

DOSSIÊ

V.2



INVENTÁRIO NACIONAL
DE REFERÊNCIAS CULTURAIS





PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DO BRASIL

DOSSIÊ DE CANDIDATURA



RECIFE, MAIO 2013

CRÉDITOS INSTITUCIONAIS

Presidenta da República

Dilma Vana Rousseff

Ministra da Cultura

Marta Suplicy

Presidenta do Iphan

Jurema de Souza Machado

Chefe de Gabinete

Rony Oliveira

Procurador-Chefe Federal junto ao Iphan

Geraldo de Azevedo Maia Neto

Diretora do Patrimônio Imaterial

Célia Maria Corsino

Diretor de Patrimônio Material e Fiscalização

Andrey Rosenthal Schlee

Diretor de Articulação e Fomento

Estevan Pardi Corrêa

Diretor de Planejamento e Administração

Marcelo Vidal

Superintendente do Iphan em PE

Frederico Faria Neves Almeida

Departamento do Patrimônio Imaterial

Coordenadora Geral de Identificação e

Registro

Ana Gita de Oliveira

Coordenação de Identificação

Mônia Silvestrin

Coordenação de Registro

Cláudia Vasques

Coordenadora Geral de Salvaguarda

Teresa Maria Paiva Chaves

Coordenação de Apoio à Sustentabilidade

Rívia Bandeira

Superintendência do Iphan em Pernambuco

Coordenador Técnico

Fábio Cavalcanti

Coordenador Administrativo

Santino Cavalcanti

Procuradora Federal junto ao Iphan-PE

Fabiana Dantas

Núcleo de Patrimônio Imaterial / Acompanhamento Técnico

Antônio José Pereira de Araújo

Giorge Bessoni

Júlia Morim

Mabel Leite Maia Neves Baptista

Maria das Graças Carvalho Villas

Romero de Oliveira e Silva Filho

Governo do Estado de Pernambuco

Governador do Estado de Pernambuco

Eduardo Campos

Vice-governador

João Lyra Neto

Secretário da Casa Civil

Tadeu Alencar

Secretaria Estadual de Cultura

Secretário Estadual de Cultura

Fernando Duarte

Secretário Executivo

Beto Silva

Diretores Executivos

Vinícius Carvalho e Beto Rezende

Coordenador de Articulação Institucional

Claudemir Souza

Coordenador de Economia Criativa

Luciano Gonçalves

Diretor de Formação

Félix Aureliano

Diretor de Gestão

José Mário Duarte Coelho

Diretora de Planejamento

Amara Cunha

Diretor de Políticas Culturais

Carlos Carvalho

Coordenadora de Artes Cênicas

Tereza Amaral

Assessora de Artes Circenses

Aronildes Gomes

Assessora de Dança

Marília Rameh

Coordenador de Artes Visuais

Félix Farfan

Assessora de Design e Moda

Cecília Pessoa

Assessor de Fotografia

Jarbas Araújo

Coordenadora de Audiovisual

Carla Francine

Coordenadora de Cultura Popular

Alexandra Lima

Assessor de Artesanato

Breno Nascimento

Coordenador de Literatura

Wellington de Melo

Coordenador de Música

Andreza Portella

Coordenadora para Populações Rurais e Povos Tradicionais

Erika Nascimento

Coordenador do Festival Pernambuco Nação Cultural

Leo Antunes

Gestoras de Comunicação

Michelle Assumpção e Olívia Mindêlo

Assessores de Comunicação

Tiago Montenegro, Gilberto Tenório, Giselly

Andrade, Chico Ludermir, Dora Amorim,

Raquel Holanda e Julya Vasconcelos

Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - Fundarpe

Presidente

Severino Pessoa

Diretora de Gestão

Sandra Simone dos Santos Bruno

Diretor de Gestão do Funcultura

Emanuel Soares de Lima

Diretor de Gestão de Equipamentos Culturais

Célio Pontes

Diretora de Preservação Cultural

Célia Campos

Coordenadora de Patrimônio Histórico

Fátima Tigre

Coordenador de Patrimônio Imaterial

Eduardo Sarmento

Diretor de Produção

Fernando Augusto

**FICHA TÉCNICA
Inventário Nacional de Referências
Culturais Maracatu Baque Solto**

Coordenadora Geral

Célia Campos

Coordenador Técnico

Eduardo Sarmento

Supervisores Técnicos

José Brito, Leilane Nascimento e Luiz Henrique dos Santos

Equipe do INRC Maracatu Baque Solto

Coordenação Geral

Maria Alice Amorim

Supervisão

Hugo Menezes

Direção de produção

Janaína Cardoso

Pesquisadores

Bárbara Luna

Karina Rodrigues

Lêda Cristina Correia

Leonardo Leal Esteves

Thiago Sales

Assistentes de pesquisa

Bruno Mesquita

Raíssa Fonseca

Solange Maria da Silva

Documentação fotográfica

Lídia Marques

Elysangela Vieira

Maria Alice Amorim

Assessoria Técnica

João Paulo França

Designer

Yvana Alencastro

**FICHA TÉCNICA DO VÍDEO
DE CANDIDATURA
“VERSO LANÇA FLOR”**

Roteiro e direção

Maria Alice Amorim

Animação

Maurício Nunes

REC PRODUTORES ASSOCIADOS

Produção executiva

Janaína Cardoso

Coordenação administrativa

Alice Dias

Coordenação financeira

Patrícia Gonçalves

Assistente financeiro

Arthur Vitor

Imagens

Ademir Leão

Motorista

Ednaldo Candido (Padre)

ATELIÊ PRODUÇÕES

Edição

Maria Duda e Fred Figueiredo

Produção

Nanda Dantas

Operação de Audio / Assistência Geral

Henrique Lopes

Câmera

Felipe Lima, Michel Tito, Marco Antônio

Duarte, Marcelo Lacerda

Assistência Geral

Joel Severino

Participam do vídeo | por ordem de aparição

Helder Vasconcelos

Fernando Luiz de Melo

Rinaldo Silva

Carlos Alberto de Menezes

Edilson Manoel dos Santos

Adiel Luna

Paulo Henrique Albuquerque

José Luiz de Souza (Mestre Dedinha)

Ariano Suassuna

Leonardo Dantas Silva

Manoel Salustiano Soares Filho

Leda Alves

Aparecida Nogueira

Afonso Oliveira

José Manoel da Silva (Zé de Carro)

José Francisco de Almeida Irmão

Joanita Maria da Silva Alvez

Carmenzita Arcoverde

Raquel Sílvia

Janice Maria Muniz

Givanilda Maria da Silva (Mestra Gil)

João Flor da Silva

Valdemar Belarmino Jerônimo

Geraldo Henrique de Lima (Boca)

José Gomes da Silva (Zé Pequeno)

Manuel Carlos de França (Mestre Barachinha)

Severina Maria da Silva (Biu de Carro)

João Manoel dos Santos (Mestre João Paulo)

Manoel Vicente da Silva (Barata)

Luiz Cláudio Almeida Filho

José Sinfrônio de Lima (Mestre Zé Sinfrônio)

Severino Teotônio Rodrigues (Biu Vêi)

Jeneton Augusto Pereira Filho

Manoel Coelho de Souza (Pula Pula)

José João Estevão da Silva

João Estevão da Silva

Antônio Estevão da Silva

Albemar Araújo

Trilha sonora

Poetas da Mata Norte | Maracatu

Antônio Roberto | Volume 6

Faixa 01 - Marcha em seis linhas

Faixa 02 - Maracatu do passado

Antônio Roberto

Faixa 03 - Hino em parceria – *Antônio Roberto*

Faixa 05 - Desafio

Antônio Roberto e José Galdino

Faixa 08 - Eu quero ver

**FICHA TÉCNICA DO DOSSIÊ DE
CANDIDATURA “MARACATU DE BAQUE
SOLTO: PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL
DO BRASIL”**

Edição
Maria Alice Amorim

Textos
Prelúdio
Maria Alice Amorim

Invento folgazão
Entranhas da festa
Maria Alice Amorim

Gestos sagrados
Bárbara Luna
Maria Alice Amorim

Carnaval de Páscoa
Solange Maria da Silva
Maria Alice Amorim

Fluxo dos Encontros
Thiago Sales
Maria Alice Amorim

A catedral sonora do baque solto
Thiago Sales

Entre céu e terra leveza
Raíssa Fonseca
Maria Alice Amorim

O verbo sedutor
Ensaio primeiro
Reverência ao brinquedo misterioso
Maria Alice Amorim

Recomendações de salvaguarda
Hugo Menezes

Fotografia
Elysangela Vieira
Katarina Real
Lídia Marques
Lula Cardoso Ayres
Maria Alice Amorim
Stela Maris

Desenhos e Ilustrações
Cavani Rosas
Lula Cardoso Ayres
Maurício Nunes

Projeto gráfico e diagramação
Yvana Alencastro

Encadernação
Nilo Firmino

Aos
Folgazões
estrelas dessa folia

A
Cida Nogueira
madrinha desta obra

A
Biu Vêi
dançarino de galáxias e pavões

AGRADECIMENTOS

Abel Menezes

Ailton Nativo

Carol Vergolino

Cavani Rosas

Cezar Maia

Chico Ribeiro

Cristiano Ferraz

Daniela Araújo

Ébano Nunes

Édson Júnior

Fundação Joaquim Nabuco

Germana Siqueira

Gilmar Rodrigues

Ivan Amorim Monteiro

Juliana Cardoso

Lúcia Gaspar

Luciana Brito

Lula Cardoso Ayres Filho

Manoel Pula Pula

Mario Griz Junior

Neusa Rodrigues

Ofir Figueiredo

Rosi Silva

Stela Maris Alves de Oliveira

Sumaia Vieira

“Quais são os valores permanentes de uma nação? Quais são verdadeiramente esses pontos de referência nos quais podemos nos apoiar, podemos nos sustentar porque não há dúvida de sua validade, porque não podem ser questionados, não podem ser postos em dúvida? Só os bens culturais.”

Aloísio Magalhães

SUMÁRIO

Introdução 17

Identificação

Prelúdio 33

Invento folgazão 55

Entranhas da festa: memória e paixão 56

Gestos sagrados: o velado e o manifesto 75

Carnaval de Páscoa: rito sagrado, rito festivo 84

Fluxo dos Encontros: entre o festivo e o cooperativo 90

Verso lança flor

A catedral sonora do baque solto

Um agregado de brinquedos e sons 98

Marchas, Sambas e Galopes 106

Diálogos Musicais 117

Entre céu e terra leveza 124

A dança dos folgazões 125

Manobras e liberdade 130

Na Trincheira 132

O verbo sedutor 137

Local, universais 143

Fios da tradição 146

O ensaio ou a sambada 149

Com mestres de poesia 163

Ensaio primeiro 175

Os Indecifráveis Tucháus, por Valdemar de Oliveira 177

O Maracatu, por Ascenço Ferreira 182

Um maracatu-de-orquestra e o de Caruaru, por Guerra-Peixe 188

Os Maracatus Rurais (Maracatus de orquestra), por Katarina Real 196

Os Caboclos de Lança - Azougados Guerreiros de Ogum, por Olímpio Bonald Neto 204

Maracatus Rurais, por Roberto Benjamin 217

Maracatus Rurais de Pernambuco, por Roberto Benjamin 221

Ensaio de complexidades 228

Registro e salvaguarda

Reverência ao brinquedo misterioso 235

Diretrizes de salvaguarda

Da metodologia 246

Dos eixos

Estrutura física e burocrática 248

Produção e reprodução cultural 253

Mobilização social e alcance da política 258

Gestão participativa e sustentabilidade 266

Difusão e valorização 270

Referências 277

Anexo 293

Índice dos volumes 325

INTRODUÇÃO

Para os folgazões, maracatu de baque solto é brinquedo, brincadeira, é folguedo, folgança. Folguedo, pausa para a folga, ter prazer, alegrar-se, desafogar e desoprimir-se da massacrante labuta diária de trabalhadores braçais. O folgazão gosta de folgar, divertir-se, é um brincalhão. E o gosto por determinado modo de se divertir é tão potente que a diversão se converte em devoção, em esfusiante festa de carnaval e festa de terreiro. É assim que os brincantes encaram o samba de maracatu: comovimente alegria e devoção obstinada, que trança as fibras da espinhenta palha da cana com as fitas esvoaçantes da fantasia, na soberba paisagem do latifúndio

açucareiro da Zona da Mata Norte de Pernambuco. E, antes de qualquer coisa, de qualquer sistematização etnográfica, quando perguntados são eles próprios que, visceralmente, definem o que é mesmo essa diversão-devoção: maracatu é paixão, maracatu é a minha vida, maracatu é o brinquedo do feitiço e da bruxaria, é uma coisa boa, é uma coisa gostosa.

Das entranhas da festa, emergem declarações apaixonadas, apaixonantes. Dos livros, afloram definições que contribuem para desvelar fragmentos desse pulsar envolvente. César Guerra-Peixe, em *Maracatus do Recife*, comenta que “o vocábulo ‘maracatu’

não nos parece derivar de expressões ameríndias, mas nomeava uma forma particular de batuque sob o seu aspecto precisamente rítmico” (1980, p. 31). Francisco Pereira da Costa, no livro *Folk-lore Pernambucano*, escreve que “o maracatu é propriamente dito um cortejo régio, que desfila com toda a solenidade inerente à realeza, e revestido, portanto, de galas e opulências” (2004, p. 226). Assim, se antes a palavra era designativo de certo batuque, utilizar hoje o termo maracatu requer, no mínimo, uma distinção entre o baque solto e o virado, entre os grupos conhecidos por maracatu rural e aqueles nominados maracatu nação, conforme fez Guerra-Peixe: “ ‘toque’ vem a ser a execução individual, coletiva e a festa musical do Maracatu. ‘Toque virado’, ‘baque virado’, ‘toque dobrado’ e ‘baque dobrado’ são expressões que indicam a música de percussão dos conjuntos em que participam mais de um zabumba” (1980, p. 79). A exclusividade da percussão no baque virado distingue-se do “toque solto”, este executado com um só zabumba, instrumentos de sopro e mais outros quatro de percussão. É do maracatu de baque solto, ou maracatu rural, maracatu de orquestra, maracatu de trombone, maracatu de baque singelo, que este dossiê cuida em descrever, desvelar. A exuberância e a importância cultural do

folguedo pedem este cuidado.

O maracatu de baque solto é visualmente reconhecido no país pelo caboclo de lança, personagem viril que, empunhando lança pontiaguda, se movimenta com ruidosos chocalhos às costas, flutuante cabeleira e vistoso figurino multicolorido. O emblemático caboclo de lança é, seguramente, a figura que mais se destaca. De outro personagem, o caboclo de pena, resvala semelhante aura de magnetismo. O cortejo real e os demais elementos que integram o folguedo formam, com ambos – caboclos de lança e caboclos de pena –, um conjunto vistoso, de apreciável plasticidade, cuja beleza não requer, a priori, explicação, exige fruição. Nesse espírito festivo do exhibir-se





Elysangela Freitas

Maracatu Piaba de Ouro, no Marco Zero, Recife

por diversão e devoção, a brincadeira revela peculiaridades, detalhes da vestimenta, um olhar, uma cor, a expressividade dos rostos, o visual deslumbrante, o espetáculo minuciosamente preparado, a dança vigorosa, o frenesi dos instrumentos de sopro e percussão, os versos improvisados do mestre do apito. São fragmentos de complexa festa, da qual uma viagem antropológica capta flagrantes, sem a pretensão de dar conta de todo o reino do maracatu.

Com o objetivo de pleitear o registro dos maracatus de baque solto como patrimônio imaterial do Brasil, no Livro

das Formas de Expressão, o bem cultural foi inventariado, sob a coordenação de Maria Alice Amorim e supervisão de Hugo Menezes. A equipe de pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Maracatu de Baque Solto contou com a participação de profissionais das áreas de ciências sociais, antropologia, etnomusicologia, história, fotografia: Bárbara Luna, Karina Leão, Thiago Sales, Lêda Correia, Leonardo Esteves; os assistentes de pesquisa Raíssa Fonseca, Bruno Mesquita e Solange Silva; as fotógrafas Lídia Marques e Elysangela Freitas. Adotando-se o critério geográfico da

possível origem e fixação do folguedo, ficou estabelecido que o sítio pesquisado seria a Zona da Mata Norte, Recife e Região Metropolitana. Com as viagens a essas localidades, a pesquisa de campo aconteceu no período de fevereiro a novembro de 2012, momento em que folgazões e grupos de maracatu foram visitados e entrevistados, resultando em registros sonoros, fotográficos, audiovisuais. A finalização de todo o inventário aconteceu em maio de 2013.

Mediante levantamento preliminar, decidiu-se que, entre os ofícios e modos de fazer, seriam considerados o ofício do mestre do apito, o ofício do mestre

de cabocaria e mestra das baianas, o modo de fazer a indumentária de caboclo de lança e arreiamá. Quanto aos lugares, foram escolhidos, para descrição e análise, a Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, o Parque dos Lanceiros, o Espaço Ilumiara Zumbi, o Cruzeiro das Bringas. Entre as celebrações, os encontros de maracatu em Olinda (Cidade Tabajara), Aliança e Nazaré da Mata; o concurso de agremiações carnavalescas do Recife; as sambadas; os ensaios e esquentes de terno; o carnaval de Páscoa; a cerimônia da trincheira; os rituais sagrados. Entre as formas de expressão, o estudo deteve-se

Lídia Marques



Capela vizinha ao Cruzeiro das Bringas

no cortejo; na música do baque solto; nas danças, evoluções e manobras.

Além disso, em meio às formas de expressão foram pesquisados, com mais detalhes, onze grupos de maracatu, escolhidos por algumas particularidades, sobretudo de caráter histórico e antropológico. O Maracatu Cambindinha de Araçoiaba, fundado em 1914, foi um dos eleitos para compor uma das fichas de identificação por figurar como o mais antigo na memória oral dos depoimentos de dirigentes e folgazões. Com a mesma justificativa, outro dos escolhidos foi o Cambinda Brasileira, do Engenho Cumbe, Nazaré

da Mata, que, também conforme registro oral, foi fundado em 1918, e é, portanto, apontado como o segundo mais antigo. No Recife, o destaque ficou para o Maracatu Cruzeiro do Forte, o mais antigo maracatu de baque solto do Recife que, segundo registros documentais, data de 1929, e cujo baque chegou a ser confundido com o baque virado dos maracatus nação. Por conta dessas particularidades, também foi evidenciado o Cambinda Estrela, que, proveniente do Recife e originalmente fundado como baque virado, atualmente encontra-se sediado na zona rural de Aliança. O Maracatu Beija-Flor



Lídia Marques

de Ferreiros foi escolhido por ser um dos mais recentes, de 2011, e por ter sido criado pelo aplaudido Mestre José Galdino, cirandeiro, violeiro, poeta de maracatu. Para o Leão Misterioso de Nazaré, o chamariz foi o presidente da agremiação, Mestre João Paulo, repentista aclamado, tão elogiado quanto Zé Galdino, dois dos preferidos poetas entre os apreciadores de maracatu.

Igualmente escolhido para descrição detalhada por certas peculiaridades, o Maracatu Estrela de Ouro de Aliança, no qual funciona um Ponto de Cultura, é um grupo de tradição da zona rural daquela cidade, fundado por respeitado líder de folguedos, o Mestre Batista (já falecido), e é agremiação atuante no campo das políticas culturais referentes às demandas do baque solto. O Leão de Ouro de Condado, liderado pelo aclamado Mestre Biu Alexandre, é apresentado nessa lista de destaques por ser bicampeão do concurso de agremiações carnavalescas do Recife e por alguns dos componentes integrarem espetáculos de dança exibidos em teatros e arenas. O critério para a escolha do Maracatu Leão de Ouro de Nazaré deveu-se ao fato de o grupo ter sido fundado há quase vinte anos e situar-se entre os seis mais antigos, em atividade ininterrupta, naquela cidade conhecida como a "terra do maracatu".

O Cambinda Dourada de Camaragibe foi escolhido pelo fato de estar situado na Região Metropolitana do Recife, cujo líder, Fernando Luiz de Melo, oriundo de Glória do Goitá, foi caboclo de lança durante décadas e, por isso, detentor de muitos conhecimentos acerca da brincadeira. O Maracatu Piaba de Ouro, do bairro de Cidade Tabajara, Olinda, foi eleito pela beleza e grandiosidade do grupo no cenário do baque solto; pela representatividade midiática; por sediar importante encontro de maracatus no carnaval; por ter sido fundado em 1977 pelo famoso Manoel Salustiano Soares (o Mestre Salu, falecido em 2008) e manter-se em atividade graças aos esforços da família Salustiano, a qual também lidera o movimento associativo dos maracatus.

Um apoio decisivo na realização da pesquisa foi oferecido pela Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco (AMBS-PE), órgão associativo criado em 1989 pelo Mestre Salustiano, com a adesão de doze grupos, representação coletiva que hoje aglutina um conjunto formado por 115 maracatus e é símbolo de lutas cooperativas e de resistência cultural dos folgazões. Graças, pois, à colaboração da AMBS foi possível obter os dados cadastrais e contatos de todos os associados, participar de reuniões mensais na sede da



Lídia Marques

Sede da Associação dos Maracatus de Baque Solto, em Aliança

instituição, em Aliança, e produzir coletivamente as propostas de salvaguarda do bem. Das cidades que sediam grupos, todas foram visitadas, e cerca de um terço desses 115 grupos, entrevistados. A partir da coleta em campo, tornou-se possível vislumbrar o conjunto cultural que se desenha hoje, com o baque solto; reconhecer o quanto é vigoroso e reverenciá-lo por tudo o que simboliza no universo de folgazões, e respectivas comunidades, e no universo da cultura brasileira.

Assim, constitui-se o presente dossiê documento imprescindível à defesa do título de patrimônio cultural imaterial brasileiro para o maracatu de baque solto, o qual é aqui identificado em

seus múltiplos aspectos e significações. O *Prelúdio* e mais três blocos reúnem os capítulos que tratam da identificação do bem cultural. Com o prelúdio, inauguram-se os ensaios, os preparos que, à maneira de improviso musical, introduzem ao espetáculo, a uma brincadeira complexa nas afinações, toques e timbres. Que folguedo é este, em que territórios afetivos, antropológicos e contexto socioeconômico se insere; quais são os elementos constitutivos, personagens e respectiva hierarquização; como se prepara e acontece o carnaval do baque solto; que adaptações fazem os brincantes a fim de que a vitalidade e importância cultural conferida ao folguedo se mantenham – são estas

as questões preliminares, os primeiros passos articulados com o Prelúdio.

A seguir, o primeiro bloco, *Invento Folgazão*, exhibe conteúdos indispensáveis à compreensão do bem cultural, essa invenção de alegrias: como se organizam os grupos, o que mantém a coesão social. Por que motivos mantém-se o desejo dos folgazões em protagonizar esta festa. O que existe de memória e paixão, conforme relatos deles próprios, além do carnaval, durante todo o ano, em torno dos preparativos e principalmente das festas de terreiro. Quais são as maneiras com que celebram o carnaval, os encontros

carnavalescos e o carnaval de páscoa; de que modo os rituais sagrados são vivenciados, sob o ponto de vista individual e também coletivamente. Na dinâmica do folguedo, estas e outras questões, apresentadas no Prelúdio, no *Invento Folgazão* e nas duas outras partes, a seguir, se oferecem incontornáveis para a apreensão e fruição do bem.

O segundo bloco – *Verso lança flor* – oferece etnografias e análises acerca de três aspectos de grande relevância, e indissociáveis, no brinquedo: a música, a dança e a poesia. Conforme aborda o capítulo *O verbo sedutor*, a prática poética de mestres repentistas, no maracatu, dá conta de experiências ancestrais em que as três expressões artísticas formavam um todo imbricado, e atuante de modo simultâneo. Que sentidos e significações são oferecidos pelos mestres do apito, quando mobiliza as pessoas no ímpeto dos jogos corporais e de sinestésias embriagadas de poemas. Que construções poéticas são praticadas pelos mestres do apito, no universo das tradições de oralidade seculares recorrentes no Nordeste brasileiro. Que dança praticam os folgazões, como se organizam os desenhos coreográficos, no desenrolar das apresentações carnavalescas e na liberdade das festas de terreiro. Isto é o que



Lídia Marques

Reunião do INRC na AMBS



Caboclos de lança do Maracatu Estrela da Tarde
Foto de Katarina Real Acervo Fundação Joaquim Nabuco (2-KR-0497)

tenta dar conta o capítulo *Entre céu e terra leveza*. Como se caracteriza a música de sopro e percussão, que ritmos e tipos de instrumentos são executados no baque solto, em que contextos etnográficos se desenvolve a musicalidade do baque solto, que nuances e transformações são passíveis de apreensão: estes são os aspectos apresentados no capítulo *A catedral sonora do baque solto*.

No terceiro bloco, intitulado de *Ensaio Primeiro*, são apresentados e comentados os textos de seis autores que se debruçaram pioneiramente sobre

o tema, inaugurando hipóteses, descrições, complexidades acerca do assunto. Ao longo de várias décadas, os estudiosos Valdemar de Oliveira (1948), Ascenço Ferreira (1951), César Guerra-Peixe (1949 a 1952), Katarina Real (1961 a 1965), Olímpio Bonald Neto (1972) e Roberto Benjamin (1976, 1979 a 1981) dão conta de personagens, indumentárias, rituais, celebrações que caracterizam os grupos nomeados de maracatu rural, de trombone, de orquestra, de baque singelo. Enigmáticos, vistosos, vibrantemente coloridos, os caboclos de lança pro-

vocavam estranhamento e curiosidade no Recife desde os anos 1940. Quem são, de onde surgiram, desde quando existem? Instigados por estas e outras perguntas acerca dos maracatus de baque solto, esses pesquisadores aguçaram os sentidos e saíram à cata de respostas, comovendo-se ainda mais com a exuberância do folguedo, produzindo descrições pioneiras e minuciosas. Esta parte do dossiê apresenta, pois, um diálogo com os ensaios que primeiro esboçaram a fisionomia do baque singelo de maracatus, articulando as descrições históricas neles

contidas às permanências e transformações apreendidas durante a pesquisa de campo.

Concluídos os capítulos referentes à identificação do bem cultural, o quarto bloco do presente dossiê é dedicado ao *Registro e Salvaguarda* do maracatu de baque solto. Ao mesmo tempo em que defende o registro, no livro das Formas de Expressão, deste patrimônio cultural imaterial do Brasil, apresenta as diretrizes de salvaguarda produzidas na AMBS, durante reunião de folgazões e pesquisadores do inventário. Com as



Pesquisadores do inventário do baque solto registram seminário sobre salvaguarda



argumentações produzidas, o registro que aqui se pleiteia é lastreado na pesquisa de campo, em alguns casos com observação participante, na mnemotécnica multimídia, sobretudo na memória viva e sensibilidade de folgazões apaixonados por um brinquedo que se traduz em prática cultural entranhada no cotidiano de pessoas, de comunidades imersas nas vivências da Zona da Mata Norte de Pernambuco ou visceralmente ligadas a essas vivências mesmo que em territórios de diáspora, como é o caso de migrantes no Recife e Região Metropolitana ou nos arredores da Mata Norte. Sob a condução de Hugo Menezes foram produzidas, e a seguir por ele redigidas, as diretrizes de salvaguarda para o fomento, promoção, difusão e preservação do maracatu de baque solto. Em setembro de 2012, representantes de 75 dos 115

grupos filiados à associação participaram de reunião especificamente agendada para esse fim, e, subdivididos em quatro rodas de trabalho, debateram sobre os itens constituintes do questionário de salvaguarda, resultando na elaboração de documento organizado em cinco eixos temáticos, cujo texto propositivo é adiante apresentado.

Neste dossiê, o bem cultural em questão é identificado em suas múltiplas complexidades e significações. Etnografias e análises dão conta da música, dança e poesia, exibindo, entre outras, informações indispensáveis à contextualização socioeconômica e antropológica do folguedo; o que existe de memória e paixão; os diversos personagens e respectiva hierarquização no brinquedo; as maneiras com que celebram o carnaval e vivenciam os rituais sagrados; como se organizam os grupos e o que mantém a coesão social. Estas e outras questões, aqui abordadas, se oferecem incontornáveis para a apreensão e fruição do bem. Resultante de todo o levantamento bibliográfico, etnográfico e sistematização da pesquisa de campo, o dossiê de candidatura revela, pois, os importantes aspectos do maracatu de baque solto, sem os quais não seria possível compreender a relevância deste bem cultural e o seu status de patrimônio imaterial do Brasil.



IDENTIFICAÇÃO

PRELÚDIO

Que fisionomia tem o maracatu de baque solto? De onde surgiu, desde quando existe? Quem são os protagonistas desta expressão cultural? De que maneira se constituiu a exuberância do folguedo, a partir de quais elementos? Evidenciados na observação durante pesquisas de campo, e também nas descrições de estudiosos e escritores, traços da cultura ibérica associam-se a elementos das culturas africanas e indígenas, exibindo no microcosmo, de modo complexo, o amálgama originário da cultura brasileira. O caráter exuberante, enigmático, poderoso do caboclo de lança alia-se a outras complexidades de personagens e elementos outros do brinquedo, resultando

nesse roteiro sagrado de culto aos Orixás, mestres do Catimbó e caboclos da Jurema; nessa explosão poética de mestres improvisadores que constroem versos em sintonia com as tradições de oralidade procedentes da Península Ibérica; resultando nesse “misto de teatro e dança”, no dizer de Ariano Suassuna; nesse tecido cultural em que há, conforme Roberto Benjamin, “uma acentuada semelhança do caboclo de lança com figuras do bumba-meu-boi, como também no bumba do Maranhão existe o caboclo de pena”; resultando nesse conjunto de confluências que se singularizam no maracatu de baque solto, patrimônio cultural imaterial do Brasil.

Stela Marris



O território primeiro é a Zona da Mata Norte, também conhecida por Mata Setentrional Pernambucana, Zona da Mata Seca, Litoral-Mata. São 115 maracatus de baque solto, espalhados entre 24 cidades, e a Mata Norte é onde está localizada a maior parte deles. É aí, nesse espaço privilegiado de construção do folguedo, que fica o coração do brinquedo e daí pulsa, expande-se, dissemina-se a cultura do baque solto. Na Mata Setentrional, onde os maracatus principalmente se concentram, a presença deles se dá em 16 dos 19 mu-

nicípios que compõem a microrregião: Aliança, Buenos Aires, Carpina, Condado, Chã de Alegria, Ferreiros, Glória do Goitá, Goiana, Itambé, Itaquitinga, Lagoa do Carro, Lagoa de Itaenga, Nazaré da Mata, Paudalho, Tracunhaém, Vicência. Com as correntes migratórias em direção à capital do Estado, a partir da primeira metade do século XX os folgazões passaram a buscar trabalho, melhores condições de vida no Recife e arredores, o que explica o fato de os maracatus também se fixarem nas cidades de Araçoiaba, Igarassu, Cama-

MAPA DE PERNAMBUCO

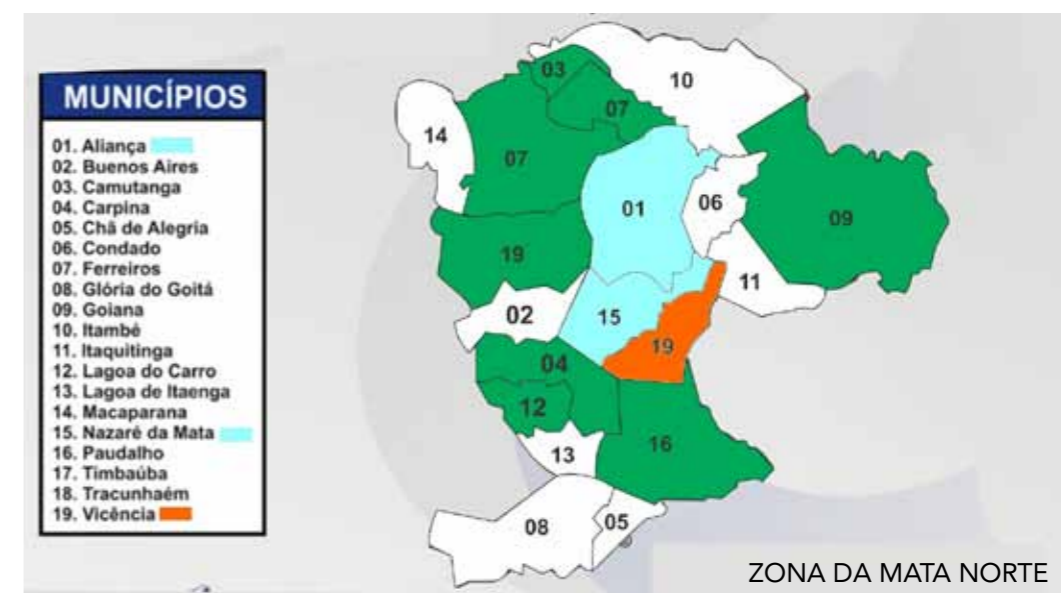


ragibe e Olinda. Considerando, ainda, a capilaridade das culturas em territórios circunvizinhos, há a presença do folguedo em Vitória de Santo Antão, cidade localizada na Zona da Mata Sul, fronteira com localidades da Mata Norte em que há forte presença de maracatus: Glória do Goitá e Chã de Alegria. No Agreste pernambucano, há maracatu de baque solto na cidade de Feira Nova, cuja vizinhança à Mata Norte se dá com Lagoa de Itaenga e Glória do Goitá. Fundado por migrantes do Estado de Pernambuco, há um maracatu em Caaporã, Paraíba, município também localizado na fronteira da Mata Norte.

Parte mais úmida de Pernambuco, caracterizada por especificidades culturais engendradas a partir da implantação da economia açucareira nos primórdios do domínio português (século XVI), a Zona da Mata, subdividida em Mata Norte e Mata Sul, ocupa uma área de 8.465km² dos 98.146,315 km² do território estadual, o equivalente a um total de 8,5%, e conta com população pouco maior do que 1,2 milhões de pessoas, ou seja, 15,2% da população do Estado (Condepe/Fidem, 2009). A Zona da Mata Norte faz fronteira com o Estado da Paraíba, ao norte; com a Mata Sul e Região Metro-

politana do Recife, ao sul; com a região do Agreste Setentrional, a oeste, e, a leste, limita-se com o Oceano Atlântico e mesorregião da Região Metropolitana do Recife. Abrange uma área de 3.219,266 km², menos de 50% do total dessa microrregião geopolítica e conta com uma população de 577.191 mil habitantes (IBGE, 2010). Na Mata Norte, mantém-se o plantio de cana-de-açúcar como uma das principais atividades econômicas, a monocultura açucareira não mais funcionando como exclusiva fonte de renda das cidades da região. Conforme dados do IBGE, Censo 2010, na Zona da Mata Norte o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) é de 0,650, inferior ao do Estado de Pernambuco como um todo (0,705), e

o mais baixo IDH estadual encontra-se exatamente na Mata Norte, em Itambé (0,357), um dos redutos dos maracatus. O latifúndio e a exploração da mão-de-obra, as condições sub-humanas de emprego e de vida, os altos índices de analfabetismo, a sazonalidade das ofertas de trabalho no corte da cana caracterizam a região onde se originou e desenvolveu a complexidade cultural do baque solto, onde ainda hoje estão mergulhados muitos dos protagonistas desse folguedo, em sua maioria trabalhadores da cana. Mesmo convivendo com as adversidades decorrentes de tal contexto socioeconômico, esses canavieiros construíram um vigoroso legado cultural, em que os maracatus de baque solto sobressaem.



Nos lugares por onde passa, o maracatu atrai todos os olhares. Basta um chocalho ao longe para todos correrem à porta. No cenário desses habitantes da Zona da Mata Norte, ou oriundos dela, jamais passam despercebidos os treinos dos caboclos de lança que saem pelas ruas, de setembro até a Páscoa, chocalhos às costas, sozinhos, em dupla, a três ou a quatro; os ensaios dos maracatus em largos, engenhos ou ruas próximas à sede do folguedo; as sambadas que se traduzem em verdadeiros torneios de mestres, disputando o poeta anfitrião com o poeta



Maria Alice Amorim

Mestre Antônio Roberto

convidado a partir das nove da noite até o dia amanhecer, sob a torcida de folgazões e diversificada platéia. Com deslumbrante visual, o desenho formado predominantemente por caboclos de lança, caboclos de pena e baianal oferece espetáculo carnavalesco minuciosamente preparado durante todo o ano, espetáculo de grande plasticidade que inclui figurino exuberante, dança vigorosa, batida forte da percussão, repente poético do mestre tirador de loas, cujos versos têm parentesco com os repentes de viola e com a poesia de cordel, na rima e métrica. Nas trincheiras do baque solto do maracatu, explode o colorido sonoro dos chocalhos. A beleza do bordado das golas, as tiras policromáticas dos chapéus, as fitas generosamente dispostas na pontiaguda lança vermelha iluminam o verde canavial e paisagens outras, urbanas ou rurais, aglutinando, em torno de si, referências culturais, formas de expressão constitutivas de inegável patrimônio imaterial brasileiro.

A fim de compreender a importância deste bem cultural, necessário dizer que, para além de possíveis obscuridades no acesso a um marco originário, o maracatu de baque solto se apresenta como legítimo representante da cultura brasileira. É um folguedo carnavalesco, embora o carnaval represente



Maria Alice Amorim

uma parcela desse todo sistêmico das práticas sociais envolvidas. As festas de terreiro – ensaios e sambadas – que se desenrolam durante o ano formam o conjunto mais significativo do baque solto. A agenda anual de cada grupo, e dos grupos agregados em associação, fazem do período carnavalesco desdobramento natural desse conjunto de atividades festivas e corporativas. No carnaval, os folgazões se exibem para a sociedade, para o mundo; nos outros momentos comunitários, celebram a

alegria de estarem juntos, compartilhando coletivamente a paixão pela dança, pela música, pela poesia: a paixão pelo maracatu.

O carnaval, explosão de alegria de apaixonados folgazões, exige preparo corporal e religioso, preparo logístico e financeiro. Inaugurando o período com a cerimônia da trincheira, rito de abertura solene da folia, é a partir da própria sede, ou de local previamente escolhido para a celebração, que



Elysa Angela Freitas

Maracatu Leão de Ouro de Condado, Praça do Marco Zero, Recife

o grupo se lança nessa aventura anual, com múltiplas viagens diárias a diversas localidades da Zona da Mata e da Região Metropolitana do Recife, a fim de se apresentarem nos palanques municipais. Após a apoteose da celebração de abertura da temporada carnavalesca – que se dá com o mestre cantando a marcha de saída, sob o pipocar dos fogos – o grupo segue viagem. Para transporte das pessoas e do figurino, providencia-se a locação e/ou cessão de ônibus e caminhão, obtidos mediante apoio institucional e verba arrecadada para tal fim. Cada grupo consegue se apresentar, em média, em

três a cinco cidades, a depender das distâncias e da fila de espera no local da exibição. Esse nomadismo dos folgazões durante o carnaval é uma recorrência, uma tradição que se adapta às novas configurações de espaço/tempo, conforme relato dos próprios protagonistas. Nos primórdios, era a pé que se deslocavam, de engenho em engenho, de cidade em cidade, e a possível volta para casa acontecia apenas no fim do carnaval.

Associado à valentia, o protagonismo desses caminhantes carnavalescos era exclusividade de homens: não havia

mulheres no folguedo. “Maracatu é brincadeira de homem ligeiro, de homem valente”, narra Carlos Alberto de Menezes, do Maracatu Piaba de Ouro, no vídeo *Verso lança flor* (Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu de Baque Solto, 2013). Do que se rememora, portanto, a antiga história de maracatus é a de luta corporal cheia de ligeireza e virilidade, em meio aos canaviais, nas veredas percorridas a pé. Por isso a possibilidade de que o folgazão não conseguisse se sair com vida dessa trama violenta. Tempos adiante, já com a presença de mulheres integrada ao brinquedo, a violência transforma-se em elemento simbólico e o cenário atravessado nas caminhadas passa a descortinar-se de cima dos caminhões de cana-de-açúcar, numa espécie de reprodução do cotidiano desses trabalhadores rurais, que agora saem não mais com as vestes da labuta diária, e, sim, com imponente figurino de rei, rainha, baiana, lanceiro, caboclo de pena. Cena esta que não mais se repete a partir dos últimos quinze anos, por conta da proibição de transporte humano em veículo cargueiro aberto. Assim os folgazões passam a adotar ônibus para as pessoas e caminhões apenas para o figurino.

Com as providências tomadas quanto à locomoção, outro item fundamental diz

respeito ao alimento do grupo, que, para percorrer as distâncias todas e se exibir com energia, necessita se deslocar cedo da manhã e se alimentar bem, a fim de conseguir cumprir os compromissos nas cidades onde o brinquedo é esperado, geralmente mediante contrato previamente estabelecido. As comidas, em grande quantidade, são preparadas, de véspera, por integrantes do maracatu, e servidas durante o percurso das viagens, nos intervalos entre apresentações, e às vezes sob a sombra de árvores na beira da estrada. Quanto ao pernoite, este também é planejado, sobretudo para evitar a dispersão dos folgazões que não moram na localidade do folguedo. Quando não é possível acolhê-los no ambiente da própria sede, uma das estratégias é obter apoio de alguma instituição que permita o alojamento de todos, a exemplo de escola, galpão, centro comunitário, órgão associativo. No período do carnaval, o grupo passa a estar junto a partir do início da tarde do domingo, quando todos se reúnem para o ritual de chegada na sede ou cerimônia da trincheira, e só se dispersam na madrugada da quarta-feira de cinzas, após o fechamento do ciclo, diante da sede, com as marchas de despedida do mestre do apito e mais fogos de artifício. O caráter agregador do circuito carnavalesco corrobora práticas sociais e tro-

cas simbólicas no ambiente cultural dos maracatus de baque solto. É principalmente na Zona da Mata Norte, locus privilegiado para as exposições, que os maracatuzeiros se sentem bem recebidos e são efusivamente aclamados durante o carnaval. Por isso a necessidade de cumprir roteiro que privilegie a região, embora o desejo de mostrar-se na programação de carnaval do Recife e Olinda seja cada vez mais cultivado, sobretudo pela possível inserção midiática estadual e nacional.

No Recife, o concurso de agremiações provoca acalorados debates. Distribuídos em quatro categorias – acesso, grupo I, grupo II e especial – não há vaga para todos os grupos concorrerem ao certame. Na categoria de aspirante, a participação é mais numerosa e a remuneração, ínfima. Além do mais, são rigorosos os critérios exigidos para admissão nas categorias superiores e há poucas vagas. Na tarde da terça-feira os maracatus de baque solto concorrem na passarela da Avenida Nossa Senhora do Carmo, cenário de exposição do grupo especial. Cada um dos outros grupos, promove a apresentação num pólo específico. No grupo de acesso, não há remuneração. Os demais grupos recebem apoio monetário e os três escolhidos como melhores ganham também uma premiação em dinheiro.

Criado em 1935 pela Federação Carnavalesca de Pernambuco e assumido pela Prefeitura do Recife a partir de 1956, o concurso é questionado pelas regras que estabelece para que o maracatu seja admitido como passível de competir. Os itens de julgamento, obrigatórios, conforme regulamento, inviabilizam a participação sobretudo quanto a quantidade de folgazões e personagens. Outra dificuldade diz respeito aos gastos necessários para chegar até o Recife, muitos dos grupos não dispõem de capital para investir no deslocamento e na obediência às normas do concurso. Finalmente, diversos dos líderes das agremiações discordam dos ditames reguladores, por considerá-los invasivos quanto às tradições de cada grupo. Ainda assim, cerca de oitenta maracatus adotam o concurso do Recife como um dos eventos indispensáveis no carnaval. Metade disso – quarenta – integra o grupo de acesso. O tempo de duração varia entre 15 e 30 minutos. O grupo de acesso e o grupo II têm 15 minutos; o grupo I, 20 minutos; o especial, meia hora.

Ainda no Recife, a praça do Marco Zero e outras praças também oferecem palco para exposição das agremiações tradicionais. Os maracatus apreciam viajar para o Recife, embora isto não represente unanimidade. Consideran-



do as viagens, os deslocamentos para se apresentar, cada grupo consegue se exibir em pelo menos três cidades. Para isso, todos eles viajam, quer pela Zona da Mata, quer pelo Recife e Região Metropolitana. Os encontros temáticos, programados para acontecer em Nazaré da Mata, Aliança e Olinda, recebem os grupos mediante distribuição por sorteio. Na Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco (AMBS-PE), em Aliança, os maracatus se apresentam durante os três dias de carnaval. No Espaço Ilumiara Zumbi, em Olinda, e no centro da cidade de Nazaré da Mata, o encontro

de maracatus é na segunda-feira. Essa agenda de exposições garante cada vez mais ampla difusão nacional e sempre maior inserção na mídia.

Inserir-se nos circuitos turísticos, nos roteiros que proporcionem ampla visibilidade é parte do contínuo processo de legitimação perante a sociedade. Se antes os folgazões se apresentavam para comunidades menos numerosas é porque as circunstâncias para a exposição e divulgação eram outras. Hoje, faz parte desse mesmo desejo de exibir-se dançar diante de inúmeros e variados modelos de câmeras fotográficas e de câmeras de registro audiovisual porque assim se

oferecem as atuais circunstâncias de difusão do folguedo, principalmente nas redes de televisão, na mídia impressa, sonora, nas mídias digitais. Tanto quanto o carnaval é parte desse conjunto cultural, as festas de terreiro – sambadas, ensaios – proporcionam diálogos e confluências na dinâmica da formação dos folgazões e da legitimação social do folguedo. É no terreiro de cada maracatu que os aprendizes observam os mais velhos e ensaiam o engajamento no grupo. É aí que se exercita a função social de cada um dos integrantes na composição coletiva da agremiação.

Na hierarquia da brincadeira é o mestre do apito quem comanda a festa. Portavoz do grupo, o poeta ordena as manobras e evoluções do cortejo, conduz o espetáculo, executa as marchas de abertura, as marchas de saída e de chegada, durante o carnaval. E, não apenas isto, durante todo o ano comanda as festas de terreiro: é quem dá o tom vibrante à alegria dos ensaios e à disputa poética de sambadas. Acompanhado dos instrumentos musicais – percussão e sopro – o mestre de maracatu modula a expansão dos folgazões com o fascínio dos versos, palavras aladas que alcançam o corpo cênico do folguedo e atingem a todos os que rodeiam a cena e nela se envolvem. Se o mestre do apito profere o comando verbal, o chefe dos

caboclos de lança oferece o comando corporal, na liderança das coreografias e da organização espacial dos lanceiros e demais folgazões. Atento à coordenação da chefia feminina, as baianas executam as danças na composição interna, ou miolo, do cortejo. Os caboclos de pena e a corte real integram a parte mais interior do conjunto do folguedo, enquanto a parte mais externa é preenchida pelas figuras meladas de graxa – Mateus, Catirina, Burrinha, Babau, Caçador –, aquelas que se espalham na frente da brincadeira e conferem picardia à exibição.

Quando os maracatus eram compostos apenas de homens, e percorriam os engenhos a pé, era a Catirina ou Catita quem ia à frente do folguedo “roubando” alimentos para o grupo, ao mesmo tempo em que dava notícia da existência de algum outro maracatu por perto. Significando pessoa bonita, atraente, bem vestida, a palavra catita é também sinônima de rato miúdo, ou seja, etimologicamente o apelido combina com a figura feminina caricatural e cheia de espertezas exercida pela personagem, “a ladrona do maracatu”, cujo papel é sempre desempenhado por um homem fantasiado de mulher que simula estar grávida e, imitando a dama do paço, anda abraçada com uma calunga, também melada de gra-

xa preta. A Catirina usa colares, peruca, óculos escuros, vestido e outros acessórios extravagantes, e também carrega um instrumento de pescaria, um jereré, com o qual “pescava” as comidas para o grupo durante as antigas andanças na zona rural.

A Catita forma par com o Mateus, espécie de palhaço do maracatu, e ambos são dois dos principais personagens que integram o folguedo natalino do cavalo-marinho. O Mateus tem um chapéu de formato cônico, feito com tiras coloridas de papel brilhoso, assemelhado ao chapéu do caboclo de lança. Aliás, todo o figurino – a gola,

a lança, o surrão – é uma caricatura, em menores dimensões, das vestes do lanceiro. Na mão, leva uma bexiga de animal, cheia de ar, que bate ruidosamente numa perna enquanto dança e se exhibe, do mesmo jeito que faz o Mateus do cavalo-marinho. É personagem cômico que, acompanhado da Catita, se encarrega de fazer palhaçadas, inclusive gesticulações provocativas que simulam o ato sexual com a parceira. A Burrinha, o Babau e o Caçador também integram o elenco de personagens de cavalo-marinho, bumba-meu-boi e reisado, autos populares do ciclo natalino que guardam semelhanças entre si, na temática e composição estrutural.



Na cerimônia da trincheira, arreiamás agacham-se aos pés do mestre do apito



Maria Alice Amorim

Maracatu Cambinda Estrela de Tupaoca, Aliança

O Caboclo de Lança é o mais atraente integrante do maracatu de baque solto. Com figurino vistoso, a presença do lanceiro é marcante, sobretudo pelo chapéu recoberto de tiras coloridas de papel brilhoso; pela manta ou gola rebordada que se assemelha, no formato, a um poncho; pelo surrão ou maquinada, onde grandes chocalhos ficam pendurados; pela lança pontiaguda recoberta de tiras multicoloridas; pelos óculos escuros e pelo cravo branco que leva à boca. O Caboclo de Pena, também vistoso, chama a atenção mais pelo imenso cocar de penas de ema e de pavão, do que pela gola similar à do lanceiro, embora menor.

As Baianas, com vestido de saia longa e rodada, às vezes levam buquê de flores às mãos e/ou miniatura do símbolo do brinquedo – um leão ou peixe, por exemplo. A Dama do Paço, uma das baianas, é aquela que conduz a boneca ou calunga, objeto ritual do folguedo. O Rei e a Rainha se fazem acompanhar de Príncipe, Princesa e Pajem. Há, ainda, o Carregador do Lampião, o Carregador do Símbolo e o Porta-Estandarte. Os diretores da agremiação, quando não são folgazões, acompanham o grupo durante o carnaval portando elementos identificadores nas vestes.

A história dos indivíduos e dos grupos guarda profunda relação com o ambiente social da Zona da Mata Norte, tanto quanto é visceral a relação do baque solto com outros bens culturais daquela microrregião estadual, a exemplo dos folguedos tradicionais dos ciclos natalino e junino, como o cavalo-marinho, o coco de roda, a ciranda. Possivelmente as tradições culturais da região enraizaram-se e mantiveram-se arraigadas pelo isolamento do ambiente rural em que as brincadeiras e festividades cíclicas funcionavam como única opção de lazer daqueles habitantes folgazões. Nesse ambiente rural puderam viver até a década 1990, graças ao vigor, à época, de convenção coletiva que determinava a obrigatoriedade patronal de reservar aos canavieiros, nos engenhos onde trabalhavam, um pedaço de terra para morada e plantio de lavoura de subsistência. Os liames culturais construídos nesse ambiente social específico ainda hoje se apresentam como elementos aglutinadores, mesmo quando vivenciados em condições geográficas e socioeconômicas diferenciadas, inclusive mais urbanas que rurais e fora da Mata Norte.

Assim, embora surjam nuances, modificações no modo de organizar-se e exibir-se, os maracatus de baque solto oferecem repertórios culturais identi-

cáveis ao longo do tempo, corroborando a necessidade, até, de adaptações, a fim de que se mantenha a vivacidade do folguedo e, conseqüentemente, persista o caráter de memória longa desta forma de expressão. É nessa dinâmica, portanto, que personagens, e respectivos figurinos, mantêm-se conforme pede o apreço de folgazões pelos conteúdos tradicionais e conforme evidenciam textos pioneiros, escritos a partir da década 1940, por comparação aos registros etnográficos recentes, produzidos durante a pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) do Maracatu de Ba-



Maria Alice Amorim



maracatus de Vitória e Glória do Goitá, sendo tocado por um dos músicos, não mais pelo poeta.

O conjunto da indumentária dos diversos personagens mantém elementos que proporcionam um reconhecimento visual do brinquedo e permitem estabelecer um continuum cultural, mesmo considerando as transformações, as variações por que têm passado, seja na escolha de materiais mais acessíveis economicamente, seja na escolha deliberada da amplificação dos efeitos plásticos do conjunto. Um exemplo diz respeito à gola dos caboclos de lança, que não mais são bordadas com aljôfar, vidrilho e canutilho, em decorrência dos custos monetários e do peso desses materiais, por comparação às lantejoulas usadas atualmente. O mesmo se pode dizer em relação aos materiais utilizados na execução dos bordados de gola do caboclo de pena ou arreimá. Quanto ao tamanho do diâmetro das golas dos lanceiros, entretanto, cada vez maiores dimensões vêm sendo adotadas, certamente levando-se em consideração o efeito visual durante as exposições.

