muita responsabilidade pra não bater em ninguém, pra não furar ninguém. (SILVA, Luís Francisco da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Aliança, 2019. 1 arquivo. mp3 [38 minutos e 16 segundos]).

A grande responsabilidade do caboclo de lança, segundo o relato do brincante, é com a segurança e o bem estar do público presente. As “manobras” executadas por estes personagens costumam ser movimentos rápidos e que exigem muita força física, de tal maneira que são considerados como resultado dos rituais realizados pelos que saem como caboclo de lança, para deixar o corpo “maneiro”. Podemos imaginar que, nestas circunstâncias, o brincante não teria o total controle sobre o seu corpo. Mas, no relato acima, seu Luís ressalta o cuidado que o caboclo deve ter, controlando seus movimentos e, assim, garantindo a satisfação do público.

Outro relato, que diz respeito à calunga, também revela sentidos diferentes:

É, cada um é uma história, é muito segredo, é muita mordomia. E a mordomia do maracatu tá todinho na boneca. Todo o segredo do maracatu tá

ali, tá na boneca. O maracatu chega dentro do Recife, a primeira coisa que ele olha é a boneca. A primeira coisa que eles olham é a boneca. Aí a boneca é feita não, parece uma “raboça” aí, agora se tiver muito preta... (SILVA, Antônio Joaquim da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Aliança, 2019. 1 arquivo. mp3 [38 minutos e 16 segundos]).

A calunga, a boneca sagrada (para alguns, ao menos), responsável pela proteção espiritual do grupo, é vista pelo brincante como um elemento exigido pela comissão avaliadora do concurso carnavalesco. A presença da boneca no grupo, na percepção dele, é importante porque é um critério para pontuação e não porque está relacionada à dimensão sagrada.

As contradições com relação aos símbolos, especialmente os sagrados, estão além das percepções dos brincantes de diferentes grupos. Se considerarmos, por exemplo, a gola (manta que faz parte da fantasia) do caboclo de lança e seu significado para aqueles que realizam rituais de proteção espiritual e o modo como é percebida pelo público, podemos problematizar como se dão as relações entre a cultura e o mercado.

Pedro Alexandre comentava sobre as características das golas dos caboclos de lança e falou sobre um símbolo poderoso:

[...] se você já tem as suas pessoas que já lhe acompanham pra brincar, não é preciso modificar nada, o desenho fica ao seu critério, o que não pode fazer pra você, se você não tem como manobrar ele é o símbolo de Salomão. É ele, você não pode usar, se você não tem como dominar, se você acha que não vai respeitar a religião, não use. Ele lhe atrapalha, ele lhe derruba, ele é forte, ele é forte, o símbolo de Salomão. (LIMA, Pedro Alexandre. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2019. 1 arquivo. mp3 [01 hora 13 minutos e 56 segundos]).

A produção de uma gola leva cerca de um mês e, segundo Pedro, algumas não podem ser feitas à mostra. São confeccionadas em sua casa e de lá já saem para a casa da madrinha do maracatu, para receber o “calço” necessário durante os dias de carnaval. Nem todos, ele alerta, suportariam carregar em sua indumentária o símbolo de Salomão, que exige que a pessoa seja “preparada”.

Tendo isso em vista, a percepção do público diante de uma gola desta natureza se distancia dos seus simbolismos. Para quem assiste ao espetáculo, aquele item pode significar apenas mais uma peça decorativa, com detalhes coloridos e chamativos, em meio à fantasia que já prende a atenção.

Na via contrária, também podemos pensar as transformações dos símbolos culturais religiosos realizadas pelos próprios grupos. A dama de paço é a pessoa responsável por portar a calunga, elemento sagrado para muitos brincantes. Como a calunga é uma espécie de escudo, afastando os males que porventura afetem os brincantes, a dama de paço, na concepção de muitos, precisa estar bem preparada para desempenhar sua função. Isso exige, entre outras coisas, a iniciação no segmento religioso (Jurema, Umbanda ou Candomblé) e a privação sexual.

Entretanto, a escolha que vem ganhando espaço entre os grupos de maracatu é de mulheres jovens, que representem padrões de beleza que se sobressaem na sociedade. Tal escolha se distancia dos critérios de exigência para uma boa dama de paço. O que temos, portanto, é uma preocupação estética, para surpreender o público e atender às lógicas do mercado turístico.

