

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

ERNESTO IGNACIO DE CARVALHO

**Diálogo de negros, monólogo de brancos:
Transformações e apropriações musicais
no maracatu de baque virado**

ORIENTADOR: Prof. Dr. Carlos Sandroni

Recife
2007

ERNESTO IGNACIO DE CARVALHO

Diálogo de negros, monólogo de brancos:

**Transformações e apropriações musicais
no maracatu de baque virado**

Dissertação orientada pelo Prof.
Dr. Carlos Sandroni, apresentada
ao Programa de Pós-Graduação
em Antropologia da Universidade
Federal de Pernambuco, como
requisito parcial para a obtenção
do grau de Mestre.

Recife
2007

Carvalho, Ernesto Ignacio de

Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado. – Recife: O Autor, 2007.

145 folhas : il., fig., fotos, partituras.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia. Recife, 2007.

Inclui: bibliografia

1. Cultura popular – Afro-brasileira 2. Transformação musical – Apropriação cultural. 3. Maracatu nação - Baque virado - Recife. 4. Etnomusicologia da Diáspora africana I. Título.

**39
304.8**

**CDU (2. ed.)
CDD (22. ed.)**

**UFPE
BCFCH2007/37**

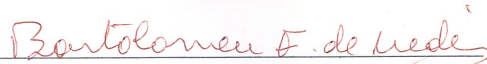
ERNESTO IGNÁCIO DE CARVALHO

**DIÁLOGO DE NEGROS, MONÓLOGO DE BRANCOS: TRANSFORMAÇÕES E
APROPRIAÇÕES MUSICAIS NO MARACUATU DE BAQUE VIRADO**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Antropologia da
Universidade Federal de Pernambuco como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Antropologia.

Aprovada em: 19/03/ 2007.

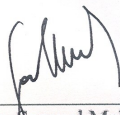
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Bartolomeu Figueiroa de Medeiros (Orientador/UFPE)



Prof. Dr. Luis Felipe Rios do Nascimento
(Examinador Titular Interno/UFPE)



Prof. Dr. Samuel Mello Araújo Júnior
(Examinador Titular Externo/UFRJ)

Agradecimentos

Primeiramente ao meu orientador, Carlos Sandroni, por ter me tolerado apesar da tempestuosidade do meu percurso pelo universo temático que escolhi. A sua extraordinária paciência comigo, assim como as generosas palavras de orientação e conforto que me ofereceu nos momentos em que mais as precisei jamais serão esquecidas. Aos membros da banca que tiveram enorme paciência com meus atrasos. A Frei Tito, por aceitar representar meu orientador e por ter me amparado no estresse dos últimos dias. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE Maria Aparecida, Peter Shroeder e Roberta Campos, pela confiança e generosidade. Às funcionárias do PPGAS, Regina, Miriam, Ana e Ademilda, por todo o apoio prestado.

A Anand Kabira Dacier Lobato, minha companheira, por ter organizado minhas idéias tantas vezes e por tornar a vida muito mais feliz e cheia de sentido. À minha mãe, Rita Laura Segato, e ao meu pai, José Jorge de Carvalho, que me estimularam sempre, e de cujas lutas sou profundamente orgulhoso. À minha irmã, Jocelina Laura, e ao seu namorado, Tiago Amaral, pelas lições de ternura.

A Sara Rodrigues da Silva e Maria Luisa da Silva, que me adotaram no Recife e tornaram esta pesquisa possível. A Sara, minha madrinha, agradeço também em especial pela comida chique e pelas histórias incríveis, maravilhosamente bem contadas, que tantas vezes me grudaram à sua cadeira. À Hermíno, que descanse em paz, pelo olhar doce na direção do passado.

À carinhosa amizade de Carlos Henrique, Diego Bresani, Gabriel Bogossian e Tiago Pelado.

A Ivanize Tavares de Lima, Antonio Pereira de Souza e a todos do Maracatu de Baque Virado Nação Encanto da Alegria pela incondicional e emocionante acolhida.

A Ivaldo Marciano de Lima, Isabel Guillen, Wanessa, Washington Formiga, Paulo de Tarso e todos do Maracatu Nação Cambinda Estrela, por darem o exemplo na luta por uma sociedade mais justa. A Ivaldo também pela interlocução tensa, porém rica.

A Xôxo, Zé de Tânia, Leandro, e a todos do Maracatu Nação Gato Preto. A Nido, Geraldo, Jaime e todos os antigos que se esforçam em fazer sentido e atualizar do que viveram na juventude. A Dona Gersi, Márcia, Arlindo e a todos do Cambinda Africana.

A minha família recifense: Lucinha, Cicinho, Paulo, Marrom, Bárbara, Paulinho, Bino, Junior, Márcio, Luisinho, Taiguara, Maninha, Zit, Zeire, e todos os filhos e netos de Malaquias Felipe da Costa. Aos queridíssimos amigos Maria Helena Sampaio, Fabio Gomes, Mãe Amara, Fernanda, Ana Benedita, Luciano, Rodrigo, Eduardo, Ilke, Jefferson, Luis, Junior, Leno, Rafael, Gabriela, Helaynne e toda a família do Afoxé Oyá Alaxé e do Ilê Oba Aganjú.

Às amigas e amigos que tornaram a vida na casa da árvore em Olinda menos solitária: Tiago Pelado e Amandine Goisbault, Carla Cortês, Carol Senna, Cristiane Amador, Mariano Pickman, Sandrinha e Shahina Bahar. A Dona Marina e sua família.

A Jomar e Ana, por terem me acolhido quando mais precisei. A Garret Cashman, pela autenticidade.

A Otávio José dos Santos, companheiro de perambulações, pela amizade verdadeira e sincera.

A Galo, Amilton, Elaine, Wanessa, Josias, Kel, todos do coletivo Êxito d' Rua, e das iniciativas revolucionárias do Alto do Pascoal e redondezas por fazerem um trabalho de verdade e por pedirem a minha ajuda.

A Camila Garcia, com quem comecei este percurso. A Moxé, que nos estimulou, a Pai Nagô e que anos depois deu sentido a tudo.

A Luis Ferreira, meu guru etnomusicológico, e a Paula Villas, pela rica interlocução em solo brasiliense. A Marconi Fernandes de Souza, a Paique e a Livia, pelo companheirismo em tantas discussões, maracatuzeiras ou não. A Rafael Villas-Bôas, Luísa Guimarães Lima, Pedro Benevides, Manoel Dourado Bastos, Ana Flávia Pinto, Rosana Magalhães, Bruno Craesmeyer por me ensinarem a levar o pensamento bem a sério. A Gustavo Amora e Carla, por fazer de Brasília um lugar mais agradável.

A Alfredo Bello, companheiro de projetos. A André Salles-Coelho, Teca, Quel, Bené, Carol e toda a família do Maracatu Lua Nova, da Guarda de Congado Feminino Nossa Senhora do Rosário do Reino de São Benedito e da Guarda de Moçambique do Divino Espírito Santo, no Bairro Aparecida, Belo Horizonte. A Manoel Pessoa, pelas excelentes conversas, e a Capitão, pela confiança.

A Normando Jorge de Albuquerque, Geórgia da Silva, Adão Tuirimakã, Luciana Gama, Luiz Oliveira, e a todos os demais excelentes colegas de mestrado, pela paciência comigo. A Stella, que me abriu o mundo do cinema.

A Pedro Arão, do Museu da Imagem do Som de Pernambuco, pela ajuda prestada.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – que financiou esta pesquisa.

Em especial ao pequeno Junior dos Santos, do Alto do Pascoal, que quando me vê pergunta se já terminei meu livro, que ele quer ler – agora está quase pronto, mas eu já imprimo uma cópia pra você e pra sua família desse jeito mesmo, que é de vocês.

*...Eu bem que tenho ensaiado um progresso
Virei cantor de festim
Mamãe contou que eu faço um bruto sucesso
Em Quixeramobim
Não sei como o maracatu começou
Mas vou até o fim...*

Chico Buarque, “Até o fim”.

*Mudou, mas como mudou,
mudou.
Mudou, mas como mudou.
Me admira minha gente,
na virada do milênio o Elefante mudou,
mudou. Me admira minha gente
na virada do milênio o Elefante mudou.*

Cantando por Rosinete Rodrigues da Silva, ex-princesa do atual maracatu Elefante, em Fevereiro de 2000, no seu último desfile, durante o qual recebeu a coroa de rainha, poucos meses antes de ser brutalmente assassinada.

RESUMO

O trabalho aborda a situação do maracatu-nação após o seu “boom” na década de 1990. As dinâmicas da linguagem musical são observadas no contexto histórico do desenvolvimento das comunidades maracatuzeiras afro-descendentes, sobretudo na zona norte do Recife, desde o momento de violenta repressão, durante o Estado Novo, até a transformação da tradição em objeto de fetiche e canibalização pela classe média branca. Assim, diferenças e articulações entre o fazer musical dos diversos grupos, diversamente situados nesse “sistema do maracatu”, são analisados por meio da etnografia e de temas importantes da Etnomusicologia. Um modelo de oposição e continuum entre “monologia” e “dialogia” é montado para evidenciar duas concepções complementares e em tensão na performance e na representação da música. Atenção especial é dada a uma nação, o Encanto da Alegria, em que batuqueiros mais velhos tocaram com jovens recentes ao baque virado. Outras nações articuladas na análise e descrição do contexto histórico são: Almirante do Forte, Axé da Lua, Cambinda Africana, Cambinda Estrela, Elefante, Estrela Brilhante, Gato Preto, Indiano, Leão Coroado e Porto Rico.

Palavras-chave: maracatu de baque virado; cultura popular; Recife; música afro-brasileira; apropriação cultural; transformação musical; Etnomusicologia da Diáspora africana

ABSTRACT

Blacks' dialogue, whites' monologue:

Musical transformations and appropriations in maracatu de baque virado

The present work deals with the situation of maracatu-nação after its “boom” in the 1990's. The dynamics of musical language are seen in the historical context of the development of afro-Brazilian maracatu communities, mainly in the north region of Recife, from the violent repression during the “Estado Novo” until the rendering of tradition as an object of fetiche and cannibalization by the middle class. Thus, differences and articulations between the musical practices of the distinct groups, diversely located in this “maracatu system”, are analyzed through ethnography, and important issues in ethnomusicology. A model of opposition and continuum between the “monologic” and the “dialogic” is set in order to underline two complementary and tense conceptions of the musical performance and representation. Special attention is dedicated to one nação, Encanto da Alegria, in which older percussionists play alongside newcomers to the baque virado. Other nações interwoven in the analysis and description of the historical context are: Almirante do Forte, Axé da Lua, Cambinda Africana, Cambinda Estrela, Elefante, Estrela Brilhante, Gato Preto, Indiano, Leão Coroado and Porto Rico.

Keywords: maracatu de baque virado; popular culture; Recife; afro-Brazilian music; cultural appropriation; musical change; Ethnomusicology of the African Diaspora.

SUMÁRIO

Introdução	13
A Representação e a Simulação do Maracatu	17
Nações de música	20
Apresentação do contexto histórico abordado	30
Capítulo 1	37
Apropriação, Fetiche e Reificação no maracatu de baque virado	
- Maracatu para e dos brancos	42
- O impacto da espetacularização	48
- A “musicização” do maracatu e a emergência da “marcação”	52
Capítulo 2	58
A História de uma Comunidade de Fala: maracatu-nação de 1945 a 1990	
- Indo para a zona norte	61
- A chegada do Leão Coroado de Luis de França à Zona Norte	65
- Dois discursos da Tradição: Elefante de Dona Santa e Leão Coroado de Luis de França	66
- O Leão e o Elefante	73
- Décadas de 60 e 70: Período Pós-Dona Santa	78
- As precedências	89
- Um esboço da nova fase	94
Capítulo 3	
Uma etnografia de tensões atuais no baque virado	99
- O Encanto da Alegria	100
- Os batuqueiros do Encanto da Alegria	102
- Toinho e Walter: dois mestres, duas nações diferentes	114
- A era do maracatu sistemático	118
- À procura de uma caligrafia	123
- Sobre a forma de tocar de alguns batuqueiros antigos	128
Conclusão	131
REIFICAÇÃO COMO MONOLOGIA,	
- Um exemplo final	137
Referências Bibliográficas	140

INTRODUÇÃO

Os termos “maracatu”, “maracatu-nação”, “maracatu de baque virado”, “maracatu de baque solto” etc., são resultados de um processo histórico, cheio de nuances, tensões e fases identificáveis, ao longo do qual um conjunto de práticas diversas, realizadas por pessoas e comunidades negras, socialmente periféricas, foi aos poucos organizado, tipificado, enquadrado – estereotipado. Como resultado, as definições desses termos, que inicialmente podiam constar em dicionários de folclore, agora já se encontram na maioria dos dicionários da língua portuguesa. Categorizados, emergem como verdades acabadas, essencializadas, que passam a interagir simbolicamente com aquela realidade heterogênea rebelde ao nome dado¹. Para que se possa analisar o que é esse universo hoje será necessário então considerar qualquer utilização de “maracatu” no campo de tensões entre, por um lado, o que foi feito pela variedade de mães e pais-de-santo, batuqueiros, costureiros etc. dos diversificados grupos e comunidades implicados e, por outro, um extenso debate muitas vezes indireto realizado, sobretudo, entre pesquisadores, historiadores, folcloristas, jornalistas e aficionados, na sua grande maioria da elite, brancos.

Se bem que em momentos os “mestres da cultura popular”, os próprios brincantes – os maracatuzeiros – foram convocados para discutir a história e os sentidos da sua prática, e que a produção escrita sobre a tradição necessariamente tenha passado por algum tipo de interlocução, (mesmo que assimétrica), entre os agentes diferenciadamente posicionados dessa história, coube à classe letrada a produção do que poderíamos chamar de uma “História Oficial do Maracatu-Nação”, com toda a sua terminologia, com todas as

¹ Já estão nos dicionários da língua portuguesa Houaiss e Aurélio, por exemplo.

suas verdades de origem. Os ditames desta foram repetidos tantas vezes, que já é cansativo e duvidoso encetar “Os maracatus-nação são cortejos reais oriundos das antigas coroações dos reis do congo, promovidas pela Instituição Mestra da Igreja Católica durante o período da escravidão...” etc. É importantíssimo recuperar o passado dos maracatus, mas existe uma forte tendência em remeter a tradição exclusivamente ao passado, reiterando e reproduzindo, com força de verdade um conjunto de meta-narrativas que conformam um cânone. Como pode o sentido de algo feito cada vez mais no presente, atualizado a cada dia, encontrar-se exclusivamente num passado inacessível, um passado do qual os maracatuzeiros se sentem obrigados a prestar contas para legitimar as suas práticas? E qual a relação desse passado com as pessoas que fazem maracatu hoje, uma vez que a sua versão foi construída por pesquisadores que chegaram inclusive a profetizar o seu desaparecimento?

A cada ano que passa torna-se cada vez mais difícil dar uma definição ou uma explicação rápida do que seja o maracatu, já que esse caráter processual, essa história do nome, é progressivamente trazida à tona, revelando quase que uma artificialidade de “maracatu”. Por outro lado, as práticas em questão, nas suas feições atuais, parecem resistir a novas categorizações. O momento áureo e fundador das tipificações parece ter ficado para trás entre as décadas de 50 e 60, quando Katarina Real (1967) e Guerra-Peixe (1955), sem dúvida os dois nomes mais utilizados para legitimar a “História Oficial”, terminaram de cunhar a oposição entre os dois “tipos de maracatus” que hoje em dia se fixam no binômio “nação” / “de baque virado” e “rural” / “de baque solto”.

As complicações com as caracterizações, atuais e antigas, vão além do fato de ser o maracatu um universo que está e que sempre esteve em constante transformação. O

problema é da própria delimitação e do surgimento, e constante ressurgimento desse objeto. Assim, o que pode ser entendido como um problema de transformação, constante ou episódica, facilmente dá lugar a um cenário mais complexo, no qual não temos mais uma unidade, com uma determinada forma, a se transformar, mas diversas formas e diversas histórias em interação, ao longo de um período extenso, entre as quais uma ou várias idéias de maracatu são colocadas, e disputadas.

O maracatu de baque virado e/ou o maracatu-nação (ora sinônimos, ora não), como parte que se delimitou desse cenário mais amplo, que incluiria o maracatu-rural, ou de baque solto, pode ser entendido, então, como sendo muitas coisas, como tendo várias formas, vários momentos, tanto na prática quanto nos discursos que o miraram. Assim, para tratar de qualquer um de seus aspectos em mais profundidade é preciso assumir que parte de sua história, parte de seu conteúdo é aquilo que foi dito acerca dele, é a maneira como em diversas ocasiões ele foi fixado, descrito, representado. A idéia que se constituiu em torno do nome é tão importante quanto qualquer observação do fenômeno possa ser feita hoje, ou dados que possam ser levantados acerca de como era feito no passado. Isso porque a prática sempre esteve sujeita ao retorno da descrição de si mesma e porque o momento das descrições essencialistas, repletas de uma ilusão de origem, já não cabe num contexto de “perda da inocência” pois:

- a) uma historiografia complexa, que mistura “história oral” com compulsão rigorosa de documentos de época² está sendo finalmente realizada;

² Ressalto em particular o grupo de pesquisadores ligado ao departamento de História da UFPE, destacando a Prof. Isabel Guillen e Ivaldo Marciano de Lima (2005, 2006), mas também as contribuições recentes de Cristina Barbosa (2001).

b) um olhar teoricamente informado e crítico sobre o maracatu começa a surgir, tanto por parte da classe letrada influenciada por teorias e questões contemporâneas, como pelos próprios cultores, agora envolvidos em discussões sobre os aspectos políticos da representação da identidade e da cultura.

Como parte dessas transformações, os maracatuzeiros passam agora a participar da autoria do discurso sobre o maracatu e da seleção dos significados que farão parte do mesmo. Um exemplo dessa tendência que, contudo, não deve ser considerado para generalização, é a escolha de novos temas na lírica. A criação de repertório nos maracatus está sujeita à transmissão, por meio de uma memória seletiva, que escolhe o que lhe interessa e por meio de uma reflexão criativa acerca de como as circunstâncias vividas são incorporadas pelos sujeitos. Assim, é sintomático que das toadas cantadas por Luis de França do antigo Leão Coroado, no registro feio nas comemorações do 13 de Maio de 1974, uma que não tenha sobrevivido na memória de seus pupilos, agora mestres, seja a da bela melodia:

Princesa Isabel,
Estrela que brilha no Horizonte
Sou de Luanda,
Sou de Luanda³,

e que, por outro lado, uma das peças mais importantes de um maracatu atual tenha se tornado:

Viva o 13 de Maio,
“Negro livre no Brasil”
Mas a bem ⁴da verdade,
Foi um “primeiro de Abril”.

³ Fita K7 n.20 do Museu da Imagem e do Som de Pernambuco - Apresentação dos maracatus Estrela Brilhante e Leão Coroado no sítio de Pai Adão da Estrada Velha de Água Fria em 13/05/1974.

⁴ Toada da Nação Porto Rico, de Ivan Mendonça. Gravada como parte um pout-pourri no seu CD “O Baque das Ondas” (2002).

A Representação e a Simulação do Maracatu

Um dos aspectos mais marcantes da história recente do maracatu é o fato de seus elementos terem recentemente sido, mais do que nunca, elevados à categoria de “arte” e em seguida se transformado em objetos de um fetiche que em último caso o levou para às mãos de “artistas” – a “febre do maracatu”, verificada em várias cidades do Brasil e do mundo. Assim, maracatu é cada vez mais “dança”, “música”, “lírica”, “performance”. É reiterado e decomposto nessas partes que incongruentemente não parecem ser capazes de re-conformar o seu todo, como é o caso dos grupos novos em outras cidades, que tentam segmentar em diferentes frentes o esforço em formar “um maracatu” concentrando um grupo de pessoas na música, outro na dança, outro no “aspecto religioso”, que por sua vez será concebido acima de tudo como parte de uma performance etc.

Se essa caracterização dos elementos do maracatu como “arte” se enquadra dentro de uma revisão do eurocentrismo da delimitação de tal campo, abrindo e ampliando a categoria é necessário apontar que, como arte, o maracatu está sujeito à emergência de sua própria “finalidade estética” (Williams, 1992). É possível pensar então aquilo que autores como Adorno, Walter Bejamin ou Marcuse debateram como a “autonomia da arte” (um tema para a escola de Frankfurt em geral) para o maracatu, que certamente é compatível com os desenvolvimentos recentes ocorridos com outras tradições à medida que estas são incorporadas num sistema de apresentação/ representação/ espetáculo/ mediação.

Dentro deste quadro do presente ver-nos-íamos tentados a falar como novidade da apropriação do maracatu por contingentes da classe-média branca e até da elite brasileira, e a reprodução do mesmo em cenários metropolitanos ou como parte de espetáculos.

Contudo, esse fenômeno, que se nos apresenta com feições tão contemporâneas tem suas raízes num passado insuspeito. Vale lembrar que uma hipótese acerca da entrada do maracatu no carnaval do Recife, na metade do século XIX, reza que esta teria acontecido na forma de mascarados brancos imitando, simulando – para usar uma expressão que também indica o quanto esta fragmentação implica um momento de exacerbação e precedência do lugar da *imagem* (Baudrillard, 1997) – os cortejos negros que até então não saíam no carnaval. Nesse sentido, o maracatu carnavalesco que hoje conhecemos nasce sob a forma de uma duplicação de si mesmo, enquanto manifestação. Como apontado pelo historiador Leonardo Dantas Silva, a meados do século XIX surgiu “o primeiro conjunto de mascarados a imitar um agrupamento de reis negros quando saíam com seus maracatus para participar das festas em honra a Nossa Senhora do Rosário em suas igrejas (...)”⁵ Continua citando o Diário de Pernambuco de 1854:

...o que mais parece ter entretido o povo e cativado o seu interesse foi sem dúvida a imitação dos costumes africanos, na maneira porque fazem os seus ordinários divertimentos, os seus Maracatus. A imitação, com efeito, foi fiel e os caracteres figurativos não podiam ser mais expressivos. Ver um desses grupos mascarados e ver num dia do Rosário o rei de uma nação africana, debaixo de grande umbela, acompanhado de seus súditos masculinos e femininos, a fazerem-se mil festas, dançando e [sambando] ao som dos mais esdrúxulos instrumentos era ver a mesma coisa sem a menor diferença. (DP 6.3.1854 citado por Silva, 1990)

Em “Pode o Subalterno Falar?”, Gayatri Spivak (1999) oferece uma reflexão teórica que aqui nos interessa. A autora indiana relembra a bifurcação etimológica do conceito de representação. Este pode remeter ao ato “pictórico” de duplicar, reproduzir

⁵ Silva, 1990. Leonardo Dantas dá crédito ao historiador José Antonio Gonçalves de Mello por ter encontrado esse registro.

mediante outras convenções – como a escrita, a notação musical, ou o relato histórico – um evento ou experiência. Por outro lado, representar é também ocupar a posição de “delegado”, ou procurador de um sujeito, e emitir sua voz em substituição do mesmo à maneira de um “porta-voz”. Isto abre caminho para falar de um dos aspectos mais importantes da fase recente do maracatu, que é o fato de que a classe letrada, “média, branca”, agora não só representa em escritos, como este, as histórias e práticas do maracatu, mas também passou a representá-lo no palco.

Subalterno é, tecnicamente, aquele que está impedido de aceder aos meios de mobilidade social (Spivak, 2005), o que caracteriza bem a maioria maracatuzeiros da zona norte do Recife. Porém, no contexto de demanda pelo maracatu, e de sua fetichização e apropriação – como exporei no Capítulo 1 – surge a promessa da transformação substantiva do seu conhecimento em saber vendável, o que os leva a representar a sua própria prática como mercadoria para um mercado e a tornar-se porta-vozes, *entrepreneurs*, da mesma. Por isso, hoje, alguns maracatuzeiros são simultaneamente agentes nas duas pontas da representação bifurcada de Spivak: enquanto performers e, por sua consciência transformada, enquanto postulantes a intermediários do agenciamento do seu saber. Isso resulta, inescapavelmente, na reificação do objeto da tradição, posto agora à venda, e leva os praticantes da tradição, a acreditar que se encontram no trampolim de saída da subalternidade. Infelizmente apenas são incluídos no lado vendedor de matéria prima num mercado cujas flutuações de oferta e demanda estão fora de seu controle. A sua captação por um sistema reificador se encontra em pleno curso⁶.

⁶ Esta idéia parece-me semelhante a de sujeito diaspórico fragmentado na modernidade de Stuart Hall (2001).

Por outro lado, o representante do maracatu passa a ser cada vez mais um sujeito oriundo da classe média, aproximado do maracatu por meio de um discurso acerca da identidade nacional, ou de um ideológico “resgate da cultura popular”. A dupla apropriação e re(a)apresentação acompanha o maracatu a longo de toda a sua história. Na forma de folguedo com que o conhecemos hoje, no seu trânsito da devoção para a festa, sempre foi um fragmento do universo negro num cenário branco, um nicho negro incrustado num mundo branco. A re(a)apresentação dele pelo branco, e o seu confronto com as questões da fragmentação em elementos estéticos e da simulação – que constituirá boa parte de meu tema aqui – começa cedo ou, quem sabe, poder-se-ia dizer que é inaugural nessa transição.

Nações de música

A tese principal deste trabalho pode ser resumida da seguinte maneira: se existe uma música do maracatu de baque virado em meio a essa história, e se ela está em pleno processo de transformação (como sempre esteve, poder-se-ia acrescentar), o caráter dessa transformação, a sua dinâmica, a sua própria qualidade está relacionada de forma complexa⁷ com uma dinâmica maior, envolvente, que diz respeito à entrada e inserção dessa música e dos demais elementos do complexo do maracatu-nação, num contexto social e cultural específico e atual dos últimos anos dentro da sociedade brasileira e mundial. Esse contexto específico passa por várias questões, tais como a condição de classe e de subalternidade dos praticantes do maracatu de baque virado, as transformações do tipo de entrada dos produtos das comunidades detentoras de saberes

⁷ Dialeticamente, como consequência e causa reprodutiva (Spivak, 1999).

tidos como tradicionais no mercado de bens culturais e as metamorfoses da poética e da estética desses grupos, assim como de sua religiosidade.

A conexão que se faz entre processos ocorridos dentro de uma esfera que é entendida como musical e aqueles que tomam lugar no campo mais amplo das relações sociais não pode ser estabelecida de forma simples e mecânica. Isso me impede de expressar a idéia central deste trabalho nos seguintes termos: “as transformações na música do maracatu de baque virado que acompanhamos nos últimos anos são ‘reflexo’ de outras transformações no universo do maracatu-nação”. Na falta de uma metáfora perfeita que indique a relação complexa entre a esfera musical e as demais esferas do maracatu-nação, poderíamos afirmar que se trata de uma teia de processos paralelos, mutuamente influenciados, cada um operando como causa e efeito do outro.

Trata-se assim de um caminho de leitura de mão dupla. Por um lado podemos tomar, por exemplo, uma determinada concepção manifesta em um tipo de prática recente da linguagem do baque virado, no caso, uma idéia de “base”, fixa, repetida, circular, contínua, sobre a qual as variações da execução musical irão se erguer e perguntar: de que processos ela pode ser resultado? O que o seu estabelecimento significa? Que tipo de dinâmicas internas das linguagens interconectadas do baque virado estão implicadas nela? Por outro, podemos observar a presença de pessoas que mais e mais se aproximam do universo do baque virado e pretendem tomá-lo como uma “escola”, um lugar onde se aprende porque se ensina, e perguntar que tipos de efeito sobre a música do baque virado isso cobra.

Esse determinado olhar sobre a música, entendida como um conceito amplo, na procura de conexões com outros aspectos da cultura e da sociedade, possui uma certa

trajetória dentro da etnomusicologia, como campo do saber. Por muito tempo, e em muitos lugares, se escreveu acerca de reprodução de padrões em diversos campos da atividade humana⁸. A idéia de que a música representa iconicamente algum conteúdo da cultura de seus praticantes também é um tipo de raciocínio recorrente dentro da do estudo antropológico da música⁹. Dessa forma, uma possibilidade de leitura do maracatu é buscar nos seus elementos alguns aspectos reveladores da forma como as pessoas que o fazem vêm o mundo, assim assumindo a tarefa antropológica, propriamente. Essa é certamente uma das intenções aqui, mas o viés adotado também se aproxima de uma outra concepção, influenciada pelas teorias críticas contemporâneas, das relações que se podem traçar entre produção do espírito humano e sociedade.

O baque virado vive uma disputa velada em torno de certa idéia de transformação, musical e de outras ordens. Esse debate encontra-se presente no discurso das pessoas “de fora” que se aproximam, tanto nas concepções menos elaboradas acerca da “perda” e do “resgate” da tradição, como no discurso de antropólogos que se dispõem a analisar o tema, problematizando tais idéias de transformação. Porém, falas sobre a transformação, encontram-se também implícitas na prática e no discurso das pessoas envolvidas diretamente com a produção do maracatu. Em 2000, na primeira e última vez em que Rosinete, neta de D. Madalena do Maracatu Elefante e imponente líder daquela agremiação, desfilou como rainha, quando começaria a substituir a avó, alguns meses antes de ser tragicamente metralhada na sede do seu maracatu, ela cantou as linhas citadas na epígrafe desta dissertação, justamente acerca da “mudança” do Elefante. Da

⁸ Exemplo: Tomás Turino (1989) e seu texto sobre as orquestras Aymará no Peru e o binarismo cultural em atividade e em música. Ou as leituras Afrocêntricas dos modelos na pintura dos tambores de Candombe uruguaio e os padrões por eles executados (Ferreira, 1996).

⁹ Exemplo: “Okarile, uma toada icônica de Iemanjá” de Rita Segato (1997). A idéia de “música na cultura” é a definição operante de etnomusicologia aqui, proposta em Merriam, (1964). Um exemplo de um conflito sobre a idéia de Iconicidade está em Keil e Feld, (1994: 173).

mesma forma, conversar com participantes mais antigos de maracatu é escutar constantemente relatos acerca do “novo momento”.

A busca por parte de alguns de um “maracatu tradicional, autêntico”, e as enormes controvérsias geradas pela inclusão, por parte de outros, de instrumentos não considerados “tradicionais” no maracatu, como o abê e o atabaque, são um exemplo desse sentimento de transformação e sua tematização. Em 2007, a entrada de um maracatu, o Leão da Campina, com um “carro alegórico” na avenida renovou estes embates.