Outra mudança no figurino do maracatu se refere ao mestre do apito, que antes se vestia de modo especial, com roupas de lamê e outros tecidos brilhosos, chapéu rebordado de miçanga e

que Solto. Os instrumentos musicais, descritos por Guerra-Peixe na década de 1950, são cinco percussivos, os mesmos cinco registrados desde então até 2012 – gonguê, ganzá, tarol, cuíca, bombo ou surdo –, associados a instrumentos de sopro, que podem variar entre trombone, trompete, saxofone, clarinete, como se constata ainda hoje. A única variação encontrada, quanto aos instrumentos musicais, diz respeito à buzina, instrumento de sopro, cônico, produzido artesanalmente em folha de flandres, que à época da pesquisa de Guerra-Peixe era executado pelo mestre tirador de loas e atualmente é visto apenas em

lantejoula, sapato e meião coloridos. Hoje o vestuário do poeta se apresenta mais despojado, passando a adotar na vestimenta tênis, calça jeans, camisa de tecido estampado ou colorido. O que se mantém no figurino são os instrumentos de trabalho – a bengala e o apito – poderosos objetos rituais. A inserção de músicos e mestres de maracatu no mercado fonográfico, a partir, sobretudo, da atuação da família Salustiano, do artista Siba Veloso, do produtor cultural Afonso Oliveira, certamente constitui experiência renovadora sob o ponto de vista da criação artística e do diálogo das tradições populares com o universo pop, proporcionando adaptações, transformações próprias à dinâmica da cultura.

A música *Maracatu Atômico*, composta por Nelson Jacobina e Jorge Mautner, e lançada em 1974, ganha releitura de Chico Science e Nação Zumbi, na década 1990, com a explosão do movimento manguebeat. Nesta cena, o maracatu de baque solto – sob o ponto de vista coreográfico, sonoro, visual – é incluído entre os elementos que integram a estética desse movimento. O grupo musical *Mestre Ambrósio*, liderado por Siba Veloso, integra a cena, produzindo discos e shows inspirados no cavalo-marinho e no baque solto. A partir daí, Siba passa a frequentar a

Mata Norte e realizar pesquisas sistemáticas nesta região. Escolhe residir em Nazaré da Mata e vivencia o papel de caboclo de lança, contramestre e mestre do apito. Durante os anos 2000, Siba produz o disco *Fuloresta do Samba* e a série de seis discos *Poetas da Mata Norte*, com a participação de músicos e mestres de maracatu que, daí por diante, integram o circuito de apresentações artísticas nas praças, teatros, casas de show em Pernambuco, São Paulo e outros Estados. O músico, ator e dançarino Helder Vasconcelos, também integrante do *Mestre Ambrósio*, participa há duas décadas como arreia-



Siba e Manoel Roque

má ou caboclo de pena do Maracatu Piaba de Ouro e elabora experiências estéticas que interagem com o universo do baque solto.

A expressividade e a dinâmica das culturas tradicionais de Pernambuco provocam recorrente inspiração artística nas diversas áreas. O produtor cultural Afonso Oliveira, idealizador do Festival Canavial e dos primeiros encontros de maracatus em Nazaré da Mata, recentemente produziu o disco *Maracatu Atômico - Kaosnavial* (2009) e o filme homônimo (2011), protagonizados por Jorge Mautner e o mestre Zé Duda, do Maracatu Estrela de Ouro, de Aliança. Esse trabalho resulta emblemático por fazer dialogar um



Lídia Marques

poeta das tradições de oralidade com o autor que se inspirou nos maracatus quando criou aclamada música, dos anos 1970, a qual vinte anos depois ganhou releitura de Chico Science, mentor do mangubeat. O filme *Maracatu, Maracatus* (1995), de Marcelo Gomes, é outro registro audiovisual que documenta a ambiência do baque solto. No campo das artes visuais, entre as obras de grande representatividade, há fotografias, desenhos, xilogravuras, pinturas de Lula Cardoso Ayres; desenhos a bico-de-pena e esculturas de Cavani Rosas, estas últimas produzidas especialmente para o Parque dos Lanceiros, em Nazaré da Mata. Nos anos 1960, o Movimento de Cultura Popular (MCP) já evidenciava sensibilidades para a força da cultura e arte populares do Estado de Pernambuco. Na década seguinte, é o Movimento Armorial, concebido pelo escritor Ariano Suassuna, quem vai desencadear reflexões e experiências estéticas em defesa da construção de uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura brasileira, cujas ações desdobram-se em iniciativas várias, como a criação do Balé Popular do Recife e do Grupo Grial de Dança, cuja produção artística se inspira nos folguedos, entre eles os maracatus. As aulas-espetáculo ministradas por Suassuna exibem, entre outros, elemen-



Lula Cardoso Ayres *Tuxaus do Carnaval do Recife* Óleo sobre tela, 1942
Acervo do Museu do Estado de Pernambuco

tos coreográficos da dança e elementos visuais do figurino do baque solto.

Nessa dinâmica de antropofagias, recriação artística e apropriações, cabe aos protagonistas do folguedo a legitimação, a representatividade. São eles próprios a quem cabe aceitar, ou não, submeter-se a regras ditadas pela indústria cultural, por órgãos reguladores, por instituições. Um exemplo é o concurso de agremiações carnavalescas do Recife, para o qual determinados grupos de maracatu não se

inscrevem, por considerar inadmissível a submissão a regras impostas pelos organizadores daquele ou de qualquer outro certame. A necessidade de transformação dos grupos de maracatu em pessoa jurídica provoca tensões, suscita polêmicas, tendo em vista que determinadas inserções no mercado cultural exigem dos folgazões abdicar de algumas características, mesmo que momentaneamente. A Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco (AMBS-PE) tem funcionado como um organismo mediador dessas

tensões e, cada vez mais, o associativismo do baque solto vem funcionando como orientador de demandas profissionais que incluem captação de recursos, agendamento de apresentações em variados eventos artísticos e culturais durante todo o ano, produção de projetos para concorrer em editais de fomento à cultura. As políticas públicas ganham nova dimensão nesse processo de autoafirmação dos próprios folgazões, de conquista de respeito e legitimação própria. Assim, nesse processo de reconhecimento de si mesmo, de autoestima, o maracatu se apresenta e se legitima como um bem cultural vivo, uma das referên-

cias da cultura brasileira, um dos seus valores permanentes, cuja condição, portanto, é inquestionável, conforme reflexões do artista e intelectual Aloísio Magalhães, que pioneiramente tratou do assunto e fundou, em meados da década de 1975, o Centro Nacional de Referência Cultural:

Quais são os valores permanentes de uma nação? Quais são verdadeiramente esses pontos de referência nos quais podemos nos apoiar, podemos nos sustentar porque não há dúvida de sua validade, porque não podem ser questionados, não podem ser postos em dúvida? Só os bens culturais. (Magalhães: 1985, p. 41)



Elysangela Freitas



Arte Maurício Nunes

INVENTO FOLGAZÃO

ENTRANHAS DA FESTA

MEMÓRIA E PAIXÃO

Zona da Mata Norte, Pernambuco, Brasil. A paisagem física, dócil aos olhos, poderia dizer da doçura do canavial ondulando sobre a topografia acidentada das colinas. Nazaré, reinando soberana sobre os arredores, sabe de aridez e suor, sabe de trabalhadores da palha da cana e dos emblemas de uma cultura, a cultura do baque solto:

Na época, a apresentação mais bonita que tinha aqui e, ainda hoje é, para todos os maracatuzeiros, era Nazaré, que Nazaré é a terra do maracatu. En-

tão, todos os maracatuzeiros paravam lá. Na época os maracatus era muito poucos maracatus, agora tem muito maracatu no meio do mundo, todo mundo quer ter um maracatu. Aquele tempo, não tinha esse negócio de Tabajara, Aliança, Recife, sempre a gente parava em Nazaré, só era Nazaré. (Entrevista Severino Teotônio Rodrigues: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Por toda essa memória que habita o universo folgazão, Nazaré da Mata ga-





Maria Alice Amorim

Mestre Dedinha e Arreiamá Biu Véi

nhou o designativo de “Terra do Maracatu”. Distante aproximadamente 65 km do Recife, não é uma metrópole, abrange área de pouco menos de 150 km² e é habitada por pouco mais de trinta mil pessoas, conforme o censo demográfico de 2010. Aclamado pelo topônimo, o município possui cerca de vinte e cinco agremiações de baque solto e, cada vez mais, consolida a relação visceral com o folguedo.

Severino Teotônio Rodrigues, amorosamente tratado por Biu Véi, exercita a viva memória de maracatus em terras nazarenas e do maracatu de baque solto mais antigo, o Cambindinha. Con-

forme registro oral, o grupo surgiu em 1914, no Engenho Cotunguba, situado em Tracunhaém, quando esta cidade ainda fazia parte do município de Nazaré. Desde os anos 1980, o maracatu é conhecido por Cambindinha de Araçoiaba, onde fincou as mais recentes raízes. Quando, portanto, evoca lembranças de antigo folgazão, o arreiamá Biu Véi pesca da infância esse peixe miúdo e outros, demonstrando habilidades com o corpo. Para brincar de caboclo de pena, aponta o penacho com sete mil penas de pavão, extraídas do criatório que mantinha em casa, sob o auxílio precioso da esposa. Sete mil, número cabalístico, diriam os especialistas, so-



Maria Alice Amorim

Mestre João Paulo

bretudo se soubessem que a última dança de Biu Véi conquistou o status de inesquecível: solícito, fez toda a questão de movimentar-se diante da câmera para exibir como se dança a dança do caboclo de pena, cabeça sob o pesado penacho. Aquele cocar que era, conforme brincantes, o mais volumoso: diz-se que a tradição manda acrescentar muitas penas a cada ano e Biu Véi era um dos mais antigos dos arreiamá. A paixão por maracatu, a entrega amorosa ao folguedo era desmedida. No audiovisual *Verso lança flor* (INRC Maracatu de Baque Solto, 2013) Biu Véi entrega o coração à última dança. Morre no dia seguinte, 12 de novembro de 2012, aos

67 anos incompletos. Presenteia a memória afetiva, a memória social com a leveza da dança de estrelas e pavões.

Para manter a brincadeira com alegria, o folgazão sempre tem de guardar um pedaço da renda de trabalhador da cana, ou seja, parte do sustento da família, é o que relata Biu Véi, em unísono com quase todos os maracatuzeiros. O Mestre João Paulo, dono, presidente e poeta do Maracatu Leão Misterioso de Nazaré, também conhece intimamente as dificuldades e prazeres entranhados no brinquedo. Nascido em 1950 no Engenho Água Branca, em Vicência, João Manoel dos Santos



Manoel Pula-Pula

presenciou a labuta do pai trabalhador rural e experimentou a angústia da estiagem e da fome. Precisou abandonar o ensino fundamental para ajudar a família, e a única opção naquele momento era trabalhar no canavial da Usina Barra, distrito de Chã de Palha, Vicência. A partir dessa experiência vieram os contatos com mestres e folgazões: trabalhadores e sitiantes da usina mencionavam o talento de mestres de maracatu, como Baracho, Mestre Veloso e Manoel Veríssimo. Somente aos quinze anos, conseguiu ver, pela primeira vez, uma apresentação de carnaval do tão comentado Mestre Baracho. Assim,



Manoel Salustiano Filho

pouco a pouco João Paulo se inicia no universo da brincadeira, sobretudo na arte da poesia e do improviso.

Este interesse pela cultura do baque solto, entretanto, não é esporádico, acompanha os brincantes e donos de maracatu desde a infância, segundo confirmam diversos relatos, entre eles o de Manoel Coelho de Souza, ou Manoel Pula-Pula, nascido em 1957, fundador, dono e presidente do Leão de Ouro, de Nazaré:

A gente saía do Engenho Japanduba para Nazaré de pés para ouvir o mestre Mané Viriço cantar, Manoel

Viriço Sobrinho, cantar. E aí a gente foi se adaptando, foi gostando de maracatu e eu fui crescendo e naquilo fui gostando. A gente saía do engenho no domingo à tarde e meu tio morava na rua do rio e a gente só voltava... Eu, eu, a minha pessoa só voltava na terça-feira, depois que terminava o carnaval, na quarta-feira é que eu voltava pra casa. (Entrevista Manoel Coelho de Souza: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

A paixão pelo folguedo vem das entranhas: “maracatu é um pedaço de mim”, confessa Pula-Pula, emocionado. E a poesia se acha aí, na emoção de ver “aquela boniteza na minha frente”, entranhando a festa dos folgazões com a rapidez do improviso, a leveza das metáforas. Os antigos mestres do apito transformam-se num dos mais potentes fios dessa trama.

Outro ramo poderoso é o cavalo-marinho, sempre associado ao maracatu de baque solto por afinidades culturais e por compartilhar os mesmos folgazões, conforme pede o ciclo festivo. Severino Alexandre da Silva, ou Biu Alexandre, nascido em 1943, no Engenho Paraguaçu, Aliança, desde criança se viu enredado nessas brincadeiras, por influência do pai, Pedro de Quina, famoso folgazão de cavalo-marinho nos terreiros dos engenhos da região. Biu Alexandre, evi-

dentemente, aprendeu a sambar cavalo-marinho “desde que se entende por gente”, quando ia ver Mestre Inácio e Mestre Batista. Em 1979, funda, então, o Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, em homenagem ao Mestre Batista, dono do Cavalo-Marinho Camará e do Maracatu Estrela de Ouro, ambos no distrito de Chã de Camará, Aliança. Nesse maracatu, Biu Alexandre foi caboclo de lança até 1991, data em que o Mestre Batista morreu. Depois passou a integrar o Piaba de Ouro, do Mestre Salu, e, a seguir, o Maracatu Leão Formoso de Olinda, comandado pelo Mestre Nazaré. Por amor aos folguedos, Biu Alexandre dedica-se desde muito a ser lanceiro, além de capitão do cavalo-marinho. A partir de 2002, assume a presidência do Leão de Ouro de Condado. Hoje considerado um dos nomes mais conhecidos do universo do maracatu de baque solto, Mestre Biu Alexandre conquistou inclusive projeção internacional. Parte dos folgazões do Leão de Ouro, por exemplo, integra o Grupo Grial de Dança, idealizado por Ariano Suassuna, coordenado pela bailarina e coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, e que já percorreu alguns países. Em 2006, o Cavalo-Marinho Estrela de Ouro esteve no evento *Brasil em cena*, na Alemanha, e o Leão de Ouro figura entre os maracatus de baque solto mais representativos da cultura popular de Pernambuco.

Nos entremeios de maracatu e cavalo-marinho, o Estrela de Ouro de Aliança evidencia esse importante entrelace de tradições familiares e culturais. Foi fundado em 1966, por Severino Lourenço da Silva, o Mestre Batista acima referido, o qual liderava o maracatu também sob a função de mestre de cabocaria. Um dos ícones do grupo é o Mestre Zé Duda, famoso e respeitado pela habilidade nas rimas e improvisos. Desde os anos 2000, a agremiação, que vem conquistando diversos títulos e prêmios, passou a desenvolver uma série de ações sociais na comunidade, sediada no sítio Chã de Camará, onde a família do fundador viveu. A sede é instalada numa casa avarandada da década de 1930 – local em que o Mestre Batista viveu – e abriga várias atividades do maracatu, entre reuniões, confecção e armazenamento de figurino, além de manter estúdio fonográfico e biblioteca. O maracatu é presidido por um filho do Mestre Batista, José Lourenço da Silva, também chamado de Zé Batista.

“Maracatu é um brinquedo muito misterioso”, segreda Zé de Carro, ou José Manuel da Silva, presidente do Cambinda Brasileira, do Engenho Cumbe, Nazaré, o segundo maracatu mais antigo, fundado em 1918, conforme data atribuída a partir da memória oral. Segundo contam os folgazões da Cam-

binda do Cumbe, este é, na realidade, o mais antigo em atividade ininterrupta, tendo em vista que o Cambindinha permaneceu inativo por cerca de três anos, entre o final da década 1960 e o início dos anos 1970. Porque misterioso Zé de Carro explica. Convidado pelo famoso Caboco João Padre a substituí-lo na liderança do folguedo, relembra como sentiu arrepios na solene conversa. Queria pedir uma semana para refletir sobre que decisão tomar e foi irresistível, irrecusável a pronta resposta, embora soubesse da grande responsabilidade em cuidar de brinquedo tão antigo e repleto de particularidades, como o fato de a sede estar no mesmo ambiente desde o princípio, ou seja, na zona rural da famosa terra do maracatu, a seis quilômetros do centro de Nazaré.

Na sede do Cambinda, João Estevão da Silva, o Caboco João Padre, viveu ali muitos carnavais, por ter sido permanentemente morador do engenho. A casa, a palhoça lateral, coberta com palha de coco, e o vasto terreiro guardam a memória de ensaios e sambadas memoráveis. Quando fez o convite a Zé de Carro, João Padre era então o dono do folguedo e visceralmente ligado ao Cambinda: tinha apenas três anos quando o maracatu começou, em 1918. Mestre de cabo-



Zé de Carro

caria durante muito tempo, sempre se esforçou para fazer bonito, sobretudo porque o proprietário do engenho, Antônio Borba Maranhão de Albuquerque, recomendava: “quero o meu maracatu de cima”. Afinal, era ele o financiador da brincadeira, recordava João Padre (Amorim: 1995). Hoje, com a contribuição de Zé de Carro, aliada à dos três filhos do antigo líder, Caboco João Padre – João, Antônio e José João Estevão da Silva – e dos demais componentes do grupo, o terreiro do Cumbe ainda é cenário das festividades do Cambinda Brasileira, mesmo existindo hoje uma sede complemen-

tar, localizada no bairro do Sertãozinho, área urbana de Nazaré, onde fica guardado o acervo de fantasias do maracatu e onde funciona o Ponto de Cultura, com atividades permanentes, a exemplo de reuniões, encontros para confecção de figurino e cursos de capacitação. O grande mistério que mantém unido o folguedo é a força da tradição, ainda hoje vivenciada no mesmo terreiro de festas e segredos experimentados desde os primórdios daquele maracatu.

“Brinquedo misterioso”, o mistério de maracatu segreda coisas que só os

folgazões necessitam saber. Severina Maria da Silva, ou Biu de Carro, e irmã de Zé de Carro, é antiga madrinha espiritual do Cambinda Brasileira e evita expor gratuitamente os preparos religiosos que faz para os folgazões. Entretanto, há quem deseje saber e há quem diga às claras quais são esses preparos. Fernando Luiz de Melo, do Cambinda Dourada, não se exime da tarefa, nem guarda silêncio:

Todo domingo de carnaval eu peço proteção ao povo. Que, se eu não for pedir a Deus, eu vou pedir ao demônio, né? Aí eu peço a Deus... Meu mestre caboclo, ele fica revoltado comigo, ele vai [para o terreiro]. Eu não vou. O que eu ainda faço aqui, que o pessoal chama de olho gordo aqui, eu compro um quilo de sal grosso no domingo de carnaval. Aí, antes do maracatu sair, logo de manhã, eu jogo aqui na frente, onde o pessoal vai sair. Aí compro também um perfume de alfazema e dou um banho no terno e, quando tem alguma baiana, peço: 'passa aqui em mim!'. Eu só faço isso mesmo. Aí eu não vou em lugar nenhum, não, nenhum terreiro, essas coisas não. (Entrevista Fernando Luiz de Melo: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Embora declarando-se pertencente ao catolicismo, Fernando pratica o que considera indispensável à tradi-

ção espiritual dos maracatus, com a firmeza de quem nasceu em Glória do Goitá, imerso no folguedo e respectivas práticas sociais, nas expressões tradicionais do mundo rural da Mata Norte. Em Lagoa de Itaenga, os pais de Fernando Luiz de Melo trabalhavam em uma casa de farinha e, como era comum na época, costumavam abrigar alguns maracatus da região à noite, durante os dias de carnaval. O Carneiro Manso e o extinto Maracatu Fortaleza eram dois que faziam pouso por lá no domingo e na segunda-feira de carnaval. Os folgazões costumavam se deslocar a pé, logo cedo, para engenhos e demais localidades aonde iriam se apresentar e, à noite, buscavam onde se alimentar e restabelecer as energias para as atividades do dia seguinte. Quando Fernando se muda para Camaragibe, em fins dos anos 1960, passa a acompanhar alguns folguedos e sair de caboclo de lança, na companhia de conterrâneos que também haviam migrado em busca de trabalho. É, então, nos anos 1990, depois de tanto brincar de lanceiro, que decide fundar o próprio maracatu, o Cambinda Dourada, um dos mais representativos da Região Metropolitana do Recife.

Como num enredo que se repete em espiral, também a família Salustiano



Fotos: Maria Alice Amorim

Caboco João Padre e Caboco Zé de Rosa (óculos)



Elysaugela Freitas

Piaba de Ouro, no Marco Zero, Recife

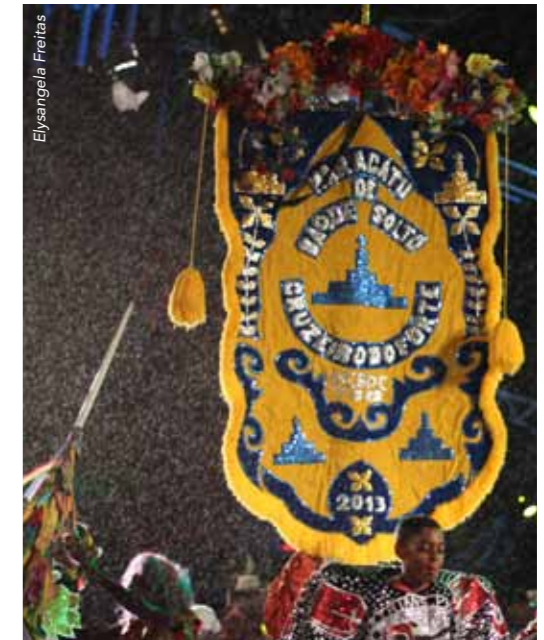
traz da Zona da Mata Norte uma série de brincadeiras tradicionais. Ao migrar de Aliança para a Região Metropolitana do Recife nos mesmos anos 1960, que, conforme dito, era época de grande êxodo da região açucareira em busca de melhores condições de vida, Manoel Salustiano Soares, o Mestre Salu, entendia dos brinquedos por ter, durante toda a infância, acompanhado o pai rabequista, João Salustiano, nos folguedos da região. Além disso, por contingências sociais fez companhia ao pai também no ofício de cortador de cana até decidir-se a migrar. Em 1977, quando já estava morando em Olinda, cria o Maracatu Piaba de Ouro, e mon-

ta o grupo com cerca de trinta componentes, entre familiares e amigos mais próximos. Pelos conhecimentos que dispunha sobre o universo da cultura popular e pelo engajamento na luta por condições dignas para folguedos e folgazões, Mestre Salu vai pouco a pouco conquistando reconhecimento e passa a ser reverenciado em todo o país. Após falecer em 2008, o filho mais velho, Manoel Salustiano Filho, assume o comando do folguedo, que hoje reúne mais de duzentos integrantes e se constitui em importante referência para outros grupos, quanto à organização interna e articulação política dos dirigentes.

No mesmo rumo de trabalhadores que haviam migrado de diferentes locais da Zona da Mata Pernambucana para a capital, como Paudalho, Timbaúba e Nazaré, estavam os primeiros integrantes do Maracatu Cruzeiro do Forte, outro dos mais antigos maracatus de baque solto, fundado em 1929, na comunidade dos Torrões, zona oeste do Recife. O nome da agremiação faz referência a um monumento, construído em forma de coluna jônica com uma cruz na extremidade, popularmente conhecido como “Cruzeiro do Forte”, erguido na área do antigo Arraial do Bom Jesus, local usado como base para as tropas que lutaram contra a dominação holandesa em Pernambuco, no período colonial. O marco está situado na região central do bairro e, durante muito tempo, o entorno serviu de espaço para as principais festas dos moradores.

Uma das particularidades do Cruzeiro do Forte é que Ionete Maria da Silva, ou Dona Netinha, foi a primeira mulher a dirigir um maracatu de baque solto, na época em que tal expressão cultural dizia respeito a um universo estritamente masculino. Dona Netinha exerceu importante liderança na comunidade. Foi Yalorixá em um terreiro que praticava o culto aos orixás do Candomblé e aos caboclos e mestres da Jurema Sagrada.

Era, inclusive, a líder espiritual do maracatu, antes mesmo de passar a presidir a agremiação. Com o falecimento de Dona Netinha, em 2000, a filha Maria da Conceição da Silva Ramos assume a presidência do grupo, e, desde então, coordena a brincadeira, anteriormente comandada por sua mãe, levando à frente o desafio de ainda ser uma das poucas representantes femininas de um maracatu de baque solto. Graças à liderança e esforço de Conceição e demais dirigentes, o Maracatu Cruzeiro do Forte tem conquistado títulos no disputado concurso de agremiações carnavalescas do Recife e o reconhecimento como expressivo representante do baque solto.



Elysaugela Freitas



Elysiangela Freitas

Cruzeiro do Forte, no Marco Zero, Recife

Este reconhecimento, no entanto, esteve abalado durante a década de 1980, quando o Cruzeiro do Forte foi submetido a intervenção da Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco. O objetivo era excluir o surdo, que figurava entre os instrumentos do terno, e modificar a forma de execução do baque, que era realizada em compasso mais lento do que a maioria dos maracatus de baque solto. Por este motivo, o maracatu era tido por “descaracterizado”, e classificado pela AMBS como sendo de baque virado. A proposta da associação gerou desentendimentos e foi veementemente rejeitada pelo grupo, que se considerava

legítimo representante do baque solto e defendia as próprias características musicais como sendo particulares, tradicionais da agremiação.

Tradição, em verdade, é um conceito emblemático, quando o tema é maracatu. Mesmo se o grupo for recém-criado, como o Maracatu Beija-Flor de Ferreiros, que, embora fundado em 2011, já nasceu imerso no que existe de mais tradicional no folguedo. O dono e presidente é o Mestre Zé Galdino, antigo integrante de vários outros maracatus, aclamado mestre do apito, além de cantador de viola e cirandeiro. O auxiliar



Maria Alice Amorim

Mestre Zé Galdino

direto de Zé Galdino nas loas do Beija-Flor é o contramestre Barra Mansa. O grande diferencial nesse novo maracatu é o próprio Zé Galdino quem aponta:

É eu não cantar a melodia dos outros. Eu nunca cantei uma melodia de ninguém, nem um samba de ninguém. Os mestres gostam de repetir, entendeu? Eu não gosto de cantar metáfora não, só canto se for minha. Se maracatu é novidade, se poesia é novidade, a cada verso bota uma imagem e meu ponto referencial relativo a cantar é esse aí. Eu não canto marcha velha, é um capricho que eu tenho. (Entrevista José Galdino: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Poeta respeitado em toda a Zona da Mata Norte de Pernambuco, José Galdino, ou “Mestre Zé Galdino”, como é mais conhecido, nasceu em 11 de julho de 1950, no Engenho Bonfim, município de Ferreiros, onde viveu significativa parcela da vida. Durante a infância, costumava acompanhar os festejos populares da região e, assim que aprendeu a ler, aos oito anos, passou a cantar folhetos de cordel que o pai adquiria na feira. Comovida com o interesse do filho por cantoria de viola e outras expressões poéticas da região, a mãe resolveu presenteá-lo com uma violinha de brinquedo. Zé Galdino passa a exercitar o ofício



Maria Alice Amorim

Mestre Biu Passim

de poeta e alicerça a trajetória artística a partir das experiências com folheto de feira, maracatu, ciranda, boi de carnaval, cavalo-marinho e viola:

A minha profissão é só cantar, mestre de maracatu, cirandeiro e repentista. Com sete anos eu já estudava e com oito anos eu comecei a cantar folheto. Com uma voz bonitinha, bem fininha, bem afinadinha [...]. Aí papai comprava toda semana o folheto a um conhecido dele. Ele disse: "Cadê o seu menino? Seu Vicente Silva disse que ele canta folheto!" Aí ele disse "Canta o folheto de Rosa Mundo aqui pra mim!" O estoque que ele tinha

desse folheto, quando eu acabei de cantar, ele acabou de vender! Com oito anos... Naquele tempo era uma corneta, amarrada no pau assim, e o folheteiro com um microfone amarrado no pescoço, com um lenço assim pra não enferrujar. Eu era tão pequeno que o microfone foi lá pra baixo! Aí ele disse: "Venha todo sábado que eu lhe dou um negócio". Eu cantei um bocado de sábado! Aí, depois, minha mãe vendo aquilo disse: "Eu vou comprar uma viola pra você meu filho!". Aí comprou uma viola assim pequenininha. Quando foi um dia ela comprou uma viola de verdade de um cantador chamado Joaquim Venâncio. Mas meu pai era muito ignoran-

te disse "Oxe! e eu quero filho pra tá vagabundando, rapaz? Eu quero filho pra plantar inhame, algodão, pra criar bode, criar boi. Se trazer essa viola pra cá eu quebro!" Aí ela não trouxe. Eu disse quando meu pai morrer, eu compro uma viola e vou cantar! (Entrevista José Galdino: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Na década 1950, a literatura de cordel brasileira ainda vivia o apogeu e o Recife era celeiro de poetas, editores e distribuidores do livrinho de feira. Estava entranhada na cultura local a apreciação de histórias cantadas e recitadas, tanto no ambiente público das feiras e mercados, quanto nos serões noturnos do ambiente privativo das famílias. Neste contexto, portanto, a experiência de Galdino como cantador de folheto de feira era o prenúncio de uma vida inteira dedicada à poesia. O talento, a elegância, a versatilidade, hoje consolidados, aliados às experiências de infância, garantiram o brilhantismo da carreira, a admiração e o respeito do público apreciador. Mesmo não se sentindo intimidado pela rejeição paterna ao talento poético, ainda assim José Galdino, temporariamente, por força das circunstâncias sociais, precisou exercitar a profissão de cortador de cana. Certamente, esta experiência tem garantido melhores

versos e maior empatia com o principal público que o aplaude, os canavieiros da Mata Norte:

Quando papai morreu em 1973, em 1974 eu saí lá do sítio e vim morar aqui na rua (cidade). Em 1975, eu tava limpando quadra, cortando cana no engenho Perori. Aí um amigo disse: "Poeta, tu canta toada de boi de cavalo-marinho, boi de carnaval, tu é toadeiro de cavalo-marinho...". Eu era toadeiro de cavalo-marinho, brinquei três anos... "Tu faz essas loa todinha, compra uma viola e vamos cantar?!". Aí eu disse: "Tindara [conhecido violeiro da cultura popular de Pernambuco], eu não vou comprar uma viola, não, senão eu vou deixar de tirar quadra [corte de cana]!" Aí ele disse: "Pois experimente!" Quando foi em 1975, eu comprei a viola e, em 1977, eu tava profissionalizando em viola com um programa no ar em Carpina, cantando com Tindara e com todo tipo de cantador... Aí quando foi em 1978, eu fui ao primeiro festival, ao primeiro congresso lá em Olinda, cantando com Heleno Severino fomos o terceiro lugar. Aí pronto, agora pode jogar a enxada no mato e patrão eu não quero não, e graças a Deus até hoje. E comecei só na raça! (Entrevista José Galdino: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Antes de abandonar definitivamente a profissão de canavieiro, "de jogar



Lídia Marques

sões poéticas mencionadas por Galdino guarda particularidades, ao mesmo tempo em que aponta confluências. É vital compreender, portanto, o quanto as “toadas”, as “loas” de cavalo-marinho, boi de carnaval estão interconectadas com a poesia tradicional de maracatu, de cordelistas e violeiros. E, pela história de vida de cada um dos poetas, apreende-se tal realidade, conforme vai narrando Galdino, que, ainda adolescente, passou a participar do terno de um boi de Carnaval, chamado “Vencedor”. Estando o mestre daquela agremiação sem condições de cantar, por ter exagerado na bebida, os folgazões incentivaram Zé Galdino a fazer as loas, e daí por diante ele passou a comandar a brincadeira. Posteriormente, nos anos 1970, com a ajuda de um dos folgazões, transformou o Boi Vencedor em maracatu de baque solto, que passou a se chamar Estrela de Prata. Assim o Mestre Zé Galdino inaugurou paixão duradoura pelo “brinquedo misterioso”, que arrebata e não larga os folgazões.

O impulso incontornável de dedicar-se exclusivamente à poesia tem razão de ser. A poesia, que permeia toda a vida do mestre, é a própria vida, como ele mesmo declara, e um dos grandes prazeres que justificam a permanência no baque solto, um dos grandes pra-

a enxada no mato”, Mestre Zé Galdino foi experimentando, “na raça”, a carreira de poeta até conquistar a consagração. Interessante observar que, como a poesia que se vivenciava corriqueiramente na Mata Norte, era a poesia dos toadeiros de boi de carnaval e de cavalo-marinho, foi por aí que o mestre começou. Com este depoimento, é possível vislumbrar um entre tantos exemplos dessas práticas recorrentes entre os mestres do apito nos maracatus de baque solto: o contexto cultural de cada uma das expres-

zeres que inclusive reúne apreciadores e folgazões em torno do esplendor dos maracatus:

A poesia pra mim significa vida. A natureza numa só se descreve na poesia. Até num bom dia é preciso se botar poesia, porque um bom dia maldito fica feio. Tem que se botar poesia até num bom dia. Não adianta você chegar perto de uma pessoa e dizer “eu te amo”. Você disse “eu te amo”, mas não botou poesia! Não botou sentimento! Poesia é o sentimento do espírito da pessoa, poesia é a vida do espírito, porque da matéria ela é muito mais. A poesia é tão bonita que tem muita gente discriminando ela e, a mais valorizada, tão discriminando! Porque a poesia erudita, ela vem dos gregos, vem dos grandes, entendeu? Eu gosto é da poesia barroca que vem da criança que come leite com cuscuz, a poesia barroca vem dos cortadores de cana. Você vê João Paulo, analfabeto, mal sabe escrever o nome, mas quando você vê ele cantando, você se arrebia! A poesia pra mim é a vida! Minha inspiração é tão abstrata que só pode vir de Deus, porque tanta coisa bonita, com tanta facilidade só pode vir de Deus. Eu não gosto de ler o livro com a poesia já feita, eu gosto de ler o livro que dele eu tire a poesia. (Entrevista José Galdino: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Indicando o talento de João Paulo e a respectiva admiração que provoca no público, a modéstia de José Galdino o impede de declarar-se, também ele, um dos ícones da poesia tradicional que circula pela Mata Norte. A performance de ambos igualmente provoca arrepio nos ouvintes, nos espectadores, pois esta é uma prática entranhada na cultura do baque solto. Prática que, recomenda Zé Galdino, precisa estar em sintonia com o desempenho dos músicos da percussão e do sopro, a fim de que consigam executar com qualidade a melodia que o poeta queira inventar no samba de maracatu:

Um terno, pra ser completo, tem que ser batido no tarol, no surdo, tocado no metal, bem batido no gongué, bem balançado o mineiro, bem puxado na cuíca, tudo num tempo só. Por isso, que a gente ensaia. Meu tarolzeiro tem doze anos de tarol, inclusive o nome dele é “Chuchu”. Ele foi o xodó do carnaval... Samba de maracatu, eu canto na melodia que eu inventar, eu gosto muito de inventar. Eu criei uma toada numa melodia de [Luiz] Gonzaga. Eu desmanchei o som de Gonzaga todinho em samba de dez. (Entrevista José Galdino: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Para compreender a importância da poesia entre os admiradores dos maracatus, não é preciso se deslocar muito longe no espaço-tempo. Em 1994, na terça-feira da semana pré-carnavalesca, a prefeitura de Aliança promoveu encontro de mestres do apito, reunindo os poetas Juriti, do Maracatu Leão Mimoso, de Upatininga; Cobrinha, do Leão de Ouro, de Tupaoca; Carlinhos, do Leão Mimoso, de Olinda; Cosme Antônio, do Estrela de Ouro, de Chã de Camará; Canário Avoador, do Maracatu Leãozinho, de Aliança (Amorim: 1994). Basta ouvir alguns amantes de maracatu conversando sobre a admiração por verdadeiras lendas da poesia de maracatu para

se perceber que esta é a linha-mestra do folguedo. E as estrofes antológicas repercutem, infinitamente, como esta, do Mestre Reginaldo Silva, que Manoelzinho Salustiano (INRC Maracatu de Baque Solto, 2013) rememora, fiel às vibrações da paixão pelo brinquedo misterioso e, também por isso, poético:

*No dia que eu me acabar
Me enterro com dez segundos
Chego lá no outro mundo
Faço logo uma nação
Boto o nome de leão
E mando buscar meu apito
Convido São Benedito
Para segurar meu troféu
Faço um carnaval no Céu
Que até Jesus acha bonito*



Elysângela Freitas

Cruzeiro do Forte, no Marco Zero, Recife

GESTOS SAGRADOS

O VELADO E O MANIFESTO

“A lei do maracatu é a lei do Candomblé”. Esta fala do Mestre Biá, ou Severino Pedro Lima, dono e presidente do Maracatu de Baque Solto Leão Vencedor, de Carpina, deixa bem evidentes as relações que brincantes afirmam existir entre o folguedo e as religiões de origem afro-brasileira. Porém, na maioria das vezes, essas relações não são reveladas, fazem parte do que eles chamam de “segredo de maracatu”. Trata-se do preparo religioso que antecede e sucede as apresentações, inclusive as sambadas e o período carnavalesco. Essas preparações geralmente são realizadas por pessoas específicas: o padrinho ou madrinha espiritual da brincadeira, e impedem o “desmantelo” da mesma,

ou seja, funcionam como uma proteção para que não ocorram incidentes, brigas ou outros imprevistos durante as festividades. O dono/presidente do maracatu é o responsável por intermediar a relação entre os folgazões e os padrinhos espirituais. O preparo inclui resguardo sexual, banhos à base de ervas, orações, aguações, fumaçadas de cachimbo e charuto, matança de animais, velas etc. Além disso, alguns elementos do figurino dos personagens do maracatu necessitam de atenção especial. São eles: o cravo na boca do caboclo de lança, a Calunga (boneca) e a bengala do mestre do apito. Por se tratar de um segredo, nem sempre é possível conhecer detalhes dos rituais.



Lidia Marques

Cemitério do Cruzeiro das Bringas

Apenas o resguardo sexual, ou “evitamento”, é referido abertamente: os folgazões são orientados pelos donos e padrinhos a não manterem relações sexuais durante certo período antes e depois do carnaval.

Não existe um local específico para a realização dos rituais. Geralmente ocorrem ou na casa do padrinho/madrinha espiritual ou na casa do dono/presidente do maracatu ou, ainda, na sede do brinquedo. Igualmente pode

ocorrer fora desses ambientes, a exemplo de encruzilhadas ou cemitérios, como é o caso do local conhecido por Cruzeiro da Bringa, onde há um cruzeiro, um cemitério e uma encruzilhada, cenário de onde se diz que, antigamente, caboclos de lança lutavam entre si e se digladiavam. Os padrinhos e madrinhas são, na maioria, pais ou mães de santo, autoridade maior de religiões ameríndias e africanas. É difícil precisar que tipo de religião africana é professado, já que a fala dos interlocutores

é carregada de mistérios e que, no Brasil, essas religiões foram submetidas a complexo processo de sincretismo. Então, uns falam em Candomblé, a exemplo de Mestre Biá, outros falam em Umbanda, e outros ainda em catolicismo popular repleto de simbolismo afro-indígena. Elemento determinante nessa mistura é a chamada Jurema, planta arbustiva de ocorrência no Nordeste do Brasil e investida de profundo simbolismo. É chamada “planta de poder”, com elementos psicoativos e considerada por determinadas populações uma planta sagrada. Acredita-se que o uso da Jurema em rituais religiosos começou com os povos indígenas sendo logo depois assimilado pelos rituais africanos. Assim, a Jurema ganhou vários significados: a Jurema é planta, é o mundo sagrado dos espíritos (Juremá) e é também uma entidade feminina nos cultos a mestres e caboclos. Apesar de tamanha importância, a Jurema não foi muito citada nas narrativas sobre os rituais sagrados fornecidas por nossos interlocutores. Esse fato só vem confirmar que, dentro do maracatu, nem tudo pode ser revelado.

A ocorrência dos “trabalhos” em cada local vai depender da finalidade dos mesmos. Quando envolve oferendas aos orixás, mestres ou caboclos, o preparo é realizado na casa do padrinho

ou madrinha espiritual, mais especificamente no Peji (santuário onde são depositadas as oferendas aos orixás) ou no Quarto de Jurema (santuário onde são depositadas as oferendas aos mestres e caboclos). Os preparos realizados na sede do maracatu ou na casa do dono/dona do brinquedo têm uma finalidade mais ligada à limpeza espiritual do lugar. Esses geralmente envolvem defumações e aguações. Os rituais realizados em cemitérios, ou encruzilhadas, são aqueles chamados pelos adeptos das religiões afro-brasileiras de “rituais de esquerda”. Podem ser oferendas a orixás como Exu, Pomba-Gira (Exu fêmea), Iansã de Balé (Iansã de Cemitério) ou a Mestres como, por exemplo, Vira Mundo e Malunguinho. Os preparos de cemitério podem indicar a rivalidade existente entre grupos. Esse tipo de “serviço” funciona como contrafeitiço: o grupo A desejou o mal do grupo B e o grupo B, sob a orientação das entidades espirituais, irá retribuir o mal que lhe foi desejado.

O agenciamento do espaço para a atividade vai depender do tipo de ritual realizado. Geralmente, as defumações, aguações e banhos não exigem nenhuma modificação do espaço, sejam eles realizados na casa do dono/dona do maracatu, na sede ou no terreiro do padrinho/madrinha espiritual. Diferen-



Maria Alice Amorim

Madrinha espiritual e mestra das baianas

temente, as oferendas aos orixás, mestres e caboclos exigem uma mudança não só no espaço, mas no ritmo de vida das pessoas que fazem parte do “povo do santo” (adeptos das religiões de matrizes africanas). Na maioria das vezes, as oferendas são promovidas por meio de festa. Canta-se e dança-se para a entidade homenageada. Tais festas (conhecidas em grande parte do estado como “toques” ou “xangô”) ocorrem no terreiro do padrinho/madrinha espiritual e possuem uma logística própria: arrumação e limpeza da casa, decoração aplicada de acordo com a cor

da entidade homenageada, feitura das comidas que serão servidas aos deuses e aos homens, preparação da louça a ser utilizada etc. Dependendo da situação, os móveis ou quaisquer objetos que ocupem o salão onde ocorrerá o evento são afastados ou retirados do local para dar espaço às pessoas.

Laurinete de Assis Santana, Dona Neta, é madrinha espiritual do Maracatu Cruzeiro do Forte. Sem criar embaraços ao assunto, expõe a própria relação com o brinquedo e discorre sobre o ofício de mãe de santo:



Fotos Maria Alice Amorim



Madrinha espiritual e mestra das baianas



Maria Alice Amorim

Erva propiciatória confere proteção ao lanceiro

“Eu peguei a brincar aqui no maracatu eu tinha oito anos de idade até a data presente. Nesse mesmo maracatu já saiu minhas filhas, minhas netas, meus netos e agora eu quero que saia também os bisnetos. Tô esperando que os bisnetos ainda saiam comigo aqui no maracatu. Porque tudo de mim... A minha diversão é só esse maracatu. Esse maracatu para mim é tudo na vida. Então quando é no carnaval, né? A gente tem que se preparar. Para a gente sair. Para o brinquedo sair bonito. Para não acontecer problema no maracatu nem negócio de discussão, essas coisas. Desde pequena que eu tenho

esse dom que Deus me deu. Eu sou espírita. Eu tenho esse dom porque Deus me deu”. (Entrevista Dona Neta: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Dona Neta cita ainda o receio que os maracatuzeiros possuem em falar sobre a ligação do folguedo com as religiões de origem africana:

“Eu trabalho com caboclo, eu trabalho com mestre, eu trabalho com Exu, eu trabalho com as Pombas-Gira, tudo isso eu trabalho. Trabalho

com os caboclos. Tudo isso eu trabalho com eles. Se for para trabalhar eu trabalho mesmo, tá entendendo? Agora, tem muitas pessoas que tem e não quer dizer, né? Tem vergonha de dizer, tá entendendo? Mas, eu não. Eu digo abertamente. Aquilo que Deus me deu? Que eu sei fazer? Eu digo a qualquer pessoa. Não tem esse negócio, não. E se quiser que eu ensine eu ensino. Agora, vamos ver se você vai ter o poder que eu tenho. Porque tudo isso é dado por Deus, não é minha amiga?” (Entrevista Dona Neta: INRC Maracatu de Baque Solto, 2013)

Na maioria das vezes, a preparação espiritual dos maracatus começa com uma oferenda feita aos orixás, mestres e caboclos. Tal ritual é realizado na casa do padrinho/madrinha espiritual da brincadeira. Como afirma D. Severina, dona e madrinha espiritual do Maracatu de Baque Solto Leão da Campina, de Paudalho: “eu sou filha de lemanjá e lansã de Balé. São meus santos de cabeça. Aí eu zelo por isso aí. O dele é Xangô e Ogum. Aí eu ofereço para eles. Para viajar os três dias de carnaval. Para a gente chegar em

Maria Alice Amorim



paz, sair em paz”. Não existe uma data específica para a realização das oferendas, porém alguns grupos preferem realizar esse tipo de ritual no mês de agosto ou dias antes do carnaval. Aos orixás são oferecidas as mais diversas comidas e bebidas, desde corte de animais até cachaça e champanhe. Cada orixá, mestre ou caboclo possui uma comida e uma bebida específicas, a exemplo da farofa de Exu, o Omalá de Xangô ou o arroz de Oxalá e Nanã. Aos mestres e caboclos são oferecidos cigarros, flores, frutas, velas e mais uma infinidade de presentes que têm como objetivo pedir a proteção ao brinquedo.

As defumações, aguações e banhos são realizados dias antes do carnaval. O padrinho/madrinha espiritual do brinquedo se responsabiliza por fazer aguações e defumações tanto na própria casa como na casa do dono/dona do maracatu e, ainda, na sede do mesmo. As aguações geralmente são feitas com sal grosso, perfume e erva como, por exemplo, arruda. Já para as defumações, queimam-se diversas ervas, condimentos e perfumes no carvão em brasa. Os banhos de ervas são preparados pelo líder religioso, e devem ser tomados pelos folgazões, em suas próprias casas ou na sede do maracatu. São dois os tipos de banho:

os banhos de “descarga” e os banhos de “limpeza”. Os de “descarga” são indicados para as pessoas que estão com algum problema espiritual e, geralmente, são feitos com ervas como arruda, lacre e pinhão-roxo. Já os banhos de limpeza funcionam como proteção e são feitos com manjeriço, alfavaca de caboclo, liamba, espada de São Jorge, macassá, corona, colônia, entre outras. Acrescenta-se também perfume na receita dos banhos de erva.

Outro preparo importante consiste no cumprimento rigoroso da abstinência sexual dos integrantes do grupo, dias antes das apresentações de carnaval. Alguns folgazões falam em afastamento da vida sexual sete dias antes do carnaval e sete dias depois. Outros falam de três dias antes e três dias depois. Esse resguardo, apesar de funcionar para todos do maracatu, deve ser seguido mais rigidamente por figuras centrais como a dama do paço, o mestre dos caboclos, a mestra das baianas, os arriamá e o mestre do apito, sob pena de transtornos e imprevistos acometerem o grupo:

“Quando vai ensaiar, ou sair no carnaval, o caboclo tem que cumprir as obrigações”, diz a costureira e dona do Maracatu Leão da Mata, de Itaqui-tinga, Maria Antônia Araújo da Silva.

“O caboclo de lança, de frente, tem que sair manifestado”. A costureira e madrinha do Cambinda Brasileira, Severina de Carlos, “bota um ponto” nos caboclos, no sábado de carnaval. Na quarta-feira de cinzas, voltam lá para “desmanchar o ponto”. “A preparação é sete dias antes. Se há problema no maracatu – carro quebra, caboclo adoce, aparece baiana manifestada – eles dizem que não houve cumprimento do ritual”, informa um dos diretores do Cambinda, Sérgio Gaspar. (Amorim: 1995)

Para os grupos que fazem oferendas aos orixás, mestres e caboclos dias antes do carnaval, a quarta-feira de cinzas é reservada à realização dos despachos, os quais consistem em pegar as oferendas que até então estavam aos pés das entidades, seja no Peji ou no Quarto da Jurema, e transportá-las embaladas até a encruzilhada ou campina mais próxima da casa do dirigente espiritual do folgado. É o momento de agradecer a proteção recebida, após o indispensável cumprimento de todas as obrigações e reverências oferecidas às entidades religiosas.

Lidia Marques



CARNAVAL DE PÁSCOA

RITO SAGRADO, RITO FESTIVO

O Carnaval de Páscoa é uma celebração que se dá com almoço festivo, no domingo de páscoa, e simboliza o encerramento das comemorações do ciclo carnavalesco. A principal motivação é reunir os folgazões, na própria sede ou em algum outro espaço coletivo, para interagir, confraternizar, celebrar a tradição, inclusive a tradição cristã. Antes de celebrarem em volta da mesa, a música, a dança e a poesia envolvem a todos. Os músicos tocam, o poeta improvisa e todos dançam, percorrendo algumas localidades, ruas, praças, que estrategicamente permitam cumprir reverência obrigatória diante de algum templo católico.

Simboliza-se, com este rito, catártico sentido pascal de fartura e júbilo após o recolhimento quaresmal, de encerramento e renascimento para um novo ciclo carnavalesco.

Associa-se, portanto, esta circunstância a tradicionais festejos de micareta ou *micareme*, o correspondente à *mi carême* ou, literalmente, “meio da quaresma”, festa francesa que remonta à Idade Média e que se traduzia em carnaval fora de época. O Carnaval de Páscoa é, pois, a ocasião propícia para um brincar diferenciado, sem os compromissos de horário e deslocamentos necessários à exibição em palanques e concursos de carnaval.

Maria Alice Amorim



Mesmo se houver pausa para o almoço, a celebração pode durar um dia inteiro, a depender “do público, da animação dos presentes”, segundo informa Antônio Raposo, representante do Maracatu Estrela Dourada, de Buenos Aires, que descreve as etapas da organização e realização do Carnaval de Páscoa. Primeiro se faz uma reunião na sede para deliberar sobre onde será a apresentação, quem dela participará e como se dará a colaboração para viabilizar o almoço.

Quando, enfim, o maracatu está reunido no local da festa, é hora de anunciar

a alegria, reinstaurar o espírito folgazão. Alguns grupos decidem permanecer todo o dia na localidade do festejo, enquanto outros preferem percorrer a vizinhança e voltar à sede, não havendo, de modo geral, roteiro específico, conforme Antônio relata: “A gente sai sem saber para onde vai. Só brinca mesmo na sede, assim. E vai em duas, três casas comerciantes. Faz a brincadeira normal, depois volta para a sede. A gente pára num comércio, o mestre canta umas três ou quatro toadas. Os meninos bate o terno, brinca. Depois segue para outro lugar”. Cada apresentação pode durar



Maria Alice Amorim



Maria Alice Amorim

Mestre de caboco e arreiamá reverenciam-se

cerca de dez minutos, conforme assim escolha o líder, vez que o ritual varia bastante de um grupo para outro.

“O domingo de páscoa é uma tradição cultural do maracatu, uma tradição muito antiga”, afirma Manoel Pula-Pula, dono e presidente do Maracatu Leão de Ouro, de Nazaré da Mata. Desde a fundação em 1995, anualmente o grupo comemora a data, inclusive na zona rural da cidade, como fez em 2012 e 2013. Para a celebração, todos os integrantes são sempre convidados, e são presença obrigatória o terno, o mestre do apito e o contramestre. Caboclos,

baianas, catita, mateus, burra, arreiamá são convocados e se integram à comemoração, o que, por vezes, gera cachê e custos de deslocamento a serem pagos pela agremiação. E justamente os gastos com a festividade é que têm sido motivo para a diminuição da ocorrência. Alguns grupos, como o Maracatu Estrela Dourada, não têm conseguido captar recursos para a celebração pascal, a não ser dos brincantes e de um e outro comerciante. Há, entretanto, exceções como o caso do Leão de Ouro de Nazaré, que tem contado com apoio institucional.



Elysiangela Freitas

No geral, a exibição ocorre no espaço externo da sede, na rua ou no que chamam de palanque para o terno e o mestre, podendo acontecer, ainda, em espaço público, como o Parque dos Lanceiros, em Nazaré da Mata. Quando percorrem algumas localidades, em cortejo, o grupo decide fazer manobras e evoluções em frente à residência de alguém importante para o grupo ou ponto comercial de empresários que ajudaram a financiar a celebração. A sede do maracatu, onde acontecem reuniões e também a comemoração de páscoa, muitas vezes é provisória, instalada na residência do dono ou presidente. O lugar, especialmente preparado para a cerimônia, sobretudo para acomodar a todos no almoço, ganha, pois, conotação festiva. Entretanto, pela falta de estrutura em parte das sedes, os folgazões têm apontado dificuldades para adaptar os espaços, e consequente desestímulo em manter a tradição.

Tradição em que há um sentido religioso explícito, agora focado no catolicismo. Para os folgazões, não se pode dispensar de fazer reverências, evoluções coreográficas e entoar versos diante de templo católico, conforme depoimento de Manoel Pula-Pula: “durante o domingo de páscoa é feita homenagem a Nossa Senhora da Con-

ceição, que é a padroeira da cidade de Nazaré e do maracatu de baque solto, cujo manto sagrado protege a brincadeira”. É praxe os folgazões sentirem necessidade de passar diante de alguma igreja católica, tanto no domingo de páscoa, quanto no carnaval, e ainda no ensaio geral, na semana anterior à folia. Em Nazaré da Mata, como o desfile ocorre diante da Catedral de Nossa Senhora da Conceição, todos os maracatus, sejam da cidade, ou venham de outros locais, prestam essa reverência.