Mudanças como esta, promovidas pelos próprios agentes culturais, ainda que se considere a lógica pela qual moveram-se, colocam em questão o discurso da “tradição” promovido pelos brincantes ou por órgãos do poder público voltados para a cultura.

Se tomarmos como exemplo o “Maracatu Cambinda Brasileira”, facilmente identificamos que a construção dos discursos se dá através do argumento da tradição, sobretudo ligada à dimensão sagrada, com o objetivo de legitimar suas realizações e conquistar cada vez mais espaço. Este grupo, no entanto, está constantemente conectado às exigências do mercado cultural e busca a participação em eventos, em programas de incentivo à cultura, propagandas turísticas, entre outros.

Enxergamos estas estratégias como meios utilizados pelos brincantes para afirmar identidades, conquistar visibilidade e resistir. Neste sentido, importantes contribuições nos oferecem a perspectiva adotada por AMORIM; NOGUEIRA e COSTA (2010) com relação à tradição.

Oposto ao sentido que a ideia tradição é comumente empregada nas construções discursivas dos diferentes agentes culturais, para as autoras, os saberes da tradição não estão aprisionados no passado, mas, que nos atravessam. Compreendem a cultura como um sistema aberto, no qual se relacionam elementos internos e externos. Em sua análise, as autoras defendem que a tradição não está dissociada do que lhe é contrário, de maneira que se atualiza e seu sentido é constantemente refeito.

A tradição, portanto, não se refere a uma essência, desprovida de atividade, imóvel. Trata-se de uma tradição viva:

A 'tradição viva' problematiza suas expressões e construção materiais e imateriais, na medida em que promove novas utilizações, significados e sobressaltos que revitalizam a memória, sendo – portanto – *locus* privilegiado da inventividade. Por sua capacidade de esgarçar e transformar os sentidos cristalizados, a 'tradição viva' deve ser compreendida como produtora de sentidos; laboratório experimental passível de apreensão a partir da inquietude da 'razão aberta' e da multiplicidade de olhares. (AMORIM; NOGUEIRA; COSTA, 2010, p. 133)

Vista dessa forma, a tradição estabelece um diálogo com a dinâmica social, perpassando os seus conflitos e contradições. Relaciona-se não somente com o indivíduo, mas com o conjunto do qual faz parte.

Levar em conta os saberes e os modos de fazer de expressões culturais, como o Maracatu Rural, implica pensar a tradição como, de fato, um organismo vivo. No processo de dupla ação, em que preservar e perpetuar são tarefas significativas, as transformações não podem ser excluídas.

Problematizar os processos de ressignificação das práticas culturais do Maracatu Rural de Pernambuco, descritas anteriormente, nos conduz a perceber a cultura a partir não apenas de sua produção, mas também de sua circulação e consumo, como propõe Canclini (1983), que a enxerga como um instrumento de transformação social através do qual cada grupo constrói sua hegemonia.

Neste processo de produção, circulação e consumo, é possível identificar diferentes funções dos fatos culturais:

Na produção, circulação e consumo do artesanato, nas transformações das festas, podemos examinar a função econômica dos fatos culturais: serem instrumentos para a reprodução social; a função política: lutar pela hegemonia; as funções psicossociais: construir o consenso e a identidade, neutralizar ou elaborar simbolicamente as contradições.” (CANCLINI, 1983, p. 51)

Uma vez que os brincantes dos grupos de Maracatu Rural, ao levar para as ruas símbolos que são importantes para muitos, estão externando sua visão de mundo, se reafirmam e resistem às imposições dos setores dominantes.

Pensar a cultura desta maneira leva-nos a conceber o Maracatu Rural, situando-o numa encruzilhada cultural, como resultante de processos circulares, enfatizando assim a capacidade inventiva dos brincantes, seus conhecimentos e representações, bem como, as ressignificações pelas quais passam as suas práticas através dos diálogos que estabelecem com o poder público e o mercado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo teve por objetivo analisar os processos que levam à formação de identidades no Maracatu Rural. Para tal, o compreendemos enquanto espaço promovedor do encontro de culturas, no qual merecem ênfase as ações empreendidas pelos brincantes ao longo da história dos grupos dos quais fazem parte.

