



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Baque de caboclo no carnaval de Pernambuco: entre a festa e a vida

Paulo Henrique Lopes de Alcântara

João Pessoa
2020



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

Baque de caboclo no carnaval de Pernambuco: entre a festa e a vida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – PPGM/UFPB – como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música na área de concentração Musicologia/Etnomusicologia.

Paulo Henrique Lopes de Alcântara

Orientador: Dr. Carlos Sandroni

João Pessoa
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A347b Alcântara, Paulo Henrique Lopes de.

Baque de caboclo no carnaval de Pernambuco : entre a festa e a vida / Paulo Henrique Lopes de Alcântara. - João Pessoa, 2020.

208 f. : il.

Orientação: Carlos Sandroni.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Música - Carnaval. 2. Maracatu de Baque Solto. 3. Carnaval - Festa. 4. Agentes musicais. 5. Folgado. I. Sandroni, Carlos. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78:398.332.47(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE TESE

Título da Tese: Baque de caboclo no carnaval de Pernambuco: entre a festa e a vida.

Doutorando: Paulo Henrique Lopes de Alcântara
Tese aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Carlos Sandroni
Orientador/UFPB

Dra. Eurides Santos
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Fábio Ribeiro
Membro Interno do Programa/UFPB

Dra. Laure Garrabé
Membro Externo /UFPE

Dra. Lúcia Campos
Membro Externo /UFMG

João Pessoa, 27 de outubro de 2020.

Para Gleice Kelly que tanto amo.

Agradecimentos

Uma tese acadêmica nunca é realização de uma única pessoa, mas é o resultado de sinergias, colaborações, junções e uniões humanas. Senti passar por uma etapa árdua e carregada de incertezas, angústias e desânimos. Pensando e pesando bem, será que iria finalizar aquilo que havia iniciado? Tantas vezes parecia que não. Entretanto consegui, com a pertinácia, a disposição e a obsessão de encarar e enfrentar os entraves e contrariedades incessantes.

Após as aulas, leituras bibliográficas, consultas documentais e etnografias, veio o momento da redação, justamente na clausura, reclusão e confinamento provocados por assoladora pandemia no mundo e coincidente a um cenário brasileiro no mínimo atroz e alarmante.

No entanto, jamais estive sozinho ou desamparado na vida e nos meus estudos, e isso me desperta e me nutre um sincero, honesto e profundo sentimento de gratidão.

Começo agradecendo ao meu pai Maviasel, à minha mãe Suely e a meu irmão Diogo, por me proporcionarem uma família cheia de amor e afeto, mesmo sem eles nem sempre compreenderem as coisas que eu faço.

Agradeço à minha esposa, Gleice Kelly, pelo seu amor incondicional e companheirismo a me fazer tão feliz, além de sua indulgência e tolerância às minhas faltas de atenção, reanimando-me e alentando-me aos meus sinais de tédio, lassidão, arrelia, aperreio e irritação.

De modo algum deixaria de agradecer à minha amiga e irmã do coração Merilane Calixto pelos encorajamentos e, principalmente, pela sua fraternidade que guardo no lado esquerdo do peito.

Agradeço ao Departamento de Música da UFPE, seus professores, funcionários e colegas com os quais convivi na época da graduação. Esse agradecimento se estende ao

Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB por ter acolhido minhas pesquisas de mestrado e doutorado.

Sou grato ao meu orientador Carlos Sandroni por ter me apresentado a etnomusicologia e por ter acompanhado minha trajetória há quase uma década. Aprendi bastante com seu conhecimento e ensinamentos, e mesmo nas suas ausências, fortaleci uma autonomia e independência necessárias.

Agradeço aos professores e professoras partícipes da minha banca de qualificação e defesa, trazendo-me apontamentos, observações, advertências, críticas e sugestões valiosas. Muito agradecido às examinadoras externas, Laure Garrabé e Lúcia Campos; e aos examinadores internos, Fábio Ribeiro e a querida Eurides Santos por quem conservo meiga dilação e ternura.

E agora, como agradecer à Família Teles pela desmesurada receptividade, generosidade, carinho, cortesia e cuidado que recebi e venho recebendo? O inesquecível e rememorável mestre Antônio Teles, sua filha Nice com seu marido Doda, além dos jovens Natan e Ridervan que me deixaram entrar em seu lar e em suas vidas, tornando-me “uma pessoa da casa”. Que pena, que pena... Faltam-me palavras! Só posso dizer que sem vocês eu não teria feito nada do que eu fiz. De qualquer maneira, findam-se as pesquisas e permanecem as amizades. Muito, muito, muito obrigado!!!

Agradeço aos homens, mulheres e crianças integrantes do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado por consentir minha intrusa assiduidade a sondar, a perguntar, a puxar conversas, a marcar entrevistas, filmar e fotografar nas festas de terreiro e nos dias de carnaval. Dentre esses brincadores, destaco o solícito e prestativo João Paulo a indicar-me lugares e a facilitar-me aproximações com outros folgazões.

Estou grato aos instrumentistas Menininho e Felipe pelo aceite, abertura, desimpedimento e disponibilidade em serem “estudados” por mim. Ficam aqui o meu respeito e consideração.

Verdade seja dita que outros nomes poderiam e deveriam ser elencados, mas o anonimato não consiste ingratidão. Muito obrigado a vocês também...

Por fim, agradeço a Deus por ter colocado na minha senda todas essas pessoas que me ajudaram e me ajudam a crescer e evoluir enquanto músico, pesquisador e, sobretudo, ser humano.

*Lembraí-vos que em toda festa tendes dois
convivas a entreter – o corpo e a alma; e o
que dais ao corpo, na realidade o perdeis.
Mas o que dais à alma, permanece para
sempre (Epiteto).*

RESUMO

O maracatu de baque solto é uma expressão cultural proveniente da região canavieira de Pernambuco e estreitamente ligado ao ciclo festivo carnavalesco. Esta tese foca nos agentes musicais desse folguedo, suas motivações para tocar no carnaval e como essas experiências festivas podem influenciar suas vidas. Sendo assim, procuro defender a hipótese de que para os batedores de terno e músicos, tal vivência é muito mais que uma prática, mas uma possibilidade pessoal de satisfazer momentaneamente algumas expectativas e necessidades cotidianas, interferindo e agindo na construção e reconstrução de suas subjetividades.

Palavras-Chave: Maracatu de Baque Solto, Festa, Carnaval, Agentes Musicais.

ABSTRACT

Maracatu de baque solto is a cultural expression from the sugarcane region of Pernambuco, and is closely linked to Carnival festivities. This dissertation focuses on *maracatu* musical agents, their motivations for playing during Carnival, and the ways in which these Carnival experiences can influence their lives. As such, I defend the hypothesis that for the *batedores de terno* (percussionists) and *músicos* (brass and woodwind players), these experiences are much more than just a practice; it is a means of momentarily meeting some of their daily expectations and necessities, being part of the process by which they construct and reconstruct their subjectivities.

Keywords: *Maracatu de Baque Solto*, Celebration, Carnival, Musical Agents.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01 – Engenho Vargem Grande em Condado	59
IMAGEM 02 – Canaviais crescendo na Zona da Mata Norte de Pernambuco	66
IMAGEM 03 – Mapa de Pernambuco com suas regiões	67
IMAGEM 04 – Cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco	68
IMAGEM 05 – Capa do livro <i>Maracatus do Recife</i> escrito por Guerra-Peixe	74
IMAGEM 06 – Caboclos de lança em evolução no subúrbio do Recife em 1966.....	75
IMAGEM 07 – Sede da AMBS-PE em Aliança	80
IMAGEM 08 – Chico Science vestido de caboclo de lança em um show	81
IMAGEM 09 – Divulgação do Projeto <i>Siba e a Fuloresta do Samba</i>	82
IMAGEM 10 – Caboclos de lança estampados em cartão de uma empresa telefônica na década de 1990	83
IMAGEM 11 – Emblema do Maracatu Estrela de Ouro de Condado.....	90