Procurando entender por que processos o baque virado passou na sua história recente, é possível de fato identificar grandes mudanças. Mudanças não são, porém, exclusividade da fase atual das nações, e uma desconstrução devida, e exegese histórica adequada, revelarão que a suposta “tradição” do maracatu nunca foi estática, imemorial – essencial¹⁰. O que me proponho a fazer aqui é então perceber de que maneiras e por meio de que caminhos o fazer musical do baque virado se transformou ao longo dos últimos anos, num contexto histórico maior. Não tratarei, portanto, de encarar um complexo cultural pelo que ele tem de estático, de característico (o *ethos* implicado etc), mas de realizar uma reconstrução decididamente histórica.

Sendo assim, a proposta poderia se assemelhar um pouco a uma “crítica imanente”, e às análises empreendidas pela escola marxista de Frankfurt. Para Adorno, por exemplo, tratava-se de observar as relações entre o que ele chamava de produção artística na modernidade e “processo social”. O objetivo é ler, nas estruturas internas da

¹⁰ Bons exemplos disso são os trabalhos de Ivaldo Marciano de Lima (2005 e 2006), e mesmo o trabalho clássico de Guerra-Peixe (1981) já dá a entrever um contexto de mudança. O importante, contudo é perceber que trata-se aqui de uma postura teórica não atrelada a exemplos específicos de mudanças / continuidades.

obra de arte, na sua *forma*, elementos reveladores das dinâmicas sociais que a acolhem historicamente.

No Brasil esse tipo de interpretação foi muito aplicado à literatura, sobretudo pela escola de Antonio Cândido¹¹ e Roberto Scharwz¹². O problema com tais projetos de análise e síntese modernista do Brasil é que sempre partiram (assim como em Adorno, considerando uma possível leitura pós-colonial de sua obra) de produtos do espírito¹³ provenientes da elite, tais como a literatura, ou mesmo a música tida como erudita, notada. Nos casos em que uma suposta voz do outro entra, ela o faz mediante um processo de “canibalização”, como se isso fosse suficiente para garantir-lhe a presença no painel das representações. Esses textos eminentes da nação não tomam em conta a voz não digerida dos grupos sociais excluídos pelos processos de conquista, escravização e colonização pela metrópole européia e, mais tarde, pelos grupos que controlaram o estado nacional. E, mais problemático, partem da premissa de que para uma análise de *crítica imanente*, a forma a ser encarada como o repositório de uma “experiência condensada” (que é a fórmula de Adorno) será sempre uma forma européia, e apenas o conteúdo será “autóctone”¹⁴. Assim, a minha intenção aqui também é rever quais produtos culturais podem ser submetidos a uma crítica desse tipo, capaz de revelar na articulação de seus elementos internos, as estruturas de uma sociedade em conflito. A reboque dessa revisão, “o que é [também] música” e “o que é [também] literatura” tornam-se temas relevantes¹⁵.

¹¹ Exemplo é a sua análise sobre a obra de Lima Barreto ou a sua comparação entre a obra de Aluísio Azevedo e a obra de Balzac (Candido, 1993).

¹² Muito bem construída, porém não amplamente aceita e consistentemente criticada: Schwarz (1977).

¹³ Utilizo a expressão Hegeliana para referir-me à produção humana geral plasmada em objetos apreciáveis, tais como a música, a dança, obras específicas, idéias etc, porém sem ter que me referir diretamente às reificações já envolvidas nesta elucidação, por exemplo.

¹⁴ A crítica a esse paradigma, que permeia tanto estudos sobre literatura quanto produções das ciências sociais, está brilhantemente desenvolvida em Pechincha, 2006.

¹⁵ Retomando a análise de Raymond Williams (1992) acerca da emergência da função “estética da arte”, vale mencionar que o próprio autor aponta que o tema de “o que é arte” necessariamente se desdobra para o problema de “o que não é arte”.

John Blacking, em seu artigo “The Study of Musical Change” (1997), enfatiza que os estudos da transformação musical não devem confundir-se com estudos de mudança social em geral. Para ele, o campo da música mantém uma autonomia e uma universalidade na vida espiritual do ser humano. Está relacionado com as outras esferas da cultura, como a religiosa e a política – e Blacking se dedicou intensamente a essas duas relações –, mas é necessário indicar quais são os processos internos e intrínsecos à experiência musical. Cito aqui dois trechos do final de seu artigo que resumem bastante bem alguns problemas fundamentais presentes no estudo do maracatu de baque virado recente.

“Para ser qualificado como mudança musical, o fenômeno descrito deve constituir uma mudança na estrutura do sistema musical, e não simplesmente uma mudança dentro desse sistema. Isso não significa que mudança musical deve ser estudada somente no nível mais macro, amplo. Pelo contrário, atenção cuidadosa às constantes micro-variações dentro do sistema são essenciais, porque elas podem revelar os germes da mudança.” (Blacking, 1997, p. 167)

Uma pergunta relevante é: que tipo de mudança, tomando o seu caráter estritamente musical (historicamente situado, como vimos acima) está se operando dentro dos maracatus de baque virado? Um ponto importante a ser ressaltado a partir dessa pergunta é que o meio não é homogêneo e que certamente há graus diferentes de mudanças – tomando um ponto arbitrariamente definido no passado como “origem”, mas argumentando como definidor de uma diferença de grandes fases. Não se trata, então, de mostrar um ponto de partida e um ponto de chegada na evolução de uma forma, mas de acompanhar um recorte no processo. Uma abordagem processual e diacrônica, como propõe Blacking, é importante para definir o que se costuma chamar “dinâmica de mudanças”, que seria falar desse percurso e detectar o caráter das mudanças de

linguagem. É como pensar na relação entre aceleração e a velocidade, numa metáfora da física newtoniana. Podemos não saber qual é a velocidade inicial e a final, mas podemos sim saber a que passo ela está mudando. É possível ao menos delinear qual é a direção do movimento e alguns fatores que incidem na transformação, perante a impossibilidade de dizer de onde veio e para onde se dirige. Com relação a este último ponto:

Apesar de que estudos de mudança musical devem inevitavelmente concentrar-se nos fenômenos observáveis que são considerados como musicais por grupos diferentes de pessoas, o objetivo de tais estudos deve ser o de entender os *processos* musicais que geram esses produtos musicais. Desta forma, talvez não devêssemos selecionar como áreas de estudo estilos musicais específicos, mas a experiência musical e social das comunidades que escutam e fazem a música. Ainda que os estilos musicais sejam selecionados para o estudo, o contexto no qual a mudança musical está sendo analisada deve primeiro ser especificado. As categorias e intenções dos fazedores de música e da audiência, e dos seus agrupamentos sociais, fornecem as primeiras pistas para descobrir se o que o observador escuta é considerado musical, e se está de fato mudando. As primeiras considerações devem ser: Quem faz a música? Com quem e para quem ela é feita? Que outras músicas as pessoas fazem e vêm como própria? O que as pessoas escutam, e que significado diferentes indivíduos e grupos atribuem a ao que escutam? (op cit., 1997, p. 167)

A extensão da citação se justifica pela sua riqueza e pela relevância para minha análise. Por um lado é ressaltado o caráter processual da música, que certamente nos afasta das tendências essencializantes. No caso específico do baque virado, vale ainda mencionar que é melhor assumir que tratamos então de um ambiente em constante transformação. E nesse processo encontra-se a relação da esfera musical com as outras esferas da vida. Isso é de grande importância quando o objetivo é relacionar as mudanças musicais com os processos sociais envolventes descritos acima.

Da mesma forma que Geertz (1989) alertou para a necessidade de novos paradigmas no estudo da religião no seu artigo “Religião como um sistema cultural”, John Blacking ofereceu novos rumos no estudo da música e propôs a forma “Música como sistema cultural” (Blacking, 1997b). A ênfase dada por Blacking é que da mesma maneira que o estudo e análise das formas musicais evoluíram com o tempo, sobretudo à medida que sistemas de representação se adequassem e se sofisticassem para poder abarcar as complexidades não-européias, seria importante um olhar que indagasse acerca do que as pessoas pensam sobre a música que fazem, para além da descrição e do julgamento estético. Se pensarmos no referido artigo de Geertz, e no seu caráter emblemático para a Antropologia do século XX, chegaremos à conclusão que a empresa em questão é sem dúvida antropológica. O problema apresentado por Blacking, contudo, é que há uma distância entre as expressões verbais e não verbais sobre a música feita pelas pessoas. Assim, “a performance é uma forma de conhecimento”. Da mesma forma que o “ato de escutar música é um tipo de performance, à medida que os escutadores recriam ativamente e fazem sentido do som que escutam” (idem). Assim, entender o que o outro entende sobre a música que faz é um caminho que, em parte, passa pela prática musical do pesquisador¹⁶. No meu caso, ter me tornado batuqueiro de um maracatu certamente me ajudou a compreender os temas dos quais falo nesta dissertação.

No meu exercício hemerênutico inspirado por Blacking e Geertz, a dinâmica dos símbolos é percebida então *na música* como fala de si e sobre o mundo, e como objeto de fala. Uma linguagem musical específica emite símbolos e interpreta símbolos. Assim, o

¹⁶ Mantle Hood, 1982, propôs a célebre noção de bimusicalidade na teorização desse aspecto da metodologia de pesquisa.

maracatu é um objeto a ser representado, mas também uma gramática por meio da qual pode-se representar. É uma forma de ver o mundo.

O trabalho do qual esta análise mais tira inspiração é o do etnomusicólogo uruguaio Luiz Ferreira. Ao estudar o *candombe* montevideano, um tipo de manifestação cultural em vários sentidos bastante equiparável ao maracatu-nação, ele amalgamou um modelo que considero extremamente adequado para o estudo e interpretação do funcionamento do baque virado no maracatu (Ferreira, 1996). Tanto o maracatu de baque virado quanto o *candombe* uruguaio constituem tipos de agremiações carnavalescas, com origem nas antigas “nações”, que contam com uma sofisticada trama de tambores. A grande contribuição do trabalho de Ferreira é apontar para uma dimensão que extrapola o caráter normativo da idéia de estilo ou tradição musical. Ao descrever minuciosamente o funcionamento lingüístico da organização musical ele abre as portas para superação de um viés que chamarei, no Capítulo 3, de “coreográfico” da música.

Há tradições musicais que se afastam muito de um modelo de aprendizagem mediante repetição. O que há é uma estrutura de funções específicas, de diferentes instrumentos, marcada pelo papel individual, personalizado, de cada músico que dela faz parte. No caso do *candombe*, ele é composto por três tipos de tambores diferentes, com quantidades variadas de cada um, formando um conjunto de três a quarenta, por exemplo. Estes interagem, e realmente se comunicam por meio de inúmeros códigos não normatizados, que pontuam a evolução de uma peça. Acredito que seja possível conceber o baque virado de uma forma bastante análoga e que o rumo da mudança musical proposta acima seja justamente no sentido de que, à medida que a forma é *reificada*, aprendida e fixada, por um sujeito externo à comunidade de fala inicialmente

instaurada¹⁷, o caráter fluido, dialógico aos poucos desaparece, e o maracatu se afasta disso que cada vez mais é uma singularidade do candombe. Assim, cabe perceber qual é o modelo de dialogia do maracatu de baque virado e como ele está se transformando.

A idéia de dialogia remete a um outro conjunto de problemas do campo da representação que considero importante. Enquanto fixamos o que é encarado como um fenômeno de diálogo entre executantes de tambores dentro de uma estrutura gramatical, pode também ocorrer um grau de reificação da própria noção de música que se aplica. Isso porque se trata de um universo irreduzível ao texto, ainda mais se nos encontramos no âmbito do constante improviso¹⁸, da não-rigidez métrica¹⁹ e da organização das partes a serem executadas.

A ruptura a ser efetuada é com uma tradição de representação da música, que é acima de tudo monológica – supõe uma base repetida e fixa, sobre a qual se ergue um ou mais solos individuais concorrentes que não estabelecem um diálogo entre si, quer dizer, um aglomerado de eventos rítmicos superpostos que ocorrerão de acordo com um sistema de probabilidades ocorrência de uma determinada célula ou outra. A polifonia reduz-se, assim, a um sistema “partes”, no sentido da notação ocidental que não só não capta o diálogo interno entre os batuqueiros nem a considera parte inextricável da performance como ela é. O que foi colocado em partitura é sempre uma representação higienizada, simplificada, e dizer isso é lugar comum. Uma representação dialógica de um evento dialógico deve permitir que se abra espaço para o não-controle absoluto do evento musical.²⁰ Para que tal heteroglossia possa emergir será necessário realmente indagar

¹⁷ Isso é, num horizonte de iteração, sem a implicação aqui da idéia de uma comunidade de fala “originária”

¹⁸ Leda Maria Martins (1997) retoma essa idéia do constante improviso para falar do Congado Mineiro.

¹⁹ Essa fluidez foi muito bem analisada no que implica a não rigidez métrica está em Lucas, 2002.

²⁰ Parto do conceito de dialogia de Bakhtin, 2005 que ao analisar as obras de Dostoiévski encontrou a operação de uma escrita que não impunha a sua lógica e visão do mundo a todos os personagens que criava.

acerca de diferentes experiências, particulares, individuais com o baque resultante de trajetórias individuais de batuqueiros refletida na sua forma de habitar a massa musical.

Apresentação do contexto histórico abordado

As transformações ligadas à história do maracatu dizem respeito a uma história de adequações e inadequações, marcada pela marginalização/ inserção da população escrava, de seus descendentes, e das obras espirituais de ambos, na sociedade brasileira. Num quadro amplo, é possível apontar grandes fases relacionadas com momentos históricos diferentes. Estruturam-se em função de processos dinâmicos tais como: a escravidão como problema fundamental da nação; o fim da escravidão; as sociedades de ajuda mútua conhecidas como “nações” e as formas de adequação/ resistência de seus membros à (des)ordem social; o desenvolvimento urbano e demográfico da cidade do Recife; grandes e violentos projetos nacionais como o Estado Novo e a versão local que ganhou com o governo truculento de Agamenon Magalhães, no que disseram respeito à perseguição às manifestações religiosas afro-brasileiras; o significado historicamente variado do lugar da cultura popular afro-descendente; a situação histórica das religiões afro; o curso das opções de vida de seus praticantes, etc. Na cronologia desse quadro amplo, é possível vincular o momento atual com parte de uma ruptura sensível ocorrida em meados da década de 80. Aí é instaurada uma nova fase, que pode ser caracterizada pelos “ressurgimentos” e os “surgimentos”. Grosso modo, como será exposto no Capítulo 2, uma maneira simples de explicar a ruptura seria apontar o seguinte fato: nas décadas de 60 e 70 existiam de 3 a 5 maracatus de baque virado nas periferias do Recife²¹,

²¹ Este dado, que é relativamente surpreendente, também é relativamente fácil de sustentar, como será apresentado no Capítulo 2 do presente trabalho. De qualquer forma, baseio-me, além da pesquisa de campo etnomusicológica atual, também na gama de entrevistas que realizei para a minha monografia de graduação, onde apresentei resumidamente tal fato. (Carvalho, 2003). Corroboram também, como se verá

especificamente na zona norte, levando em conta a região que circunda o bairro de Água-Fria. Já hoje existem, oficialmente, em torno de 30, ao longo de toda a cidade. Os que existiam até a década de 80 eram todos continuidades, retomadas, e sobrevivências de maracatus que iniciaram sua carreira antes ainda do Estado Novo, período que marcou um sério declínio e abalo na vida não somente dos maracatus mas das práticas religiosas da população afro-descendente em geral. Sendo assim, os poucos maracatus-nação que existiam nas décadas de 60 e 70 (tomadas como exemplares da fase anterior à atual, a que chamei de “Pós-Dona Santa” eram “nomes” que se estendiam para trás pela primeira metade do século. A ruptura do início da fase presente é múltipla: não somente mais “nomes” foram recuperados do passado, e o número de maracatus-nação passou a aumentar de novo, sobretudo na zona norte da cidade do Recife, mas também no bairro do Pina, como novos “nomes” passaram a ser criados, agora por toda parte, e de forma a extrapolar qualquer ortodoxia anteriormente concebível.

Em meio a esse processo, que é da dinâmica dos maracatus em meio aos contextos envolventes, uma idéia vaga e às vezes essencializante de maracatu de baque virado, descolada das práticas historicamente realizadas nas periferias urbanas do Recife, passou cada vez mais a ser objeto de um interesse sempre crescente da classe artística, de uma classe média ávida por bens culturais, de discursos patrimonialistas, do público curioso em geral, de setores dos movimentos negros... Esse interesse exógeno gerou uma dinâmica dentro dos maracatus-nação, e o processo todo foi ganhando significância cultural e social à medida inclusive que a idéia vaga de um “maracatu-nação” abstraída de suas contingências, foi sendo delineada por um contato mais aproximado das pessoas

adiante, REAL, 1967 e REAL, 2001.

oriundas desses setores não tradicionalmente ligados aos maracatus com as comunidades em questão (o caso emblemático do Estrela Brilhante, analisado no Capítulo 3).

Assim, é fácil apontar um ciclo, que chega até o ano atual, de 2007, ainda de “Surgimentos”, no qual um crescimento local dos maracatus-nação, imerso na dinâmica cultural mais ampla da sociedade, gerou um interesse externo às comunidades, que por sua vez gerou um discurso e um imaginário não necessariamente vinculados com essas localidades. Tal profusão, certamente rica em um discurso de “valorização”, também vago, sem objeto preciso, mas às vezes vigoroso, de fato provocou um estímulo que, de uma forma ou de outra, foi sentido nas comunidades originais. O crescimento dessas, como continuação de um processo anterior, e como resposta a esse estímulo por parte daquele discurso descolado, e o conseqüente investimento e demanda crescente por parte da sociedade envolvente, constituem o ciclo atual – e o tema do meu trabalho.

O que é necessário apontar é que esse ciclo, que envolve a indústria cultural, a demanda turística pela “cultura tradicional local”, a aproximação de uma classe média interessada, envolve também algo que poderia ser caracterizado como um processo de apropriação ou até mesmo expropriação do maracatu de baque virado, como apresento no Capítulo 1. Trata-se de uma história bastante conhecida. Além de apreciadores, folcloristas, estudiosos, fascinados, produtores, etc., uma juventude de percussionistas e artistas interessados, ambos às vezes exemplificados na figura de qualquer uma das personagens anteriores, interessou-se em assumir a prática *local* do maracatu-nação e passou a freqüentar esse ciclo de expansão e divulgação do maracatu de uma forma bastante peculiar. Existe hoje, além do número inflacionado de nações que tradicionalmente eram computadas desde a década de 1930 pela Federação Carnavalesca

da Cidade do Recife (os 30 mencionados), um número enorme de “maracatus” simplesmente, ou até “maracatus de baque virado”. São por vezes grupos que seriam chamados em certos lugares de “para-folclóricos”. Nas comunidades são muitas vezes conhecidos como “maracatus estilizados”. Em uma comunidade em específico, um deles foi “carinhosamente” apelidado de “o maracatu dos ricos”. Poderiam ser aqui os “para-maracatus”. Trata-se de uma apropriação que enfatiza e se baseia muito mais nos materiais propriamente musicais, no sentido de “sonoros” dos maracatus-nação que nas suas esferas religiosas ou de organização social, sem reparar no fato de que é a sociedade que fala sob a forma de um efeito musical. São reificações centradas no fetiche do tambor. Às vezes são grandes e possuem um aparato visual e coreográfico, como roupas e estandartes, e às vezes trata-se apenas de um grupo pequeno de pessoas com tambores adquiridos individualmente (ver Capítulo 1). Tal também é um dos aspectos da fase atual vivida pelos maracatus-nação.

Se existe, então, uma música dos maracatus-nação, ela está marcada por todos esses elementos. O que interessa ao presente estudo é perceber nela, e para ela, o que marca o momento atualmente vivido. Trata-se de perceber como o quadro mais amplo de metamorfoses que giram em torno dos maracatus-nação repercute na prática musical e como é possível deduzi-lo e compreendê-lo de forma elaborada a partir dela. Enquanto o quadro comparativo é amplo, o esforço atual pretende focar-se num estudo de caso, o do Maracatu de Baque Virado Nação Encanto da Alegria (Capítulo 3)

O “Boom” do maracatu da década de 90, se assim poderíamos chamá-lo, não produziu de imediato qualquer literatura antropológica e causa surpresa que o enorme interesse e até curiosidade que os maracatus de baque virado suscitaram nacionalmente e

internacionalmente não tenha se convertido num corpo literário importante acerca do tema. Mas, felizmente, existe um número pequeno de trabalhos extremamente sérios que começaram a surgir nos últimos anos, sobretudo na área de história. Destaca-se o trabalho pioneiro de Ivaldo Marciano de França Lima, do departamento de História da UFPE, que abrange com profundidade o cenário do começo do século XX²². E há também os de Cristina Barbosa e de Vírgina Barbosa, realizados no curso de Especialização em Etnomusicologia da UFPE, sob orientação do professor Carlos Sandroni, que abordam etapas distintas da história do Maracatu Estrela Brilhante do Recife²³. Outras dissertações encontram-se em fase de elaboração.

A monografia clássica sobre maracatus em geral continua sendo a do maestro César Guerra-Peixe, que durante a década de 50 realizou algo que se poderia considerar de caráter etnográfico, e sem dúvida musicológico²⁴. Apesar da formação de Guerra-Peixe ser a de um músico erudito, e de que mesmo segundo os parâmetros científicos e acadêmicos da antropologia da década de 50 lhe faltam alguns elementos de rigor científico, como a explicitação das condições de observação do fenômeno musical e o nome das suas fontes de primeira mão, é necessário notar que se tratou de um avanço com relação às rápidas incursões dos folcloristas e dos modernistas. Sem a sua contribuição, seríamos deixados com as poucas, porém ricas, impressões de Mario de Andrade²⁵, e dos memorialistas do início do século, como Pereira da Costa²⁶ e Mario Sette. A sua pesquisa é, sobretudo, uma referência histórica acerca da situação na qual se encontrava o Maracatu Elefante na sua última década de existência, antes do falecimento

²² Lima, 2005 e 2006.

²³ Barbosa, C. 2001 e Barbosa, V., 2001.

²⁴ Guerra-Peixe, 1981

²⁵ Andrade, 2002

²⁶ Costa, 1981

da rainha Dona Santa, no ano de 1962. Por último, deve-se mencionar o trabalho da antropóloga norte-americana Katarina Real, que em 1967 publicou, num capítulo de um livro seu, alguns apontamentos fundamentais sobre a então situação dos maracatus-nação naquele momento²⁷ e que mais tarde veio a escrever um valioso relato acerca do maracatu Porto Rico do Oriente, existente de 1968 a 1979²⁸. O quadro apresentado por ela corrobora, inclusive, o esboço histórico que será aqui oferecido.

Ainda nesta introdução, é necessário explicar que a utilização diferenciada de “maracatu de baque virado” e “maracatu-nação” pretende complexificar a aparente sinonímia dos termos. Digamos que as duas rubricas apontam numa mesma direção, mas que o contexto do uso varia levemente o significado que cobram. Assim, sinteticamente, “nação” aponta para um caráter um tanto restrito e enraizado na comunidade (social e religiosa) desse tipo de maracatu, de tal forma que é mais fácil que um “para-maracatu” possa se considerar um maracatu de baque virado, mas não um maracatu-nação. Isso se dá em parte pelo fato da palavra nação remeter, num processo um pouco subterrâneo, a linhagens religiosas como, classicamente, a da “Nação Nagô”, que é como se chama também o Candomblé pernambucano, o “Xangô”. Também remete a uma forte idéia de africanidade, subjacente a algumas expressões que no Recife e em outros lugares do Brasil semantizam identidade afro-brasileira. Contudo, também pode remeter à de nação autóctone de Jurema. Nesse sentido, a técnica estritamente musical do “baque virado” é mais aberta ao trânsito. O “baque” será por vezes apresentado aqui como a categoria do

²⁷ Real, 1967

²⁸ Real, 2001

“toque”, quer dizer, do tocar a célula rítmica que compõe a música do maracatu, junto com as “toadas”.

Capítulo 1 - APROPRIAÇÃO, REIFICAÇÃO E FETICHE

NO MARACATU DE BAQUE VIRADO

Uma liderança comunitária da zona norte do Recife certa vez declarou:

“Antigamente eles exploravam nossa mão de obra, nosso trabalho físico, agora eles exploram nossas idéias, a nossa cultura²⁹.”

Josias da Vila Monarca, o autor dessa frase, a utilizou em 2004 durante uma entrevista sobre um coletivo do qual participa, o “Movimento Eco-Cultural”, do Alto do Pascoal. O “movimento” era formado basicamente por alguns jovens adultos engajados na tentativa de organizar atividades culturais e sócio-educativas (algumas de cunho ecológico) no Alto. Kel, um dos membros mais ativos do movimento naquele momento, dedicava-se a organizar um grupo de crianças que há alguns anos havia começado espontaneamente (sem a participação inicial de adultos) a tocar maracatu de baque virado com objetos que encontravam no lixo. Longe da imprensa, ou do circuito turístico da cidade do Recife, era a “Nação Pascoal”.

Cheguei a acompanhar um “arrastão” da pequena “nação” com cerca de 40 crianças. Dentre as latas e galões havia alguns bombos de maracatu propriamente, conseguidos por Kel. Tocando, sol a pino, por horas, percorreram todo o Alto do Pascoal com seu misto de orquestra reciclada e baque de maracatu. Passaram pelas regiões mais restritas, encasteladas, dominadas pelo tráfico, se equilibraram sobre barreirões, zonas de

²⁹ Entrevista com Josias, líder comunitário do Alto do Pascoal e atual presidente da associação de moradores da Vila Monarca, Alto do Pascoal, em Maio de 2005.

deslizamento, cruzaram esgoto a céu aberto e íngremes escadarias. Conseguiram refrigerante de uma venda recoberta por grades.

A idéia de Kel é que se aquelas crianças tivessem uma atividade organizada e regular, a chance de que se envolvessem com o mundo do tráfico de drogas seria menor. O Alto do Pascoal é assombrado pela imagem de criminalidade. A “Rocinha Recifense” - algumas matérias da década 1990 se encarregaram dessa fama. Hoje em dia o estigma se afastou um pouco, mas continua lá, como um cartão de visitas recortado das páginas policiais dos jornais da cidade. O esforço das lideranças locais é agora construir o lugar como um “Quilombo Urbano” não só no sentido do novo vocabulário dos movimentos negros e dos estudos sobre quilombos atuais³⁰, mas porque o Alto do Pascoal teria sido, segundo alguns de seus moradores, na sua origem, o “Quilombo do negro Pascoal”. Este teria sido fundado pela figura mítica de um “escravo reprodutor fugido”³¹. Nesse contexto, Kel pretendia “usar” a música do baque virado para ajudar a levantar a auto-estima do Quilombo e a conectar os seus moradores com uma história de resistência, social e cultural, e quem sabe ajudar melhorar a condição de vida de alguns meninos e meninas nele nascido, nele criados. Para isso, o maracatu de baque virado foi a prática escolhida.

De fato, essa utilização de elementos estéticos de tradições de cultura popular como centro de atividade importante em projetos sociais é bastante comum e recorrente na grande Recife, e, na verdade, torna-se comum, cada vez mais em todo Brasil, e até

³⁰ “Quilombo Urbano” é uma expressão que vem sendo utilizada por moradores mais politizados de algumas periferias afro-descendentes em grandes cidades brasileiras. O terreiro Xambá, por exemplo, em Portão do Gelo, Recife, recentemente se declarou publicamente como tal. Uma teorização dos paradigmas atuais e antigos para a o conceito de Quilombo em afinidade com as demandas das comunidades em questão é feita por José Mauricio Arruti (2006).

³¹ A história das origens do Alto do Pascoal, assim como a dos vários altos e bairros da zona norte do Recife, é uma que ainda está por ser contada, em contraste com as várias obras de referência sobre a urbanização do centro da cidade. O “Negro Pascoal” é tema de fascínio para alguns dos líderes do Alto. Ao discutir possibilidades para a elaboração de documentárias a partir de oficinas de vídeo com os jovens da comunidade, o surgimento do Alto do Pascoal é sempre um dos primeiros pontos que surgem, junto com a urgência de se registrar conversas acerca disso com os mais velhos.

mesmo no mundo. Por uma série de motivos o maracatu parece oferecer, nos últimos anos (depois do “Boom” do maracatu, do qual falarei no próximo capítulo), um repertório eficiente de idéias, conceitos rítmicos, e pontos para discussão. Um elemento significativo do apelo do maracatu nesses casos é a conexão que se faz, por meio dele, com a história da cultura afro-brasileira como forma de resistência a uma condição histórica de violência sofrida.

Eu mesmo, por exemplo, organizei um “maracatu” numa das periferias de Brasília, como atividade de Núcleo de Base do Movimento Nacional dos Meninos e Meninas de Rua. Da mesma forma, em várias outras cidades, a “linguagem do baque virado” vem sendo usada por movimentos sociais, e projetos locais, com essas várias finalidades: “tirar as crianças das ruas”, desenvolver um sentido musical e artístico, realizar algo em conjunto e poder vivenciar o caráter didático que isso tem na articulação entre pessoas numa mesma condição social, aproveitando o seu potencial conteúdo simbólico, até mesmo de consciência de classe³². Para citar apenas dois outros exemplos: a “Oca” em Carapicuíba, subúrbio de São Paulo, tem um “maracatu” com moradores da comunidade, e em Aparecida, bairro de Belo Horizonte, existe o “Maracatu Lua Nova”, realizado por crianças das guardas de congado do bairro, em cuja sede funciona uma biblioteca, uma sala de vídeo etc.

Contudo, a Nação Pascoal, que se filmada e exibida na televisão, teria toda a cara de mais uma periferia brasileira – *“periferia é periferia em qualquer lugar”*³³ – com um “projeto social” de percussão, centrado no maracatu, contem algumas peculiaridades. Por um lado, mesmo na cidade das ONG’s que é Recife, o que ocorre no Alto do Pascoal é

³² Considerando esse conceito marxista como a emergência da percepção, por parte de um contingente, de que pessoas que o compõem, na verdade, ocupam a mesma posição na estrutura da sociedade, e, por conta dessa percepção, passam a agir coletivamente. Marx, 1997.

³³ Racionais MC’s Disco “Sobrevivendo no Inferno”, 1997.

tão alijado do circuito do financiamento, da construção de projetos, da gestão, da estipulação de “públicos-alvo” e “resultados”, que as pessoas como Josias, já possuem verdadeira descrença em meios oficiais, institucionais, ou burocráticos de promoção de atividades comunitárias. Esse é o sentimento de algumas pessoas no Alto do Pascoal.