Para o desenvolvimento da análise, recorremos à bibliografia produzida sobre o maracatu em suas duas modalidades – maracatu nação e maracatu rural, a partir da perspectiva histórica e antropológica. A pesquisa de campo possibilitou um olhar mais aprofundado sobre as pessoas que fazem o Maracatu Rural, suas relações com outros grupos e poder público e suas percepções sobre o espaço em que se inserem. Somado a isto, os materiais publicitários produzidos pelo poder público revelam como são construídas as representações do folguedo.

Num primeiro momento, nos voltamos para os estudos desenvolvidos acerca do maracatu, que influenciariam uma série de discursos posteriores, de maneira que determinadas concepções estejam presentes em produções acadêmicas desenvolvidas recentemente.

Até a produção de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*, em 1955, os grupos que se dedicam ao fazer do maracatu estavam incluídos numa mesma categoria. A diferenciação entre o maracatu nação (de baque virado) e o maracatu rural (de baque solto) só foi possível graças à análise mais atenta do músico sobre os elementos presentes nos grupos, instrumentos musicais, ritmos, letras das toadas, personagens e influência religiosa.

O que se produzia sobre o maracatu, até então, o descrevia como uma reminiscência africana, uma expressão cultural surgida a partir dos festejos de coroação de reis e rainhas congo e que precisava ser preservada, pois diante de tantas transformações vindas com a modernidade, corria grandes riscos de desaparecer. Identificamos esta perspectiva nos estudos produzidos, entre outros, por Katarina Real (1967) e Leonardo Dantas (1999).

Propusemos, portanto, uma compreensão dos grupos de maracatu, e mais especificamente, do Maracatu Rural, norteada pela desnaturalização da associação entre o maracatu e identidades de africanidade. Um primeiro ponto a ser destacado nesta desconstrução é a influência que tiveram os estudiosos, sobretudo folcloristas, sobre esta expressão da cultura popular. Tais influências refletiram até mesmo no modo como os grupos de maracatu se organizavam, de maneira que os grupos de Maracatu Rural foram obrigados a incluir em suas apresentações elementos dos grupos de maracatu nação, como a corte real, que representariam a herança cultural africana.

Como exemplo, podemos elencar a participação da antropóloga Katarina Real neste processo. Katarina Real integrou a Comissão Pernambucana de Folclore e tornou-se secretária geral, em 1967; o desenvolver de tais atividades aliada à sua produção acadêmica é de fundamental importância para a compreensão de como se deu “a intervenção direta dos folcloristas no fazer da cultura popular, seja na organização do carnaval, seja legitimando ou não, por seu saber e posição, os grupos dirigentes” (LIMA, 2010, p. 78).

A participação de Katarina Real em setores diversos ligados à cultura, indo desde a produção intelectual sobre os grupos culturais populares do carnaval do Recife até sua atuação como membro de órgãos do poder público e que promoviam a regulamentação de muitas das atividades destes grupos, nos leva a refletir sobre o nosso papel na construção de representações das expressões culturais.

Assim, a ciência que pretende propor os critérios mais bem alicerçados na realidade não deve esquecer que se limita a registrar um estado da luta das classificações, que dizer, um estado da relação de forças materiais ou simbólicas entre os que tem interesse num ou noutro modo de classificação e que, como ela, invocam frequentemente a autoridade científica para fundamentarem na realidade e na razão a divisão arbitrária que querem impor. (BOURDIEU, 2010, p. 115)

À medida que produziam discursos que estabeleciam uma relação entre as expressões culturais e origens específicas, como o caso do maracatu, que é associado às reminiscências africanas, estes estudiosos contribuíam para que fosse definido um lugar para cada expressão cultural.

A construção de identidades marcadas pela influência cultural africana não é apenas um elemento do discurso que compõe as produções acadêmicas, outros agentes culturais, como os próprios brincantes, os produtores dos grupos e o poder público, recorrem ao seu uso, como ficou evidenciado pelos relatos obtidos durante a pesquisa de campo e os materiais publicitários analisados.