IMAGEM 12 – Terreiro da Família Teles.....	92
IMAGEM 13 – Nice apontando orgulhosamente para o estandarte do Maracatu Estrela de Ouro de Condado.....	103
IMAGEM 14 – A corte real do Maracatu Estrela de Ouro de Condado	105
IMAGEM 15 – Dama do paço e a calunga em Condado	106
IMAGEM 16 –Caboclo de pena em Nazaré da Mata.....	107
IMAGEM 17 – A minuciosa confecção de uma gola de caboclo de lança na sede do Maracatu Estrela de Ouro de Condado	109
IMAGEM 18 – Caboclos de lança em Condado	110
IMAGEM 19 – Dança dos caboclos de lança em Paudalho.....	113
IMAGEM 20 – Os personagens sujos do maracatu de baque solto	115
IMAGEM 21 – Centro Espírita Pai Mário no Sítio Chã de Camará em Aliança.....	117
IMAGEM 22 – Mestre Renato com sua orquestra em Condado.....	123
IMAGEM 23 – O terno do maracatu de baque solto em Vicência.....	146
IMAGEM 24 – Menininho batendo o gonguê	147

IMAGEM 25 – Bombo percutido pela baqueta e pelo bacalhau.....	149
IMAGEM 26 – Tarol.....	151
IMAGEM 27 – O mineiro ou ganzá.....	152
IMAGEM 28 – O gonguê.....	153
IMAGEM 29 – A póica	154
IMAGEM 30 – Os sopros do maracatu de baque solto em Vicência.....	158
IMAGEM 31 – Felipe tocando seu trombone	161

LISTA DE TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

TRANSCRIÇÃO 01 – Marcha cantada pelo Mestre Renato	124
TRANSCRIÇÃO 02 – Samba em seis cantado pelo Mestre Renato	125
TRANSCRIÇÃO 03 – Samba em dez cantado pelo Mestre Renato	126-127
TRANSCRIÇÃO 04 – Galope cantado pelo Mestre Renato.....	128
TRANSCRIÇÃO 05 – Padrão rítmico do bombo	150
TRANSCRIÇÃO 06 – Padrão rítmico do tarol	151
TRANSCRIÇÃO 07 – Padrão rítmico do mineiro	153
TRANSCRIÇÃO 08 – Padrão rítmico do gonguê.....	154
TRANSCRIÇÃO 09 – Padrão rítmico da póica	155
TRANSCRIÇÃO 10 – Grade rítmica dos instrumentos do terno	156
TRANSCRIÇÃO 11 – Tessituras do trombone e do trompete.	157
TRANSCRIÇÃO 12 – Melodia criada pelo Mestre Renato para os sopros do Maracatu Estrela de Ouro de Condado	163

TRANSCRIÇÃO 13 – Trecho da cantiga “Pastorzinho” usado pelos sopros do Maracatu Estrela de Ouro de Condado..... 164

TRANSCRIÇÃO 14 – Trecho da canção “No woman, no cry” tocado pelos sopros do Maracatu Estrela de Ouro de Condado..... 164

TRANSCRIÇÃO 15 – Trecho do hino do Santa Cruz executado pelos sopros do Maracatu Estrela de Ouro de Condado..... 165

TRANSCRIÇÃO 16 – Uma das melodias mais recorrentes no maracatu de baque solto 166

LISTA DE SIGLAS

AMBS-PE – Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco

APEJE – Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano

FECAPE – Federação Carnavalesca de Pernambuco

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MISPE – Museu da Imagem e do Som de Pernambuco

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

SUMÁRIO

Introdução	22
-------------------------	-----------

Parte I

1 – O maracatu de baque solto nas produções acadêmicas e a etnomusicologia e seus estudos sobre a música nas festas populares.....	30
O maracatu de baque solto na academia	30
Por uma “etnomusicologia da festa”	37
 2 – Rituais, festas e carnavais	45
Por dentro dos rituais.....	45
Conceituando a festa	47
O carnaval e os carnavais	52

Parte II

3 – A Zona da Mata de Pernambuco	58
A civilização do açúcar	58
O sistema de morada: dos engenhos às usinas	60
O fim do sistema de morada e as lutas camponesas	64
A região canavieira hoje	66

4 – Do engenho ao mangue: a trajetória do maracatu de baque solto no carnaval de Pernambuco	70
No tempo dos engenhos	70
Nos povoados e vilas da região canavieira	71
Chegada ao Recife	72
A Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco	79
Dentro da nova cena musical pernambucana	80
Um novo símbolo da cultura pernambucana	82
O reconhecimento como patrimônio imaterial da cultura brasileira	84
Situação atual dos maracatus de baque solto	85
 5 – O Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado.....	88
A família Teles	88
Um grupo e seus diferentes donos	89
Em terra de <i>cabra-macho</i> , uma mulher à frente de um maracatu de baque solto	92
Enfoques políticos e econômicos de um maracatu de baque solto no carnaval	95
Perspectivas para o futuro	100
 6 – Um cortejo guerreiro e seus mistérios	102
Maracatu e maracatus	102
O maracatu de baque solto e seus personagens dançarinos	103
O maracatu de baque solto: segredos e religiosidades	115

Parte III

7 – O mestre de maracatu de baque solto.....	122
Trovadores da Mata Norte	122
O poeta em ação	124
O canto e sua voz poética	130
A peleja dos poetas	132
8 – A orquestra do maracatu de baque solto	145
Uma orquestra de percussão e sopros	145
O terno	145
Os “batedores de terno”	146
Ritmos e nuances de maracatu.....	155
Os instrumentos de sopros	156
Os músicos “convidados”	159
Refrãos e vinhetas de maracatu	163
9 – Carnaval de maracatu e seus agentes musicais: da vida para a festa e da festa para a vida.....	168
Sambando no terreiro	168
Carnaval de maracatu	171
Carnaval de maracatu e seus agentes musicais: da vida para a festa	174
Carnaval de maracatu e seus agentes musicais: da festa para a vida	182
Conclusão	184
Referências	188

Anexos.....	201
Anexo A: Convites para as festas de terreiro do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado.....	202
Anexo B: Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado no Desfile das Agremiações do Grupo Especial	204
Anexo C: Registros etnográficos avulsos do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado no carnaval do interior e da capital	206

Introdução

O maracatu de baque solto é uma expressão cultural característica da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Pela falta de informações e descrições seguras desde suas origens, por guardar incertezas e por incutir tardiamente o desvelo de folcloristas e depois de pesquisadores acadêmicos, o maracatu de baque solto encontra-se até hoje envolto por uma aura nebulosa e algum ficcionismo.

Sabemos que esse folguedo foi criado pelos trabalhadores rurais da cana-de-açúcar nos engenhos e usinas de Pernambuco em inícios do século XX. Para Roberto Benjamin, seria uma variante das cambindas, uma zombaria feita por homens travestidos de mulheres, com os rostos pintados e seguidos por uma troça percussiva (BENJAMIN, 1989). Já para Katarina Real, seu surgimento seria decorrência da “fusão de vários folguedos populares existentes no interior de Pernambuco [...]: pastoril, ‘baianas’, cavalo-marinho, caboclinhos e folia (ou rancho) de Reis [...]” (REAL, 1990).

O maracatu de baque solto possui muitos personagens coreográficos cujas fantasias e indumentárias enriquecem o visual da brincadeira (BENJAMIN, 1982).

Um olhar atento já é capaz de identificar seus principais elementos. A bandeira ou estandarte se movimenta anunciando a agremiação. Bem próximo, pode ser vista uma *corte real*, composta pelo rei, rainha e seus súditos. As *baianas*, por sua vez, são as mulheres de longos vestidos, destacando-se a *dama do buquê* e a *dama do paço* com sua mística boneca chamada de *calunga*. Ali perto está o *caboclo de pena*. Formando um exército de guerreiros estão os famosos e inconfundíveis *caboclos de lança* a flanquear e proteger todo cortejo.

Por fora do séquito, temos os caricaturados personagens cômicos como o *Mateus*, a *Catirina*, a *Burrinha Calú* e o *caçador*.

A música do maracatu de baque solto, o “baque de caboclo”, se efetua pela intercalação entre um excerto vocal e um interlúdio instrumental. O mestre é o responsável por cantar as *loas*, versos decorados ou improvisados que são repetidos pelo contramestre sem nenhum tipo de acompanhamento. Já uma orquestra com instrumentistas de percussão e sopros executa um refrão acelerado.