Assim, se elementos da linguagem do maracatu de baque virado circulam na região, na forma de uma atividade educativa para as crianças, o motivo está ligado à história do Alto durante o século XX. Boa parte daquelas crianças são filhos, netos, bisnetos, sobrinhos, primos, de pessoas que fizeram parte ou que ainda fazem parte dos maracatus-nação da zona norte da cidade. O baque virado nas suas vidas não é somente a tal “atividade social”, improvisada ou não, mas às vezes também significa a participação (familiar inclusive) nessas agremiações altamente estruturadas, funcionando não apenas a partir da “música do baque virado”, mas de uma série de outros elementos religiosos, performáticos e sociais, da região do Alto do Pascoal e Bomba do Hemetério. De fato, toda a região em torno desses dois bairros contíguos, e de Água Fria, foram, pelo menos dos anos 50 até os 80 o núcleo onde a própria existência do maracatu de baque virado ou maracatu nação montou sua resistência contra investida da “decadência” de sua história, que é o lugar comum para se referir ao que aconteceu com esses grupos até as décadas finais do século passado.

Dentre aquelas subidas e descidas, vivia boa parte das nações de maracatu que existiram até bem pouco tempo atrás, e que eram absolutamente centrais na vida do baque virado: Indiano, Leão Coroado, Estrela Brilhante, e depois o novo Elefante. Aquelas crianças são então herdeiros de nações que por ali passaram, e que ali ainda estão, mas além de nelas participarem durante o carnaval, agora tocam em latas de lixo o

ano todo, e justamente na era do “auge” do maracatu. Várias viveram, quando ainda bem novas, o Elefante re-fundado em 1986. Algumas tocam também em maracatus em funcionamento do Alto e nas redondezas: o Gato Preto, o Encanto da Alegria, o atual Estrela Brilhante. Mas parece haver uma severa incongruência entre a explosão do maracatu e as dificuldades enfrentadas por essas pessoas, tão conectadas com sua história.

É referindo-se a essa contradição que Josias faz seu comentário. “Antigamente eles exploravam nossa mão de obra, nosso trabalho físico, agora eles exploram nossas idéias, a nossa cultura.” O que ele tem como objeto de crítica e reflexão é, por exemplo, aquilo que alguns integrantes do Encanto da Alegria, um dos maracatus estruturados do Alto do Pascoal, chamam de “o maracatu dos ricos” ou, também, a “questão dos imigrantes no maracatu”³⁴. Trata-se de um conglomerado de temas e de um processo histórico que é extremamente difícil de simplificar e sequer de tratar, já que causa grande polêmica. Discuti-lo dificilmente é não tomar uma posição ao seu respeito. Sucintamente: Enquanto descendentes de maracatuzeiros do Alto do Pascoal tocam em lixo ou participam de nações que enfrentam enormes dificuldades para sobreviver, no Rio de Janeiro percussionistas “profissionais”, de classe média, tem uma “escola” de maracatu, na qual se cobra 100 reais por aluno. Da mesma forma, elementos do baque virado são utilizados por bandas de sucesso, oficinas de maracatu são organizadas por toda a Europa, e hoje em dia existem “grupos de maracatu”, constituídos majoritariamente por jovens de classe média, brancos, não só no Rio, mas São Paulo, Londrina, Belo Horizonte, Florianópolis, São Carlos, Porto Alegre, Campinas etc., e também fora do

³⁴ Frase utilizada por Nilza, a “back-vocal do Encanto da Alegria” numa conversa séria sobre o assunto iniciada por ela, em Fevereiro de 2006, época do carnaval, em que o tema surge com mais frequência.

Brasil, em Bruxelas, Paris, Londres, Berlim, Hamburgo, Dublin, Edimburgo... De todos esses lugares, o conhecido luthier de tambores de maracatu “Maureliano” (de Camaragibe) recebe centenas de encomendas das suas “alfaias de luxo”, que custam entre 300 e 700 reais, e são verdadeiros ícones desta nova fase do maracatu, para todas as partes do Brasil e do mundo.

Ao mesmo tempo, “o Maracatu” é um dos produtos de exportação da cidade do Recife. Os temas musicais que acompanham as campanhas turísticas para Carnaval da Cidade e do Estado dos últimos anos são feitos todos sempre num passeio rítmico entre o frevo, o baque virado e o baque solto. No Aeroporto da cidade, pequenas embaixadas de “para-maracatus” são contratadas há já alguns anos, para receber os turistas. E essas embaixadas não são de maracatuzeiros da periferia, mas sim de grupos de palco olindenses, majoritariamente composto por brancos.

A instrumentalização das “tradições” de cultura popular para a promoção de atividades de inclusão, de politização, de educação não é, desta forma, o único, e sequer o principal fator de fragmentação dos elementos estéticos dessas tradições. O tema da “apropriação cultural” e quem sabe da “expropriação cultural” ou da “re-apropriação” é colocado como debate fundamental.

Maracatu para e dos brancos

Não existe uma categoria de aceitação ampla para tratar do tipo de atividade lúdica ou artística, geralmente de jovens brancos de classe média, que se constituiu em torno da utilização dos elementos estéticos do maracatu de baque virado em várias cidades do Brasil e do Mundo. É necessário, contudo abordar esse fenômeno, já que ele

constitui um elemento importante e atual do sistema-maracatu. Ele é parte de uma nova onda de interesse e fascínio geral, desse setor na sociedade, por manifestações da cultura popular e práticas performáticas da população negra³⁵³⁶.

Os “grupos de maracatu” constituem um fenômeno ocorrido em várias cidades do Brasil e também de países na Europa, iniciado na segunda metade dos anos 90, tendo atingido o seu auge em torno da virada do milênio. No Brasil há inclusive um encontro anual em realizado para trocas de experiências entre tais grupos. Nesses eventos, que ocorrem em Novembro, desde 2002, numa fazenda perto de São Paulo, geralmente são trazidos representantes de uma ou mais nações recifenses, sobretudo aquelas que passaram a contar com a contribuição de brancos “de fora”, como parte de seu cortejo, em Recife. Estas principalmente o Estrela Brilhante e, depois, o Porto Rico atual, em menor escala o Leão Coroado atual e, cada vez mais, o Estrela Brilhante de Igaráu. (Para mais sobre este assunto, ver o capítulo 3). Sintomaticamente, as duas nações pioneiras deste processo, de incorporar integrantes das classes médias recifenses, ou de outras cidades, são justamente as que têm ganhado a competição carnavalesca dos últimos anos.

O nome da reunião dos maracatuzeiros aficionados já indica a fragmentação do todo performático-social-religioso-comunitário em elementos estéticos: “O Encontro das Pessoas que Trabalham com a Música e a Dança do Maracatu de Baque Virado”. A iniciativa foi organizada pelos iniciadores do movimento de oficinas de maracatu que se espalhou pelo país afora nos últimos anos, o ex-percussionista da banda Mestre Ambrósio, ícone da faceta menos eletrônica do Mangue-Beat, Eder “O” Rocha. Eder hoje em dia tem uma escola de percussão, a “Prego Batido”, na Vila Madalena, região nobre

³⁵ Em apresentação no Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, o Professor Alberto Ikeda dedicou sua apresentação numa mesa de trabalho a falar sobre tal temática, a que chamou de “renovado interesse pelo étnico...” Ikeda, 2006.

³⁶ Tomo como referência a discussão oferecida por José Jorge de Carvalho. Carvalho, 2004.

de São Paulo. Agora no lugar de oferecer as oficinas de maracatu, tenta levar integrantes de sua nação recifense, o Estrela Brilhante, para que as ministrem.

São Paulo conheceu, particularmente, de acordo com diversas pessoas entrevistadas, um “surto do maracatu”. Em torno de 5 anos atrás (estamos em 2007), comenta-se que podia chegar a haver 20 grupos de pessoas que “faziam maracatu”. O fenômeno sempre foi (e é) tipicamente de classe média, apesar de que recentemente o maracatu também entrou em certos circuitos dos projetos sociais, como mencionado acima. Hoje em dia, esse movimento, que é facilmente tachado de “moda”, arrefeceu consideravelmente, fazendo-nos lembrar, quem sabe, que a moda é, por excelência o fenômeno da criação do desuso, da troca incessante do tema valorizado.

Seria possível dividir essas pessoas que “trabalham com o maracatu” em tipos de propostas diferentes:

1. Grupos que se esforçam em realizar simulacros completos de uma corte de maracatu. Estes, além da orquestra de tambores, geralmente terão produzido um estandarte, roupas, possivelmente até mesmo as Calungas, como são chamadas hoje em dia as bonecas. Podem ter caráter mais comunitário. Alguns exemplos são o “Lua Nova”, em Belo Horizonte, o “Ilê de Aláfia”, em São Paulo, e, em certa medida, o “Rio Maracatu”, no Rio de Janeiro.
2. Grupos centrados na orquestra de tambores, que se reúnem para “tocar maracatu de baque virado”. Estes podem fazer exclusivamente sua versão do maracatu, ou podem também contar com outras misturas. Em São Paulo são divididos entre grupos abertos ou fechados, tendo em vista o trabalho para a construção de peças

e repertório para apresentações. Exemplos são o Viralatisse, de São Paulo, e o Arrastailha, de Florianópolis.

3. Músicos ou dançarinos que incorporam elementos da estética do maracatu de baque virado em trabalhos autorais, sejam coletivos ou individuais. Bandas etc.

Alguns desses trabalhos guardam certa semelhança com o movimento de grupos para-folclóricos que por décadas levaram a palcos simulacros das tradições populares, assim como os “balés folclóricos”, ou “balés populares”. Mas existem diferenças sutis que marcam esse fenômeno tipicamente do fim dos anos 90. A principal delas é possivelmente o fato de que não se trata mais de um trabalho feito exclusivamente por artistas, dançarinos, atores ou músicos, que se inseriram no mercado como profissionais da performance oferecendo espetáculos e apresentações. O elemento de apresentação e de show sobrevive, mas se insere como mais um aspecto dentro de uma prática um tanto diferente, cuja base de sustentação se encontra não mais numa demanda do espectador, do consumidor do espetáculo, mas sim num desejo do próprio *performer* em se engajar num determinado tipo de prática. A etnomusicóloga Elizabeth Travassos (2006) discutiu essa prática de jovens da elite no que diz respeito à sua participação nos meios jongueiros. Para ela o importante a ser enfatizado é o aspecto criativo desses apropriadores, e a forma como suas vidas são transformadas e novas interações sociais e espaço para a atividade lúdica são criados. Tal viés está em afinidade com o que sentem muitos esses jovens de elite quando pensam e discutem acerca de sua prática³⁷. Considero tal linha de indagação importante, mas o que me interesse analisar é o impacto que tais práticas têm sobre o que as referidas comunidades de nações (ou jongos), ainda no seu

³⁷ Discussão com os membros do grupo “Viralatisse” de São Paulo, realizada em Novembro de 2006.

contexto periférico de cultura popular, fazem. E, por outro lado, considero importante avaliar qual o significado, por exemplo, do fato de que esses “grupos de maracatu” brancos, ocuparem, muitas vezes, o mesmo um lugar de mercado do show e do espetáculo, que já era assegurado àqueles pára-folclóricos, e balés que outrora vigoraram.

De qualquer forma, pontos importantes acerca do envolvimento recente pessoas da classe média com o maracatu e que poderiam ser desenvolvidos são:

1. A Presença de uma noção subjacente da possibilidade de equivalência dos ocupantes de posições sociais diferentes ou, até mesmo opostas. Questões acerca de uma universalidade do sujeito branco.
2. Construção de uma identidade alternativa num contexto social com fortes tendências à homogeneização e à padronização. Uma dançarina conta que em Florianópolis há uma piada com relação aos jovens “fissurados” por maracatu, a dos "quatro m's: Maracatu, Malabares, Maconha, Maia".
3. Uma tensão entre pessoas que adotam um ar de “politização” envolvendo a tal prática do maracatu, utilizando seus grupos para a participação em manifestações etc., com outros que se opõe a essa “instrumentalização” do maracatu taxando-a de “desrespeitosa”, de profanação de algo que seria sagrado³⁸.

³⁸ Um exemplo desse dilema comum dos maracatuzeiros brancos, é o grupo Bloco de Pedra, de São Paulo, que formado por cidadãos de classe média baixa e que sentem que o próprio fato de se reunirem numa escola pública aos fins-de-semana e convidarem a comunidade ao redor para se engajar numa atividade sem finalidades utilitárias é uma posição crítica na sociedade. Ao mesmo tempo, alguns integrantes do grupo consideram excessivo e desrespeitoso o fato de que um outro grupo de maracatu, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, se envolva constantemente com passeatas e manifestações. Na reunião em que presenciei tal discussão, fiz uma intervenção expondo para os presentes a possibilidade de se encarar o que eles vêm como a história tradicional do maracatu como repleta de “política” no sentido mais

4. Um discurso que justifica a prática por meio da indicando que houve, num determinado momento, a necessidade de transmitir uma idéia “correta” do que fosse o maracatu frente ao momento mangue-beat, no qual as pessoas achavam que a banda Chico Science e Nação Zumbi fosse o próprio “maracatu”. Eder “O” Rocha usa essa explicação em suas oficinas pelo país.

5. Esse discurso está, por sua vez, ligado a uma idéia vaga, invocada constantemente, de “respeito” pela tradição. Este “respeito” parece estar esvaziado de qualquer conjunto de atitudes concretas coerentes e surge sempre em conjecturas e dilemas, indicando muito mais um desejo do que uma conclusão ou solução encontrada para os problemas éticos notadamente envolvidos com a apropriação.

6. Alguns, avessos a uma leitura crítica do sistema de apropriação, e, sobretudo referindo-se a trabalhos mais individuais, artísticos, de palco, etc., invocam uma noção do “palatável”. Fica implicitamente delineado que o que é feito pelas pessoas negras de periferias seria rude demais para ser exposto na forma de um espetáculo fino com ingresso caro.

7. Por último, um discurso incautamente nacionalista e modernista, completamente desavisado das relações de classe e das diferenças abismais envolvidas no sistema da apropriação:

amplo do termo. Alguns ficaram contentes e se sentiram amparados pela minha intervenção, outros ficaram um pouco incomodados.

Para: Rio Maracatu

E aí pessoal, fiquei conhecendo ontem por acaso a banda da Rio Maracatu, estava só passando pela lapa e fui atrás do som, tinha q ir embora, mas não resisti e fiquei atrás da banda e adorei. Quero parabenizar a todos, pelo grupo e o som maravilhoso. Acho legal vcs não deixarem acabar com a cultura do povo brasileiro. Vamos valorizar o q é nosso. Se todos pensassem assim o nosso Brasil seria muito melhor. Queria q me enviassem as programações do grupo e os dias de carnaval q sairão. Agradeço desde já.³⁹

As expressões “povo brasileiro” e “valorizar o que é nosso” são bordões da economia simbólica desse sistema. A noção pouquíssimo problematizada do que seja “acabar com a cultura” está na base de uma sensibilidade modernista que se importa exclusivamente com a perpetuação da produção cultural de tal “povo” e nunca com a sua real condição de vida e sobrevivência.

O impacto da espetacularização

Uma pergunta que é geralmente colocada dentro do debate acerca da espetacularização das culturas populares, e da sua apropriação por grupos diversos daqueles que são os seus sujeitos históricos é: essa circulação de saberes tidos como tradicionais, tem impacto sobre o seu conteúdo, propriamente? A minha proposta é tomar esse impacto, ou retroalimentação, ou qualquer outra categoria que implique *processo* mas que coloque em relação dialética os pólos em envolvidos, mas que também a espetacularização, mediatização, “mediação”, apropriação, exploração, expropriação, fetichização, canibalização tem paralelos nas formas musicais que se desenvolvem. Ou seja, paralelo a esses processos poderíamos encontrar: higienização, esquematização, a produção de formas circulares, monológicas etc., como veremos.

³⁹ Tirado do fórum de mensagens do Rio Maracatu, lugar riquíssimo para investigar acerca desse imaginário de classe média interessada por cultura popular. Postado por “Bianca – Rio de Janeiro/RJ em 30/09/06”

Minha pergunta é, então: o que ocorre com a forma da “música”, com a linguagem do baque virado tomada não apenas na sua localidade e manifestação específica, mas nessa conformação coletiva, quando esta deixa de ser exclusividade de moradores da periferia do Recife, e se submete a esses fatores, que tem raízes em processos antigos (modernismo, tropicalismo) etc., mas que passam atualmente por um verdadeiro salto qualitativo? Mais especificamente: como esta transformação se dá em maracatus-nação em que o baque virado continua representando uma atividade eminentemente comunitária, articuladora de processos (muitas vezes políticos, no sentido mais elevado do termo) locais, ligado ao universo e à cosmologia da nação nagô ou da Jurema, e ligada ao carnaval da cidade do Recife? Ou seja: o que ocorre com o “baque virado” da “nação”, nela, quando este fica autônomo dela?

Assim, retomando, no contexto presente, a espetacularização é parte de um processo amplo que se sucede de duas formas perfeitamente complementares:

De um lado a espetacularização *per se*, o transformar do que poderíamos considerar um “complexo cultural” ou “sócio-performático-político-religioso” (e aí uma caracterização positiva se esgotaria na minúcia da notação) em “manifestação cultural” – que podemos ler como aquilo que se torna manifesto, que se revela – e logo em seguida em espetáculo – que pode ser perfeitamente entendido a partir da sua etimologia latina, indicando uma postura contemplativa perante algo. Isso denuncia uma relação de produtor/ consumidor que é necessária para a consolidação de um contexto de mercado no qual a espetacularização entra em cena. A ruptura pode ser lida em oposição a uma situação na qual, mesmo que consideremos o fenômeno performático em seus elementos, numa elaboração de categorias analíticas da atividade lúdica, podemos ainda pensar na

integração artista/ platéia⁴⁰, ou no aspecto comunitário, ritual, daquela produção espiritual. Nesse novo momento, a complementariedade, elemento fundamental para o caráter coletivo de uma elaboração⁴¹, encontra-se reduzida.

A espetacularização se manifesta como parte daquilo que se tornou famoso como “a sociedade do espetáculo” e acerca do que parece agora antiquado falar, não só por uma noção de show e apresentação, mas também por outras formas de commodificação, sonora e áudio-visual. Essas consolidações e cristalizações constituem formas-mercadoria que possuem elementos internos também reveladores da dinâmica em questão⁴². Nesse sentido, o CD é a epítome da reificação no que sacrifica a interação de sentidos, em nome de um objeto exclusivo para a audição. Isso é parte do que chamarei aqui de paradigma auditivo do maracatu.

O outro processo, de “canibalização”, mais em jogo no caso dos “grupos de maracatu” de São Paulo, é contíguo à espetacularização, à medida que re-organiza que sujeitos irão ocupar o lugar da produção do objeto reificado. Todos esses processos podem em parte ser definidos numa série de movimentações metonímicas: A reiteração de partes reificadas a partir de um todo presumido. Como resultado, temos, cada vez mais, num sistema de produção contínuo, os universos isoláveis e isolados de música, dança, artes plásticas etc. Por último, a metonímia também se converte no que quem sabe poderíamos chamar de sinédoque perversa, ou o crime da sinédoque perfeita. Esse é a substituição célebre da cultura popular, no lugar das pessoas que a fazem. O “artesão”

⁴⁰ Fundamental para a performance, segundo os teóricos clássicos do tema, como Schechner, 2003.

⁴¹ Ibidem.

⁴² A obra de Guy Debord, para quem a reificação era um tema importante, talvez tenha atualidade renovada no presente contexto. Debord, 1997. Não só me inspiro aqui pela sua obra célebre para retomar o termo, mas também no seu filme homônimo “A sociedade do espetáculo”, de 1973.

pelo “artesanato”⁴³. Trata-se da morte do batuqueiro e a emergência da música como objeto em nome do “percussionista” que tem como alvo o “batuque”, agora abstrato.

O exemplo em questão é a emergência, nos últimos 20 anos, como decorrência de fatores e disposições semeados por um longo processo histórico, de um “maracatu”, feito em idéia vaga, musicizado, altamente reificado, comercializado, desterritorializado, embranquecido, nacionalizado como elemento da cultura popular nacional, regionalizado da mesma forma para Pernambuco, mundializado (como possível pretendente a patrimônio histórico da humanidade) etc. A emergência desse maracatu se dá não só no contexto dos grupos que se constituem a partir da apropriação “externa” mas ela retorna à periferia de Recife, e se dissemina por toda a comunidade de fala do baque virado. E é na identificação desses elementos emergidos *nas nações*, que podemos apontar esse processo histórico. O evento indispensável para a criação sistêmica de um novo maracatu, apenas sutilmente diferente do outro (arqueologicamente soterrado mais ainda audível) é certamente o “boom” do maracatu, que tem no processo de espetacularização as suas causas “externas” do nível da demanda internacional, ligada ao consumo dos bens culturais advindos dos grupos considerados como detentores de conhecimentos tradicionais (para as causas “internas”, ver o próximo capítulo).

Um outro resultado do processo de musicização é a transformação daquilo que anteriormente poderia ser encarado como um objeto de função ritual em instrumentos musicais do baque virado. É a isso que estou chamando de “reiteração”. Não sugiro que “antes não eram instrumentos musicais e agora são”, mas apenas que o sentido da transformação e da reiteração desses híbridos de sujeito-objeto - as novas alfaías - como parte do campo da música é parte desse devir.

⁴³ Expressão bem sintetizada por Carlos Sandroni durante uma conversa.

A “musicização” do maracatu e a emergência da “marcação”

Essa história dos maracatus ao longo da segunda metade do século XX é, entre outras coisas a história da reiteração do *maracatu como música*. Como vimos, tal processo não é exclusivo da história do baque virado e constitui muito mais uma momento geral da forma como a prática de grupos subalternos é inserida na circulação de valor simbólico e econômico. Ser música significa, em parte, ser *também* música, unir-se a todo o restante do universo musical. E nisso, ser capaz de ser fundido com ele. Assim, o processo de *musicização* do maracatu, é também o processo que decorre de/ e possibilita – nesse ciclo reiterativo de causa/ consequência – a sua fusão com outras músicas. A partir do momento que o maracatu é música, pode-se pensar em “misturá-lo” com o funk, com o rock, com o rap. Há algo de moderno na idéia de compatibilidade, de qualitativamente semelhante e quantificável, ritmicamente, em termos das notas, dos valores. O mesmo ocorre com o principal e mais emblemático instrumento do maracatu de baque virado – a alfaia – que *se torna* um instrumento musical, e a partir daí pode ser tocada independentemente do evento religioso-social-cultural passível de ser chamado maracatu-nação. A passagem da esfera ritual para aquela estritamente musical é também uma passagem do coletivo ao individual. Esse é mais um caminho da musicização.

Um processo metonímico importante no caso da reificação musical do maracatu é a sua transformação em “ritmo”, como se o que os tambores fizessem estivesse preciso à dimensão horizontal da partitura, e não se tratasse de falas com toda a riqueza e profundidade de qualquer enunciado musical.

A *musicização*⁴⁴ do maracatu-nação é um processo de cristalização estética que não começou ontem. Dialeticamente poderíamos afirmar, na tentativa de anular qualquer raciocínio de origem que possa decorrer disto tudo, que esse lento processo começou com o próprio maracatu (vide a sua entrada no Carnaval mencionada na Introdução). Está apenas em uma fase avançada. Resumindo então, alguns indícios dessa fase são:

- A idéia de compatibilidade: ao ser música, ao ser abstraído em “ritmo”, o maracatu é *também* música, e pode com isso ser fundido – no sentido da música “fusion”, por exemplo.
- Ao ser mais música do que nunca, é mais gravado, e a indústria cultural passa a ter um papel importante na sua trajetória.
- As práticas sociais que o permitem passam a ter um significado diferente no que diz respeito aos objetos que constituem o ritual: a alfaia passa a ser um instrumento musical.
- Ao ser música, o maracatu passa a ser anotado, e com isso fixado numa forma, e à medida que essa forma é uma cristalização – *reificado*.
- Nesse processo ele é também homogeneizado.

⁴⁴ A transformação do samba em música, com algumas implicações muito semelhantes às analisadas, sobretudo no que diz respeito à estrutura social, está descrita em Sandroni (2001).

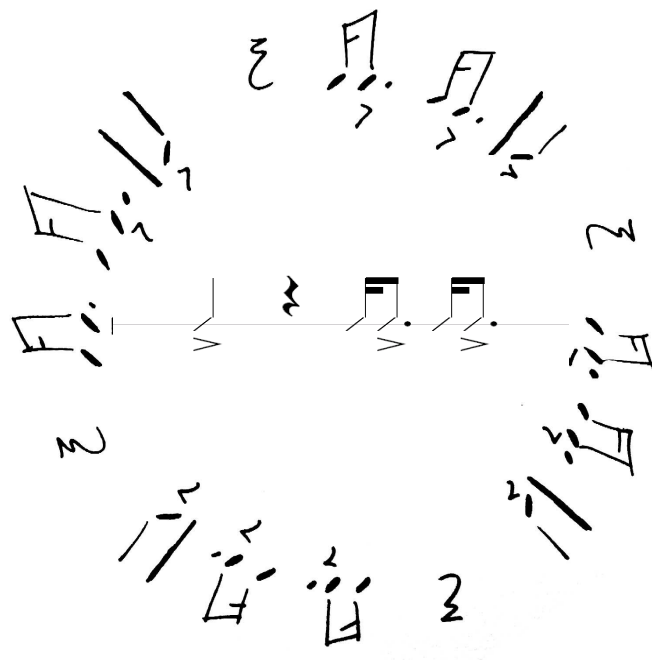
- A nova forma musical do maracatu pode passar a ser produto em oficinas de percussão, assim como aconteceu com o samba-reggae na Bahia.
- Passa a ser possível pensar em se “ensinar o maracatu de baque virado”, num contexto onde anteriormente era apenas possível aprendê-lo, o que decorria dos processos de mímese etc. Importante mencionar que este aspecto desenvolveu um precedente relativamente precoce nas “aulas” ministradas por Luis de França no Porto Rico do Oriente, tais quais mencionadas no próximo capítulo. Contudo, não há como saber, até que ponto os encontros tinham cara de “oficina” tal qual entendemos o termo na atualidade. Quem sabe, fossem muito mais um “tocar junto” do que um ensinar propriamente .
- Os maracatuzeiros passaram a ser vistos como um “grupo de especialistas⁴⁵”.
- Ele foi assumido pelos músicos como parte do universo da música.

A questão é perceber como essa conjunção de fatores teve um impacto específico na *música* do baque virado, mesmo em comunidades que se preservam relativamente distantes do contingente que “consome” o maracatu. E que é possível *escutar* essa conjunção de fatores dentro dessa sonoridade.

O resultado mais audível e discernível de todo esse processo de cristalização musical é a emergência da “marcação” do maracatu de baque virado no contexto de um

⁴⁵ John Blacking, 1995, na sua análise em *Music and Society* nos informa o quão importante para a música ocidental foi essa idéia de “grupo de especialistas” enquanto em muitas populações tradicionais do mundo tal noção inexistia (como por exemplo entre os Venda da África do Sul, acerca dos quais escreveu).

conjunto de baques, compreendidos como verdadeiras fórmulas rítmicas, que foi difundido depois do advento da era da “oficina”.



Como veremos no capítulo 3, este é o retrato da atual do baque virado. Junto com o “baque de marcação”, que também conhecido como “de Luanda”, temos, como resultado das oficinas, as seguintes fórmulas altamente esquematizadas:

1. “Baque de Parada”
2. “Baque de Martelo”

além da miríade que emana do contexto “Estrela Brilhante” (apresentado no Capítulo 3):

3. “Baque de Malê”
4. “Baque de Arrasto”
5. “Baque de Trovão”

etc.

Nesse esquema, estes baques constituiriam um conjunto de “bases”, centradas no instrumento alfaia, sobre as quais uma “viração”, também chamada de repique no contexto atual, se ergue. Esta obedece a uma gramática rítmica que, no contexto das oficinas, é elaborada a partir do ensinamento de alguns sintagmas, sobretudo da exploração da sincopa, mas acaba funcionando como uma matriz probabilística de construção de frases.

Essas formas se consolidam na cena das nações recifenses – muitas das quais ignoram a existência das “oficinas” – e criam maneiras prestigiosas e hegemônicas de tocar maracatu. O carnaval e o seu papel aglutinador e reiterador da comunidade de fala ampla do maracatu é o momento de intercâmbio e de observação da prática alheia, inclusive a de deslumbrantes grupos de para-maracatu, e da apoteose daquelas nações que se inseriram no novo momento e incorporaram suas exigências, transformando-as no cânone, e levando-as muitas, é necessário fazer notar, a altos níveis de excelência e riqueza sonora.

A situação etnográfica que mais exemplifica todo esse processo de cristalização e emergência de uma forma homogeneizada em contraposição a uma instância em que as coisas tinham um valor não relativizável é o evento que a Prefeitura da Cidade do Recife tem promovido nos últimos anos para a abertura das atividades do Carnaval. Naná Vasconcelos, um célebre músico da cidade e do mundo, negro, de origem pobre de um bairro de periferia do Recife, porém lançado à fama e ao sucesso internacional como percussionista, é investido na função de “reger” 11 grupos dos mais “tradicionais” de maracatu de baque virado enquanto estes tocam, supostamente, em “uníssono” (sic). É forçoso dizer que o resultado da “abertura do carnaval”, que ocorre desde 2001, não tem

dado muito certo. A insatisfação por parte dos batuqueiros é visível, e alguns conflitos sérios têm decorrido do seguinte fato: o que Naná pede que todos façam é justamente aquilo que tem sido ensinado nas escolas de percussão como sendo a base “do maracatu de baque virado”, aquela “marcação” apresentada acima. Sobre essa base ele requer, de tempos em tempos, que alguma nação “vire”. Alguns maracatus, que permanecem mais distantes da “marcação” da célula básica, como Cambinda Estrela e o Leão Coroado atual, a oferecem apenas devido à chantagem financeira que o agendamento de apresentações e participações em grandes eventos como esse acarreta.

Com base nas pesquisas já realizadas, posso afirmar que a tal célula constitui uma novidade, mas uma novidade que se instaurou e expandiu muito rapidamente, ao ponto de muitas pessoas acreditarem que o baque virado sempre foi isso, quando há muito pouco tempo não se conhecia nada tão esquemático, tão higienizado.

Para entender como e quando surgiu este híbrido é necessário retornar e entender a história recente dos maracatus de baque virado na zona norte do Recife.

Capítulo 2 – A HISTÓRIA DE UMA COMUNIDADE DE FALA: MARACATU-NAÇÃO DE 1945 A 1990.