Maria Alice Amorim

FLUXO DOS ENCONTROS

ENTRE O FESTIVO E O COOPERATIVO

Três grandes encontros compõem parte do calendário carnavalesco dos maracatus de baque solto, na emblemática ambiência de Nazaré, Olinda e Aliança. Agregando diversos grupos provenientes de municípios da Zona da Mata Norte e Região Metropolitana, as exibições são organizadas por entidade associativa e poder público, com dinâmica e estrutura próprias, sem o propósito de competição. O intuito é celebrar e vivenciar o repertório de tradições do folguedo, de preferência em ambiente aberto e espaçoso que possibilite amplas manobras. Além da motivação lúdica, os encontros cons-

tituem importante espaço-tempo de trocas afetivas, interação, intercâmbios estéticos e conceituais, de trocas simbólicas, de valorização dos mestres e tradições da Zona da Mata Norte.

A gênese desses encontros se confunde com os esforços do Mestre Salustiano para agregar os mais diversos grupos de baque solto. Historicamente famosos pela violência, diz-se que as brigas faziam parte da brincadeira. A propósito da violência antigamente cultivada, José Manoel da Silva, ou Zé de Carro, presidente do Maracatu Cambinda Brasileira, reporta-se a essa

Lidia Marques



Encontro de Maracatus no Terreiro Leda Alves, sede da AMBS

beliciedade, acreditando que a tinta vermelha da lança dos caboclos faz referência ao passado de “sangue” em que o folguedo estava inserido. Era, portanto, essa guerra latente, sempre prestes a explodir, que Salustiano desejava neutralizar, mediante a criação de associações, reuniões, espaços formais para apresentação. Assim, a partir de iniciativas de pacificação, associadas a desejo de inserção no mercado cultural, surgiram os três encontros. Em Nazaré da Mata, é o Governo do Estado quem promove um dos eventos, realizado na Praça da Catedral. Em Olinda e Aliança, é a Associa-

ção dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco quem organiza os outros dois encontros.

Reafirmando a organização da entidade federativa e a força política do movimento de baque solto, a associação buscou garantir mais espaços de celebração e difusão, legitimados pelos sócios. A história dos encontros, assim como a representação social, vincula-se à história de certo “elenco de honra” do baque solto: Mestre Salu, Ariano Suassuna, Leda Alves. Esta última, atriz, secretária de cultura do Recife desde janeiro de 2013, referência no campo



Lídia Marques

Espaço Ilumiara Zumbi

da pesquisa em cultura popular, é a “madrinha”, a grande defensora dos folgazões, sempre reverenciada por todos eles e homenageada pela AMBS-PE com o batismo da arena “Terreiro Leda Alves”.

O encontro de Nazaré da Mata é a celebração dos maracatus na “terra do maracatu”. Promovido pela gestão pública, com atuação direta da AMBS, ocorre na Praça João XXIII, ou Praça da Catedral, espaço público transformado em arena para exibição da expressão cultural mais representativa da localidade. É para Nazaré que convergem

numerosos grupos de maracatu, concentrando-se ao longo de rua estreita enquanto aguardam o momento de exibir-se. Durante a espera, folgazões batem o terno, baianas e rainha conversam e tentam, de alguma maneira, diminuir o calor e o cansaço agravados pelo peso das fantasias.

O município de Nazaré da Mata há anos transformou a cultura do baque solto em mote para atrair turistas e movimentar economicamente a cidade, sobretudo no período carnavalesco. O público do encontro tornou-se, portanto, bastante heterogêneo.

A concentração dos maracatus se dá nos arredores do “Maracanã dos Maracatus”, o Parque dos Lanceiros, no bairro do Juá, às margens da BR 408. De lá, os grupos saem em desfile pelas ruas da cidade, até chegarem ao local das apresentações, em frente à catedral, onde o palco erguido abriga os músicos dos maracatus, a imprensa, autoridades locais, políticos de destaque estadual e nacional. As evoluções do cortejo, em frente ao palanque, contraditoriamente não ocorrem de maneira satisfatória, pois o tempo é curto e o espaço não é amplo, exigindo atenção redobrada com o público para não ocorrer acidente.

Em Aliança, é na AMBS que o encontro acontece, precisamente no Terreiro Leda Alves, arena construída para essas e outras exibições. Ali a festa possui características bem distintas de outros pólos. O encontro é mais voltado para a própria comunidade e para os folgazões das cidades vizinhas. Não é um evento de dimensão midiática, cujo objetivo seria entreter inúmeros visitantes, mas momento de encontro, lazer e “disputas” entre os folgazões. O público pertence à própria comunidade que, muitas vezes, comparece em família. O Terreiro Leda Alves, de chão batido, é amplo, possibilitando as coreografias dos diversos folgazões, as manobras e evoluções dos maracatus.

Lídia Marques





Lídia Marques

Os mestres sobem no palanque, cantam as loas e interagem com o público. Embaixo, o grupo dança, executando manobras e evoluções. Os espectadores, sentados na arquibancada coberta, protegidos do sol, aguardam os mestres favoritos, torcem, opinam, aplaudem. Fora do grande portão de acesso ao terreiro, os demais folgazões aguardam em fila e por ordem de apresentação. Enquanto esperam, “batem o terno”, conversam, palestram com os amigos, até o momento em que serão protagonistas da festa. Há barracas para vender bebida e comida. O cenário ao redor é o ambiente de trabalho cotidiano dessas pessoas, o canavial.

Em Olinda, a festa é na Cidade Tabajara, junto à sede do Maracatu Piaba de Ouro, precisamente no Espaço Ilumira Zumbi. No ambiente dos encontros, esse local representa um marco histórico. As paredes exibem ícones da cultura afro-brasileira, parte do jogo simbólico e imagético do folguedo. A praça, concebida por Ariano Suassuna e Mestre Salustiano, simboliza a legitimação do maracatu de baque solto e o devido reconhecimento enquanto patrimônio cultural. O cortejo, naquele lugar, costuma cumprir um trajeto situado entre a Casa da Rabeca e o Ilumira, espécie de procissão pelas ruas onde caminha-

va o Mestre Salustiano, culminando na arena onde a geografia permite melhor expansão coreográfica.

Os três locais são simbólicos na história do baque solto. Os espaços têm grande relação afetiva com o universo cultural do brinquedo, estão presentes na memória e na história dos maracatus, configurando-se como importante ambiência para os conteúdos tradicionais. Atualmente consolidados, esses encontros festivos representam evento oficial do carnaval de Pernambuco, mobilizando todos os 115 maracatus de baque solto associados à entidade cooperativa dos folgazões.



Lídia Marques

VERSO LANÇA FLOR

A CATEDRAL SONORA DO BAQUE SOLTO

UM AGREGADO DE BRINQUEDOS E SONS

O poeta anuncia a música e a música anuncia o poeta, eis a dinâmica estrutural por onde passeiam os três momentos “rítmicos” do baque solto: a marcha, o samba comprido, o samba curto e o galope. Claro, há outras distinções possíveis, porém, essas se referem mais às estruturas das toadas ou loas improvisadas¹. Funciona assim: há um mestre, posicionado de maneira estratégica entre os brincantes e músicos, a declamar poesias entremeadas

por explosões sonoras produzidas por uma percussão aguda a produzir um som sempre frenético.

O mestre carrega um apito, normalmente “calçado”², utilizado para “reger” todo o cortejo. Ora, a palavra “reger” aqui é bem ampla, afinal, o mestre também passa indicações, através do apito, para componentes do baque solto que não estão encarregados da música – com exceção do caboclo de

Lidia Marques



Contramestre Zé Preto e Mestre Alexandre

lança, a impingir forte marca sonora no brinquedo através de um conjunto de sinos de metal atrelados às fantasias (o chamado surrão). Em suma, o mestre “rege” a brincadeira e seu apito opera como uma espécie de batuta sonora. Certamente, o mestre também acata indicações do mestre caboclo e demais urgências que surgem.

Essa situação provoca uma cumplicidade profunda entre dança e música – justamente por ser o corpo do caboclo um “corpo musicado” e, ao mesmo tempo, por ser o mestre (também poeta) um sambador e um regente da dança³. Por isso, um olhar desavisado pode

não perceber a importância do mestre na estruturação da brincadeira – uma vez que, entre o cortejo, há uma série de figuras suntuosas, como o rei e a rainha, a sugerirem uma importância que, na verdade, não possuem – ou melhor, possuem, mas não como o mestre. Nesses momentos percebemos o baque solto como um “amontoar” de brinquedos. E afinal, por que dizemos isso? É curioso perceber como, ante a figura do mestre, haja espaço para reis e rainhas⁴. Tal encadeamento de personagens sugere uma brincadeira construída aos moldes da Catedral de Santiago: ao longo do tempo amontoa-

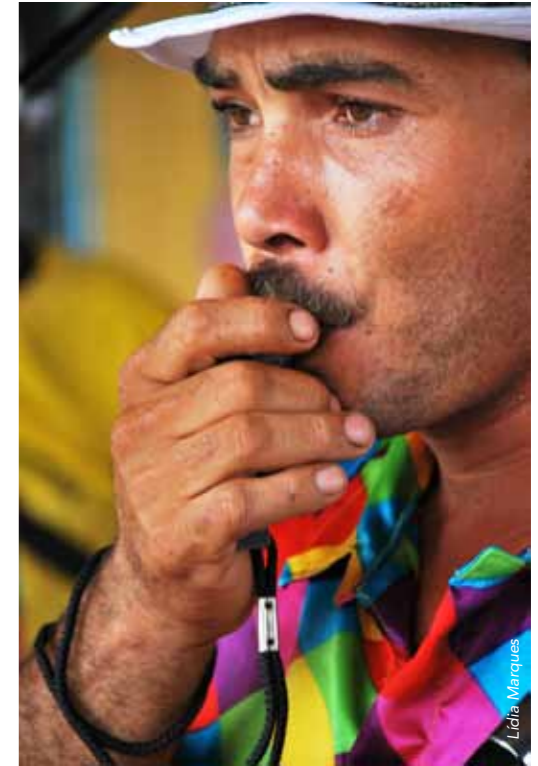
ram-se uma infinidade de estilos a compor um monumento vistoso e diverso⁵. Talvez, o mais célebre exemplo dessa catedrática condição surge na curiosa presença do “surrão” – um composto de sinos⁶ a ornamentar a indumentária do caboclo de lança e servir, ao mesmo tempo, como instrumento percussivo⁷.

É possível realizar uma cartografia relativamente segura acerca da tradição de ornamentar o corpo com sinos (no caso do baque solto, o surrão). E, ao mesmo tempo, perceber uma série de possíveis influências inusitadas⁸. Há de fato um conjunto de brinquedos, dispostos entre Itália e Portugal, por onde desfilam, no carnaval, diversas “figuras” marcadas pela utilização de sinos devidamente atrelados às suas respectivas fantasias. Temos na Itália os *matzones* de Sardenha, na Espanha os *joaldunaks* ou os chamados *zanpantzar* (em língua basca) da região de Navarra e, por fim, em Portugal, os “caretos de podence” – mais especificamente, na região de Trás-Os-Montes, na justa área onde a imigração para o Brasil parece ter sido elevada. Entretanto, o grande conjunto de coincidências estéticas e discursivas incide, ironicamente, no brinquedo do país basco, os chamados *joaldunaks*. São esses que sobressaem nas inúmeras semelhanças com o baque solto, inclusive, com

pormenores da indumentária, como o lenço vermelho amarrado em volta do pescoço, o chapéu em forma de funil (tal como aquele encontrado entre os “Mateus”) e, também, pela forma de ajustar as calças utilizando um entrelaçado de tecidos muito semelhantes. E, além disso, os *joaldunaks* “marcham” no intuito de encadear o som dos sinos aos passos dos brincantes – eis outro elemento de grande semelhança⁹. As tradições acima descritas, sobretudo a portuguesa e espanhola, parecem ter se imiscuído a uma série de elementos já encontrados na capital e na zona da mata norte: caboclinho, capoeira, frevo, cavalo-marinho, e, também, o “baque virado”. A figura do arrear, por exemplo, assemelha-se à figura do caboclinho na mesma proporção que as “simulações de luta” assemelham-se à capoeira (ou também ao coco zambê). Entretanto, o “caboclo de lança”, por sua singularidade, tornou-se a “marca” do baque solto. E, o caboclo de lança, tal como Hermes e Prometeu, realiza o justo encontro entre música e dança: ele é metade brincante, metade músico, uma espécie de *aristoi* composto de um refinamento brutal. É um guerreiro no sentido extenso do termo, pois esgrima e seduz, consegue perfurar o peito sob o som da valsa. E os sinos, dispostos sob as costas numa eterna alusão ao esforço, realça a percussão

(do terno) e, acima de tudo, intensifica-a. Ora, eis o drama do mestre: coordenar este amontoado de elementos que parecem ter sido convidados gradativamente, recrutados pelo acaso das brincadeiras de engenho. Daí a íntima associação entre música e dança, pois é preciso esperar a autorização do mestre para a música começar: o mestre é também um regente do “balé”, pois coordena a articulação entre dança e música. E o caboclo, a figura primeira a permitir esse diálogo, pois seus passos acentuam ou encobrem a percussão do terno – que hoje em dia não é mais “terno”, como veremos: “Seu apito indica os movimentos e a entrada do terno (...) ao seu apito, o terno para, bem como todo o séquito; caboclos ajoelham-se, e todos ficam escutando o improvisado do mestre” (Silva: 2005, p. 61). E, claro, há o “bataque” do terno a apresentar uma influência africana insuperável sob a música do baque solto. Certamente, temos o costume de pensar que tal influência situa-se apenas no horizonte de uma população excluída, porém, devemos nos lembrar de que no século XIX, o lundu, por exemplo, tomou conta dos salões e festas brasileiros¹⁰.

Para além da cumplicidade entre dança e música (expressa, sobretudo no surrão dos caboclos) e do amontoado



Liliana Marques

de elementos a erigir uma suntuosa catedral de tradições, há outro elemento a indicar imensa especificidade sonora ao baque solto: a vontade de combate a sugerir uma ambiência quase bélica. Isto está bem expresso em diversos elementos do histórico do brinquedo, por exemplo, há um cemitério específico para os “caboclos” que morreram em combate¹¹. A lança dos caboclos, quase sempre pintada em tons avermelhados, faz alusão à cor do sangue. E musicalmente, não seria diferente. Vemos os metais convidados¹² a pinçar a música num tom marcial, pois os

músicos, educados nas escolas de bandas marciais da Zona da Mata, acompanham os demais com a musicalização da cantoria do mestre sob a estrutura de uma musicalidade bélica. No baque solto, os metais “instigam”, ou seja, os metais “esquentam o terno”.

Além disso, o caráter marcial também é percebido nas pelejas tão presentes nas chamadas “sambadas”. Trata-se, em suma, de um duelo exaustivo (tais confrontos atravessam uma madrugada) entre dois mestres. Os participantes, mestres, músicos e público, mergulham num jogo de auto-superação pautado num lúdico reconhecimento

de superioridade – aqui, não é difícil lembrar-se do “desejo” na acepção de Hegel. Desejar o desejo do outro como forma de reconhecimento sobre si próprio – nesse caso, o desejo de ser o “mestre” vencedor. E, como nos meandros da Fenomenologia do Espírito¹³, as pelejas elegem vencedores e vencidos – servos e senhores, aprendizes e mestres. Dinda Salu, mestre do Maracatu Piaba de Ouro, enfatiza a importância de enfrentar mestres bons para, a partir do confronto, obter maior experiência e habilidade na feitura de sambas improvisados.



Lidia Marques

Terno ou percussão

Portanto, a musicalidade do baque solto também se estrutura como o restante do brinquedo: uma catedral sonora composta por agregados provenientes das mais diversas solicitações – vê-se a musicalidade das bandas marciais a dialogar com a sonoridade das pelejas de violeiros e repentistas; e vê-se tudo isso imerso na carga percussiva típica dos cultos religiosos afro-brasileiros – marchas e sambas caminham lado a lado. E, claro, a música permanece interpelada pelos surrões a sugerirem uma herança ibérica inusitada¹⁴. Trata-se, afinal, duma suntuosa catedral de sons¹⁵. E, ante essa diversidade, o mestre, mais uma vez, carrega grande responsabilidade, pois tem a imensa tarefa de propor uma harmonia sempre sugerida pelo toque frenético do apito. Talvez, seja esse o motivo do teor, às vezes incisivo, com que o apito interpela a música – tal como um mando rígido de um capitão. Afinal, o mestre está a coordenar ensaios de batalha nas ruas do carnaval – pois tradicionalmente e, como afirma Zé de Carro, dirigente do Maracatu Cambinda Brasileira, os grupos se enfrentavam.

Há algo que deve ser ressaltado para que possamos seguir adiante na análise dos pormenores da música: estamos cientes de que demais brinquedos, como cavalo-marinho e caboclinho,

flertam com tradições outras e, acima de tudo, são também fruto de um diálogo entre referências culturais distintas. E, igualmente, tudo isso se faz presente na musicalidade desses folguedos. Assim e, por exemplo, é fácil perceber elementos do teatro improvisado típico da *Commedia dell'Arte* no cavalo-marinho. Da mesma forma, um caráter igualmente “bélico” em diversos elementos do caboclinho. Entretanto, é preciso apontar a impossibilidade de edificar um discurso etnomusicológico sem recorrer ao método comparativo tão exaustivamente solicitado pela antropologia – muito embora seja necessário ter em conta elementos que, necessariamente, correspondem a especificidades próprias de um determinado universo de referência/cultura. Jaap Kunst, cansado do termo “musicologia comparada”, recorreu ao conceito de “etnomusicologia” na justa tentativa de não limitar tais pesquisas ao desenfreado desejo de comparação – afinal, tal conduta poderia negligenciar aspectos que só fazem sentido no universo de referência de determinada expressão musical¹⁶. Aqui, os problemas epistemológicos se aproximam sobremaneira daqueles encontrados na Antropologia: há uma busca pelo universal, expressa por excelência na tradição filosófica continental e representada, na Antropologia, por nomes

como Claude Lévi-Strauss e Marcel Mauss e, por outro lado, uma Antropologia a buscar particularidades – tal como o culturalismo de Franz Boas e o interpretativismo de Clifford Geertz. O mesmo ocorreu na história da etnomusicologia, pois o que buscou Kunst era também perceber as particularidades centrando-se no universo de referência de uma determinada tradição musical. Contudo e, como bem explicita Bruno Nettl, torna-se complicado abdicar-se inteiramente de tal prática: “Is it possible to deal interculturally with music without, in some sense, carrying out comparative study?” (2005: p. 148)¹⁷. Nettl conclui, por fim, a necessidade de não excluir, outrossim, refinar as estratégias de comparação no campo da etnomusicologia¹⁸. E, no caso do “Baque Solto”, tal estratégia se torna importante por duas razões: primeiro, por não podermos pensar a sonoridade do baque solto a partir da rígida tríade: melodia, ritmo e harmonia, pois tais “conceitos” poderiam “sufocar” a própria expressão sonora do “Maracatu de Baque Solto”¹⁹. Contudo e, ao mesmo tempo, não podemos refletir sobre a musicalidade deste brinquedo sem tais referências. Segundo, por haver no “Baque Solto” um sincretismo inerente ao brinquedo. Tal característica, apontada pela folclorista Katarina Real (1990), permanece como um elemen-

to de fundamental importância para a “compreensão” da brincadeira. Há, no brinquedo, diversas “brincadeiras” que possivelmente foram agregadas com a entrada sucessivas de brincantes – construindo certa “lógica de recrutamento” que se coaduna com o discurso marcial também presente no Baque Solto. Com isso queremos dizer que brincantes e brincadeiras eram “recrutados” ao acaso da formação e crescimento dos grupos. Nazaré da Mata, na altura da criação dos primeiros grupos, como o Cambinda Brasileira, era uma capital centralizadora da Mata Norte. Tal condição talvez tenha suscitado um entrecorte de folguedos e, por conseguinte, um “cortejo” de influências tão diversas. Essa “condição” específica de Nazaré e cidades do entorno, é fundamental para perceber o momento “etnológico/específico” do brinquedo. Temos, portanto um conjunto influências provenientes de heranças distintas que se amontoam a uma série de influências locais.

Dessa forma, a própria apreensão “etnomusicológica” das especificidades do baque solto elucida-se com a exposição de um aparato “musicológico” que nos permite o delineamento de influências diversas²⁰. Mesmo reconhecendo, à guisa do etnomusicólogo Anthony Seeger na “metáfora da bana-

na”²¹, que haverá sempre um “recorte” a privilegiar uma coisa ou outra, ou melhor, a apreensão concreta da música é sempre uma tentativa limitada.

O “fenômeno” do Baque Solto torna-se relevante também por isso: é um convite a investigações históricas, antropológicas e etnomusicológicas que podem dizer muito da formação cultural do Nordeste. Além disso, dada à complexidade do brinquedo, abre-se uma oportunidade para discussões teóricas e metodológicas diversas nos ramos disciplinares acima citados. Isto suscita, portanto, a emergência de um olhar mais “comple-

xo” sob tal manifestação, pois há uma evidente relevância “científica” que atravessa o chamado “Maracatu Rural”. Ante um “brinquedo” que é música, religião e sapiência, os “recortes” tornam-se sempre delicados. A brincadeira é uma “brincadeira permanente” – pois ao longo do ano uns costuram o maracatu, outros dirigem o maracatu, e os demais falam e pensam o maracatu (seja na ocasião de reuniões oficiais a ocorrerem na Associação do Maracatu de Baque Solto, ou quaisquer outros momentos do cotidiano onde dois ou mais estejam presente). Sendo a música do terno e das loas a trilha sonora desse contexto.

Lidia Marques



Músicos ou sopra

MARCHAS, SAMBAS E GALOPES

Até aqui observamos uma série de singularidades estruturais do baque solto e sua relação com a música, agora, urge apresentar o “produto sonoro” dessa trama. Normalmente, os grupos de Maracatu de Baque Solto executam sempre as três “estruturas musicais” conhecidas como marchas, sambas e galopes. Porém, quais as diferenças entre as três estruturas apontadas? Como os músicos executam essas três modalidades? A princípio, podemos afirmar que a marcha é mais lenta e compassada e, o samba, por sua vez, faz ligeiros usos de contratempos²². O galope, de forma geral, dialoga com as duas primeiras “estruturas musicais” sob a caução de uma óbvia apoteose musical. Nor-

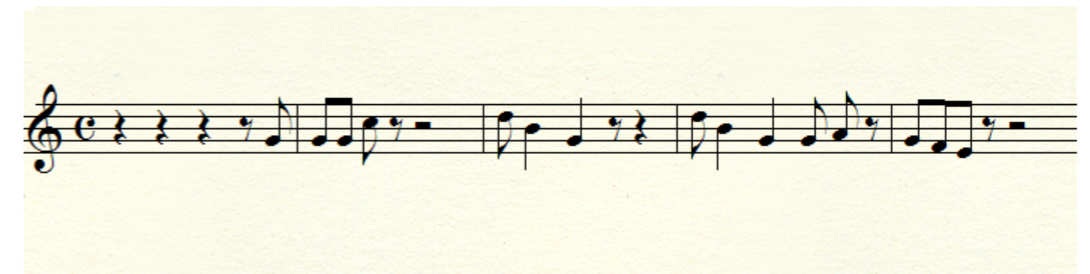
malmente, as apresentações exploram o seguinte roteiro: toca-se uma marcha de abertura e, em seguida, sambas curtos e/ou longos podem surgir. Feito isto, um galope surge a “fechar” o ciclo musical quase sempre finalizado por uma “marcha de despedida” e/ou uma espécie de agradecimento. Porém e, muitas vezes, os agradecimentos iniciam-se na marcha de abertura. Nas chamadas “sambadas”, onde dois mestres promovem um “fraterno” desafio, os sambas são mais constantes, pois são nestes que a peleja encontra maior espaço. Poderíamos apresentar uma estrutura rítmica padrão a perpassar as três “modalidades” musicais do baque solto:



O mestre nunca está sozinho, pois tem lá um “parceiro irmão” chamado “contramestre” a repetir suas loas com bastante atenção. Com efeito, o contramestre tenta seguir a mesma linha melódica e harmônica proferida pelo mestre, entretanto, a melodia executada pelos metais pode ser distinta da melodia da loa do mestre/contramestre – mesmo porque e, por diversas vezes, as notas proferidas nas loas e na “póica” apresentam notas dissonantes.

Normalmente, os metais repetem o mesmo “fragmento melódico” ao decorrer de toda a apresentação de um determinado grupo. A inspiração para tais fragmentos pode surgir das mais diversas fontes, desde vinhetas de desenhos animados e novelas, a trechos emblemáticos de músicas populares. Assim, é possível ouvir, aqui e acolá,

alusões sutis a Reginaldo Rossi, Odair José e, atualmente, a bandas como Calypso e Aviões do Forró. Entretanto, há um “riff melódico” a operar como espécie de hino referencial do baque solto²³. Esse fragmento é repetido pelos mais diversos grupos e, de acordo com muitos brincantes, é impossível precisar a autoria exata dessa “canção”. Sendo assim, há determinados “trechos melódicos” que operam como uma espécie de símbolo sonoro do brinquedo. Acredito que, em parte, há certo orgulho no “anonimato” referente ao verdadeiro compositor desses “riffs”, afinal, tal fato cria uma espécie de repositório musical do baque solto a funcionar como uma espécie de “lugar comum” dos brincantes. Eis abaixo a transcrição de um dos “hinos” mais famosos:



Tal melodia é executada exclusivamente pelos instrumentos de sopro, no caso, sempre metais. Com efeito, não encontramos flautas, pífanos ou clarinetes em nenhum dos grupos. E, tampouco instrumentos de teclas ou cordas. Os metais, nomeadamente o trombone, o pistom e o trompete, executam em uníssono a mesma melodia – há por vezes jogos de harmonia muito discretos, intervalos de terças e quintas. Se há variações, essas são quase sempre sutis, pois se compreende que o improvisado cabe ao mestre.

De acordo com Mestre Peu, responsável pelo Maracatu Leão da Fortaleza, originalmente, os grupos de baque solto não utilizavam instrumentos de sopro. A música era composta unicamente pela articulação entre mestre, contramestre e instrumentos de percussão. Contudo e, aos poucos, os metais foram gradativamente inseridos no brinquedo. Convém lembrar a quantidade grande de “bandas marciais” que existem em Nazaré da Mata, cidade que, anteriormente, agregava grande parte dos municípios vizinhos agora emancipados. Talvez, os grupos de baque solto passaram a dialogar diretamente com as bandas marciais da cidade – afinal, as bandas sempre foram “bem aceitas” em detrimento do baque solto. Da mesma forma como, hoje

em dia, os grupos adotam recomendações típicas dos desfiles de carnaval.

No mais, temos o “terno” – assim batizado por ser inicialmente composto por três instrumentos de percussão. Especifiquemos instrumento por instrumento: Há sempre a “póica” a predominar a marcação do tempo e guiar os demais músicos – trata-se, afinal, de um instrumento a operar quase como um “metrônomo grave”: “a porca é diferente da escola de samba. A porca é como se fosse um metrônomo grave, ele pega a marcação do bombo” – afirma Maciel Salustiano. Além disso, estar na “porca” implica um intenso desgaste físico, pois o sujeito apoia o instrumento entre as pernas e se curva ligeiramente para obter uma posição ótima para execução do instrumento. De acordo com Maciel Salustiano, a chamada “póica” substituiu um instrumento bem próximo da conhecida “vulvuzela” – uma espécie de corneta/buzina²⁴, ou “cornetão”, utilizado com o mesmo intuito da porca, ou seja, realizar a “marcação do tempo” através de uma vibração grave e profunda a sugerir uma densa reverberação:

Antigamente não se usava uma cúica, era uma corneta grande (...) antigamente se usava uma corneta maior, a porca era aquilo ali. Tem alguns maracatus de Vitória que tem. O que eu



Maracatu Estrela da Tarde, de Glória do Goitá, Terreiro de Maria Viúva

vi usar foi o Maracatu Estrela de Ouro de Abreu e Lima que era do Mestre Custódio, um mestre bem antigo do maracatu.

Hoje, poucos grupos utilizam o chamado cornetão ao invés da “porca”. Em 1962, Gordon D. Gibson (1915-2007) identificou um instrumento musical africano, da etnia dos bantos, que, talvez, tenha certo parentesco com a chamada “póica”²⁵. Mas e, na verdade, encontram-se “trompetes/trombetas”, ou seja, extensos cilindros a produzir um som deveras reverberado e vibrato em

diversas regiões da África: “Trumpets of one sort or another are universal. Composite instruments of widely varying design are found in many places in Africa” (Wachsmann: 1963, p. 110)²⁶. Deve-se acrescentar que a “póica” é um instrumento construído artesanalmente com madeira e um balde e/ou lata, onde o “graveto” permanece inserido.

Com efeito, assemelha-se demais à cúica, sendo, inclusive, chamada como tal em alguns grupos de baque solto. O som é o resultado da fricção da madeira com um pequeno pedaço de tecido



Lidia Marques

molhado. Nas apresentações, é natural que o restante do “terno” esteja sempre atento à marcação rítmica da porca.

O gonguê se apresenta como um pequeno sino, ligeiramente achatado, feito de ferro. Assemelha-se aos surrões dos caboclos, tal como o cowbell – justamente de onde foram retirados. O gonguê também realiza uma espécie de “marcação” rítmica e acaba por assumir uma função semelhante ao triângulo nas bandas de forró tradicionais, normalmente executando sempre uma mesma frase sincopada. Com efeito,

depois da “porca”, seria o instrumento percussivo “guia”. Normalmente ornamentado com penugens das mais



Lidia Marques



Lidia Marques

diversas cores, dá a impressão de ser uma parte do “caboclo de lança” deixado para trás.

O tarol é um “caixa” com duas peles, sendo a inferior coberta por uma fina esteira de metal a produzir ligeiro “ressoar” – possivelmente, tal esteira estende a vibração do caixa e garante o efeito do “rufar de tambores” tão representativos do baque solto. Esse caixa, como tal, difere-se do caixa utilizado no frevo, de maior tamanho.

O mineiro, por sua vez, apresenta-se como um típico “ganzá” – chocalho a ornamentar a música com um teor mais “solto” – certamente, é um instrumento deveras comum nos mais diversos folguedos da Zona da Mata. Encontrado, por exemplo, em grupos de cavalo-marinho e caboclinho. Afirma Maciel Salustiano: “o mineiro serve para a questão do agudo, porque você tem o bombo, que é mais grave, a cuíca, o gonguê que é um pouco grave, porém, mais agudo que grave, e o caixa também, que é um médio-grave”.

Há também um bombo pequeno chamado “bombinho/surdinho” a executar a parte “grave” da percussão. Ao contrário do Maracatu de Baque Virado, a sonoridade da percussão incide mais sobre o som agudo, sendo o “surdinho” um dos poucos instrumentos a realizar uma tímida solicitação à tonalidade grave.

A percussão se faz aguda e, ao mesmo tempo, todo o “corpus” sonoro do folguedo também. Soma-se a isso o fato de, normalmente, utilizarem instrumentos de sopro para executar a melodia em soprano. Ademais, a própria cantoria do mestre volta-se mais para as regiões próprias do “tenor” – raramente vemos um mestre a cantarolar nas regiões mais graves, ou seja, di-



Lidia Marques

ficilmente um “baixo” executaria uma loa de forma satisfatória. Em parte,



Lidia Marques

claro, isso se deve a necessidade de execução ao ar livre, onde os tons agudos são mais viáveis. Porém e, ao contrário do Maracatu de Baque Virado, tudo o mais, para além da percussão, acompanha essa lógica dos agudos dissonantes. A princípio, tais solicitações de tons agudos e dissonantes podem soar estridentes, como afirma a jornalista e pesquisadora Ana Valéria Vicente sobre o baque solto: “ritmo característico e estridente” (2005: p. 28). Sobre essa questão, comenta Maciel Salustiano: “o maracatu de baque solto, a batida dele puxa mais para o agudo que para o grave, existe o grave também, mas é o médio-grave. Já o



Lidia Marques

baque virado é grave mesmo – embora tenha elementos agudos também, como o mineiro”.

Porém, há um ponto importante que deve ser ressaltado: a diferença entre uma marcha, um samba e um galope surge muitas vezes sob a estrutura da loa – daí certas especificidades, tais como: marcha de quadra, samba de seis, samba de dez e o galope de seis. Portanto, nem sempre as mudanças tornam-se presentes na forma de executar os instrumentos do terno ou de sopro e/ou em aspectos melódicos da cantoria dos mestres. E, muitas vezes, os grupos já conhecem de antemão determinados pormenores de

um grupo específico que indicam marchas, sambas ou galopes. Esses detalhes surgem ora como práticas específicas de cada mestre ora como procedimentos já pré-estabelecidos para determinada execução. Ademais, como bem indica Maciel Salustiano, a musicalidade do baque solto se transforma de acordo com cada região: “existe uma questão de batidinha de ritmo um pouquinho diferente. Em Araçoiaba, por exemplo, os ternos batem mais graves. Na Cambinda do Cumbe [Cambinda Brasileira] também, é um terminho mais grave, mais lento”. Em Nazaré da Mata e municípios do entorno, o ritmo se apresenta mais “moderado”, realçando os contratempos de maneira

mais branda. Da mesma forma, no Recife, o ritmo apresenta-se mais sincopado – talvez, pela influência das quebras rítmicas tão comuns no baque virado. De acordo com Maciel Salustiano, tais diferenças encontradas no Recife surgem da influência do “xambá”. Há aqueles encontrados nas redondezas de Goiana e Glória do Goitá, que se parecem mais com os do Recife na execução rítmica.

As marchas soam como cartões de visita, pois costumam anunciar a própria traje-

tória do grupo. Normalmente são acompanhadas de improvisos de agradecimentos e lembranças dos esforços empregados para a ocorrência da apresentação em questão. O terno bate frenético, como de costume, porém, alguns instrumentos realçam os contratempos com maior ou menor intensidade como sugerem as transcrições baseadas no Manual de Percussão dos Ritmos Pernambucanos escrito pelo etnomusicólogo e pesquisador Fernando Sousa:

Musical score for Mineiro, Gonguês, Porca, Tarol, and Bombinho in 2/4 time. The score is written for five instruments. The Mineiro part consists of two measures of eighth notes with accents. The Gonguês part consists of two measures of eighth notes with accents. The Porca part consists of two measures of eighth notes with accents. The Tarol part consists of two measures of eighth notes with accents and x marks above the notes. The Bombinho part consists of two measures of eighth notes with accents.

Musical score for Mineiro, Gonguês, Porca, Tarol, and Bombinho in 2/4 time. The score is written for five instruments. The Mineiro part consists of two measures of eighth notes with accents. The Gonguês part consists of two measures of eighth notes with accents. The Porca part consists of two measures of eighth notes with accents and a fermata over the second measure. The Tarol part consists of two measures of eighth notes with accents and x marks above the notes. The Bombinho part consists of two measures of eighth notes with accents.

Os sambas se estendem mais facilmente na ocasião das chamadas “sambadas” – onde dois mestres encaram o desafio do improviso. Esses podem ser “curtos” (samba de 6 ou 4) ou “longos/compridos” (samba de 10), mas tal diferença surge apenas no horizonte da poesia expressa nas loas/toadas, uma vez que o ritmo, permanece o mesmo. Antigamente, os brincantes afirmavam existir sambas de 20, onde imensas e

detalhadas narrativas eram proferidas para a apreciação de um público que se envolvia com as histórias. Tais comentários, sempre saudosos, podem ser escutados na ocasião dos encontros da Associação de Baque Solto em Aliança. Nos sambas, a marcação do contratempo sugerida pela porca reforça-se. Segue abaixo a execução dos instrumentos do terno:

E, por fim, temos o galope, considerado pelos brincantes um momento de “despedida”, pois se sabe que, após a execução do mesmo, surgirá uma “marcha de despedida” normalmente agradecendo a participação dos envolvidos. Não há muitas diferenças, na estruturação do ritmo, entre um samba e um galope. Porém, em termos gerais, o galope sugere a apoteose da dança – aqui os brincantes já estão extre-

mamente envolvidos e tomados pelas músicas e toadas dos mestres. Há uma ligeira diferença na forma de tocar o gonguê, entretanto, tais exemplos foram baseados na audição de registros de áudio do Maracatu Leão Misterioso e Leão Teimoso. Portanto, é possível que certas nuances sejam reforçadas de acordo com as especificidades do grupo.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different instrument in a 2/4 time signature. The instruments are labeled on the left: Mineiro, Gonguês, Porca, Tarol, and Bombinho. Each staff begins with a double bar line and the time signature 2/4. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. The Tarol staff is notably more complex, featuring many 'x' marks above the notes, likely indicating specific playing techniques or effects. The Bombinho staff shows a simple, steady rhythmic pattern.

DIÁLOGOS MUSICAIS

Oswald de Andrade tentou erigir uma filosofia tipicamente brasileira a partir de uma conceptualização bem específica da Antropologia. Dizia Andrade que não poderíamos adotar uma “filosofia messiânica”, aos moldes da europeia, pois somos uma sociedade matriarcal, diferentemente dos europeus e alguns orientais, que são patriarcais. Andrade fez críticas à filosofia europeia na ilusão de assim erigir uma filosofia brasileira. Porém, Andrade esqueceu que aquilo que os europeus chamam de Filosofia não é “Filosofia”, ou, pelo contrário, o que Andrade gostaria de chamar de “filosofia brasileira” talvez seja melhor chamar: “reflexão acadêmica a partir das entranhas do popular”²⁷. Tal postura, assumida ante a filosofia, também foi posta em prática, ao decorrer de muitos anos, no campo da música – muito embora as incursões de Mário de Andrade, companheiro intelectual de Oswald, tenham sido mais etnográficas, tais como aquelas realizadas mais recentemente por Marcus Pereira. A “postura antropofágica” funcionará, mesmo de forma indireta, como um guia para os mais diversos movimentos surgidos nas décadas seguintes: há elementos “antro-

pofágicos” na Tropicália, no Movimento Armorial e, também, no chamado “Movimento Manguebeat” ocorrido no Recife na década de 1990. Com efeito, é importante afirmar que todos esses “movimentos” abriram espaço para o vislumbre de sem número de manifestações próprias da cultura da tradição. Entretanto e, quase sempre, sob a caução de uma espécie de diálogo entre o “anfitrião” e o “convidado” – muito embora o esforço de Oswald de Andrade seja justamente o contrário: demonstrar a impossibilidade de produzir uma “filosofia messiânica”, típica de uma sociedade patriarcal, dentro duma sociedade matriarcal.

No caso do “baque solto”, as figuras de Chico Science e Siba foram a maior responsável por conseguir algum destaque sobre a musicalidade deste “folgado”. A faixa “Maracatu Atômico”, uma releitura de uma composição de Jorge Mautner feita por Chico Science, faz jus à tentativa de promover alguma visibilidade ao brinquedo – a abertura faz-se no batuque frenético de um típico “terno” de maracatu.

Mas, e infelizmente, a audição só se torna possível quando “licenciada”

por um artista consagrado, como se a “cultura da tradição” fosse a “cultura convidada”. Pode-se perceber esse estado de coisas a partir da imensa dificuldade em encontrar registros em áudio acerca do brinquedo nos acervos regionais e nas lojas da cidade do Recife. E, além disso, a dificuldade de ouvir discos/composições de mestres e grupos já consagrados, como o “Mestre Barachinha”, nas rádios mais populares. Atualmente, não é mais necessária uma postura antropofági-



Mestre Barachinha

ca para “deixar a ver” a musicalidade desses grupos. Mesmo porque, a atual configuração social possui a estrutura necessária para que os próprios brincantes possam ouvir, nas rádios e emissoras de televisão, seus próprios registros.

Ao decorrer do trabalho de campo realizado no Inventário do Maracatu de Baque Solto, ouvimos muitos brincantes reclamarem acerca da “pouca visibilidade” do brinquedo. Muitos insistem no privilégio constante que a mídia dá à figura do “caboclo de lança” em detrimento da complexidade musical e artística do brinquedo. E, ao mesmo tempo, do longo período em que, ao decorrer do ano, os maracatus permanecem “adormecidos” e sem a devida oportunidade de se apresentarem em festas, programas de rádio e televisão. Certamente, a “música” do baque solto não é “fácil” – pois há a articulação entre o batuque frenético e a cantoria do mestre exige um ouvido já acostumado. Porém, é disso que estamos a falar: já há ouvidos acostumados. Há ali um momento de pausa onde a vida recomeça fácil sob o lúdico manejo das coisas graves – no entremeio entre a troça e a dignidade do caboclo.



Notas

- 1 - “As toadas ou loas são improvisadas e podem ser de vários tipos: a marcha de quadra, o samba de seis, o samba de dez e galope de seis. Também tem o samba cumprido pra mestre que se perdeu nas dez linhas.” (Severino: 2005, p. 61).
- 2 - Refere-se a procedimentos religiosos para “encantar” determinado objeto.
- 3 - Como explicitado nas fichas do Inventário do Maracatu de Baque Solto, o virtuosismo, em grande parte, incide nessa coesão fundamental entre música e dança.
- 4 - “No começo, o Maracatu Rural não possuía a corte, pois esta não existia entre os primeiros habitantes do Brasil. Foi trazida pelos europeus e

pelos reinos africanos. Ela surge, gradativamente, no Maracatu de Caboclo ou de Baque Solto à medida que eles começaram a se apresentar no carnaval do Recife, uma lembrança dos tempos em que havia a coração dos Reis de Congo, nos pátios das igrejas das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos” (Silva: 2005, p. 48).

5 - No Livro “Regressos”, o ex-presidente e escritor português Manuel Teixeira-Gomes (1991) ofertou uma série de impressões acerca de “locais” que regressara em saudade. Há um momento específico para a cidade de Santiago, quando o escritor se vê admirado como um número tão imenso de estilos possa provocar, numa série tão extensa de acasos, a construção de uma catedral de tanto bom gosto. Em suma, vê-se na Catedral de Santiago um “museu”

arquitetônico harmonioso. O baque solto tem muito disso: há aspecto de muitas brincadeiras ali presentes, desde personagens típicos do cavalo-marinho e caboclinho, a uma musicalidade a aludir pejejas entre repentistas e violeiros – inclusive e, para o pesquisador Severino Vicente da Silva, tal elemento surgiu depois que a brincadeira já estava “estruturada”: “Parece que no início, não havia o improvisado nas canções dos mestres. Mas a influência dos improvisadores tocadores de viola, tão ouvido pelas comunidades interioranas, fez surgir e crescer essa habilidade” (2005: p. 61). Além disso, a riqueza sapiencial inerente a qualquer arcabouço religioso também se faz presente.

6 - Semelhante ao *cowbell* e ao próprio “gonguê” utilizado no aparato percussivo do baque solto.

7 - Os sinos são usados por baixo da chamada “gola”. Esse tipo de instrumento se chamam tecnicamente na música erudita de idiofones – instrumentos de som produzido pelo impacto ou mesmo agitação de seu corpo. Sua diferença dos Tambores (membranofones) está no fato dos idiofones não produzirem som por um impacto de um corpo qualquer numa pele. Assim, idiofone não tem som produzido por se bater numa pele.

8 - Com a ressalva, claro, de perceber tal elemento como algo universal – pois tal prática pode ser observada, por exemplo, na “dança do leão” na China, Japão, e demais países do oriente.

9 - Tal como no cortejo do maracatu rural, há entre os *Joaldunak* um guia a seguir em frente e dar coordenadas dos movimentos. Da mesma forma, o grupo é dividido em blocos tal como numa estratégia de ataque e defesa. Além disso, a expressão africana “cambinda”, tão presente no discurso do maracatu rural, denota o movimento de se abaixar, se acocorar, se ajoelhar. Por coincidência, os *Joaldunaks*

expressam um ritual de espantar os insetos e as larvas das lavouras (tarefa que, certamente, se faz ajoelhado): “Juan Antonio Urbeltz also writes about the significance of words with Inauteri and Aratuste, both meaning “the time of pruning” that references the tasks carried out in the month of February before the arrival of Spring. But why the pruning? Urbeltz points out it was done to at least try and minimize the arrival of damaging insects that would emerge. These activities, which possibly date from the Neolithic period, clean the trees and fields of insect larvae which are dormant but will soon come to life.” Entretanto, o “Caboclinho” parece ter surgido antes do maracatu. Assim comentam muitos dos brincantes nas cidades de Nazaré da Mata e Tracunhaém, reconhecidas oficialmente como “berço” do maracatu rural – embora essa alcunha seja difícil de utilizar. E, como igualmente atestamos, há um número significativo de sobrenomes espanhóis na mesma região. A imigração espanhola, como bem sabemos, passou-se sempre despercebida em detrimento das demais, daí os poucos registros. Sendo assim, é difícil precisar com exatidão como ou se o *Joldunak* dialogou, na Zona da Mata, com o Caboclinho e demais manifestações brasileiras e se transformou nisto que, atualmente, é conhecido como “maracatu rural”. Katarina Real já havia sugerido não se tratar de “maracatu” isto que chamamos de “maracatu rural”. Para a antropóloga, as diferenças entre os dois brinquedos são tão imensas que nada justifica essa associação. A figura do “Mateus”, que fica à frente de qualquer cortejo de maracatu rural, assemelha-se ainda mais aos *joaldunaks* que os caboclos de lança. Isto porque, o Mateus ainda utiliza o chapéu em forma de funil e carrega apenas um único sino nas costas. Além disso, devo acrescentar que, quer os *joaldunaks* quer os *mamutzones* realizam uma procissão baseada em passos pesados que denotam demasiado

esforço – no caso dos *mamutzones*, trata-se de andar imitando os passos de um mamute. E é claro, ao conversar com diversos brincantes de maracatu, encontramos todo um discurso do “esforço” que pode ser elevado à categoria de “problemática central da pesquisa”. Afinal, confeccionar aquelas golas rebuscadas, carregar toda aquela pesada indumentária, e, por fim, programar todo um desfile com uma situação financeira tão delicada, passa a ser uma tarefa de Hércules. Há todo um discurso do sacrifício que se faz presente a incitar uma verdadeira competição: qual grupo se sacrificou mais? É este o “tom” que ressoa nas apresentações. Ao decorrer da história, o próprio elogio do trabalho é o elogio do “esforço” – é só lembrar do ritual do boi na Grécia Antiga.

10 - “We cannot forget, either, the strong influence of musical manifestations that have come from Africa. A typical example of this is the *lundu*, of Bantu origin, which has come to Brazil in previous centuries. As it was fancied by the nobility, it invaded and remained in the upper-class society’s saloons, and underwent adaptations in the lyrics and even in the rhythm, resulting, sometimes, in a mixture of Portuguese and African idioms.” (Medeiros: 2002, p. 3).

11 - Tal cemitério localiza-se na área rural do município de Tracunhaém. O local foi construído nas mediações do “Engenho Bringa”, situado entre o município de Nazaré da Mata e Itaquitinga. Passado os anos, o espaço foi gradativamente utilizado como lugar de referência do brinquedo pelo grande número de “caboclos” ali sepultados. Atualmente desativado, o cemitério encontra-se como “espaço sagrado”, uma vez que é utilizado na ocasião de rituais realizados pelos brincantes.

12 - Nesse caso, urge apontar uma ironia: aqueles que executam os metais são sempre contratados, raramente são brincantes dos folguedos.

Detalhes acerca dessa relação entre músicos e brincantes podem ser encontrados na ficha “ensaio e esquentes de terno”.

13 - Principal obra de Hegel, escrita em 1807 que, ao longo dos anos, serviu como aporte referencial para discussões sobre a relação entre servo e senhores. Inclusive, discussões diversas sobre os problemas da exploração no campesinato foram, em grande parte, uma herança de reflexões originalmente alardeadas por Hegel “traduzidas” sob a ótica marxista. Além disso, inaugurou discussões diversas sobre a necessidade de “reconhecimento” a partir da legitimação do outro – demonstrando a importância das questões de alteridade antes mesmo das discussões promovidas pela psicanálise e antropologia. O título original se chama *Phänomenologie des Geistes*, porém, para efeito deste estudo, utilizamos a tradução brasileira lançada pela “editora vozes”.

14 - É inegável a forte influência indígena na musicalidade do baque solto, sobretudo na utilização de esquema percussivo mais “agudo”, tal como no caboclinho. Entretanto é importante ressaltar a já conhecida dificuldade em identificar (apreender) as influências musicais indígenas no baque solto. Como bem aponta o etnomusicólogo Gerard Béhague numa espécie de “relatório” acerca das produções em “antropologia musical” produzidas na América-do-sul: “Perhaps the most depressed area in Brazilian musical studies is that affecting traditional Indian music. Despite the socioanthropological focus on Brazilian Indian cultures since the beginning of the century, Indian music has remained foreign to most Brazilian researchers.” (1985: p. 25).

15 - A antropóloga Katarina Real já havia caracterizado o “maracatu rural” como um brinquedo sincrético por excelência (1990). Talvez, na altura em que Nazaré da Mata correspondia ao grande centro urbano da Zona da Mata Norte,

ocorreu um diálogo intenso entre os mais diversos folgedos, promovendo uma fusão de interesses variados e expressos, sob a sabedoria do mestre, na brincadeira.

16 - "In print, the term was evidently coined by Jaap Kunst who, in introducing it, refers to what he considered the unsatisfactory nature of the comparative orientation." (Nettl: 1973, p. 148).

17 - Compreensão aproximada em língua portuguesa: "É possível lidar interculturalmente com a música, sem, de alguma forma, proceder a um estudo comparativo?"

18 - "It appears, therefore, that ethnomusicology must increase its concern with comparative methodology, with such techniques as the measurement of similarity and difference, and with the epistemological problems underlying the entire discipline." (Idem: p. 159).

19 - Há, por exemplo, uma articulação muito própria entre ritmo e melodia – se compreendermos o ritmo como aquilo que é executado pelo "terno" e a melodia como aquilo que é "cantado" pelo mestre. O "terno" suspende o toque para que o mestre inicie a cantoria como se duas estruturas musicais distintas estivessem em conflito. Inclusive, o "terno" tem sua própria melodia, que é representada pelos músicos que tocam os metais. Entretanto, esses dois momentos, aparentemente "antagônicos", fazem parte de uma mesma "peça".

20 - Isso, claro, se pensarmos em etnomusicologia em termos de especificidade e musicologia como "universalidade".

21 - "Music and bananas have two similar attributes that facilitate the fallacy of misplaced concreteness. Bananas are too clearly delimited by their smooth skins, and they are sold individually or in bunches separated from the large banana plant of which they are a part. Many peo-

ple who purchase them have never seen the whole plant. Music, too, has an intuitive definition that is equally real to many Western-trained scholars-it consists of discrete audio structures. Music, too, has been commodified that way for over a hundred years-as discrete sounds sold on cylinders, discs and audio files where they are removed from the "whole" of the concepts and processes of which those sounds are the fruit (to further abuse the metaphor). As scholars we must not mistake the banana for the plant-or rather we must be very careful not to mistake the sounds of music for the social processes of which they are a part." (Seeger: 2002, p. 190).

22 - Está justamente batendo contra o tempo forte, contra a marcação da música. O percussionista e etnomusicólogo Fernando Souza observa o contratempo como algo que define um "processo de conscientização" de que existe uma periodicidade regular entre a repetição de tempos rítmicos na música, de modo que seja possível se perceber a metade desses tempos. O tempo é tônico e marca essa repetição, tal como o pulsar do coração. O contratempo é átono e está entre as repetições tônicas. Em música o tempo e o contratempo são elementos fundamentais.

23 - Queremos com "riff melódico" falar de uma pequena progressão de notas que se repete em conjunto com a percussão (terno). Esse chamado "riff" é executado sempre pelos metais e não necessariamente condiz com a melodia da loa cantada pelo mestre. Porém e, por vezes, o "riff" se assemelha às loas dos mestres. Alguns desses "trechos melódicos" tornaram-se referências no universo musical do brinquedo. Sendo assim, logo ao início de sua execução, os brincantes reconhecem de imediato o "riff". Daí utilizar a expressão "hino referencial do baque solto", afinal, alguns desses trechos melódicos já se tornaram símbolo sonoro para os brincantes.

24 - "Inicialmente nem tinha instrumento de so-

pro. O Mestre João Paulo diz que, no começo era uma buzina para acompanhar o terno. Era um negócio de estanho desse tamanho. Aí mudou. Tirou a buzina e botou porca" (Severino: 2005, p. 56).

25 - Aqui, a sugestão que haja algum parentesco incide somente sobre ser uma "trombeta" típica de uma etnia que influenciou o Brasil em outros pontos, inclusive no lundu, ritmo de origem africano que se tornou tão popular no Brasil. Gibson descreve um instrumento de formato cilíndrico com uma "câmara" de cera de abelha na extremidade: "This is the onjembo roseo f the Himba, a south-western Bantu people of the Herero cluster, who inhabit an area in South-West Africa and Angola intersected by the Kunene River. The onjembo erose is an end-blown straight conical trumpet provided with a bulbous terminal resonating chamber of beeswax. Indeed, it is the beeswax bulb which makes the Himba trumpet perhaps unique in Africa". (1962: p. 258). Num outro artigo, publicado em junho de 1963, o pesquisador/africanista Wachsmann indica a raridade de tal instrumento, pois trata-se de um "trompete" com características bem particulares e executado somente por guerreiros: "The Nuba trumpets (fig. i) were 'peculiar trumpets, taro, associated with wrestling, made from the horn of a kudu prolonged by a peculiarly shaped mass of wax and perhaps clay. Only important and successful wrestlers possessed or were allowed to blow them; they were so highly valued that it was impossible to purchase an original specimen, but no difficulty was raised about copying one, and the specimen3 brought home is now in the British Museum" (1963: p. 86)

26 - Compreensão aproximada em língua portuguesa: "Trombetas de uma forma ou de outra são universais. Instrumentos compostos de designs muito variados podem ser encontrados em muitos lugares na África".