O maracatu de baque solto é estreitamente ligado ao ciclo carnavalesco, época mais esperada pelos seus brincadores ou folgazões¹, sempre ávidos pelas festas de terreiro e pelos compromissos das apresentações no interior e na capital pernambucana (BONALD NETO, 1991; AMORIM; BENJAMIN, 2002).

As festas de terreiro são chamadas de “sambadas pé-de-barraco”, oferecidas pelos grupos em frente às suas sedes, ou “sambadas pé-de-parede”, espécie de enfrentamento poético entre dois mestres, equivalendo em ambos os casos a momentos de ensaio, mas também ocasiões de celebração e sociabilidade local. Já os dias de carnaval são ensejos para as várias apresentações nos polos espalhados pelas pequenas cidades canavieiras, chegando, em seu ápice, à passarela do Recife.

Objetivo central e metodologia

A etnomusicologia assinala que em música as pessoas não produzem apenas sons, mas comportamentos moldados por suas próprias concepções e validados pelo seu meio sociocultural (MERRIAM, 1964), sendo muitas vezes o seu fazer musical capaz de satisfazer a algumas de suas necessidades em determinadas circunstâncias (TURINO, 2008).

Pode-se dizer que nossa disciplina tem uma predileção ou propensão ao estudo da música em comunidades ou coletividades. No entanto, a atenção às práticas e experiências musicais individuais pode ser de grande valência para entender como os agentes musicais se pensam, se posicionam e representam sua própria cultura (NETTL, 2015).

Esta é uma tese sobre os agentes musicais do maracatu de baque solto, suas motivações para tocar no carnaval de Pernambuco e como essas práticas e experiências musicais festivas podem influenciar suas vidas. Em outras palavras, quem são eles, como, por que e para que tocam em maracatu nos dias de carnaval?

Sendo assim, procuro defender a hipótese de que para os batedores de terno e músicos, tocar maracatu de baque solto a cada ciclo carnavalesco é muito mais que uma prática, mas uma experiência pessoal que satisfaz momentaneamente algumas expectativas e necessidades de suas vidas cotidianas, interferindo e agindo profundamente na construção e reconstrução de suas subjetividades.

¹ Brincadores e folgazões são designações sinônimas usadas para se referir àqueles que participam do maracatu de baque solto ou de outros folguedos populares em Pernambuco.

Meus procedimentos metodológicos abrangeram a etnografia, a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental.

A etnografia se sucedeu entre os anos de 2016 a 2020 e consistiu em deslocamentos contínuos pela Zona da Mata Norte de Pernambuco, ora sozinho e solitariamente, ora acompanhado por integrantes do grupo Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado.

Dentro do folguedo, estabeleci aproximações com os folgazões, nomeadamente com seus agentes musicais. Cingi-me um pouco em seus cotidianos, conversei com eles acerca de muitos assuntos, realizei várias entrevistas informais e gravei três entrevistas semiestruturadas. Nas sambadas valeu-me a observação participante ao ajudar nos preparativos, ao tocar junto com os instrumentistas a cada vez que isso me era consentido e, ao término, contribuir com a reorganização do espaço. Nos dias carnavalescos, acompanhei de perto os folgazões em suas idas e vindas pelo interior e pela capital pernambucana servindo-me da observação não participante em anotações e registros em fotografias, áudios e vídeos para assim interferir o mínimo possível. Selecionei e incluí aqui várias imagens obtidas por mim e outras que me foram cedidas e fiz algumas transcrições musicais em partitura para exemplificar aspectos rítmicos e melódicos, cômico das mordanças e grillhões que esse tipo de notação inflige. Entretanto, para dizer a verdade, muito além da mera e fria “coleta de dados” com “informantes”, encontrei-me inserido em uma convivência traspassada por uma visão mais sensível, humana e humanizada do outro. Aquiesço-me e congraço-me aos etnomusicólogos que entendem a etnografia como algo além de um método ou modelo de investigação, mas o conhecer uma música para descobrir sua importância na vida das pessoas (TITON, 2008) e o encontrar, o partilhar e o compartilhar de vivências mediadas pela música (KISLIUK, 2008).

A pesquisa bibliográfica contou com um sólido e coeso diálogo entre a etnomusicologia e as ciências humanas.

Se a etnomusicologia é uma disciplina essencialmente híbrida e inter/trans/multi/poli disciplinar, as “teorias emprestadas” ou as “teorias alheias” não podem ser usadas para dar “aparências de cientificismo” às nossas produções, mas devem ser úteis para enriquecer, iluminar, estear e fundamentar nossas próprias investigações, formulações e hipóteses (RICE, 2010). Foi dessa maneira que procurei manipular as fontes bibliográficas disponíveis e acessíveis.

A pesquisa documental ocorreu em instituições públicas como o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE), a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), o Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a Casa do Carnaval, e, sobretudo, o Arquivo Público de Pernambuco Jordão Emerenciano (APEJE), onde me deparei com preciosos e raros acervos jornalísticos, iconográficos e sonoros pertinentes e apositados às minhas reflexões.

A tese

Esta monografia está escrita e redigida em nove capítulos organizados e distribuídos em três seções.

A primeira parte contém a visita e a revisitação de alguns estudos recentes sobre o maracatu de baque solto e os estudos em etnomusicologia referentes aos usos e funções da música nas festas populares. Após isso, coloco em realce os conceitos de ritual, festa e carnaval, visto que eles serão cruciais às proposições sugeridas mais adiante.

A segunda parte contextualiza a Zona da Mata Norte de Pernambuco, sua história e seu povo. Daí, passo ao maracatu de baque solto e seus rumos da região canavieira até sua consagração no Recife. Logo depois, convoco o Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado, evidenciando seus traços comuns e suas especificidades. Em continuidade, faço uma exposição extensiva, geral e integral do folguedo em seus aspectos artísticos, estéticos e simbólicos.

Na terceira parte, começo salientando a figura do mestre, seu canto, sua voz e sua poesia, para, logo em seguida, reportar-me à orquestra, seus instrumentos e seus instrumentistas. Por fim, narro e descrevo um ciclo carnavalesco do maracatu de baque solto, analisado e discutido a partir da perspectiva desses agentes musicais.

E quem é este que vos fala?

Gostaria de confidenciar ao leitor ser um pernambucano até então quase leigo ao maracatu de baque solto e não sou nem mais nem menos um verídico folião carnavalesco,

mas a etnomusicologia levou-me a adentrar nesse universo para compreendê-lo e interpretá-lo. Explico-me.

Iniciei em 2006 minha jornada acadêmica ao ingressar na graduação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Era eu um estudante mergulhado na chamada “música erudita” e desejoso em trilhar uma pós-graduação em Musicologia Histórica. Isso mudou em 2009 quando conheci o professor Carlos Sandroni. Ele havia aberto uma seleção para dois discentes se integrarem à sua pesquisa em etnomusicologia. Antes de atender ao chamado, cuidei de ler algo para saber ou assimilar qualquer sucinta e lacônica definição dessa excêntrica disciplina. Foi uma semente já semeada, mas ainda longe de germinar. Infelizmente não fui selecionado e fiquei aborrecido e chateado, pois já estava no oitavo semestre do curso e presumia ser impossível ter outra chance. Persisti e não desisti. Busquei o professor reiteradas vezes com a contumácia inconveniente dos inoportunos. A insistência deu certo! Trocamos contato, ele enviou-me alguns textos, convidou-me a ser monitor do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE e sugeriu-me cooperar na implantação de um Ponto de Cultura com dois grupos de cavalo-marinho na cidade de Condado, Zona da Mata Norte de Pernambuco. Um mundo se descortinava para mim! Em 2010 tornei-me bolsista de Iniciação Científica sob a orientação de Sandroni, pesquisei e escrevi um TCC sobre o cavalo-marinho e suas conturbadas relações com aquele projeto político-cultural. Nessa época, mesmo colocando-me como um “pesquisador que vem de fora”, envolvi-me mais com um grupo que com outro. Por algum motivo, o mestre Antônio Teles, Nice, Natan e Ridervan acolheram-me como “uma pessoa da casa”. Ao fim da graduação, ingressei no mestrado pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), continuando a me debruçar sobre o cavalo-marinho, mas, desta vez, tão só atrelado às três gerações de brincadores dessa família. No ano de 2014, depois de encerrar o mestrado, para minha surpresa, recebi um telefonema de Nice dizendo-me que além de herdar o cavalo-marinho de seu saudoso pai, ela agora tinha um maracatu para administrar junto com seus filhos.