Problematizamos a relação entre os grupos de maracatu e práticas culturais afrodescendentes como historicamente construída, acompanhando as transformações pelas quais passavam os grupos sociais, a concepção de cultura e a formação de identidades. O maracatu passou de expressão cultural fortemente perseguida para símbolo da identidade cultural pernambucana. A transição ganha espaço quando se passa a valorizar as contribuições de grupos diversos na constituição da identidade nacional e, posteriormente, da identidade regional, além da luta por grupos do movimento negro.

As identidades construídas a partir da africanidade, presentes nas produções intelectuais, nos discursos dos brincantes e no material produzido pelo poder público, são moldadas num ideal de tradição marcado por um retorno a uma África mítica. Este ideal de tradição é marcado por uma concepção de cultura em estado puro, concepção esta que é desmontada com um olhar um pouco mais atento às expressões culturais como o Maracatu Rural.

Denys Cuche nos chama a atenção para a inexistência de cultura em seu estado puro, sem que tenha sofrido uma mínima influência externa. E nos possibilita pensar sobre como os processos formadores de identidades são permeados pelo retorno às origens.

A origem, as “raízes” segundo a imagem comum, seriam o fundamento de toda identidade cultural, isto é, aquilo que definiria o indivíduo de maneira autêntica. Esta representação quase genética da identidade que serve de apoio para ideologias do enraizamento, leva à “naturalização” da vinculação cultural. [...] Vista desta maneira, a identidade é uma essência impossibilitada de evoluir e sobre a qual o indivíduo ou o grupo não tem nenhuma influência. (CUCHE, 1999, p. 178)

É este posicionamento que encontramos em produções diversas que se voltam para o maracatu, moldada pela concepção de produção cultural estática. Voltar-se para o Maracatu Rural enquanto reminiscência africana é perder de vista os modos como os

brincantes empreendem estratégias para a concretização de suas pretensões, os seus deslocamentos e as reformulações de suas práticas.

Ao analisar as relações que os brincantes e os produtores culturais dos grupos estabelecem com o poder público e com outros setores, adaptando-se às exigências da esfera mercadológica, foi possível identificar a dinâmica cultural na qual se insere o Maracatu Rural.

O período escolhido para análise é o que vai de 2000 a 2014, momento em que as políticas públicas, sobretudo no âmbito da cultura, ganharam impulso e possibilitaram aos grupos da cultura popular a conquista de espaço significativo. Durante os governos de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2006/2007-2011), na esfera nacional, foram criados programas de valorização da cultura, em especial, da cultura popular, tendo destaque o programa *Cultura Viva*, que possibilitou, através de editais, que os representantes culturais, seja individualmente ou em grupo, obtivessem recursos para dar prosseguimento às suas atividades. Já na esfera estadual, os governos de Jarbas Vasconcelos (1999-2002/2003-2006) e de Eduardo Campos (2007-2010/2011-2014) também acompanharam este processo de ampliação das políticas públicas culturais.

Apesar de significarem ações de melhorias para as atividades de grupos culturais populares, o caminho a ser percorrido por seus representantes para a obtenção destes recursos é marcada pela burocracia, uma realidade com a qual os brincantes nem sempre estão familiarizados. Desta forma, muitos grupos de Maracatu Rural recorrem à contratação de pessoas para se responsabilizarem pela elaboração de editais e lidar com toda a documentação e aqueles que não conseguem tais empreendimentos, enfrentam maiores dificuldades para manter o grupo.

Estas circunstâncias nos levam a outra questão: as maneiras através das quais os brincantes buscam dialogar com as forças da modernidade, desfazendo toda a ideia de que se trata de uma expressão cultural cuja tradição se situa na manutenção de práticas do passado.

[...] as tecnologias comunicativas e a reorganização industrial da cultura não substituem as tradições nem massificam homogeneamente, mas transformam as condições de obtenção e renovação do saber e da sensibilidade. Propõem outro tipo de vínculos da cultura com o território, do local com o internacional, outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los. (CANCLINI, 2004, p. 262)

Pensar o Maracatu Rural a partir desta perspectiva, de uma relação constantemente transformadora, que privilegia a capacidade humana para a reinvenção, não significa, entretanto, negar que esta relação ocorra de modos desiguais. Há uma hierarquia entre as culturas e desconsiderar isto “seria supor que as culturas existem independentemente umas das outras, sem relação umas com as outras, o que não corresponde à realidade” (CUCHE, 1999, p. 144).