27 - Essa discussão torna-se clara nos mean-

ros da filosofia africana contemporânea. Henry Odera Orika, filósofo keniano criador do conceito "filosofia sábia", postulava uma espécie de "etnofilosofia" de caráter individual. Para Orika, há Filosofia na África, e os inúmeros sábios que carregam, discutem e questionam as próprias tradições, são os responsáveis pela manutenção da mesma. Sendo assim, Orika distingue dois tipos de Filosofia: aquela ofíciosa e livresca que conhecemos tão bem, e a africana, pautada sobremaneira na tradição oral. Kwasi Wiredu retoma a discussão na crença de que tudo isto é fruto de um equívoco, afinal, há a "filosofia sábia" por todo lado, inclusive, em países como Alemanha e França, que detêm um arcabouço faraônico da filosofia "licenciada" institucionalmente.



Lélia Marques

ENTRE CÉU E TERRA LEVEZA

A dança do maracatu de baque solto é vigorosa, saltitante, ágil. O ritmo da percussão e do sopro associa-se ao apito do mestre e conduz a dança, formação coreográfica a sugerir guerreiros em estado de alerta, entrincheirados, buscando proteger-se e proteger a nação taticamente guardada no coração das filas ou trincheiras. Sob o comando do mestre de cabocaria e dos caboclos líderes dos cordões ou “bocas de trincheira”, os lanceiros se espalham em evoluções circulares ao redor dos demais folgazões, que dançam, no interior, protegidos pela fortaleza circular. Durante a evolução das danças, as “fi-

guras de frente” puxam o cortejo. São as figuras meladas, pintadas de graxa preta: o Mateus, a Catirina, a burra, mais o caçador e o babau, quando há. Seguindo o ritmo da música, os personagens “sujos” exibem movimentos despojados, livres, caricatos, na encenação teatral de apelo cômico. A imponente realeza – rei, rainha, príncipe, princesa, vassalo, dama da boneca – dança resguardada pelos caboclos de pena, baianas, pelos condutores dos lampiões e do pódio, pelos músicos, mestre, bandeirista, e mais alguns caboclos que garantem proteção à parte de trás do cortejo.



A DANÇA DOS FOLGAZÕES

O estado corporal na dança do maracatu está muito ligado à ativação do centro de gravidade do corpo, localizado na altura do umbigo, ponto da força de impulso e equilíbrio. Na coreografia dos caboclos fica evidente o vínculo com a terra, pelos movimentos de abaixar e levantar rapidamente, ligação estabelecida para além da brincadeira como, por exemplo, no trabalho braçal de folgazões que geralmente são cortadores de cana. O vigor da brincadeira, a construção e a memória corporal dessas pessoas vêm, portanto, associa-

dos à atividade cotidiana do trabalho no roçado e no canavial. São movimentos cotidianos que exigem força, preparo físico, e, por isso, possibilitam ao folgazão simultaneamente suportar o peso da fantasia e exibir coreografias aeróbicas durante todo o carnaval. Fica, assim, evidente que os movimentos realizados na dança do maracatu estão visceralmente entrelaçados a uma memória corporal vivenciada fora da brincadeira. A dança dos caboclos de lança, tanto quanto a dos caboclos de pena, se concentra particularmente



Maria Alice Amorim

Na trincheira, caboclos se ajoelham ante o mestre do apito

na parte inferior do corpo, nas pernas e no quadril, com passos de cruzamento de perna e quedas, executados ao término de cada toada, sob o comando do apito do mestre.

O peso e o volume do surrão, gola e demais componentes da fantasia, usados durante a folia, entretanto impedem movimentos de ampla expansão. Nas apresentações carnavalescas é utilizada a guiada ou pesada lança de madeira, com cerca de dois metros de comprimento e totalmente recoberta de fitas

coloridas. Com ela, fazem-se movimentos de giro, apontando-a para cima, para baixo, para os lados, delimitando o território e, por fim, jogando-a para o alto o caboclo encerra cada apoteótico manejo da guia. Um caboclo de lança é considerado um bom caboclo se souber usar a guiada sem machucar ninguém enquanto dança. E, além de exibir as habilidades com a lança, necessita de fôlego e manejo corporal para movimentar o surrão, grade recoberta de pelúcia sintética com quatro a cinco chocalhos

de ferro sobre os quadris que, para percutir, exigem movimentos específicos de pés, costas e de inclinação do corpo. Idiofones de percussão, os chocalhos têm tonalidades diferentes, variáveis entre agudo e grave, marcam o ritmo e funcionam como arautos que se fazem ouvir a grandes distâncias.

Com cruzamento de pernas, muitos giros, passos baixos e pequenos, dança o arreamá. Garante exuberância visual ao maracatu com o imenso penacho de plumas de ema e pavão, e as flutuações do corpo não se inibem com o peso e o volume do adereço. O caboclo de pena também traz consigo uma machadinha,

que agrega à performance corporal. É este personagem quem protege espiritualmente a brincadeira com uma dança ritual: figura ligada a cultos indígenas, recebe entidades e dança *incorporado* ou *atuado*, com movimentos propiciatórios que se destinam a “arriar”, derrubar os males, as ameaça à paz e segurança do maracatu. O repertório de gestos do caboclo de pena, constituído de passos cruzados e agachamentos, assemelha-se ao bailado guerreiro dos cabocolinhos. Isto pode ser inferido pela observação e também pelos comentários dos brincantes, conforme se constata na descrição de Ed-

Lídia Marques





Stela Maris

milson Honório da Silva, dono e presidente do Maracatu Águia Formosa, de Tracunhaém: “a dança é ele brincar, o arriamá, o pulo dele mais devagarzinho. A alegoria dele é mais diferente. Ele se abaixa, fica de vez, levanta de costa, o arriamá tem numa faixa de cinco, seis dança quando tá com o penacho na cabeça. (...) O arriamá é a peça mais grã-fina do maracatu”.

Figuras de índia às vezes aparecem entre os personagens que compõem o miolo da brincadeira, também executando movimentos que se assemelham

aos de caboclinhos e arriamá. Dois dos caboclos de pena lideram o cordão das baianas e dão andamento às evoluções coreográficas do grupo. A dança do baianal relaciona-se à praticada pelas mulheres, nos terreiros de candomblé: “aquelas baianas que sabem brincar dançam mesmo como as baianas dos Xangôs, é quase a dança do Xangô. Principalmente o traje, os vestidos” (Chaves: 2008, p. 89). A dama do paço, que carrega a calunga, também se movimenta, sob o ritmo ditado pelo terno, como se estivesse numa cerimô-

nia religiosa, girando e mostrando a portadora dos segredos do maracatu, folguedo cuja dança, não importa de qual personagem, é para ser dançada sob o sol, sob o céu de estrelas, na rua, nas praças, nos palanques, nos engenhos, em espaços públicos do mundo rural e urbano.

Durante os ensaios e sambadas, à noite, ao ar livre, ante a sede da agremiação ou em algum espaço público, presencia-se o que folgazões chamam de “bater pau”, brincadeira que simula briga e constitui momento especial na aprendizagem de manobras da guiada. Dispostos em duplas ou círculos, movimentam-se para frente e para trás, e, munidos de uma vara que manuseiam tal qual espada, dançam como se estivessem numa luta, num jogo de capoeira. É momento especial para os iniciantes, tendo em vista que, conforme observações de campo e segundo os próprios folgazões, a aprendizagem das coreografias, manobras e evoluções se concretiza empiricamente, olhando e imitando. O “saber cair”, o “jogo de pernas”, o agachar, levantar, puxar um cordão, manobrar a guiada dependem, sobretudo, da acuidade na observação e da persistência no treinamento de cada iniciante.

“Um vê o outro brincando”. Esta é a escola experimental de dança dos fol-

gazões, é o que quer dizer o comentário de Fernando Luiz de Melo, do Maracatu Cambinda Dourada, de Camaragibe. “Tem gente que aprende ligeiro, tem gente que pra aprender é difícil (...). Tem que ter alguém pra lhe ensinar. Faça isso, faça isso. A pessoa dança aquela dança pelo olhar”, reforça Edmilson Honório da Silva. Desse modo, não há ambiente mais privilegiado aos aprendizes de folgazão do que o espaço de sambadas e ensaios. Ambiente ainda mais privilegiado para os iniciados, que, libertos do peso da fantasia, expandem-se na amplidão do terreiro. A delícia é de todos: todos os que dançam, os que aprendem, os que observam.



Marta Alice Amorim



Stela Maris

MANOBRAS E LIBERDADE

Em meio à performance coreográfica de todos os personagens de maracatus de baque solto, a dança dos caboclos de lança é a que oferece maior deslocamento no espaço físico das exposições e celebrações festivas. Sob a regência do mestre de cabocaria e “bocas de trincheira”, essa movimentação espalhada dos caboclos, ordenada em cordões, é chamada de manobra, a qual, juntamente com a trincheira, acontece tanto nos ensaios e sambadas, quanto nas apresentações de carnaval:

A manobra é um movimento do Maracatu que envolve todos os seus participantes e que é invariavelmente realizado, tanto na sambada, quanto na evolução, ou apresentação do Maracatu nos palcos carnavalescos e na passarela. As duas manobras, realizadas no início e no final da noite de sambada, ‘abrem’ e ‘fecham’ o samba. Nos três dias de carnaval (...) as manobras são parte dos rituais de chegada e entrega que marcam o ciclo: o início e o fim do carnaval. (Chaves: 2008, p. 24)

São vários os tipos de manobras. Uma delas é a manobra solta, ou seja, as trincheiras ou cordões de caboclos, que protegem o miolo do maracatu, seguem fazendo volta, por dentro e/ou por fora, enquanto o miolo permanece no mesmo lugar. Ao ser perguntado sobre o assunto, descreve Edmilson Honório da Silva: “vai os caboclo sozinho e o miolo fica parado, aí quando ele vai e volta, pega o miolo pra passar”. Logo que os caboclos chegam de volta ao ponto onde se encontram os demais folgazões, o miolo do maracatu se desloca, para novas manobras mais à frente. Assim, de forma ágil, o maracatu se move rapidamente em diferentes sentidos, simulando a direção a tomar, como verdadeira estratégia de guerra.

As maneiras de movimentação dos cordões também variam, inclusive havendo a possibilidade de outras manobras serem criadas pelo mestre caboclo de cada maracatu, conforme lembra Fernando Luiz de Melo:

os maracatus de Recife cortam por fora pra deixar o miolo livre e a maioria dos maracatus do interior cortam por dentro. Aqui tá o mestre caboclo e uma fileira vem pra cá e a outra pra lá, aí fica essa demora todinha [enquanto cruzam os dois cordões]. Cortando por dentro os caboclos tem que passar tudinho, aí demora muito,

atrapalha muito o maracatu, mas os maracatus do interior faz tudinho isso (...) O maracatu fica cruzando todinho, enquanto o último caboclo não passa o maracatu não pode andar. (INRC Maracatu de Baque Solto: 2012)

Cortar por fora, deixando o miolo livre, se traduz pelo andamento de cada cordão movendo-se na direção contrária à do miolo. Outra das maneiras de construir cada um dos círculos é a fileira dos lanceiros movimentando-se em direção ao centro, cortando por dentro do miolo. Esta manobra é mais complexa e mais demorada. Há, ainda, a manobra solta, em que apenas se movimentam os caboclos de lança, e somente quando finalizada a manobra todo o maracatu segue com as evoluções, dançando e se deslocando. Para finalizar cada conjunto de manobras, conforme Fernando Melo, a apoteose fica por conta da habilidade dos caboclos de lança, que puxam os cordões, “puxam o terno, vão embora, fazendo aquele corrupio, que eles chamam de corrupio, um [cordão] volta por dentro e o outro por fora”.

Nesse conjunto de coreografias individuais, de manobras e evoluções coletivas, é interessante perceber como a dança dos folgazões do baque solto oferece elementos de permanência, claramente perceptíveis na descrição

que Roberto Benjamin publicou há trinta anos, por comparação ao que se verifica na atualidade:

Os caboclos de lança são os responsáveis principais pela exuberante coreografia, embora os caboclos de pena e baianas também dance. Os lanceiros deslocam-se rapidamente em filas indianas, retornando em movimentos semicirculares, ora na direção interior, ora na direção exterior; às vezes em movimentos circulares envolvem o núcleo central; nos lugares em que se concentram multidões, os caboclos de lança dançam ameaçadoramente, afastando os espectadores, brandindo as lanças pontiagudas e dando coices inesperados com os surrões portadores dos barulhentos chocalhos.

Em algumas ocasiões ajoelham-se e curvam-se todos, levantando-se logo aos pulos, jogando as lanças cheias de fitas coloridas para cima. (Benjamin: 1982, p. 207 e 209)

Exuberante, sim, e cheia de violência simbólica ainda hoje é a coreografia dos caboclos de lança. No carnaval, sobretudo, durante as apresentações ante um palanque, o público continua necessitando manter-se distanciado. A simulação de cerimônia guerreira, com um gestual belicoso que transita entre ataque e defesa, às vezes surpreende e assusta o espectador.

NA TRINCHEIRA

A cerimônia da trincheira ou cerimônia de chegada dos folgazões, além de marcar, de modo ritual, a abertura do ciclo carnavalesco, traduz-se em espetáculo de dança dos brincadores. Com sofisticação e delicadeza, o mestre tira a loa, uma marcha em que chama o caboclo pelo nome. O folgazão atravessa o terreiro, pulando, jogando a lança para o alto, vibrando os chocalhos. Vem aos pés do mestre do apito e dá uma caída, caída em que sobressaem, naquele movimento, cerimonioso gesto de reverên-

cia ao poeta e líder maior do folguedo, generosa oferenda do próprio corpo e da própria vontade à alegria coletiva, singular maneira de “cair” e expandir a potência coreográfica de uma dança que se faz de improvisos e liberdade criadora. Quando sai da trincheira, outro e outro, outros e outros vêm reverenciar quem simboliza, ali, Dionísio ou Orfeu, o poeta-cantor, o dono da festa.

A chegada é ritual muito apreciado por toda a comunidade e folgazões.

Stela Maris

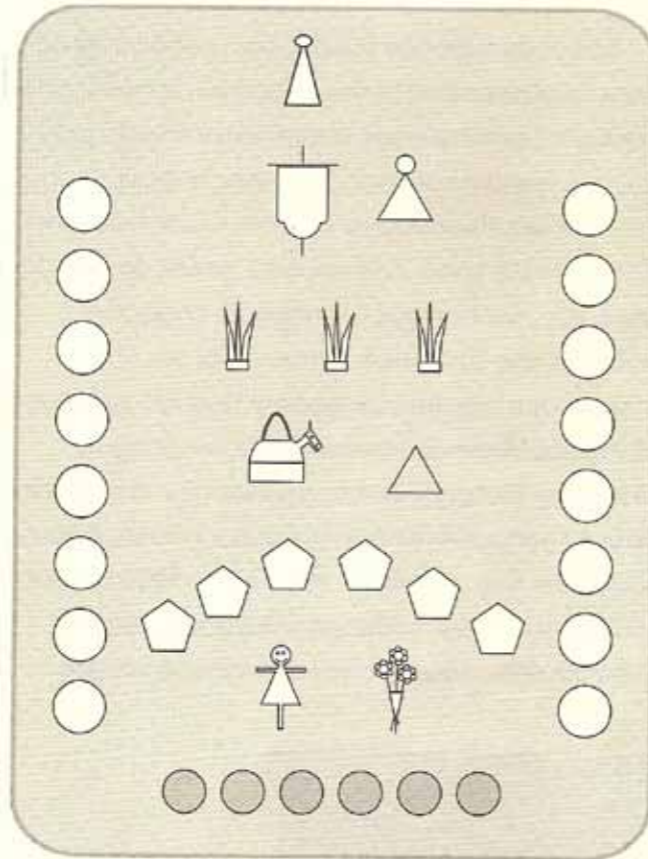


Descreve Fernando Melo: “o mestre apita, aí eles caem tudinho, só fica em pé o bandeirista, até as baianas também caem, o rei e a rainha ficam em pé e o mestre que canta. Aí quando ele termina a marcha, o samba, ele apita e segue”. Depois de cantada a loa, o mestre apita freneticamente e levanta a bengala dando o sinal para, mais uma vez, os caboclos dançarem e realizarem as manobras. Quando o apito do mestre indica o recomeço da poesia, sinaliza-se a parada da dança, sempre finalizada com uma “descaída” ou

“caída de concentração”, movimento ritmado que leva a uma queda de todos os folgazões, inclusive as baianas, ficando de fora da caída apenas as figuras que compõem o cortejo real. No momento da queda, cada caboclo tem o seu próprio “saber cair”, conquistando reconhecimento exatamente pela qualidade desse movimento.

Enquanto o mestre canta, os caboclos permanecem na posição da queda. Quando o apito toca novamente, depois que o mestre conclui a estrofe,

Esquema do cortejo do Maracatu-Rural Cambindinha (em 2001)



- | | |
|--------------------------|-------------------------------|
| ○ caboclos de lança | ◡ baianas |
| ◡ estandarte | ♀♂ damas da boneca e do buquê |
| ☙ caboclos de pena | ● músicos |
| △ mestre tirador de loas | ♂♂ Mateus, Catirina, burras |

é o momento de se levantar e seguir a manobra. Coerente com a atitude guerreira, sinalizada por termos como trincheira e manobra, a expressão viril da dança dos caboclos ganha em exuberância durante o manejo da lança pontiaguda, objeto bélico que movimentam como se estivessem à procura do inimigo para atacá-lo, perfurá-lo. No jogo de cena do passo feroz, o caboclo de lança finge que vai para um lado, indo para outro, sincroniza o manuseio da lança, os movimentos do surrão, dos chocalhos, e o corpo, liberto, saltitante, joga-se no espaço.

De caída em caída revezam-se os folgazões até todos poderem entregar-se à folia. Os mais experientes se posicionam à frente, lideram as evoluções da cabocaria. Ninguém deve ficar parado, vários tipos de manobra acontecem, no ir e vir, no passar um pelo outro como se tramassem, entre si, os fios dessa comoção. É a voz do mestre quem determina: de um em um, de dois em dois, de três em três, de quatro em quatro vão chegando os caboclos de lança. Importa, quando se está no destaque, comover a platéia, comover-se em gestos ritualísticos: travessia do terreiro lançando a guia para o alto, com o corpo saltitante finalizando em genuflexão. Com a invocação aos caboclos de pena, a seguir

chegam, diante do mestre, baianas e todo o miolo, que se vêem envolvidos pelas manobras dos caboclos da trincheira, em franca acolhida aos folgazões. Domingo de carnaval pede para ser assim, no baque solto: com as manobras, as chamadas de caboclo, as evoluções no próprio terreiro, cada maracatu, cada folgazão necessita do prazer de ser evidenciado, de chegar ao pé do mestre. Necessita da intraduzível alegria deste rito inaugural, esta explosão que dança.

O maior segredo na arte de dançar maracatu quem dita é o modo de dançar de cada um. A propósito de estudos sobre cavalo-marinho, em cujo folguedo é possível identificar similaridades no expressar-se corporalmente dos folgazões de maracatu, a pesquisadora Maria Acselrad entendeu o "pantinho" ou "pantim" como uma categoria nativa que procura dar conta da expressividade ou estilo pessoal que qualifica e individualiza o samba de cada brincador, e que pode ser relacionado ao conceito de qualidade de movimento, elaborado por Rudolf von Laban (Acselrad: 2002, p. 107). Assim, "o pantinho é o que diferencia e qualifica o samba de cada brincador" (Acselrad: 2002, p.109). Aparentada à categoria do "pantim", a expressão vernacular "munganga" também poderia definir

o que os dançarinos de maracatu desenvolvem como expressão corporal estritamente singular que comunica, simboliza. Quem a utiliza de modo pertinente é o lavador de carro e ex-trabalhador rural de Nazaré da Mata, Tonny Berto Nunes, que, ao ser entrevistado em 1995 (Amorim: 1995), relembra o pai, caboclo de lança por mais de trinta anos, exatamente com essa definição – “saía de casa de costas quando ia dançar: cada um fazia suas mungangas”. Similar à explicação de Edmilson Honório, quando fala sobre a “pintura”, gestos praticados entre os lanceiros enquanto dançam no terreiro de ensaios e sambadas: “ele tem muita dança quando tá ensaiando, ele cai, se levanta, faz uma pintura pro outro, o outro faz pra ele”.

Singulares na criação coreográfica de cada folião, os repertórios de passos executados na dança do maracatu não possuem nome, são livremente improvisados pelos folgazões, que se comunicam e se expressam com o corpo em movimento. Estes movimentos, cuja “gramática” está por ser feita, constitui-se no principal meio de expressão dos brincantes, quando se expandem, inteiros, na poética folia de ensaios e sambadas, comunicando, exprimindo, significando, simbolizando a alegria de ser e estar em comunhão com as en-

tranhas da terra, com a dança da vida. A singular fluidez corporal com que se exprimem os brincantes de maracatu, manejando categorias como espaço, tempo, intensidade, forma, garantem a qualidade de movimento proposta por Laban como condição *sine qua non* ao corpo cênico.

Expondo à cena o que vai no mais íntimo do ser, combinado com as sensações mais emergentes, à flor da pele, a principal característica dessa dança folgazã é a liberdade criadora. Cada folião coloca o próprio corpo em contato com a força da terra e com o ilimitado do céu. Nos gestos rituais lanças para o alto e agachamentos simbolicamente unem Céu e Terra, com reverência e leveza. Sobressai quem domina a maestria do “jogo de pernas” e do “saber cair”, conforme definem os próprios dançarinos dessa dança de folgazões. A imponência e leveza dos movimentos, o prazer de dançar, a irrestrita liberdade na composição dos gestos são construções sensíveis de poesia, beleza, espiritualidade, alegria.

O VERBO SEDUTOR

Se as sereias de Ulisses queriam fisgá-lo pelos ouvidos, é justamente pelo ouvido que o verbo sedutor dos mestres improvisadores nos hipnotiza. É um canto de sereia a sonora do mestre de maracatu, que mobiliza em torno de si apreciadores do verso feito na hora, ágil, sagaz, inteligente. A senha de canto e poesia, que nos abre as portas da percepção, nos faz ir ainda mais profundamente nessa viagem, mergulha-nos em oceano de signos e palimpsestos. É a palavra a garantia de que não seremos naufragos nesse mergulho pela

memória coletiva e pelos territórios do discurso poético. Homero, cego e poeta, é uma metáfora da palavra essencial, invisível, sedutora, que, inscrita na memória e no ouvido, é voz e verbo fluindo paralelamente à materialidade da escritura.

O verso sedutor do poeta exercita a função de toda e qualquer retórica, quando laça o ouvinte. A técnica do discurso é que é especial: passa pelo verso cantado, em explosão de rima, metro e metáfora; passa pela transfiguração



Maria Alice Amorim

do cotidiano em imagem poética. E é justamente essa transubstanciação que magnetiza o público, que o faz interagir com o criador. Mas, o espetáculo do improviso verbal é espetáculo também visual. E mais: é sensação, é sinestesia. É no conjunto da música, da dança, do canto, da embriaguez de infinito, da eternidade daqueles instantes de magia, do cenário previamente organizado para o espetáculo da improvisação que a verve do poeta sobressai, e, em performance sempre singular, comuni-

ca à platéia: as musas passeiam sob céu de estrelas e as sereias cantam.

Nessa semiosfera, nesse tecido cultural que envolve os participantes do maracatu de baque solto, cada bordadura tem um sentido, antes de tudo porque faz parte de um universo cultural, de um arrebatamento provocado por um entrelace de explosões artísticas, lúdicas, ritualísticas, socializantes. Exercício de contemplação e algaravia, de memórias inscritas no corpo,

é performance coletiva de canto (voz à capela e coro), de poesia (discurso poético engendrado em melopéia, fanopéia e logopéia), de dança (coreografia feita de gestos espontâneos e de acasos, realçados pela ginga reverberante da estridência metálica de chocalhos presos ao corpo), de música (percussão e sopro que alternam com as vozes), de gestos, de rituais religiosos (cumprimento de obrigação vinda dos terreiros de candomblé e/ou de umbanda), do ver e ouvir, do estar imerso num ambiente em que os cinco sentidos, unos, carne viva em estesia, afloram em intensidade máxima. Íntima consonância com o pensamento do semiótico russo Iuri M. Lotman (1996: p. 24), na obra *La semiosfera – Semiótica de la cultura y del texto*: “(...) sólo la existencia de tal universo – de la semiosfera – hace realidad el acto sígnico particular”. É neste conjunto, neste mosaico de confluências, de signos múltiplos e intercomplementares, nesta ambiência dos ensaios e sambadas de maracatu, preparatórios ao ciclo carnavalesco, que são desencadeados o prazer estético, a catarse, o espírito lúdico, e se estabelece um jogo de seduções no qual a metáfora e a performance poética são a culminância de um erotismo polifônico.

É, portanto, na “semiosfera do mundo

contemporâneo” que está a poesia improvisada pernambucana, mesmo que seja, de partida, uma expressão poética da tradição. Justamente no presente é que se atualizam experiências do passado: com a força da palavra viva construindo-se continuamente, elementos temáticos e, sobretudo, formais do cancionero e romanceiro tradicionais ibéricos aparecem, entrelaçados, em vários folguedos e brincadeiras de rua, como o coco, a ciranda, os caboclinhos, o maracatu, o boi, o cavalo-marinho, o samba de véio, e em exercícios de poesia como o aboio, o repente de viola, a roda de glosa. À maneira de um caleidoscópio, tais elementos vislumbram sempre novas configurações



Maria Alice Amorim

Mestre Ivanildo Ferreira



Maria Alice Amorim

Mestre Biu Ferreira

do expressar-se poeticamente, apontando para a natureza múltipla de um universo poético-musical de riqueza inesgotável, pouco estudado como um corpus em que tradições milenares do verso rimado e metrificado dialogam com as práticas de poesia e festas de rua do mundo contemporâneo.

Uma realidade de identidade e alteridade entremeados, conforme o conceito de mestiçagem em Laplantine e Nouss (1997: p. 82). Uma realidade de entrelaçamentos e interconexões de signos múltiplos que nos impele a realçar a necessidade incontornável de

– para melhor apreendê-la – efetuar um registro etnográfico das circunstâncias em que se dá o improviso poético; que nos impele a realçar a importância do espaço da cidade, encruzilhada de idéias, sensações, de identidades e diferenças, de transmissão e recepção poética em processos comunicacionais que não dispensam absolutamente a mídia do corpo, a antena parabólica, o telefone celular, a Internet, o CD, o DVD, nem prescindem de uma poesia que, em formas e temas, reporta-se livremente ao meio rural e urbano, à periferia onde vivem os brincantes e poetas ou aos centros urbanos, sobre-

tudo metrópoles, os quais se curvam, interessados e reverentes, ante ela.

Isto nos permite dizer, com Jesús Martín-Barbero (2002: p. 289), em *Ofício de cartógrafo*, que ambos – rural/urbano, periferia/centro – são um “espaço comunicacional que conecta entre si sus diversos territorios y los conecta con el mundo”. Criando os versos em linguagem corrente, do cotidiano, visceralmente vinculados àquele ambiente de periferia *rurbana*, como disse Gilberto Freyre, os que fazem esta poesia – a dos maracatus de baque solto – são trabalhadores rurais da palha da cana, pequenos agricultores que vivem da lavoura de subsistência, trabalhadores da construção civil, servente de escola pública, fiscal de feira, comerciantes autônomos e/ou ambulantes, dentre outras profissões classificadas economicamente como de baixa renda. Os temas que desenvolvem em poesia relacionam-se, claro, com o cotidiano deles próprios, os mestres, e dos demais brincantes; com o sentido da vida e o prazer de jogar o jogo das palavras que surpreendem.

E mais, assuntos outros “estranhos” à comunidade e temas vinculados ao mundo das mídias digitais desabrocham com velocidade, porque o samba de maracatu agora está na moda.

Se, desde os primórdios, poesia, canto, música e dança se misturam nas manifestações lúdicas e ritualísticas da humanidade, continua não sendo diferente. No maracatu de baque solto, em que a sambada ou o ensaio de barraca são o ponto alto dessa performance poético-musical e coreográfica, também não é novidade a apropriação ou releitura, por classes economicamente superiores, de aspectos tradicionais recorrentes na cultura popular. Nos últimos anos, está tão na moda conhecer e cantar samba de maracatu que a gravação do gênero tem proliferado rapidamente, na voz dos pró-



Mestre Mutruca



Maria Alice Amorim

prios mestres autores dos sambas e na voz de compositores/cantores da música rotulada de étnica. A conservação e repetição de versos, anteriormente retidos apenas na memória humana e em precárias gravações com equipamento portátil, cantados e recitados de cor pelos amantes da poesia de maracatu em mesa de bar, na quitanda, na rua, em casa, ganham novos arquivos.

Isto não é mau para os mestres sambadores, que passam a usar, além da

mídia do corpo, novos suportes para se comunicar com a platéia, embora nada disso possibilite substituir o prazer de vê-los cantar improvisado em plena interação com o público. Esse espetáculo, essa envolvência com a comunidade, uma gravação de disco não dá a conhecer, é claro. Imaginar apenas também não confere a força que a brincadeira tem. Para o mestre, entrar num estúdio é também uma experiência diferente da que está acostumado a enfrentar, que é ver-se

diante de admiradores, num ambiente propício à emulação poética. Neste tipo de ambiente, ainda assim o poeta consegue driblar o público, levando uns sambas preparados, conhecidos como balaio. Portanto, não é de admirar que todos os que foram num estúdio para gravar CD solo ou em dupla

admitem que os versos gravados são preparados em casa. Isto não desonra o talento, é, entretanto, como foi dito, uma experiência diferente. O calor do improviso se esvai, mas a força da metáfora é quem vai dizer se o poeta é bom mesmo.

LOCAL, UNIVERSAIS

É, portanto, em territórios físicos, antropológicos, sociais, psicológicos, afetivos, a um só tempo locais e universais, territórios de convergência e diferença, que acontece a brincadeira. Sediada em

cidades da Zona da Mata Norte ou Mata Setentrional, o folgado vincula-se, de um modo geral, e em decorrência da localização geográfica, aos afazeres do rural da indústria açucareira, trabalha-

Maria Alice Amorim



Catitas



Maria Alice Amorim

Mestre Zé Sinfrônio

dor rural que não necessariamente vive no campo. Grande parte deles mora nas regiões periféricas urbanas, entretanto mantêm hábitos da vida campestre, como criar animais e cultivar lavoura branca (de subsistência). E, mais, festejam memórias de uma vida harmônica no meio da natureza, acalentadas pelo mito fundador de um paraíso terrestre, a exemplo do País de Cocanha ou do nordestino País de São Saruê, tão presente no imaginário popular e sempre revisitado, inclusive com a ajuda dos versos clássicos do famoso cordel de Manoel Camilo dos Santos (1977: p. 13 e 19):

(...)

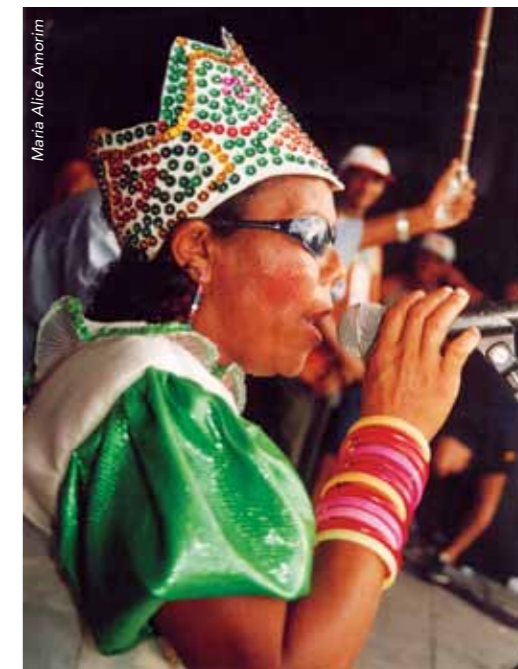
Maniva lá não se planta
nasce e invés de mandioca
bota cachos de beijús
e palmas de tapioca
milho a espiga é pamonha
e o pendão é pipoca.

As canas em São Saruê
não tem bagaço (é gozado)
umas são canas de mel
outras açúcar refinado
as folhas são cinturão
de pelica e bem cromado.

(...)

Lá existe tudo quanto é de beleza
tudo quanto é bom, belo e bonito,
parece um lugar santo e bendito
ou um jardim da divina Natureza:
imita muito bem pela grandeza
a terra da antiga promessa
para onde Moisés e Aarão
conduziam o povo de Israel,
onde dizem que corriam leite e mel
e caía manjar do céu no chão.

A poesia de folhetos, também conhecida como literatura de cordel, recorre à utilização de alguns tipos de estrofe de formas fixas, como as sextilhas e a décima acima transcritas. No maracatu de baque solto, os principais tipos de estrofe utilizados são quadra, sextilha e décima, nomeados pelos próprios poetas e pelos brincantes de marcha (quadra), galope e samba curto (sextilha) e samba comprido (décima). Normalmente em verso de redondilha maior, o setissílabo, ou em decassílabo, comumente usados na poesia tradicional nordestina. Na variedade de gêneros, também varia o ritmo com que cantam. Embora haja construção de estrofes semelhantes à dos versos da poesia de viola e de cordel, na rima nem sempre acontece o mesmo. Na sextilha de folheto, a rima se dá



Maria Alice Amorim

Baiana Zezé

nas linhas pares (ABCBDB), enquanto na do maracatu há predominância de rimas emparelhadas (ABBCCB) e somente a primeira linha não rima. Isto, quando o mestre não pega na deixa (*leixa pren*), o que não é obrigatório. Nas décimas de maracatu, o esquema de rima pode variar em ABBCCDDEED, ABBCCDDEEC ou em algum outro modelo mais desamarrado na rima e na quantidade de linhas (ABBCCDDEEFFE), embora a estrofe clássica seja a mais praticada (ABBAACCDDC). Esta certa fixidez dos gêneros poéticos oferece importante contribuição ao território movente das tradições.

FIOS DA TRADIÇÃO

Cultura é memória, transmissão e recepção, movência e invariâncias, performance. Na voz e no corpo atualiza-se a tradição cosida com as fibras do lembrar e do esquecer, do ontem e do agora, da mobilidade, das circularidades da cultura. O fio da tradição conduz o homem pelos labirintos das infinitas possibilidades do fazer cultural e justo nas diferenças dessas encruzilhadas nos reconhecemos. Para ler o ambiente, a poesia, as sensações, para melhor compreender o que se passa durante os ritos preparatórios ao ciclo carnavalesco, torna-se soberano tentar responder à seguinte pergunta: o que é mesmo maracatu? Num cenário



Lídia Marques

cultural em que a força dos tambores jeje-nagôs do maracatu nação ou de baque virado é mundialmente conhecida, difere o maracatu rural ou de baque solto por não descender exclusivamente da instituição dos reis de congo.

É brincadeira híbrida, mestiça, símbolo da combinação de expressões populares ibéricas e afro-indígenas – cambindas e outros folguedos vinculados ao rito de coroação dos reis negros, bumba-meu-boi, caboclinhos. Há um cortejo real: rei e rainha desfilam sob um pálio, acompanhados de dama, valete e dois porta-lampiões. Há personagens denominados de sujos saídos do cavalo-marinho, auto de natal que dialoga com a teatralidade da *Commedia dell'Arte* italiana (os sujos, por causa do corpo tismado de preto, são a burrinha, o babau, o caçador, a dupla clownesca Mateus e Catirina). Há um baianal ou cordão de baianas, dentre as quais destacam-se as damas do buquê, a dama do paço, a dama da boneca. As bonecas ou calungas, preta e/ou branca, carregadas por baianas, são objetos rituais. Nelas, e na fantasia de baianas e damas, pode-se perceber vínculos com o culto aos orixás pela cor da roupa e por adereços que portam na cabeça e nas mãos. Há os caboclos de lança e os de



Lídia Marques

pena (este, caracterizado como um índio, é também chamado de arriamá, ou seja, aquele que deve arriar o mal, uma espécie de pajé ou feiticeiro). Há, ainda, o balizeiro, o símbolo e o porta-símbolo, o bandeirista conduzindo o-estandarte. Há o mestre, o contra-mestre, a orquestra.

A música é feita com instrumentos de sopro e percussão, e o mestre entoava versos improvisados e/ou decorados, mas não acompanhado do instrumental. A orquestra pára e o mestre entra, a cada vez, com uma estrofe das toadas e loas que desfia ao longo da apresentação. A construção poética obede-

ce, na rima e na métrica, a esquemas de estrofes de formas fixas, em consonância com a poesia tradicional que se pratica em terras nordestinas e aponta algumas semelhanças à do romanceiro ibérico trazido na bagagem dos colonizadores portugueses. O maracatu de baque solto tem forte tradição na palha da cana, sobretudo na Zona da Mata Norte, em Pernambuco, o que aparece, de forma recorrente, na temática do improviso dos mestres. Na década 1930, com a migração de rurícolas para áreas urbanas, começou a aparecer no Recife, e hoje podemos encontrá-lo na Mata Norte, Mata Sul, Região Metro-



Maria Alice Amorim

politana e até na Paraíba.

O visual é muito bonito, sobretudo o dos caboclos de lança, que portam um manto (chamado de gola) enfeitado de lantejoulas, miçanga, vidrilho, canutilho, cujos bordados são, preferencialmente, flores, volutas e arabescos, além de desenhos figurativos, como o da fuga de Jesus para o Egito. Na cabeça, um chapéu recoberto de tiras multicoloridas de papel brilhoso ou celofane. Na mão, uma lança pontiaguda revestida de fitas coloridas que pendem ao longo dela e correspondem, uma a uma, a mil histórias dos carnavais brincados. Nas costas, carregam um engradado

de madeira, antigamente forrado com pele de animal (hoje com um tecido à imitação de), que sustenta um conjunto de chocalhos os quais funcionam como idiofones de percussão quando em movimento. O conjunto da fantasia, que eles próprios chamam de arrumação, pesa em torno de vinte quilos ou mais, principalmente quando molhada, pelo suor e/ou chuva. Para habitantes da região em que predomina o maracatu de baque solto, esta brincadeira também é conhecida como coisa de catimbozeiro, pela afiliação de componentes ao culto à jurema e à umbanda, além, claro, do vínculo já mencionado aos terreiros de candomblé.

Integrantes do ciclo carnavalesco, os maracatuzeiros abrem a temporada em setembro, coincidindo com o início do estio e da colheita da cana-de-açúcar. Não gostam de se apresentar em agosto porque o consideram um mês aziaço. O fechamento do ciclo também não se dá após o carnaval, mas no domingo de Páscoa, com o que eles denominam de carnaval de páscoa, espécie de mi-carême ou micareta. Mesmo vin-

O ENSAIO OU A SAMBADA

Mesmo dizendo-se constantemente que a poética tradicional nordestina - aparentada com a poesia tradicional ibérica - é uma peculiaridade indissociável do sertão, em Pernambuco podemos provar que não somente em terras sertanejas cultiva-se o prazer dos jogos verbais do improviso poético. Além das cidades de Tracunhaém, Itaquitanga, Condado, Aliança, Buenos Aires, Vicência, Paudalho, Araçoiaba dentre aquelas em que sobressaem a poesia dos mestres e o baque solto como disputadas atrações carnavalescas, estão as quatro mais importantes da microrregião da Zona da Mata Norte: Goiana, Timbaúba, Carpina e Nazaré. Esta última - Nazaré da Mata - é difundida como o berço dos maracatus rurais, onde figura o surgimento, conforme re-

culados a terreiros de umbanda e candomblé, em todas as situações que incluem a passagem diante de uma igreja católica, os brincantes não dispensam reverências, evoluções coreográficas e versos laudatórios ante o templo, à semelhança da cerimônia de coroação de reis negros no período colonial. Esta é, possivelmente, mais uma confluência dos maracatus rurais com tal festejo.



Liliana Marques

Sambada no Parque dos Lanceiros



Maria Alice Amorim

Mestre Dedinha

E é aí, nessas poéticas de tradição oral, que Paul Zumthor (1997: p. 157), em obra mencionada, aponta a vocalização, a disputa verbal como o clímax de uma conversa entre poeta e platéia, entre poetas e platéia. "Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global, que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser."

Este "saber-ser" é o que vivenciam o mestre e seu respectivo auditório, em performance coletiva, num exercício pleno do sentido de pertença ao grupo e do sentido de haver, ali, uma teia cultural de múltiplos fios tensionados pela dialogia e pela busca de razões mais prazerosas para se viver. Nesse jogo de seduções em que se configura a situação de performance, lembra Zumthor (1997: p. 133), tudo é sincrônico: improvisação, transmissão, recepção, fruição acontecem a um só tempo, simultaneamente, e, por isso, "não pode comportar nem arranhões, nem arrependimentos". É uma poesia

Lidia Marques



Piaba de Ouro, à frente Mestre Grimário e Dinda Salu, chegando ao Parque dos Lanceiros, para sambada com o Leão de Ouro de Nazaré

de caráter único, efêmero, sem direito a rascunho, como a vida.

O espaço em que se desenrola o ensaio ou a sambada é geralmente uma ponta de rua, nos subúrbios, num local em que a referência seja a sede da agremiação, a casa de alguém que apóia ou participa da brincadeira, um bar ou bodega no bairro onde se reúne o maracatu. O clima é festivo, a rua recebe iluminação extra, um carro de som ou bocas de megafone amplificam a voz do poeta, voz que denominam de sonora - mesma expressão usada entre violeiros repentistas do Nordeste do

Brasil para referir-se à voz e performance vocal do poeta de viola. É impensável que o público vá e não consiga ouvir ou entender o que o mestre canta. Ver e ouvir o desfiar de versos é a principal, mas não única, atração de uma festa dos sentidos, que só acaba quando o poeta pára, ao amanhecer do dia. O ambiente é dionisíaco, a medida do beber é a embriaguez, a medida do dançar é a exaustão, a medida da poesia é o verso tradicional improvisado e cantado pelo mestre, verso cuja intensidade é o talento para as imagens poéticas quem vai dar a medida.



Lídia Marques

Sambada no Parque dos Lanceiros

Há amistosidade propícia a cumprimentos, conversa de compadres e comadres, comentários sobre o dia-a-dia, troca de opinião sobre assuntos políticos, olhares curiosos de grupos adversários, bisbilhotice de vizinhos que não curtem participar daquilo, e toda uma gama de relações interpessoais e grupais. As crianças adoram se embrenhar no meio dos dançarinos e imitar os adultos. Estes, por sua vez, agem como crianças em plena diversão, no mais sincero espírito lúdico. Os bailadores – menino, jovem, adulto, velho – cultivam o espírito de emulação na gaiatice do molejo do corpo, nas falsas

investidas contra o parceiro quando executam coreografia a dois, a três, a quatro, coreografia caracterizada pelo improvisado e pela encenação de investidas de combate, de luta corporal.

Os dançadores empunham um pedaço de madeira, à imitação de espada ou lança. Durante o carnaval, ou nas apresentações em que estão com a indumentária de festa, os brincantes chamados de caboclo de lança portam uma lança de madeira revestida de fitas coloridas e terminação pontiaguda pintada. Nos ensaios e sambadas, esta é substituída pelo pedaço de madeira, que é manejado mais facilmente do

que a longa lança, e o espírito de luta consegue ser encenado, de forma mais clara, em dança coletiva. É aí que os dançarinos se movimentam com agilidade, por não portarem a vestimenta carnavalesca, pesada, que limita o gestual.

Não é, pois, só em palavras que se trava um combate imaginário: a dança é guerreira, os instrumentos são de guerra. Durante a execução da coreografia, a lança é empunhada de modo a simular um ataque frontal ao inimigo. Quando dois grupos se encontram na rua, frente a frente, a lança deve ser apoiada no solo, em posição vertical e com

a ponta apoiada no chão. Além disso, os dois porta-estandartes têm cruzar as bandeiras para, em seguida, cada grupo prosseguir. O modo de o lanceiro chegar-se aos outros implica regras definidas: a lança apenas é propiciadora da simulação de luta, o uso fica no nível do simbólico e da representação teatral. Quando conversam, entre si, a “arma” é posta de lado. Tais indícios mostram clara sintonia com o universo mítico das cavalarias medievais, que perpassa toda uma vivência cultural do mundo nordestino.

O mestre de poesia, à sua vez, empunha um bastão ou batuta, que eles próprios



Lídia Marques

Sambada no Parque dos Lanceiros

costumam nomear de bengala. Nela, concentram-se poder e força poética, sobretudo ao que reportam simbolicamente e religiosamente. Há diversos aros de metal que a envolvem, significando vitórias e poderes secretos vinculados à magia operada com a ajuda de mestres e caboclos dos terreiros de umbanda. É sempre empunhando a bengala que o mestre vai enfrentar outro mestre e dialogar com a platéia. A batuta do mestre e a lança do caboclo, tratados como objetos mágicos e representativos de poder, fazem emergir a simbologia da espada e da lança, recorrente nas histórias de cordel vinculadas aos ciclos arturiano e carolíngio do mundo

cavaleiresco medieval, conforme Jerusa Pires Ferreira (1993: p. 92-101) expõe, em detalhes, no livro *Cavalaria em Cordel*.

Quanto ao corpo a corpo do verso, na peleja entre dois mestres de maracatu, a ambiência não se restringe a uma torcida, tampouco é estática. O terno, composto de percussão e sopro, incita à dança, dança guerreira, viril, e ao mesmo tempo, sutil e sofisticada. As mulheres rodopiam, balançam-se individualmente. Como foi dito antes, os homens dançam como se estivessem lutando, de dois em dois, ou em pequenos grupos; a arma de guerra é o bas-



Lídia Marques

Beija-Flor de Ferreiros, à frente Mestre Zé Galdino e Contramestre Barra Mansa, no Terreiro Leda Alves

tão. Os saltos sobre o outro parecem um bote. Há passos frenéticos, que exigem firmeza e agilidade nas pernas. É uma festa de corpos em transe, onde a bebida sagrada é a cachaça, a famosa pinga ou caninha, não por acaso fabricada com o sumo da cana-de-açúcar, mais um dos elementos constitutivos do cenário cultural. O transe pode resultar, para além do êxtase da festa, naquilo que chamam de incorporar, ou seja, na acolhida corporal dos orixás do candomblé ou de entidades da umbanda.

Há pessoas que dançam atuadas, ou seja, possuídas por espíritos que normalmente recebem no catimbó e na umbanda, durante cerimônia religiosa. Para evitar que isto aconteça – considerado como um inconveniente, nem sempre controlável por não se passar no ambiente próprio para tal –, faz-se uma defumação do ambiente, com charuto e cachimbo, em oferenda às entidades que, ocultamente, também estão ali. Justo em reverência a estes participantes, o mestre, quando é um iniciado, começa e termina a festa com o que chama de abrir e fechar a seara. Os primeiros e os últimos versos da noitada de poesia são dedicados a pedir e a agradecer a participação deles. No cenário do torneio poético, o mestre e os músicos ocupam local de



Sambada no Parque dos Lanceiros

destaque e, ao mesmo tempo, oferecem um pedaço de rua ou terreiro para que os dançarinos possam se espalhar. Estabelecer-se neste lugar também exige um ritual. O mestre faz as saudações iniciais diante da sede do brinquedo, em seguida, faz um desfile por algumas ruas, cantando sempre, acompanhado pelos músicos e brincantes organizados em cortejo.

É imprescindível percorrer a encruzilhada mais próxima desse trajeto e fechá-la palmilhando cada braço da cruz no sentido de ir e vir ao centro dela, para que assim se desfaça qualquer feitiço

ali despachado. Quando é apenas ensaio, o grupo percorre ruas e volta ao local onde se dará a festa. Quando é sambada, o grupo anfitrião cumpre esse ritual de inauguração da brincadeira e aguarda, a seguir, que o grupo rival chegue, também fechando uma encruzilhada e percorrendo um certo trajeto até o local preestabelecido para a noite. Até na forma de o adversário chegar está evidente o impulso ao combate. É praxe o rival querer chegar de surpresa, à imitação de uma emboscada. Assim, cenário pronto, folgazões guerreira e lascivamente convocados, suspenda-se a realidade, porque todos agora querem beber palavras e entranhar-se de poesia.



Maria Alice Amorim

Às vezes, a disputa poética entre dois mestres parece uma litania e/ou latomia, com a força de temas repetitivos na provocação de um ao outro. Isto também lembra o entoar de mantras, que serve justamente para acalmar, expurgar maus pensamentos, purificar o espírito. Como a noite é toda para o prazer, a folia, a catarse, não há pressa. Tudo tem que ser bem repisado, rebatido, porque a noção de tempo cronológico se perde nesse intervalo prazeroso, nesse hiato entre as agruras do cotidiano. Porque tudo sai da boca e vai direto aos ouvidos. Cabe à audição fixar os versos na memória. Faz parte do processo mnemônico repetir, repetir, repetir. Isto alimenta a memória auditiva, facilita a reprodução desse discurso de oralidade. A poesia cantada do mestre de maracatu, prática cultural localizada num espaço/tempo, é obra num contínuo fazer-se em performance sempre singular.

Há momentos que determinam certa hierarquia no que o mestre produz durante a exibição do talento poético-musical. Consideremos, inicialmente, o ensaio - ensaio de sede ou ensaio de barraca - momento em que os componentes de um maracatu se reúnem, em torno do mestre e brincam a noite inteira, na própria sede, no terreiro de algum componente do grupo ou em



Maria Alice Amorim

Mestre Veronildo

espaço público (calçada de bar, largo de igreja, praça, rua) vinculado a integrantes da brincadeira. Nessa preparação do grupo para o carnaval, podemos dizer que a interação mais íntima do poeta com o público que o rodeia começa justamente nos cumprimentos da noite aos presentes, aos familiares, aos amigos de infância, a autoridades, a policiais que devem garantir a ordem no ambiente, aos integrantes da diretoria da brincadeira. Começa com os pedidos de bebida, doada mediante convocação em versos, para ser consumida pelos músicos. Começa, igualmente, com antigo costume de tecer loas aos presentes. Esses versos saem

numa linguagem cheia de clichês, fórmulas previamente planejadas e repetidas à exaustão a cada ano, em quase todos os ensaios (Amorim: 2003, p. 123).

O que acontece é que, se o grupo permanece sediado num mesmo lugar, a vizinhança é basicamente a mesma, os frequentadores assíduos são conhecidos, os dirigentes da agremiação ocupam durante anos o mesmo cargo. A maneira de pedir apenas se adapta ao nome das pessoas, vez que o apelo é nominal, construído em quadras. O pedido de bebida e os cumprimentos não passam de formalidade que, naquele contexto, são expressos em versos ri-



Lídia Marques

mados, metrificados e despojados de sofisticação metafórica. Os versos são cantados pelo poeta, no intervalo musical dos instrumentos, e há o coro que sempre repete uma ou duas linhas de cada estrofe. Empunhando a batuta (bengala), mais um apito para marcar a entrada e saída da voz em contrapartida aos instrumentos musicais, mão em concha sobre o ouvido, palavra viva percorrendo o corpo em espasmo, o mestre mastiga os versos em lábios semicerrados até expulsá-los e transformá-los em palavra coletiva.

O transe do grupo é propiciado por esta voz do poeta e pela execução de ritmos saídos do bombo, tarol, gonguê, cuíca ou porca, ganzá, trombone, trompete, piston, clarinete, saxofone. Os chocalhos presos às costas dos caboclos de lança - uma média de cinco para cada folgazão - acrescentam musicalidade aos instrumentistas, produzindo sons variados, conforme os tamanhos. Chamados de idiofones de percussão, este elemento sonoro aparece em diversas brincadeiras de rua, como na indumentária dos caretas de Semana Santa e dos caretas de carnaval, vistos no sertão de Pernambuco, e na dos caretos da Festa dos Rapazes, no Nordeste de Portugal. Sabe-se que é freqüente a presença de chocalhos nas mais variadas festas de rua mundo

afora e, mais, há toda uma simbologia relativa ao uso deles em ritos agrários. São anexados ao corpo para afugentar maus espíritos em cerimônias propiciatórias.

Também conhecido como maracatu de baque solto - motivado pela batida solta da percussão, ou maracatu de orquestra - por causa dos instrumentos de sopro, a execução da música nesta modalidade de maracatu é subdividida, pelos próprios maracatuzeiros, em dois grupos: o terno, que corresponde à percussão, e musgos ou músicos, quando se trata do sopro. À medida que executam o ritmo, a platéia, formada quase que totalmente por brincantes, dança freneticamente, porque está ali para se exercitar fisicamente, para se divertir e, mais que isso, exercer o direito de pertença àquele conjunto de pessoas. Os olhos passeiam pelo cenário, o corpo interage em êxtase coletivo, mas os ouvidos não se dispersam do essencial: a voz do mestre e o que ela tem para comunicar.

O ensaio pressupõe a presença de apenas um poeta em exibição. Como, normalmente, existe em cada grupo um mestre e um contramestre, quando se anuncia que determinado grupo vai fazer um ensaio, já se sabe que o espetáculo e a grandeza da noitada fi-

carão sob a responsabilidade daquele sambador. O ajudante faz revezamento, canta durante algum tempo para propiciar instantes de descanso ao titular e, claro, poder oferecer um pouco do próprio exercício de poesia. Geralmente o contramestre é um aprendiz, alguém que ainda não goza da mesma reputação daquele que representa o professor. Além dos dois poetas, sempre há no meio da platéia mestres de outros maracatus, que são chamados a cantar, um de cada vez. É de praxe que estes sempre prestigiem a apresentação dos companheiros. Isto enriquece ainda mais a sessão de poesia. Mesmo que algum deles não queira ir até ao microfone, nem queira ouvir a própria voz amplificada num carro de som, nenhum passa despercebido, e vira mote dos versos de quem está cantando. A interação entre poetas é inevitável, assim também a avaliação crítica, velada ou explícita, elaborada pelos que assistem à exibição dos colegas de poesia.