Assim começou esta pesquisa de doutorado. Estar atado à família encarregada pelo maracatu parecia-me uma prerrogativa, embora esse novo folguedo sobrepuje e extrapole seu eixo consanguíneo e parental. Acresce ainda que fugi da comodidade em apenas continuar no brinquedo natalino para aventurar-me pelo baque solto carnavalesco sem conhecê-lo e, o que é pior, sem vivências de folias pregressas. Uma afoiteza de riscos e desafios, mas pautada com método, esmero e alguma paciência.

Tens aqui, caro leitor, uma produção científica na qual o sujeito epistemológico se sentiu impedido de expulsar o sujeito parcial e tendencioso, mas nesse instável e gratificante enlace espero ter extraído algumas informações ao menos minimamente válidas.

Parte I

Capítulo I

O maracatu de baque solto nas produções acadêmicas e a etnomusicologia e seus estudos sobre a música nas festas populares

Este capítulo contém uma revisão bibliográfica sobre o maracatu de baque solto e sobre estudos da etnomusicologia no tocante à presença e os atributos da música nas festas populares.

O maracatu de baque solto na academia

Após os importantes trabalhos dos primeiros folcloristas, apesar de suas bases positivistas e fenomenológicas, diversas produções acadêmicas voltaram suas atenções ao maracatu de baque solto, abordando-o em diferentes aspectos, nas mais distintas áreas do conhecimento científico.

No domínio da Antropologia, a dissertação intitulada *Cruzeiro do Forte: a brincadeira e o jogo de identidade em um Maracatu Rural* (1996), escrita por Maria Elisabete Arruda de Assis, volta suas atenções à vinculação dos atores sociais ao universo do maracatu de baque solto ao qual estão inseridos, revelando suas identidades.

A história do grupo “Cruzeiro do Forte”, o mais antigo maracatu de baque solto do Recife, fundado em 1929 por migrantes da Zona da Mata Norte de Pernambuco, é apresentada, juntamente com uma densa descrição do perfil social de seus participantes, onde ordenamentos como origem, etnia e religião são concebidos como marca identitária que expressa o estilo de vida e um autorreconhecimento de quem faz parte desse grupo.

Dessa forma, a autora apresenta a identidade dessas pessoas no espaço urbano como um conjunto de representações manipuladas estrategicamente, se configurando conforme o

jogo de indispensabilidades, favorecimentos e interesses materiais ou simbólicos dentro da nova realidade vivenciada.

Maria Elisabete oferece um inaugural estudo acadêmico sobre o maracatu de baque solto, nos abrindo a um novo entendimento do folguedo e, principalmente, dos seus participantes. Achei interessante a passagem que relata na história do Maracatu Cruzeiro do Forte o uso de “um compasso mais lento” e a adição de “um surdo”, surtindo em uma pressão externa para suprimir o instrumento adicionado e continuar baque solto ou se tornar baque virado de uma vez, levando o grupo a escolher a primeira opção para não perder sua identidade de maracatu rural. Não sendo uma etnomusicóloga, a autora não pôde aprofundar em detalhes esse prisma inerentemente musical.

Também nos domínios da Antropologia, a dissertação *Dos canaviais à capital: “cabocaria de flecha”, maracatus de orquestra, baque solto, rural...* (2003), escrita por Sévia Sumaia Vieira, faz um estudo comparativo entre dois maracatus de baque solto, um no espaço rural de Nazaré da Mata (o Maracatu Cambinda Brasileira) e outro no ambiente urbano do Recife (o Maracatu Leão Brasileiro), apresentando suas trajetórias, semelhanças e especificidades.

Com base nas declarações dos folgazões, a autora versa sobre a religião, a economia e a política que estão envolvidas no “botar o maracatu na rua” durante os dias de carnaval, mostrando que grupos aparentemente idênticos possuem particularidades por serem criados e formados em contextos desiguais. Assim, as relações do folguedo com a religiosidade da jurema, suas mudanças na captação de recursos financeiros e a sua dependência política e clientelista são fenômenos dinâmicos que revelam as várias facetas de seu universo no interior e na capital pernambucana.

Pontuo nessa monografia a desenvoltura da autora em aliar suas reminiscências de infância e adolescência na terra dos maracatus com os apetrechos antropológicos, deixando-os sistematicamente separados, mas convenientemente justapostos.

Continuando no foro antropológico, a dissertação *Carnaval em terra de caboclo: uma etnografia sobre maracatus de baque solto* (2008), desenvolvida por Suiá Omim Arruda de Castro Chaves, procura compreender os sentidos do carnaval para aqueles que fazem o maracatu de baque solto e, mais precisamente, o que significa “brincar” esse folguedo a partir do ponto de vista de seus participantes.

A autora faz a descrição etnográfica de uma sambada, além de expor as responsabilidades e as exaustivas jornadas durante os dias de carnaval.

Logo depois, os depoimentos dos folgazões são apresentados, revelando suas visões e valores através de narrativas históricas e míticas em torno do folguedo, onde o brincar denota-se como uma prática religiosa, de profissionalismo e como possibilidade de transgredir as limitações do dia-a-dia.

Suiá Omim alicerça nessas esmiuçadas falas de interlocutores sua maior contribuição aos estudos sobre o maracatu de baque solto de ontem e de hoje, expondo com generalidade as coisas que envolvem o folguedo e o que deveras é ser “maracatuzeiro” antes, durante e depois de cada ciclo carnavalesco.

Ainda em Antropologia, no artigo “La créolisation à l’oeuvre dans une pratique musicale brésilienne : rythmicité, diversité, relation” (2012), a antropóloga francesa Laure Garrabé estuda o maracatu de baque solto a partir do conceito de “crioulização”.

Como na região caribenha do *plantation*, a Zona da Mata Norte de Pernambuco vivenciou uma história de exploração colonial que possibilitou uma miscigenação única entre as culturas e as etnias indígena, branca e negra por meio de interpenetrações, emaranhamentos, atrações e repulsões.

Nesse sentido, para Garrabé, a singularidade do maracatu de baque solto pode ser encontrada tanto nos seus feitiços musicais e sonoros quanto nos seus personagens coreográficos enquanto traduções e materializações desse processo de crioulização étnica e cultural, capazes de conferir ao folguedo uma dinamicidade própria e uma unicidade estética altamente simbólica na identidade de seus participantes.

Com permanência em alçada antropológica, na tese “*Cultura*” e *burocracia: as relações dos maracatus de baque solto com o estado* (2016), Leonardo Leal Esteves procura discutir as atuais dificuldades e desafios dos grupos de maracatus de baque solto em acessar as políticas culturais ministradas pelas várias instâncias do Estado. Se de um lado houve uma crescente ampliação de investimentos públicos direcionados às culturas populares, por outro lado seus mecanismos burocráticos, em nome de uma transparência, isonomia e democratização, se mostram incompatíveis e não adequados ao universo do folguedo e nem às tradições simbólicas e experienciais dos seus brincadores não habituados a cumprir trâmites institucionais.

Apesar disso, o autor acredita ser possível que o Estado use suas ações de fomento cultural de maneira justa e menos burocrática, transformando-as em direitos plenamente acessíveis ao maracatu de baque solto e aos seus integrantes.

No terreno da Comunicação Social, o livro *Maracatu Rural: o espetáculo como espaço social* (2005) é a versão da monografia de Ana Valéria Vicente, que volta suas atenções ao momento em que o maracatu de baque solto se tornou símbolo do Estado de Pernambuco, analisando os discursos da imprensa local e dos setores publicitários privados e governamentais sobre esse folguedo.

Por meio de uma retrospectiva, a autora aponta que os maracatus de baque solto surgiram na Zona da Mata Norte de Pernambuco em princípios do século XX, mas só nos anos 1930 passaram a marcar presença nos desfiles das agremiações no Recife, embora ainda ignorados ou mesmo discriminados pela sociedade recifense que os consideravam manifestações inferiores.