Para entender com que material acumulado nos maracatus-nação da periferia de Recife o baque virado reificado se confronta, é necessário retroceder, e colocar no devido contexto histórico os eventos que levaram ao aparente “Boom do maracatu” ao redor da década de 90, e a emergência daquele objeto de apropriação. Se olharmos para a história recente, perceberemos que o novo momento agora vivenciado foi lentamente preparado, e as suas bases e possibilidades estabelecidas ao longo das últimas décadas. Um desses processos de estabelecimento de bases históricas é o esquema que aqui chamo “das precedências”. Consiste em apontar como determinados eventos na história ampla do baque virado e das nações serviram como elementos que possibilitaram e legitimaram, no imaginário dos seus praticantes, diversas ações que vieram a ser tomadas. Do fim Estado Novo (em torno de 1945) até os anos de 80 temos um conjunto particular de precedências e a formação de um ambiente propício para emergência do baque virado atual e as suas tensões.

O resultado dessa história e as conseqüências dessas “precedências” é o que seria possível chamar de surgimento do “maracatu abstrato”. Se olharmos para o contexto atual das nações, é perfeitamente plausível que alguém decida fundar, criar do nada, um novo maracatu, um novo “nome”, assim como se faz com uma troça carnavalesca ou um time de futebol. O problema é que durante mais de meio século praticamente não surgiram maracatus no Recife, e que, para que isso fosse possível voltar a acontecer com regularidade e consistência, todo um conjunto de circunstâncias teve que ser articulado.

E, como veremos, a criação de um nome completamente novo, não ligado à recuperação de nenhuma história tida como antiga – o que estou chamando de “maracatu abstrato” – mantém fina relação com o surgimento de uma prática musical, de um baque virado, igualmente “abstrato”, quase como um conjunto de regras emancipadas de seu uso.

A pergunta é: como surge a noção atual de que é possível “fundar um maracatu” “do nada”? A possível resposta surge da análise da dicotomia entre uma atividade que toma do passado elementos para seguir adiante, caracterizando dessa forma a noção de “tradição”, mas ao mesmo que evolui com base em uma ruptura e re-emergência que articula processos internos à suposta tradição e outros completamente externos a ela. Isso emana de acontecimentos no âmbito da música do baque virado, e no âmbito da instituição social-comunitária-religiosa do maracatu-nação.

Assim, os diferentes motivos que levaram ao tal “boom” do maracatu podem ser organizados em, de um lado, circunstâncias relacionadas com os processos internos ao próprio maracatu-nação, às suas comunidades, às biografias de seus sujeitos; e, do outro, com as demandas e os desenvolvimentos de questões que poderíamos considerar externas, do nível da nação, de transformações nas relações de classes, de transformações em aspectos da indústria cultural, do lugar da cultura popular, do caráter de fenômenos como a globalização etc. Esses últimos temas já foram tratados no capítulo anterior.

É evidente que não se trata de conjuntos de elementos isolados. À medida que interagem, não apenas se confundem e perdem suas origens, mas os processos chamados “internos” que apresentarei a seguir já são também, em certa medida, respostas a fenômenos envolventes e se desenvolveram a partir da interação com esse universo mais amplo da sociedade brasileira e mundial. Da mesma forma, a conjunção de fatores que

possibilitam a propulsão de uma prática local, situada, revestida de sentido para o palco internacional da cultura espetacularizada e sintetizada etc., ocorre na dependência de elementos muito específicos oferecidos pela “tradição”. Podemos falar aqui de “tradição-objeto”, um conceito menos apegado às noções ingênuas de continuidade e transmissão automática, porque enfatiza a tendência à reificação constante dos elementos musicais e da performance, que passam a ser compatíveis com a sua apropriação modernista. Como parte desse processo, “o maracatu” reificado substitui um outro maracatu, ao qual vou me referir mais abaixo neste capítulo, para adequar-se à demanda não só de valor simbólico, mas também comercial, como mercadoria.

Minha intenção é olhar para o interior desse outro maracatu, ainda comunitário, e que resiste em alguma medida à reificação, e analisar as dinâmicas históricas que incidem na transformação musical. Para tal, a figura central da minha análise é o *maracatuzeiro* em sua relação com a “platéia” - parte fundamental dessa performance – ao longo da história recente⁴⁶. Considerando o baque virado uma gramática usada pelos sujeitos que o reproduziram, é interessante discutir a presente história com base no conceito de comunidade de fala, tal qual apresentado dentro da lingüística estruturalista. E quando devidamente colocado num processo histórico, o conceito pode assim revelar, para o caso de uma linguagem unificada – o maracatu de baque virado – variações internas resultantes da composição internamente diversificada da comunidade do maracatu. Se, por um lado, a tendência é a homogeneização da linguagem e a redução das diferenças sobretudo em função da espetacularização da tradição em eventos como os que a prefeitura organiza para a abertura do carnaval, pelo outro, ainda o Maracatu como se

⁴⁶ Schechener, 1988 - A platéia como parte da performance.

prática na periferia do Recife, é um fenômeno internamente variado e marcado pela presença de dialetos de performance.

Neste capítulo mostrarei que características diferentes têm esses usos discrepantes e como a história do baque virado de 1945 a 1990 pode ser lida dentro do contexto de uma língua, ou linguagem musical, que era compartilhada pelas nações na primeira metade do século e que foi constantemente modificada pelo seu uso – pela fala⁴⁷.

Indo para a Zona Norte

A cidade do Recife de hoje é o produto da acomodação de tensões históricas. Possui uma parte antiga formada por alguns bairros que constituem uma região cuja história de ocupação se estende ao passado mais afastado e que guardam nas suas pedras vestígios dos primeiros séculos da colonização do Novo Mundo; toda a sua violência, toda a sua contradição. É assim que, ao mesmo tempo em que na Recife antiga encontram-se edifícios que testemunharam a passagem dos holandeses durante o século XVII, e ruas que conservam a memória do estilo de vida da elite escravocrata, portuguesa e brasileira, lá também está soterrado o passado dos africanos no Brasil e de seus descendentes. Sua presença fantasmagórica nos bairros que por muito tempo foram “a cidade do Recife” foi repassada pelos ancestrais dos membros da religião Nagô. Estes sabem que no Pátio do Terço viviam “as tias da Costa”, e que havia na mesma região uma “Casa de Oyá” de culto aos ancestrais a meados do século XIX. Muitas pessoas andam por aquelas ruas velhas sabendo que por lá também passaram seus antepassados, escravos amarrados, recém chegados, em plena atividade servil, ou já homens e mulheres

⁴⁷ Parto, em boa medida, do próprio Sausurre, 2006 para empreender tal análise, mas me baseio sobretudo no conceito mais amplo de “uso” tal qual apresentado por Hejlslev e explorado por Barthes, 1964

livres, tentando construir, como podiam, suas vidas. Lá estavam o porto, as confrarias religiosas, as “nações” negras e, com eles, os maracatus.

O fascínio da história, impregnado pelas imagens disponíveis em livros didáticos, na televisão, quando se confronta com o mesmo espaço no “tanto tempo depois” da vida presente, é como uma marca luminosa de um quadro de época sobre a perplexidade daquilo que mantêm a retina hoje. Este pedaço do mundo, povoado pela assombração, e assombrado por imagens fascinantes, cruéis, incompreensíveis, é parte do que é ser hoje um descendente desses desterrados, desses resistentes. Mais de uma vez cheguei a uma casa na periferia do Recife para conversar com alguém sobre histórias antigas ou recentes e fui surpreendido por um comentário acerca de algum programa de televisão que a pessoa assistira nos últimos dias, sobre a escravidão, sobre a África, sobre Dona Santa. As pessoas querem reconstruir a memória do seu passado e para tal são ávidas de informação. Para alguns segmentos da população negra, a zona norte guarda a importante história da resistência dos maracatus e dos terreiros das religiões afro-brasileiras à perseguição da era Vargas.

Em meio à complicação de se definir, por exemplo, o que seja o maracatu-nação, uma referência possível é o conjunto de grupos e práticas que se estabeleceu como um fenômeno da zona norte do Recife depois do Estado Novo. Os maracatus também vieram a habitar outras regiões, mesmo antes da atual franca expansão, como a célebre passagem do “Porto Rico do Oriente” no bairro do Pina, mas é esse movimento dos bairros antigos do centro da cidade, em pleno processo de gentrificação, para a Zona Norte, uma região de ocupação mais recente, que caracteriza o movimento urbano e demográfico do que hoje chamamos de maracatu-nação ou maracatu de baque virado. E até os anos 80,

enquanto certamente houve histórias marginais e ainda não mapeadas de resistência e continuidade, foram os bairros da região de Água Fria e Casa Amarela, que presenciaram a consolidação dos maracatus depois desse período histórico.

O “Estado Novo”, que corresponde ao período de governo de Getúlio Vargas, entre em 1937 e 1945 teve sua feição local, particularmente truculenta para com a população negra, no governo de Agamenon Magalhães. Nessa época os cultos religiosos afro-brasileiros e várias práticas culturais da população negra foram vigorosamente reprimidos pelas forças do Estado. A memória deixada por esse período, associada ao “fechamento” de muitos terreiros e casas de culto, é dolorosa, e muitas vezes marcada pelo silêncio, ou pelo signo de tempos difíceis. Esse momento, que gira em torno dos anos 40, é também especial porque marca o horizonte histórico da biografia narrada por aqueles que estão vivos hoje. Uma viagem da memória, rumo ao passado, em busca de imagens, de elementos, de explicações do presente, aporta em visões de infância emolduradas por essa época histórica. E é também em torno desse momento que a região que chamamos de “Zona Norte” da cidade, começa a crescer consideravelmente, e termina de se estabelecer.

Para os maracatus-nação, vistos num quadro histórico amplo, esse momento foi o do fim de sua chegada a essa região da cidade. Vinham desalojados do centro, ou de outras regiões intermediárias. De qualquer forma, o próprio caráter do seu “vinham” é algo ainda difícil de delinear. Pois não se tratou de uma migração organizada, com a duração de algumas décadas, mas sim de um longo processo de re-estabelecimento e re-significação de práticas que tinham um determinado sentido na parte velha da cidade, e

que nessa nova região é reorganizada, com a interferência de novos personagens, de novos sentidos religiosos, de um novo contexto social.

Já estavam na Zona Norte, no final da década de trinta, pelo menos os Maracatus:

“Elefante” Em Ponto de Parada, numa região que hoje fica entre a Encruzilhada, Desde a sua mudança para o bairro, possivelmente em torno da década de 1920.

“Porto Rico” Na Rua da Regeneração, comandado por Pedro Alcântara, que era Pai de Santo. Esteve lá desde a sua fundação, possivelmente nas primeiras décadas do XX, quem sabe trazido de outro lugar

“Estrela Brilhante” em Campo Grande⁴⁸, liderado pelo famoso “Cocó”⁴⁹.⁵⁰

e outros que, tendo atravessado por maiores dificuldades, ou caíram em total esquecimento, ou apenas agora estão sendo lembrados e até mesmo re-surgidos:

“Sol Nascente” no Alto José do Pinho

“Dois de Ouro” na Mangabeira

⁴⁸ Barbosa, C., 2001

⁴⁹ Lima, 2005.

⁵⁰ Esses, juntamente com Leão Coroado, são fixados como “velhos” por Katarina Real em seu livro de 1967.

A Zona Norte foi cada vez mais povoada por pessoas que sabiam de maracatu, pessoas que aprenderam nos maracatus antigos. Isso foi formando uma comunidade de fala, um conhecimento disperso e difuso que durante esse período extrapolou o controle de lideranças e mestres individuais.

A chegada do Leão Coroado de Luis de França à Zona Norte

Um evento que marca o fim do processo da paulatina migração dos maracatus-nação para a Zona Norte da cidade é a chegada, entre 1955 e 1957, do Leão Coroado, trazido por Luis de França, ao Alto do Pascoal. Este evento e a morte da famosa rainha do Elefante, Dona Santa, em 1962, marcam o início de uma fase que chamarei “Pós-Dona Santa” e que se estende desse período até o início da década 1980. Nesse cenário, praticamente todos os maracatus já se encontravam em fase de re-estruturação na nova região, o Porto Rico havia cessado de existir, o Estrela Brilhante havia perdido o seu fundador e líder, Cocó; assim, os componentes dos antigos maracatus encontravam-se dispersos, e novas alianças eram criadas num contexto fortemente influenciado pela continuidade que o Leão Coroado passou a representar perante depois do desaparecimento do Elefante.

Há muitas informações sobre o momento imediatamente posterior a esse, quando o Leão Coroado se instalou no “Córrego do Cotó”, na “Bomba do Hemetério”, no vale entre o Alto Santa Terezinha e o Alto do Pascoal. Nesse local, o maracatu fez nova fama, e congregou muita gente, especialmente depois do falecimento de Santa e a conseqüente dissolução do Elefante, quando se estabeleceu mais firmemente como uma das nações “antigas” sobreviventes. Mas é raro atualmente encontrar relatos sobre sua chegada à

região, ou a sua passagem prévia pelo Alto do Pascoal, onde se acomodou brevemente antes de fundar “escola” no seu local definitivo na Bomba do Hemetério. Lá permaneceria até os eventos do final da década de 90, quando foi para Águas Compridas com a morte de Luis de França⁵¹.

Dois discursos da Tradição: Elefante de Dona Santa e Leão Coroado de Luis de França.

Antes de se mudar para a Zona Norte, o Leão Coroado tinha sua sede na Vila São Miguel⁵² e funcionava, aparentemente, no “barraco” do núcleo de um político da época. Para lá fora já depois de deixar, assim como a maioria dos maracatus no começo do século XX, os bairros antigos do centro da cidade; no caso do Leão Coroado, o Bairro da Boa Vista⁵³.

A trama complexa desse deslocamento foi presenciada por Dona Gersi Severina dos Santos, ex-Rainha do Indiano, que ainda brinca no maracatu de seus filhos, Márcia e Arlindo, o Cambinda Africana, herdado do pai deles e marido de Gersi, o finado Natércio (Carneiro dos Santos), acerca de quem, e de cujo maracatu ainda terei o que dizer. Na época da viagem ela era bastante jovem, mas morava no mesmo bairro de Afogados do qual o maracatu saía. No seu relato, questões pessoais importantíssimas da sua vida se cruzam com a história do Leão Coroado.

⁵¹ É desse período que data o comentário de Katarina Real que de todas as nações por ela observadas o Leão Coroado seria a única com o futuro garantido. Contrasta o vigor do Leão Coroado desse período com a decadência testemunhada e enfatizada 10 anos antes por Guerra-Peixe, ainda em Afogados.

⁵² Informação a partir de conversa com várias pessoas. Dentre elas D. Gersi e Seu Nido. Pode-se escutar o próprio Luiz de França a falar sobre isso em algumas entrevistas que concedeu ao longo de sua vida. Dentre elas, a que está no documentário “Leão Coroado”, de Raul Lody, e a que está arquivada no MIS-PE, realizada em 1976. A ficha do Leão Coroado do DOPS também aponta um endereço na Vila São Miguel.

⁵³ A ficha do Leão Coroado no DOPS, que traz inclusive o nome dos participantes à época, tem a dada de 1941 e o já endereço na Vila São Miguel.

Dona Gersi Severina dos Santos:



- *A Senhora sabe dizer em que rua ficava exatamente o Leão Coroado lá em Afogados?*

Menino, ali ficava no Núcleo de Clóvis Correia. Ele saía de lá. Eu me lembro.

- *E Seu Luiz já era o presidente? Já era o Dono?*

Era. Ele... Essa Martinha conhecia ele de muitos anos, conhecia os pais dele, sabe? (...) Conhecia o pai dele, conhecia a família dele.

Aí foi o tempo que ela falou com ele, pra ele ficar com o Maracatu, aí ele se interessou de ficar com o maracatu. Aí trouxe de lá, do núcleo de Clóvis Correia, da Vila São Miguel, pra aqui pro Córrego⁵⁴, pra onde ele morava, pra [Alto do?] Deodato. Pronto, aí fiquemos, tudo saindo no Maracatu.

- *Mas a senhora chegou a brincar lá em Afogados?*

Ceguei.

- *Com essa Martinha?*

Não, mas conhecia ela.

- *Com quem?*

Brinquei com Seu Luiz, a gente trouxemos ele de lá para cá. E de lá eu fiquei brincando (...) Lá era uma coisa de Vereador né? Um núcleo, um núcleo, não sei chamar. Então o maracatu vivia lá. E essa Martinha tomava conta, depois ela se aborreceu do Maracatu [...] eu não sei, aí falou com Seu Luis. Que Seu Luis conhecia os pais dela, o pessoal dele, antigo, aí Seu Luis ficou com o Maracatu. Ela jogou pra Seu Luis o maracatu. Passou pras costas de Seu Luiz. Seu Luiz trouxe de lá pra cá o maracatu, e nós viemos sair.

- *E como foi essa trazida? Como trouxe as coisas todas, a senhora se lembra?*

Me lembro, no caminhão!

- *A senhora veio junto, ou não, só viu?*

Vim. Foi uma saída. Eu morava na Mustardinha. Essa Madalena era minha Mãe de Santo. Eu vinha da Mustardinha quando tinha toque pra aqui.

- *Qual Madalena, a do Elefante?*

⁵⁴ A palavra “Córrego” (para se referir ao “Córrego do Cotó”) já havia sido usada antes na entrevista por mim. Sendo assim provavelmente essa utilização apareceu aqui como uma “devolução”, e não de forma completamente espontânea. O que importa, em todo caso é a indicação à Zona Norte, pois de qualquer forma a casa do Córrego do Cotó e a do Alto do Pascoal (ou Alto do Deodato) são bastante próximas (10 minutos de caminhada) e ficam na mesma região.

A do Elefante. Ela não saía ainda. Aí Seu Luis, por causa de assunto [de toque e tudo], aí falou com ela, que ela ia ser a rainha do maracatu. Ela aceitou. Foi uma saída. Eu morava na Vila São Miguel, no meio da semana eu tive aqui⁵⁵ e ela disse: ó Gersi, o maracatu vem se embora pra aqui, pra casa de Seu Luis, então você mora perto, então você não vem pra aqui, você vai pra lá, tal hora, assim, assim. Ela disse tudo direitinho, aí ela falou com o pessoal daqui, o pessoal, as filhas de santo dela, buscar o Maracatu, aí eu fui também, foi quando eu conheci o pai dela⁵⁶, foi lá, na Vila São Miguel. Vieram tudo tocando, vieram pra aqui, e daqui foram pra casa de [Seu Luiz].

- *Quando anos a Senhora tinha, quando isso aconteceu?*

Eu tinha.... [pausa] um negócio assim duns 20.... [longa pausa] ... Porque no Maracatu Leão Coroado eu sai de 10 a 20 anos⁵⁷.

- *De 10 a 20 anos a senhora saiu no Leão Coroado?*

Eu era nova, eu tinha uns trinta e poucos anos (...) quando eu brinquei no Leão Coroado, foi nessa situação que eu estou contando pra você. Aí eu vim me embora também. Peguei gostar do pai dela [Natércio], aí vim me embora pra Água Fria. E aqui agente fizemos maracatu e fiquemos aqui morando até hoje. Tinha parente, tinha tudo lá na Mustardinha, mas ficamos aqui. O pessoal antigo que eu conheci, o povo do maracatu, muitos anos (...)

Este relato único abre uma caixa-preta, já que mostra o quanto os eventos que levaram à instalação do Leão Coroado dependeram de contingências das vidas dos seus integrantes.

A Martinha de quem D. Gersi fala é certamente “Martinha Maria da Conceição” mencionada por Guerra-Peixe como uma dos “monarcas lembrados pelos participantes da agremiação”⁵⁸ e sobre a qual o próprio Luis de França comentou em entrevista concedida à Carmem Lélis⁵⁹. Quando Guerra-Peixe fez sua observação dos maracatus, o Leão Coroado ainda ficava em Afogados⁶⁰, só não há como saber se a Martinha ainda estava à

⁵⁵ No Alto do Pascoal, onde a entrevista aconteceu e onde é a região da antiga casa de D. Madalena.

⁵⁶ Natércio, pai de Márcia, sua filha, que estava ao lado durante a entrevista.

⁵⁷ Não fica explícito se é idade ou intervalo de tempo.

⁵⁸ Guerra-Peixe, 1981, p.81.

⁵⁹ Centro de Pesquisa da Casa do Carnaval.

⁶⁰ A indicação (parca, infelizmente) que temos da localização do Leão à época de sua pesquisa está na página 83: “1.º) Quando o Maracatu Leão Coroado sai da sede, no bairro dos Afogados, o pessoal canta BAIANA VAMO EMBORA...” Guerra-Peixe, 1981.

frente do maracatu (como Rainha, no caso) ou se Seu Luis já o havia assumido, porque Guerra-Peixe não detalhou em seu trabalho de quem obteve as informações que colheu. De uma forma ou de outra, o cenário é o de uma nação arrolada como uma das “antigas”, com a fama estabelecida por suas menções em obras de diversos autores do começo do século⁶¹, mas em certo declínio.

Segundo o próprio Luis de França, ele era presidente do maracatu, tinha crescido dentro da nação, que era em parte da sua família, mas estava afastado e não se encarregava dele. Ele havia “entregue” o maracatu em 1939, mas em 1954 o reassumiu. Esse é o mesmo ano da morte de Martinha, portanto é possível deduzir que um pouco antes de sua morte ela teria devolvido o maracatu para Seu Luis, e este, logo em seguida, o teria levado consigo para sua residência no Alto do Pascoal.

Essa noção de declínio, que é muito recorrente, um conceito que organiza significativamente a maneira como o maracatu foi representado por esse corpo de autores da elite que lançaram o olhar em sua direção, é muito evidente no trabalho de Guerra-Peixe, e a forma como aparece com relação ao Leão Coroado é bastante reveladora. Este autor afirma sem duvidar que era iminente a dissolução da forma musical do maracatu e que não só os grupos encontravam-se em plena decadência, mas profetizava o seu total desaparecimento. O Leão Coroado era para Guerra-Peixe um exemplo dessa sina inescapável. O papel do artista moderno era proceder ao seu resgate garantindo a imortalidade do gênero independente do destino de seus cultores. Contudo, o ímpeto de Seu Luiz contradisse as profecias.

O primeiro lugar em que Seu Luiz se instalou com o Leão Coroado foi uma casa bem próxima à antiga e famosa sede do sindicato dos portuários, no Alto do Pascoal. A

⁶¹ Como José Lins do Rego.

casa ainda está lá. A partir dos relatos, deduz-se que, ao mesmo tempo em que contou com o apoio de antigos participantes do Leão Coroado, que deviam vir de Afogados nas ocasiões de treino (geralmente aos Domingos), também reuniu pessoas da nova região que passaram a integrá-lo.

Esse processo de migração, de idas e vindas não só de líderes e mestres, mas de batuqueiros, é fundamental para compreender a nova conformação da comunidade de fala do maracatu de baque virado e do corpo do conhecimento musical que serviu de base para o surgimento do baque virado como o conhecemos hoje. Tão importante quanto o surgimento ou o desaparecimento de um maracatu em uma região ou outra é o deslocamento dos seus músicos e figurantes, e os conteúdos que estes re-elaboraram a partir de sua interação e as formas que passaram adiante para as gerações futuras.

Este é um elemento constantemente negligenciado nos relatos “oficiais” sobre a história do maracatu, que tentam fazer uma ponte direta entre o seu passado ancestral e mítico e o presente. Guerra-Peixe foi de certa forma uma exceção, porque ofereceu informações que contribuem com a reconstrução desse processo:

“No Maracatu Estrela Brilhante tomam parte hoje músicos que integravam o Maracatu Leão Coroado”⁶².

É sintomático, por exemplo, que Luis de França, tenha sido elevado ao pedestal de grande mestre do baque virado, e responsável pela sua manutenção ao largo das décadas, quando na verdade ele não era mestre do Leão Coroado quando com ele aportou no Alto e depois na Bomba.

⁶² Guerra-Peixe, 1981, p. 88.

O batuqueiro Nido “do Caminhão”, que aos 65 anos é o batuqueiro mais velho ainda na ativa num maracatu, fez parte do baque do Leão Coroado nessa época. Conta que o diretor de apito era um senhor conhecido como “Luiz do Boi”, participante de um Bumba-meu-Boi. Luiz de França, segundo ele, não tinha qualquer conhecimento da parte musical do maracatu. Não cantava, não apitava, e não sabia tocar bombo. Afirmar isso hoje em dia poderá ser uma afronta ao mito criado em torno de Luiz de França, que é considerado por muitos – sem falta de motivo – um dos personagens mais importantes na história dos maracatus-nação. Mas é o confronto dessa visão entronizada, feita linear, com nuances das histórias mais complexas, mais conturbadas, que quero ressaltar.

Indagado acerca de como Luiz do Boi teria aprendido a tocar Maracatu, Nido conta que se tratava de “um homem instruído”. Depois de “Luiz do Boi”, o diretor de apito (o mestre, o responsável pelo baque) foi Natércio Carneiro dos Santos. Esse Natércio, outro personagem importantíssimo na história recente do baque virado, porém francamente esquecido pela “história oficial do maracatu”, era o esposo de Dona Gersi, que viveu a passagem do Leão Coroado de Afogados para a Zona Norte. De acordo com Nido, Luiz de França aprendeu boa parte do que ele sabia de baque virado a partir desse homem, e ao que tudo indica, foi a capacidade de administração e liderança de Seu Luiz somado ao conhecimento musical e dos instrumentos (inclusive de sua manutenção física, no que diz respeito a colocar os couros nos tambores, afiná-los corretamente etc) de Natércio que possibilitaram que o Leão Coroado tenha se tornado o que se tornou nas décadas seguintes.

De Seu Toinho (Antonio Pereira de Souza), atual mestre do Encanto da Alegria, sei que Natércio desentendeu-se gravemente com Seu Luis ainda no final da década de

50, e foi para o Cambinda Estrela, uma nação com a qual ele já colaborava há alguns anos e que, à época, encontrava-se no Alto Santa Izabel. Levou consigo alguns batuqueiros, dentre eles, o novato, Toinho, que começava sua carreira de maracatuzeiro tocando tarol. Depois da sua passagem pelo Cambinda Estrela, Natércio estabeleceu-se definitivamente no Maracatu Indiano, que, embora hoje esquecido, viria a ser a maior nação entre as décadas 60 e 70.

Figuras dessa época são Zé de Mello, Zé de Tânia e Jajá, outro grande mestre do maracatu Estrela Brilhante quando este se re-estruturou no Alto do Pascoal, também preterido pela história oficial.

Parece-me que Natércio já era uma pessoa envolvida com o Leão Coroado quando este se encontrava em Afogados. Dona Gersi, que se casou com ele durante a transição e por ele abandonou seu meio e sua família na Vila São Miguel, conta que ele aprendeu o que sabia de Maracatu com um certo Gogó, que era batuqueiro do Elefante de Dona Santa, e que seria irmão de Gobá, o principal informante da pesquisa de Guerra-Peixe. Algumas pessoas relatam que parte dos batuqueiros de Dona Santa era formada por um grupo de irmãos, descritos como altos e fortes.⁶³ Gobá se tornou o mais famoso desses batuqueiros fiéis a Dona Santa, e seu retrato e a menção a ele feita nas páginas finais do livro de Guerra-Peixe certamente o imortalizaram.

Posso imaginar o papel de Natércio nos maracatus pelos quais passou, como semelhante ao desempenhado por Geraldo, atual diretor de apito do novo Elefante, ou por Toinho, no Encanto da Alegria, hoje em dia: alguém que diversas vezes assumiu a responsabilidade pelo baque de uma nação, mas nunca cargos administrativos, e alguém

⁶³ Contam isso Seu Amário (da Silva, morador da Mangabeira) e Seu Dão (João Batista de Souza, Caixeiro do Encanto da Alegria).

que se dedicou e se ofereceu a ajudar em outros maracatus, pelo prazer de vê-los prosperar. Sei que, entre outras coisas, Natércio largou seu emprego para dedicar-se a essa missão.

Como vimos no relato de D. Gersi, a rainha do Leão Coroado nessa época era a famosa Dona Madalena, personagem que será recorrente na História dos maracatus recifenses da Zona Norte. Dona Madalena foi também uma celebrada mãe de santo. Pelo Alto do Pascoal, hoje em dia, encontram-se dezenas de pessoas que se referem a ela como “vó madalena”, ou “madrinha madalena”, ou “tia”, ou “mãe”. Essas relações são tanto de parentesco religioso, dentro da “família do santo”, da família estendida que se encontra na base do culto nagô, mas também são relações de parentesco familiar (tanto biológico quanto de adoção). Tratava-se de uma pessoa que ocupava uma posição muito importante no Alto do Pascoal, e que teve participação central na história de re-estruturação dos maracatus, já seja pelo seu envolvimento com Luis de França (que foi sabidamente também de cunho amoroso), ou pelo seu reinado posterior nos dois outros maracatus mais importantes dessa fase – Indiano e Estrela Brilhante – até seu papel como rainha re-fundadora do Elefante em 1986.

O Leão e o Elefante

É significativo que Natércio, possivelmente o principal mestre de maracatu do final da década de 50, colaborador central para o estabelecimento do Leão Coroado na Zona Norte, tenha aprendido a tocar maracatu com alguém do Elefante. Este, tornara-se a referência da música do maracatu, não só devido à projeção a ele conferida pelo trabalho de Guerra-Peixe, mas porque era consagrado pela elite todos os anos como “o último

maracatu antigo tradicional” na forma do campeão do concurso da federação carnavalesca. De acordo com Nido, o Elefante de Dona Santa já era praticamente *hors concours* naquela época e ganhava invariavelmente. Nido sustenta que, logo nos primeiros anos de instalado no Alto do Pascoal, o Leão Coroado teria conquistado o título de campeão, sinalizando assim uma mudança dos tempos e a iminente decadência de Dona Santa e de seu maracatu. Segundo Nido, ainda, nessa ocasião extremamente festiva para o Leão, Seu Luiz teria sido convidado, junto com todo o maracatu, a ir celebrar o fim do carnaval no terreiro de Dona Santa como forma de parabenizar o Leão Coroado. Nido, que era bastante jovem (ao redor de seus 15 anos), compareceu como batuqueiro do Leão Coroado, e aqui novamente temos o entrecruzamento da trajetória individual, com a dos grupos: num determinado momento, Dona Santa o chamou ao Peji (“quarto do santo”, onde ficam os “assentamentos” dos diversos orixás da casa e dos filhos iniciados na casa) para que ele a ajudasse a trazer alguns mariscos. Lá dentro ela lhe presenteou com um par de excelentes baquetas de genipapo e lhe disse o nome de seus orixás, além de lhe revelar o seu verdadeiro nome – dela mesma, no santo –, o qual ele nunca deveria contar para mais ninguém.