Na sambada, o que marca a diferença quanto ao ensaio de barraca é, sobretudo, a exaltação de ânimos – da platéia e dos poetas – por se tratar de uma peleja, de um embate. Ensaio noturno preparatório para o carnaval, é uma sessão de poesia improvisada em que dois mestres de dois maracatus diferentes pelem entre si, e cada um se

esforça para suplantar os dotes poéticos do adversário. O termo sambada pé-de-parede também é utilizado para a mesma celebração, e alude a terminologia (pé-de-parede) usada entre os cantadores de viola com idêntico significado de disputa acirrada. Pois bem: na sambada, a ambiência oferece mais vivacidade, exatamente por este espírito de competição. No início também há os pedidos de bebida, cumprimentos, agradecimentos. Cada mestre recebe os brincantes do próprio grupo, que chegam realizando coreografias nomeadas por eles de manobras.

Os caboclos de lança se apresentam à vontade, sem indumentária predefinida, vestem calça comprida, camisa geralmente estampada e de manga longa, lenço em forma triangular amarrado sobre a cabeça, galho de arruda (ou alguma outra planta de caráter purificador, como pinhão roxo, alfavaca de caboclo, manjericão) na boca, atrás da orelha ou pendurado no peito. Dos personagens do maracatu de baque solto, este é tido como o mais emblemático, em decorrência de alguns aspectos que o revestem em aura mítica. Um deles é o fato de se dizer que os caboclos bebem uma mistura à base de pólvora, limão e cachaça, conhecida por azougue, e que os fazem ficar alucinados. Diz-se, ainda, que após

soverem tal preparado, os olhos ficam ultra-sensíveis à luz e, por isso, andam sempre de óculos escuros. Outro mistério diz respeito à saída de casa: nunca saem de frente para a rua, ou seja, nunca dão as costas para a casa. Saem olhando para a própria casa, escolhem uma janela, de onde dão um salto mortal para a calçada e, assim, ganham a rua.

Diz-se, ainda, que pactuam com o diabo, e muitos deles simplesmente sumiram em alguma encruzilhada ou ficaram loucos após o carnaval. Usam um cravo branco na boca que não

pode ser tocado por ninguém, exceto pelo padrinho ou madrinha, a pessoa que prescreve as obrigações religiosas e calça os objetos. Não é somente o caboclo de lança quem procura um calço, quase todos os componentes da brincadeira freqüentam algum terreiro de candomblé e/ou de umbanda e buscam a devida proteção. Mesmo os não adeptos são convidados a cumprir preceitos e interdições, como obedecer a abstinência sexual durante o período do carnaval e mais sete dias antecedentes. A vasta cabeleira colorida, o cravo branco, a lança, os óculos escuros, e todo o mistério que envolve

Lúcia Marques





Maria Alice Amorim

Mestre João Júlio

o caboco transformaram-no num ícone da cultura pernambucana. O mestre da cabocaria, quando é um iniciado nos terreiros, credita o mistério à força das entidades que os caboclos atraem.

Nos ensaios e sambadas, despidos da vistosa e pesada fantasia de carnaval, o vigor dos caboclos sobressai em dança e representação teatral de festa guerreira. Enquanto o mestre vai cantando loas aos componentes do grupo, eles desfilam pelas ruas próximas ao local da apresentação, exibem coreografias em duas filas e em movimentos circulares, fazem piruetas e agacham-se

diante do mestre e dos músicos. Isto é repetido pelo mestre convidado durante a exibição do próprio grupo. O visitante não vai sozinho cantar no terreiro do anfitrião, leva consigo músicos, componentes da diretoria e folgazões. Após o ritual de chegada de cada um dos dois maracatus, inaugura-se a peleja e os dois mestres passam a alternar as estrofes com desaforos, empáfia, emulação e competitividade acirrada.

Todo o beabá desse rito imagético é descrito em poesia, até chegar ao âmagô da questão: a peleja improvisada. O corpo a corpo do verso é o ápice de

uma conversa entre poetas. A sambada é, pois, uma conversa rimada, metrificada. É uma construção poética dialógica, um combate em que “a palavra se torna a ocupação primordial de rivais”, conforme explicita Jerusa Pires Ferreira (1993: p. 79-80), em livro anteriormente citado. Esta rivalidade figadal bem se aplica à poesia improvisada dos

mestres de maracatu, pois, se o cordel e a improvisação executada pelos mais variados tipos de repentistas mostrassem-se tão peculiares às tradições culturais do Nordeste brasileiro, não é extravagante considerar tais expressões poéticas veios de um mesmo rio de rimas e metáforas.

COM MESTRES DE POESIA

Para tratar de forma mais concreta desses afluentes que em algum ponto se cruzam, e desse discurso poético dos mestres de maracatu, repassemos alguns dos versos de memorável sambada acontecida no dia 24 de janeiro de 2004, em preparação ao carnaval daquele ano. O mestre João Júlio, do maracatu Leão de Ouro, de Nazaré da Mata, disputou numa metafórica luta corporal, o título de melhor da noite, com o mestre Bacalhau, do maracatu Cambinda Nova, do Recife. A peleja aconteceu diante da sede do Leão de Ouro, numa rua poeticamente apelidada de rua do Rio, do igualmente poético bairro do Sertãozinho, em Nazaré, cidade pernambucana tida como a meca da poesia dos mestres de maracatu. No frenesi de comparações e metáforas, a provocação mais contun-

dente sai em samba curto, modalidade em seis linhas, conforme alguns versos a seguir, que descrevem um vigoroso e simbólico embate corporal:

Bacalhau

Vou te bater
De sola e de cinturão
(bis)
Vou da-te tu uns empurrão
O tempo muda de clima
Eu vou é sambar em cima
E você deitado no chão

João Júlio

Não tá cantando
Porque perdesse o cartaz
(bis)
De todo jeito fica atrás
E o pobre está perdido
Menino até bandido
já não quer responder mais

Bacalhau

O velho é doido
Além de besta ainda é mudo
(bis)
E o sor é mei carrancudo
Chaminé trouxe a fumaça
Saiu pra beber cachaça
Comeu com casco e tudo
(...)

João Júlio

Eu sambo
Porque tem categoria
(bis)
Porque tu com anarquia
Em cima desse terrestre
Nunca mais você faz teste
Com mestre de poesia

Os temas – e metatemas - desenvolvidos pelos mestres são variados. Na sambada ou no ensaio de barraca. Muitas das estrofes fixadas no imaginário, a partir de disputas antológicas, de mestres vivos ou falecidos, são repetidas pelos poetas em novas contendadas, são repetidas pelos amantes da poesia de maracatu, são lembradas sempre que se evoca o que há de melhor nessas composições literárias da oralidade, nessas composições de vocalidade poética. Se, na hierarquia dos versos construídos no embate entre dois mestres ou na apresentação

individual, o início – pedido de bebidas e cumprimentos – é composto de mais “versejamento” do que mesmo poesia,

Bacalhau

Fui nas Flores já voltei
Pedi bebida a meu povo
(bis)
Não precisou rapidez
Tô no batente de novo
(bis)

é no desenrolar do véu da noite que despontam as melhores surpresas. E a



Caboco Pepeta

Maria Alice Amorim

antecipação da vitória, exercitada nos versos de cada um dos poetas, é recorrente no debulhar do embate verbal, sobretudo em construções de metalinguagem:

João Júlio

Eu achei muito importante
Mas colega esse camin
Sua sambada mal feita
O povo achano ruim
Uma sambada tão feia
Sem entrada e sem camin
(bis)
Se quer samba peça a mim
Pa não se sentir tão mal
Se é sambar com Bacalhau
É melhor sambar sozim

As formas fixas, rimadas e metrificadas, também influem na qualidade dessas alegrias, dessa fruição estética. O samba curto, construído em sextilhas, fica caracterizado, na temática, pela cantoria despeitada, um querendo esfolar o outro, conforme foi visto mais acima. Outro tipo de estrofe é o samba comprido, usualmente samba em dez linhas ou décima, que termina tendo amarração extrapolada à desse modelo clássico, conforme o fôlego do poeta e conforme a própria matreirice, ao querer surpreender e embaralhar o rival com estrofes longas. Há samba

comprido em oito, dez, doze, catorze, dezesseis linhas. João Júlio e Bacalhau mostraram isto na referida peleja, nos versos a seguir e em outros mais adiante transcritos:

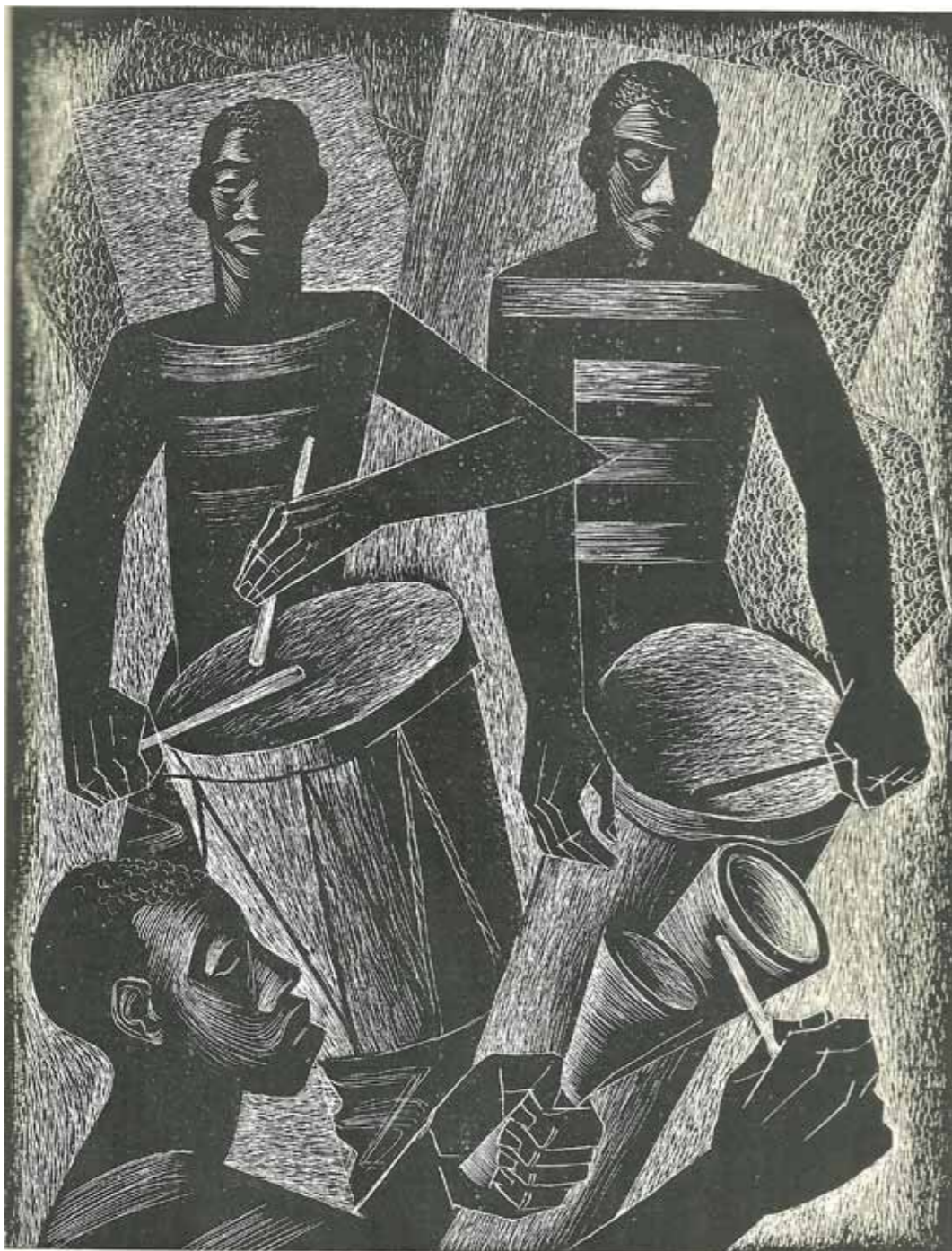
João Júlio

Meu peixe saiu da lagoa
Tão contente e satisfeito
Batendo c’a mão nos peito
Dizendo eu não me sai mal
(bis)
Dizendo que rim (ruim) é igual
Pra fazer o que ele quer
Saíste de Nazaré
Se acabou-se o Bacalhau

Bacalhau

Eu tenho meus defensores
Minha nação de Cambinda
Minha poesia linda
A moçada tá sabendo
De hora em hora dizendo
Vou defender Bacalhau
(bis)
O pescador anormal
Que entra no meu defeso
Eu mando matar de tiro
E você eu mato de pau

O mestre João Júlio se vale da imagem do peixe para opor-se, em valentia e nobreza, tanto ao apelido do mestre adversário – Bacalhau -, quanto ao



Orquestra de Maracatu
Lula Cardoso Ayres (reprodução do livro *É de tororó*)

nome da agremiação rival – Cambinda Nova-, que alude a um peixe miúdo de água doce, o cambindinha, vendido a preço baixíssimo nas feiras livres da circunvizinhança e, exatamente por isso, muito consumido pelos brincantes. Cambinda ou Cabinda é também uma região da África de onde saíram muitos negros para serem escravizados no Brasil. Bacalhau promete bala ao “pescador anormal” que invadir a área de pesca dele – “meu defeso” - e promete, ainda, uma surra ao inimigo João Júlio. Entre os mestres de maracatu, é bastante recorrente a promessa recíproca de “matar de pau” um ao outro, o correspondente a uma metafórica luta corporal, que se concretiza em poesia.

Na estrofe de Bacalhau, um detalhe a ressaltar é o verso “minha nação de Cambinda”. Além da importância, aí, da palavra Cambinda, conforme exposto acima, o termo nação é peça importante para se compreender o hibridismo da brincadeira. Embora seja diferenciado o maracatu de baque solto do de baque virado também usando este termo – nação -, os brincantes do primeiro usam tal palavra para referir-se ao próprio grupo. Aliás, eles sempre se autodenominam simplesmente de maracatu, à revelia das distinções impostas por alguns estudiosos para distinguir, pelo rit-

mo musical, os grupos de baque virado dos de baque solto. Também segundo pesquisadores, nos maracatus de baque virado, o termo nação ganha status de diferenciador por reportar-se às nações dos africanos escravizados que frequentavam as irmandades de homens pretos e participavam da cerimônia de coroação de reis de Congo no adro de igrejas católicas, a exemplo das do Recife, Olinda, Goiana, Igarassu, dentre tantas outras vilas e cidades brasileiras do período colonial. Entretanto, a convivência com os participantes dos folguedos mostra que as distinções entre os dois tipos de maracatu são mais tênues do que se supõe.

Retomando a disputa entre João Júlio e Bacalhau, ambos vão manejando o verbo, querendo convencer um ao outro de que a própria vitória está consumada:

João Júlio

Bacalhau eu bem que sabia
Tu não agüentava sambar
Só tinha parrapapá
Mas sambada tu não tinha
(bis)
Eu disse à turma todinha
Que meu serviço é completo
Você pode ficar certo
Que é pau a noite todinha

Bacalhau

Um dia eu passei perto
A moçada me chamou
O meu caminhão quebrou
Eu encostei na estrada
Eu disse meu camarada
De longe eu vi um barulho
Fui pra perto era João Júlio
Apanhando a noite todinha
(bis)

Já quase de tardezinha
Tijolo de quatro furo
Tu comendo cuscuz puro
Que nem comida tu tinha

João Júlio

Eu achei muito importante
A sambada do moreno
Pelo que ele está fazendo
Coitado não presta não
Que a sambada do pobre
Faz doer no coração
(bis)
Se caiu na minha mão
Apanha de instante em instante
Bacalhau num deu um lanche
Pa boca do meu leão

Depois de ouvir cantar que estava em situação de derrota, “apanhando”, entalando-se com “cuscuz puro”, “que nem comida tinha”, João Júlio vai à desforra e mostra que estava mesmo faminto: o leão do mestre (o maracatu Leão de Ouro) não conseguiu matar

a fome de vitória com uma comidinha tão parca – um bacalhau – para a voracidade de um animal carnívoro. O embate poético repetidamente traduz essa idéia de um ir devorando o outro, destruindo o rival a golpes simbólicos de violência corporal e antropofagia:

Bacalhau

Quando amanhecer João Júlio
Fica desmoralizado
E os Mateu encabulado
Da pisa que tu levasse
Cambinda te esbagaçando
Deixou já você voando
Nazaré toda dizendo
João Júlio tá no cacete
Sentou-se num tamborete
Quem tá dizendo sou eu
(bis)
Zé Pilintra apareceu
Com um saco do lado
E você todo escanchavado
Da pisa que recebeu

O “Mateu encabulado” é uma referência ao nome de um dos personagens sujos do maracatu de baque solto que, no folgado do cavalo-marinho, representa uma espécie de palhaço. Entretanto, no verso acima, o mestre Bacalhau se dirige aos caboclos de lança do grupo adversário, o que corrobora a hipótese do pesquisador Roberto Benja-



min de que o Mateus do auto natalino migrou para o maracatu, transformando-se numa espécie de protocaboclo, que foi crescendo outras características até passar a ser lembrado como Mateus apenas nos versos dos mestres. Esta idéia Benjamin expõe em artigo – Maracatus rurais de Pernambuco – publicado na *Antologia de Folclore Brasileiro*, organizada por Pellegrini Filho (1982: p. 199-212).

João Júlio

Esse bacalhau só tem fama
 Dizeno que é sambador
 Vou explicar po senhor
 Mas ele não é de nada
 Isso nunca teve bom
 Mais nunca teve sambador
 (bis)
 Vou dizer à rapaziada
 De cima do mundo inteiro
 Esse é o meu coqueiro
 Do engenho Pedra Furada

“Esse é o meu coqueiro”. Aqui, coqueiro alude ao gênero poético de improviso usado tanto por violeiros e emboladores de coco, quanto por cordelistas ao escreverem fictícias pelejas de viola. É, ainda, o mesmo que coquista, poeta repentista de samba de coco e, ao ser usada por João Júlio, pode estar referindo-se a ele mesmo, repentista

de samba de maracatu. Na estrofe que segue, Bacalhau pede ao poeta que “bote força no vapor”, socorrendo-se de ditos populares, como o que ele vai usar em nova resposta, ao dizer “é cobra engolindo cobra”. Vale-se, ainda, de linguagem hiperbólica – “eu lhe expulso pa fora”, recurso constante em muitas das estrofes. Bacalhau se dirige ao mestre da cabocaria de João Júlio, apelidado de Capanga, para dizer que nem mesmo ele, que desempenha a importante função de coordenador do conjunto dos caboclos de lança do Leão de Ouro, está reclamando da desvantagem do próprio sambador. Tomando, metonimicamente, a opinião de todo o grupo a partir da suposta aprovação de Capanga, vangloria-se de ser merecedor de fama e vitória:

Bacalhau

Você mermo aí quem disse
 Que bacalhau tem a fama
 Porque você se engana
 Querendo ganhar pra mim
 Saia tu do meu camim
 Que eu lhe expulso pa fora
 Eu vou lhe dizer agora
 Bote força no vapor
 (bis)
 Você mesmo quem falou
 Capanga nem arreclama
 E eu não posso ter fama
 Se eu não for merecedor

Para botar mais “força no vapor”, João Júlio tenta se sair com uma crônica do cotidiano, temática usual entre poetas tradicionais – violeiro, cordelista, coquista, embolador, cirandeiro etc. –, que transforma o discurso poético em comunicação jornalística. Alude às chuvas extemporâneas de dezembro de 2003, provocadoras de calamidade no agreste, mata e sertão pernambucanos. Enumera alguns dos rios que estavam “esborrano” (São Francisco, Tracunhaém e Capibaribe), e quando fala deste último, usa o rio conjugado como verbo: “Capibaribe vem chei / que vem capibaribano”. Bacalhau, na tentativa de se sair melhor, corre ao pleonasma, para enfatizar a força das tempestades: “a chuva está chovendo” e “o trovão tá trovejano”. Acrescenta que é nas águas “de sobra”, invocadas pelo adversário, que o mesmo está se afogando:

João Júlio

Bacalhau pegue esse samba
 Que lá ao fim desse ano
 Lá na cidade Caruaru
 As água tão embolano
 Descendo o morro de pedra
 O novilho se acabano
 Os bode tudo na cheia
 Os carneiro pinotano
 (bis)

São Francisco tá esborrano
 Tracunhaém tá no mei
 Capibaribe vem chei
 Que vem capibaribano

Bacalhau

A chuva está chovendo
 Começou relampiano
 O trovão tá trovejano
 Eu vou te dá um consei
 São Francisco hoje está chei
 Dizendo que está esborrano
 (bis)
 Bacalhau tá completano
 Água hoje tem de sobra
 E é cobra engolino cobra
 Bonito tais te afogano

Acompanhando a fluência imagética dos bons sambadores, envolvendo-se com a torcida que se forma em torno dos mestres, a platéia embriaga-se de poesia durante uma noite inteira, e é esperado que haja um *crescendum*, que os melhores versos se sucedam nessa farra poética, como fizeram João Júlio e Bacalhau, já no fim da disputa, o sol manchando de rosa a barra do dia, céu claro, colinas carecas de cana-de-açúcar, safrejada, serpenteando na aurora pink, os dois cantando em samba curto, a golpes de esconjuro numa encruzilhada, apelando à ajuda sobrenatural de entidades como Tranca-Rua para vencer a peleja:

João Júlio

Coitado dele

O samba não tem mais nada

(bis)

Chego nas encruzilhada

Te tranco numa gaveta

Que até o diabo cambeta

Te leva de madrugada

Bacalhau

A noite foi

Lá vem a barra do dia

(bis)

Vou dizer com garantia

Vá chamar seus fariseu

Que já encontrasse o teu

Cacete que tu queria

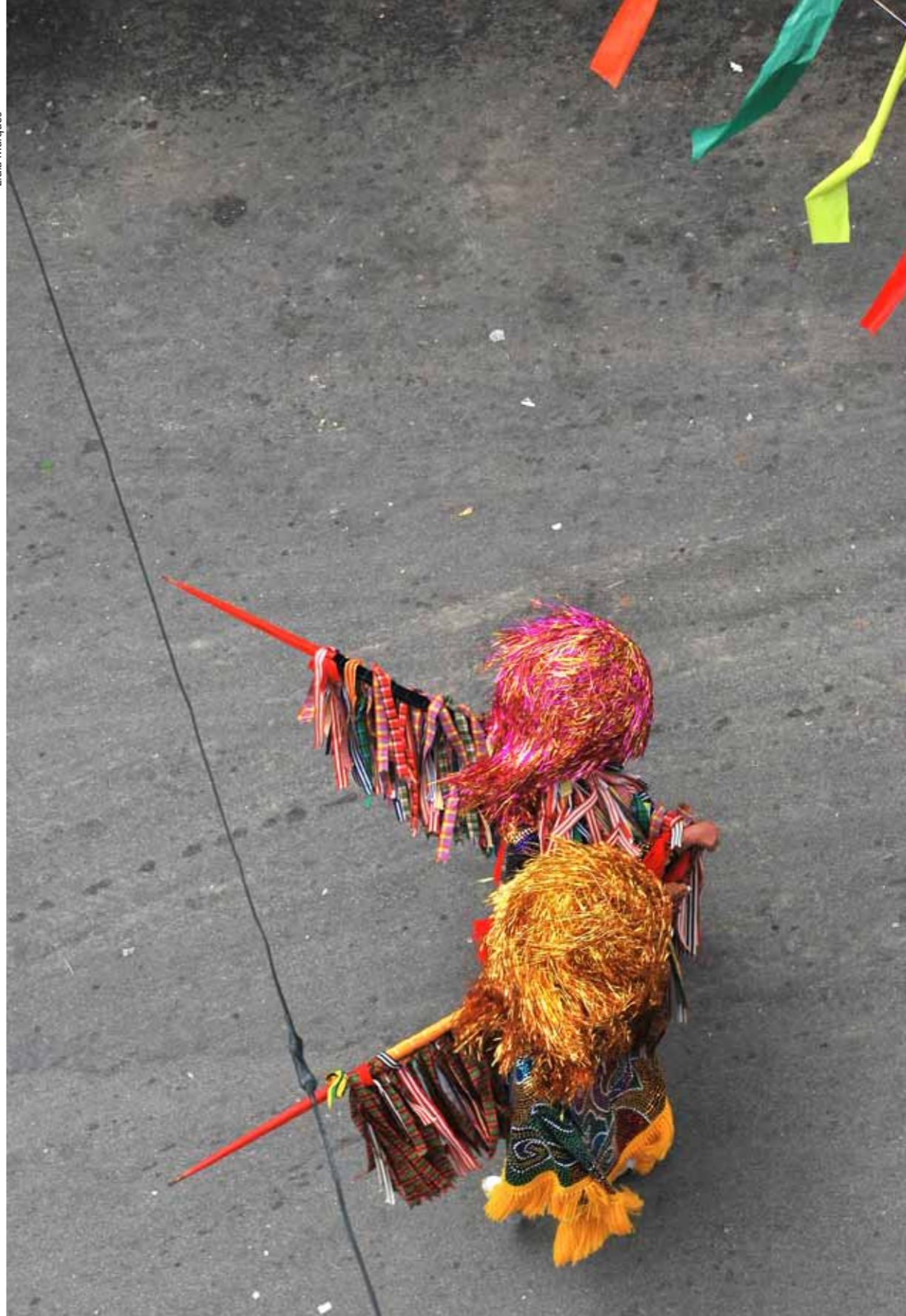
Júlio, este foi o vitorioso. Para os adeptos do Bacalhau, a história era bem outra. Dúvidas, de lado a lado não havia. Cada um que trouxesse para si a coroa de louros. Durante o ano de 2004, os dois grupos decidiram concretizar a idéia inicial: fazer uma sambada trocada, isto é, em novembro do mesmo ano Bacalhau foi o anfitrião da disputa, invertendo a hierarquia da festa do janeiro anterior. Mas, esta réplica destina-se a um novo ensaio de conversa. Ante o emaranhado de signos, de códigos aqui relatados como fragmento de concentradas doses de infinito, estas palavras analíticas quase nada dizem de instantâneos em que mais vale ouvir as sereias e mergulhar num oceano de verbo sedutor, de sinestésias e palimpsestos.

Surra, paulada, nenhum dos dois queria. Segundo a torcida do mestre João



Maria Alice Amorim

Lidia Marques



ENSAIO PRIMEIRO

Enigmáticos, vistosos, vibrantemente coloridos, os caboclos de lança provocavam estranhamento e curiosidade no Recife dos anos 1950 e 60. Quem são, de onde surgiram, desde quando existem? Instigados por estas e outras perguntas, pesquisadores aguçam os sentidos e saem à cata de respostas. Comovem-se ainda mais com a exuberância do folguedo, mesmo que as possíveis respostas se percam no caminho. Movidos pela sensibilidade

artística, poetas, dramaturgos, escritores, artistas plásticos lançam mais perguntas, mobilizam-se em volta do tema, produzem textos inspirados, registros singulares, descrições delicadas, minuciosas. Quem, exatamente, se debruça sobre a brincadeira, inaugurando interpretações, ensaios primeiros? É disto que se trata aqui, de ensaios antológicos, os que pioneiramente esboçaram a fisionomia de um baque singelo.

Maria Alice Amorim



OS INDECIFRAVEIS TUCHÁUS, POR VALDEMAR DE OLIVEIRA

Em meio à típica paisagem carnavalesca pernambucana, povoada de rei e rainha de maracatu, passista de frevo, cabocolinho, Valdemar de Oliveira registra, em artigo publicado na revista *Contraponto* (1948), o fato de que estudiosos não conseguem decifrar o mistério dos chamados “tucháus”, personagem que confere “a nota mais vibrantemente colorida” no referido cenário. A exceção, conforme o escritor, era o artista plástico Lula Cardoso Ayres, cuja fototeca continha registros

preciosos, aos quais se juntavam importantes informações adquiridas, pelo pintor, graças à captura fotográfica de exóticos foliões.

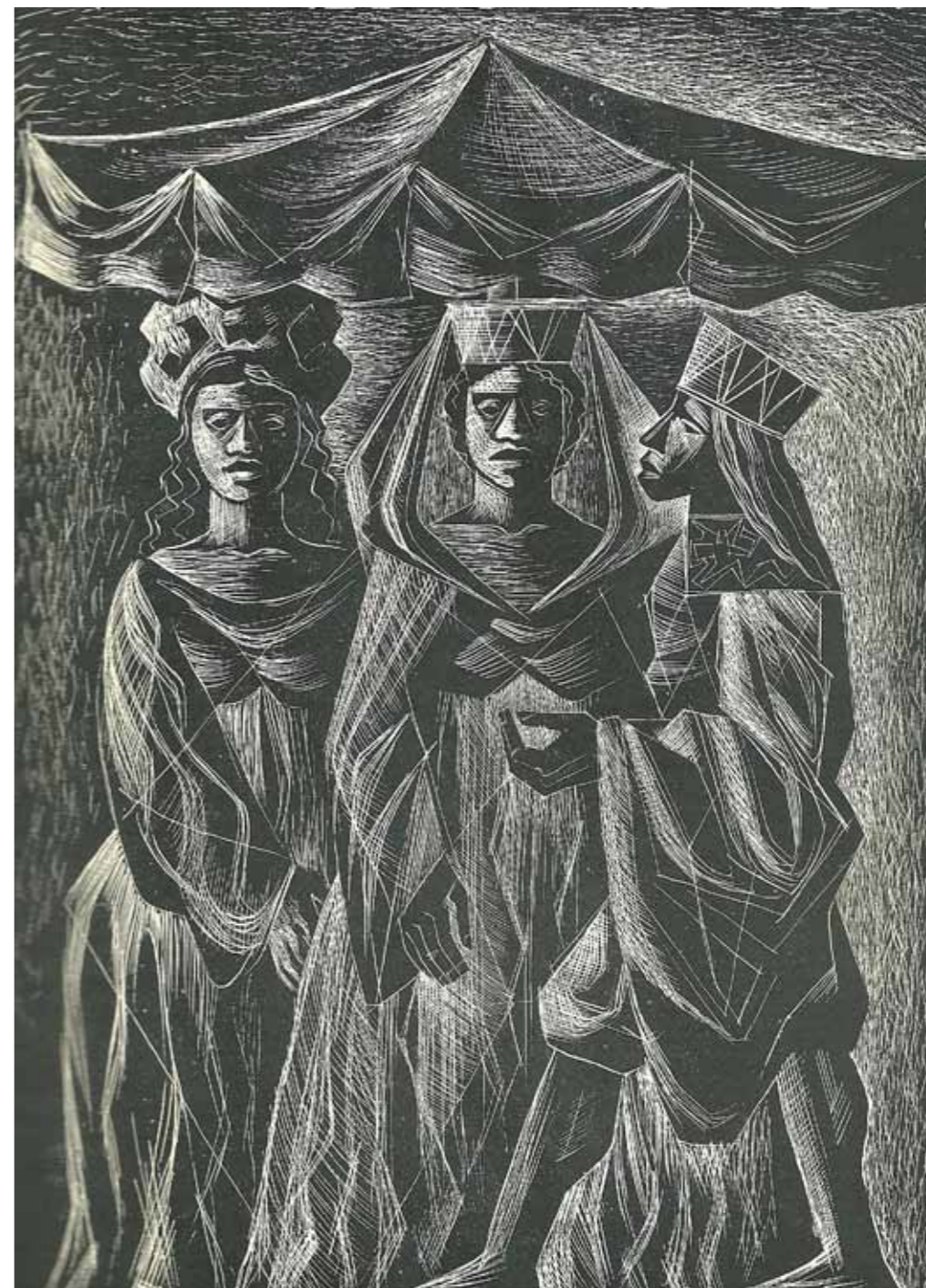
É, pois, mediante a etnofotografia e o depoimento de Lula que Valdemar afirma serem os tucháus vistos somente em cortejos de maracatu, especificamente no Estrela Brilhante e Cambinda Estrela: “em número reduzido, eles acompanham os cabocolinhos dos maracatus – os que acolhiam a rainha

ao descer do seu trono – único traço ameríndio na compacidade africana do cortejo”. Vale ressaltar, em breve parênteses, que a presença de caboclinhos no maracatu nação é igualmente registrada em artigo de Ascenço Ferreira, publicado quase na mesma época (1951), e logo adiante comentado. Embora evidenciando esse pormenor, essa relação estabelecida entre caboclinhos e tucháus, Valdemar de Oliveira defende uma possível negritude dos enigmáticos personagens: “parecem ser de origem puramente negra, merecendo, entre os comparsas do maracatu, o título de ‘lanceiros’ pelo fato de trazerem, sempre, às mãos, uma lança”.

A preciosidade do registro fotográfico – ao que parece, ensaio pioneiro sobre o tema – possibilita a descrição de Valdemar, a começar pela comprida lança, adornada com pendentes fitas coloridas similares às encontradas no arco dos caboclinhos das mesmas fotos, ou seja, aqueles que, em posição coadjuvante, integram o cortejo do maracatu nação. Invocando o “gôsto do decorativismo que empolga essa gente”, Oliveira ressaltava a exuberância do cocar de penas de pavão e o elegante tecido xadrez, usado à maneira de cinto, que ornamentam os referidos caboclinhos, descrição esta que, se fosse datada

das duas décadas mais recentes, poderia ser atribuída a um detalhamento de personagem dos maracatus de baque solto, de intensa carga simbólica e religiosa, conhecido por arrear ou arreiamá. Seria possível apontar aí o justo momento em que o caboclo de pena e o caboclo de lança confluem para um mesmo folguedo de carnaval – não por acaso também nominado maracatu? Pergunta-se.

Quanto aos tucháus, comenta Valdemar, a partir de fotografia exibida no periódico, que “outro pormenor expressivo é o vasto turbante onde se fixam as bandas de pano que lhes envolvem a cabeça, deixando livre, apenas, o rosto”. A propósito da vasta cabeleira montada sobre o volumoso turbante do estranho folgazão, acrescenta ser ainda “mais curioso, todo um enchimento que se lança para trás, coberto inteiramente de tiras de papel de seda branco ou colorido em duas e três faixas”. Aliás, um dos aspectos marcantes, até hoje, no porte vistoso dos caboclos de lança, a cabeleira continua sendo composta de tiras de papel em cores fortes, somente vermelho, ou somente amarelo, ou azul, ou verde, e um ou outro brincante apresenta chapéu com camadas de tiras em cores mescladas, geralmente duas a três cores. Os materiais utilizados nos vinte anos mais



Rei e Rainha do Maracatu
Lula Cardoso Ayres (reprodução do livro É de tororó)



Bombo, Tirador de Loas e Gonguê
Lula Cardoso Ayres (reprodução do livro *É de tororó*)

recentes têm variado, a exemplo de papel celofane, papel laminado, saco plástico e, ultimamente, um material industrializado, brilhoso, misto de papel e plástico, que os brincantes chamam de chicote. Cor forte, brilho e grande volume são indispensáveis à composição da peça, que pode alcançar quase um metro de altura.

Sobre as possíveis interpretações acerca da cabeleira do personagem, em momento posterior ao artigo de Valdemar de Oliveira pesquisadores defendem a possível relação do caboclo de lança com o Mateus do auto natalino do cavalo-marinho, variante do *bumba-meu-boi* típica da mesma região

pernambucana em que predominam maracatus de baque solto. É o caso do estudioso Roberto Benjamin (1982), que, para tal hipótese, entre outros dados relevantes adiante comentados, se baseia também nas mesmas fotos de Lula Cardoso Ayres, onde se vê a semelhança entre o chapéu do caboclo de lança e o do personagem do cavalo-marinho, o “funil” do Mateus, cujo modelo cônico ornado de fitas coincide. Seguindo tal raciocínio, Benjamin considera possível, portanto, identificar traços da cultura ibérica no folguedo, possibilidade divergente daquela explicitada por Oliveira, que dá razão ao artista plástico Hélio Feijó, afirmando ser o enfeite de cabeça imitação de “enormes penteados de negros de certas tribos africanas”. Outra explicação de reminiscência afro, oferecida por Valdemar, diz respeito ao “adorno, construído de lã, que se avoluma sobre suas nádegas, o que constitui ainda, a meu ver, imitação da linha plástica muito comum a certos grupos étnicos da África, se bem que peculiares, não aos homens, mas, às mulheres – às mulheres esteatopíginas”.

Um aspecto que o autor do artigo descreve como não elucidado “é a presença, sob êsse enorme tufo de lã, de uma porção de chocalhos que o andar do tucháu faz vibrar fortemente”. Idiofo-

ne de percussão, na atualidade composto usualmente por quatro a cinco chocalhos, de tamanhos diversos e sonoridade variável entre aguda e grave, e fixados numa armação de madeira revestida de pelúcia sintética, o conjunto de sinos, conhecido por *surrão* ou *maquinada*, é outro dos itens que compõem o personagem desde os primeiros registros e se mantém como um dos elementos mais importantes, senão o mais forte, a reiterar o caráter exuberante, enigmático, poderoso do caboclo de lança.

“O resto são missangas, vidrilhos, franjas douradas, sôbre tecidos de côres vivas, quando não uma veste de chitão, inexpressiva e desalinhavada”, complementa Valdemar, certamente ao referir-se à gola dos lanceiros, tradicional peça do vestuário do caboclo de lança, que continua vivamente colorida, rebordada e arrematada com franjas de lã nas bordas. A miçanga, o vidrilho, conforme registro acima, foram sendo substituídos por lantejoula, material mais leve, maior e, portanto, menos trabalhoso no preenchimento do campo a bordar. Embora os motivos dos desenhos não estejam descritos no artigo, o autor arremata o texto invocando o “decorativismo folclórico” de que fala Mário de Andrade, “não dos negros bantus, mas dos muçulmaniza-

dos”, os quais possivelmente “tenham deixado em nossas religiões populares mais de um arabismo decorativo”. Pergunta Valdemar de Oliveira se não seria esse o caso dos tucháus, possivelmente remetendo-se aos arabescos, geometrismos e florais tematizados nos desenhos de gola dos lanceiros, personagens para os quais atribui, portanto, total procedência africana.

Nesse contexto de convergências e divergência de hipóteses, fica ainda mais interessante chamar a atenção para a palavra indígena que compõe o título do artigo de Valdemar de Oliveira. “Tucháus” – *tuwi’xawa*, em tupi – corresponde a *tuchaua* ou *tuxaua*, *tubichaba* ou *tubicháua*, e significa “o chefe, o maioral”, segundo o *Vocabulário Tupi-Guarani*, de Silveira Bueno. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, *tuxaua*, ou *morubixaba*, é o indivíduo influente no lugar que mora, indivíduo valentão, *mandachuva*. *Morubixaba* é o chefe, o cacique, o principal da tribo. Este sentido tupi da nomenclatura não é questionado, em momento algum do artigo, quando aplicado aos caboclos de lança, nem o autor levanta a possibilidade de que se refira apenas aos caboclos de pena e não aos lanceiros. Tal sentido etimológico é, entretanto, deslocado quando a terminologia passa a referir-se somente ao caboclo de pena,

a partir dos registros da antropóloga norte-americana Katarina Real (1967), conforme analisado mais adiante. Na condição de sinônimo de arriamã, o tuxau seria o chefe religioso do grupo,

O MARACATU, POR ASCENÇO FERREIRA

“Este estudo que se vai ler gira, unicamente, em torno das ligações com o Rei Baltazar, consagrado à devoção dos negros, e representa um esforço no sentido de lançar algumas luzes sobre a origem do nosso Maracatu”. Com tal intuito, o poeta Ascenço Ferreira se vale da própria infância e adolescência “na ruralíssima cidade de Palmares”, e, com alegria peculiar, rememora, em texto publicado no livro *É de tororó* (1951), o que viu de maracatus por aquelas terras – mesmo tendo sido “criado num ambiente de horror aos Maracatus”. Assim, poeticamente seduz o leitor, conduzindo-o ao “esplendor de cores, de adornos e de luzes” por veredas ainda hoje de alguma maneira inexploradas, como é o caso da relação que estabelece entre maracatus e outro folguedo da região açucareira de Pernambuco, o samba de matuto.

Diferentemente de pesquisadores contemporâneos a ele, é com o olhar de

o pajé, o xamã, aquele que cuida da espiritualidade, da segurança e saúde dos integrantes do maracatu.

quem parte do mundo rural em direção à metrópole que o registro literariamente etnográfico de Ascenço conduz ao hibridismo de maracatus da Mata Sul, em que há “o Rei, com seu manto de veludo”, em que há “os caboclos vestidos de cocares e plumas”, acompanhados de perspicaz tirador de loas, “improvisando depressa esta toada”. Em busca de descrições para o folguedo, naquela região também conhecido apenas pelo nome de “Baque”, não busca distinguir os grupos pela modalidade de maracatu, seja virado ou solto: “Na frente do pódio real ia ainda o ‘Embaixador’, conduzindo a bandeira, ladeado por duas figuras de índios brasileiros, vestidos de penas e cocares, talvez numa homenagem aos nativos da terra ou alusão aos preamentos outrora realizados pelos negros, a serviço dos conquistadores”. Registra, em torno do séquito real, as baianas e duas damas do paço, conduzindo um casal de bonecos onde se de-

positavam oferendas em dinheiro para a festividade da coroação. Um “Baliza” vai à frente, abrindo alas para a passagem do cortejo.

Além de deixar subentendido, pelas descrições, que os maracatus da Mata Sul apresentavam hibridismo nas características, Ascenço se pergunta por que o maracatu, “destacando-se do grupo das festas dos Reis Magos, entrou para o carnaval”. Ou seja, parte do pressuposto de que o festejo católico de coroação de reis negros origina os maracatus do interior de Pernambuco, baseando-se nas similaridades de descrição que localiza em documento de 1742, transcrito pelo escritor baiano Melo Moraes Filho no livro *Festas e tradições populares*, onde se vê narrada tradicional coroação de um negro no dia dedicado aos Reis Magos, especificamente realizada por “adeptos da nação do Santo Rei Baltazar”. Ascenço reproduz o documento histórico, e vai apontando semelhanças. Importante registrar que o impulso inicial para escrever o artigo foi provocado por um amigo, filho de senhor de engenho, que lhe indagou o motivo pelo qual “os Maracatus têm por obrigação dançar primeiro nas portas das Igrejas, antes de entrar no Carnaval”.

“Baianás, Sambas e reuniões carnavalescas” compunham a cena cultural de



Palmares, então “um dos centros rurais mais evidentes do Estado”, conforme descreve Ascenço Ferreira. Além de compreender que os maracatus vistos naquela cidade eram diferentes dos considerados “antigos”, defende o argumento de que, na zona rural, o tradicional maracatu se transforma em clube carnavalesco, denominado samba de matuto. Ao mesmo tempo apresenta a poética de mestres improvisadores de versos deste brinquedo e também de maracatus. Embora exibindo diferenças na temática das loas de cada um dos dois folguedos, revela que o ritmo das toadas é o mesmo. Ao apontar a pre-

sença do tirador de loas, deixa transcritos cânticos dos maracatus de Palmares e do maracatu de baque virado Leão Coroado do Recife, “menos como documentação do que para revelar o espírito lírico das camadas populares de Pernambuco”. Tocado por este lirismo das poéticas de tradição oral, descreve temas e aponta a existência de um coro, evidenciando o canto responsorial dos poetas tiradores de loas, ou os conservados pela tradição, ou os feitos à base do improviso, “girando as canções contemporâneas em torno de temas mais em voga (...) acontecimentos mais em voga na região do trabalho rural”.



Maria Alice Amorim

A esse propósito, verifica que os descendentes dos antigos adeptos do Santo Rei Baltazar abraçaram a “Nação”, como foi o caso do Maracatu Pôrto Rico, de Palmares, que passa a cantar temas contemporâneos, como os navios de guerra, o balão de Santos Dumont. Encontra, ainda, o termo “la contenda” em um dos cantos, interpretando como “natural influência ou dos espanhóis ou mais provavelmente dos italianos batedores de tachos ou macates e dançarinos de macacos nos Engenheiros de Pernambuco”. Do Maracatu Sol Nascente, Capiba anota a partitura de um canto, sobre o qual escreve Ascenço: “embora o assunto seja tradicional, vemos que o ritmo não obedeceu ao que em linguagem popular se chama ‘baque virado’. Trata-se de simples pancadas, batidas em igual espaço de tempo, para marcar o compasso, o que o povo denomina ‘baque singelo’”. Nesse momento, apresenta mais uma diferença entre os maracatus do Recife e os da Mata Sul, sem perder de vista o contexto histórico das festividades católicas em que se inseriam as corações, antes de se transformarem em maracatu, em folguedo carnavalesco.

Quanto à música, outra observação importante diz respeito ao instrumento de sopro executado pelo poeta de maracatu: “o ‘Tirador de Loas’, conduzindo

uma corneta de flandres para dar maior ressonância aos cantos, marchava entre a orquestra e o grupo de dançarinas”. A importância da observação ganha ainda mais relevância pelo fato de que, além do registro oral existente sobre o uso de corneta em antigos maracatus de baque solto, há grupos que ainda mantêm o uso desse instrumento musical ao qual chamam buzina. São as mesmas as características descritas por Ascenço e pelos desenhos que acompanham a publicação: artesanalmente produzido com folha de flandres, sob formato cilíndrico. A citação acima também aponta a existência de uma orquestra. Por comparação aos maracatus de baque virado, os de baque solto destacam-se, inicialmente, e de modo marcante, justo pela existência de orquestra formada de sopro e percussão. Nesta última, o toque percussivo de gonguê e bombo, ou zabumba, comparece nos dois tipos de baque, o solto e o virado.

Mais um dado marcante é a presença de “duas figuras de índios brasileiros, vestidos de penas e cocares”, talvez indicando que ocorreria a partir desta prática a possível inserção obrigatória, nos maracatus de baque solto, da figura do arriamá, personagem indígena que compõe o núcleo de figuras indispensáveis à caracterização desse tipo de maracatu. Ao longo do texto fica evidente



Maria Alice Amorim

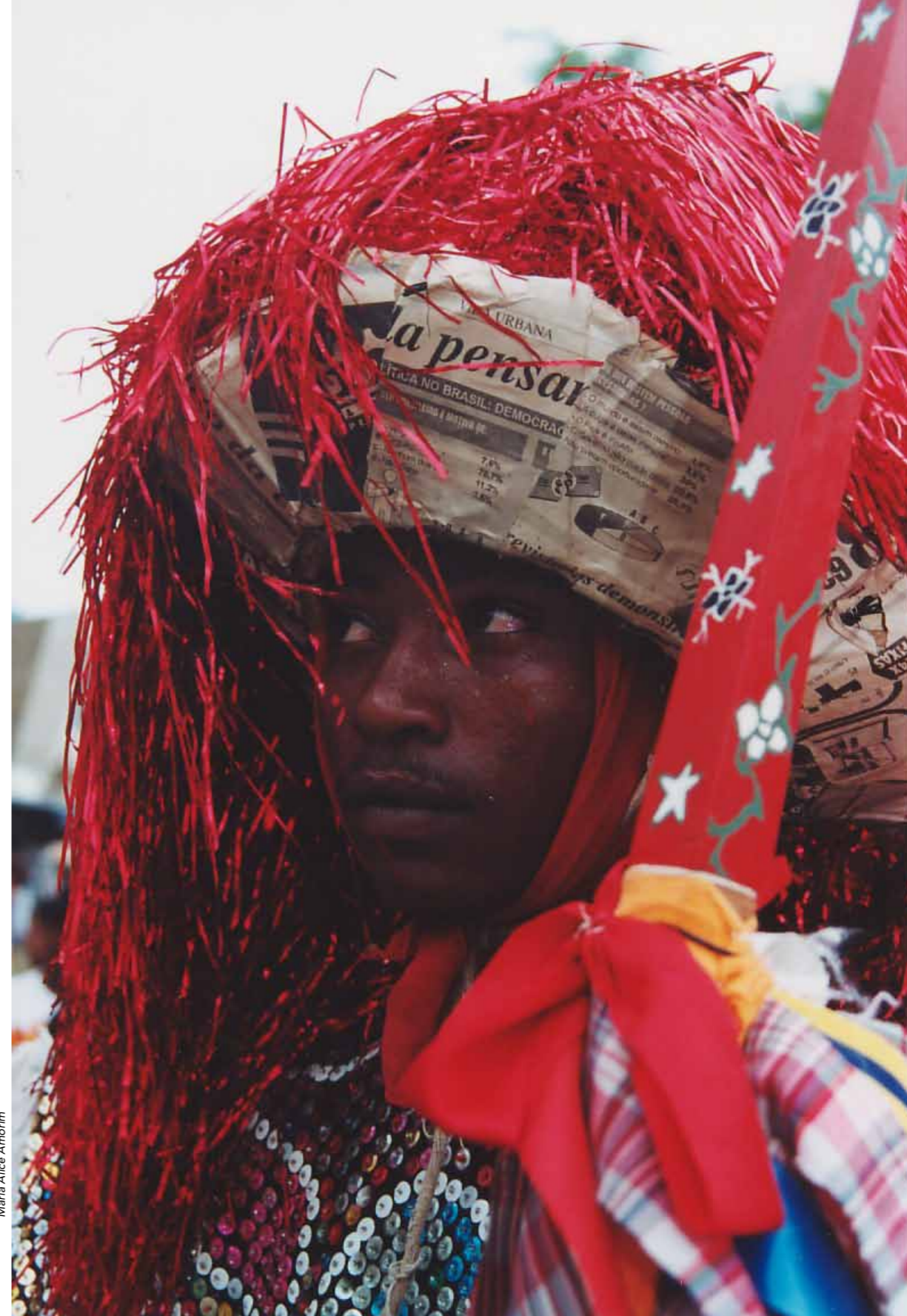
o hibridismo como uma das marcas do que se convencionou chamar “maracatu” na Zona da Mata, durante a primeira metade do século XX, especificamente década 1950, quando Ascenço Ferreira publicou o artigo, a partir do depoimento de brincantes e das próprias memórias de infância e juventude. A realçar, igualmente, o fato de que, àquela altura, o poeta Ascenço descrevia características peculiares aos maracatus da própria cidade, sem perder de vista o que ele então denomina “maracatus antigos”, numa clara menção aos maracatus nação, ou de baque virado, presentes no

carnaval do Recife. Evidenciam-se, ainda, relações importantes quanto à existência de cortejo real nos maracatus e nos reisados ou demais folguedos provenientes das celebrações religiosas do ciclo natalino em homenagem aos Reis Magos, relações importantes entre o antigo rito das festas de coroação de reis negros no pátio das igrejas e a necessidade, até hoje mantida pelos brincantes, de iniciar a folia reverenciando o sagrado à porta dos templos católicos.

Sobre o clube carnavalesco em que se transformam os maracatus da Mata Sul, o que se sabe hoje acerca de samba de matuto, a partir de escasso registro etnográfico, deve-se à memória e à prática de antigos brincantes que ainda ousam resistir, conforme pude observar em entrevistas de campo realizadas entre janeiro e fevereiro de 2012, para conclusão da tese *Pelejas em rede*, sobre tradicionais poéticas de oralidade. Dois grupos ainda em atividade foram então mapeados, um em Alagoas, outro em Pernambuco. Na praia alagoana de Maragogi, há o Samba de Matuto Leão da Primavera, do mestre Tião, ou Sebastião Amaro dos Santos. Em Tamandaré, cidade localizada no litoral sul pernambucano, na fronteira entre os dois Estados, esporadicamente apresenta-se o Samba de Matuto Leão do Norte, liderado pelo mestre Zé Ferreira, ou José

Ferreira dos Santos, que improvisa e canta os sambas de própria autoria. As baianas dançam em duas filas e é muito envolvente a percussão. Três elementos se oferecem imediatamente à comparação com os maracatus de baque solto: a percussão, o baianal, o poeta improvisador. No samba de matuto, bombo, triângulo, ganzá compõem o batuque. O tirador de loas canta o verso, as baianas fazem o coro e, enquanto ecoa o bombo, dançam dispostas em dois cordões. Uma bandeirista no meio das filas vai la-deando o mestre, que comanda a brincadeira, com o apito e a voz, à semelhança dos mestres poetas de maracatu. Vale observar, igualmente, a recorrência de nomenclatura utilizada no ambiente poético do maracatu de baque solto, do coco, do samba de matuto: samba, sambar, sambada, sambador.