Já em meados da década de 1990 iniciou-se a construção de um discurso de valorização do maracatu de baque solto centrado no personagem do caboclo de lança, cujo impacto visual de cores, brilhos e movimentos passou a condizer com as características espetaculares da sociedade contemporânea.

A constante exaltação do maracatu de baque solto como símbolo da identidade pernambucana e a ampla apropriação e descontextualizada utilização da imagem do caboclo de lança nos meios massivos de comunicação e na publicidade ajudam na ascensão do folguedo, mas também não revertem, antes camuflam as condições de pobreza e carência material em que vivem seus protagonistas.

No livro *João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco* (2005), adaptação da dissertação em Comunicação Social de Mariana Cunha Mesquita do Nascimento, o maracatu de baque solto é apresentado juntamente com outros folguedos da Zona da Mata Norte de Pernambuco, cultivados pela famosa família Salustiano, onde a pesquisadora destaca as mudanças ocorridas ao longo dessas três gerações de artistas populares.

A partir dos conceitos de “hibridização” e de “reconversão cultural”, surge uma análise da crescente e progressiva integração desses mestres da cultura popular no contexto urbano e na cultura massiva dentro de uma totalidade social que envolve relações assimétricas de imposição, aceitação, rejeição, cooptação, apropriação, refuncionalização, adaptação e estratégias de sobrevivência.

Em vista disso, folguedos como o maracatu de baque solto e seus artistas populares lançam mão dos processos de hibridismos e de reconversão cultural para se inserir na ordem hegemônica, mantendo, ao mesmo tempo, características consideradas essenciais.

Por sua vez, o livro *Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo?* (2005) é adaptação da tese em Serviço Social de Roseana Borges de Medeiros, onde ela se fundamenta no paradigma gramsciano para compreender um segmento das classes subalternas, o trabalhador rural da Zona da Mata Norte de Pernambuco, a partir do maracatu de baque solto como veículo de expressão da visão de mundo e da sofrida realidade vivida por seus participantes em seus confrontos com as classes hegemônicas.

A autora apresenta a transição do maracatu de uma manifestação espontânea de contestação, protesto e rebeldia dos trabalhadores rurais contra a situação de pobreza, exploração e autoritarismo patronal no ambiente dos engenhos e usinas do início do século XX; para o maracatu no final desse mesmo século, incorporado pelos setores privados e governamentais do sistema capitalista, transformado em um vistoso e exuberante espetáculo folclórico gerador de investimentos e lucros.

Desse modo, em ambas as circunstâncias, o maracatu de baque solto – expressão da cultura popular ligada às classes subalternas – ora critica ora internaliza as ideologias e imposições das classes hegemônicas, sendo essas relações dialéticas, tanto de descontentamento e inconformismo quanto de cooptação, desvendando as ambiguidades e as contradições de uma sociedade classista.

Roseana Medeiros lamenta pelo maracatu de baque solto se “desvirtuar” ao deixar de ser uma demonstração de resistência para se tornar exibição artística. Mas nesse ponto eu pergunto: uma coisa anularia completamente a outra? Seria “perda de autenticidade” o fato de o folguedo sair do isolamento e ostracismo dos canaviais para se amoldar a uma sociedade mais ampla e seus participantes despertarem a aspiração de tirar alguma serventia disso? Apesar dos meus questionamentos, concordo com a autora ao testificar que essas pessoas e suas famílias se encontram em posições desprivilegiadas e continuam sem maiores escapatórias para mudar suas desfavoráveis realidades, mesmo nas atuais vias de massificação do brinquedo cultural.

Na dissertação intitulada *Maracatus rurais de Recife: entre a religiosidade popular e o espetáculo* (2012), escrita por José Roberto Feitosa de Sena dentro da área das Ciências das Religiões, o interesse é voltado para a junção e o diálogo entre a religiosidade popular e a espetacularização presentes no Maracatu Cruzeiro do Forte durante os festejos carnavalescos do Recife.

O autor constatou que essa comercialização não anula a dimensão espiritual no Maracatu Cruzeiro do Forte, sendo esses dois fatores, inclusive, necessários para a

continuidade do grupo, uma vez que a manipulação do sagrado é realizada em favor do êxito dentro do plano mercantilista, rompendo, assim, os limites estanques entre o espetáculo e o simbolismo religioso.

Nos domínios da ciência histórica, o livro *Festa de Caboclo* (2012), escrito por Severino Vicente da Silva, procura apresentar uma tentativa de olhar o maracatu de baque solto como parte da cultura brasileira, levantando possíveis relações entre a história cultural e a cultura desse folguedo, afastando-se de silogismos que mantêm uma visão exótica das expressões populares.

Perpassando suas poucas páginas, o autor enfatiza a influência ameríndia no maracatu de baque solto, apresentando-o como uma “festa indígena” ou uma “festa dos nativos das terras brasileiras”. Em seguida, é revelada a trajetória dos povos ameríndios na zona canavieira de Pernambuco, desde o início da colonização, em que estes foram obrigados a trabalhar no corte e transporte da cana-de-açúcar, passando pela eliminação de considerável parcela de sua população; até o ressurgimento de sua cultura, no início do século XX, quando os caboclos – índios já miscigenados com o negro e o branco – restituíam uma vez por ano suas tribos, agora para brincar, desfilar e manter vivas suas origens durante os dias de carnaval.

Em outro livro, *Maracatu Estrela de Ouro: a saga de uma tradição* (2008), Severino Vicente da Silva faz uma rica contextualização histórica da Zona da Mata Norte de Pernambuco, apresentando suas marcas provenientes da cultura indígena, branca e, sobretudo, negra, com seu trabalho escravo na produção canavieira da região. Dessa mistura étnica e da fusão dos diversos folguedos ali existentes, teria surgido nos engenhos e usinas de açúcar o maracatu de baque solto, que no final da década de 1930 iria também ser encontrado nas ruas do Recife.

Nessa pesquisa, surge a apresentação da trajetória histórica do Maracatu Estrela de Ouro da cidade de Aliança, onde o autor procura revelar as pessoas que criaram no passado e renovam no presente essa expressão da cultura popular, mantendo-a viva.

Os livros de Severino Vicente são de leitura agradável e simpática, mas por se tratar de estudos históricos sobre o maracatu de baque solto e sobre a região canavieira de Pernambuco ao longo do século XX, reparei uma ausência de comprovações documentais necessárias a certificar as informações baseadas em suas próprias lembranças e a respaldar os relatos orais obtidos em suas investidas etnográficas, o que, irrefutavelmente, não estraga esses valedouros apanhados.

Inaugurando uma vertente inédita, o livro *A mulher no maracatu rural* (2012) foi resultado da monografia de especialização em História de Tamar Alessandra Thalez Vasconcelos, onde a autora parte do pressuposto de que as ideias de masculino e feminino não são fatores naturais ou biológicos, mas construções socioculturais, procurando, dessa forma, compreender as relações de gênero a partir da presença da mulher no maracatu rural e na sociedade da Zona da Mata Norte de Pernambuco, contextos ainda fortemente marcados pela masculinidade e pelo patriarcalismo.

Tamar Vasconcelos apresenta o sofrido cotidiano do passado e do presente dessas mulheres e a sua crescente participação no maracatu rural, proporcionando-lhe maior leveza e beleza, criando novas relações dentro desse folguedo, além de encontrar nele a oportunidade para tecer um novo roteiro às suas vidas na trama cultural, política, social e econômica da região canavieira.

Os únicos trabalhos que voltaram suas atenções mais específicas aos aspectos musicais do maracatu de baque solto foram os livros *Maracatus do Recife* (1980), escrito pelo compositor carioca Guerra-Peixe; e o *Batuque Book* (2009), escrito pelo etnomusicólogo Climério Santos em parceria com o percussionista Tarcísio Resende.

Maracatus do Recife foi fruto das pesquisas empreendidas por Guerra-Peixe no início da década de 1950. Um dos maiores valimentos de seu estudo foi o estabelecimento de uma nomenclatura para distinguir musicalmente os dois gêneros desse folguedo: o maracatu de baque virado e o maracatu de baque solto, além da apresentação de seus instrumentos musicais, a transcrição e análise de seus construtos rítmicos.