É dessa forma que Nido, junto com vários outros, vivenciou um momento importante para a história dos maracatus-nação no século passado, mas que não ficou registrado nem foi adotado como marco na história da história oficial do maracatu: a cordialidade com que conviveram o Leão Coroado, re-instalado na Zona Norte e recém campeão do carnaval, e o Elefante, em seus últimos anos de glória. O Leão estava alojado com sucesso em um novo lugar, bem acolhido e rodeado de pessoas dispostas a fazer a nação crescer, e Dona Santa já estava consciente de que o fim de seu reinado se

aproximava, não somente à frente do Elefante, mas como ícone vivo do maracatu e do carnaval recifense. Prestes a tornar-se um afamado (fotografado, reverenciado, citado) vulto, ela parecia envolver as pessoas à sua volta numa curiosa trama de morte e continuidade. O seu mito já estava lá, preparado para substituí-la, enquanto ela ainda vivia e comandava sua nação desde cima de um Jipe cedido pela prefeitura da cidade. Ao mesmo tempo, as pessoas sabiam que com a sua morte uma era do maracatu chegaria ao fim, e que o Elefante não seguiria sem ela - o que era, além disso, seu desejo expresso⁶⁴.

Esse momento entra nos relatos dos contemporâneos em dois tipos de discursos diferentes: um acerca do passado glorioso do Elefante, verdadeiro maracatu antigo, e outro acerca da decadência do Leão Coroado de Seu Luiz, já no final de sua vida, como fim da história de um “maracatu de verdade”.

São raros os relatos sobre os eventos desse momento específico no qual o “legado” – importante noção constituída a posteriori – se materializou.

Seu Amário, testemunha desse período ainda viva, relata que, quando era criança, sua mãe o levava sempre para ver o carnaval na cidade. Ele nascera na mesma época em que a federação Carnavalesca da cidade do Recife surgia, na década de 30, momento que marca o aprofundamento do vínculo entre os maracatus e o carnaval, e que foi uma passo na transformação e reiteração gradual, que ainda continua, das nações como agremiações carnavalescas. Hoje com 76 anos, ele é um assíduo observador desse universo que irrompe entre fevereiro e março. De 2003 a 2006, apesar de enfrentar sérios problemas de saúde, era possível vê-lo acompanhar até as últimas apresentações, já de manhã, da “Noite dos Tambores Silenciosos”, o evento que atualmente é o mais concorrido para os maracatus-nação na segunda-feira de carnaval. A sua postura é a de um escrutinador

⁶⁴ Real, 2001.

minucioso do que era e do que foi o carnaval de sua cidade. Empreende uma comparação constante e insistente, e compartilha suas análises com os seus vizinhos que sentam à porta de sua casa na Mangabeira para escutar seus comentários, durante o ano todo, assim que o sol se põe. A lembrança vívida que ele guarda das coisas que presenciou, a sua capacidade inclusive de imitar e reproduzir frases que parecem ter ficado seladas na sua memória é algo absolutamente impressionante.

Durante as suas peregrinações juvenis pelos bairros da cidade, Amário costumava muito ir muito ao Elefante de Dona Santa, tanto para acompanhar ensaios como para as festividades. Mais de uma vez nos contou que vira Luis de França, o famoso presidente e mestre do Leão Coroado, em algumas dessas ocasiões, e que era marcante ouvi-lo dizer para seus batuqueiros que também iam acompanhar os eventos com ele:

“Olha, ‘tá vendo’⁶⁵, é assim que eu quero que vocês toquem.”

Recapitulando, era a década de 50. O Estado Novo tinha recém se encerrado, e as nações eram, mais do que nunca “uma sobrevivência do passado”⁶⁶. A perseguição aos cultos afro-brasileiros tinha sido intensa, e particularmente sentida pelos maracatus, cujas estruturas acabaram servindo de refúgio para a tentativa de continuar com os rituais do nagô. Nesse processo de perseguição e tentativa de destruição das práticas religiosas afro-brasileiras no Recife, vários maracatus tinham vivido os seus últimos dias. Dona Santa morreria em 1962. Ao mesmo tempo era a década em que os maracatus terminaram de se

⁶⁵ Esse “ta vendo” é uma marca idiossincrática muito recorrente nos relatos sobre Luis de França, e é característico da sua postura de comentário e tomada de opinião (e de atitude) constante com relação à realidade em torno. Sempre esse alerta, esse chamar da atenção.

⁶⁶ Que é o registro [poético, às vezes] no qual as nações foram descritas por todo o início do século XX. Pelos “memorialistas”, por exemplo: Pereira da Costa, 1981, Ascenço Ferreira, José Lins do Rego, ou pelo próprio Guerra-Peixe 1981,(em especial o “tom” do final do segundo capítulo)

estabelecer como fenômeno da Zona Norte do Recife. Nesse momento, que é até onde a memória da maioria das pessoas que estão vivas geralmente alcança, as bases recentes para o que foi o universo do maracatu-nação durante as décadas subseqüentes (60, 70 e 80) estava se constituindo. Como parte dele, um dos fatores mais importantes é justamente aquilo que a frase de Luis de França, tão agudamente observada por Amário revela: que o Leão Coroado emergiria dessa fase como a continuação do grande maracatu da Nação Elefante de Dona Santa, a “madrinha” de Seu Luis, e que a forma do maracatu nação seria levada para o futuro por Luis de França com base no que ouvira do maracatu Elefante.

De fato, o que Amário descreve sempre, ao falar das suas recordações do Elefante, é que se tratava de um baque excepcional. Ele conta que com apenas 6 tambores, o impacto sonoro que produzia era muito mais poderoso e paralisante do que os 20 tambores ou mais das nações contemporâneas. Suas descrições pintam com traços finos um grupo de alguns poucos super-batuqueiros, todos adultos, fortes, profundamente obedientes e fiéis a Dona Santa.

Tenho todos os indícios para supor que os batuqueiros de Dona Santa eram muito mais próximos do que hoje em dia são os Ogans de um terreiro. Ou seja, não eram apenas músicos, “percussionistas”, como agora se quer, mas agentes responsáveis por tarefas fundamentais de um ritual, inclusive nos seus aspectos religiosos, dos quais pode-se entender que tocar as alfaias fazia parte.

Um exemplo disso é o de uma senhora, Sara⁶⁷, hoje “do santo”, que teve a sua primeira experiência de transe religioso quando aos treze anos resolveu ir a ver o Elefante tocar em Água Fria escondida da família. Quando voltou a si, as suas amigas lhe

⁶⁷ Sara Rodrigues da Silva.

contaram o que tinha acontecido e como um dos batuqueiros tinha “cuidado dela”. Sara diz que nunca correu tanto na vida como nesse dia, subindo o morro, voltando para casa. “Cuidado dela” refere-se à prática comum e necessária, dentro do culto dos orixás, de acompanhar uma pessoa na sua possessão e ajudar o orixá a se retirar do corpo de quem o recebe, “fazê-lo subir”, como se costuma dizer. Ora, tal tarefa não fica a encargo de qualquer um. É necessário certo conhecimento e certo poder religioso. Isso é apenas mais uma indicação de quem eram os batuqueiros de Santa e com que tipo de saberes lidavam, mesmo na prática musical.

“Seu Dão”⁶⁸, atualmente tarolzeiro do Encanto da Alegria, o único batuqueiro que conheci que chegou a tocar no Elefante de Dona Santa, lembra-se pelos nomes, assim como Amário, daqueles homens notáveis. “Índio”, “Cão” e “Gobá” são três dos mais citados. Ele mesmo era um jovem rapaz, e dessa forma tocava o que uma criança podia tocar naquele local, o tarol, instrumento que o acompanha até os dias de hoje.

Porém, esses homens, por decisão própria, não continuariam a tocar depois da morte de Santa, momento que se aproximava.

Décadas de 60 e 70: Período Pós-Dona Santa

Com a morte de Dona Santa e a dispersão de seus batuqueiros – vistos por Seu Dão tocando apenas uma última vez num evento com o Leão Coroado – o baque virado foi marcado, durante as décadas de 60 e 70, pela rivalidade entre três nações detentoras de grandes “nomes”, lideradas por três figuras que marcaram a região do Alto do Pascoal, da Bomba do Hemetério e da “Avenida” carnavalesca:

⁶⁸ João Batista de Souza, atualmente tarolzeiro do Encanto da Alegria.

Leão Coroado	Luiz de França	Bomba do Hemetério
Estrela Brilhante	“Cabeleira”	Alto do Pascoal
Indiano	Zé Gomes	Alto do Deodato

(as três localidades citadas são completamente adjacentes)

Além dessas três, funcionavam ainda o Cambinda Estrela, no Alto St. Izabel de Casa Amarela, o Almirante do Forte, no Bongi (Cisão do Cruzeiro do Forte), o Estrela Brilhante de Igarçu, e provavelmente várias outras organizações menores. No Pina, também, entre 1968 e 1979, um “Porto Rico do Oriente” foi fundado, ao qual retornaremos mais à frente.

Zé Gomes Faleceu em 1981, Luis de França em 1997. Dá-se muito mais importância hoje em dia ao nome de Luiz de França, e os outros dois são muito pouco conhecidos fora do meio das nações da zona norte. A ênfase no nome do “Seu Luiz”, dada pelos apreciadores e apropriadores de classe média do maracatu, quando ocorre, funciona como mais um dispositivo essencializante da tradição. É verdade que, por um lado, é possível ressaltar como o baque virado foi re-inventado e enriquecido pela contribuição de um indivíduo, recolocando assim em termos uma leitura menos simplista, mas pode-se também com isso fixar a idéia de que foi “ele que manteve a tradição”, ou de que ele era o grande “guardião da tradição” ⁶⁹. Ele foi, de fato, responsável pela manutenção de um determinado saber, por um repertório monumental, e foi um afro-brasileiro resistente. Mas é injusto deixar de lado os outros personagens históricos que

⁶⁹ Um dos “Banners” das homenagens a Seu Luiz feitas no Carnaval de 2004 carregava tal frase.

também colaboraram com a sobrevivência do baque virado, apesar do estrago deixado pelo Estado Novo, e das dificuldades inegáveis impostas por um regime de ditadura militar.

E é justamente no devido contexto de tal regime repressor que a história do que era o maracatu nas décadas de 60, 70 e 80 deve ser colocada. Basta notar a escassa quantidade de nações que operaram desde a morte de D. Santa, em 1962, até a retirada do Elefante do museu, em 1986, para atestar o impacto que teve tal contexto histórico e político.

Esses três homens eram na verdade grandes rivais, mas apesar de sua beligerância recíproca, formavam uma verdadeira aliança não declarada, juntamente com o Cambinda Estrela de Mário Miranda, e outras nações menores e mais afastadas na cidade, por mais uma “sobrevivência” do maracatu-nação – ao qual já tinham sido atribuídas tantas outras no começo do século. Nada exemplifica melhor o caráter dessa interação do que a forma como os “baques” desses grupos estava constituída.

Com uma caminhada de 20 minutos percorria-se a sede desses três maracatus. E esse é, na verdade, um caminho que os batuqueiros costumavam fazer com bastante frequência. Cada uma dessas nações tinha um estilo próprio, um “grão da voz”⁷⁰ particular, mas elas permaneciam em constante retro-alimentação devido a migração de batuqueiros, que saíam de uma para a outra. Isso provocava, naquele momento, um movimento tal como existe hoje, de aproximação e afastamento das comunidades internas da comunidade de fala maior.

Tenho indícios para supor que, dessas três nações, era o Indiano a que mais carregava uma identidade sonora mais diferenciada. Tiro essa conclusão baseado na

⁷⁰ Fazendo uma analogia com a idéia de “O grão da voz” de Roland Barthes.

observação de batuqueiros que hoje em dia se encontram numa pequena nação de Afogados, o “Oxum Mirim”, e que fizeram parte do Indiano, assim como outros que estão no Encanto da Alegria e no Gato Preto. Há uma forma de tocar muito específica, que hoje em dia sequer seria identificada com o maracatu abstrato apresentado nas oficinas de exportação do baque virado. Encontrei 4 batuqueiros que tocam dessa forma.

O Maracatu Indiano é geralmente colocado na mesma lista que o Cambinda Estrela e o Almirante do Forte, devido ao fato de serem esses os três “maracatus de baque solto” que teriam se transformado em “maracatus de baque virado” entre os anos 50 e 60. Esse tipo de transformação foi prontamente notado por Katarina Real, possivelmente a primeira pessoa a discutir em publicação o tal fenômeno⁷¹. Ela identificou a sua causa numa “pressão da federação Carnavalesca Pernambucana”, exemplificando-a com um depoimento de Tercílio José da Silva, então diretor do Maracatu Cambinda Estrela. Este lhe dissera que mudaram para “‘baque virado’ em 1956, porque ‘Doutor Mário Melo pediu que mudássemos para o ritmo’”⁷². Mário Melo era então o presidente da Federação, e tem o nome de uma rua da cidade do Recife dedicada a ele. A expressão usada hoje em dia, sobretudo por maracatuzeiros e maracatuzeiras de mais idade, ou por pessoas que acompanharam mesmo que de longe, algum maracatu, para se referir a essa mudança na qualidade das agremiações, é que eles “viraram o baque”.

Quem sabe por perceber que a dita “transformação” dos maracatus não se dera como uma simples e nítida transformação de dia em noite, Katarina Real preferiu não enquadrar esses maracatus junto com as “nações-antigas” (no caso Elefante, Estrela

⁷¹ REAL, 1990

⁷² REAL, 1990 (1967) p. 60. A tal datação do Cambinda Estrela se torna duvidosa, sobretudo depois que registros da vitória desse Maracatu, como “Maracatu-Nação” em 1953 vieram à tona (Lima, 2005). Hoje em dia o Cambinda Estrela, ressurgido em 1997, carrega no estandarte a data de fundação de 1935, sustentada pelas pesquisas do mencionado Diretor-Historiador da referida nação.

Brilhante e Leão Coroado), deixando-os no lusco-fusco da categoria de “maracatus-híbridos”. Agora, sobretudo depois de trabalhos como os de Ivaldo Marciano de Lima, é fácil notar o quanto a percepção construída por um conjunto de intelectuais naquele momento, de que os três maracatus citados constituíam uma versão mais antiga, mais “africanizada”, mais “pura” da tradição, é historicamente datada; mas uma distinção dessas nações, com base no seu passado e na sua origem, persiste em vários tipos de discursos acerca dos maracatus. Sobre o quadro montado por Katarina Real basta acrescentar o Almirante do Forte como mais um “Maracatu Híbrido” e o cenário “oficial” do fim do Estado Novo para os Maracatus Nação está montado. As coisas são, porém, um tanto mais complexas.

O Almirante do Forte consta no Livro de Katarina Real como um Maracatu Rural fundado em 1936. Entrevistas com integrantes atuais da agremiação e com atuais participantes do Maracatu **Rural** “Cruzeiro do Forte” (de 1929, o que reivindica a data de fundação mais antiga dentre os da categoria)⁷³, revelam que por motivo de uma briga, o mais novo surgiu a partir de membros do mais velho, e que anos depois o Almirante teria “virado o baque”, como parte do mesmo processo de “pressão” da federação carnavalesca. Mestre Zuza, agora com seus 80 anos, vivenciou o tal momento e foi mestre do Almirante durante vários anos. Não brinca mais no maracatu, por conta de sua velhice, mas gosta de conversar sobre o passado. Quando indagado acerca de toadas que cantava, quase todas as que puxa são, claramente, “de baque solto”.

Existiam outras formas de se tocar maracatu que não as do modelo do Elefante canonizado por Guerra-Peixe. Algumas destas aparecem agora como incógnitas por

⁷³ Seu Teté, o presidente atual do Almirante, e Mestre Nico, um jovem integrante do Cruzeiro do Forte, que trabalha como músico em São Paulo, e que guarda a memória do maracatu de sua família, são dois exemplos de pessoas que sabem relatar a história da cisma entre os dois grupos.

estarem completamente ausentes do registro extenso e dedicado do autor. O maior exemplo é o baque de martelo (Ver próximo Capítulo), que simplesmente não consta no seu livro e é, hoje em dia, parte importante do repertório percussivo de todas as nações (exceto o Leão Coroado atual), inclusive das apropriações reificadas.

Da mesma forma, e quem sabe o que é mais importante ainda, várias maneiras de conduzir a dinâmica entre os tambores da orquestra, especificamente no que diz respeito às “virações” e as interações entre estes, resistiram a mãos de outras agrupações não capturadas pelo modelo dominante e reificado. Os membros agora dispersos dessas agrupações, que não obtiveram a projeção da de Dona Santa, preservaram e deram continuidade ao que chamarei no capítulo seguinte da relação de “dialogia” interna do sistema musical.

Um exemplo é justamente a heterogeneidade interna da massa sonora resultante da incrustação, dentro dos novos maracatus, de estilos de tocar próprios de grupos que, antes de terem sido maracatus de baque virado, foram maracatus de baque solto. Esse é o caso do Indiano e do Almirante do Forte, e a sua diferença significativa com relação ao modelo reificado é perfeitamente audível em gravações da década de 70. Também com isto, houve trocas de influências musicais tanto com o universo dos toques para orixás, na tradição dos ogans (função acumulada por muitos batuqueiros de maracatu), como também com o universo dos toques utilizados na Jurema, religião afro-ameríndia, mais comumente associada aos “maracatus de baque solto” ou “rurais”.

Foram Guerra-Peixe e, mais tarde, Katarina Real, que terminaram, com suas classificações, de “legislar” sobre a diferença definitiva entre baque solto e baque virado. Uma vez oficializada a classificação, os maracatus que tocavam essas formas fecharam e

reificaram seus modelos. No passado, o intercâmbio de influências e o diálogo entre os diferentes gêneros eram certamente muito mais intensos. Um exemplo clássico da “confusão” que isto gerava é a lista indiferenciada oferecida por Gilberto Freyre (1936), na qual vários maracatus de baque solto são apresentados juntos com outros, de baque virado, todos simplesmente como “maracatus”. Outro, que mostra a continuação dessa “confusão”, mesmo depois da publicação de Guerra-Peixe, é a gravação do I Encontro de Maracatus em Homenagem a Dona Santa realizado em 15-11-1975, no qual a repórter do Museu da Imagem e Som de Pernambuco, Elizabeth Azioli, apresenta o Almirante do Forte como um maracatu rural. E, de fato, a música executada por este é um misto interessante entre um baque de martelo e um “baque virado”, espécime certamente distante dos que Guerra-Peixe notou e difícil de mapear mesmo a partir dos entrecruzes e resgates que marcam o momento presente do maracatu.

Esse mesmo processo histórico é descrito para o Indiano por Katarina Real:

“O Indiano, fundado em 1949 como maracatu-de-orquestra, no Alto do Mandu, mudou-se para “baque virado” em 1957, aparentemente para poder filiar-se à Federação.”

As únicas pessoas que encontrei que se lembravam desse passado da agremiação são todos moradores do Alto do Pascoal (Alto do Deodato, Alto Santa Terezinha) e imediações. Alguns são ainda maracatuzeiros. Alguns participaram do Indiano já na sua época de Baque Virado e por conviverem com pessoas que lá estavam há mais tempo, sabem contar a sua história pregressa. Mas tanto Zé de Tânia quando Nido do Caminhão, hoje em dia no Gato Preto e no Elefante, respectivamente, de fato se lembram do Indiano como Maracatu Rural. Zé de Tânia, inclusive, lá saiu como Caboclo de Lança, na época em que era maracatu rural. Jamais escutei qualquer referência ao fato de o Indiano ter

passado pelo Alto do Mandu e nunca fica claro se o seu nome era somente Indiano ou se possuía algum outro antes de “virar o baque”. Pelo que ambos dizem (e algumas outras pessoas confirmam), o Indiano era também um clube, uma dança, conhecida pelo nome de “A Dedada”. A razão de ser de tal nome é prontamente atribuída a uma certa prática com que as meretrizes que freqüentavam a dança gostavam de estimular os seus clientes. Todos falam que o Maracatu Indiano era simplesmente enorme. Pai Nagô, um pai-de-santo do Recife radicado em Carapicuíba, São Paulo, que acompanhou carnavais no final da década de 60, quando era criança, conta que ia para a Avenida somente para vê-lo passar. Era uma espécie de favorito, não só dele, mas de todos os que conhecia, na região onde morava, a quilômetros de distância da sede do Indiano (no complexo de Salgadinho). O tamanho do Indiano é mencionado por Kataria Real.

“Além da data de fundação do maracatu, há também comemorações da própria vida carnavalesca do grupo, o aniversário da sua fundação e as festas da vitória como resultado duma boa colocação da Comissão Julgadora durante o carnaval. Numa “festa da vitória” a que assisti no Indiano, calculo que serviram quase 300 pessoas, tendo preparado dois porcos inteiros e mais de cinquenta galinhas. Comida muito saborosa, toda preparada pelo pessoal do grupo. Uma festa linda, alegre, com muita cerveja e aguardente para todos, e até uns “uísques” para “os douto”. (Real, 1990 (1967), p. 69)

A autora não enfatiza o argumento, mas os dados que oferece permitem uma comparação reveladora do Indiano com o último “grande maracatu”, o Elefante, citando Guerra-Peixe:

“Já mencionamos como uma das características fundamentais do maracatu-nação o “baque-virado”, orquestra de percussão de bombos, taróis e gonguês. O número de músicos, chamados de baqueiros, varia muito de um grupo para o outro, especialmente o número dos “tocado” de bombo. Assim Guerra-Peixe descreve a orquestra do Elefante de Dona Santa, em 1952, como sendo de quinze músicos, composta de

1 gonguê,
1 tarol,
4 caixas de guerra,
9 zambumbas (bombos).

(Guerra-Peixe, 1955, p. 59, apud, Real, 1990 (1967) p. 65)

Mas em 1963, assisti à saída do Maracatu Indiano, com orquestra de vinte e dois (22) batuqueiros, organizada assim:

1 mineiro
1 gonguê
2 taróis
2 caixas de guerra
16 bombos (!)”

Realmente, 16 bombos é um número digno de nota. Os maracatus cresceram progressivamente à medida que adentraram a nova fase de “valorização”, de “resgate” etc, sobretudo depois da década de 80.⁷⁴ O seu crescimento é, inclusive, parte da reconfiguração ética/estética que mobiliza a presente observação. Muitas pessoas que acompanharam maracatus na sua infância como um fenômeno familiar e comunitário, hoje em dia enfrentam perplexas a enxurrada de questões que um pesquisador pode colocar sobre um assunto que até então lhes aparecia como tão marginal e “microscópico” como o de outrora⁷⁵. Se a quantidade de tambores é um índice do tamanho de um maracatu, ou do impacto que tem sobre a comunidade (mais batuqueiros serão necessários), vale notar que em toda essa história de crescimento, quem sabe apenas no final dos anos 80 os maracatus (o “novo” Porto Rico, de Elda, e “novo” Elefante, de Dona Madalena) estabilizaram uma quantidade de bombos semelhante a

⁷⁴ Refiro-me ao processo de retomada após o fim do período de “decadência” logo anterior ao Estado Novo, pois a princípios do Século XX, assim no final do XIX é perfeitamente possível que se encontrassem maracatus que hoje em dia seriam considerados enormes. Um caso em particular que chama atenção é o do “Maracatu de Abreu e Lima”, que se apresentou em frente à sede do Diário de Pernambuco, com 400 integrantes, na década de 30 Lima, 2006.

⁷⁵ Exemplos de pessoas que reagem dessa forma: Sara Rodrigues da Silva, Lúcia da Costa, seus irmãos, suas irmãs (netos de Pai Adão), Márcia e Arlindo dos Santos (filhos de Natércio), Seu Amário da Mangabeira (retentor da história do Maracatu Dois de Ouro).

essa. Assim, o Indiano foi, de fato, por um momento um maracatu enorme. Não tão famoso, mas por vezes muito maior em número de integrantes.

É possível compará-lo com o Leão da Campina de hoje em dia, ou mesmo com o Cambinda Estrela. Trata-se de maracatus que não foram contemplados com o fetiche da “data de fundação mais antiga”. O princípio da senioridade atribuído as sociedades tradicionais africanas, de fato orienta o ambiente dos maracatus, mas não tem a ver com esse processo, já aqui não diz respeito às pessoas, mas a uma “marca” de antiguidade associada aos maracatus que lhe atribui valor (“Elefante – fundado em 15 de Novembro de 1800” etc.). O exemplo perfeito dessa característica do Indiano é a entrevista feita com o próprio Natércio, mestre de apito do Indiano, no referido encontro de 1975, na qual ele se esforça para lembrar há quanto tempo o maracatu o maracatu existia. No caso de uma figura como Seu Luis, a cada ano ele tinha as contas feitas para poder responder a tal pergunta.

Assim, tamanho e poder possivelmente não representavam necessariamente prestígio. O estigma de “híbrido”, como o classificou Katarina Real entre os maracatus, pesando sobre ele a menção sempre de não ser um “autêntico” maracatu-nação antigo, mas sim um convertido, um maracatu de baque solto que “virou o baque”, sempre atuou como um “mau antecedente”. Ele foi muitas vezes ignorado, ou considerado menos importante pelo “discurso oficial” acerca dos maracatus nação (muitas vezes plasmado em artigos da imprensa), por mais que no mesmo discurso a intenção manifesta tenha sido a de incorporá-lo no conjunto das demais nações. Mas diferenciar é hierarquizar, e assim a categoria na qual entrou, junto com o Cambinda Estrela, e mais tarde o Almirante do Forte, foi a dessa ambígua inclusão/diferenciação. E, por mais que pudesse ter sido

por momentos força viva e atuante para a renovação e sobrevivência dos maracatus, o que era dito acerca dos maracatus continuava com esse olhar direcionado para as histórias transformadas em emblema, já construídas, reiteradoras de certos grupos e de certos nomes – mesmo que a festa mesmo quem fizesse fossem pessoas as não famosas, não entronizadas.

Outro bom exemplo disso tudo é uma matéria sobre o carnaval no Diário de Pernambuco de 1969, na qual há um pequeno texto sobre as “nações africanas”, “os maracatus antigos” durante o carnaval, as damas do paço, e tudo mais (esse tipo de texto era extremamente comum), citando Elefante, Estrela Brilhante e Leão Coroado, mas cuja foto ilustrativa (provavelmente o resultado da presença nas ruas de um fotógrafo do jornal) é o de uma apresentação de um maracatu na qual pode-se ver o estandarte, e nele escrito “Fundado em 1949 – Maracatu Indiano”, sem que haja qualquer menção a essa nação na própria matéria. É mais, a partir de elementos nessa foto (a “lanterna” especificamente) é possível deduzir que todas as demais fotos de maracatu presentes na mesma página (na qual se observam integrantes do cortejo dançando) são do mesmo Indiano (provavelmente na mesma apresentação). Essa ilustração na matéria jornalística denuncia o processo típico pelo qual passaram os maracatus. Por mais que estivessem *lá*, vivos, disponíveis, presentes, múltiplos, mesmo que passando dificuldades (a mesma dificuldade vivida pela população negra brasileira em geral), a elite interessada no assunto não conseguia olhar em sua direção, não conseguia confrontar-se diretamente com eles, no seu presente momento, na sua atual situação, na sua complexa e irreduzível verdade, na realidade não esquemática da sua fenomenologia. No lugar disso, sempre preferiu olhar para os maracatus como quem olha para o passado, e lançar todas as

perguntas rumo às décadas anteriores, aos séculos anteriores. Assim o presente foi tratado como uma espécie de resíduo, sobra, ou até cópia mal feita e definitivamente menos interessante, menos portadora de sentido, do que aquele passado mítico, onde o sentido profundo e último se encontraria.

As precedências

Esse contexto histórico foi marcado por vários tipos de comportamentos que progressivamente abriram caminho para uma nova circunstância na qual toda a experiência coletiva acumulada nas duas décadas de continuidade dos maracatus após a morte de Dona Santa se transformou num terreno fértil para o “boom” do maracatu, que aconteceria entre os anos 80 e 90. Nesse período de estabilidade tensa que precedeu o “boom”, uma série de acontecimentos exemplifica bem a nova concepção do maracatu, que aos poucos se constituía, necessária para tornar o baque virado um objeto privilegiado para sua apropriação pós-mangue-beat. Esses acontecimentos funcionam como exemplos que, no horizonte da memória, agem como elementos legitimadores de novas atitudes. No fim dessa cadeia de exemplos, encontra-se a noção de que um maracatu pode ser aposentado “indo para o museu”, e de que pode ser “retirado do museu”, duas noções amplamente utilizadas pelos maracatuzeiros recifenses hoje em dia para referir-se à possibilidade de reativação, em outro local e por outras pessoas, de um maracatu que fora fechado.

É necessária uma noção de que a agremiação é uma entidade independente das pessoas que a realizam. Para essa “autonomia” e “abstração” da agremiação, que permanece apenas vinculada a alguns poucos ícones de singularidade e autenticidade,

como o nome de suas calungas e os seus orixás ou mestres protetores na Jurema, certamente contribuíram:

1. A re-localização das nações em regiões completamente novas e afastadas da cidade.
2. A intensa migração de maracatuzeiros entre as nações nesse novo contexto, não somente de batuqueiros e figurantes, mas também de reis e rainhas, como é o caso de Dona Madalena.

Igualmente, uma noção abstraída e conceitual da música do baque virado, dissociada de sua prática e estilo local e específico teve que se apresentar para o advento das “oficinas” de maracatu. De todas as formas, um outro acontecimento fundamental para se compreender essa trajetória é a fundação, por Eudes Chagas, em 1968, do maracatu Porto Rico do Oriente⁷⁶. Esse pai-de-santo do bairro do Pina, contou com total apoio de Luis de França, que com Veludinho, o famoso batuqueiro centenário do Leão Coroado, foi regularmente até a sede do novo maracatu para oferecer verdadeiras oficinas de baque virado. Isso inaugura, dentro mesmo das nações, a possibilidade da transferência de conhecimento de forma sistemática, considerando que não se daria pela mimese e pela convivência, e sim por transmissão deliberada, devido à distância do bairro do Pina, localizado na Zona Sul da cidade. Isso mostra também que Luis de França encarnou a opção multiplicadora do conhecimento do maracatu, em oposição àqueles que adotaram uma perspectiva monopolizadora. Essas duas vertentes também existiram

⁷⁶ Esse momento está muito bem relatado e documentado no último livro de Katarina Real, 2001.

dentro das religiões afro-brasileiras. Possivelmente também a isso se deve a centralidade na qual a tradição coloca Luis de França.