Nesse contexto poético, em meio às confluências que resultaram nos maracatus da Zona da Mata, importante papel cabe ao mestre do apito, o tirador de loas de que fala Ascenço. É o poeta improvisador quem comanda a nação, cantando temas circunstanciais mesclados a assuntos de repertório tradicional. Manejando a batuta e o apito, conduz a alternância de dança/música com a poesia. Desenvolve estrofes de formas fixas, rimadas e metrificadas, variando-as entre as modalidades de



Maria Alice Amorim

quatro linhas, seis linhas e dez linhas, denominadas marcha, galope, samba curto, samba comprido. Na Zona da Mata Norte, mestres de maracatu passeiam, com familiaridade, por expressões poéticas outras, como aquelas praticadas no repentismo de violeiros, no samba de coco, ciranda, caboclinho, boi de carnaval. Sobre este tema, a ser tratado adiante, num capítulo especialmente dedicado ao universo poético em que se acham mergulhados os maracatus “de baque singelo”, o maestro César Guerra-Peixe apontou

“influências de melodias e textos originados de outros divertimentos, como o Coco e o Pastoril” (1980, p. 103) e a antropóloga norte-americana Katarina Real descreveu há 50 anos exatamente o que ainda se verifica nos dias atuais:

Quase todos os Maracatus rurais brincam ‘côco de roda’ nas suas sedes na época junina, e alguns ‘ensaiam’ também ‘cirandas’ e ‘quadrilhas’. Há vários casos em que o Mestre do Maracatu durante o carnaval também é mestre do côco e da ciranda junina! (1967, p. 93)

UM MARACATU-DE-ORQUESTRA E O DE CARUARU, POR GUERRA-PEIXE

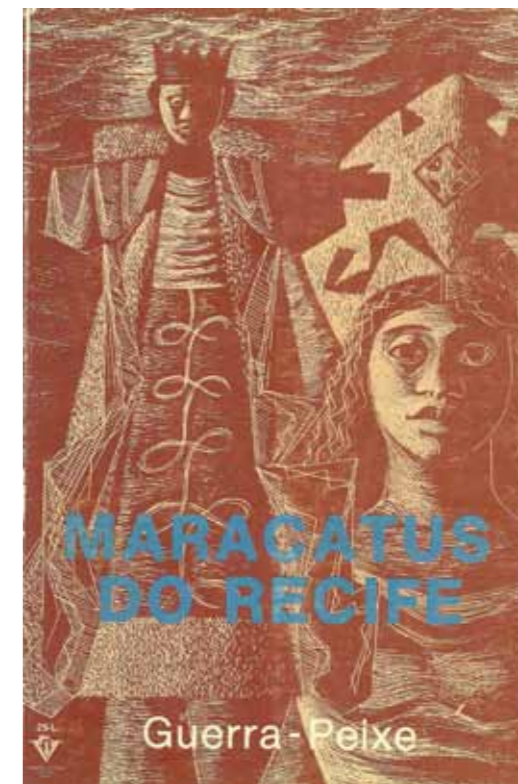
“Maracatu-de-orquestra”, “maracatu-de-trombone”, “maracatu moderno” são designações “autenticamente populares” apontadas nas pesquisas que o maestro César Guerra-Peixe realizou de 1949 a 1952, quando passa a residir no Recife. O musicólogo inaugura o texto sobre os maracatus de baque solto buscando compreender e explicar como surgiram tais grupos carnavalescos. Começa observando que, em decorrência de movimento migratório do interior em direção à capital e às cidades mais desenvolvidas economicamente, há “a presença nele de

membros dos velhos cortejos recifenses; a inclusão de músicos populares executando instrumentos de sopro e, sobretudo, a participação de foliões procedentes de diversas localidades pernambucanas” (1980, p. 91).

Registra, ainda, que àquela época os maracatus-de-orquestra estavam se tornando mais numerosos em relação aos tradicionais e justamente devido à impossibilidade de acompanhar todos, escolhe, para a elaboração das notas que compõem o trabalho publicado, o Maracatu Cambinda Estrela, “dos mais antigos e destacados”, fundado em 1935,

no bairro recifense de Casa Amarela. A relação conflituosa estabelecida pela Federação Carnavalesca Pernambucana quanto a esses maracatus do interior aparece logo no texto de Guerra-Peixe, dado importante para compreender, de alguma maneira, a formação inicial dos grupos de baque solto e o possível adição de personagens e elementos dos maracatus de baque virado graças a interferência daquela federação, a qual chegou a considerar tais agremiações um desvirtuamento dos “legítimos” maracatus.

Guerra-Peixe anota em 1952 a inexistência de cortejo real no Cambinda Velha, muito embora desde o carnaval de 1941 a mesma federação tenha promovido aquele maracatu à primeira classe. Supõe-se, portanto, que o grupo foi aceito na instituição oferecendo as mesmas características e composição de personagens descritas por Guerra-Peixe, apesar de uma das hipóteses, acerca da presença de cortejo real em tais maracatus do interior, consistir em que a federação exigiu a adoção da realeza para os mesmos serem admitidos como “verdadeiros” maracatus. A composição do grupo, descrita pelo pesquisador, incluía, entre outros elementos, “dez baianas, dois caboclos, dez caboclos-de-lança (conduzindo lanças e cobertos de chapéus em for-



ma de funil)”, porta-bandeira, dama-de-paço, damas de buquê, uma boneca de pano com cor e feições brancas, instrumentos de percussão – gonguê, ganzá, tarol, cuíca, surdo, zabumba –, e três instrumentos de sopro – saxofone, trompete e trombone.

As observações gerais que o estudioso constrói acerca do folguedo, e também as específicas, relacionadas ao campo musical, partem do contato com o grupo escolhido para a descrição detalhada, e de contatos vários com brincantes de agremiações similares, resultando na preciosidade de registro etnográfico.



Maria Alice Amorim

Lidia Marques



co e análise comparativa, permitindo, assim, ao pesquisador a inferência sobre como, de fato, poderiam ser definidos os maracatus-de-orquestra: “não nos parecem senão a mistura ou fusão de elementos tomados dos antigos Maracatus, do Recife, com os originados de localidades diversas, do Estado de Pernambuco. Pelo menos musicalmente, esclareça-se”. Essa hipótese de “mistura” ou “fusão” é, pioneiramente, sistematizada na pesquisa musical do maestro Guerra-Peixe, que expande o corpus da investigação para importante área geográfica do brinquedo – a Zona da Mata pernambucana – conforme comprova o trecho a seguir:

Abstraindo-se dos instrumentos de sopro, notemos a semelhança que aproxima os diversos grupos instrumentais. Em Nazaré da Mata, por exemplo, um Maracatu possui a seguinte orquestra: gongué, tarol, cuíca, surdo e zabumba. Lá, chama-se igualmente ‘baque solto’ o toque do conjunto que tem apenas um zabumba. Em Bom Conselho, um conjunto musical é constituído por: gongué, ganzá, triângulo, pratos, reco-reco, tarol, caixa-de-guerra e dois zabumbas – um destes executando a rítmica que caberia ao surdo. Nesse Maracatu tomam parte dois ‘pifes’, quando há executantes acessíveis à colaboração. (1980, p. 99)



Lídia Marques

O pesquisador se detém, evidentemente, nos detalhes da música, revelando a execução, em uníssono, dos instrumentos de sopro; a importância do tarol nos toques do maracatu-de-orquestra; as variações feitas no gonguê; as passagens melódicas, ao modo de contracanto, interpretadas no trombone, instrumento tido por indispensável na brincadeira que, por essa razão, também é designada "maracatu-de-trombone". A zabumba na orquestra é apenas uma e, conforme o estudioso, "essa condição ímpar permite ao músico executar variações à vontade", daí resultando chamarem ao toque dessa

modalidade de maracatu, de 'toque solto' ou 'baque solto', denominação que registra como sendo usual em Nazaré da Mata.

A propósito do que Ascenço Ferreira descreve, no livro *É de tororó*, sobre os cantos, Guerra-Peixe faz questão de evidenciar a discordância em relação aos termos "toada" e "loa", afirmando que toda música, vocal ou instrumental, executada nos maracatus de baque solto é chamada de "toada". Também ressalta que não existe canto improvisado, nem aparecem temas circunstanciais nesses cantos, os quais "têm um ritmo particular, são tradicionalizados e os assuntos restringem-se ao cortejo". "As 'loas' também não têm oportunidade nos grupos recifenses, pois o que estes cantam são 'toadas'. Por 'toada' compreende-se também particularmente as palavras de um cântico, enquanto que 'música' é a melodia, e o 'toque', o ritmo executado nos instrumentos de percussão". O maestro coleta e registra termos adotados pelos brincantes, entre os quais não se vê a palavra "loa":

Cumprer realçar também, no Maracatu-de-orquestra, o uso de expressões correntes em folgedos do interior, parecendo-nos indicar elementos dessa fonte: 'porca', a cuíca; 'bis', o refrão; 'mestre', o ensaiador da músi-

ca e da dança; 'baianá', o canto em conjunto. Mesmo a toada é algumas vezes no Recife chamada de 'jornada', vocábulo mais generalizado no interior, para designar canto popular. (1980, p. 99)

Quanto à cuíca, "permite produzir um som grave e outro agudo", e por isso é também chamada de "porca" graças à semelhança de sonoridade com o ronco do animal. Sobre esse instrumento, Guerra-Peixe acrescenta o comentário de que "os populares vêm abandonando a expressão, pois acham que o termo é... feio". Tal fato não se consuma,

vez que ainda hoje a nomenclatura, corriqueiramente pronunciada como "póica", é utilizada pelos próprios brincantes dos mais diversos grupos de baque solto.

O musicólogo registra, ainda, que "à calunga não é dedicada nenhuma dança de caráter sagrado, não obstante a 'toada da boneca' ser a que inicia e termina a cantoria..." A referida toada "Quando eu vim lá de Luanda", cujo registro de letra e partitura encontra-se no livro de Guerra-Peixe, é cantada antes de o grupo sair para se apresentar no carnaval e quando os brincantes estão de volta à sede, fechando o carnaval. Embora

Maria Alice Amorim





Maria Alice Amorim



Maria Alice Amorim

Guerra-Peixe aluda à inexistência de dança sagrada dedicada à boneca, pode-se supor que os cantos de abertura e fechamento são cantos propiciatórios, espécie de pedido de proteção, de reverência, de agradecimento à calunga, representativo e tradicionalíssimo objeto ritual entre maracatuzeiros. Evidencia-se, ainda por esse cântico, além de outros detalhes descritos e analisados por Guerra-Peixe, que os diferentes tipos de maracatus – os “legítimos”, os de orquestra, o de Caruaru – eram nomeados de modo idêntico mas não eram sinônimos: “esse cântico não passaria para os populares de uma toada dos antigos Maracatus. Importa ressaltar que os versos da referida canção falam em ‘rei’ e ‘rainha’, personagens que não vimos nessa espécie de Maracatu”. Conforme descreve, a boneca, de pano, de cor e feições brancas, é uma particularidade que, “convém realçar, alcança também os demais grupos do mesmo gênero”, inclusive registrando que a do Cambinda Nova, de Caruaru, tem cabelo louro.

A propósito do cortejo caruaruense, o “único da localidade” segundo Guerra-Peixe, o maracatu foi fundado por um negro do Recife que passou a residir naquela cidade nos primeiros anos do século XX e, em 1952, era constituído de “rei, rainha, dois balizas, vinte e qua-

Elysangela Freitas



tro baianas, calunga Dona Júlia, porta-estandarte, buzina (ou ‘buzineiro’) e cinco músicos” (1980, p. 99). Quanto à coreografia, uma particularidade do “Clube Carnavalesco Cambinda Nova” é a semelhança da dança das baianas com os bailados do auto natalino do Pastoril, com os passos da dança do Coco e, ainda, com as revistas musicais do cinema. Quanto aos textos e melodias dos cantos do cortejo de Caruaru, o maestro aponta “elementos heterogêneos” que se fundem, a partir de cocos, pastoris e antigos maracatus do Recife. No instrumental, constituído por “gonguê e quatro tambores”, ve-

rifica “como os ritmos resultantes dos sons acentuados assemelham-se aos assinalados no Maracatu-de-orquestra, do Recife” (1980, p. 103).

Com respeito, enfim, à presença do poeta improvisador que Ascenço Ferreira menciona nos maracatus e no presumido sucessor, o samba de matuto, César Guerra-Peixe alega que “somente no Maracatu-de-orquestra não havia cantador solista – nas vezes que assistimos ao folgado – mas canto coral, com o qual se intercala, algumas vezes, uma parte instrumental executada pelos instrumentos de sopro” (1980, p. 113). Não se pode dizer que há, aí, erro de

informação, considerando-se que, conforme descrições existentes, à época sobressaía diversidade de cambiáveis aspectos no que se designava por maracatu. A dança no Maracatu-de-orquestra é mencionada rapidamente por Guerra-Peixe, afirmando ocorrerem “com movimentos e passos vagamente delineados, num bailar em que se fundem o samba e a marcha – o que não impede observarem-se instantes mais demarcadores dessas derivações dan-

çantes” (1980, p. 98). Também a relação dos maracatus de baque solto com o Catimbó é apenas apontada pelo maestro, deduzida a partir de constatação da recorrência, nos cânticos, de termos, como “aldeia”, “caboclo”, “jurema” (1980, p. 23). Este assunto é investigado e explanado logo a seguir, quando estiverem em discussão os textos de Katarina Real, Olímpio Bonald Neto e Roberto Benjamin.

OS MARACATUS RURAIS (MARACATUS DE ORQUESTRA), POR KATARINA REAL

Distorcidos ou descaracterizados: assim eram tratados os maracatus de baque solto na década 1960. Não apenas pesquisadores, ciosos da importância histórica e religiosa dos maracatus de baque virado, também a imprensa recifense e a Federação Carnavalesca Pernambucana lançavam olhar de desprezo sobre os grupos que Guerra-Peixe trata por maracatus de orquestra, conforme nomenclatura então utilizada por populares. Ao realizar registro etnográfico e documental em Pernambuco, a antropóloga norte-americana Katarina Real, no livro *O folclore no carnaval do Recife*, constata exatamente o desprestígio dessas agremiações, às quais

passa a nomear maracatu rural, pela localização geográfica predominante do folguedo na zona canavieira norte de Pernambuco:

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. É até estranha a sua existência no Recife, durante várias décadas, numa penumbra de mistério, quase desinterêsse por parte de alguns e crítica violenta por parte de



*Caboclos de lança se enfrentando Foto de Katarina Real
Acervo Fundação Joaquim Nabuco (2-KR-0500)*



Caboclos de lança do Maracatu Estrela da Tarde Foto de Katarina Real
Acervo Fundação Joaquim Nabuco (2-KR-0498)



Caboclos de lança em evolução Foto de Katarina Real
Acervo Fundação Joaquim Nabuco (2-KR-0499)

outros. (...) Devido a algumas de suas características, principalmente à presença de "caboclos de lança" e "caboclos de pena", os Maracatus rurais são de vez em quando denominados de "caboclinhos" ou "maracatus descaracterizados". (1967, p. 83)

Ao desinteresse verificado, Katarina atribui, "talvez", o fato de considerar que os grupos "estão em plena fase de desenvolvimento com as suas estruturas ainda não completamente definidas", defendendo, portanto, que a origem de tais folguedos é mais recente do que outras tradições do Carnaval do Recife sobre as quais produziu etnografia. Importante considerar que a pesquisa ficou circunscrita ao Recife e Região Metropolitana, não levando em conta o que poderia ter sido coletado a partir da memória de antigos brincantes e moradores de engenhos da Mata Norte. Entretanto, a contribuição de Katarina Real consiste em que simultaneamente rompe a "penumbra de mistério", o desinteresse, a crítica virulenta e os "maracatus descaracterizados" ganham caracterização minuciosa.

O baque solto recebe nova luz com os estudos realizados pela antropóloga. Um dos aspectos que realça diz respeito à origem do folguedo, para a qual oferece, não de modo enfático, uma

possibilidade: "tenho a impressão de que os Maracatus rurais não nasceram da instituição mestra do Rei do Congo". Este é, aliás, um ponto obscuro, considerado de difícil esclarecimento, vez que, acerca da questão, até o momento não se descobriu nenhum registro documental que pudesse eliminar as dúvidas. A hipótese na qual Katarina se apóia é a de Guerra-Peixe: há um hibridismo de elementos de diversos folguedos do interior de Pernambuco. Para a defendida fusão, a norte-americana aponta a convergência de "pastoril e 'Baianas', cavalo-marinho, caboclinhos, folia (ou rancho) de Reis",



Elyângela Freitas



Elyangela Freitas

além de comentar a incorporação, ao folguedo, de toadas de maracatus-nação ou aruendas. O pastoril, aliás, é mencionado em Guerra-Peixe como uma das principais influências na musicalidade, poesia e dança do Maracatu Cambinda Nova, de Caruaru.

Perceber nos estandartes a sigla NMCM, ou Nação Mista Carnavalesca Maracatu, faz Katarina Real observar que, “segundo alguns dos meus informantes, representam ‘nações’ de ‘índios africanos’, concepção complexa da imaginação popular pernambucana”. É, de fato, muito rico, muito

complexo o folguedo exatamente pela confluência, pela fusão de variados elementos de outras expressões da cultura de tradição, e, de modo recorrente, até o ano de 2013 ainda se observa que folgazões e mestres do apito referem o próprio grupo como “nação”, “minha nação”. Quanto a essa utilização do termo, a antropóloga constata serem os estandartes dos maracatus similares aos pavilhões nacionais, diferentes da variedade de estilo encontrado nos estandartes das demais modalidades de agremiação carnavalesca no Recife.

Dos personagens observados, Katarina deu preferência à descrição de caboclos de lança e caboclos de pena. Os caboclos de lança “devem ser encarados como um ‘exército’ de ferozes guerreiros que são contratados pelo Maracatu Rural para defender o grupo durante o carnaval na rua e nos seus encontros com os rivais”. O figurino do “caboclo lanceiro africano”, e respectivos adereços, é composto, entre outros elementos, pela comprida e pontiaguda lança coberta de fitas; pelo chapéu, “enorme cabelereira de tiras de celofane ou papel crepom multicolorido”, que àquela época era chamado também de funil graças ao formato cônico; pelo surrão e chocalhos que “vibram fortemente, produzindo um som barulhento, primitivo,

exótico”; pela gola, “tipo de peitoral de veludo pesado”, e seus desenhos bordados em miçanga e vidrilho coloridos, aljofre dourado e prateado, “cada gola inteiramente diferente – com desenhos de flôres, estrêlas, liras, e acabamento de franjas”. Rosto tingido de urucum, “os caboclos de lança são ‘brabos’ e frequentemente brincam ‘atuados’, segundo vários dos meus informantes”, registra a pesquisadora, atentando, aí, para um aspecto delicado, a questão religiosa presente no folguedo com o status de segredo, ou seja, não deve ser revelado aos não integrantes da seita, dos cultos praticados.

Em referência aos caboclos de pena, “também denominados de tuxáus”, estes são descritos por Katarina Real como figuras “de beleza misteriosa e rica originalidade”, vistosos sobretudo pela alta coroa “com mais de uma dezena de penas de ema tingidas de encarnado e amarelo, e várias centenas de longas penas de cauda do pavão”. Chama, ainda, a atenção para o artigo de Valdemar de Oliveira (1948), em que o autor os qualifica de “indecifráveis tucháus”. Na descrição que elabora, Real atribui aos caboclos de pena a nomenclatura usada por Valdemar, quando se sabe, após detida análise daquele texto, que eram cultos praticados.

Lídia Marques



os lanceiros os enigmáticos “tucháus”. Pelas observações da antropóloga, os caboclos de pena, “geralmente de tipo físico ameríndio bem marcado, são frequentemente ‘catimbozeiros’ na vida real”, aí aludindo diretamente às relações entre a prática do Catimbó e a figura do caboclo de pena: “segundo vários integrantes desses maracatus, o homem se transforma, quando veste ditos trajes (quer dizer, é ‘atuado’)”. A figura do arreamá, ou “tuxáu”, ocupa posição emblemática quanto ao caráter sagrado de determinados personagens e objetos rituais dos maracatus de baque solto. O brincar “atuado”, por exemplo, diz de um estado de transe, e das relações estabelecidas entre folgões e práticas religiosas resultantes de hibridismo de elementos africanos, indígenas, europeus. Aspectos estes também presentes nas observações de outros pesquisadores, os estudos de Roberto Benjamin e Olímpio Bonald Neto, adiante, acrescentam observações sobre o tema.



Maria Alice Amorim

Entre os anos de 1961 e 1965, Katarina Real dá conta da existência, no Recife, de “pelo menos onze Maracatus rurais, uns sete dos quais filiados à Federação Carnavalesca Pernambucana”, registrando serem “quase todos” classificados na segunda categoria. “De origem mais recente que os folguedos já descritos, os Maracatus rurais nem são incluídos entre os grupos tradicionais do carnaval recifense.” Não é possível afirmar se nesse período já havia imposições, por parte da federação, quanto a obrigatoriedade da inclusão de cortejo real na brincadeira. O que se pode assegurar é que, em 1952, o Maracatu Cambinda Estrela, detalhadamente descrito por Guerra-Peixe (1980), não tinha nem rei, nem rainha, e, no entanto, era tido por “legítimo maracatu” mediante promoção à primeira classe, em 1941, conforme registro de correspondência da Federação Carnavalesca Pernambucana, recebida pelo grupo e transcrita no livro do musicólogo.

Quando comenta sobre “fortes ‘perseguições’ por parte da imprensa há vários anos” ao que considera “um dos mais extraordinários” folguedos carnavalescos, Katarina oferece a transcrição de um texto publicado em periódico do Recife, o *Diário da Noite*, de 11 de janeiro de 1966:

“MARACATUS DISTORCIDOS”

É simplesmente lastimável a apresentação desses maracatus descaracterizados que todos os anos aparecem no carnaval. Melhor seria que esses conjuntos não fossem classificados como tais, pois maracatu com orquestra, flautas e pífano, com uma praga de ‘tuchaus’ carregando nas traseiras aquela lataria pode ser tudo menos uma ‘nação africana’... (1967, p. 94)

Pela descrição acima, a “praga de tuchaus” era exatamente a cabocaria, ou conjunto dos caboclos de lança, no registro jornalístico identificada como tal por estarem “carregando nas traseiras aquela lataria”. O que parece ser denominação corriqueira de então, sintoniza-se com aquela adotada para os lanceiros, mais de duas décadas antes, conforme registra Valdemar de Oliveira. Outra observação importante, na reportagem, é a presença de “flautas e pífanos” em meio aos instrumentos de sopro, o que remete às descrições do maestro Guerra-Peixe (1980, p. 99), que registra dois “pifes” em maracatu de Bom Conselho. Embora não deixe de mencionar a existência de grupos “que botam até três ‘trompetes’ e um saxofone”, Katarina Real afirma consistirem os sopros “quase sempre” em trombone, trompete, clarinete. Na en-

trevista que realiza cerca de dez anos depois, com o Mestre Simões, Olímpio Bonald Neto (1976) também constata o uso de clarinete, registrando ser este o único instrumento de sopro do Maracatu Estrela do Monte.

Graças à imponência da nação africana exibindo-se sob a percussão do baque virado e ao histórico de tradição que conferia legitimidade àquele gênero de maracatu, torna-se compreensível, de alguma maneira, embora não justificável, que naquele momento histórico recaísse a indiferença sobre o maracatu rural ou de baque solto, tido por imitação deselegante daquele. A principal questão, nesse embate, era que a

OS CABOCLOS DE LANÇA - AZOUGADOS GUERREIROS DE OGUM, POR OLÍMPIO BONALD NETO

“Produto típico do sincretismo afro-índio”, é assim que o pesquisador Olímpio Bonald define os caboclos de lança, caboclos de guiada, lanceiros ou Guerreiros de Ogum, num texto em que adota por subtítulo “Notas para um ensaio”. O artigo foi escrito a partir de material coletado no mês de abril de 1972, em entrevista com José Simões de Souza, o Mestre Simões, caboclo de lança e dono de ciranda e do Maracatu Estrela do Monte, Olinda.

imprensa conservadora e estudiosos conservadores não conseguiam aceitar a existência de elementos híbridos, assimilados de outros folguedos tradicionais, tampouco o fato de poder haver maracatus que não descendessem exclusivamente da instituição dos reis de congo. Diferente, portanto, do maracatu de baque virado, o maracatu de baque solto causou estranhamento justo por não afiliar-se, com exclusividade, à tradicional cerimônia de coroação de negros, que, no Recife, acontecia diante da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, protagonizada pela Irmandade dos Homens Pretos.

“Extraordinária carga de sugestões mágicas”, “agressiva beleza plástica”, “composição fantástica de guerreiro africano e entidade mítica indígena” são designativos que o estudioso apresenta ao leitor, numa tentativa de dar conta da exuberância de um brinquedo carregado de estranheza para os olhos habitados de quem tivesse domínio apenas sobre a história dos maracatus nação ou de baque virado.

Maria Alice Amorim



Em sintonia com as hipóteses de Guerra-Peixe, Katarina Real e Roberto Benjamin, Bonald acerta plenamente quando aponta o hibridismo de culturas africanas e indígenas na composição de maracatus de baque solto. Apreende o espírito guerreiro, agressivo dos caboclos de lança, ao mesmo tempo em que capta a magia dos ritos sagrados de religiões de orixás e caboclos da mata. À constatação de que “muitos usam óculos escuros, mesmo de noite (para esconder os olhos injetados do ‘azougue’? ou simplesmente por nada, mera tradição?) e um cravo branco na boca (preceito mágico, ‘calço’ de

lemanjá?)”, apresenta o esclarecedor depoimento de Mestre Simões, a propósito de preparo, calço, irradiação, de banho de limpeza ou “purificação que antecede qualquer ato mágico”, dos perigos da meia noite, das beberagens do azougue e de outras misturas.

Ir para o carnaval “atuado, irradiado” significa, entre outros rituais, sair ‘azougado’ graças a mistura de “limão, pólvora, aguardente e azeite doce que tomam em homenagem a Zé Pelintra”. Às mulheres e crianças recomenda-se igualmente bebida propiciatória: “as mulheres tomam uns goles de uma be-

beragem (mistura) de vinho ou aguardente com açúcar, cabeça de negro, folha de macassa, banha tudo engarrafado e em repouso por uns dias, no escuro. Até as crianças experimentam antes de saírem no Maracatu". Além da bebida ritual, há os banhos de limpeza, para os quais se usam água, incenso e perfume. Há, também, para afastar olho mau, inveja, malquerença, a proteção exercida pela calunga ou boneca que, esculpida na madeira, Simões levou para ser "calçada" por um "poderoso" pai-de-santo de Igarassu, em 1949. Contra "todos os problemas dos perigos da noite, das encruzilhadas e

dos malefícios dos caminhos cruzados", Simões descreve a cena: "Passou 7 dias debaixo da mesa levando defumador, fumaça de cachimbo, de charuto, incenso e rezas especiais".

Caboclo de lança desde os 17 anos, Mestre Simões relata na entrevista que começou brincando no Estrela Brilhante, de Chã de Vinagre, em Goiana, onde as práticas religiosas eram comandadas pelo dono daquele maracatu, Mestre Aprígio Gabriel, pai-de-santo na linha da Umbanda, que "proibia álcool e defumava o seu pessoal com fumaças de charuto". Aos 19 anos, quando muda de grupo, vai para



Maria Alice Amorim

Capanga, mestre de cabocaria, purifica o ambiente com cachaça e fumaça de charuto



Maria Alice Amorim

o Maracatu Estrela da Tarde, também em Goiana, e o dono, Zé Pedro, tinha terreiro de Xangô. Os dois grupos, conforme relata Olímpio, rivalizavam, disputando entre si “a melhor jornada e a melhor Nação”. Com a experiência religiosa aprendida dos dois mestres, sobretudo sob a influência confessa de Aprígio, Simões relata a fidelidade às mesmas práticas no próprio maracatu e deixa claro que “tem sempre Ogum a seu lado”. Para o Mestre Simões, “os caboclos de lança são, geralmente, filhos de Ogum, Senhor do Ferro, da Guerra e da Agricultura”, por isso a preferência por vermelho e amarelo na roupa dos lanceiros. Relaciona, ainda, os caboclos de lança “com a macumba – linha indígena de umbanda, não são de Xangô”. Compreende-se, portanto, que as formas sincréticas de religião explicitadas em depoimento do Mestre Simões são “afro-indo-brasileiras”, conforme conceituação de Roberto Motta (2005), no artigo em que trata da Jurema do Recife. Apreende-se, a partir de múltiplos depoimentos e da observação nos terreiros de maracatu, haver diversidade de práticas religiosas e trânsito explícito entre terreiros de Umbanda, Xangô, Catimbó-Jurema. A fumaçada ou defumação, recorrente prática entre maracatuzeiros, corrobora vínculo explícito aos rituais do Catimbó, tanto

quanto beber a Jurema Sagrada, reverenciar e realizar oferendas a caboclos e mestres.

É importante ressaltar, quanto à fumaça, que este é um dos ritos mais praticados publicamente por líderes de caboclos de lança ou mestres de cabocaria, por arreamá, por madrinhas e padrinhos dos maracatus: “a fumaça atirada como bênção, esconjuro poderoso” (Cascardo: 1978, p. 37). O ritual consiste em defumar o ambiente aspergindo a fumaça a partir do forninho em direção ao cano do cachimbo: “um traço específico do Catimbó-Jurema se encontra no uso da fumaça de tabaco (...). De fato, é possível que já o termo Catimbó não passe de uma variação de cachimbo, que representa um dos principais apetrechos litúrgicos dessa religião” (Motta: 2005, p. 290). Luís da Câmara Cascudo, ao discorrer sobre a mesa de Catimbó, o funcionamento e preparos, esclarece, nesse mesmo sentido, acerca da simbologia de cachimbo, fumaça e defumação:

o trabalho do ‘mestre’ não se chama feitiço, nem muamba, coisa-feita ou canjerê. O mestre que entende de Catimbó diz sempre ‘fumaça’. (...) Certos ‘mestres’ mais autorizados ensinam que o cachimbo é o verdadeiro Catimbó e seu segredo. (...) O ‘mestre’ só fuma o seu cachimbo às avessas, pondo a boca no forninho e soprando a fumaça pelo canudo. (1978, p. 41-43)

As entidades conhecidas por caboclo da mata são cultuadas pelo personagem arreamá, ou caboclo de pena, conforme esclarece Severina Carlos, ou Biu de Carro, madrinha do Maracatu Cambinda Brasileira, de Nazaré da Mata, em depoimento para o documentário *Verso lança flor* (2013), vídeo de candidatura dos maracatus de baque solto ao título de patrimônio cultural do Brasil. Acerca da Jurema Sagrada, declara ser “uma questão muito delicada para o maracatu”, sem entrar em maiores detalhes. Entretanto, no depoimento registrado em artigo de Grünwald (2005, p. 250) sobre os sujeitos da Jurema, Biu de Car-

ro explica os usos das espécies preta e branca, no maracatu. A Jurema Branca é utilizada “como remédio, limpeza, defesa espiritual”, sob a forma de banhos, fumo e bebida. A beberagem pode ser preparada com a casca da raiz ou, ainda, “ser misturada com algumas ervas (manjerição, pinhão branco etc.) antes de ser engarrafada”. Sobre a Jurema Preta, a “força” é o principal atributo. Na mistura com esta jurema, usa-se “pinhão roxo, manjerição roxo, liamba roxa” e a planta “tem que vir das matas, com a força dos caboclos, dos índios”. Uma prescrição particular referente à espécie preta, é que somente a madrinha bebe:



Maria Alice Amorim

os caboclos do seu maracatu recebem a força e a proteção da Jurema através do 'calço' que Biu prepara para eles (o cravo que levam na boca, por exemplo). Protegidos e juntos, esses brincantes fazem a proteção coletiva do Maracatu Cambinda. (2005, p. 250)

E o que seria, pois, a Jurema Sagrada? Do Tupi, vem a palavra *Yu-r-ema*. O prefixo "Ju" quer dizer espinho. "Rema", cheiro desagradável. Espécie classificada como *Mimosa tenuiflora*, a jurema, ou espinheiro preto, é planta de poder. Para uma melhor compreensão dos seus efeitos, notáveis são os resultados obtidos com a pesquisa sobre as estruturas moleculares das plantas sagradas psicoativas. Quase todas essas plantas contêm o elemento nitrogênio e pertencem, portanto, a uma classe de compostos químicos chamados alcalóides. A estrutura química das principais plantas de poder está estreitamente relacionada à estrutura dos hormônios existentes no cérebro, agentes fisiológicos que cumprem um papel importante na bioquímica das funções mentais. Esses hormônios são os neurotransmissores, sendo o principal deles a serotonina, responsável pela modulação geral da atividade psíquica: regularização do estado emocional, do humor, da ati-

vidade sexual, do controle motor, dos sonhos, de diversas funções cognitivas. A atividade da serotonina está associada ao planejamento e à busca de padrões, à lucidez mental e ao estado de alerta. Além de atuar como neurotransmissor, a serotonina é multifuncional, desempenhando papel neuromodulador e afetando outros neurotransmissores. Há sutis diferenças entre a estrutura dos elementos químicos dos hormônios neurotransmissores e os alcalóides das plantas de poder, de tal maneira que os receptores cerebrais dessas moléculas não distinguem uns dos outros. A principal substância psicoativa da jurema preta é a mesma da ayahuasca (N, N-Dimetiltriptamina ou DMT).

É importante, porém, compreender que um ritual sagrado é muito mais amplo do que os supostos efeitos psicoativos de certas plantas. A Jurema, seja branca, seja preta, é uma entidade espiritual, com a consequente potência simbólica. Nos maracatus, a utilização visa a atingir, conforme depoimento de Biu de Carro (2005, p. 250), "transporte ao mundo sagrado, ao lugar dos espíritos, e o faria com amor, calma e conforto". Para além dos efeitos psicoativos acima descritos, a planta sagrada é sempre usada de forma ritualística, entre os folgazões, a fim de que



proteja o maracatu contra a violência, a fim de conquistar a paz para os integrantes do grupo, que se beneficiam da força e proteção da Jurema, seja diretamente, seja indiretamente, sob os cuidados de um líder espiritual. A simbologia religiosa ultrapassa, assim, os efeitos químicos e fisiológicos das plantas psicoativas.

Quanto ao dançar "irradiado", "atuado", o "não estar em si", segundo descreveu o Mestre Simões, e conforme descrevem folgazões, dirigentes, líderes espirituais dos maracatus, tal experiência extática indica o estado de transe em que se apresentam os

brincantes, seja no carnaval, seja na festividade de páscoa, seja nos ensaios e sambadas. Transe que pode ser atingido com a ingestão de bebidas, a exemplo do citado azougue, e, ainda, de preparos à base de cachaça e Jurema, vinho e ervas. O azougue, a partir do que diz Simões, funciona como homenagem a Zé Pelintra, entidade classificada de Exu, e deixa os lanceiros "azougados, agitados e ativos por muitas horas". A "irradiação" dos brincantes, o estado alterado de consciência traduz-se num transe que é sinônimo de trânsito para um mundo mágico-religioso, e que, conforme



Lidia Marques

define Roberto Motta, “implica numa abertura para o infinito”, conduz “ao mundo ‘segundo a verdade’, que é também o mundo dos sonhos, nos quais me manifesto tal como sou no mais profundo de meu ser” (2005, p. 294).

Dez anos depois de publicado o primeiro artigo de Olímpio acerca dos rituais sagrados praticados por integrantes dos maracatus de baque solto, Olímpio Bonald Neto prepara novo texto, com confirmações e acréscimos relevantes, obtidos graças a entrevista do pesquisador Evandro Rabello com

o caboclo de lança Severino Ramos da Silva, da cidade de Goiana. Das confirmações conseguidas, uma se refere à proteção fornecida pela lança ou “guiada”; outra, ao “calço” resultante de “serviço especial numa casa da linha de Xangô que os benze e protege durante a ‘brincadeira’”, ambas situadas no conjunto dos rituais de purificação e proteção pedidas, assim como a abstinência sexual e a recomendação de não se tomar banho “para não abrir o corpo”. Tais depoimentos apresentados por Olímpio, embora se resumam a apenas dois informantes, jamais poderiam ser desprezados por

confirmar práticas religiosas alçadas à condição de “segredo de maracatu” e que, desde então, eram já vivenciadas como tradição a que não se podia fugir. Durante as duas últimas décadas, os rituais são mantidos. Conforme depoimentos gravados para o documentário audiovisual Verso lança flor (2013), diversos folgazões e donos de maracatu listam, abertamente, entre os preparativos para cada carnaval, esses cuidados permanentes com o fechamento do corpo. Ervas propiciatórias – arruda, pinhão roxo, alfavaca de caboclo, jurema, alfazema – sempre aparecem penduradas no pescoço, na boca, sob a orelha dos folgazões,

com esse sentido de proteção contra os males. “Sair de caboclo, toma assim significado transcendental”, ecoa a afirmação de Bonald.

Significado transcendental que termina por ser também exigência de ordem prática para a proteção do corpo, para a manutenção da vida. O costume de “bater pau”, lembrado “com entusiasmo”, nas palavras do caboclo de lança Severino Ramos, era o que acontecia antigamente, há pelo menos meio século, quando os grupos saíam pelos engenhos e dois deles se encontravam num dos caminhos. Para não haver briga, os rivais precisavam

Lidia Marques





Lidia Marques

cruzar as bandeiras. Caso contrário, “botam a guiada no outro e furam logo o pano da bandeira, derrubando ‘o caboclo-de-frente’, chamado o ‘caboclo-pé-de-bandeira’, o que defende o símbolo da ‘Nação’. Quando furam a bandeira, começa o pau”. O calço, o fechamento do corpo, a proteção espiritual evocavam a paz, buscavam afugentar a morte. Transformada em carga simbólica, essa luta hoje está convertida em coreografia: “bater pau” se transformou em jogo de cena, em faz-de-conta, em dança vigorosa que se aprende e se exercita durante ensaios e sambadas. É praticado entre

duplas ou em círculo, numa simulação dos modos de se manobrar a guiada. Entretanto, lembra Olímpio, “a coreografia dos caboclos de lança não se esgota no ‘duelo’ de lanças”. Evocando descrições de Roger Bastide mencionadas em Guerra-Peixe (1980) e Katarina Real (1967), menciona o bailado dos lanceiros, predomínio de saltos para o alto, a cabeleira flutuando, as mãos fazendo evoluções com a lança apontada para cima, para baixo, para os lados. Bonald ressalta, porém, a preferência pelo depoimento de Severino Ramos, talvez pelo possível indício de práticas indígenas, refletidas

nas estratégias de defesa adotadas em supostos campos de guerra: “A gente se abaixa e se levanta. Se ajoelha e bota o ouvido no chão para ouvir o que vem vindo. Vai certinho para o ‘juízo’ do camarada. Dá pra sentir de uns 3 km se vem e quantos vêm de caboclos”.

Quando acontece de se passar numa encruzilhada, sobretudo se for à meia-noite, o Mestre Simões recomenda “encruzar pois é preciso pedir licença ao Sete Encruzilhadas, para evitar acidentes, uma queda, quebrar uma perna, um encontro com desafeto etc.”. Nos rituais do Catimbó, a defumação

com o cachimbo usado às avessas pode ser realizada em forma de cruz, apontando-se os quatro pontos cardeais (Cascardo: 1978, p. 99). Para os maracatuzeiros, passar em encruzilhada exige “preparo”: quando percorrem algum cruzamento durante a cerimônia da trincheira, ou mesmo na abertura e fechamento de ensaios e sambadas, o mestre de cabocaria puxa os cordões nas quatro direções. Nesse sentido, o local conhecido por “Cruzeiro da Bringga”, na área rural de Tracunháem, é um espaço emblemático por reunir, num mesmo ambiente, uma igreja, um cemitério e uma encruzilhada. Ambiente no qual, em tempos passados, foram tra-

Lidia Marques





Lidia Marques

vadas lutas entre nações de maracatu e sobre o qual se diz que “tem caboclo enterrado”. Nesse local atualmente se costuma realizar “despacho” e outros ritos sagrados de religiões afro-brasileiras.

Acerca dos cantos propiciatórios, e dos meramente festivos, alguns são transcritos por Olímpio. Há canto de despedida, quando o caboclo sai de casa para mergulhar no carnaval. Canto de saudação, quando os brincantes visitam amigos e são recebidos na casa de conhecidos. Ao passar numa igreja, entoar cantos de reverência ao sagrado torna-se obrigatório. Por fim,

a volta à sede do maracatu, ao término da folia, se faz com canto de despedida. Todas as transcrições feitas pelo pesquisador são de versos em quadras, ou estrofes poéticas de quatro linhas, modalidade que se mantém usual entre os mestres do apito, permeando os registros feitos sobre o assunto. Deseja-se felicidade, pede-se licença para passar, proteção contra o mal, contra confusão. O pedido se dá mediante ritos, como “sai de casa com minha nação, com meu pé direito na frente ao Morro da Conceição”, mediante fórmulas como “Deus te salve água benta”.

MARACATUS RURAIS, POR ROBERTO BENJAMIN

A respeito de maracatus de baque solto, o texto inaugural deste pesquisador é publicado em 1976, sob a forma de micro-monografia, pelo Centro de Estudos Folclóricos, do Departamento de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. É uma espécie de preâmbulo ao texto que publica seis anos adiante, após pesquisa de campo e interpretação de resultados realizada com a colaboração de mais três professores da Universidade Federal Rural de Pernambuco, instituição em que trabalhava e para a qual foi realizado o trabalho etnográfico. Na introdução ao assunto, descreve os maracatus rurais, “grupos folclóricos típicos do carnaval da zona canavieira de Pernambuco”, mencionando Carpina, Tracunhaém, Nazaré da Mata, Timbaúba, Igarassu e Goiana como os “municípios onde eles aparecem com mais frequência” e ressaltando que, no Recife, aonde chegaram em decorrência de fluxos migratórios, “têm sido tratados como maracatus descaracterizados, degenerados, de segunda classe” e, por imposição oficial, “obrigados a renunciar a suas formas autênticas”. Tal afirmação repercute o que Katarina Real expõe no trabalho dos anos 1960, já mencionado, inclusive com a transcrição de texto jornalístico de explícito caráter depreciativo, em que os maracatus, repletos de

uma “praga de tuchaus”, são tratados por “distorcidos”.

Benjamin descreve antigos maracatus rurais como “exclusivamente masculinos. As mulheres - mães, esposas, filhas ou namoradas – guardam uma respeitosa e servil distância durante sua apresentação. Também não se veem crianças, só homens”. A esse respeito, Katarina Real também mencionou a inexistência de mulheres entre os brincantes de maracatu rural, acrescentando as dificuldades decorrentes desse fato para a obtenção de informações. Quando Roberto Benjamin decide des-



Maria Alice Amorim

tacar três personagens marcantes do brinquedo – lanceiros, tuxaus e baianas – frisa que “as baianas, nos grupos tradicionais, são homens”, embora tenha visto a inovadora participação de mulheres baianas em cidades maiores e no Recife. Os tuxaus, ou caboclos de pena, ganham um parágrafo descritivo e uma informação das mais relevantes é o aspecto diferenciado da coroa de pena de pavão, quando comparada ao cocar dos caboclinhos recifenses. A flecha é enfeitada com fitas de tecido, similar à lança dos caboclos, e são usados, ainda, óculos escuros e cravo branco na boca, elementos que também compõem o figurino do lanceiro. Outra nota de destaque é que, além do complemento



percussivo produzido pelos chocalhos, “os folgazões tocam apitos que imitam pássaros”, detalhe não mencionado pelos demais pesquisadores ora em cotejo. Entre os textos inaugurais sobre os maracatus de baque solto, este é um registro encontrado apenas nas descrições elaboradas por Roberto.

Em relação à poesia, outro item relevante no texto de Benjamin, a participação do poeta ou “tirador de loas” é relatada de modo sucinto, o suficiente, embora, para que aspectos essenciais sejam revelados acerca da expressão poética que estrutura o maracatu de baque solto, que o caracteriza e distingue:

À sombra do estandarte o tirador de loas grita versos tradicionais ou improvisa uma saudação; o grupo responde o refrão; zoam os chocalhos e toca a orquestra de modo ensurdecador; o canto fica inteiramente abafado. Passada a excitação da música e da dança, o silêncio é geral e se ouve a voz do tirador de loas e assim prossegue o folguedo. Nos intervalos curtos, aos poucos, por revezamento, os participantes ingressam na casa para beber cachaça ou outra bebida alcoólica. (1976, p. 2)

Revela-se, pois, a existência de versos cantados de cor e também os improvisados, o coro que responde o mestre,



a alternância entre orquestra e a voz do poeta, ou “tirador de loas”, conforme terminologia adotada por Ascenço Ferreira, e que Guerra-Peixe contesta. Rememorando o que foi dito, o musicólogo alega existirem apenas toadas, e não loas, nos grupos de maracatu tradicional, ou aqueles de baque virado vistos no Recife, incluindo os de outras localidades, porém organizados sob os mesmos moldes. Guerra-Peixe faz questão de contestar a informação, de deixar claro que as agremiações sobre as quais Ascenço escreve são os maracatus de orquestra, ou baque solto, e não os de baque virado:

Ascenço Ferreira assinala que nos Maracatus de Palmares giram “canções contemporâneas em torno de temas mais em voga e marcantes do ambiente” em que se movimentam os foliões. O assunto é “usina”, “açúcar”, “cana”, “amor”, sátira social, etc. Há inclusive, segundo A. Ferreira, momentos de improvisação. Nos tradicionais grupos recifenses não é igual (...). Os Maracatus-de-orquestra, porém, adotam versos de variado assunto, quadras tradicionais, abecês dos Violeiros e tantos poemas que podem não se referir ao divertimento. (1980, p. 47)

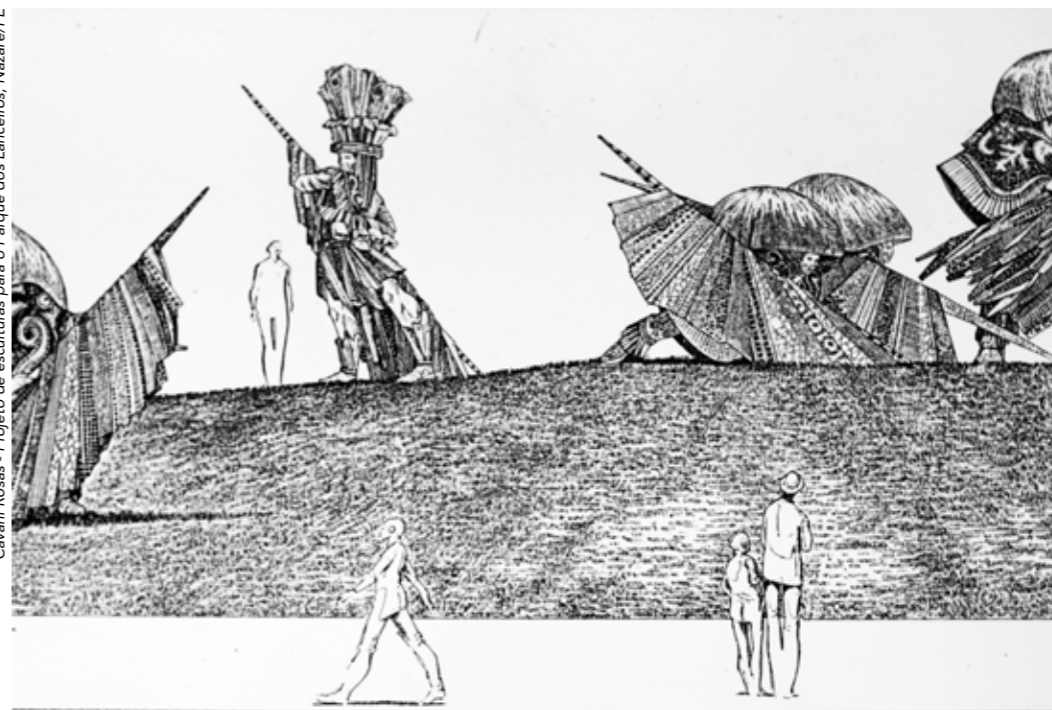
Interessante saber que o poeta de maracatu de baque solto visitasse, nos anos 1950, repertório tradicional de quadras, abecês, canções e romances tão familiares a violeiros e cordelistas, a coquistas e mestres de samba de mato. Importante saber, para compreender a complexidade desse universo poético tão cultivado pelos folgazões e apreciadores do brinquedo. Roberto Benjamin percebe a relevância desta expressão artística, ao descrever a participação do poeta, entre alternâncias da música e dança, simultaneamente executadas e simultaneamente interrompidas a fim de que se instaure o silêncio e ressoe a voz do mestre, a poesia. Esta celebração é contextualizada na ambiência rural em que ocorriam as

exibições de maracatu: “chegando em lugares previamente acertados, nas casas de pessoas conhecidas e de posses, como os senhores rurais ou nas portas das simples bodegas dos sítios e arruados, o grupo pára a fim de se apresentar”. Observa-se, ainda na atualidade, a animação conduzida por cachaça e outras bebidas alcoólicas, embora escassos sejam os grupos sediados na zona rural e que se apresentem ainda “de engenho em engenho”. Quanto ao costume de parar nas portas, há maracatus que também se apresentam na rua ou na frente da casa de amigos, conhecidos, parentes, apoiadores do folguedo, durante a jornada nas cidades em que realizam exibição no palanque carnavalesco.



Lídia Marques

Cavani Rosas - Projeto de esculturas para o Parque dos Lanceiros, Nazaré/PE



MARACATUS RURAIS DE PERNAMBUCO, POR ROBERTO BENJAMIN

No artigo escrito a partir de observações de campo realizadas entre 1979 e 1981, e que dá seguimento à pesquisa publicada em 1976, Roberto Benjamin amplia a descrição detalhada do folguedo, que, àquela altura, “prosegue vivo e em expansão na sua região e incorporou-se definitivamente ao carnaval do Recife” (1982, p. 199). A origem rural é colocada como um dos pontos de diferenciação dos maracatus de baque virado e a nomenclatura – “maracatu rural” – adotada por Katarina Real

é reproduzida por Benjamin em todo o texto, inclusive no título do ensaio, embora defendesse que a adjetivação, depreciativa, se torna desnecessária por ser o brinquedo “a única modalidade conhecida” no habitat original, a Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Considerando a quantidade de grupos de maracatu de baque solto com a denominação “cambinda”, Benjamin levanta a hipótese de origem comum a ambos os folguedos, defendendo serem os maracatus de baque solto uma



Lidia Marques

variante das Cambindas, acrescida de outros elementos, entre os quais o caboclo de lança e o de pena. Considera possível, ainda, a origem comum à Aruenda, folgado visto na cidade de Goiana e vizinhança, conforme registra Valdemar de Oliveira (1948). Durante a pesquisa, três personagens recorrentes são identificados nos grupos: o lanceiro ou caboclo de lança, o arriamá ou caboclo de pena e as baianas. Ao descrever o caboclo de lança, qualifica-o por “estranha figura” e igualmente evoca o clássico texto de Valdemar, em que os lanceiros são designados “indecifráveis tucháus”. Tal aspecto enigmático é visto por Roberto Benjamin como uma

dificuldade “a sua interpretação e a fixação de suas origens”. Outra hipótese, remota, que não descarta, é a de “serem os lanceiros reminiscências de guerreiros de antigos quilombos”.

A hipótese que defende Benjamin, a partir da observação de rituais dos maracatus de baque solto, associada a pesquisas dele próprio sobre festas de reis negros no Nordeste, aponta “a origem direta e imediata” dos caboclos de lança: “o lanceiro é a mesma figura do Mateus, do bumba-meu-boi, com um progressivo enriquecimento dos motivos decorativos e mudança de papel” (1982, p. 202). Segundo o estudioso, tal



Lidia Marques



Lidia Marques

teoria pôde ser confirmada em conversa com antigos mestres por ele entrevistados, a exemplo dos poetas Baracho e Zé Bagadu, além da constatação de que os lanceiros, nos grupos de zona rural e mais isolados, eram chamados de Mateus e Mateusinho. Sobre os caboclos de pena, também chamados de arriamá, apresenta a hipótese de que “tais caboclos representem espíritos indígenas protetores dos grupos e, portanto, possam retirar (arriar) os males”, sem, entretanto, obter declarações que comprovassem tal possibilidade, conforme escreve. Este posicionamento pode significar, inclusive, um indicativo do ri-

gor metodológico que o faz discordar da hipótese lançada por Bonald, acerca das relações entre maracatus, Catimbó e Xangô.

Quanto às baianas, Benjamin constata que, nos locais mais isolados, homens as representavam, diferentemente dos grupos sediados em áreas urbanas como o Recife. A partir da constatação, lança a hipótese de que o “baianal” teria sido o núcleo original dos maracatus rurais, sobretudo levando-se em conta a proposta de origem comum ao folguedo das Cambindas de Pernambuco e Paraíba. O grupo de baianas do ma-

racatu rural leva buquê de flores artificiais e uma das baianas é a dama do paço ou dama da boneca. Em sintonia com as observações de campo coletadas por Guerra-Peixe, a calunga é “tradicionalmente branca, de pano”, para a qual não se atribui “o sentido mágico-religioso das bonecas dos maracatus africanos, embora sejam preparadas (calçadas) para proteger o grupo”.

“Não há rei ou rainha”, afirma Benjamin, deixando claro, entretanto, em nota de rodapé, ser “possível que no passado estes grupos tivessem suas figuras monárquicas”. Lança a suposição a partir de Valdemar de Oliveira (1948), que registra repressão policial contra reis e rainhas da Aruenda Iaiá Pequena, folguedo considerado por Roberto Benjamin um dos plausíveis primórdios do maracatu de baque solto. Também Ascenço Ferreira comenta, no texto publicado em 1951, relatos que ouviu acerca de rei e caboclos apreendidos pelo patrão usineiro, em pleno carnaval, e obrigados a assumir o posto de trabalho sem direito a mudar os trajes, o que pode levar a supor a existência de cortejo real nos maracatus do interior, de “baque singelo”.

Entre as particularidades com que se defronta na pesquisa de campo, Roberto Benjamin descreve minuciosamente a cerimônia da trincheira, ou

“chegada” na sede, no domingo de carnaval. Trata-se de prática tradicional, ainda hoje vigorando, em que os integrantes abrem o carnaval, no domingo à tarde, no próprio terreiro ou local público próximo à sede do grupo. É somente depois disto que os brincantes ficam aptos a sair visitando sítios, inclusive cruzeiros, igrejas ou outros locais, tidos por sagrado, e palanques de carnaval, denominados “Federação”. Fica, ainda, o registro de que, àquela época (anos 1970/1980), as prefeituras já promoviam a visita de maracatus às diversas cidades da região, produzindo, em consequência, ajustes no horário e duração do ritual de chegada.