A despeito de seu inestimável valor musicológico, o trabalho de Guerra-Peixe pouco traz das práticas e concepções dos próprios agentes musicais que fazem os maracatus, limitando-se aos elementos puramente sonoros e estruturais. Outro aspecto de crítica é a menor atenção dada ao maracatu de baque solto em relação ao maracatu de baque virado, abordagem possivelmente influenciada pelo contexto sociocultural recifense da década de 1950 que ainda considerava os maracatus de baque solto como “descaracterizados” em relação aos maracatus de baque virado tidos como “tradicionais”.

Já no *Batuque Book*, Climério Santos e Tarcísio Resende realizam um trabalho de grande valor etnomusicológico, colocando musicalmente os dois tipos de maracatus em igualdade de atenção, apresentando grupos do Recife e da Zona da Mata Norte de Pernambuco. A proposta desse livro, no entanto, são as transcrições em partitura do repertório desses grupos, acompanhadas por seus respectivos arquivos digitais em áudios e vídeos.

Como o interesse maior dessa publicação multimídia é a música escrita e suas gravações, sua abordagem sobre as práticas e concepções musicais dos maracatus é pouco detalhada e muito concisa, não se estendendo muito além das bases levantadas por Guerra-Peixe em meados do século passado.

Só mais recentemente encontrei o artigo “Carnaval, território e o ‘pensamento de brincar’ de mestre Barachinha: o maracatu de baque solto como instituição poética e política” (2020), escrito pela etnomusicóloga Lúcia Campos. Nele se entabulam em nossa disciplina as preliminares articulações entre os haveres musicais do folguedo e as festividades carnavalescas.

Entre “o chão e o palco”, o maracatu de baque solto se perfaz heteróclito e itinerante, englobando lugares, dispositivos e formatos diversos enquanto seus parâmetros espaciais e sonoros se configuram e se reconfiguram conforme suas circunstâncias de ocorrência.

Lúcia Campos diligencia sua escuta ao canto do mestre, interpretando as diferenças entre suas intervenções mais livres e lúdicas nas sambadas de rua, suas apresentações preparadas para os palcos do interior e sua atuação absurdamente formal e protocolar na capital. Ela abre um questionamento sobre a ideia do carnaval ser uma “festa livre”, pois muitas vezes os grupos da cultura popular devem seguir ou se adaptar à rigidez de forçosas cláusulas para lograr uma maior exposição e valorização tal qual um espúrio ritual legitimador.

Por uma “etnomusicologia da festa” ²

A etnomusicologia tem se mostrado bastante pródiga em seus estudos sobre as relações entre música e festa, o que torna crucial a explanação de algumas produções significativas no que se refere a esse assunto.

Em seu livro *Moving away from silence: music of the Peruvian Altiplano and the experience of the urban migration* (1993), Thomas Turino confere atenção à música no povoado de Conima, região andina peruana, afirmando que ela não existe isoladamente por si só, mas dentro de festas públicas, ponto mais alto da vida social dessa comunidade rural.

² Termo usado em SANDRONI, Carlos; IYANAGA, Michael. Apresentação do Dossiê Música e Festa. *Revista Antropológica*, Recife, ano 19, v. 26, p. 1-14, 2015.

Quase todas as festas são precedidas pelos “ensaios”, que equivalem à preparação e aquecimento para as festividades, mas também são considerados momentos de divertimento e sociabilidade, estendendo-se do final da tarde ou início da noite até o amanhecer.

Já as festas fazem a vida valer a pena, pois elas proporcionam uma aparente quebra da quietude e do silêncio cotidiano através de suas músicas, danças, consumo de comidas e bebidas, criando uma sensação de algo extraordinário, mas que possui ligação direta com a vida ordinária, pois nessas situações as pessoas se reúnem trazendo seus mais importantes pensamentos sobre si mesmas, suas visões de mundo e muitas reflexões sobre suas rotinas, podendo até mesmo ocorrer modificações de suas posições e relações sociais após o evento festivo.

No entanto, essa tradição começou a ser incorporada pela sociedade dominante por meio dos migrantes de Conima residentes em Lima. Festivais folclóricos financiados pelo governo estimularam competições mediante apresentações, julgamentos a partir de critérios específicos, troféus e premiações, levando à formação de conjuntos artísticos cada vez mais preocupados com suas próprias qualidades estéticas, posteriormente usadas e manipuladas como marca identitária na luta por mais espaço e valorização dentro da nova realidade urbana.

Com isso, Turino pôde deduzir que se em Conima a música liga-se intimamente às circunstâncias festivas como uma forma de criar uma sensação de transcendência, em Lima, ela se transformou em uma ferramenta política para delimitar e veicular conscientemente uma identidade de migrantes em sua busca por mais respeito e oportunidades na capital peruana, demonstrando, assim, que uma mesma cultura musical festiva pode ser usada de diferentes maneiras ou envolver-se em diferentes estratégias entre aqueles que tomam parte dela.

Deixando as terras peruanas em direção à cultura brasileira, podemos perceber o quanto esta tem se tornado um terreno fértil para a apreensão da relação música/festa, incluindo festividades ameríndias, afro-brasileiras e do catolicismo popular. Mas nem todos esses estudos instigaram debates sobre como essa relação pode se valer na vida de seus participantes.

No âmbito ameríndio, o livro de Anthony Seeger *Por que cantam os kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico* (2015)³, baseado em uma brilhante etnografia empreendida na década de 1970 entre os índios kisêdjê da região amazônica, é escrito em torno da “Festa do Rato”.

³ Livro originalmente publicado em 1987 sob o título de *Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people*, quando os kisêdjê ainda se chamavam de Suyá.

Seeger traz a descrição detalhada dessa festa em que as cantorias marcam um período de duas semanas de crescente euforia, acompanhadas por atividades coletivas na aldeia e na floresta como danças, caçadas, pescarias, farta distribuição de alimentos e confecção de indumentárias, adereços e pinturas corporais, caracterizando um “modo ritual” de vida que contrasta com os comportamentos cotidianos.

Durante a festa, os cantos expressam a identidade desse povo, seus princípios organizacionais e suas concepções, bem como a personalidade de cada indivíduo e seu pertencimento a um determinado grupo social onomástico, etário ou sexual.

Na ocasião da apoteótica noite final da festa, os cantos contribuem para alterar as percepções, intensificar as relações sociais e delimitar um espaço e tempo de transcendência, transformando os homens em seres liminares, meio humanos e meio ratos, afastando-os momentaneamente da esfera cotidiana, colocando-os na direção da esfera do mito com toda sua carga emocional e simbólica.

A festa e suas cantorias também se mostram como um ato criativo, pois estão a criar e animar constantemente muitos elementos centrais da vida social kisêdjê. Sem as festas e suas músicas cerimoniais, os kisêdjê se resumiriam a uma coleção de indivíduos e grupos familiares dispersos, a aldeia e a floresta seriam apenas espaços de sobrevivência e o tempo uma mera sucessão cronológica.

Proveniente da tese defendida em 1990, o livro *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa* (2013), escrito pelo etnomusicólogo e antropólogo brasileiro Rafael José de Menezes Bastos, nos traz a profunda, densa, integral e detalhada etnografia de uma grandiosa cerimônia fúnebre chamada de *Yawari* ou a “Festa da Jaguatirica”, realizada pela tribo Kamaiurá no Alto Xingu em 1981.

Segundo Rafael Bastos é a música que dá voz a esse ritual, trazendo à tona o mundo Kamaiurá, desde sua rica cosmologia até seus dilemas de parentesco, suas questões morais, suas relações interétnicas com as tribos vizinhas, e o desejo de reconstituir no tempo histórico o tempo mítico do princípio de tudo.

A partir da etnografia da preparação e realização de onze dias e noites de festa em plena região amazônica, é transcrita em partituras a elaborada e sutil sintaxe, semântica e gramaticalidade musicológica do cancionário Kamaiurá em seus vários fragmentos estruturais em diálogo com as atribuições antropológicas. Assim, intervalos, motivos, ornamentos, frases, escalas, períodos, seções e textos, dentre outros constituintes da linguagem sonora, mostram-se impregnados de significações culturalmente construídos na circunstância festiva. Logo, a

Festa da Jaguatirica torna-se um fértil terreno semiótico capaz de revelar e apontar, através de sua música, um conjunto de aspectos dos ideais éticos, valores, pensamento mítico, sentimentos, concepções e emoções presentes na sociedade Kamaiurá.