Quero enfatizar, portanto, que a primeira transferência sistemática do saber musical do maracatu se deu entre bairros recifenses, e não como invenção do branco. Registros sonoros do Carnaval de 1976 que recentemente localizei⁷⁷ permitem escutar nitidamente o esquematismo resultante da transmissão programada no baque do Porto Rico do Oriente. O som do novo maracatu, como o do Leão Coroado deixava transparecer o esquema rítmico do baque, que se escutava “limpo” e mais monológico. Mais ainda, de todas as gravações que pude encontrar, trata-se da primeira em que o intervalo de colcheia que mencionarei no capítulo seguinte de “intervalo do baque de malê”, é mais audível, como uma forma decidida, explícita, reificada. Esse era, de fato, naquela época, o emblema musical, a “célula rítmica” idiossincrática, que representava o maracatu nas gravações comerciais de maracatu realizadas à época, e distribuídas pela famosa fábrica de discos da Rozenblit⁷⁸:

A própria mudança de baque do Indiano, do Cambinda Estrela e do Almirante do Forte também contribuíram para a articulação dessa noção abstraída do maracatu e de sua música. Mas é a própria existência do Porto Rico do Oriente que constitui, quem sabe, o precedente mais importante para os eventos posteriores. Mesmo que não estivesse reivindicando continuidade com o antigo Porto Rico, de Água Fria, que pretendeu homenagear na escolha do nome de seu maracatu, ao reproduzir no novo maracatu elementos daquela antiga nação, como as miniaturas dos barcos Pinta, e Santa Maria, e ao

⁷⁷ Gravações de campo no período entre 1976 e 1980 realizadas por José Jorge de Carvalho e Rita Laura Segato. Ver Disco em Anexo.

⁷⁸ Um exemplo excelente é “BANZO MARACATU”, de Dimas Sedícias), gravada no disco “Carnaval Recife 1974” da EMETUR – (Empresa Metropolitana de Turismo) da TV Jornal do Commercio. Rozenblit. Até hoje essa música, é cantada por grupos como a Nação Pernambuco ou o Balé Popular do Recife.

colocar o mesmo das calungas, ele deu a impressão de que aquele outro Porto Rico, de Pedro Alcântara, ainda uma referência de maracatu antigo à época teria sido re-fundado.⁷⁹ Eudes, por sua vez, havia deixado expresso que quando falecesse não queria que continuidade fosse dada ao seu maracatu. Vítima de um grave derrame em 1979⁸⁰, o seu desejo não foi atendido. Depois de alguns meses “no museu”⁸¹ o Porto Rico foi “re-fundado” por uma mãe-de-santo do Pina, Elda Vianna, com o auxílio de um padre de Olinda, Armando Arruda, e de um ex-batuqueiro do Cambinda Estrela, o Mestre Jaime.

Não só esse novo maracatu adotou o nome simplesmente de “Porto Rico”, e colocou-se explicitamente como a continuidade do maracatu de Eudes (apesar de que com pouquíssimos integrantes daquela nação, pois a maioria destes iria em seguida para o o “Encanto do Pina”, fundado por Maria de Sônia, filha de santo de Eudes), se reivindicou ser herdeiro do Porto Rico da Rua da Regeneração, extinto da década de 1940, adotando a data de fundação deste. Mais ainda, passou a enfatizar a conexão especulada por Guerra-Peixe (1981, cap. 2), daquele Porto Rico, com um outro mais antigo ainda, o de Palmares, que existira na virada dos séculos XIX e XX. E, a partir da reprodução do maestro da explicação de Pereira da Costa, de que em Palmares o Porto Rico usara “ingomes”, instrumentos que se encontravam até pouco tempo nas casas de culto Xambá, o atual Porto Rico, tendo já Chacon, o filho de Elda, como mestre, passou a justificar a recente adoção de atabaques na sua orquestra.

É essa re-fundação do Porto Rico, em 1980, que termina de refazer a noção de que um maracatu é uma essência independente das pessoas que o fazem, conectada com o

⁷⁹ Apesar de que, como agora sabemos, no começo do século, Porto Rico era um nome comum de maracatu, chegando a ter havido, numa mesma época até três ou quatro Portos Ricos diferentes.

⁸⁰ Real, 2001.

⁸¹ Assim como o Elefante de Dona Santa, os objetos do Porto Rico do Oriente de fato foram parar acervo de um museu, mas diferente daquele, jamais chegaram a ser expostos, como conta Roberto Benjamin, ex-presidente da Comissão Brasileira de Folclore, por um tempo convocado para organizá-los.

passado distante, justificada não só pela persistência das suas entidades religiosas, mas pela própria força do nome. Em retrospectiva, e sumariando o que até aqui expus, os precedentes dessa nova fase que permite a reificação e a apropriação do Maracatu de uma forma próxima ao dispositivo da franquía, são:

- A chegada do Estrela Brilhante ao Alto do Pascoal (fim da década de 60)
- A fundação do “Porto Rico do Oriente” por Eudes Chagas em 1968
- A re-fundação do Porto Rico por Elda em 1980
- A fundação do Encanto do Pina, por Maria de Sônia, em 1985

Posso acrescentar também, entre outros:

- A existência do Timbu Coroado, como maracatu “charanga” da torcida do Náutico
- A fundação do Cambinda Africana como “bacalhau carnavalesco” dos membros do Indiano, na década de 70.

A grande consequência destes antecedentes, paradigmática do período dos “ressurgimentos”, é a famosa “retirada do museu” da Nação do Maracatu Elefante em 1986 – simbolicamente, porque mesmo as calungas, que nunca saíram do Museu do Homem do Nordeste, da Fundação Joaquim Nabuco, foram na verdade reproduzidos. A rivalidade intensa entre o novo Elefante e o Porto Rico de Elda, serão fatores cruciais na inflamação da disputa carnavalesca, e de outro elemento fundamental para a emergência do novo baque virado: a escalada de bombos.

Essa nova fase é marcada pelo impacto da criação do Nação Pernambuco em Olinda, 1989, primeiro “grupo de maracatu” a ser inventado que não era uma nação e sim um simulacro de seus elementos estéticos⁸². A sua forma de tocar, desenvolvida em oficinas com o Porto Rico, reiteraram e definiram fortemente aquela mesma “marcação” limpa, quadrática, requisitada por Naná Vasconcellos dos maracatus que integram seu evento.

Um esboço da nova fase

A década de 80 já estava marcada então por essas renovações, mas ainda havia desaparecimentos, e decadências. Terminado o fôlego de esforço de algumas pessoas que sustentaram o Maracatu Cambinda Estrela após a morte de Maria Aparecida (o Mario Miranda) e alguns outros que eram bastante importantes para a nação, ele minguava, e o Maracatu Indiano, com a morte do presidente da agremiação, Zé Gomes, aos poucos selava para si o mesmo destino de lento desaparecimento e de rebaixamento nas categorias do desfile da Federação Carnavalesca.

O Elefante, como tinha acontecido com o Porto Rico, saíra do museu “com muito gás”, e uma forte dose de apoio por parte das autoridades carnavalescas. Uma intensa rixa entre os dois logo se configurou, pois passaram a disputar por um bom tempo o campeonato do desfile da Federação⁸³. É possível dizer que de 1986, quando o Elefante voltou a sair, até 2000, quando Rosinete, recém rainha coroada foi assassinada dentro da sede, havia entre Elefante e Porto Rico uma relação de ódio e disputa intensa.

⁸² Talvez antecedido pela organização de um “cortejo da maracatu” no Teatro Negro de Solano Trindade, em São Paulo, e fortemente influenciado por formações do tipo “Balé Popular do Recife”.

⁸³ Essa rixa é exemplarmente retratada no documentário feito pela BBC de Londres em 1990 sobre a coroação da rainha Elda do Porto Rico.

A retomada do Elefante significou também certa evasão de batuqueiros do Leão Coroado, por conta das crescentes e antigas insatisfações que o método ríspido e “ignorante” de Seu Luiz causavam. As duas sedes ficavam bastante próximas, uma na Bomba do Hemetério, na descida do Alto do Pascoal, e a outra no próprio alto. Agora esses batuqueiros tinham a possibilidade de migrarem a um Maracatu próximo a eles e que apesar de ter o frescor de uma nova agremiação, também trazia a tradição do nome e da Rainha Dona Madalena, que já tinha sido, inclusive, rainha do próprio Leão Coroado, assim como do Indiano – tal currículo foi, no imaginário coletivo, um dos motivos da aceitação da sua empreitada, afinal ela era Rainha de Maracatu viva com história mais cumprida⁸⁴. Assim, o Leão Coroado certamente deu um passo decisivo em direção à situação em que se encontrou em 1996, logo antes da morte de seu Luiz, quando simplesmente não desfilou por falta de batuqueiros e de tambores. Em seguida, por meio de um arranjo realizado no Sítio de Pai Adão, por membros da Comissão Brasileira de Folclore, ele foi transferido para Afonsinho, de Águas Cumpridas.

Não quero sugerir que estes eventos tenham sido causas únicas e diretas uns dos outros e logo de todo o quadro que aos poucos se configurou, mas sim que se influenciaram entre si e ao conjunto, fazendo parte de um processo com várias dinâmicas internas de concepções, de possibilidades, de precedentes para ações do presente. Esse imaginário possibilitou que em 1989 um evento que nunca é mencionado ou destacado de forma especial, mas que considero bastante importante na história do maracatu, viesse a ocorrer. Trata-se da fundação do primeiro Maracatu de Baque Virado totalmente novo, não “tirado do museu”, nem re-fundado, nem re-ativado, e, porém, um maracatu nação que passou a competir nas passarelas como os outros e a ter crescente importância para a

⁸⁴ Conta-se que Dona Madalena sempre quis ter uma nação para ela..

comunidade que o abrigou. Acima de tudo trata-se da invenção de um novo nome, o que é certamente um fenômeno importantíssimo num ambiente onde a antiguidade do nome parecia e parecia ser fetiche tão inescapável de um prestígio a ser perseguido. A nova agremiação de baque virado é o Maracatu da Nação Gato Preto e se localiza no Alto dos Coqueiros, parte do complexo de Altos a que estou chamando de Alto Santa Terezinha, próximo aos outros maracatus da Zona Norte. Hoje em dia lá tocam vários ex-batuqueiros do Indiano. O interessante desse tipo de iniciativa é que ao se inventar um maracatu, deve-se decidir desde o nome até os eguns a serem representados pelas Calungas.

Depois do Gato Preto surgiram muitos outros maracatus-nação, de tal forma que agora é comum e possível a invenção de uma nova nação se alguns quesitos mínimos forem atingidos. A lista em 2006 é enorme: o Encanto do Dendê; o Encanto do Pina, que foi fundado e, alguns anos depois da morte da Rainha, re-fundado; o Leão da Campina, que com pouquíssimos anos de funcionamento já chegou a ser vice-campeão duas vezes (a última agora em 2007); o Leão de Judah; o Nação de Luanda, fundando pelo antigo presidente e “tirador do museu” do Elefante, Roberto Pescocinho; o Axé da Lua, que era, antes de ser um maracatu de baque virado, um Afoxé; o Encanto da Alegria; o Guerreiro de Oyó; o Estrela D’alva; o Linda Flor; o Raízes de Pai Adão; o Oxum Mirim; Aurora Africana.

Muitos outros maracatus-nação foram ainda “tirados do museu”, re-inventados, ou re-feitos na década de 90, como o Cambinda Estrela, que agora se encontra em Chão de Estrelas, o Sol Nascente, no Arruda, o Cambinda Africana, no Alto do Pascoal, e o próprio Leão Coroado⁸⁵, que se mudou para Águas Cumpridas. O Estrala Brilhante de

⁸⁵ Vale ressaltar que de acordo com os membros do Leão Coroado este Maracatu nunca parou. Tal afirmação é aceitável, mas é importante dizer que respaldada apenas parcialmente no meio do maracatu. Houve uma continuidade, mas mudou-se de lugar, o que altera profundamente a base social do Maracatu, e todas as pessoas mudaram. Acima de tudo, o baque é uma re-interpretação bastante diferenciado do que os

Igarassu também foi reabilitado em um grande fenômeno televisivo durante a década de 90 e o Estrela Brilhante de Recife, com a condição precária de saúde de Cabeleira, foi comprado por um produtor cultural – Lourenço Mola - que por sua vez o depositou nas mãos da atual Rainha, a coroada Marivalda.

Certamente um quadro de muitas mudanças num espaço de tempo tão curto.

Poder-se-ia argumentar que a presença dos maracatus-nação “abstratos” tem um lado positivo simplesmente por minarem, com a sua própria existência, leituras essencialistas de tradição, de cultura como um fenômeno fixo, imutável, etc. Mostra que as manifestações culturais são fluídas, e como há história fora do cânone. Essa é uma condição da oposição entre cultura e cultura popular discutida por Johanes Fabian, acerca da história, acerca da agência⁸⁶. Os povos subalternos não têm, segundo ele, na visão da historiografia e da Antropologia, uma história propriamente, mas apenas manifestam reações a uma história mais ampla, essa sim pautada pelas classes dominantes. Essa história do Maracatu de Baque Virado exemplifica o contrário. Todas as vozes ilustradas apontavam, desde o começo do século XX que essa manifestação cultural desapareceria mais cedo ou mais tarde. Essa previsão foi contrariada, e os responsáveis por isso são pessoas como Luís de França, Cabeleira, Zé Gomes, Dona Madalena, Dona Santa, Rosinete, Elda, etc. Pode-se entender inclusive como fortemente ideológica o resgate do Maracatu ter sido atribuído aos feitos de um grupo olindense formado majoritariamente por brancos (Nação Pernambuco) ou a uma banda de rock (Chico Science e Nação Zumbi) que, apesar ter raízes profundas na periferia de Recife, circulou principalmente pela classe média e pela indústria cultural internacional.

antigos participantes do Leão Coroado continuam a fazer nas diversas nações para as quais se dispersaram..

⁸⁶ Fabian, 1998.

Apesar de ter visto a rica multiplicação das agrupações, esse novo momento trouxe uma série de problemas: com um espaço extremamente tomado, há uma verdadeira corrida de Mercado para ver que maracatus se apresentarão no carnaval ou em outros espetáculos. Há um excesso de oferta, por assim, dizer, como todos os efeitos trazidos por isso.

O resultado desse movimento é que o crescimento desproporcional e súbito no número de baques virados, depois de um tempo significativo de estabilidade tensa e quase estagnação, se comparado com a proliferação recente, gerou necessariamente uma desconexão do fazer musical de um contexto histórico-social localizado próprio de uma linguagem mantida pelo uso restrito à comunidade. A multiplicação do baque virado passa a depender de outros processos que não a interação mimética, inter-geracional característica das fases anteriores. Assim, uma idéia um tanto esvaziada e estanque de “baque de maracatu” surge. Este possui tendências ao esquematismo, à circularidade e ao enquadramento higienizado do compasso de quatro por quatro, sem as “sujeiras” dos batuqueiros do Indiano, por exemplo. Tal baque é a realização na música da idéia de um maracatu abstraído e conceitual, e é, em parte, o produto da reificação musical do maracatu resultante da transmissão formal.

Capítulo 3 – UMA ETNOGRAFIA DE TENSÕES ATUAIS NO BAQUE VIRADO

Uma leitura alternativa da prática musical da orquestra de tambores de maracatu-nação pode ser empreendida observando qualquer uma das nações da zona norte do Recife, mas algumas delas constituem campo privilegiado. Como os conjuntos de baque virado formam entre si uma grande comunidade de fala, há elementos lingüísticos que são compartilhados e que se encontram presentes em praticamente todas as nações. Outros elementos, ou se manifestam de forma mais proeminente em locais específicos, ou até mesmo em circunstâncias específicas.

Tomarei o Maracatu Encanto da Alegria como *exemplo* de uma leitura possível do baque virado, por ele congregar todos os elementos que aqui nos interessam. A sua sede se encontra na subida do Alto do Pascoal, na Bomba do Hemetério, a mesma região que acolhera o Leão Coroado, o Estrela Brilhante do segundo momento, o antigo Indiano, e a 100 metros de distância da sede do Elefante refundado em 1986. Isso faz com que ele concentre parte significativa dos antigos batuqueiros dispersados pelos processos de declínio e extinção dos velhos maracatus descritos no capítulo anterior. No Encanto da Alegria é ainda possível realizar uma observação da interação entre pessoas que ainda *dialogam* no estilo antigo e que têm a gramática do seu baque virado estabelecida antes da emergência das cristalizações mais recentes do maracatu, com a linguagem corrente dos jovens do Encanto, que tocam num estilo renovado, mas que também aderem ao modelo anterior. É justamente a convivência dos dois modelos que, pelo menos até o presente, ainda ocorre no Encanto da Alegria e que torna mais interessante a observação

desta pequena escola. Refiro-me, em suma, ao fato de que esta agrupação reúne batuqueiros “antigos” que ainda tocam, porém se vêem confrontados com uma linguagem que *mudou*, e jovens fluentes nas novas formas e ao mesmo tempo interessados em explorar o passado vizinho, observando o toque de seus colegas mais velhos.

Uma descrição detalhada da composição de um Maracatu de formação recente, neste caso O Encanto da Alegria, servirá para que o leitor possa aceder a uma idéia bastante precisa da dinâmica social interna da agrupação e do perfil dos seus membros.

O Encanto da Alegria

Tipicamente da nova fase, com *nome* inventado em 1998, o Encanto saiu às ruas pela primeira vez em 2001, no ano seguinte ao falecimento da neta da Lendária Dona Madalena, Rosinete, recém coroada rainha do Elefante. Como este já reunia uma quantidade significativa de integrantes dispersos dos outros maracatus-nação circundantes do bairro de Água-Fria, e como o Encanto da Alegria situou-se muito próximo à sua sede, ele acabou servindo de ancoradouro para os abalados e órfãos membros do Elefante, depois da morte da sua rainha.

O Encanto da Alegria tem uma liderança, que é a fundadora, dona, presidente, rainha, e mãe-de-santo do maracatu: Dona Ivanize Tavares de Lima, a quem, nos últimos anos, os órgãos da prefeitura, envolvidos com o movimento negro chamam constantemente para representar a “tradição” e a liderança negra em diversos encontros e conferências. Dona Ivanize, que queria ser advogada quando era criança, encara com um pouco de amargura o seu destino um tanto trágico, mas considera o “seu maracatu” uma

grande compensação e redenção oferecida pela vida. Quase aos 70 anos, ainda pega serviços como lavadeira e passadeira para “complementar a renda”.

Dona Ivanize aliou-se uma importante figura da história do maracatu que é o seu “diretor de batuque”, ou “mestre”, Antonio Pereira de Souza. O “Toinho” iniciou sua carreira como maracatuzeiro aos 14 anos, como tarolzeiro do Cambinda Estrela de Casa Amarela, passando depois para o Leão Coroado, onde foi dos primeiros a se juntar a Seu Luiz no Córrego do Cotó no final de década de 50. Mais tarde, protagonizou exemplarmente as “migrações” descritas acima, durante as décadas de 60, 70 80, período durante o qual participou de todos os outros maracatus da região. Chegou a apitar no Leão Coroado, quando para lá voltou no final dos anos 80⁸⁷, e foi ainda convocado para a “retirada do museu” do Elefante, do qual se tornou mestre de apito, até que se desentendeu com o presidente da agremiação, Roberto “Pescocinho”.⁸⁸

Para tratar do funcionamento interno do baque do Encanto da Alegria levando em conta a prática musical e a produção do baque virado como resultado de uma interação é necessário encarar os sujeitos dessa comunicação musical e a forma como estão relacionados entre si. A intenção é situá-los no tempo e no espaço e, ao invés de entender a sua atividade como a reprodução de uma forma musical estática, perceber o conjunto do universo musical e social que informa a sua prática e constitui sua sensibilidade.

⁸⁷ A atuação de Toinho como mestre substituindo Luis de França no Leão Coroado ficou registrada numa gravação feita pelo etnomusicólogo Paulo Dias. Nela pode-se escutar o atual celebrado mestre alguns anos mais jovem do que agora e com a voz um tanto menos fina (Acervo Cachoeira – Ensaio do Leão Coroado 26 de Janeiro de 1992).

⁸⁸ Apresentei uma biografia resumida de Toinho no CD do Maracatu Nação Encanto da Alegria, “Pequena Longa História”, produzido por mim e por Alfredo Bello e lançado no início de 2004, pelo selo “Mundo Melhor”.

Os batuqueiros do Encanto da Alegria

Compõe o baque do Encanto da Alegria, um grupo de em torno 30 pessoas majoritariamente afro-descendentes. Uma parte considerável tem entre 17 e 22 anos; outra parte é constituída por adultos com história anterior no baque virado. Vários são ogans, encarregados da música ritual e de outras funções auxiliares do culto Nagô e da Jurema. Alguns são ogans dentro do próprio terreiro de Ivanize.

Todos vivem num mundo musical permeado por uma série de estilos que conectam o Brasil com o Caribe e com outras partes da América Latina. Assim, se indagamos acerca da sensibilidade musical como um todo dos sujeitos que praticam o maracatu na zona norte do Recife, é necessário mencionar que trata-se de uma periferia urbana que escuta constantemente o Brega⁸⁹ e a música tropical conhecida localmente como “cubana”, além dos outros estilos mais freqüentes da “música popular brasileira”: samba, pagode e forró. “Cubana” é um termo guarda-chuva que engloba uma grande variedade de estilos musicais pertencentes ao mundo caribenho e que acabam sendo generalizadamente associados com Cuba. Trata-se de “guarachas” (que também serve como termo guarda-chuva), *sones*, salsa e rumba. Os mais velhos escutam muito o bolero e há um apreço dos mais jovens também pelo reggae. Todas essas músicas implicam um contato com distintas formas de dança, que também estão na base de uma sensibilidade dialógica, centrada na utilização, no tempo real da performance, de um conjunto de regras para a interação e improviso. Especialmente o Brega e a “Guaracha” são acompanhados por um movimento de clubes de dança extremamente freqüentados na periferia do Recife desde a metade do século XX (exemplos atuais contundentes são o Clube Bela Vista, no

⁸⁹ Para uma excelente análise do ambiente musical marcado pelo Brega assim como questões de mercado fonográfico envolvidas, ver Samuel, 1988.

Alto Santa Terezinha, e o clube do Treze do Vasco, no Vasco da Gama). Se a sensibilidade dos maracatuzeiros está impregnada por essa presença difusa de gêneros populares ao seu entorno, a sua formação musical advém do mundo das religiões afro-brasileiras.

De 2002 a 2007, a comunidade musical do Encanto da Alegria foi composta, com períodos de oscilação na quantidade de integrantes, por:

1. “O diretor (ou mestre) de apito e puxador de toadas, Seu Toinho; e Nilza, a “back-vocal”, como ela mesma se denomina.
2. Alguns batuqueiros considerados “antigos”, (geralmente de 3 a 6).
3. Jovens batuqueiros que estão na nação há alguns anos (de 8 a 15).
4. Novatos (de 10 a 15, com grande mobilidade).

Com a ressalva de que estes números sempre aumentam no período de carnaval.

Considerando que o “baque” do Encanto é reconhecidamente um de seus principais trunfos, e que Seu Toinho é em boa medida o responsável pela qualidade do conjunto musical, ele acaba sendo, juntamente com a Rainha, um dos pilares do maracatu. Mas o fato é que Toinho não trabalha sozinho. A sua personalidade considerada nada menos do que adorável até pelos seus competidores de outras nações, faz que ele se torne uma figura aglutinadora, e a sua trajetória única entre os maracatus da zona norte cria em torno dele um grupo de fiéis seguidores. Seu irmão mais novo, Geraldo, diretor do atual Elefante, ocupa papel semelhante naquele maracatu. Os dois

irmãos estão familiarmente envolvidos com os maracatus-nação desde crianças, e a irmã mais velha (Dona Mida), que praticamente os criou, saía no Elefante de Dona Santa.

Os seguidores de Toinho são seus camaradas, amigos, que foram colegas em outros maracatus, sobretudo no Leão Coroado de Luis de França e no Elefante de Dona Madalena. Acima de tudo, são pessoas que se cruzaram nas freqüentes migrações de batuqueiros na antiga cena “Leão-Indiano-Estrela-Almirante-Cambinda-Porto Rico” e e suas transformações posteriores. São pessoas que participaram da decadência acentuada de Luis de França e do desmantelamento do antigo Leão; que testemunharam o fim do Indiano como presença forte na região; que acompanharam e às vezes contribuíram com a transferência do Estrela Brilhante das mãos de Cabeleira para o novo grupo que o reorganizou; e, sobretudo, que viveram os intensos 15 anos da retirada do Elefante do museu para as mãos de Dona Madalena e sua neta Rosinete, até as suas respectivas mortes em 2001. Alguns não são nada idosos, mas todos quantos tocaram com Toinho em outros maracatus são considerados “antigos” pelo restante dos integrantes. O que marca a sua presença no grupo é que eles constituíram o grosso da sua sensibilidade para o maracatu tocando nessas outras comunidades precedentes. As figuras mais constantes são:

- Bolinha Ex-batuqueiro do Estrela Brilhante, do Leão Coroado, do Elefante de Dona Madalena e, de passagem, do Indiano. É ogan na casa de Ivanize. Filho de Santo de uma famosa mãe-de-santo do Alto do Pascoal. Às vezes trabalha de pedreiro.

- Manuel Ex-batuqueiro do Leão Coroado e do Elefante de Dona Madalena. Às vezes é ogan na casa de Ivanize. Filho de um famoso pai-de-santo da região.
- Nado Ex-batuqueiro do Leão Coroado, onde era muito próximo do famoso batuqueiro “Veludinho”, (que tocara com Dona Santa, entre outros, e que morreu aos 107 anos atropelado por um ônibus), e do Elefante de Dona Madalena. Às vezes trabalha de pedreiro.

O gonguê, um dos taróis, e o principal ganzá do Encanto da Alegria são geralmente tocados por três senhores que certamente são batuqueiros “antigos”. Os três têm trajetórias por outros tipos de agremiações carnavalescas e se consolidaram como maracatuzeiros já adultos no Elefante de Dona Madalena. Eles são sempre citados quando os membros do maracatu querem exaltar a sua nação elencando a “Velha Guarda” que dela participa.

- Seu Dão Muito provavelmente o batuqueiro de maracatu mais antigo na ativa. Tornou-se figura notória, depois de ter recebido destaque no primeiro CD do Encanto da Alegria. Ali foi ressaltado o fato de ter sido tarolzeiro no Elefante de Dona Santa, quando era bem jovem⁹⁰. Foi Porta-Estandarte de alguns clubes e blocos. Quando o Elefante “saiu do museu”, ele foi convidado para participar. Lá conheceu Toinho. Compositor de algumas toadas. É a única pessoa que encontrei que ainda guarda a diferença entre o que fazia um “tarol” e o que fazia uma “caixa-de-guerra” dentro do

⁹⁰ Os textos do encarte já são em parte baseados na pesquisa desta dissertação.

baque do Elefante antigo.⁹¹ Tem uma tendência a acelerar o toque que às vezes incomoda os jovens que estão se esforçando em tocar “no estilo antigo”, considerado por eles como mais lento. Morava até pouco tempo na favela dos Coelhos, trabalhando em frente a um hospital vendendo Picolé e recentemente mudou-se com sua esposa, Dona Judith, que sai de Baiana no Encanto, para uma casa na rua da sede.

- Daobe Era *gonguezeiro* do Elefante de Dona Madalena. Sua marca registrada é um rebote de baqueta na primeira nota da célula básica do gongué. Quando os tambores viram, ele vira.
- Ivan Muito amigo de Daobe, às vezes ausente por questões de saúde, toca o ganzá de forma compenetrada. Os outros batuqueiros levam bastante a sério a sua contribuição para a orquestra. Quando ele não está, Micinho, filho da rainha, ocupa seu lugar como “ganzá principal”.

É interessante notar que no caso desses três instrumentos, há uma transferência do prestígio da pessoa para a consideração atribuída ao papel musical dentro da orquestra. mesmo que esses instrumentos *em si*, para um leigo nos preceitos da tradição, não representem a importância e a dificuldade de execução das alfaias, a dignidade das pessoas que os tocam lhes conferem relevância especial. Contudo, há de fato detalhes da execução dos três que contribuem para a forma da trama com “sonoridade antiga” do estilo do Encanto.

Há vários batuqueiros “antigos” que tocavam na nação e que a influenciaram fortemente, mas que se aproximaram para logo se afastarem. Alguns decididamente

⁹¹ Distinção a que Guerra-Peixe deu bastante atenção.

“saíram” do maracatu. Motivos comuns para as idas e vindas desses antigos e de outros batuqueiros em geral podem ser um ou mais dos seguintes: idade, local de moradia, problemas pessoais com outros membros do grupo (o que pode incluir a Rainha e suas filhas), conversão ao protestantismo (“virou evangélico”), problemas com alcoolismo (extremamente comuns), problemas com drogas, ou o simples desinteresse ou opção por outro maracatu. Alguns exemplos desses “antigos” que em 2006 não freqüentavam a nação são, sem qualquer relação de ordem ou de ocorrência com os motivos listados:

(Não estão atualmente no Encanto da Alegria:)

- “Boy da padaria” Ex-batuqueiro do Elefante de Dona Madalena, é (ou foi) ogan da casa de Ivanize. É padeiro. Seu filho, que também tocou no Elefante, toca no Encanto (Jam).
- “Boy” Ex-batuqueiro do Leão Coroado. Virou evangélico. Seu filho toca tarol no Encanto.
- “Burrinho” Ex-batuqueiro do Leão Coroado. Está morando longe, em Candeias, é pedreiro.
- Cláudio Cordovil Ex-batuqueiro do Leão Coroado e do Elefante de Dona Madalena. Compadre de Toinho. Afastou-se por problemas de alcoolismo e de saúde.
- Cuca e Cula Irmãos, ex-batuqueiros Leão Coroado
- Toco Ex-batuqueiro do Leão Coroado e do Elefante de Dona Madalena, está agora no Estrela Brilhante. Participou de várias intrigas e

polêmicas próximas à morte de Seu Luis (foi um dos promotores de um abaixo assinado contra o velho).

“Compadre” Cordovil e Burrinho estavam presentes quando primeiro me aproximei do Encanto e iniciei minha interlocução com Toinho. São ainda pessoas com laços de amizade na nação, e caso encontrem condições, provavelmente retornarão. Eles contribuíram, assim como os demais, para a formação do estilo do Grupo, à medida que executavam exemplarmente certa pegada do Leão Coroado que será analisada abaixo e que hoje em dia é representada, sobretudo, pelo batuqueiro Bolinha, mas que já foi assimilada como parte do estilo do grupo.