Lidia Marques



Lídia Marques

É igualmente descrito o temor latente, em tempos passados, provocado pela possibilidade de encontro violento de diferentes agremiações entre si e como isto se transformou em violência simbólica, dando origem à cerimônia de “cruzamento de bandeiras”, ritual acompanhado pelos mestres improvisando versos, em tom de peleja.

Sobre os aspectos mágico-religiosos, Roberto Benjamin remete a pesquisa de campo à hipótese da antropóloga americana Katarina Real, confirmando-a. Quanto a este assunto, a principal discordância de Benjamin, conforme

mencionei anteriormente, diz respeito ao artigo de Olímpio Bonald Neto (1976), que atribui “uma ligação direta da brincadeira com os cultos religiosos afro-brasileiros (Umbanda e Xangô, de linha jeje-nagô)”, o que Roberto refuta, abertamente, por Olímpio basear-se “no depoimento de um único dirigente de grupo”. Comparativamente à vinculação dos maracatus nação aos terreiros de Xangô, o pesquisador defende que a relação religiosa estabelecida pelos integrantes dos maracatus de baque solto é “uma ligação pessoal, de cada integrante e não dos grupos”, cuja proteção é pedida em ‘mesas de

Lídia Marques



catimbó', 'cultos de mestres do além' e 'jurema' por meio, inclusive, de alguns objetos, tidos por mágicos, e por isso preparados ou calçados nos locais de culto.

ENSAIO DE COMPLEXIDADES

Uma trama inconclusa? Sim, inconclusa, incompleta, aberta. E, nela, sem valia é o pensamento único, estéril, que se arvorasse a garantir uma solução, uma origem, uma unanimidade. O maracatu de baque solto, à maneira de palimpsesto, guarda como tesouro confluências e redesenhos, camadas de cultura, tintas de memória longa na memória recente de folgazões. As práticas sociais, a observação participante, a produção intelectual desses ensaios pioneiros nos deixam vislumbrar a surpresa hologramática: de religiões híbridas, de poéticas de tradição oral, de indissociável dança-música-poesia, de enredadas teias "afro-indo-brasileiras", aflorando em complexos desenhos, em sedutores bordados. O indecifrável enigma lançado por Valdemar de Oliveira, mesmo depois de parcialmente desvendado, mantém o encantamento pelo mistério, pela exuberância de personagens emblemáticos

da paisagem carnavalesca pernambucana. Seguindo veredas da memória afetiva, da memória de infância, Ascenço Ferreira nos oferece dionisíaco relato de poeta-folião dos maracatus palmarenses de baque singelo. O maestro César Guerra-Peixe desvenda detalhes musicais, até então ignorados, sobre maracatus tradicionais e maracatus recentes, diferenciando-os principalmente pelo tipo de baque e pela minuciosa análise de personagens e outros elementos dos cortejos.

Acrescentando contribuição aos estudos, a antropóloga norte-americana Katarina Real descreve os principais aspectos e personagens que compõem o folguedo, sem negligenciar a questão religiosa, mote para a pesquisa de Olímpio Bonald Neto, que se ocupa, sobretudo, dos rituais sagrados, das relações entre Catimbó, Umbanda, Candomblé e maracatu rural. É evidente o entrelaçamento de idéias, a franca interlocução que os estudiosos estabelecem com os textos antecedentes. Nesse aspecto, o pesquisador Roberto Benjamin, autor do mais recente texto entre os considerados antológicos, visita os demais, coteja-os e oferece novas contribuições. Todos eles apresentam argumentos próprios, construindo, assim, análise e interpretações fundadoras acerca do baque solto, das particularidades desse

Lídia Marques





Lidia Marques

Caçador

ramo “destoante” de maracatus.

Fascinante perceber, na descrição dos autores, a complementaridade de informações, as interseções e diferenças, mas, sobretudo, as permanências que se expandem em temporalidades e espacialidades diversas daquelas narradas, permanências cultivadas pelos próprios folgazões, protagonistas ciosos dos papéis que lhes cabem na legitimação da brincadeira, na manutenção e adaptações do folguedo conforme a dinâmica dos fluidos processos culturais. Considerando ser inventário cultural a

reunião e avaliação de bens herdados, históricos e de continuidade criativa, incontornáveis, portanto, são os textos pioneiros aqui analisados, sem os quais não seria possível fazer avançar o pensamento acerca de complexidades, de emaranhadas origens e surpreendentes rumos dos maracatus de baque solto.



Lidia Marques

REGISTRO E SALVAGUARDA

REVERÊNCIA AO
BRINQUEDO MISTERIOSO

Vistosos. Deslumbrantes. Enigmáticos. Se há pompa nas palavras, elas jamais dariam o tom do que desejemos dizer de encantamento e poesia de maracatus. O baque é solto; a língua do mestre do apito, afiada. Os folgazões são apaixonados, feito adolescente; lúdicos, feito criança. Que palavras, que descrições dariam conta de decifrar universo mítico, misterioso, de iniciados? Se o vocábulo *inventarium*, em latim, tem o mesmo radical de *in-*

ventio, muito mais do que descrever minuciosamente, do que registrar, relacionar, catalogar, muito mais do que apenas visar a descrição e enumeração minuciosa, a palavra descende de *invenire*, ou seja, achar, encontrar, descobrir, imaginar, inventar, encontrar-se, achar-se, conhecer-se. Descobrir, sim. Inventar, sobretudo. A invenção de um folguedo diz de relações pessoais, sociais, de um espaço-tempo, sincronias e diacronias que dão sentido à vida,

Lidia Marques



que simbolizam conteúdos. Invenção tramada e urdida pela sensibilidade de quem busca instantes de plenitude, de quem poetiza a vida.

Este inventário cultural dos maracatus de baque solto, muito mais do que um levantamento sistemático de bem cultural que precisa ser conhecido e respeitado, busca puxar os fios de uma trama tecida há séculos e emaranhada em outras teias ancestrais, mesmo que a história aponte apenas documentos, registros recentes, de umas tantas décadas. O ato de desvelar, muito mais do que atitude técnica, é ato de amor, de paixão. É uma entrega e uma busca. É

imaginar, descobrir, conhecer. E o que se conhece, agora, a partir de levantamento preliminar e pesquisa de campo, corrobora, enfatiza a fidelidade de folgazões a tradição viva – desde onde a memória oral alcança até o ano de 2013 – e exatamente viva porque é uma prática cultural entranhada no cotidiano de pessoas, de comunidades imersas nas vivências da Zona da Mata Norte de Pernambuco ou visceralmente ligadas a essas vivências mesmo que em territórios de diáspora, como é o caso de migrantes no Recife e Região Metropolitana ou nos arredores da Mata Norte. É, sobretudo, tradição viva porque não

se recusa a dialogar com novas práticas sociais, próprias à dinâmica da cultura:

Uma cultura é avaliada no tempo e se insere no processo histórico não só pela diversidade dos elementos que a constituem, ou pela qualidade de representações que dela emergem, mas sobretudo por sua continuidade. Essa continuidade comporta modificações e alterações num processo aberto e flexível, de constante realimentação (...). (Magalhães: 1985, p. 44)

Se o maracatu de baque solto é tradição viva, entre as tradições culturais pernambucanas, como suporta esta cultura de memória longa os embates com a indústria cultural, com a indústria do turismo, com fugazes exhibições de carnaval, com os supostos bombardeios que minariam esses alicerces fincados no massapê? É a vida em si mesma que dá conta do fenômeno: o maracatu de baque solto é um organismo vivo, um sistema que se traduz em interconexões, flexibilidade, trocas simbióticas. Traduz-se em amor, “vivacidade pura, o ritmo do tempo” (Paz: 1994, p. 196). Traduz-se em vitalidade, vitalidade cultural que, embora imersa num sistema econômico decadente, reflete o esplendor de um saber-fazer, de um saber-viver, de um expressar-se particular que encanta e sabe que

encanta. Por isso, também por isso, o ímpeto em reproduzir-se, em perpetuar-se, para além do desejo de apenas exibir-se. A perpetuação, nesta dinâmica, não se guarda em códigos enrijecidos, ao contrário, abre-se ao *invenire*, ao inventar-se, reinventar-se.

Isto permite afirmar que, fiéis ao próprio ritmo criador, os folgazões se concedem, com dignidade, o direito de representar-se, autolegitimar-se, mesmo quando se sabe que conquistar uma fisionomia de símbolo oficial de pernambucanidade – a do caboclo de lança – abre alguns canais à instrumentalização de formas de expressão, de saberes constituídos por uma comunidade vinculada ao que se designa por “culturas tradicionais e populares”. O lanceiro é um dos ícones da cultura pernambucana, emblemático, simbólico de miscigenações plasmadas durante cinco séculos. E os maracatuzeiros não apenas sabem, valem-se dessa importância de que se investe o mais destacável representante do folguedo, entre os demais personagens e elementos complexos que engendram a brincadeira, “brinquedo lindo, e importante na cultura”, como tão bem define o Mestre João Paulo, no vídeo-documentário *Verso lança flor* (2013). Brinquedo que se firma, há décadas, pela “força da libido”, pela “força poética”, pela “força da



cor”, aspectos apontados pelo artista plástico Rinaldo Silva, no mesmo vídeo, e que realçam o imagético, o erótico na composição cênica, visual, poética, simbólica de um folguedo emblemático exatamente porque funde contribuições ancestrais, funde religião, arte, vida, e não exige explicações do saber oficial constituído para perpetuar-se e reinventar-se.

Expressão artística cheia de mistérios, indecifráveis enigmas, o maracatu de baque solto traz em si mesmo, à maneira de microcosmo, representações das grandes matrizes do patrimônio cultural do país. Contribuições afro-indíge-

nas misturam-se à herança européia, e se deixam vislumbrar em perspectivas do detalhe e do panorâmico: bordaduras que fluem em arabescos, corpo cênico que dança em terra nua, poesia que se improvisa ao vento. São confluências que o situam num *continuum* de tradições reconhecíveis, enquanto sistema cultural, num território específico, a Zona da Mata Norte de Pernambuco, onde não é possível segmentar integrantes de cada expressão cultural, onde maracatu, cavalo-marinho, coco de roda, ciranda, boi de carnaval, caboclinhos, repentismo compõem tecido cultural sutilmente matizado e, ao



mesmo tempo, robusto em sua inteireza. Há uma capilaridade que une folguedos e folgazões, os quais partilham os diversos gêneros de folguedos entre os diferentes ciclos festivos anuais.

É com o sentido cíclico da vida que a festa se renova. Mal acaba o carnaval, e já estão todos a pensar como preparar o seguinte. A produção das golas do caboclo de lança requer não apenas dinheiro para os insumos, sobretudo criação artística e habilidades manuais. Os desenhos instigam a invenção plástica, pedem mãos habilidosas no manejo de

agulha, linha, miçangas, lantejoulas. Inspirados em motivos diversos, como arabescos, florais, figurativos, a reprodução deles pode partir de revistas de moda, decoração, tatuagem. Além da gola, todos os adereços das fantasias mobilizam a comunidade cultural: familiares, donos, brincantes, costureiras, artesãos. É, assim, entre os integrantes da comunidade que circula a remuneração por tais serviços, indicativo, inclusive, de ser este um entre os vários ofícios, associados ao bem cultural, preferentemente vivenciados no interior da mesma.

Os elos do saber-fazer são indícios do saber ser e estar em grupo. Muito mais do que o valor material, compreende-se que os valores imateriais, os valores simbólicos mobilizam a todos da comunidade cultural. O trabalho de montar e manter um maracatu envolve o grupo, que se envolve em trocas sociais que resultam, não apenas em sociabilidade, sobretudo em espiritualidade, identidade coletiva. As práticas sociais, no maracatu de baque solto, passam pela esfera coletiva e/ou estritamente particular do transcendental. Nessa esfera, a relação é mediada por líderes espirituais, como Laurinete de Assis Santana, madrinha do Maracatu Cruzeiro do Forte, que não se exime de anunciar publicamente: “eu traba-



lho com caboclo, eu trabalho com mestre, eu trabalho com Exu, eu trabalho com as Pombas-Gira, tudo isso eu trabalho”. Ainda que deparando-se com pronunciamento desse teor, falar em maracatu é dizer de mistérios, de ritos iniciáticos e propiciatórios referentes a Candomblé, Catimbó, Jurema. É dizer de gestos sagrados, velados e manifestos, que se constituem em mistérios, no que os folgazões chamam “segredo de maracatu”.

“Esse maracatu para mim é tudo na vida”, exulta Laurinete, numa franca indicação de que a fruição do folguedo

permeia múltiplas esferas do saber-viver, cujo esteio pode ser tanto o rito secreto, propiciatório, quanto a explosão de dança, música, criações de poesia. “Samba de maracatu, eu canto na melodia que eu inventar, eu gosto muito de inventar”, quem diz é o Mestre Zé Galdino, poeta de maracatu, violeiro, cirandeiro, mestre de boi de carnaval, toadeiro de cavalo-marinho, que se iniciou cantando folheto de cordel nas feiras, ainda na infância, aos oito anos, e para quem a poesia “significa vida, é o sentimento do espírito da pessoa”. No baque solto, a poesia consiste num

dos principais elos a interconectar folgazões, platéia e demais integrantes da comunidade cultural.

“Maracatu é um brinquedo muito misterioso”. Com esta afirmativa, o mestre caboclo Zé de Carro, de longa vivência de folgazão, expressa a impossibilidade de uma definição fechada do que seja o maracatu de baque solto. Para além de tudo o que pudesse ser dito, há o inefável – aquilo que se sabe, se sente, mas, em razão de sua natureza, força, beleza, é inexprimível – e o mistério, que não se pode acessar, o indecifrável. A quem cabe definir o brinquedo, senão aos próprios brincantes? “Maracatu não é carnaval, maracatu é terreiro”, enfatiza Manoelzinho Salustiano, presidente da AMBS, no depoimento ao vídeo acima referido *Verso lança flor*.

Não é, portanto, um possível gosto do pitoresco o que move a iniciativa de registro de um patrimônio cultural. É na contramão de qualquer arroubo assistencialista de elite intelectual deslumbrada que se engendra. É no reconhecimento nacional da relevância de um conjunto de particularidades estruturadas em práticas culturais, contextualizadas num espaço-tempo, que se funda. É no respeito à autonomia, à dinâmica própria e liberdade de re-

presentatividade dos folgazões que se firma. É, sobretudo, na confirmação de consolidado processo de pertencimento coletivo que se justifica:

“Os processos de construção da memória social e do patrimônio cultural criam – ambos – marcos afetivos e cognitivos compartilhados que balizam a continuidade e a mudança sociais, a formação de representações de si e projetos de futuro.” (Arantes: 2010, p. 52)

O pertencimento se traduz em identidade, em representações simbólicas de uma comunidade cultural, comunidade da qual, no presente estudo, o maracatu de baque solto é *patrimonium*. É patrimônio, cuja reunião de bens, teres e haveres, mobiliza o cotidiano de folgazões e apreciadores, durante todo o ano. Se hoje é possível valer-se da memória técnica de discos gravados, de registros audiovisuais produzidos por especialistas, simultaneamente os protagonistas dos maracatus providenciam gravação, em múltiplos suportes e mídias, do espetáculo carnavalesco, de antigas disputas de poetas improvisadores, das reuniões festivas que se desenrolam durante todo o ano, como o carnaval de Páscoa, as sambadas e ensaios. Circulam, pelas ruas, pelas casas, emblemáticas imagens e a sonora

de mestres do apito, como que a realimentar sistematicamente a memória do folguedo e o prazer de vivê-lo e nele exprimir-se.

Legítimos detentores de patrimônio cultural, protagonistas dessa cultura de terreiro, são os próprios maracatuzeiros que apontam emblemas, encruzilhadas, convergências: o maracatu é terreiro, terreiro de festa, terreiro sagrado. Nele, indecifráveis, misturam-se

mitos, ritos, arte, vida. E é nesse oceano de palimpsestos que mergulham os folgazões. Vivenciando, experimentando cotidianamente o terreiro, constrói-se a afirmação de identidades e o próprio sentido da existência. E é com os fios da poesia que se tece esta trama, este brinquedo misterioso, bem cultural cujo valor simbólico exige reverência e habilita-o plenamente a integrar o patrimônio imaterial brasileiro.

Lígia Marques



DIRETRIZES DE SALVAGUARDA
PARA O INRC DO MARACATU
DE BAQUE SOLTO

Lidia Marques



DA METODOLOGIA PARA PRODUÇÃO E ORGANIZAÇÃO DOS DADOS DE SALVAGUARDA

As diretrizes de Salvaguarda para o fomento, promoção, difusão e preservação do Maracatu de Baque Solto foram produzidas em uma das reuniões mensais da Associação dos Maracatus de Baque Solto, realizada no dia dois de setembro de 2012, no município de Aliança - PE, com a presença de 75

grupos filiados. No primeiro momento, que teve início às 9 horas da manhã, a equipe de pesquisadores e o supervisor do inventário esclareceram o intuito do encontro transmitindo todas as informações acerca do documento a ser elaborado, contendo as diretrizes para a produção posterior de um pla-

no de salvaguarda e sanando as dúvidas sobre a idéia de salvaguarda de um bem patrimonial.

No segundo momento, diante do quantitativo de representantes, o grande grupo foi dividido em quatro subgrupos (rodas de trabalho) com fins de aplicação do Questionário de Salvaguarda de modo mais detalhado e de mais fácil diálogo com os interlocutores.

Alguns procedimentos foram adotados como padrão para as quatro rodas de trabalho: cada uma das rodas teve a condução de dois pesquisadores garantindo a mediação das discussões;

todas as rodas estavam equipadas com um gravador; cada representante que expressasse sua opinião deveria antes informar, para identificação, seu nome, município e a que grupo pertencia; a roda só se encerraria com a aplicação do questionário na íntegra; o pesquisador deveria mediar o debate tentando dar voz à maioria dos componentes, respeitando as divergências e problematizando as diferenças.

Toda a ação foi registrada em áudio e fotografias que se tornam registros comprobatórios de cada subgrupo, os quais seguem como importantes peças do Inventário.

Os dados depurados refletem a dinâmica do encontro. Percebe-se a recorrência de aspectos de mesma natureza em falas espontâneas dos representantes, tais como a questão da falta de estrutura das sedes, a lei do silêncio, a burocracia nas documentações e editais de fomento, a relação com o poder e as políticas públicas e, principalmente, a escassez de recursos financeiros para a manutenção dos grupos. Outras diretrizes apresentadas foram construídas por meio do contato e vivência da equipe de pesquisa no universo do maracatu de baque solto. Foram apreendidas as temáticas e debates mais latentes e produzidas

DOS EIXOS PARA AS DIRETRIZES DE SALVAGUARDA

EIXO 1 | Estrutura Física e Burocrática

• A questão da falta de estrutura ou inexistência das sedes

Os maracatus, em sua grande maioria, não possuem sede própria. Em geral, a sede provisória localiza-se na casa do dono do maracatu, residências alugadas ou próprias, que possuem em comum o pequeno ou inexistente espaço para desenvolver atividades de grupo. A sede, para além da guarda do mate-

as diretrizes que os maracatuzeiros apontam como emergenciais, não perdendo de vista o poder de desdobramento dos apontamentos expostos a seguir na etapa de elaboração do plano de salvaguarda do bem quando for então registrado.

Seguem tais diretrizes, organizadas em cinco eixos:

- Estrutura física e burocrática
- Produção e Reprodução Cultural
- Mobilização Social e Alcance da Política
- Gestão participativa e sustentabilidade
- Difusão e valorização

rial, serve para reunir e abrigar os folgazões, lugar para ensaios e sambadas, e, sobretudo, como importante fonte de renda e de transmissão de conhecimento/saber.

(...) Cada maracatu tem que ter seu terrenozinho, ter sua sedezinha, instantaneamente, livre pra ele. Suas



Lidia Marques

sedes livres pra ter o material dele, tem uma sambada pra fazer na sede dele aí isso aí era uma beleza. O que eu achava era isso, que todos os maracatus em todos as cidade deve ter sua sede e estará munido de tudo. (Manoel dos Santos da Silva, Maracatu Leão de Ouro, Nazaré da Mata).

O maracatu que é na casa dele é muito importante pra ele porque é dele, né? É importante porque ele ali está na casa dele. Alguém chega, um olha como está trabalhando, chega uma senhora, chega uma criança. Fica tudo ativa aprendendo e fica tudo o maracatu ali livre. Agora se fica num chiqueiro ali, noutra acolá sem saber... Dali o dono diz me dê a casa, e ele não sabe pra onde vai, já vai procurar outra fica andando perdido na rua... E ele tendo uma sedezinha dele está protegido com a graça de deus e pronto. (Manoel Vicente da Silva, Maracatu Leão de Ouro, Nazaré da Mata)

A sede mesmo é na minha casa, eu moro assim, na frente, é murada, aí eu botei assim um caboclo no muro, e tem um leão. As armações vivem atrás da minha casa. Tem que ter uma sede para continuar os trabalhos. (Antonio Feliz da Silva, Aicão, Maracatu Leão Coroado, Araçoiaba).

O certo era uma hipótese assim: se cada prefeito de sua cidade dá um terreno para os maracatus fazerem suas sedes. Camará [Estrela de Ouro de Aliança] tem a sede dele lá, o

Beija Flor, que é daqui [Aliança] que tem a sedezinha dele ali. Agora neste que eu estou em Nazaré tem a sedezinha pra guardar o material, mas o terreiro é muito pequeno, se ele pudesse pegar uma verba pra pegar um terrenozinho pra fazer uma sede maiorzinha era melhor. Para, vamos supor, no domingo de carnaval, o domingo e a segunda acumular todos os folgazões pra dormir, aí era outra coisa, aí o brinquedo nosso já subia. Os folgazões de fora dormem lá, mas dormem no maior sufoco. Isso é porque a sede tá pequena. (Antonio José da Silva Pinto, Maracatu Piaba Dourada, Nazaré da Mata)

Tem maracatu que não tem sede, aí tem que ver assim um terreno pra construir a sede do maracatu, pra que o maracatu tenha a sua sede. Tem que dar o terreno e um recurso para construir a sede, tem que ter dinheiro. (Claudio, Maracatu Leão da Glória, Lagoa de Itaenga)

A Fiat para se instalar em Goiana recebeu não sei quantos hectares de terra. Mas, a prefeitura não doa nem um palmo de terra pras agremiações que lá existe. Então, na mata norte os prefeitos das cidades podiam fazer também pelos maracatus. Não é doar espaço para os maracatus ensaiar não, é um terreno para sede. Eu quero que ele chegue na minha casa pra ele ver da onde o maracatu sai. E o maracatu não é meu, o

Lidia Marques



maracatu não é de nenhum cidadão aqui. O maracatu é patrimônio dos municípios. Temos que colocar isso para os prefeitos, para os secretários: o maracatu é patrimônio do município. Uma associação não tem dono, não pode ser vendida. Todos os maracatus são associações. Então ele não pode ser vendido, é da cidade para sempre. Ele passa de pai pra filho, pra neto, pra mestre de caboclo, brincantes. (...) Chega uma empresa para se instalar em Aliança, ela vai ganhar dez hectares de terra. Mas por que você não dá ao maracatu que já vinha atuando? Ele tem estatuto provando que foi fundado ali, tem CNPJ provando que ele é dali,

tem a ata que ele é dali, o alvará... Então o que é que falta? Só falta o grupo pressionar mais para ganhar essa área de terra e aí vai buscar parceria com o governo federal, parceria com o governo do estado. (Peu, Maracatu Leão da Fortaleza, Goiana).

Diretrizes produzidas:

*Intervenção do poder municipal: cessão de terreno nas cidades para a instalação de sede definitiva e/ou fomento para aquisição de terreno, construção e reforma das sedes.

• A questão burocrática: formalização estatutária e impostos a pagar

Há alguns anos os maracatus são orientados pelas instâncias oficiais, sobretudo prefeituras municipais e o governo estadual, no sentido de que precisam da documentação para efetuar pagamento de cachês, para oficializar/formalizar sua existência e se constituírem legalmente com CNPJ. Movimento burocrático identificado como complexo e que acarreta demandas financeiras. Os grupos filiados à Associação dos Maracatus de Baque Solto recebem consultoria da entidade para tal formalização, contudo, a dificuldade com o pagamento dos impostos aparece como problemática recorrente.

Outro apontamento é o pagamento de impostos de IPTU para as sedes provisórias e permanentes, o que onera orçamento dos maracatus.

A maioria dessas agremiações não tem sede. As sedes deles são as casas que eles moram. Aí o poder público joga toda responsabilidade para cima de você. Quando eu falo do poder público, eu falo da questão municipal. Porque se você não pagar o carnê do IPTU da sede provisória você não vai ter direito ao alvará. Eu estou me referindo à questão de Goiana, porque é o que acontece com a gente lá. Se você não pagar o carnê de IPTU você não vai ter direito

ao alvará, mas você tira a nota. Então eles só tão interessado para resolver o problema deles. (Peu, Maracatu Leão da Fortaleza, Goiana)

Tem carnaval que lá no meu gastou quase mil conto [R\$ 1.000,00] só de documento. A gente tira já do dinheiro que vem para fazer o carnaval. E crescer o maracatu não tem condições, gente, pra crescer o maracatu tem que ter condições, e cadê condições? O prefeito, quando vem, dá dois mil, dois mil e quinhentos e não



Lúcia Marques

dá para fazer carnaval e pagar documento, imposto... (Maria da Conceição, Maracatu Cruzeiro do Forte, Recife)

Porque a Associação de Maracatus de Baque Solto fez uma caravana na Mata Norte e pegou até região metropolitana ensinando o pessoal tirar documento e dizendo as agravações inadimplentes. Hoje a gente tem 115 maracatus registrados, a gente tem 34 maracatus inadimplentes. Isso não é muito não, mas pode ser resolvido. O município que dá sua

contribuição. Ele tem que entender que aquele maracatu se acabando vai ser mais criança envolvida com droga, vai ser mais criança no meio da rua. E o maracatu, ele faz esse trabalho. (Representante do Maracatu Cambindinha, Araçoiaba)

Diretrizes produzidas:

* Desburocratização dos processos de formalização dos grupos e isenção de impostos.

EIXO 2 | Produção e Reprodução Cultural (transmissão de ofícios, saberes e modos de fazer)

• Da transmissão de ofícios, saberes e modos de fazer para crianças e jovens.

Neste eixo foram identificadas a dificuldade de atrair jovens para a brincadeira e a falta de instalações adequadas para a produção de materiais e transmissão de conhecimentos e práticas. É possível perceber que a transmissão de saber ainda se configura de maneira informal, na dinâmica cotidiana – os mais novos aprendem com os mais velhos –, apesar da preocupação dos maracatuzeiros com a continuidade de seus grupos e a intenção de executar ações mais formalizadas como oficinas.

No meu a partir de dois anos os pirraia [criança] já começa dançando. Eu tenho um neto de quatro anos que brinca... A gente tá tentando dar oficina, para atrair mais porque eles bordam, é uma maravilha (...) Tem que ter uma pessoa mais velha pra poder incentivar eles ensinar a fazer (Maria da Conceição, Maracatu Cruzeiro do Forte, Recife)

Pra aprender a dança começa de criança, aí olha todos aqueles mais velhos. Aí diz eu vou brincar, aí vira folgazão. Ele aprende por a gente mais velho, né?! (Manoel dos Santos)

da Silva, Maracatu Leão de Ouro, Nazaré da Mata)

A gente somos o homem de hoje. Com esse carnaval que passou tenho 56 carnaval que brinco. E a gente coloca uma criança junto com a gente fazendo, ajitando ele, pra ele ser o de amanhã igualmente a gente porque a gente não sabe do dia de amanhã. (Antônio José da Silva Pinto, Maracatu Piaba Dourada, Nazaré da Mata)

Diretrizes produzidas:

*Fomento público exclusivamente destinado para os maracatus com o objetivo de investimento em oficinas para os folgazões e sua comunidade, bem como para que estruturarem suas formas de transmissão de conhecimento.

*Estímulo a parcerias com projetos e programas já existentes, a exemplo dos pontos de cultura. Essas parcerias devem constar como sugestões do próprio edital que orienta a elaboração dos projetos concorrentes, a estimular, portanto, uma rede de parcerias entre os grupos locais que não têm sede para atividades como é o caso da maioria dos maracatus de baque solto.

*Desburocratização dos editais para facilitar a participação dos maracatus nos processos licitatórios públicos que

atendam a demandas de produção e reprodução cultural, com ênfase na transmissão de saberes, ofícios e modos de fazer.

(...) Incentivos em cima de Projetos Culturais. Na Chã mesmo agora foi feito. Estava lá acontecendo um projeto, uma oficina para fazer golas, também existem aulas de cavalo-marinho, essas coisas. Agora deveria ter um pouco mais de incentivo, porque para isso precisa de mestre, mestre precisa de transporte, onde tem criança precisa de lanche, elas não vão se elas não ficarem meia hora, uma hora se não der nada para comer. E n t ã o , questão de destravar um pouco mais esses tabus de meio mundo de burocracia para se colocar um projeto e ser aprovado. Façam mais projetos em terreiros, busque mais oportunidades que vai ter. É mais fácil transmitir conhecimento onde você pode dar conhecimento, no meio da rua você não pode fazer isso. Você tem que ter lugar para fazer isso, pode ser através de projetos culturais feitos nos pontos de culturas mais próximos. É muito fácil, sambadas de terreiro é ótimo, você vê crianças, você vê jovens. Mas não tem um incentivo... Aí a gente volta de novo na velha base: a gestão pública. Se você não tem patrocínio você não consegue fazer nada, precisa-se de apoio para ensinar aos mais jovens. (Peu, Maracatu Leão da Fortaleza, Goiana)

Lidia Marques



• Da transmissão de Saberes, Ofícios e Modos de fazer para adultos.

Maracatuzeiros adultos são peças importantes no tocante à transmissão de conhecimentos e práticas. Como demanda de salvaguarda, os representantes atentaram para ações de repasse e intercâmbio desses repertórios entre mestres maracatuzeiros e outros artesãos do estado, ampliando o potencial de produção e reprodução cultural dos maracatus.

Diretrizes produzidas:

*Elaboração de ações que provoquem a efetivação de uma rede de intercâmbio entre mestres e detentores do

saber no maracatu e outros artistas e artesãos do estado, com vistas a fortalecer os processos de transmissão dos conhecimentos e práticas.

* Estudar formas de investimentos públicos ou patrocínios privados destinados exclusivamente à área de formação para entidades associativas como Associação dos Maracatus de Baque Solto com fins de promoção de oficinas que tenham os folgazões adultos como público-alvo. A entidade além de reunir mais de cem grupos e mantê-los em certa conexão,

já possui a experiência neste tipo de ação – oficinas já foram executadas por ela sem continuidade, por falta de financiamento.

* Em festividades ou festivais como o Pernambuco Nação Cultural (promovido pelo Governo do Estado), deve ser implantada na programação minicursos e/ou encontros de intercâmbio entre mestres, artesãos e folgazões para transmissão estruturada de conhecimentos e práticas.

Essa questão das oficinas, a Associação de Baque Solto soube que tem várias oficinas aqui [em Aliança], informal, é preciso estruturar, replicar.

• Da estrutura física e material para oficinas e outras ações de transmissão de conhecimento

Novamente a questão da falta de estrutura das sedes se apresenta como empecilho para as ações de formação e transmissão de conhecimentos e práticas.

As pessoas que são músicos, batedor de terno, eles estão ficando mais velhos e estão se afastando. Na nossa sede a gente tinha que fazer uma escola. Pegar um grupo assim de uns cinco meninos, pegar os mais jovens para eles baterem, aprenderem a ba-

De sambada, oficina de bordado, oficina de ensinar a bater os instrumentos. Tudo isso a Associação de Maracatu de Baque Solto fez lá em 2003. A primeira oficina da Associação de Baque Solto foi patrocinado pela Chesf e a gente teve dificuldade para organizar. Não é fácil, tinha camarada que não queria participar de nada, com vergonha, com medo. Tinha que dizer nas reuniões que as oficinas eram importantes, uma ou outra oficina que o pessoal se aproximou e aí teve um monte de gente que veio aprender. (...) Eu aprendi mais também em oficina e se hoje tivesse oficina de bordado eu estaria dentro dela de novo. (Aluísio, Maracatu Beija-Flor, Aliança)

ter, desenvolver eles para pegar aquele "clima" do maracatu. Meus batedores estão ficando velhos. Em Paudalho não tem ninguém que bate, músicos vão mais lá para escola de samba, pagode, mas de maracatu não querem por isso é importante uma escolinha. A minha sede está faltando piso, reboco, porque isso não consegui fazer ainda. Mas tem banheiro, tem um espaço que eu poderia botar uma escolinha para os meninos... Para ensinar, eu colocaria os antigos para ensinar

Lídia Marques



os mais jovens, entendeu? Mas só que faltam os instrumentos, porque meus instrumentos são poucos, falta isso também. Falta o sopro, o pistom, para botar os meninos para aprender. Minha estrutura está muito pouca. Se eu tivesse material para colocar eu já tinha botado, porque os mais velhos ensinavam os mais novos, aí eles iam pegando aquilo ali. (Maria de Lourdes, Maracatu Leão Coroado, Paudalho)

Falta material, eu tenho uma equipe de trabalho com 105 pessoas. Eu tenho um grupo de criança lá, que chega e diz "Tem alguma coisa para fazer aí?". Eu acho triste, não ter mi-

çanga nem nada, porque se tivesse ia incentivando eles. (Custódio da Silva, Maracatu Águia de Fogo, Ferreiros)

Diretrizes produzidas:

*Linhas de fomento para aquisição e reforma de sede, bem como para compra de instrumentos musicais e outros materiais para oficinas regulares ou trocas geracionais informais, com a finalidade de abrigar as ações de transmissão de saberes, ofícios e modos de fazer.

EIXO 3 | Mobilização Social e Alcance da Política

- Da aplicação dos recursos públicos de fomento direto e elaboração de políticas públicas de cultura.

O fomento público é uma das questões mais recorrentes na fala espontânea das lideranças dos maracatus. A distribuição desigual entre as diversas expressões da cultura popular e as bandas de música mais comerciais que compõem a grade de programação das festas carnavalescas é uma discussão que aponta para a reflexão das prioridades da gestão pública. Nesse quadro chama a atenção a grande dependência dos grupos em relação aos recursos públicos e a necessidade de desvincular seus trabalhos dessa única fonte. Existe uma reivindicação para o aumento do fomento e dos cachês pagos em apresentações como ação imprescindível para a manutenção da brincadeira. Em grande medida surge uma cobrança de ações efetivas para o ano inteiro que promovam a captação dos recursos e expandam as fontes. Trata-se de uma crítica às políticas públicas de cultura que não atendem às necessidades das expressões culturais reconhecidas como tradicionais e representativas da cultura pernambucana, aos moldes do maracatu de baque solto.

O problema maior é o recurso que falta, dinheiro. Da prefeitura, do go-

verno. Porque maracatu a gente gasta muito e o recurso é muito pouco, é pequeno demais. (Severino Antonio Teixeira, Maracatu Leão Teimoso, Lagoa de Itaenga)

Com licença, porque eu sei um pouco. Aqui eu trabalhei 35 anos na prefeitura e eu sei que vem verba pro carnaval, sei que o governo manda verba, agora nem todos os prefeitos gastam aquela verba com o brinquedo. Porque se eles gastassem... nós estaríamos melhor. (...) Muitos seguram, botam uma banda. Quer dizer, quem quer ver banda, quem quer ver? Quer ver brinquedo, bloco no meio da rua. (Antonio José da Silva Pinto, Maracatu Piaba Dourada, Nazaré da Mata)

E quando a gente tenta buscar a gente se esbarra na burocracia... A valorização da cultura tem que partir através da gestão pública, porque quando se fala em saúde e educação e cadê a cultura, onde é que ela fica? Se você não valoriza sua cultura não tem como botar uma educação de linha e não tem como mostrar uma linhagem de saúde decente... Porque enquanto você coloca um jovem aqui e acolá numa cultura você está tentando tirar ele de outros caminhos desviantes... Então, eu acredito



que, para se melhorar precisa de uma maior participação da gestão pública, tanto municipal como estadual. (Maria de Lourdes, Maracatu Leão Coroado, Paudalho)

Eu concordo com a palavra dele porque, você sabe, maracatu é muita despesa, maracatu é muito gasto. A gente gasta para fazer uma fantasia para o caboclo, a gente gasta uma base, mais ou menos, 800 ou 700 reais para fazer uma fantasia. A gente gasta para roupa de baiana, de rei e rainha, bandeirista, mestre. Um mestre para

cantar no maracatu da gente a gente paga verba, ele quer cobrar 1.500 reais. Meu mestre mesmo, esse ano, eu paguei 1.000 reais e ele quis 1.200 reais e eu não tive condições. Maracatu é cultura popular e merece a ajuda do governo e do estado e do presidente para nós botar mais o maracatu na rua mais lindo e mais bonito. Do jeito que tá, nós só vai abaixar, não vai levantar. (Antônio Feliz da Silva, Aicão, Maracatu Leão Corado, Araçoiaba)

Na minha visão o compromisso do poder público é defender as suas cul-

turas de raiz... Estadual e Federal... O que a gente vê é que o estado, o governo federal faz a sua parte, mas a gestão de alguns municípios não faz, a realidade é essa. Às vezes, assim tem muita gente que fica assustada com o poder público municipal, porque estão aí pra ser abertas várias fábricas na Mata Norte e eu pergunto: a Fiat teve redução de 5% e 3% do ISS, mas se a gente deu uma carta branca a um vereador para representar a gente lá na câmara eles votam as leis, têm que fazer por nós também. Então, a gente também tem que fazer as nossas pressões, os projetos estão lá na câmara pra gente ver o que esses caras estão aprovando. Estamos em época de eleição, o cabra não se lembra em que votou, não se lembra em quem votou, o fulano que elegeu. Passou 7 de outubro e acha que fez o dever de casa e não fez. São eles que votam as leis, então as fábricas tiveram redução de ISS de 3%, enquanto que as agremiações pagam 2% de ISS que antes não pagavam e isto foi aprovado por lei. Então, os grupos têm que se manifestar, a gente representa nossa cultura. O estandarte está lá, o Maracatu Leão de Goiana, está lá o nome da cidade. Então, a gente não está fazendo o dever de casa, tem que acompanhar os vereadores, vê se estão apoiando a gente, tem que ver se interessa a gente, fiscalizar e tal. (Peu, Maracatu Leão da Fortaleza, Goiana)

Então é isso aí. Que não fosse o governador do estado junto com a As-

sociação que arrumasse esse dinheiro para a gente, o maracatu não saía. Esse maracatu que tem muita gente tem prefeito que ajuda bem, aí esse maracatu sai. Por isso que tem maracatu mais fraco que outros. Tem outros que sai bem bonito, sabe por quê? Porque a prefeitura da cidade ajuda. (Valdemar Belarmino, Maracatu águia Dourada, Nazaré da Mata)

Diretrizes produzidas:

*Estabelecer o maracatu de baque solto entre as prioridades na aplicação dos recursos públicos para o carnaval, utilizando-se do argumento de sua importância e representatividade para a cultura pernambucana que ganhará força com registro de patrimônio imaterial do Brasil.

*Rever os valores pagos pelo fomento público direto (auxílios e cachês) e indireto (editais, projetos e programas) que já não atendem às necessidades reais de manutenção da brincadeira.

*Promover canais de diálogo entre o poder municipal e os maracatus para discussão democrática acerca das políticas públicas a serem implantadas na cidade que possam beneficiar diretamente os grupos locais. Atentar para ações que ocorram o ano inteiro e não se concentrem apenas no carnaval.

Lidia Marques



* Fortalecimento de eventos importantes como ensaios, sambadas e encontros com fins de fortalecer seu potencial de captação de recursos, de interação entre grupos distintos e preservação

das tradições que envolvem os maracatus de baque solto.

*Necessidade de abrir novas frentes de captação de recursos para os grupos, sobretudo da iniciativa privada.

• Da questão da Lei do Silêncio e investimento nas sambadas

A Lei do Silêncio, aplicada pelo Ministério Público Estadual, a fiscalização policial, atinge diretamente as atividades festivas dos maracatus. Eventos como ensaios e, principalmente, as sambadas são monitoradas e só podem ser realizada até as duas horas da manhã. Esses

eventos tradicionalmente acontecem à noite, a partir das 22 horas, e terminam na manhã do dia seguinte. Possuem uma dinâmica própria de acontecimentos, rituais e intervalos que percorrem em um tempo próprio. Além disso, é um importante espaço de interação,

confraternização, intercâmbio e exibição que tem agora seu tempo diminuído acarretando prejuízos simbólicos e financeiros uma vez que tais eventos fazem parte do repertório das tradições da cultura do baque solto e têm potencial de captação de recursos para participantes. Com exceção dos eventos ocorridos no Parque dos Lanceiros, equipamento cultural da Prefeitura de Nazaré da Mata, onde a duração pode ser estendida, os maracatus enfrentam dificuldades em realizar sambadas e ensaios em suas sedes, então torna-se tema recorrente em reuniões da Asso-

ciação dos Maracatus de Baque Solto e surge como demanda para as ações de salvaguarda da manifestação.

Assim, as barracas lá botam uma seresta e vão até quatro horas da manhã. Agora se a gente, maracatuzeiro, bota até quatro horas a justiça não quer, é até duas horas da manhã, três horas no máximo. Eu acho que isso é errado. Acho que tem que se juntar os maracatuzeiros da cidade e ir no juiz e no prefeito, o que for que seja o certo. Ora, se a seresta vai até quatro horas da manhã e por que o maracatu não vai até quatro horas? O ruim é isso aí, o silêncio é



Lidia Marques

isso aí. Todo ser humano tem o direito e porque um tem o outro não tem? Tem que ser tudo igual. Porque se um acaba de quatro horas e pra os maracatuzeiros dá até duas horas da manhã? Isso não dá, tem que ser tudo igual. (Cláudio, Maracatu Leão da Glória Lagoa de Itaenga)

O maracatu só até duas horas da manhã, não tem o que ver o maracatu. O maracatu chega de onze horas, às vezes a derradeira encosta meia noite. Começa a cantar a marcha quando é duas horas num dá tempo nem de cantar a marcha para pedir a bebida, parou o maracatu. O gosto de maracatu é amanhecer o dia, a poeira voando, a gente pulando e a poeira subindo, e quando amanhece o dia, às vezes, os mestres ainda tão travados. (Manoel dos Santos da Silva, Maracatu Leão de Ouro, Nazaré da Mata)

Termina de duas horas, aí o povo fica pensando o quê? Nenhum tomou gosto, num sabe o qual foi o mestre bom. Aí perdeu muita coisa. Aqueles que têm umas barraquinhas vendendo uma coisa e outras pra colher algum dinheiro perde. E a gente fica também querendo ver quem é dos mestres os melhores e não consegue... Todo mundo perde... (Antonio José da Silva Pinto, Maracatu Piaba Dourada, Nazaré da Mata)

A justiça não permite por causa dessa lei do silêncio. Não querem deixar. Agora veja só: eles não querem deixar

o maracatu brincar, que são duas sambadas duas vezes por ano, mas a cidade não tem banda que vai até de manhã, é zoada que não é brincadeira. Por que a gente não tem esse direito? Dar uma sambada até de manhã, o mestre sambando no terreiro e a gente brincando até de manhã. Mas, não pode ter. (Maria de Lourdes, Maracatu Leão Coroado, Paudalho)

Eu acho que a gente fica parado durante o ano todinho, porque se aumentasse o negócio de sambada para a gente era outra história. Uma apresentação para a gente ganhar dinheiro. O Maracatu Cambinda Nova mesmo passa o ano todinho não ganha nada, somente a gente gastando. A gente gastando, tirando. Quando chega o mês de dezembro em diante que a gente vai pegar o dinheiro do Recife. Aí cortador de cana fica tirando cinco real, dez real, para fazer uma fantasia, mó de botar na rua. Mas se a gente ganhasse uma sambada, uma apresentação, estava bom de pegar aquele dinheiro e pagar aos ternos, aos músicos, pagar a caboclo e baiana, fazer uma fantasia, uma vara, um estandarte. Mas a gente não tem condições de fazer isso. (José, Maracatu Cambinda Nova, Nazaré da Mata)

Diretrizes Produzidas:

*Autorização legal para que os ensaios e sambadas possam continuar a ocorrer na sede dos maracatus, em sua

dinâmica tradicional, com duração de uma noite inteira e término na manhã do dia seguinte.

*Investimentos em equipamentos públicos municipais, a exemplo do Par-

que dos Lanceiros em Nazaré da Mata, que proporcionam estrutura física; acolhimento a brincantes e visitantes; e a autorização legal para execução de sambadas e ensaios até o fim de sua própria dinâmica de execução.

• **Da liberação dos folgazões, quanto aos trabalhos formais, durante o carnaval**

Há uma preocupação, por parte dos representantes dos maracatus, acerca de fábricas, indústrias e engenhos, que já existem e outros a serem instalados com brevidade na Zona da Mata, empregadores dos folgazões. As lideranças argumentam que os trabalhos formais muitas vezes não liberam seus funcionários-folgazões para brincarem maracatu durante o carnaval. Um problema que, segundo os maracatuzeiros, poderia ser negociado a partir da intervenção do estado.

Por exemplo, a fábrica da Fiat vai para Goiana já. Vão contratar os folgazões e não vão liberar a gente em época de carnaval pra brincar não, e esse brinquedo vai sumir do mapa. Ninguém vai botar na minha cabeça que vão liberar porque são bonzinhos não, porque não vão. Aí vem com a questão da lei e eles não vão liberar e eu já sinto isso agora sem elas instalarem as fábricas. Eu digo isso, porque a gente mandou um

ofício para a Usina Santa Tereza e ela não liberou três componentes da gente para fazer apresentação que estavam lá trabalhando. (...) Você poderia buscar um vereador eleito para que ele colocasse um projeto na câmara como lei orgânica do município. Como a empresa faz parte do município também ela teria que atender, para que seja mantida através de lei a liberação destes funcionários. Assim como a gente vê com o pessoal da prefeitura de Aliança, que lá também não liberava o funcionário para brincar o maracatu, aí foi feita uma lei orgânica municipal, aprovada na câmara dos vereadores, e hoje ela tem como obrigação liberar através de ofício o funcionário. (Peu, Maracatu Leão da Fortaleza, Goiana)

Diretrizes Produzidas:

*Abrir canais de diálogo com as prefeituras e empresas privadas no intuito de sensibilizar para a importância da





Lidia Marques

Maracatu-mirim Sonho de Criança, fundado pela Prefeitura de Nazaré da Mata

liberação do folgazão de suas atividades profissionais, durante o carnaval, a partir do registro a ser concedido como Patrimônio Imaterial do Brasil.

*Estudar as possibilidades de implantação de leis orgânicas junto ao legislativo municipal, que possibilitem tal liberação.

EIXO 4 | Gestão participativa e sustentabilidade

• Do fortalecimento de ações contínuas e captação de recursos financeiros

A necessidade de fortalecer atividades que gerem renda e constituam um calendário para o ano inteiro se apresenta como ponto imprescindível no tocante à sustentabilidade dos maracatus. Parte desta problemática concentra-se na situação precária das

sedes para abrigar ensaios, sambadas, oficinas, e confecção de golas e outros materiais; e nos recursos financeiros para subsidiar tais ações. Os maracatuzeiros mostram-se despreparados frente às possibilidades possíveis de captação de recursos e extremamente

dependentes dos fomentos públicos – auxílios e cachês. Muitas lideranças e folgazões comprometem seus próprios orçamentos domésticos para investir financeiramente na brincadeira, uma questão complexa por se tratar de agricultores e aposentados, em sua maioria, sem condições de suportar essa constante transferência de recursos, desmotivando-os e desmobilizando os grupos. Vale destacar ainda, todos os componentes – mestres, folgazões, batedores de terno etc. – recebem uma quantia em dinheiro do próprio maracatu para brincar durante o carnaval. Este valor varia de acordo com a função executada, sendo os mestres, caboclos de lança e os batedores de terno as peças mais onerosas. Ou seja, além da preparação para o carnaval, o maracatu destina parte relevante de seus escassos recursos para garantir a participação dos próprios brincantes.

Para ter um grupo bem organizado, o principal da história é uma sede, uma sede própria que nem todos os maracatuzeiros têm, uma sede própria. Às vezes já mora numa casa alugada (...) Eu não vou julgar ninguém, órgão nenhum. Mas se os maiores, os prefeitos e o governador, desse uma sede a gente crescia mais. Ali pode gerar muita fonte de renda, atrair turistas e gerar renda. (...) outra é se apresentar fora do carnaval, o ano todo. Que

tem aquela parceria pra ir pro sertão, pra Garanhuns [Festival de Inverno de Garanhuns] uma apresentação que arruma pra maio ele ganha quatro mil e quinhentos reais. Aquilo já é uma ajuda pra fazer a fantasia. Mas a gente que não ganha uma apresentação e espera o carnaval chegar, ficar na porta para as prefeituras ajudarem aí fica complicado. (Djalma, Maracatu Leão da Serra, Carpina)

Maracatu era bom assim: se a gente tivesse uma sambada, uma apresentação fora, o ano todo para ganhar um dinheiro. Aí ajudava, a gente comprava mais coisas pra fazer gola, um vestido. Aí o maracatu chegava muito mais bonito. (...) Olha, porque todo mundo que faz parte do grupo recebe uma coisinha. Na cidade pode até ser de graça, na capital. Mas aqui ninguém é de graça. Uma pessoa que vai carregar uma lanterna ganha 50 reais, 40 reais no mínimo... Carregar peso três dias de graça... Um maracatu tem 150 pessoas? Dá o dinheiro pra todo mundo? Não dá... (Maria de Lourdes, Maracatu Leão Coroado, Paudalho)

A maior necessidade do maracatuzeiro hoje é verba. É a verba porque tudo que o maracatuzeiro faz é com dinheiro. Então, só pega o dinheiro de ano em ano, e assim mesmo atrasado, não serve para o trabalho do maracatu. O que tem que ser feito é isso: crescer mais o dinheiro pra gente investir mais no maracatu. Enten-



Lidia Marques

Joanita Silva, Maracatu Cambinda Nova, Nazaré da Mata

deu? Porque quando chega perto do carnaval fica todo mundo de cabeça quente esperando o dinheiro chegar da prefeitura, o dinheiro chega atrasado pra fazer as coisas. Esse ano mesmo a gente fez as coisas tudo em cima do carnaval. (Joanita Maria da Silva, Maracatu Cambinda Nova de Nazaré da Mata)

Diretrizes Produzidas:

*Elaboração de políticas públicas e abertura de canais de fomento privados para atividades a serem desenvolvidas o ano inteiro nas sedes, como sambadas e ensaios.

*Organização de um calendário de eventos – sambadas e ensaios – por parte das prefeituras em seus equipamentos culturais ou espaços públicos. Calendário que organize um ano inteiro de trabalho e sirva como atração turístico-cultural para a cidade e suporte de captação de recursos para os maracatus, como efeito advertido atuará diretamente na preservação e difusão das tradições desta expressão de cultura.

*Fortalecimento dos eventos já existentes, consolidando parcerias com empresas privadas, especialmente os Encontros de Nazaré da Mata, e os

promovidos pela Associação dos Maracatus de Baque Solto – no Terreiro Leda Alves e no Espaço Ilumiara Zumbi –, na tentativa de injetar novos recursos, melhorar os eventos e fomentar os grupos participantes.

*Articulação com o poder público (secretarias de turismo) e a iniciativa privada de investimento nas sedes para um circuito de visitação turística, a exemplo das rotas dos engenhos. Circuito este conectado às atividades do maracatu em seus eventos – ensaios e sambadas –, e com os momentos de preparação para o carnaval. Este cir-

cuito promove ainda a venda de golas, guiadas, chapéus e outros materiais para os visitantes, fazendo parte de estratégias de difusão da cultura do baque solto e captação de recursos para os grupos.

*Provocar ação em rede, com inspiração nas cooperativas, para a produção e venda de golas, guiadas, chapéus e outros materiais em feiras públicas e festivais promovidos pelos municípios, estado ou governo federal, com fins de difusão da cultura do baque solto e captação de recursos.



Lidia Marques

EIXO 5 | Difusão e Valorização

• Da difusão e divulgação dos Maracatus

Os maracatus de baque solto apesar de ocuparem lugar bastante representativo no quadro das expressões carnavalescas de Pernambuco, sobretudo quanto à imagem do caboclo de lança, apresentam preocupação com a divulgação da cultura do baque solto. É preciso pensar nas ações em rede e divulgação em larga escala, atentando para o provável registro de patrimônio cultural do Brasil. Em paralelo, há a necessidade de divulgação das ações individuais dos grupos, como ensaios, sambadas e vendas de materiais.