Enquanto o livro de Rafael Bastos enfatiza os resultados sônicos da Festa da Jaguatirica como indicativo de muitos aspectos da cultura Kamaiurá, Seeger nos leva a compreender como a performance musical da Festa do Rato evidencia e, mais que isso, atua decisivamente na criação da própria vida social kisêdjê.

No que se refere aos estudos sobre as festividades afro-brasileiras, destaco os trabalhos de Ângela Lühning, Sônia Garcia e Laila Rosa.

Em seu artigo “Música: coração do candomblé” (1990), Ângela Lühning coloca a música como um elemento fundamental e necessário em várias funções rituais desse culto afro-brasileiro.

Pelas ocasiões das festas públicas, a música associa-se com a dança e a todo um conjunto de concepções simbólicas, sendo uma fonte de fortes emoções, criando condições propícias ao fenômeno da possessão e do transe, quando as filhas de santo perdem momentaneamente sua identidade humana e adquirem a identidade de seus Orixás que se apresentam ao público para serem homenageados, venerados e celebrados por meio de suas respectivas cantigas.

No livro *A música dos Caboclos nos candomblés baianos* (2006), Sônia Maria Chada Garcia apresenta uma pesquisa realizada no terreiro Ialaxé Omí e em outras casas de candomblé localizadas no subúrbio de Salvador.

Diferentemente dos Orixás, antigas entidades africanas, os Caboclos advêm de uma categoria mitológica nacional recentemente absorvida pelos candomblés baianos, demandando um repertório musical próprio e adequado à índole dessas entidades e aos seus rituais de culto.

Esses rituais possuem uma estrutura definida, sendo formados por uma parte secreta, a matança ou sacrifício de um animal, e por uma parte pública, que é chamada de “festa”.

As festas ocorrem anualmente, embora sem data fixa, pois sua realização depende das possibilidades e disponibilidades da comunidade, assim como da vontade do Caboclo dono da festa. Em tais ocasiões, pessoas se congregam em torno de uma mesma celebração, a casa é ornada pela família-de-santo e são distribuídas comidas para os convidados, delimitando um novo espaço e apontando que aquele tempo pertence ao Caboclo, autoridade máxima da festa.

Durante as festas, essas entidades se fazem presentes através da música, enquanto elemento de comunicação com o sobrenatural. A partir daí, os Caboclos, via transe humano, são homenageados e, simultaneamente, conduzem a cerimônia, criando cantigas, puxando os cantos e as danças, influenciando diretamente o repertório musical dessas situações festivas.

Na tese intitulada *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada* (2009), Laila Andresa Cavalcante Rosa nos traz o universo da jurema sagrada, revelando a presença de uma narrativa divina, anunciada por entidades femininas como *caboclas* e *indígenas*, *pretas-velhas*, *ciganas*, *mestras* e *pombagiras*; e uma narrativa humana, protagonizada por mulheres juremeiras.

Assim como as *obrigações* e as *sessões de mesa*, com um cunho mais individual, a jurema sagrada enquadra nos seus rituais as chamadas *giras* que se caracterizam por serem festas públicas. Nessas festas, as entidades são evocadas pela música e incorporadas para festejar, proteger o ambiente e saudar as pessoas que, por sua vez, comparecem para se consultar e presentear essas entidades, cantar, dançar, reencontrar amizades e se divertir. Dentro desse quadro festivo, a música torna-se um poderoso veículo mediador entre o humano e o sagrado.

Em uma sociedade que ainda estabelece um acentuado desequilíbrio de poder entre gêneros, o contexto festivo da jurema sagrada ratifica, mas também questiona e reformula essas relações assimétricas, pois as juremeiras se tornam capazes de subverter sua desfavorável situação de pobreza e discriminação ao adquirir uma posição de prestígio e autoridade espiritual, sendo também capazes, por meio do transe, de transgredir e inverter momentaneamente os comportamentos que lhes são estipulados pela sociedade hegemônica. Ademais, as festas da jurema sagrada definem aspectos importantes do cotidiano dessas mulheres, pois atuam como ferramenta operante em suas identidades de gênero no interior da vida social.

Nos trabalhos de Ângela Lühning e Sônia Garcia a música das festividades afro-brasileiras é apresentada como um componente central e um artifício necessário ao transe, ao passo que no trabalho de Laila Rosa, é acrescentada a essa música festiva a capacidade de remodelar as relações humanas vivenciadas no cotidiano.

Já os estudos sobre as festividades do catolicismo popular nos trazem nomes como Glaucia Lucas, Suzel Reily e Michael Iyanaga.

O livro *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá* (2014) é fruto de uma pesquisa desenvolvida por Glaura Lucas entre os anos de 1995 e 1999, tendo por alvo etnográfico a festa do congado realizada por duas irmandades negras residentes na região metropolitana de Belo Horizonte.

A festa do congado existe em louvor à Nossa Senhora do Rosário, devoção originalmente católica que foi apropriada e reelaborada pela cultura negra subjugada pelo sistema escravista brasileiro.

Glaura Lucas analisa como a música preenche e conduz o congado mineiro e como os seus exemplares rítmicos e suas respectivas variações refletem as circunstâncias, situações e sentidos rituais desse evento festivo.

O mito africano da origem do congado mostra que a imagem de Nossa Senhora do Rosário fez sua aparição na beira do mar, sentada em uma pedra. Conta essa lenda que Nossa Senhora do Rosário não atendeu às súplicas da elite branca para ocupar uma luxuosa capela edificada em sua homenagem. Antes se solidarizou com o sofrimento dos negros, agradando-se de seus cantos e sonoridades percussivas. Tal narrativa, criada na África e transmitida para o Brasil, atravessou gerações, legitimando a festa do congado e revelando uma inversão entre a cultura branca e a cultura negra em pleno contexto escravista.

À medida que a festa se aproxima, muitos esforços são despendidos em sua preparação. Impelidos pelo carinho e sincera devoção, os congadeiros organizam enfeites e decorações, consertam roupas e instrumentos, preparam alimentos e realizam previamente obrigações como jejuns e orações. No entanto, é a força ritual da música que dá os contornos de africanidade a essa celebração católica, criando as condições emocionais adequadas para a realização da festa, expressando a fé, a visão de mundo e as concepções de seus participantes, contribuindo para a redefinição e sacralização do tempo e do espaço, permitindo o acesso humano à esfera divina. Por isso todas as etapas da festa do Congado são permeadas e cumpridas pela música.

Por não ser sua proposta principal, Glaura Lucas não chega a abordar primorosa e cuidadosamente a influência dessa festa e de sua música na vida social das pessoas envolvidas, o que será encontrado com maior atenção nos trabalhos de Suzel Reily e Michael Iyanaga.

No livro *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil* (2002), Suzel Reily aborda a performance musical das folias de reis ministrada por migrantes mineiros no cenário urbano de São Bernardo do Campo na região metropolitana de São Paulo.

Revivendo a jornada dos Reis Magos a Belém, os foliões transitam de casa em casa cantando para abençoar as famílias que os acolhem, recebendo em troca donativos que são utilizados na preparação da festa de chegada. Essa festa final, com muita música, dança e uma abundante refeição para os foliões e para a comunidade, consiste na culminação das jornadas e na celebração da coletividade.

Suzel Reily considera que essas festas do catolicismo popular são tanto distintas quanto intimamente ligadas à vida cotidiana, pois vexados pela pobreza e marginalidade urbana, os migrantes encontram nas folias de reis um refúgio e uma possibilidade de exprimir e vivenciar seus ideais de solidariedade, igualdade e reciprocidade.

Dentro desse panorama, a música assume um poder de “encantamento”, pois ela representa a própria voz dos Reis Magos, dando contornos a esse ritual, definindo sua intensidade simbólica, promovendo estímulos às interações e sociabilidades humanas, veiculando significados compartilhados, e, sobretudo, suscitando nos seus participantes fortes emoções que atuam decisivamente na experimentação extraordinária do contato com o divino em uma esfera sacralizada. Quando os foliões cantam, as vozes dos Reis Magos reverberam na vida de seus devotos e o mundo se torna mais adornado, poético e musical com uma nova atmosfera de sublimidade e transcendência.