Há ainda alguns batuqueiros que são “antigos” mas que não são vistos como tal pela sua idade. São rapazes que tocaram no Elefante até o fatídico 2001, e que depois se aproximaram do Encanto da Alegria. Assim como alguns dos batuqueiros antigos mencionados, alguns destes são membros da família de Madalena, e fazem parte da multidão que no Alto do Pascoal se refere à “finada Rosinete” como “Tia”, e à “finada Madalena” como “Vó”. As duas podem ser também comumente apodadas de “madrinha”. Exemplos dos “jovens antigos” são:

- Samuel e Sadi Bastante queridos pelo resto do grupo e geralmente referidos como ‘Cosme e Damião’ ou “os gêmeos” (de fato, o são). Têm 25 anos. Incorporam facilmente o estilo do Encanto, aonde chegaram depois de passar pelo Porto Rico de Elda. Filhos da Dona Rosinha, que está tentando fundar um maracatu nos Coelhos, onde residem.

Sempre tocam lado a lado na última fileira do grupo, onde ninguém mais quer ficar. Estudam.

- Valdinho 15 anos. Confunde-se perfeitamente com um batuqueiro jovem do Encanto que incorpora exemplarmente o estilo do grupo, mas na verdade o desenvolveu muito novo enquanto tocava no Elefante. É ogan da casa de Ivanize. Sobrinho direto de Rosinete. Filho de integrantes da nação
- Lauro 17 anos, sobrinho direto de Rosinete, neto próximo de Madalena, morou com ela. Ogan no Xangô e na Jurema. Tinha sido expulso por problemas com drogas e com o tráfico, mas retornou com força ao grupo depois que os espíritos o ajudaram a superá-los completamente. Termina o segundo-grau, trabalha de assistente de pedreiro, participa como percussionista em bandas de projetos sociais.
- Jam 19 anos, Filho de Boy da Padaria. Família de Rosinete. Tocava no único tambor feito de barril que havia no Elefante de Dona Madalena.

Jam, Valdinho e Lauro, que na verdade são praticamente primos (mas não são especialmente próximos ou amigos), antes de entrarem no Encanto da Alegria, participaram da formação do “Nação Pascoal”, no Alto do Pascoal. O tambor “de barrica” de Jam foi parar na Nação Pascoal e era um dos instrumentos que o grupo usava.

Em seguida estão os jovens batuqueiros que participam do Encanto da Alegria há alguns anos e que incorporam exemplarmente o “estilo” do maracatu. Estes formam uma

pequena “elite” de batuqueiros do Encanto, e incluem (idades ao final de 2006). Dois exemplos são:

- Leco 17 anos. Braço direito de Toinho e tido como futuro mestre de maracatu. Sabe construir todos os objetos que Toinho constrói. Representa a tendência do grupo jovem em “imitar” os mais velhos e tentar reproduzir o estilo de um maracatu antigo. Às vezes é ridicularizado por isso. A partir de sua viva interação com batuqueiros como Bolinha, o sotaque do Encanto francamente surgiu. Preocupa-se em saber como se tocava no Leão Coroado, mas tem uma fixação com o toque do Elefante de Dona Madalena, que é o seu ideal declarado e que chegou a observar quando era criança. Apaixonado por samba, tocava tamborim, acompanha as escolas de São Paulo pela Televisão. Cursa o primeiro Grau. É filho de Nilza. Mão-de-faca (participa ativamente nas obrigações para orixás que envolvem o sacrifício de animais) nas obrigações de Ivanize.
- Deinis 16 anos. Geralmente toca um dos tambores da frente, com Leco e com Manuel. Ogan da casa de Dona Ivanize e seu afilhado de santo e de Jurema.

Dois batuqueiros trazem forte influência do Estrela Brilhante atual, cujas características descreverei abaixo, ao Encanto da Alegria por terem sido alunos de

Walter, mestre daquele maracatu, num projeto que este coordena na escola municipal em que trabalha como zelador. Estes são:

- Moisés Introduz no Encanto uma forma de tocar alfaia altamente influenciada pela super-utilização de notas e intervalos, quase como um tarol, e que é bastante característica do tipo de “reificação auditiva” do Estrela Brilhante, como veremos abaixo. Participante do culto da Jurema.
- Val Combina magistralmente o estilo rápido e percussivamente apinhado do Estrela, com o estilo mais arrastado e abertamente responsivo do Encanto.

Outros batuqueiros, também importantes do Encanto da Alegria, são Seu Amilton da Macaxeira, Nego, Flávio, Danilo, Robson, Felipe, Eduardo, Zilto, e o neto de Dona Ivanize, Vinicius.

Nota-se que todos os batuqueiros do Encanto da Alegria são do sexo masculino, o que não é uma coincidência. Trata-se de uma das exigências de Toinho, que afirma com isso seguir os ensinamentos de seu mestre, Luis de França, que não permitia mulheres no baque. Com esse gesto, Toinho enfatiza que se coloca do lado da “tradição”, e não do entretenimento, ou da festa. Na verdade, de todos os maracatus de Recife, o Encanto é o único que manteve essa proibição até hoje à risca. A neta da rainha, por exemplo, que conhece perfeitamente a música do maracatu, resseno o fato de não poder tocar em sua própria casa. Da mesma forma, e como é de praxe, no terreiro de Ivanize, mulheres são

proibidas de tocar os ilús, instrumentos nos quais toca-se para os orixás. A justificativa dessa proibição é geralmente atribuída ao fato de as mulheres “terem regra”. Por conta disso, elas teriam “o corpo aberto” durante parte do mês, o que as tornaria mais vulneráveis a influências espirituais não desejadas durante os rituais. Nessa linha, um dos argumentos utilizados às vezes traça a relação entre os instrumentos do maracatu e esse universo dos orixás, ressaltando o fato de que “as alfaias comem”. Ou seja, animais são sacrificados sobre os tambores durante as obrigações para o carnaval, e sangue é derramado sobre os couros dos “bombos-mestres”, que é como ainda os chamam. Contudo, é importante ressaltar que, tanto no maracatu quanto no Candomblé, se os papéis rituais são estritamente divididos por sexo, os papéis sociais e as hierarquias de prestígio e autoridade política são indistintamente ocupadas por homens ou mulheres tanto dentro do santo como no maracatu⁹².



Deinis e Leco *tocando juntos*, no Encanto da Alegria.

⁹² Conforme Segato, 1995.



Toinho “pedindo com as mãos”



Mestre Toinho

Toinho e Walter: dois mestres, duas nações diferentes.

Após alguns anos de existência, o Encanto da Alegria se estabeleceu como escola, adquiriu estilo próprio. Nele podem-se identificar basicamente duas grandes influências, que são na verdade conjuntos de elementos de gramática do baque virado, camadas arqueológicas de diferentes interpretações e organizações dos conceitos da comunidade de fala mais ampla:

1. O “legado” do Leão Coroado, por meio de Seu Toinho e de alguns batuqueiros que lá tocaram e que passaram pelo Encanto nos últimos anos (mencionados acima). Nos elementos desse legado pode-se escutar perfeitamente a marca deixada nele pela sua passagem pelo baque do Elefante de D. Madalena. É quase como o resíduo de uma filtragem. Isso ocorre porque praticamente todos esses batuqueiros que passaram pelo Leão Coroado também fizeram, durante suas peregrinações e migrações, sua parte na “restauração” daquela promessa de Elefante.

É importante notar que a idéia de um “legado do Leão Coroado” surge como um chavão e um emblema. É o tipo de coisa usado agora pelos apresentadores de eventos do carnaval, por exemplo: “Toinho [ou Geraldo, ou Walter], que aprendeu direto das mãos do grande mestre Luís de França...” etc. É também a explicação que figuras como Toinho e Geraldo, que viveram praticamente juntos toda essa história de ascensão e declínio do Leão Coroado, assim como da ascensão e rápido declínio do novo Elefante, irão invocar como explicação e história dos seus conhecimentos.

2. O impacto monumental da releitura feita pelo famoso mestre Walter França à frente do Estrela Brilhante atual. Walter é outro seguidor de Luis de França (sem relação de parentesco com o professor), porém com uma trajetória maior anterior ligada ao Samba. Ele e o baque que comanda são a principal influência maciça não só sobre Encanto da Alegria, mas sobre todas as nações da região. É da organização modernizada, altamente tipificada, racionalmente orquestrada, do baque virado do Estrela, que saem sintagmas rítmicos cristalizados e pequenas convenções que aos poucos se espalham por toda a cidade e pela comunidade mundial do baque virado, por assim dizer.

O Estrela Brilhante é uma das nações que se re-constituiu na fase dos “Ressurgimentos” a partir do declínio do Leão e da dispersão de seus batuqueiros. A nação foi re-organizada em 1993 com a entrada na cena de Lourenço Molla, um “produtor cultural” que a comprou de Cabeleira (o presidente durante a década de 70 e rival de Luis de França). Esse processo de formação do Estrela atual (a sua “terceira fase”) está relatado no trabalho de Virgínia Barbosa⁹³. Esta e alguns outros jovens percussionistas advindos de setores externos ao meio do maracatu (pessoas inicialmente “de fora”, mais próximos do contingente “brancos de classe média”) ajudaram na recomposição da nação. Um desses percussionistas é, por exemplo, o famoso Eder “O” Rocha (mencionado no Capítulo 1 como protagonista do movimento das oficinas), que antes mesmo de ter se envolvido com o grupo, havia estudado maracatu no conservatório usando o livro de Guerra-Peixe como boa forma de estudar a sincopa.

Nesse contexto, Walter, dono de um talento musical e de uma capacidade de composição e regência notável, passou a elaborar conceitos didáticos para a transmissão do saber musical, considerando a entrada de novatos. Com o tempo esses conceitos se

⁹³ BARBOSA, Virgínia, 2001.

transformaram num repertório de padrões rítmicos e convenções possíveis. Sendo assim, foi ele o responsável pelo aumento do número dos nomes de diferentes “baques” que ofereci. Nas palavras de Eder, “Walter dava nome aos bois”⁹⁴, nomes esses que organizavam, não só para aquele grupo de pessoas, a uma prática complexa heterogênea, variada, que antes prescindia desse controle e classificação da variação. Assim, de 95 aos dias atuais, ele tomou o conhecimento seu e de seus colegas saídos do Leão Coroado construiu uma teoria musical reflexiva daquela prática. Deu nome a sintagmas, demarcou baques diferentes para acompanhar diferentes toadas etc.

Walter, 4 anos mais novo que Toinho, procede de forma bastante diferente deste. E não só no temperamento, que é o aspecto mais visível e comentado. Walter comanda sua nação com pulso de ferro. Xinga batuqueiros, chuta tambores, humilha gente que erra. Por sinal, possui um conceito muito bem definido do que seja um erro. Tem a energia necessária para comandar e supervisionar minuciosamente um baque de 60 alfaias, como foi o último carnaval do Estrela.

De Toinho, até as broncas são doces, apesar de sérias. Seus batuqueiros se esforçam, por respeito a ele, e por acreditarem no seu maracatu, em entender exatamente o que ele quer. Quando ele fala, escutam atentamente suas instruções cheias de adjetivos “Tá muito bagunçado, eu quero que todo mundo junto...”; ficam olhando para as suas mãos à busca de sinais, tendo na cabeça a diferença bem definida por Walter, do maracatu ao lado, entre uma “marcação” e um “arrasto”, o que às vezes Toinho sente e pede com um gesto marcando a pulsação. Walter, por sua vez, anuncia com os dedos erguidos a numeração de uma convenção a ser executada em dois compassos e meio.

⁹⁴ Entrevista concedida na escola de percussão de Eder, o “Prego Batido”, na Vila Madalena, em São Paulo, em Dezembro de 2006.

Toinho, se perguntado o que o seu maracatu faz, qual “baque” toca, responderá que trata-se do baque virado. Se requisitado um solfejo de que toque acompanha uma determinada toada, solfejara uma confluência do conjunto da orquestra. Agora, se oferecido uma alfaia, tocará algo que certamente se enquadra no todo do maracatu, que é sutilmente diferente de qualquer uma das “bases” de Walter. Isso porque cresceu no maracatu, nunca tocou samba, não tem interesse por convenções. A sua concepção do que seja ser um bom mestre é “Ter paciência com os batuqueiros, trabalhar pela sociedade, e saber cantar as (en)toadas”. E, realmente, executa formidavelmente a função que se dispõe. Dentro do quesito “trabalhar pela sociedade”, constrói e reforma constantemente todos os tambores (sempre com a ajuda de Leco e dos outros batuqueiros) da nação, talha baquetas a partir de pedaços de maçaranduba, definindo as curvas com lixas e cacos de vidro, constrói os objetos da corte, como o pálio, as lanternas etc., perto do carnaval ajuda na costura. Com relação às toadas, ele tem possivelmente o maior repertório vivo de maracatu de baque virado, e a sua voz é admirada até pelos seus rivais.

No mundo de Toinho, o maracatu era um todo sem nomeações especiais, exceto os baques de “Martelo” e “Parada”. Até porque não haveria muito bem o que nomear, considerando que os batuqueiros faziam coisas sutilmente diferentes entre si, e mesmo aqueles dois diferentes do normal “sem nome” (o que seria a marcação de hoje), eram repletos das idiossincrasias do detentor das baquetas. Mas, no mundo dos batuqueiros que seguem Toinho, a terminologia de “Arrasto”, “Male” etc estão fortemente presentes até mesmo no seu esforço de fugir dos padrões rítmicos que estes representam.

A era do maracatu sistemático

A cartilha “Estrela Brilhante” de baque virado é mais ou menos a base do que foi ensinado por várias cidades do Brasil e do mundo desde o movimento das “oficinas de maracatu”, a partir do final da década de 90. Nos últimos anos tem havido uma presença maior de outras escolas recentes, como o sotaque do Porto Rico, que toma mais da gramática da música para os orixás, e o do Leão Coroado atual, que é marcado pela interpretação do pai de santo Afonsinho do que Luis de França lhe ensinou (Capítulo 3 e abaixo). Contudo, o sistema Estrela Brilhante continua hegemônico (inclusive na influência que articula entre as outras nações) e sintetiza bem conceitos do maracatu atual com tendências ao esquematismo e a sistematicidade.

Um dos aspectos principais dessa sistematicidade é a idéia divulgada por estes multiplicadores oficineiros de que uma regra básica do maracatu seria a de que o pulso é efetuado pela mão esquerda (a que tem uma técnica mais específica de execução) e o contratempo forte pela mão direita, exceto na cabeça do compasso. Essa regra é aplicada também à viração, gerando um esquema regular da execução da sincopa de viração (esquerda – direita – direita).

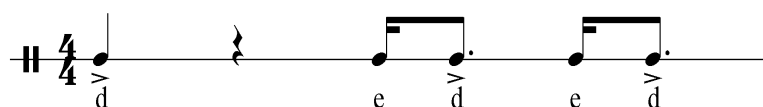
Parte significativa desse corpo de conhecimento de baques é organizado da seguinte forma:

I. A “marcação”

Como apresentado no capítulo anterior, um padrão rítmico ocupa o lugar da “marcação”. Atualmente este toque “normal” (como já sucedeu de ser chamado) é o esquema de 5 notas que hoje em dia é a primeira coisa ensinada numa oficina de

maracatu. É também a marcação do Porto Rico, e de para-maracatus, como o Nação Pernambuco. Por um tempo foi chamado, no contexto das oficinas Estrela Brilhante, de “Baque de Luanda”. É importante destacar que a emergência mais recente do baque virado é justamente a colocação disto como “base” do maracatu. *Nenhum batuqueiro com mais de 30 anos que toque desde criança realiza esse padrão*, apesar de ele ser o mais difundido atualmente:

(“Marcação”/ “Normal”/ “Baque de Luanda”):



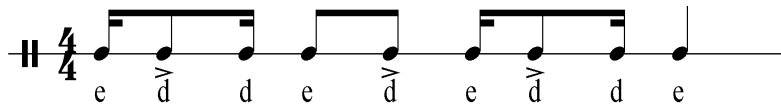
O nome “Baque de Luanda” pode ter sido uma apropriação da leitura de Guerra-Peixe, por parte de membros do Estrela Brilhante do contexto pós-1993. Porém, o que era “de Luanda” para Guerra-Peixe é um baque que não faz parte do repertório Estrela Brilhante atual⁹⁵, e que é, por sua vez, muito parecido com o baque “da caidinha”, que virou marca distintiva do Encanto da Alegria, e que exponho mais abaixo.

II. Martelo

O outro baque comum, sobretudo na zona norte, é o que já era chamado de “Martelo” mesmo no final da década de 50, de acordo com Nido ou o próprio Toinho. Apesar de não ser novidade, a manulação com que é executado por batuqueiros antigos, como Nido, Bolinha, ou Zé de Tânia é certamente diferente da regra “pulso para mão esquerda” do Estrela Brilhante.

⁹⁵ Segundo Virgínia Barbosa, 2001, fazia ele era de fato ainda utilizado nos primeiros anos após 1993, como uma “variação” que logo caiu em desuso.

(“Martelo”)



Este baque acompanha atualmente um determinado repertório de toadas relativamente fixo. Dentre elas, a célebre:

“Somos de Água Fria, lê lê
Leão Coroado, pra se ver.”

Esta já aparece em gravações da década de 70 acompanhada deste mesmo baque⁹⁶. Mesmo assim, ele não está anotado por Guerra-Peixe, e já que temos dados para acreditar que este foi bastante minucioso na sua observação, suponho que ele não era tocado pelo Elefante, e era parte de uma certa marginalidade da tradição, quem sabe associada inclusive às encrustrações do baque solto dentro do baque virado.

III. “O que o Elefante fazia”⁹⁷ (“Arrasto”)

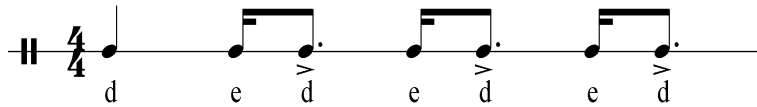
Um baque bastante comum hoje em dia é aquilo que ambos os Elefantes aparentemente faziam, tanto o de Dona Santa, tal qual anotado por Guerra-Peixe, quanto o de Rosinete e Madalena, como se pode perceber em filmagens do final dos anos 90. Ele seria a “marcação” (mais comum) desses maracatus⁹⁸. É ele também o baque que Toinho pede, indicando com a mão, que seus batuqueiros executem. A partir da intervenção de

⁹⁶ Como é o caso do registro no disco “Instrumentos Populares do Nordeste” de Marcus Pereira, em interpretação pelo Estrela Brilhante (à época uma nação do Alto do Pascoal, como Cabeleira à sua frente) e cantada pelo então diretor e hoje bastante esquecido Jajá.

⁹⁷ Expressão do batuqueiro Leco, do Encanto da Alegria.

⁹⁸ Importante notar que no caso do Elefante de Dona Santa, trata-se de uma representação higienizada feita por Guerra-Peixe, e no caso do Elefante de Dona Madalena, trata-se de uma representação higienizada em ato como consequência do processo histórico (que inclui a primeira representação de Guerra-Peixe).

Walter, que “deu nome aos bois”, ele ficou conhecido generalizadamente conhecido como “Arrasto”:



No cenário que se esboça, entende-se assim que uma mesma toada pode ser tocada com “marcação” ou com “arrasto” a depender do maracatu. Igualmente, se no Estrela Brilhante pode haver um conjunto de regras fixas associando determinadas toadas a marcação e outra a arrasto, no Encanto da Alegria é possível que algumas toadas sejam cantadas com um baque num ano, e no ano seguinte com o outro. Tentativas recentes no Encanto de enfatizar sua semelhança com o Elefante, assim como de atender aos sinais de Toinho, têm feito que este baque seja o mais utilizado no Encanto da Alegria.

IV. O Baque de Parada

A “parada” é uma pequena convenção que interrompe, por quatro compassos, a seqüência da repetição do baque de arrasto. Ele não se encontra em qualquer uma das gravações da década de 70 que pude encontrar, mas batuqueiros antigos como Nido o incluem na lista de “baques antigos” que ofereceram durante as entrevistas realizadas (baque virado, martelo, parada).

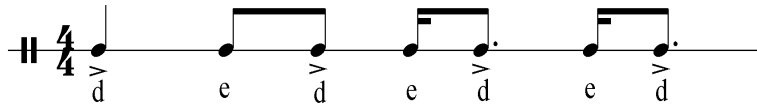


A toada famosa que acompanha esse baque é:

Nagô, nagô,		
A nossa rainha já se coroou.		
Nagô, nagô,		
A nossa rainha já se coroou.		
Nagô, nagô, nagô,		
A nossa rainha já se coroou.	}	parte da “parada”
Nagô, nagô, nagô,	}	
A nossa rainha já se coroou.	}	

VI. Um intervalo insistente (“Malê”)

Nos últimos anos re-emergiu o intervalo de colcheias no segundo tempo como se fosse um baque “antigo”. No Estrela Brilhante foi chamado de “Baque de Malê” por Walter. É típico do processo de “reificação auditiva” (ver à frente) no qual um conjunto heterogêneo de práticas é fixado por meio da re-transmissão, para um grupo de pessoas, de um conteúdo vivenciado por uma só, no contexto anterior.



Dessa forma, Walter não só contribuiu para a organização desses baques do maracatu, como aprofundou a existência de “convenções”. A metáfora de Walter para isso é comparar o maracatu a uma feijoada, e cita os diversos ingredientes que se podem acrescentar ou retirar sem que ela deixe de ser uma feijoada. As convenções, à la Walter, são outro elemento importante do evento de Abertura do Carnaval regido por Naná Vasconcellos.

Assim, a atitude de Walter no maracatu esteve em perfeita consonância com o momento de atual expansão e exportação do baque virado que requer essa reificação dos elementos rítmicos, a criação de uma nomenclatura para oficinas etc. Contudo, o Estrela

Brilhante continua sendo uma nação localizada numa periferia do Recife, e não um “pára-maracatu”. O Estrela foi então a primeira nação abertamente receber esse novo tipo de batuqueiro de maracatu: o jovem branco interessado não apenas em tocar maracatu numa banda, ou num grupo “folclórico”, mas sim numa “nação antiga do Recife”.

À procura de uma caligrafia

Se por um lado os batuqueiros do Encanto constróem sua identidade musical, e representam sua prática, criando um parentesco e proximidade formal com o Leão Coroado e o Elefante, por outro se constróem como o oposto do Estrela Brilhante. Alguns elementos dessa oposição aparecem abertamente em discurso, como o fato de que no Encanto da Alegria não se usam os Abês⁹⁹ (nem atabaques, o que é o caso do Porto Rico) que são acusados de “descaracterizarem” o maracatu. Outro elemento é a não presença de pessoas “de fora” da comunidade no Encanto da Alegria, que é utilizado como invocado como um fator legitimador e atestador de uma suposta maior autenticidade, frente a coletivos como o Estrela Brilhante. Nessa linha, todos os bombos do Encanto da Alegria pertencem à própria nação, e não são de posse individual.

Contudo, a grande preocupação vinda do sentido do Estrela (e de todo o cenário do maracatu circundante) diz respeito a um aspecto muito menos verbalizável, e sobre o qual longas conversas são realizadas à busca de mesmo de um vocabulário para poder tratá-lo¹⁰⁰. Trata-se diretamente da questão da forma de tocar, num contexto de oralidade. A questão é que o baque dificilmente foi, na sua história, uma decisão verbalizada – apenas agora passando, aos poucos, a sê-lo – mas sim uma articulação entre elementos

⁹⁹ Instrumento de cabaça coberta com contas muito utilizado nos cultos afro-brasileiros e nos afoxés.

¹⁰⁰ A interlocução comigo estimulou tal reflexividade entre os jovens batuqueiros.

colocados à disposição pelo contexto histórico e social apresentado acima. Boa parte das nações vive uma espécie de busca incessante por alguma certeza de como fazer as coisas que tem que ser feitas para o maracatu. Isso ocorre tanto no que diz respeito à música quanto aos rituais e aos preceitos religiosos das obrigações necessárias para se colocar a agremiação na rua durante o carnaval. Uma forma de entendê-lo seria enfatizar a cadeia sintagmática do ritual como linguagem e da música como linguagem¹⁰¹.

Um exemplo: não há livro de receitas para uma obrigação de Calunga de maracatu. Trata-se de uma obrigação de Egun, para os ancestrais, das mais complicadas e pesadas dentre as realizadas no culto nagô, mas há um conhecimento de como aplicar um determinado conjunto de regras (da gramática do ritual) incorporadas que se manifestarão em uma determinada seqüência ritual específica.

Outro consequência disso, no campo musical, é que o Encanto da Alegria parece estar sempre à busca de seu próprio estilo, debatendo-se com desejos, caminhos que sabem querer serem seguidos (como tocar parecido com o Elefante), e com influências incontroláveis, não claramente percebidas. Quando comecei a acompanhar o Encanto da Alegria (2002), este tocava algo como o “Arrasto” (na terminologia de Walter). Era possível ver, no descender da mão de Toinho o seus sinais de que era algo como isso que queria sentir do grupo. Porém, no ano seguinte, algumas das mesmas toadas cantadas em “Arrasto” já eram cantadas com a “marcação”.

Da mesma forma, o grupo nunca faz um “Malê” (Walter) abertamente, isso porque se inspira no Elefante de Dona Madalena, que de alguma forma acabou reproduzindo, esquematicamente, o “baque virado” do Elefante de Dona Santa, tal qual

¹⁰¹ Chego a essas noções, muito exploradas na lingüística através das leituras de Saussure, 2006; Barthes, 1964; entre outra.

representado por Guerra-Peixe, que se aproxima mais do mencionado Arrasto. Mas algumas formas “antigas” apresentadas a seguir de fato se assemelham a este toque, e feitas de forma por demais esquemática, sequer serão associadas a ele, e serão repreendidas por “batuqueiros exemplares” como Leco.

Tudo isso funciona como uma caligrafia não resolvida, que pensa desenhar cada letra de uma forma nova, a cada vez que é usada, mas não percebe a própria constância e a irregular regularidade de suas formas. Essas re-articulações de processos internos musicais no complexo do maracatu-nação passam pelo ponto fundamental de forma como o conhecimento do baque virado, da sua prática, é transmitido. De novo, os encontros para ensaio do Encanto da Alegria são um excelente campo de observação nesse aspecto. Um exemplo é emblemático:

Uma determinada toada aprendida por Toinho no Leão Coroado de Seu Luiz (como a maioria) reza:

“Nosso Rei dançou
Dançou, dançou,
As catitas também,
Dançou, dançou.

Em uma de minhas primeiras conversas com Toinho ele a usou como exemplo do que considerava (e ainda considera) o fato simples de que os batuqueiros “não sabem muito de baque virado”. E apesar de ocupar a posição de “mestre”, na análise do que ocorre na execução desta toada, fica claro o quanto ele não está implicado numa noção ocidental de professor, ou de “transmissor de conhecimento” num sentido simples do termo.

O problema gira em torno do momento das respostas (ou coro) da toada. Ao cantá-la acompanhando-se a si mesmo, batucando com os dedos em alguma superfície, ele realiza uma determinada inflexão no momento do “dançou, dançou”, que reproduz, na linha do baque, a exata ênfase rítmica das sílabas cantadas. Assim, as quatro sílabas em questão são acompanhadas por uma cadência de quatro colcheias, num momento de contra tempos regulares (não sincopados) que não pertencem ao fluxo normal do baque virado (altamente sincopado), mas que de fato se assemelha ao modelo do “arremate” que exporemos abaixo.

Mas o fato é que aquilo que Toinho sabe como correto, porque provavelmente viu sendo feito por anos no Leão Coroado (ele afirma ter visto), provavelmente sem que ninguém jamais lá tenha parado para explicar ou ensinar (devido ao contexto de comunidade de fala mais coesa apresentado no capítulo anterior), nunca se concretiza de forma para ele satisfatória no baque que ele agora conduz. E o que é mais revelador é a sua postura com relação a isso. Nunca ele “parou e explicou como fazê-lo”, que é algo que um desavisado esperaria. E mais, nunca cobraram isso dele também. Todos comportam-se como se simplesmente, de repente, aquela pesada orquestra poderia ter uma espécie de revelação e passar a fazê-la com a coerência do acerto. Ou como se assim devesse ser.

Por anos vi Toinho, de vez em quando, desconsoladamente e infrutiferamente puxar a tal toada e um leve ar de apreensão surgir entre os batuqueiros. Apesar de tal apreensão ser um clima recorrente, pelo menos no Encanto da Alegria, onde existe uma promessa latente de uma execução divina, às vezes confrontada com uma frustração imediatamente esperançosa com a certeza de que algo especial às vezes brota daquela

interação. Assim, o principal aspecto da mudança dos tempos se estampa nesse momento algo que antes era apenas aprendido, agora passa a ter que ser ensinado para que possa funcionar.

Outro aspecto que deve ser levado em conta é o estabelecimento de um espaço para a contribuição pessoal, individual de cada batuqueiro à linguagem do baque virado¹⁰². Nessa interação de elementos o estilo do grupo se estabelece. Uma marca desse estilo que se torna cada vez mais conhecida é uma certa “caída” do corpo dos batuqueiros do Encanto da Alegria em momentos específicos de finalização de um ciclo de diálogo, por exemplo, como se verá a seguir. Este é resultado da conjugação de elementos de interação para fim de ciclo de compassos (tipicamente da fase anterior), criação de convenções ou semi-convenções para determinados pontos de uma sequência de compassos (tipicamente da fase atual) e inovação por meio da contribuição pessoal a partir da experiência incorporada dos batuqueiros. A tal caidinha, no contexto da interação dialógica dos batuqueiros do Encanto chegou inclusive a se fixar na forma de um baque, que de fato se assemelha muito alguns toques dos maracatus durante a década de 70 e até ao “baque de Luanda” do antigo Elefante, tal qual apresentado por Guerra-Peixe (1981). Curiosamente, o baque passou a ser executado com um certo esquematismo e exagero (a intenção é só que alguns dos batuqueiros executem a diferença apontada) que passou a irritar Toinho, apesar de se trata de algo que decididamente está em maior sintonia com aquilo que ele mesmo executada no Leão Coroado de Luis de França.