O encontro de culturas se torna ainda mais perceptível no Maracatu Rural quando nos voltamos para o universo religioso. O ideal de tradição construído para caracterizar a história do maracatu tem como elemento de simbolismo máximo a religião.

Propusemos uma discussão pautada na construção histórica desta relação, sobretudo a partir das ideias defendidas por Isabel Guillen (2005) e por Ivaldo Lima (2006). Esta análise, aliada aos relatos dos brincantes dos grupos de Maracatu Rural nos permitiram compreender que as influências religiosas dos Xangôs, da Jurema, da Umbanda juntamente com elementos esotéricos e do catolicismo estão presentes nos grupos de forma interdependente. E que a associação da tradição à manutenção de práticas que seriam características do Xangô atendem à busca dos brincantes e demais agentes culturais por legitimação e autenticidade.

Neste sentido, é pertinente o que propõe Bourdieu (2010):

[...] existir não é somente ser diferente mas também ser reconhecido legitimamente diferente e em que, por outras palavras, a existência real da identidade supõe a possibilidade real, juridicamente e politicamente garantida, de afirmar oficialmente a diferença – qualquer unificação, que assimile aquilo que é diferente, encerra o princípio da dominação de uma identidade sobre outra, da negação de uma identidade sobre outra. (BOURDIEU, 2010 p. 129)

Para os grupos de Maracatu Rural, torna-se importante não apenas existir, mas ser percebido como diferente, tendo em vista todas as exigências impostas pelo mercado cultural, tornando o campo muito disputado. E apresentar-se como diferente implica processos construtores de identidades.

As identidades estão em processo contínuo de (re)construção, como nos apresenta Hall (2006):

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (HALL, 2006, p. 88)

De acordo com as situações, sobretudo em expressões culturais como o Maracatu Rural, cuja dimensão só pode ser melhor compreendida se o considerarmos enquanto portador de uma tradição viva, os sentidos são refeitos em um movimento que não cessa.

Por fim, acreditamos que as reflexões aqui realizadas contribuam para a problematização do próprio processo de escrita da História, responsável também por elaborar ou reforçar determinados discursos. Sobretudo, quando se trata do estudo de uma expressão caracterizada como “popular”, é preciso colocar em questão noções como as de “identidade”, de “tradição”, de “autenticidade”.

Esses conceitos fazem acreditar que essas atividades são sobrevivências de um tempo quase mítico, impedem que as encaremos em sua contemporaneidade, em sua novidade, em sua singularidade, em sua diferença. Essas noções impõem a lógica da semelhança, da identidade, da continuidade, da permanência e, portanto, da conservação, inclusive do ponto de vista político, à leitura e à visibilidade que se produz das manifestações culturais ditas populares. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 274)

À historiografia cabe não apenas pensar o “diferente”, mas fazer diferente. É preciso, então, fazer uma reflexão plural, tomando proveito do que a multidisciplinaridade tem a oferecer, mas, principalmente, articulando os saberes com “as demandas populares, entendendo estas não como matérias-primas ou carências de saber, mas na condição de geradoras de problemáticas” (SILVA, 1997, p. 214).

Ao apresentar as discussões que conduziram a nossa análise acerca do Maracatu Rural, esperamos que outras produções proponham percepções diferenciadas, e que revelem aspectos que talvez não tenhamos conseguido discutir aqui, pois ainda são muitos os questionamentos. Portanto, esperamos que esta pesquisa seja um ponto de partida para novos olhares.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O morto vestido para um ato inaugural**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago – 5 ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 2003.

AMARAL JR. Aécio. *Relações perigosas: o imaginário freyriano no discurso governamental*. **Tempo soc.** v.14 n.2 São Paulo out. 2002.

AMORIM, Maria Alice; NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes; COSTA, Maria das Graças Vanderlei da. *Tradição viva: A tradição sob a égide da 'razão aberta'*. **Revista ANTRHOPOLÓGICAS**, ano 14, vol. 21 (1): 129-155 (2010).

ANDRADE, Mario de. **Danças Dramáticas do Brasil**. 2º Tomo. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1959.

BAKHTIN, Mikhail Mikbailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Letícia Rameh. **Movimento de Cultura Popular**: impactos na sociedade pernambucana. Recife: Liceu, 2010.