João Flor, Maracatu Leão Dourado, Camaragibe

Logicamente que para se valorizar é necessário patrocinar festas, mostrar o que tem de bonito e divulgar. A gente se esbarra na questão da divulgação, não tem como divulgar as festas da gente. Acho que melhoraria bastante. (Valdemar Belarmino Jerônimo, Maracatu Águia Dourada, Nazaré da Mata)

Eu não vou tentar nem comparar até porque são coisas e regiões diferentes, mas se hoje você vê a TV Globo transmitindo desfile de escola de samba de São Paulo e Rio de Janeiro. Cara, não tem a Globo Nordeste, por que não transmitir um concurso de agremiações de Recife? Por que não centralizar em Nazaré da Mata uma segunda feira de carnaval pra transmitir ao vivo o maracatu? Logicamente com a sua história, dizendo o que é que tá acontecendo tal. Mesmo jeito que eles transmitem um desfile de escola de samba. Por que não? Por que não divulgar aonde é que vai ter um Encontro de Maracatu? Mas nada disso acontece. Quem manda na mídia, quem divulga, esquece. É bonito você chegar ao aeroporto, os turistas, e ver lá um pobre coitado de um caboclo... o dia todinho lá de castigo em pé. É muito bonito chegar, é muito bonito numa inauguração de uma grande rede de supermercado tá lá o caboclo de lança, mas é só e apenas.



Lidia Marques

Passa as mercadorias, passam-se os turistas e o caboclo fica lá. E maracatu é isso. É só carnaval, aquele instantezinho ali e acabou. O maracatu só é divulgado no carnaval, eu vejo muito isso. A gente passa o ano todinho e a gente só é visto durante os três dias de carnaval. E quando chega alguém, pronto, para fazer uma entrevista, um comercial de tevê, eles só lembram do caboclo de lança. Eu digo isso porque levei algumas fantasias para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e chegando lá eles só falam do caboclo de lança. O maracatu é só visto pelo caboclo de lança, só que não é. Eu vejo muito também o mestre que é um artista, um poeta, que deveria ser valorizado também, mas a mídia

só vê o caboclo de lança como o representante oficial de um maracatu, que na verdade não é. (Amanda, Representante de Maracatu, Nazaré da Mata)

A Prefeitura tem que ser mais parceira na divulgação. Passar no dia que for sambada uma bicicleta de som. O prefeito não organizasse outra festa porque o povo só ia ver a cultura ninguém ia pra uma dança, pra uma discoteca. Muitas prefeituras fazem assim: hoje tem sambada, aí ela bota uma discoteca, um frevo na rua e aí o povo não vai, não, o povo vai pro frevo. (Alexandre Severino da Silva, Biu Alexandre, Maracatu Leão de Ouro, Condado)

Diretrizes Produzidas:

*Articulação com emissoras de televisão no sentido de sensibilizar para a divulgação dos eventos do Maracatu de Baque Solto, principalmente dos Encontros e o Concurso, da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, vistos como eventos mais importantes.

*Parceria com as Assessorias de Comunicação das Prefeituras municipais para a divulgação mais contundente das ações que envolvem o baque solto na cidade, conectadas com um calendário para o ano inteiro com vistas a priorizar tais eventos, não promovendo ações paralelas, no intuito de agregar público.

*Capitalizar turisticamente a divulgação. Mostrar aos gestores e aos pequenos e grandes empresários locais a dimensão espetacular de eventos como sambadas, ensaios e apresentações. Sensibilizá-los a pensar como

esses eventos podem ser interessantes simbólica, financeira e turisticamente para os municípios, convencendo-os, por meio de argumentos mercadológicos e patrimoniais, da importância de se difundir e preservar as tradições do maracatu de baque solto.

*Munir a Associação dos Maracatus de Baque Solto de ferramentas, procedimentos e contatos para a divulgação de todas as ações e eventos de suas filiadas.

*Explorar novas mídias e inserir os grupos em redes sociais na internet, por meio de oficinas e capacitações em atendimentos individuais na escuta aproximada das reais dificuldades de cada maracatu acerca do uso das ferramentas de divulgação virtual. Para tanto, a Associação dos Maracatus de Baque Solto pode ser uma mediadora importante neste caminho de adequação a novas formas de comunicação.

• Da circulação dos grupos: a questão do transporte

Os maracatuzeiros sempre foram brincantes itinerantes, as narrativas acerca da brincadeira apresentam este caráter ao mostrar as caminhadas dos grupos de caboclos pelos terreiros dos enge-

nhos do interior do estado. Atualmente os maracatus, além de se apresentarem em seus municípios, são convidados ou têm interesse de se exhibir em cidades do entorno e na capital do estado. To-

davia, a circulação dos grupos – um importante vetor de interação social, fortalecimento da brincadeira, valorização da rede de grupos e intercâmbio de informações e estéticas – enfrenta o desafio do transporte. Os altos custos com o deslocamento impedem a participação dos maracatus em apresentações fora de suas localidades e é um empecilho para o crescimento dos grupos (uma vez que quanto maior o número de brincantes haverá mais gastos com transporte). A espera pelo apoio constante do poder público imobiliza os grupos e compromete a circulação da brincadeira.

A gente não pode crescer o maracatu, por causa de transporte. Porque às vezes o prefeito dá o carro, às vezes não. A gente pra crescer o maracatu tem que alugar três carros e sem dinheiro não tem condição de dar. (Maria de Lourdes, Maracatu Leão Coroado, Paudalho)

O transporte é muito caro cerca de 10 mil no período de Carnaval, e quanto mais aumenta o número de brincantes mais o transporte se torna mais caro, porque será necessário o aluguel de mais um ônibus. E novamente colocamos a questão da prefeitura, quantos ônibus eles não tem e poderiam nos fornecer? (Peu, Maracatu Leão da Fortaleza, Goiana)



Maracatu Coração Nazareno, agremiação exclusivamente feminina, da Associação de Mulheres de Nazaré da Mata

Diretrizes Produzidas:

* Parceria entre o poder público municipal e a iniciativa privada, em especial com grandes empresas de transporte. Foi sugerida a elaboração de processos licitatórios e que as prefeituras pudessem arcar ou baratear os custos de deslocamento para os brincantes.

* Consultoria destinada à Associação dos Maracatus de Baque Solto para que a entidade possa ser proponente de projetos desta natureza junto às em-

presas de transportes, em nome dos maracatus do estado.

* Revisão das rubricas de pagamento nas políticas públicas de fomento direto e/ou cachês por apresentação. Que seja contabilizado o orçamento de transporte para o deslocamento dos grupos. Ou seja, os acordos financeiros devem ser elaborados pensando nos custos de preparação do maracatu para o carnaval, no pagamento aos brincantes nas apresentações, e no deslocamento do grupo.



Elysangela Freitas



Tuxás do Maracatu Estrela da Tarde Foto de Katarina Real
Acervo Fundação Joaquim Nabuco (2-KR-0501)

REFERÊNCIAS

Livros, dissertações, teses, monografias, resenhas, artigos, resumos em anais, suplementos e revistas

ACSELRAD, Maria. *Viva pareia! A arte da brincadeira ou a beleza da safadeza - uma abordagem antropológica da estética do cavalo-marinho*. Rio de Janeiro: UFRJ/ IFCS, 2002. Dissertação de Mestrado.

ALBUQUERQUE, Marcos Alexandre dos Santos. *Destreza e sensibilidade: os vários sujeitos da jurema*. (as Práticas Rituais e os diversos usos de um Enteógeno Nordestino). Campina Grande: UFPB, 2002. (monografia)

AMORIM, Maria Alice; BENJAMIM, Roberto. *Carnaval: cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

AMORIM, Maria Alice. Improviso: tradição poética da oralidade. In: RIBEIRO, Solange et al. *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 97-134.

AMORIM, Maria Alice. *No visgo do improviso ou A peleja virtual entre cibercultura e tradição*. São Paulo: EDUC, 2008. (Coleção Hipótese)

AMORIM, Maria Alice. O samba de maracatu. *Suplemento Cultural [do] Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Recife, ano 15, p. 10-14, fev. 2001.

AMORIM, Maria Alice. *Patrimônios vivos de Pernambuco*. Recife: Fundarpe, 2010. 116p.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982. 3 v.

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Preparação Ilustração Notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. 508 p.

ANDRADE, Mário de. *Vida do cantor*. Ed. crítica Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. 192 p.

ANDRADE, Mário de. A Calunga dos Maracatus. In: CARNEIRO, Edson. *Antologia de Negro Brasileiro*. Globo, 1950.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1990.

ASSIS, Maria Elisabete Arruda. *Cruzeiro do Forte: A brincadeira e o jogo de identidade em um maracatu rural*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1996.

ASSUNÇÃO, Luiz. Os Mestres da Jurema: Culto da Jurema em Terreiros de Umbanda no Interior do Nordeste. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria Brasileira: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez N. *Cultura popular no Brasil: Perspectiva de análise*. 2ª. ed. São Paulo: Ática, 2006.

BANDEIRA, Alexandre. "O Patrimônio Salustiano" in *Raiz: Cultura do Brasil*. São Paulo: Cultura em Ação, Novembro, 2005, p. 28 – 39.

BARRIO, Ángel Espina; MOTTA, Antonio; GOMES, Mário Hélio, Org. *Inovação cultural, patrimônio e educação*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. 392 p.

BÉHAGUE, G. Ecuadorian, Peruvian, and Brazilian Ethnomusicology: A General View. In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 1982, v. 3, n. 1 (Spring - Summer), p. 17-35.

BENJAMIN, Roberto. *Maracatus Rurais*. Recife: IJNPS, Centro de Estudos folclóricos, 1977. (Folclore 12)

BENJAMIN, Roberto. *Maracatus Rurais de Pernambuco*. In: PELLEGRINI FI-

LHO, Américo (org). *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Edart; Belém: UFBA; João Pessoa: UFPB, 1982.

BENJAMIN, Roberto. Notícia de três festas para reis negros no médio são Francisco. In: *Cadernos Ômega*, 2, 1. Recife: UFRPE, 1978.

BENJAMIN, Roberto. Samba de carnaval. In: *Folguedos e danças de Pernambuco*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1989.

BENJAMIN, Roberto; TRIGUEIRO, Osvaldo. *Cambindas da Paraíba*. Rio de Janeiro: CBDF, 1978. (Cadernos de Folclore)

BENJAMIN, Roberto Câmara. *Maracatus Rurais*. Recife: IJNPS/Centro de Estudos Folclóricos, 1976. Série Folclore, v. 12.

BEZERRA, Marilúcia Farias. *Maracatu rural: conteúdo simbólico x imaginário popular*. 2007. 78f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Design. Universidade Federal de Pernambuco.

BONALD NETO, Olímpio. Caboclos de Lança: Os guerreiros de Ogum (notas para um ensaio). In: REVISTA PERNAMBUCANA DE FOLCLORE. Recife: MEC/DAC/IPJN. Maio/Agosto, 1976. p. 23-30.

BONALD NETO, Olímpio. Os Cabo-

culos de Lança: Azougados Guerreiros de Ogum. IN: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (org). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização Calin-Andrei Mihailescu. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 160 p.

BORGES, Jorge Luis. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecê; Madrid: Alianza, 1983.

BRANDÃO, Maria do Carmo; RIOS, Luís Felipe. O Catimbó-Jurema do Recife. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria Brasileira: O Livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

BRUSANTIN, Beatriz M. *Capitães e Mateus: relações sociais e as culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da Mata Norte de Pernambuco (comarca de Nazareth – 1870 – 1888)*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

BRUSANTIN, Beatriz M. *Corto cana, amarro cana, dou três nós de amarradio: o que nos contam os trabalhadores rurais pernambucanos?* In: X Encontro de

História Oral – Testemunhos: História e Política. 2010, Recife. Anais Eletrônicos. Disponível em: <www.encontro2010.historiaoral.org.br>. Acesso em 20 jan. 2012. CAMILO DOS SANTOS, Manoel. Viagem a São Saruê. Gravuras José Costa Leite. Olinda: Fundação Casa das Crianças de Olinda, 1977. 20 p.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Global, 2000. 768 p.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *História da literatura brasileira: literatura oral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. 465 p.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Meleagro: pesquisa de catimbó e notas da magia branca no Brasil*. 2o Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984. 328 p.

CHAVES, Suiá Omim Arruda C. *Carnaval em Terras de Caboclo: uma etnografia sobre os maracatus de baque solto (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 2008.

COSTA LEITE, José. *O sonho de um*

poeta no país de São Saruê. Recife: Coqueiro, [200-]. 8 p.

COSTA LEITE, José. *Um passeio a São Saruê*. Gravuras do autor. Olinda: Fundação Casa das Crianças de Olinda, 1974. 20 p.

CRUZ, Danielle Maia. *Maracatus no Ceará: sentidos e significados*. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

DA MOTA, Clarice Novaes. Jurema e identidades: um ensaio sobre a diáspora de uma planta. In: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lucia (Org.). *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 219-237

DOWLING, Gabriela Buonfiglio. *Maracatu em Fogo: violência e resistência na cultura popular. O Maracatu de Baque Solto Nação Leãozinho das Flores – Itambé/Pedras de Fogo*. João Pessoa, 2004. Monografia (Graduação) – Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal da Paraíba, 2004. 140p.

GOMES, Manuel Teixeira - Obras Completas de. *Regressos*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

GORDON D. Gibson. The Himba Trumpet Author(s): In: *Man*, v. 62, 1962, p. 161-163.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. Sujeitos da Jurema e o resgate da “ciência do índio”. In: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lucia (Org.). *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 239-278

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito – parte I*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito – parte II*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FARIAS, Pedro Américo de. Maracatu de baque solto. In: BORBA, Alfredo et al. *Brincantes*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000. p. 55-68

FERNANDES, Gonçalves. *Xangôs do Nordeste*. Rio de Janeiro: Brasileira, 1938.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel*. São Paulo: Hucitec, 1993. 140 p.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo:

Ateliê Editorial, 2004. 176 p.

FREIRE, Janaína Cordeiro. *A Mudança Cultural em um Folgado Popular: o caso dos maracatus*. Recife: UFPE, 1994. (monografia)

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. 2. ed. Recife: Irmãos Vitali/FCCR, 1980.

LACERDA, Luiz Cavalcanti; VIEIRA, Sévia Sumaia. *A Cultura Popular em Pernambuco e a Transmissão e Reprodução Cultural de Folk: o caso dos maracatus*. São Paulo: UNESCO, 1998. (Anais/ disquete)

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Le métissage*. Paris: Dominos/Flammarion, 1997.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural*. 6. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.

LIST, G. Ethnomusicology: A Discipline. Defined. In: *Ethnomusicology*, v. 23, n. 1, 1979, p. 1-4.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I*. Seleção e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. 270 p.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera II*. Sele-

ção e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998. 254 p.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera III*. Seleção e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000. 304 p.

LUNA, Luís Eduardo. Narrativas da alteridade: a ayahuasca e o motivo de transformação em animal. LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lucia (Org.). *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 333-353

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? : A questão dos Bens Culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. 258 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2002. 488 p.

MEDEIROS, Elton. Oral Tradition and Brazilian Popular Music. In: *Yearbook for Traditional Music*, v. 34, 2002, p. 1-8.

MEDEIROS, Roseana Borges de. *Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo?* Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005. 216 p.

MINDÊLO, Olívia; LUDERMIR, Chico,

org. *Caderno de narrativas da cultura pernambucana*. Recife: Secretaria de Cultura, 2013. (Série Carnaval 2012)

MINDÊLO, Olívia; LUDERMIR, Chico, org. *Caderno de narrativas da cultura pernambucana*. Recife: Secretaria de Cultura, 2013. (Série Festival Pernambuco Nação Cultural 2012/1)

MONTES, Maria Lúcia. *Maracatu de Baque Solto*. Fotografia Pedro Ribeiro. São Paulo: Quatro Imagens, 1998. 121 p.

MOTTA, Roberto. A Jurema do Recife: religião afro-indo-brasileira em contexto urbano. In: LABATE, Beatriz Caiuby; GOULART, Sandra Lucia (Org.). *O uso ritual das plantas de poder*. Campinas: Mercado de Letras, 2005. p. 279-299

NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do. *João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folgados de Pernambuco*. Recife: Associação Reviva, 2005. 233 p.

NETTL, Bruno. Comparison and Comparative Method in Ethnomusicology. In: *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, v. 9, 1973, p. 148-161.

OLIVEIRA, Sofia Araújo de. *Cultura popular e o maracatu rural: trilhando o caminho do espetáculo*. In: Revista de Cultura e Turismo, Ano 5, nº 1, Espe-

cial, jan/2011. p. 58-70.

OLIVEIRA, Sofia Araújo de; ESTEVES, Leonardo Leal. *Maracatus rurais nos receptivos turísticos do Recife (PE): um olhar sobre as apresentações para os turistas*. In: Revista Eletrônica de Turismo Cultural (USP), nº 6, v. 3, nº 2, 2009. p. 1-24. ISSN 1981 564

OLIVEIRA, Valdemar de. Os indecifráveis Tuchaus. In: *Contraponto*, II, n. 7, Recife, 1948.

OLIVEIRA, Verônica Souza de. *Design e maracatu rural: um experimento em coleção de jóias*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Design. Universidade Federal de Pernambuco, 2004. 108 f.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994. 198 p.

PEDROSA, Mons. Petronilo. *Nazaré: Terra e Gente*. Recife: Fiam, 1983.

PEREIRA DA COSTA, Francisco. *Folklore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Prefácio Mauro Mota. 1. ed. autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974. 636 p.

PINTO, O. T. Musical Difference, Competition, and Conflict: The Maracatu Groups in the Pernambuco Carnival,

Brazil. In: *Latin American Music Review* / *Revista de Música Latino-americana*, v. 17, n. 2, 1996, p. 97-119.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: Massangana, 1990. 266 p.

RIBEIRO, Mário. *Trombones, Tambores, Repiques e Ganzás: A festa das agremiações carnavalescas nas ruas do Recife (1930 – 1945)*. (Mestrado em História Social da Cultura Regional) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2010.

SANGIRARDI JR. *O índio e as plantas alucinógenas: um estudo impressionante sobre as drogas e seus efeitos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989. 162 p.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 2000.

SEEGER, Anthony. A Tropical Meditation on Comparison in Ethnomusicology: A Metaphoric Knife, a Real Banana and an Edible Demonstration. In: *Yearbook for Traditional Music*, v. 34, 2002, p. 187-192.

SEEGER, Anthony. The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. In: *Ethnomusicology*, v. 30, n. 2 (Spring -

Summer), 1986, p. 261-276.

SIGAUD, Lygia. "Armadilhas da honra e do perdão: usos sociais do direito na mata pernambucana" in. *Mana*. 10 (1) 2004, p. 131-163.

SILVA, Severino. *Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: A saga de uma tradição*. Recife: Reviva, 2008.

SILVA, Severino. *Festa de Caboclo*. Olinda: Associação Reviva, 2. ed. 2012.

SILVEIRA BUENO. *Vocabulário Tupi-Guarani Português*. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Brasilivros, 1987.

SOUZA, Fernando. *Esquentando Tambores – Manual de percussão dos ritmos pernambucanos*, Escrita e Técnica. Recife: Editora CEL, 2011.

SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003. 233 p.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002. 144 p.

STROUD, Sean. Marcus Pereira's "Música Popular do Brasil": Beyond Folklore? In: *Popular Music*, v. 25, n. 2 (May), 2006, p. 303-318

SUASSUNA, Ariano. Coletânea da poesia popular nordestina. *Deca*: Revista do Departamento de Extensão Cultural

e Artística, Recife, ano IV, n. 5, 138 p., 1962.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005. 160 p.

TAVARES, Braulio. *Os Martelos de Trupizupe*. Natal: Engenho de Arte, 2004. 121 p.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho; GUSMÃO, Rita. *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004.

VASCONCELOS, Tamar Alessandra Thalez. *A mulher no maracatu rural*. Olinda: Associação Reviva, 2012. (Coleção Maracatus e Maracatuzeiros, v. 4)

VIEIRA, Sévia Sumaia. *A cambinda do Cumbe*. Fotografias Aline Feitosa, Beto Figueirôa, Elenilson Soares, Luca Barreto, Mateus Sá. Recife: Canal 03, 2006. 182 p.

VIEIRA, Sévia Sumaia. *Dinâmica de Transmissão e Reprodução em um folguedo Popular: o caso do Maracatu Rural Cambinda Brasileira*. Recife: UFPE, 1999. (monografia)

VIEIRA, Sévia Sumaia. *Maracatu Rural: o "desmantelo" espiritual no imaginário dos folgazões*. Recife: Anais Ciclo

do Imaginário, 2002.

VIEIRA, Sévia Sumaia. *Tradição e Políticas Públicas no Maracatu Rural*. Recife: ABANNE, 2001.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. *Maracatu Rural: o espetáculo como espaço social*. Um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia. Recife: UFPE, 2003. (monografia)

VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu Rural - o espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia*. Recife: Associação Reviva, 2005.

VILAR, Gustavo. "Cavalo-Marinho Estrela de Ouro de Condado" in. GUIMARÃES, Roberta *Brincantes da Mata: Martelo*. Recife: Imago Fotografia, 2010.

WACHSMANN, K. P. A Rare Nuba Trumpet Collected by the Seligmans. In: *Man*, 1963, v. 63, p. 85-86.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. 324 p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: EDUC, Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo:

EDUC, 2000. 137 p.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 192 p.

Artigos de jornal

AMORIM, Maria Alice. Aliança, terra do maracatu rural; Segundo encontro de mestres. Goiana: *A Província, Regional*, p. 9, mar./1994.

AMORIM, Maria Alice. Fundarpe prepara quinto encontro de maracatus. Goiana: *A Província, Regional*, p. 2, set./1995

AMORIM, Maria Alice. Maracatu rural se mantém vivo perto do Recife. Recife: *Jornal do Commercio, Turismo & Lazer*, p. 4, 31.01.1996.

AMORIM, Maria Alice. Maracatus brilham no carnaval. Goiana: *A Província*, caderno 2, p. 17, fev./1994.

AMORIM, Maria Alice. Nazaré é berço dos maracatus; Cambinda Brasileira resiste ao tempo. Recife: *Diario de Pernambuco, Vida Urbana*, p. B 4, 26/02/1995.

AMORIM, Maria Alice. Salário mínimo atrapalha a formação do maracatu rural. Recife: *Diario de Pernambuco, Vida*

ZUMTHOR, Paul. *Le masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens*. Paris: Éditions du seuil, 1978. 320 p.

Urbana, p. B 2, 12/02/1995.

OPINIÃO: Agenda. Mauro Mota. Recife: *Diario de Pernambuco*, 1976

BAQUE DO MARACATU ENCANTA FOLIÕES. Recife: *Jornal do Commercio, Cidades*, p. 10, 20.02.1996

BAQUE SOLTO DE 23 MUNICÍPIOS DE PE APRESENTA-SE EM ALIANÇA. Recife: *Jornal do Commercio, Regional*, 12.02.1997

CARTAS À REDAÇÃO: Maracatus rurais. Berlando Raposo. Recife: *Diario de Pernambuco*, 01.03.1977

CRUZEIRO DO FORTE: a luta árdua para sair às ruas. Recife: *Diario de Pernambuco*, 14.01.1986

HÁ UM SÉCULO. Recife: *Diario de Pernambuco*, 25.02.1979

MARACATUS ETERNIZAM SUAS LOAS EM COLETÂNEA MUSICAL. Luiz Joaquim. Recife: *Jornal do Commercio*, 10.07.2000

Documentos digitais

CNFCP In. Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesauro/00002059.htm>> Acesso em março de 2013.

FRANK, R. M. Recovering European Ritual Bear Hunts: A Comparative Study of Basque and Sardinian Ursine Carnival Performances. In: *Insula-3* (June),

2008, p. 41-97. Cagliari, Sardinia. <http://www.sre.urv.es/irmu/alguer>.

INVENTÁRIO do maracatu nação. Disponível em: <<http://inventariomaracatusnacao.blogspot.com.br/2012/12/maracatus-nacao-cambinda-estrela.html>> Acesso em março de 2013.

Partituras

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares, org. *Maracatu: batuke book*. Recife: Funcultura, 2006.

Iconografia

GUIMARÃES, Roberta. *Brincantes da Mata*: Zé Duda. Recife: Imago Fotografia, 2010.

MONTES, Maria Lúcia. *Maracatu de Baque Solto*. Fotografia Pedro Ribeiro. São Paulo: Quatro Imagens, 1998. 121 p.

SANTOS, Luiz. *A corte vai passar: um olhar sobre o carnaval de Pernambu-*

co. Fotografias de Luiz Santos e Celso Oliveira. Fortaleza: Tempo d'imagem, 2001.

VIEIRA, Sévia Sumaia. *A cambinda do Cumbe*. Fotografias Aline Feitosa, Beto Figueirôa, Elenilson Soares, Luca Barreto, Mateus Sá. Recife: Canal 03, 2006. 182 p.

Registro audiovisual

A CAMBINDA DO CUMBE. Luca Barreto. Recife, 2007. 30 min

A FIGUEIRA DO INFERNO. Ernesto Teodósio e Raoni Vale. Brasil, 2004. 25 min

BAIXIO DAS BESTAS. Cláudio Assis. Brasil, 2007. 80 min

BAQUE SOLTO. Suiá Chaves e Tatiana Gentile. Pernambuco, 2007. 26 min

FULORESTA DO SAMBA. Marcelo Piniheiro. Brasil, 2005. 26 min

MARACATU, MARACATUS. Marcelo Gomes. Recife, 1995. 14 min

MARACATUS. Pedro Nabuco. Pernambuco, 2005. 52 min

O HOMEM DA MATA. Antonio Luiz Carrilho de Souza Leão. Pernambuco, 2004. 17 min

SAMBA DE CABÔCO. Márcia Mansur e Luiz Lourenço. Pernambuco, 2004. 18min

VÍDEOS NA INTERNET

Carnaval 2007. Aliança, Pernambuco. 4'03". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zfdsm4Q4yJE>>

Cores & Ritmo do Maracatu Rural. 4'56". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4Lo0cg_pIRQ>

Encontro de Maracatus Rurais em Nazaré - 2012. TV Jornal do Comercio, Carnaval 2012. 5'34". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IXw5K6SO14Y>>

Maracatu Cambinda Dourada, de Camaragibe. 5'12". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XsxOnC2ATvI>>

Maracatu Estrela de Ouro [de Aliança]. 5'53". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=2q8U20Qq2xY>>

Maracatu Estrela de Ouro de Aliança - PE. 2'41". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1asUfCMYUrA>>

Maracatu Rural. 3'27". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1XIE41__i0E>

Maracatu Rural anima o carnaval no interior de Pernambuco. 1'54". Jornal da Record JR. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UsW-7tHS1mo>>

Maracatu Rural Estrela Dourada - Nazaré da Mata. 1'27". Disponível

em <<https://www.youtube.com/watch?v=b9BoM9BNOtE>>

Maracatus - Sábados Azuis: Histórias de um Brasil que dá certo. TV Brasil, 2011. 24'23". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JCbvHQAkAyl>>

Registro sonoro

ANTÔNIO ROBERTO. Poetas da Mata Norte, maracatu. v. 6

DJ DOLORES + ORCHESTRA SANTA MASSA: CONTRADITÓRIO? Candeeiro Records.

ESPETÁCULOS POPULARES DE PERNAMBUCO. Recife, 1998

FAMÍLIA SALUSTIANO: AS TRÊS GERAÇÕES. Recife, 2001

JOÃO PAULO E BARACHINHA. Poetas da Mata Norte, maracatu. v. 5

KANGOMA: BOA TARDE, POVO. Brasil/CPC-Umes, 2006

MACIEL SALÚ E O TERNO DO TERREIRO: A PISADA É ASSIM. Recife: Estúdio Fábrica. Produção musical de Areia

MACIEL SALÚ E O TERNO DO TERREIRO: NA LUZ DO CARBURETO. Recife: Estúdio Fábrica. Produção musical de Areia

O carnaval de Mestre Barachinha - Jacaré Filmes - Carnaval TVPE 2012. 1'31". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HEr7G-1HgmE>>

Siba - Maracatu Rural Nazaré da Mata. 2'51". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=aljrjnuVGMg>>

MARACATU ATÔMICO. Recife: África Produções

MARACATU ESTRELA DE OURO DE ALIANÇA. Recife, 2004

MARACATU ESTRELA DOURADA DE BUENOS AIRES. Carnaval 2005/06

MARACATU LEÃO DO NORTE. Carnaval 2007

MARACATU LEÃO VENCEDOR. Carpina. Carnaval 2007

MARACATU LEÃO MISTERIOSO: Mestre João Paulo, o papa do maracatu.

MARACATU LEÃO MISTERIOSO: Mestre João Paulo, o papa do maracatu. v. 2

MARACATUS NO CARNAVAL. Gravação ao vivo nas ruas de Nazaré da Mata.

MARACATU RURAL CRUZEIRO DO FORTE. Selo Mundo Melhor

MARACATU PIABA DE OURO. Carnaval 2006

MESTRE SALUSTIANO: sonho da rabeça. Recife, 1998

NANÁ VASCONCELOS: Minha lôa. Recife: Fábrica estúdios

OS DRAGÕES DA POESIA: Manoel Domingos e Barachinha.

SIBA & BARACHINHA NO BAQUE SOLTO SOMENTE. Nazaré da Mata, julho de 2003

SIBA: FULORESTA DO SAMBA. Gravação em Nazaré da Mata, 2002

SIBA E A FULORESTA: Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar. São Paulo, 2006

TERRA DO MARACATU: Nazaré da Mata, Pernambuco, Brasil. Carnaval 2007



*Lanceiro
Lula Cardoso Ayres (LCA 83)
Acervo Fundaj*

ANEXO

MARACATUS DE BAQUE SOLTO

AMBS - CARNAVAL 2012

ALIANÇA

MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDA ESTRELA DE TUPAOCA

Fundado: 20/03/57

Endereço: Rua do Rosário, 23 Tupaoca – Aliança/PE

CEP: 55.890-000

Presidente: José Valdivino Bezerra da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA DE OURO

Fundado: 01/01/1966

Endereço: Sítio Chã de Camará – Aliança/PE

CEP: 55.890-000

Presidente: José Lourenço da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO MIMOSO

Fundado: 05/04/1984

Endereço: Rua Boa Viagem, 96 – Upatininga Aliança/PE

CEP: 55890-000

Presidente: Edmilsom Vidal de Negreiros

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃOZINHO DE ALIANÇA

Fundado: 11/12/1987

Endereço: Rua Antonio José de Melo, 148 Centro – Aliança/PE

CEP: 55890-000.

Presidente: Luiz Carlos Alves da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO PAVÃO MISTERIOSO DE UPATININGA

Fundado: 22/07/1989

Endereço: Rua Coronel Luiz Inácio, 83, Upatininga - Aliança/PE

CEP: 55890-000

Presidente: Severino Ferreira de Melo

MARACATU DE BAQUE SOLTO BEIJA -FLOR

Fundado: 01/05/2005

Endereço: Rua do Rosário, 239, Centro - Aliança/PE

CEP: 55890-000

Presidente: Aluisio Leodino de Almeida

ARAÇOIABA

MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDINHA

Fundado: 1914

Endereço: Rua Pres. Vargas, 20, Centro, Araçoiaba/PE

CEP: 53.690-000

Presidente: Luciano Francisco da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO COROADO

Fundado: 10/10/1986

Endereço: Rua Professora Josefa Aguiar, 310, Centro, Araçoiaba/PE

CEP: 52690-000

Presidente: Antônio Felinto da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA DE OURO

Fundado: 18/10/2000

Endereço: Loteamento Bom Jesus, 198, Centro, Araçoiaba / PE

CEP: 53690-000

Presidente: Ivalto Julio Freitas

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DE OURO DE CANAÃ

Fundado: 8/4/2002

Endereço: R. Sebastião Carneiro de Albuquerque, 17, Vila Canaã, Araçoiaba / PE

CEP: 53690-000

Presidente: Narciso Pereira dos Santos

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO FACEIRO

Fundado: 25/11/1995

Endereço: Rua Dois Unidos, 82, Araçoiaba / PE

CEP: 53690-000

Presidente: Marcelo Manoel do Nascimento

MARACATU DE BAQUE SOLTO PINGUIM

Fundado: 05/05/1979

Endereço: Rua 12, s/n, Nova Araçoiaba/PE

CEP: 53690-000

Presidente: Hóracio Lourenço da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DAS CORDILHEIRAS

Fundado: 07/09/1985

Endereço: Vila Itapiré de Cima, Centro, Araçoiaba/PE

CEP: 53690-000

Presidente: Manoel Roque Batista

MARACATU DE BAQUE SOLTO PANTERA NOVA

Fundado: 07/09/1985

Endereço: Av. Nova, 06, Centro, Araçoiaba/PE

CEP: 53690-000

Presidente: Genezio Miguel da Silva

BUENOS AIRES**MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO MIMOSO**

Fundado: 21/04/1994

Endereço: Rua José Gomes Pereira, 96 Centro, Buenos Aires / PE

CEP: 55845-000

Presidente: Benedito Generino da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO VENCEDOR

Fundado: 01/01/1999

Endereço: Rua Projetada Treze, 02, Vila São Luiz, Buenos Aires/PE

CEP: 55845-000

Presidente: José Francisco de Almeida Irmão

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA DOURADA

Fundado: 05/08/1994

Endereço: Praça Leitão Tavares, s/n, Centro, Buenos Aires / PE

CEP: 55845-000

Presidente: José Modesto da Silva Filho

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO COROADO

Fundado: 14/12/2006

Endereço: Sítio Chã de Maltez, Zona Rural, Buenos Aires/PE

CEP: 55.845-000

Presidente: Célio Nelson da Silva

MARACATU DE LEÃO VENCEDOR DAS FLORES

Fundado: 13/07/2010

Endereço: Rua da Vara, s/n, Buenos Aires/PE

CEP: 55.845-000

Presidente: Severino Antonio da Silva Filho

CAMARAGIBE**MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDA DOURADA**

Fundado: 14/07/1990

Endereço: Rua São José do Ribamar, 85, Timbi, Camaragibe/PE

CEP: 54768-145

Presidente: Fernando Luiz de Melo

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DOURADO

Fundado: 12/09/1997

Endereço: Rua Mesopotâmia, 10, Timbi, Camaragibe/PE

CEP: 54768-010

Presidente: João Flor da Silva

CAAPORÃ**MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO FURIOSO**

Fundado: 30/09/2007

Endereço: Rua do Rio, s/n, Cupissura, Caaporã / PB

CEP: 58326-000

Presidente: Rosinaldo da Silva Sales

CARPINA**MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO BRILHANTE**

Fundado: 05/08/2009

Endereço: Rua José Moisés da Silva, Lot. Santana, Carpina / PE

CEP: 55.819-222

Presidente: Manoel Clementino Barboza

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA SERRA

Fundado: 11/01/1981

Endereço: Rua Dr. Omar Cardoso, 309, Carpina / PE

CEP: 55.813-110

Presidente: José Miguel da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DE OURO

Fundado: 05/12/2001

Endereço: Rua Amélia, 50, Senzala, Carpina / PE

CEP: 50.050-902

Presidente: José Sebastião do Nascimento

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DEVORADOR DA FLORESTA

Fundado: 03/03/1997

Endereço: Av. Joaquim Pinto Lapa, 296, Santo Antônio, Carpina / PE

CEP: 55.814-600

Presidente: Vera Lúcia da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDINHA DOURADA

Fundado: 10/06/2004

Endereço: Rua Dr. Barbosa Lima, 100, Senzala, Carpina - PE

CEP: 55813-200

Presidente: Paulo Antonio dos Santos

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO VENCEDOR

Fundado: 06/11/1991

Endereço: Tv. Mendes Martins, 262, Centro, Carpina/PE

CEP: 55813-530

Presidente: Severino Pedro Lima

MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA DOURADA

Fundado: 02/05/2005

Endereço: Rua Manoel Borba, 82 Senzala, Carpina / PE

CEP: 55.818-208

Presidente: Antonio Manoel da Silva

CHÃ DE ALEGRIA**MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO COROADO**

Fundado: 15/09/1988

Endereço: Rua 13 de Maio, 39, Centro, Chã de Alegria / PE

CEP: 55.835-000

Presidente: Cesar Augusto de Pacheco de Medeiros

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO VENCEDOR

Fundado: 08/11/1991

Endereço: Travessa 3 de Maio, 35, Centro, Chã de Alegria / PE

CEP: 55.835-000

Presidente: Bartolomeu João da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO PAVÃO DOURADO

Fundado: 01/01/1999

Endereço: R. João Cavalcanti Ferraz, 72, Centro, Chã de Alegria / PE

CEP: 55.835-000

Presidente: José Luiz do Nascimento

CONDADO**MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DE OURO**

Fundado: 10/12/1970

Endereço: Loteamento São Roque, 484, Centro, Condado / PE

CEP: 55940-000

Presidente: Paulo de França da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA DE OURO

Fundado: 15/20/1983

Endereço: Rua Joaquim de Pontes, 241, Centro, Condado / PE

CEP: 53.510-240

Presidente: Manoel Pereira de Andrade Filho

FEIRA NOVA**MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO FORMOSO**

Fundado: 06/10/1992

Endereço: R. Antonio Ferreira dos Santos, 58, Conj. Res. Maria Neves - Feira Nova - PE

CEP: 55.825-800

Presidente: Severina Maria Vanderlei Filha

MARACATU DE BAQUE SOLTO PAVÃO DOURADO

Fundado: 12/11/1997

Endereço: Rua Tomé Inácio, 49, Centro, Feira Nova / PE

CEP: 55715-000

Presidente: Manoel José Tomáz Filho

FERREIROS**MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA DE FOGO**

Fundado: 28/01/1994

Endereço: Tv. Stº Antonio – Centro, Ferreiros - PE

CEP: 55.880-000

Presidente: Djalma Custodio Gomes da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO BEIJA-FLOR DE FERREIROS

Fundado: 08/03/2011

Endereço: Rua Lívio Araújo de Souza, 47, Ferreiros/PE

CEP: 55.880-000

Presidente: José Galdino

GLÓRIA DO GOITÁ**MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA DOURADA**

Fundado: 12/04/1994

Endereço: Rua Siqueira Campos, 325, Centro, Glória do Goitá/PE

CEP: 55.620-000

Presidente: Fábio Vinicius Rodrigues Nery

MARACATU DE BAQUE SOLTO CARNEIRO MANSO

Fundado: 07/04/1950

Endereço: Rua Djalma Dutra, Centro, Glória do Goitá / PE

CEP: 55.620-000

Presidente: José Rinaldo da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DO NORTE

Fundado: 1950

Endereço: Rua Pedro de Souza Leão, 423, Centro, Glória do Goitá/PE

CEP: 55620-000

Presidente: José Alberto dos Santos ("Radiola")

MARACATU DE BAQUE SOLTO GAVIÃO DA MATA

Fundado: 06/02/2006

Endereço: Rua Manoel Pessoa de Luna Filho, 192, Loteamento STª Rita, Glória do Goitá/PE

CEP: 55.620-000

Presidente: Mauricio Pereira da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DAS CORDILHEIRAS

Fundado: 21/09/2006

Endereço: Rua Cacique, 94, Loteamento Nova Glória, Glória do Goitá / PE

CEP: 55.620-000

Presidente: José Fernando da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO CARNEIRO DA SERRA

Fundado: 24/07/2009

Endereço: Rua do Rio Souto Maior Paes, 593, Jatobá, Glória do Goitá / PE

CEP: 55620-000

Presidente: José Pereira da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMELO DA VILA

Fundado: 15/07/2009

Endereço: Rua Luzinete da Costa Leal, Cohab, Glória do Goitá

CEP: 55.620-000

Presidente: Daniel de Souza Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA DA TARDE

Fundado: 04/09/2009

Endereço: Sítio Mufumbo, Zona Rural, Glória do Goitá / PE

CEP: 55.620.000

Presidente: José Antonio de Farias Silva

GOIANA**MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA FORTALEZA**

Fundado: 24/08/1981

Endereço: Tv. Rabelo, 100, Boa Vista, Goiana / PE

CEP: 55900-000

Presidente: Erivaldo Francisco de Oliveira

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA SERRA

Fundado: 06/03/2002

Endereço: Rua Osvaldo Rabelo, 65, Bela Vista, Goiana / PE

CEP: 55900-000

Presidente: Manassés Moisés dos Santos

IGARASSU

MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA DE OURO

Fundado: 09/09/1989

Endereço: Rua Austrália, 2376, Igarassu

CEP: 53670-000

Presidente: Edilson Manoel dos Santos

ITAMBÉ

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃOZINHO DAS FLORES DE ITAMBÉ

Fundado: 07/06/1992

Endereço: Rua Vereador José Severino, 471 Centro, Itambé /PE

CEP: 55920-000

Presidente: Manoel Antônio Fernandes Filho

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA FRONTEIRA DE ITAMBÉ

Fundado: 06/06/2009

Endereço: Rua Hosana Carrazone, 40, Luiz Gonzaga, Itambé /PE

CEP: 55920-000

Presidente: José Loia Sabino

ITAQUITINGA

MARACATU DE BAQUE SOLTO CMBINDA ESTRELA

Fundado: 10/06/2005

Endereço: Rua Creomildo Pereira Valões, 35, Centro, Itaquitanga/PE

CEP: 55950-000

Presidente: Edna Viana Alves

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃOZINHO DE ITAQUITINGA

Endereço: Av. Antonio Carlos de Almeida, 124, Centro, Itaquitanga/PE

CEP: 55950-000

Presidente: Antonio Barbosa

LAGOA DO CARRO

MARACATU DE BAQUE SOLTO BURRA VENCEDORA

Fundado: 25/07/2008

Endereço: Rua Jailson Correia de Melo, 48, Centro, Lagoa do Carro/PE

CEP: 55820-000

Presidente: Augusto Manoel do Nascimento

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA DA TARDE

Endereço: Rua Sítio Barro Preto, s/n, Lagoa do Carro/PE

CEP: 55820-000

Presidente: Maria José da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DOURADO

Fundado: 06/08/2009

Endereço: Rua Lot. José Fernando Lobo, 19 / Centro, Lagoa de Carro/PE

CEP: 55.820-000

Presidente: Maria Ernesta da Silva

LAGOA DE ITAENGA

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO COROADINHO

Fundado: 03/05/2007

Endereço: R. Sítio Antonio Neves, 179, Salinas, Lagoa de Itaenga / PE

CEP: 55.840-000

Presidente: Luiz Cruz da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA FLORESTA

Fundado: 05//01/1992

Endereço: Rua Cipriano Sofia, 02, Lagoa de Itaenga / PE

CEP: 55.840-000

Presidente: José Inácio de Santana

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO TEIMOSO

Fundado: 15/10/2002

Endereço: Rua Castelo Branco, 02, Centro Lagoa de Itaenga / PE

CEP: 55.840-00

Presidente: Severino Antônio Teixeira

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA GROTA

Fundado: 16/10/2006

Endereço: Rua Paulo Erminio, 191, Jacaré 2, Lagoa de Itaenga / PE

CEP: 55840-000

Presidente: Bartolomeu João da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO PAVÃO DOURADO

Fundado: 05/01/2006

Endereço: Trav. João Bernardo, 50 A, Bom Jesus, Lagoa de Itaenga / PE

CEP: 55840-000

Presidente: Josuel Severino dos Santos

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DAS CORDILHEIRAS

Fundado: 03/05/2009

Endereço: Rua Mariano Manoel da Silva, 67, Vila Boa Esperança, Lagoa de Itaenga - PE

CEP: 55840-000

Presidente: Josevaldo José da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDA NOVA

Fundado: 12/04/2009

Endereço: Trav. Leopoldina Pinheiro, 08, Centro, Lagoa de Itaenga / PE

CEP: 55840-000

Presidente: Paulo José da Silva

NAZARÉ DA MATA

MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA DE OURO

Fundado: 18/07/2001

Endereço: R. João Alves Cantalice, 244, Sertãozinho Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Carmem Lúcia de Oliveira da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA MISTERIOSA

Fundado: 03/03/1991

Endereço: Rua J. R. Maranhão, 02 Sertãozinho Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Vicente Manoel da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDA BRASILEIRA

Fundado: 05/01/1918

Endereço: Engenho Cumbe, s/n, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: José Manoel da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDA NOVA

Fundado: 23/04/1995

Endereço: Lot. Edith Nordes Coutinho, 90, Juá, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-00

Presidente: Joanita Maria da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA BRILHANTE

Fundado: 01/04/2001

Endereço: Av. José Ermírio de Moraes, 09, Juá, Nazaré da Mata/PE

CEP: 55800-000

Presidente: Antonio Liberato da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO BRASILEIRINHO

Fundado: 02/09/2002

Endereço: Rua Otávio Carvalho dos Santos, 14B, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Alexandro Juvino de Andrade

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA SELVA

Fundado: 20/12/1997

Endereço: Rua F, 176, Loteamento Celpe, Nazaré da Mata/PE

CEP: 55800-00

Presidente: João Marcelino da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DE OURO

Fundado: 16/04/1995

Endereço: R. João Alves Cantalice, 224, Sertãozinho, Nazaré da Mata - PE

CEP: 55800-000

Presidente: Manoel Coelho de Souza

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO FORMOSO

Fundado: 01/06/1980

Endereço: Rua José de Oliveira Vasconcelos, 18, Alto da Boa Vista, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-00

Presidente: Gildo Joaquim da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO MISTERIOSO

Fundado: 01/06/1990

Endereço: Av. José Ermírio de Moras, 36, Juá, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-00

Presidente: João Manoel dos Santos

MARACATU DE BAQUE SOLTO PIABA DOURADA

Fundado: 03/03/1999

Endereço: Rua Profª. Zezita Vieira, 25, Estação, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-00

Presidente: Ivanildo Francisco dos Santos

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO AFRICANO

Fundado: 15/05/1999

Endereço: Sítio São Francisco, s/n, Lagoa do Ramo de Cima, Nazaré da Mata/PE

CEP: 55800-000

Presidente: José Ednaldo Gomes da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO FACEIRO

Fundado: 08/04/2005

Endereço: Rua José Claudino de Abreu, 12, Juá, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55.800-000

Presidente: Mauricio Alfredo da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DOURADO

Fundado: 08/06/2006

Endereço: R. Gov. Agamenon Magalhães, 31, Centro, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Odilon Antonio da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA DOURADA

Fundado: 25/03/2008

Endereço: Rua Francisco Lapenda, 45, Sertãozinho, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Edilmo Luiz de Freitas

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA DA TARDE

Fundado: 22/02/2009

Endereço: Rua Industrial JR Maranhão, 14, Sertãozinho, Nazaré da Mata - PE

CEP: 55800-000

Presidente: Ana Claudia Maria da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO TEIMOSO

Fundado: 29/08 /2008

Endereço: Rua José Lopes de Souza, 59, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Wedson Canuto Bezerra

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA BOA VISTA

Fundado: 19/05/2010

Endereço: Rua Manoel José de Andrade, 69, Alto da Boa Vista, Nazaré da Mata - PE

CEP: 55800-000

Presidente: Manoel Severino da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO TUCANO

Fundado: 07/05/2011

Endereço: Rua Presidente Vargas, 78, Sertãozinho, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Benedito José da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO PAVÃO VENCEDOR

Fundado: 18/07/2011

Endereço: Av. Mauro Mota, 49, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Gercino Firmino da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDA DE OURO

Fundado: 27/09/2011

Endereço: Rua B, Loteamento Tamataúpe, 17, Nazaré da Mata / PE

CEP: 55800-000

Presidente: Genildo José da Silva

OLINDA**MARACATU DE BAQUE SOLTO PIABA DE OURO**

Fundado: 11/09/1977

Endereço: Rua Curupira, 125, Cidade Tabajara, Olinda / PE

CEP: 53350-410

Presidente: Manoel Salustiano Soares Filho

PAUDALHO**MARACATU DE BAQUE SOLTO CAMBINDA ESTRELA**

Fundado: 13/01/1969

Endereço: Rua Vila Bela Vista, 54, Paudalho / PE

CEP: 55825-000

Presidente: Valdecir Joaquim Vicente

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO COROADO

Fundado: 28/03/2000

Endereço: Rua Vinte e Um, Lot. Primavera, Paudalho/PE

CEP: 55825-000

Presidente: Maria Lourdes da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA CAMPINA

Fundado: 04/05/1997

Endereço: Rua 21, 26 Lot. Primavera, Paudalho / PE

CEP: 55825-000

Presidente: João José Gomes

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DO NORTE

Fundado: 01/10/1991

Endereço: Rua Sete de Setembro, 23, Guadalajara, Paudalho /PE

CEP: 55825-000

Presidente: José Henrique da Silva Filho

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO VENCEDOR

Fundado: 01/09/1991

Endereço: Estrada Ferro Velho, 10, Paudalho / PE

CEP: 55825-000

Presidente: Raimundo Gomes da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO TEIMOSO

Fundado: 07/07/1974

Endereço: Rua Nova Esperança, 66, Guadalajara, Paudalho / PE

CEP: 55825-000

Presidente: Luiz Gomes da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA FLORESTA

Fundado: 27/02/2010

Endereço: Loteamento Fronteira de Aldeia, Paudalho - PE

CEP: 55825-000

Presidente: José Severino Gomes de Souza

RECIFE**MARACATU DE BAQUE SOLTO CRUZEIRO DO FORTE**

Fundado: 07/09/1929

Endereço: Rua Taió, 43, Cordeiro, Recife / PE

CEP: 50.630-790

Presidente: Maria da Conceição da Silva Ramos

MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA DE OURO

Fundado: 07/09/1933

Endereço: Rua Morro da Conceição, 254, Casa Amarela, Recife - PE

CEP: 52280-030

Presidente: Israel Lino Alves

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DO NORTE DA VÁRZEA

Fundado: 15/02/1993

Endereço: Rua João Sales Menezes, 56, Iputinga, Recife / PE

CEP: 50740-110

Presidente: Gilson Pereira de Mendonça

MARACATU DE BAQUE SOLTO GAVIÃO MISTERIOSO

Fundado: 01/05/2007

Endereço: Rua Jet Jackson, 210, Ibura de Baixo, Recife / PE

CEP: 50000-000

Presidente: Ana Paula Tavares da Silva

TRACUNHAÉM**MARACATU DE BAQUE SOLTO ÁGUIA FORMOSA**

Fundado: 20/01/2003

Endereço: Rua 05, 120, COHAB, Tracunhaém/PE

CEP: 55805-000

Presidente: Edmilson Honório da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA TRACUNHAÉM

Fundado: 28/03/1980

Endereço: Rua 20 de Dezembro, 42, Bairro Novo, Tracunhaém/PE

CEP: 55805-000

Presidente: Manoel José das Chagas

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO FORMOSO

Fundado: 12/04/1998

Endereço: Rua Luiz Gomes de Araújo, 08, Bairro Novo, Tracunhaém/PE

CEP: 55805-000

Presidente: Lucivã Clementino da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO MISTERIOSO

Fundado: 17/02/1984

Endereço: Rua Manoel Correia de Souza, 2 A, Bairro Novo, Tracunhaém/PE

CEP: 55805-000

Presidente: Gentil José dos Santos

MARACATU DE BAQUE SOLTO PAVÃO DOURADO

Fundado: 01/09/1998

Endereço: Rua Cristovão de Holanda Barbosa Cavalcanti, 69, Bairro Novo, Tracunhaém/PE

CEP: 55805-000

Presidente: Juraciel Cândido de Lima

MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA DA SERRA

Fundado: 10/09/2005

Endereço: Vila Açudinho, s/n, Zona Rural, Tracunhaém/PE

CEP: 55805-000

Presidente: Genilson José de Santana Ferreira

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DE OURO

Fundado: 14/08/1994

Endereço: Rua Milton Cavalcante de Amorim, 2, Bairro Novo, Tracunhaém/PE

CEP: 55805-000

Presidente: Maurício José de Oliveira

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA MATA NORTE

Fundado: 23/05/2011

Endereço: Segunda Travessa Márcia Maria, 61, Bairro Novo, Tracunhaém/PE

CEP: 55805-000

Presidente: Maria José Marques

VICÊNCIA**MARACATU DE BAQUE SOLTO ESTRELA FORMOSA**

Endereço: Rua Manoel Gomes de Andrade, 233, Centro, Vicência/PE

CEP: 55850-000

Presidente: Jovenildo Francisco da Silva

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA SERRA

Endereço: Rua Olegário Gomes, 03, Centro, Vicência/PE

CEP: 55850-000

Presidente: Edivânia Moisés dos Santos Silva

VITÓRIA DE SANTO ANTÃO

MARACATU DE BAQUE SOLTO LEÃO DA VITÓRIA

Fundado: 02/02/1992

Endereço: Rua Elzanira Bezerra, 05, Cajá, Vitória de Stº Antão / PE

CEP: 55600-000

Presidente: Nestor Pedro da Silva



Maria Alice Amorim

ÍNDICE DOS VOLUMES

Volume 1

VERSO LANÇA FLOR
curta-metragem

Volume 1a

VERSO LANÇA FLOR
longa-metragem

Volume 2

MARACATU DE BAQUE SOLTO
Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil
dossiê de candidatura

Volume 3

RELATÓRIO TÉCNICO-ANALÍTICO

Volume 4

SÍTIO
F10 Sítio
A1 Bibliografia
A2 Registros Audiovisuais

Volume 4a

SÍTIO
F20 Celebrações
F40 Formas de Expressão
F60 Ofícios e Modos de Fazer

Volume 5

LOCALIDADE 01
F11 Zona da Mata Norte
A3 Bens Culturais Inventariados
A4 Contatos

Volume 5a

LOCALIDADE 01
F40 Formas de Expressão
F50 Lugares

Volume 6

LOCALIDADE 02
F11 Recife e Região Metropolitana
A3 Bens Culturais Inventariados
A4 Contatos
F20 Celebrações
F40 Formas de Expressão
F50 Lugares

Tipologias Avenir e Belta Regular
Papel Offset 90g/m²
Encadernação Nilo Firmino
Projeto gráfico e diagramação Yvana Alencastro



apoio



realização



Secretaria
de Cultura



PERNAMBUCO
GOVERNO DO ESTADO