¹⁰² O espaço para a inovação pessoal numa tradição é um dos temas que me chama a atenção em no trabalho de Anthony Seeger (1987)

Sobre a forma de tocar de alguns batuqueiros antigos

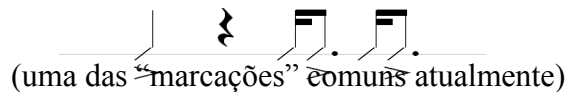
Podemos listar a quantidade de batuqueiros ativos atualmente que participaram da fase anterior dos maracatus (necessariamente acima de 30 anos), considerando os que toquem alfaia, que é instrumento central na presente análise por ser o meio principal do desenvolvimento dos aspectos de sintaxe musical analisados adiante.

Elefante: 1 (Nido, o mais velho a tocar alfaia, com 63)

Encanto da Alegria: de 3 a 6 (Mané, Bolinha e Nado são os constantes)

Gato Preto: de 2 a 4 (Zé de Tânia, com 62 anos, antigo batuqueiro do Indiano, e Joca são os constantes)

O primeiro ponto que chama atenção é que *nenhum* deles faz qualquer coisa parecida com o que se tornou o retrato oficial do maracatu, aquilo que Naná Vasconcellos pede que as nações toquem, no seu evento de abertura do Carnaval:



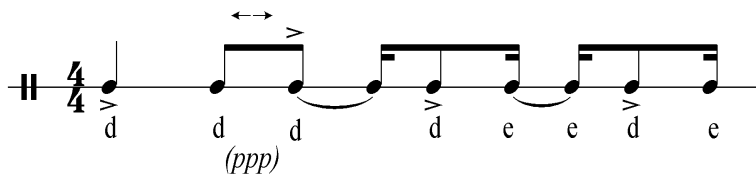
O que esses batuqueiros “antiquados” executam possui duas características fundamentais:

1. Não se resume a um esquema facilmente discernível, de notas fracas e fortes claramente destacadas uma das outras. É muito mais difícil colocar em partitura e as tentativas, apresentadas a seguir, se limitam a incrementar com nuances de intensidades uma notação, que sempre será esquemática.

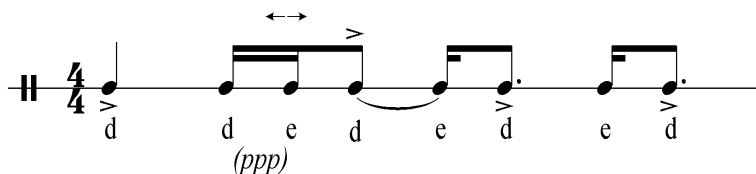
2. As suas versões do baque virado constituem num repertório de variações incessante que nunca repousa sobre a repetição *ad infinitum* de uma fórmula de base. Essas variações, como veremos, ocorrem em fina sintonia com o que os demais batuqueiros estão a tocar.

A partitura é, notadamente, um meio falho para a representação da música. Dessa forma, todas as práticas do maracatu sofrem reduções tremendas ao serem enquadradas no grafismo da notação. Contudo, é cabível afirmar que o que é feito atualmente no baque virado é *menos difícil* de ser notado do que aquilo que os mais velhos fazem. (Capítulo 3). Exponho 3 exemplos abaixo que se aproximam ao que três diferentes batuqueiros, interlocutores desta pesquisa, fazem:

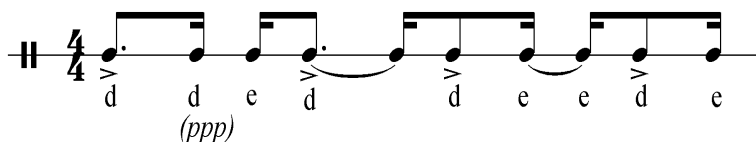
Bolinha (No Encanto):



Nido (No Elefante atual):



Zé de Tânia (Atualmente no Gato Preto):



Leitores não familiares com o maracatu-nação não devem, de forma alguma, associar estas características apontadas nestes batuqueiros de idade mais avançada, e a complexidade de sua prática musical, com a oposição comum entre músico maduro e músico novato, tido como aquele que tem repertório de possibilidades reduzido. Não se trata disso, mas sim de concepções diferentes acerca da música que se toca. Mesmo batuqueiros “excelentes” (uma categoria complicadíssima), tidos como exemplos, num maracatu como o Estrela Brilhante, enquanto estiverem “marcando”, não irão se afastar daquilo que é a “base” do “baque” específico sendo executado. Não há praticamente relação entre habilidade com o instrumento e rebuscamento do marcação (o mesmo não ocorre com a viração).

Conclusão – A REIFICAÇÃO COMO MONOLOGIA

A principal influência do novo momento, exemplificado complexamente na figura de Walter não diz somente respeito aos baques tocados, mas sim ao surgimento de uma concepção da viração (do “repique”) como “solo” individual monológico em oposição à interação dialógica. Assim todos esses detalhes até aqui apresentados devem ser lidos a partir da convivência social e lingüística entre os batuqueiros de um maracatu como o Encanto da Alegria ou o Gato Preto. Formas de diálogo não passam então somente pela execução e pela resposta, mas pelo conjunto da comunicação inter-corporal, como até mesmo risadas, arregalação de olhos e outros sinais de interação.

Seria necessário porém antes de tratar desse tema, retomar e perceber o quanto as representação feitas sobre o maracatu, apesar de sua riqueza, são monológicas. Essa tradição interpretativa é muito bem exemplificada pelo trabalho de Guerra-Peixe, no qual um exemplo de uma performance de tambores foi colocada como se fosse uma execução cristalizada, prescrita, e não o resultado de uma interação absolutamente contingente entre aqueles tambores, naquele determinado momento. O *Maracatu Batuque Book*”, feito recentemente, com jeito de “método” de maracatu, não foge em nada a esse modelo.¹⁰³

A questão é indagar em que medida essas representações monológicas são também um paradigma para a prática musical. Supõem a idéia da base “limpa”, que no fundo pode ser lida como é uma higienização de uma abstração centrada na percepção

¹⁰³ Silva, 2005. O *Batuque Book* foi recentemente comprado em grandes quantidades na Inglaterra, onde um grupo de percussionistas pretende adotá-lo como método de ensino de percussão em escola. Informação obtida através de uma conversa com um Irlandês que toca maracatu em Dublin.

completamente *auditiva* do baque virado, em oposição a uma experiência corporal. A essa base limpa, nesse modelo, contraponho uma idéia mais fluída de interação, que ainda brota, por momentos, em várias nações. A diferença é fundamentalmente condensada nos significados diferenciados dos termos “viração” (que é um conceito nativo) e improviso, na sua forma de “solo”.

Existe, assim, uma outra forma de encarar o tipo de interação que ocorre entre os executores das alfaias. Em *Los tambores del candombe*, Luís Ferreira¹⁰⁴ analisa a implicação da idéia de improviso e de solo para músicas tradicionais que são essencialmente dialógicas. O modelo de reificação, de ensinamento, de cristalização, sempre tende a anular um caráter de comunicação entre os tambores, de pergunta-resposta, de interação fluída¹⁰⁵. Esse seria um modelo *dialógico* do tocar, e perfeitamente aplicável ao baque virado, sobretudo na fase ainda audível Pós-Dona Santa, com seus respingos para o presente.

Em *Afrografias da memória*, Leda Martins¹⁰⁶ propõe um viés para a *oralitura* da música afro-brasileira dos congados que enfatiza o caráter, assim como no jazz, de constante *improvisação*, e essa improvisação se dá com base numa concepção também fluída, linguística, de fala, de experiência musical discursiva e altamente interativa.

Trata-se, no meu caso, de mostrar como uma visão “coreográfica”, porque prescritiva, (concebida como uma “peça musical a ser executada”)¹⁰⁷ do toque, se encontra em oposição a práticas localizadas de transmissão de um conhecimento lingüístico

¹⁰⁴ Ferreira, 1996.

¹⁰⁵ Se tomamos a metáfora da linguagem para a música ao falar de maracatu, se faz necessário adotar as consequências do conceito de comunicação, inicialmente deixado de lado pela lingüística estruturalista, e mais tarde retomada pelos estudos de semiótico, semiologia, e até mesmo cognição. Barth, 1964, Jakobson, 1969; Sperber, 1986.

¹⁰⁶ Martins, 1997.

¹⁰⁷ Que é o exemplo perfeito do *Batuque Book*. Silva, 2005.

improvisado. Quero opor a idéia de *uso* da linguagem, no que permite manifestações sintagmáticas, contingentes – interpelações interpeláveis – a uma idéia de decoração (no duplo sentido da palavra).

Valeria a pena expandir a metáfora do improviso no que ela também fala de um modo de vida constantemente sujeitado a ter que se adequar não só à interlocução, mas também a ambientes mutáveis e até adversos.¹⁰⁸

O mais importante a ser destacado aqui é que se percebemos que a música é comunicação e que o paradigma de comunicação é a fala, entenderemos a tragédia de se perder o modo de improviso autêntico e de criação em constante adaptação à mudança ambiental. A característica fundamental da fala é que com um número amplo, e também mutável de elementos e regras, ela pode produzir novidades *ad infinitum*. A diferença entre a oposição clássica da lingüística saussuriana entre língua e fala expressa esta idéia de criatividade aberta e ilimitada. Ao fecharmos qualquer língua a repertório fechado de clichês a retiramos da história e de suas possibilidades futuras¹⁰⁹.

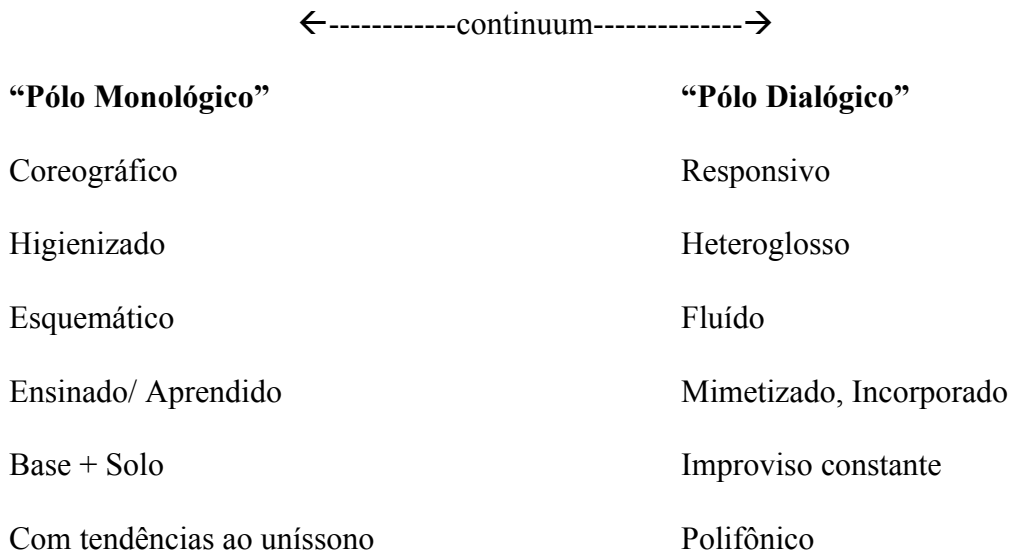
O modelo sintagmático enfatiza o caráter não-rígido, não-esquemático, o fato de que ao invés de um modelo prévio existe uma gramática de possibilidades. Baseio-me na concepção saussuriana da linguagem, mas conto com a idéia, enfatizada por Chomsky, de que o sintagma é uma manifestação concebida como possibilidade de um paradigma (a linguagem).¹¹⁰

¹⁰⁸ Agradeço a Arivaldo Lima por esta idéia. O tema musical principal do coletivo de Hip Hop “Êxito D’ Rua” é justamente uma música chamada “d’Improviso” que sintetiza alguns dos dilemas de se viver arte na periferia do Recife hoje.

¹⁰⁹ Saussure, 2006.

¹¹⁰ Vale lembrar que não somente como a música do maracatu está sujeita a esse caráter contingente, mas também os rituais religiosos ligados ao maracatu. É possível construir um amplo paralelo no funcionamento dessas duas esferas. Esse tipo de abordagem, para o ritual religioso está apresentada por Segato (2003).

De tal forma que quero operar dois pólos de concepção da prática musical do baque virado:



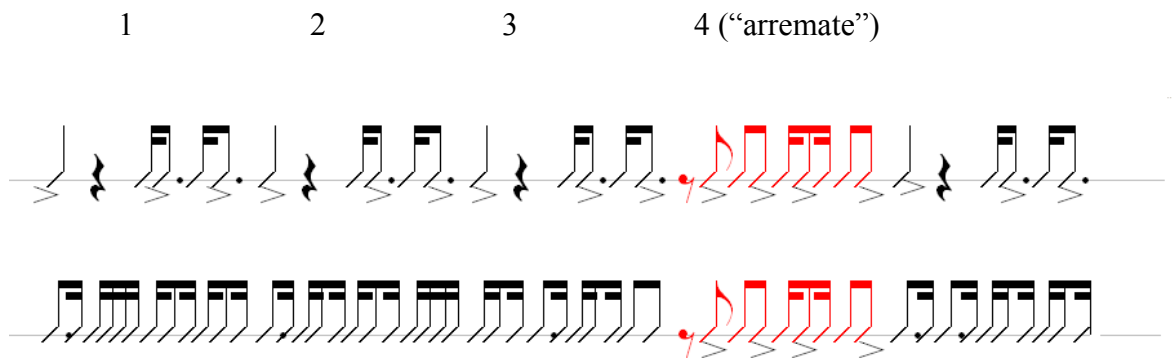
←←← (“reificação auditiva”) ←←←
(*cristalização da dialogia*)

Digo que são pólos por não se encontrarem em estado “puro” em nenhum maracatu, e por serem inclusive tendências de momentos diferentes (às vezes até de uma mesma apresentação) de maracatus como o Encanto da Alegria, o Gato Preto e o Elefante atual. Como permitem o vislumbre de um contínuo, de um pólo a outro, é possível afirmar que certos conjuntos se aproximam mais de um, e outros de outro. O Encanto da Alegria, enquanto reunião de alguns batuqueiros que pertenceram a uma fase anterior do baque virado com outros mais jovens curiosos de entender esse passado, mas extremamente influenciados por certas formas de tocar que se tornaram ou modismos ou

prestigiosas, é um exemplo do modelo dialógico constantemente influenciado pelo modelo monológico. É justamente essa tensão que interessa à presente observação.

O pólo a que chamo de monológico pode ser entendido também como uma “reificação auditiva”, do produto sonoro resultante da interação comunicativa entre os tambores.

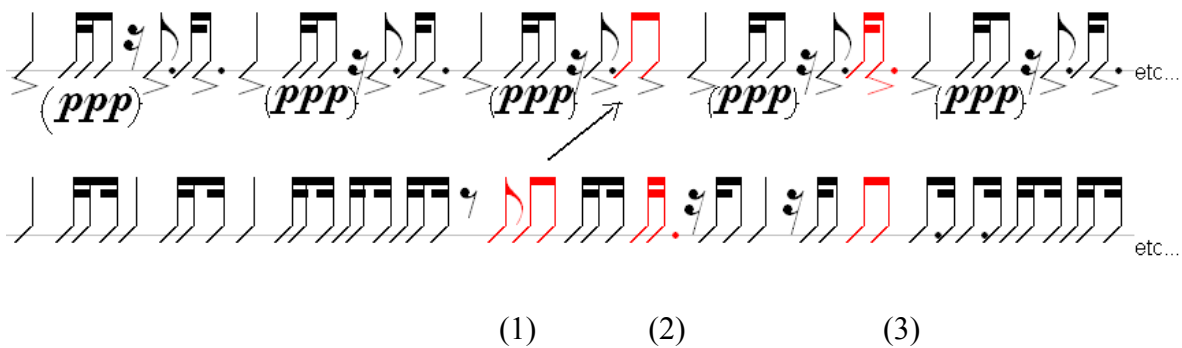
O exemplo que quero oferecer desse modelo é a leitura de um elemento da gramática musical do baque virado facilmente destacável e que possui uma função muito específica. No modelo monológico, em muitos maracatus, existe uma quase-regra de que a cada quatro células de marcação, há uma espécie de “arremate”. O exemplo seguinte é típico do Estrela Brilhante (do Recife), porque *emana* desse maracatu enquanto lugar de encontro de um projeto musicizante do baque virado (e uma presença forte da classe média branca) com a tradição local, como mencionado.



De um lado temos a base; do outro a viração concebida como solo. Coreograficamente, de forma convencionada, a cada quatro compassos todos executam, em uníssono, uma célula com elementos contramétricos ao motivo rítmico sincopado do restante do baque.¹¹¹

¹¹¹ Utilizo aqui a idéia de contrametricidade tal qual revisitada e explicada por Sandroni (2001). Também há aí uma explicação bastante detalhada da função da síncopa na música brasileira.

Já uma visão dialógica do baque virado permitiria uma outra compreensão e prática da coisa. Uma leitura poderia partir da ambivalência da célula que chamei de arremate e que poderia ser encarada, linguisticamente, como uma célula (en)fática, por ter uma função na *comunicação* (nesse caso de reiterar que a comunicação está ativa). Exemplo de aspecto do paradigma dialógico (que se aproxima mais do modelo do Encanto da Alegria, mas que pode perfeitamente ser encontrada em outros maracatus):



No exemplo acima, a parte destacada em vermelho, ao invés de uma convenção, é uma interação dialógica entre dois tambores, e ela estará por sua vez em diálogo com a linha melódica e rítmica da toada que estiver sendo cantada pelo mestre. O tambor da linha de cima está fazendo algo que pode ser considerado uma base, mas que é uma manifestação específica de uma forma individual de executar (com parte de sua vicissitude assinalada pelo *pianíssimo*)¹¹². O mais importante é que ele está responsivamente ligado ao que o outro tambor da linha de baixo faz. Procurei caracterizar esse com um “improviso” menos “verborrágico”, e absolutamente típico de um batuqueiro do Leão Coroado de Luis de França, sem incidência de quatro semicolcheias

¹¹² Queria assinalar, contudo, que o mais importante aqui não é o barroquismo da notação, apesar de a representação escrita da música ser um tema fundamental. Faltaria colocar, por exemplo, que mão está a tocar o que, dentro de um estilo individual específico. Não o acrescentei aqui ora por comodidade, e porque de qualquer forma seria inesgotável um esforço de “representação fidedigna”. Esse estilo de marcação é mapeável, tem genealogia, e seria possível apontar quem o faz, e onde possivelmente o consolidou como forma pessoal de tocar (isso tudo no panorama da “fase anterior”).

seguidas, por exemplo. E é justamente na sua não necessidade de ocupar todos os espaços e na sua abertura¹¹³ para o outro que ocorre o diálogo. A célula (em vermelho) iniciada pelo tambor de baixo (1) é completada – respondida – pelo de cima quando este a *sente*¹¹⁴ (2). E os dois juntos conformam, ao invés de um uníssono, uma polifonia, com esta pergunta-resposta, e com a sobreposição de toques que são opostos do ponto de vista da ênfase rítmica (2) e (3). Isso tudo é o germe de um modelo polifônico/ dialógico – pergunta e resposta, eu-tu.¹¹⁵

“Função Fática →→→ Reificação Auditiva →→→ “Arremate a cada 4 compassos”

Um exemplo final

Um exemplo de reificação desse tipo, é também o que ocorre com alguns baques, que às vezes acabam sendo encarados como recuperações de antigos baques esquecidos. São diferentes desse que se tornou padrão, mas surgem em nações situadas em locais com história apenas muito recente de baque virado (dos últimos anos) mas que são constituídas a partir de material acumulado dos momentos anteriores por meio de determinados indivíduos a realizar a ponte. É o que ocorre com o incompreendido baque do Leão Coroado atual e o do Caminda Estrela atual. Podem ser comparados a uma das esquematizações de baques do Estrela Brilhante. São todos, na verdade, uma re-leitura,

¹¹³ Essa idéia de “abertura” para que o outro entre na trama musical dialógica do percussionista também é central na análise que Luís Ferreira faz do Candombe (Ferreira, 2000).

¹¹⁴ Aproveito a ambiguidade do verbo sentir (que em francês e em espanhol, assim como no português pode designar *escutar* também) pois aqui se trata de superar a dualidade auditiva-corporal, já que o que ocorre no baque se situa exatamente entre essas duas esferas.

¹¹⁵ Ferreira, 2000 dá exemplos da importância do modelo pergunta-resposta. Em Chernoff, 1979 está apresentado como esse esquema é importante para a música africana como um todo. Ao mencionar a relação “eu-tu” quero apontar que também estou inspirado por outro aspecto da noção de diálogo, que é a desenvolvida por Martin Buber, que diz respeito à colocação do sujeito perante o outro, no plano psicológico mais amplo Buber, 1982.

uma rememoração de um aspecto de fato importante na sonoridade do Leão Coroado, um determinado intervalo no segundo tempo, que habitava tanto momentos o de interação dialógica (e é exatamente coincidente com um dos intervalos da função fática).

Três reificações presentes a partir da percepção de um certo elemento “soante” no baque virado do Leão Coroado de Luiz de França e de batuqueiros de nações da fase anterior (a exemplo de Bolinnha, Zé de Tânia etc):

	Cambinda Estrela Atual (por meio de Ivaldo Lima)
	Leão Coroado Atual (por meio de Afonsinho)
	Um dos baques do Estrela Brilhante (do Recife) atual (por meio de mestre Walter)
(1) (2) (3) (4)	

O que se escuta em **(2)**, nestas três versões de “base” de baque virado são o resultado de três interpretações pessoais a partir do convívio em graus diferentes, com Luiz de França. Os casos do Cambinda Estrela e do Leão Coroado seriam uma espécie de “efeito do fundador”, de gramática musical¹¹⁶. Nesses dois maracatus, o baque inteiro executa essa base limpa, com os dois intervalos de colcheia no segundo tempo do compasso. Coincidentemente esses são exemplos de dois maracatus que foram fundados, e que tiveram seus batuqueiros formados a partir de uma interpretação de um só

¹¹⁶ “Efeito do fundador” é uma analogia com um conceito importante da genética, que descreve os casos em que um determinado traço é comum a toda uma população por conta de ter estado presente coincidentemente com exclusividade em todo indivíduos que a formaram. Sforza, 1999.

indivíduo de do que é a música do maracatu. No caso de Ivaldo, trata-se da formação do Cambinda Estrela no bairro da Campina do Barreto, que até então não possuía qualquer tradição de maracatu, a partir do conhecimento que acumulou após breve passagem pelo Leão Coroado da Bomba do Hemetério e pelo Elefante da nova fase de D. Madalena. No caso de Afonsinho, trata-se de ter ele formado batuqueiros num bairro que também não tinha história de maracatu de baque virado a partir do seu breve, porém intenso, convívio com Luiz de França, quando este confiou o seu Maracatu ao respeitado Pai de Santo, que o levou para Águas Compridas.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mario de. *Danças Dramáticas do Brasil*. (Belo Horizonte, Editora Itatiaia; 2002; 1ª ed.: 1936)
- ARAÚJO, Samuel. “Brega: Music and conflict in Urban Brazil.” IN *Latin American Music Review*. 1988 Vol. 9 No. 1. pp. 50-89; 1988.
- ARRUTI, José Mauricio. *Mocambo: Antropologia e História no Processo de Formação Quilombola* (São Paulo: EDUSC; 2006).
- BACKTIN, Michail. *Problemas na Poética de Dostoiévsky*. (Forense Universitária; 2005)
- BARBOSA, Maria Cristina. *A Nação Maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande* (Monografia apresentada ao curso de especialização em Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2001).
- BARBOSA, Virgínia. *A Reconstrução Musical e Sócio-Religiosa do Maracatu Nação Estrela Brilhante (Recife): Casa Amarela / Alto José do Pinho* (Monografia apresentada ao curso de especialização em Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2001).
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. (São Paulo: Cultrix; pub.or.1964).
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e Simulação*. (Lisboa: Relógio D’Água: 1997).
- BLACKING, John, *How Musical is Man....*
_____ *Music, Culture & Experience*. (editado e com uma introdução por Reginald Byron – Chicago: The University of Chicago Press; 1995).
- BRANDAO, Maria do Carmo e MOTTA, Roberto. “Adão e Badia: Carisma e Tradição no Xangô de Pernambuco”. In: Vagner Gonçalves da Silva. (Org.). *Caminhos*

- da Alma: Memória Afro-Brasileira. São Paulo: Summus (Selo Negro), 2002, p. 49-87.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. (São Paulo: Editora Perspectiva; 1982)
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. (London: Routledge, 1993).
- CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. In *O Discurso e a Cidade*. (São Paulo: Duas Cidades; 1993. p.65-69).
- CARVALHO, Ernesto I. de. “Questões de Maracatu – Dinâmicas de mudanças entre a memória individual e a memória coletiva na zona norte do Recife” - Monografia de graduação defendida no departamento de Antropologia da UnB em Dezembro de 2003.
- CARVALHO, José Jorge de. “Las Tradiciones Musicales Afroamericanas: De Bienes Comunitarios a Fetiches Transnacionales” em Jaime Arocha (Org.) *Utopía para los Excluidos. El Multiculturalismo en África y América Latina*. Colômbia, 2004
- CHERNOFF, John Miller, *African Rhythm and African Sensibility*. (Chicago - Londres: University of Chicago Press; 1979)
- COSTA, Pereira da. *Arredores do Recife*. (Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife; 1981).
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. (Rio de Janeiro: Contraponto; 1997).
- FABIAN, Johannes *Moments of Freedom – Anthropology and Popular Culture* (Charlottesville/ Londres: University Press of Virginia; 1998).
- FERREIRA, Luis. “La música afrouruguaya de tambores en la perspectiva cultural afro-atlántica” In *Anuario - Antropologia Social y Cultural en Uruguay - 2001* org.:

- Sonnia Romero Gorski (pela Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República en Montevideo, Uruguay.; 2001)
- FERREIRA, Luis. *Los Tambores del Candombe* (Montevideu: Colihue-Sepé; 1996).
- FREYRE, Gilberto. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*. (Rio de Janeiro: José Olympio; 1936).
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. (Rio de Janeiro: Guanabara Koogan; 1989).
- GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife* (São Paulo: Irmãos Vitale; 1981; 1ª ed.: 1955).
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. “Música, identidade e tradição: Guerra-Peixe e os maracatus. *Anais Eletrônicos do II Encontro nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Salvador 2004.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora* (Belo Horizonte: Editora da UFMG; 2001).
- JACKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação* (São Paulo: Cultrix; 1969).
- KEIL, Charles e FELD, Steven. *Music Grooves*. (Chicago: The University of Chicago Press; 1994).
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*
_____. *Olhar, Escutar, Ler*. (São Paulo: Companhia das Letras; 2000)
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nação – Ressignificando Velhas Histórias*. (Recife: Edições Bagaço; 2005)
- _____. “Maracatus e Maracatuzeiros: Desconstruindo Certezas, Batendo Afayas e Fazendo Histórias. Recife, 1930 – 1945.” Dissertação de Mestrado apresentada no departamento de História da UFPE em 2006

- LINDSAY, Jennifer. *Javanese Gamelan*. (London: Oxford University Press; 1985).
- LUCAS, Glaucia. *Os sons do rosário – o congado mineiro dos Arturos e do Jatobá*. (Belo Horizonte: Editora da UFMG; 2002)
- MANTLE-HOOD. *The Ethnomusicologist*. (Kent: Kent University Press; 1982)
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luis Bonaparte*. (São Paulo: Paz e Terra; 1997; 1ª ed. 1852)
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá* (São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Maza Edições, 1997).
- MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. (Northwestern University Press; 1964).
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology* (Illinois: University of Illinois Press; 1983).
- NETTL, Bruno. *The Western Impact in World Music* (New York: Shirmer Books, 1985).
- PECHINCHA, Mônica. *O Brasil no discurso da Antropologia nacional*. (Goiânia: Cânone Editorial; 2006)
- PINKER, Steven. *The Language Instinct*. (London: Penguin Books, 1994).
- PRICE, Sally. *Arte Primitiva em centros Civilizados*. (Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; 2000).
- REAL, Katarina. *O Folclore no Carnaval do Recife*. (Recife: Editora Massangana; 1990; 1ª ed. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura, Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro; 1967).
- _____. *Eudes – O Rei do Maracatu* (Recife: Editora Massangana; 2001).
- RESENDE, Tarcísio S. *Batuque Book*. (Recife: 2005)
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. (New York: Vintage Books; 1993)

- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente – transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ; 2001).
- SANDRONI, Carlos. *O Destino de Joventina*. Comunicação Apresentada ao 36º Congresso de ICTM. Rio de Janeiro, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral* (São Paulo: Editora Cultrix 2006).
- SANTOS, Climério de Oliveira e RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuque Book – Pernambuco – Baque Virado e Baque Solto*. (Recife: 2005).
- SEGATO, Rita Laura, “Inventando a Natureza: Família, Sexo e Gênero no Xangô do Recife” In *Santos e Daimores* (Brasília: Editora da UnB; 1995)
- SEGATO, Rita Laura e ALVARSON, Jan-Ake. “Religions in transition – changing religious adhesions in a merging world” IN *Religions in Transition* (Uppsala: Uppsala University Library; 1993)
- _____ “Okarilê – Uma toada Icônica para Iemanjá” IN Revista da USP, São Paulo, 1997.
- SEEGER, Anthony. *Why the Suyá Sing*. (Cambridge University Press; 1987).
- SETTE, Mário. *Maxambombas e Maracatus*. (Rio de Janeiro: Irmãos Vitale; 1979)
- SILVA, Leonardo Dantas. “Apresentação: Pré-História de um Carnaval” In REAL, Katarina. *O Folclore no Carnaval do Recife*. (Recife: Editora Massangana; 1990).
- SFORZA, Luca Cavalli. *Povos Línguas e Genes*. (São Paulo: Companhia das Letras; 1999).

- SPERBER, Dan e WILSON, Deidre. *Relevance – Communication and Cognition*. (Massachusetts: Harvard University Press; 1986).
- SCHECHER, Richard. *Performance Theory*. (Nova Iorque: 1988; Routledge)
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. (São Paulo: Duas Cidades; 1977)
- SPIVAK, Gayatri. “Can the Subaltern Speak” reproduzido em *A Critique of Post-Colonial Reason* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; 1999)
- _____. “Scattered speculations on the subaltern and the popular” IN *Postcolonial Studies*, Vol. 8, No. 4, pp. 475-486. (London: Routledge; 2005).
- TURINO, Thomás. “The coherence of social style and musical creation among the Aymara in southern Peru.” In *Ethnomusicology* vol. 33, no. 1, winter 1989.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. “With a Preface by Richard Schechner (London: PAJ Publications; 1988).
- _____. *From Ritual to Theater – The Human Seriousness of Play* (Baltimore: PAJ Publications; 1982)
- VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora; 1995).
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. (Rio de Janeiro: Paz e Terra; 1992)