BARROS, Frederico Machado de. **César Guerra-Peixe**: A modernidade em busca de uma tradição. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

BARTH, Frederick. **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Trad. João Cunha Cornerford. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BARTH, Frederick. *Etnicidade e o Conceito Cultura*. In: **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**. n. 1, 2 semestre. Niterói: EdUFF, 1995.

BASTIDE, Roger. **As religiões Africanas no Brasil**. Contribuição a Uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.1985.

BENJAMIN, Roberto. *Maracatus Rurais de Pernambuco*. In. FILHO, Américo Pellegrini (org.). **Antologia de folclore brasileiro**. São Paulo: EDART; [Belém]: Universidade Federal do Pará; [João Pessoa]: Universidade Federal da Paraíba, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz (português de Portugal) – 13ª ed. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2010.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BRITO, Antônio de Pádua de Lima. **Ariano Suassuna e o movimento armorial: cultura brasileira no regime militar, 1969-1981.** Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s.n], 2005.

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *A polícia no Estado Novo combatendo o Catimbó.* **Revista Brasileira de História das Religiões** – Ano I, n. 3, Jan. 2009. ISSN 1983-2859. Dossiê Tolerância e Intolerância nas manifestações religiosas.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** 4ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, José Jorge de. *Violência e caos na experiência religiosa.* **Série Antropologia**, n.74. Brasília: Universidade de Brasília, 1988.

CERTEAU, Michel de. *A beleza do morto.* In: CERTEAU, **Michel de.** **A cultura no plural.** Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1995.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Trad. Maria Mnauela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico.* In: **Estudos históricos.** Vol. 08, nº16. Rio de Janeiro, 1995.

CHARTIER, Roger. **Formas e sentido.** Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Trad. Maria e Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e Resistência.** Aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHAVES, Suiá Omim Arruda C. **Carnaval em Terras de Caboclo: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto.** Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ / Museu Nacional – PPGAS, 2008.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

EGG, André Acastro. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná: Curitiba, 2004.

ESTEVES, Leonardo Leal. **“Cultura” e burocracia: as relações dos Maracatus de Baque Solto com o Estado.** Tese de Doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista.* 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana. 1996. p.47-65.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** 1. ed. 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a Antropologia.** Trad. Vera Ribeiro. Revisão técnica. Maria Cláudia Pereira Coelho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** Trad. Maria Betania Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.15-31.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída.* **Ciências Humanas em Revista.** São Luís, v.3, n.2, dezembro de 2005.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930-1950).* **ArtCultura.** Uberlândia, v.9, n.14, p.235-251, jan.-jun. 2007.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e intermediação culturais.** Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOLINSK, Anna Beatriz Zanine; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Maracatus-nação e a espetacularização do sagrado.* **Religião e Sociedade,** Rio de Janeiro, 39(1): 147-169, 2019.

LIMA, Marinalva Vilar de; SILVA, Marcos Antônio. **Loas que carpem: a morte na literatura de cordel.** 2003. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

LIMA, Marinalva Vilar de. *O problema do popular e do erudito na literatura de folhetos brasileira.* **ArtCultura.** Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 177-194, jan.-jun. 2009.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação e Religiões Afrodescendentes: uma relação muito além do carnaval.* **Diálogos,** DHI/PPH/UEM, v.10, n.3, p. 167-183, 2006.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África. A história dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000).** Rio de Janeiro: UFF, 2010.

MEDEIROS, Roseana Borges de. **Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo?** (Um estudo das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas). Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

MELLO E SOUZA, Marina de. *Reis do Congo no Brasil, séculos XVIII e XIX.* **Revista de História,** n. 152. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho de 2005, pp. 79-98.

MIRA, Maria Celeste. *Entre a beleza do morto e a cultura viva: a(s) cultura(s) popular(es) na virada do milênio e seus mediadores simbólicos.* **Dossiê. Caderno CRH.** Salvador, v.29, n.78, p. 427-442, Set./Dez. 2016.

PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. 345 p.

PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife.** Prefeitura da Cidade do Recife/ Irmãos Vitale, 1980, 2ª edição. [1955]

PEREIRA, Nilo de Oliveira. **Pernambucanidade: alguns aspectos históricos.** 3º vol. Recife: Secretaria de Turismo, Cultura e Esporte. 1983.

- REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife, Fundação Joaquim Nabuco – Ed. Massangana, 2ª ed. 1967.
- RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. Revisão e prefácio de Homero Pires: notas bibliográficas de Fernando Sales. 6 ed. São Paulo: Ed. Nacional; [Brasília]: Ed. Universidade de Brasília, 1982.
- SENA, José Roberto Feitosa de. **Maracatus rurais de Recife: entre a religiosidade popular e o espetáculo**. Dissertação (Mestrado). João Pessoa: UFPB, 2012.
- SENA, José Roberto Feitosa de. *Religiosidade Popular no Maracatu Rural de Pernambuco: hibridismos, pluralidades e circularidades*. **29ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Rio Grande do Norte, 2014.
- SENA, José Roberto Feitosa. *Notas etnográficas sobre religiosidades populares circulares no maracatu de baque solto Cruzeiro do Forte, Recife/PE*. **Áltera** – Revista de Antropologia, João Pessoa, v.2, n.3, p.37-51, jul/dez. 2016.
- SILVA, Leonardo Dantas. *A corte dos reis de Congo e os maracatus do Recife*. **Ci & Tróp.**, Recife, v. 27, n. 2, p. 363-384, jul./dez., 1999.
- SILVA, Leandro Patrício da. **“De Guararapes veio tudo”:** representações da pernambucanidade no discurso dos políticos pernambucanos, 1979-1986. Recife: UFRPE, 2012.
- SILVA, Marcos Antonio da. *A História e seus limites. Notas sobre região e interdisciplinaridade*. **Revista USP**, São Paulo (33): XX – XX, março-maio, 1997.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença:** perspectiva dos Estudos Culturais. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 15. Ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2014.
- SILVA, Severino Vicente da. *Culturas do Açúcar em Pernambuco*. **Clio – Série Revista de Pesquisa Histórica** – N. 26-2, 2008.
- SILVA, Severino Vicente da. **Festa de caboclo**. Recife: Associação Reviva, 2005.
- SILVEIRA, Carla Borba da Mota. **Nós somos o mundo: políticas culturais e turismo em tempos globalizados**. Recife: UFPE, 2010.
- SOUZA, Fábio de. **O Movimento de Cultura Popular do Recife (1959-1964)**. São Paulo: USP, 2014.
- SOUZA NETO, José Maria Gomes de. **Sonhos de Nabucodonosor: aspectos da propaganda do Estado Novo pernambucano**. Tese de Doutorado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2005.
- VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural – o espetáculo como espaço social:** um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

ENTREVISTAS

LIMA, Pedro Alexandre. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2019. 1 arquivo. mp3 [01 hora 13 minutos e 56 segundos].

MOURA, Lucivânia Maria de. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Aliança, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [38 minutos e 16 segundos].

SILVA, Antônio Joaquim da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Aliança, 2019. 1 arquivo. mp3 [38 minutos e 16 segundos].

SILVA, Luiz Fernando da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [35 minutos e 32 segundos].

SILVA, Luís Francisco da. **Entrevista I** [fev. 2019]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Aliança, 2019. 1 arquivo. mp3 [38 minutos e 16 segundos].

SILVA, João Estevão da. **Entrevista I** [ago. 2017]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2017. 1 arquivo. mp3 (16 minutos e 37 segundos).

SILVA, João Estevão da. **Entrevista II**. [fev.2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [21 minutos e 23 segundos].

SILVA, Severina Maria da. **Entrevista I** [ago. 2017]. Entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, 2017. 1 arquivo. mp3 (21 minutos e 10 segundos).

SILVA, Severina Maria da. **Entrevista II**. [fev.2019]. entrevistadora: Fabelly Marry Santos Brito. Nazaré da Mata, fevereiro de 2019. 1 arquivo. mp3. [14 minutos e 24 segundos].

MATERIAL DIGITAL

Revista Cultura.PE. Recife: Secult.PE, Fundarpe. 2014. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/publicacoes-especiais-3/>. Acesso em: 28/06/2019.

Pernambuco Vivo. Recife: Jornal do Commercio, Secult.PE. 2013. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/publicacoes/> Acesso em: 28/06/2019.