Mesmo que isso ocorra apenas momentaneamente, esse novo mundo influencia os foliões em sua vida social extensa, consolidando suas convicções religiosas, renovando o sentimento de comunhão, capacitando-os melhor a preservar sua dignidade no confronto com a realidade de humilhações, pobreza e discriminação em que vivem.

Fundindo uma abordagem histórica e uma análise etnomusicológica, a tese de Michael Iyanaga, *New world songs for catholic saints: domestic performances of devotion and history in Bahia, Brazil* (2013), nos traz o ritual das rezas no recôncavo baiano como uma expressão de inspiração católica, mas apropriada e recriada pela cultura negra, constituindo-se em uma “instituição crioula”.

Segundo o autor, tudo ocorre anualmente quando uma família devota abre as portas de sua casa para receber parentes, amigos, vizinhos e integrantes da comunidade com o intuito de celebrar seu santo padroeiro. Essas famílias anfitriãs decoram suas residências, adornam seus altares, preparam uma grande quantidade de comidas e bebidas para seus convidados e contratam músicos.

Quando cai a noite, as rezas se iniciam com a novena cantada por uma rezadeira e acompanhada pelos demais fiéis que entoam cânticos litúrgicos enquanto manifestação de

devoção. Em seguida, o ambiente se altera com a introdução dos sambas, que evidenciam a alegria da reza com seus cantos, danças, toques de instrumentos e palmas, sendo uma forma de mostrar que as pessoas estão felizes em sua devoção.

Se por um lado as rezas servem para colocar os devotos em comunhão com a instância divina dos santos padroeiros, solicitando suas graças, proteção e intervenção contra as dificuldades da vida ordinária; por outro lado as rezas também se tornam uma reunião lúdica para onde confluem várias histórias, memórias e identidades transmitidas de geração em geração.

Ademais, essas festas operam na elaboração e modificação das interpretações do mundo cotidiano, moldando a vida social individual e coletiva ao conduzir trajetórias de pessoas e de famílias inteiras.

Cada um desses estudos contribui com o que poderíamos chamar de uma “etnomusicologia da festa” no sentido de lidar com a tão entranhada e arraigada vinculação entre a música e as mais diversas situações festivas.

Proponho seguir essa linha, com tudo aquilo que oportuniza o maracatu de baque solto e o carnaval de Pernambuco.

Capítulo II

Rituais, festas e carnavais

Na literatura científica podemos encontrar vários autores que se comprometeram a estudar certos eventos chamados de rituais, festas ou carnavais.

Há uma clássica linhagem interpretativa que apregoa esses eventos como tendo uma essência própria, arredada e desviada da realidade cotidiana, enquanto outra linhagem assegura esses acontecimentos como ingredientes ou mesmo intervenientes do transcurrir habitual e ordinário da vida.

Este capítulo procura situar tais conceitos teóricos que serão cruciais para o enriquecimento e sustentação das argumentações aqui sugeridas.

Por dentro dos rituais

Ao longo dos anos, o ritual tornou-se um dos temas preferidos das ciências humanas congregando diferentes nomes e abordagens, transpondo demarcações e abarcando uma multiplicidade de enfoques.

Segundo a antropóloga brasileira Mariza Peirano, os rituais se abrem a uma investigação das ações simbólicas humanas, ampliando, iluminando e realçando seus valores e concepções. Logo, a análise dos rituais nos permite “observar aspectos importantes de como uma sociedade vive, se pensa e se transforma” (PEIRANO, 2003).

Tomando os rituais como um pórtico para o exame das sociedades e de suas culturas, destaco aqui o marcante estudo de Victor Turner (1974) e as ponderações mais recentes e abrangentes de Stanley Tambiah (1985).

Victor Turner procurou mostrar a riqueza e a complexidade simbólica dos rituais tribais africanos, olhando-os com respeito, atenção e apurado rigor científico.

No seu parecer, os rituais são eventos especiais, repetitivos e fixos, dotados de uma essência mística em que as pessoas produzem e veiculam mensagens simbólicas sobre sua própria realidade social.

[...] os rituais revelam os valores em seu nível mais profundo... os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados (WILSON *apud* TURNER, 1974, p. 19).

Para Turner, tais ocasiões procuravam solucionar no plano religioso os conflitos, crises, contradições e perturbações do mundo ordinário e cotidiano, promovendo sua restauração.

Ao voltar suas atenções aos chamados “ritos de passagem”⁴, Turner apontou três dimensões do ritual: a *estrutura*, pragmatismo cotidiano com suas regras, padrões e hierarquias; a *anti-estrutura*, momento especulativo da anulação ou inversão do pragmatismo cotidiano; e a *liminaridade*, instante ambíguo de transição entre *estrutura* e *anti-estrutura*, onde o indivíduo ou grupo humano se encontra simultaneamente dentro e fora de sua realidade e na qual as pessoas podem afastar-se de sua própria existência para melhor enxergá-la sob diferentes ângulos.

Com isso, no processo ritual e na sua simbolização, o tempo e o espaço adquirem uma nova dimensão, intensidade e qualidade consciente e reflexiva em que se dá um hiato para as reclassificações periódicas da realidade social e dos relacionamentos humanos.

Se Turner restringia os rituais a cerimônias esotéricas e hieráticas, em alternativa, Stanley Tambiah procurou mostrar um entendimento mais dilatado acerca dos rituais, contemplando-os como importantes eventos coletivos em sentido lato, podendo estar em quaisquer lugares, situações, tempos e ocorrer das mais diversas maneiras, capazes de revelar e atualizar uma cosmologia que inclui tanto as crenças míticas quanto as normas, padrões e relações humanas. Para Tambiah, os rituais são atos de comunicação simbólica que utilizam vários meios expressivos e possuem uma intencionalidade definida, sendo sempre ordenados, planejados e padronizados, embora flexíveis, com repetições e alternâncias, conforme seu contexto de ocorrência. Essas realizações coletivas processam-se de modo performático,

⁴ Turner foi bastante influenciado por Arnold Van Gennep em *Os ritos de passagem* (2011), livro originalmente publicado em 1909. Van Gennep sublinha que esse tipo de ritual se caracterizaria por apresentar três fases: separação, margem e agregação.

congregando conteúdo e forma, pensamento e ação, intensificando o que existe em uma sociedade ao mesmo tempo em que lhe oferece novas possibilidades. Assim, os rituais fazem com que seus participantes experimentem intensamente uma sensação de que desfrutam algo diferente do cotidiano onde podem não só expressar seu mundo, mas também agir de maneira eficaz sobre ele⁵.

De Turner para Tambiah, o conceito de ritual foi perdendo sua intrigante sacralidade para ganhar maior versatilidade e alcance na compreensão das mais díspares e discrepantes situações e ocasiões das coletividades e, igualmente, os rituais passaram a ser mais confinantes, contíguos e até atuantes sobre o que concebemos como regularidade rotineira.

Conceituando a festa

Segundo Léa Freitas Perez (2012), a festa é uma presença constante em nossas vidas e sabemos facilmente reconhecer e identificar se um determinado acontecimento é ou não uma festa. No entanto, o termo “festa” é bastante desgastado pela sua abrangência e recorrência, beirando o estereótipo do lugar-comum, carecendo, por vezes, de uma teorização de sua perspectiva.

O termo festa rende bem para uma denominação genérica, mas cria problemas quando se trata de singularizar e conceituar. Identificar um tal evento como festa, em sentido geral, não parece difícil, mas tudo se complica *à la fois* quando se trata de qualificar e particularizar ; logo, o termo denomina, mas não conceitua [...] (PEREZ, 2012, p. 23).

Embora não tenha sido propriamente um teórico sobre festas, Émile Durkheim (2008) nos traz uma das primeiras análises sobre esse assunto por meio de uma interessante analogia entre as festas e as cerimônias religiosas, pois em ambas as ocasiões o ser humano é transportado de si em direção a um mundo sagrado. Esses eventos transcendem a percepção social individualizada ao promover uma convergência e comunhão de indivíduos fazendo-os se sentir parte de uma coletividade, colocando as massas em movimento, tornando as paixões

⁵ A obra de Tambiah recebeu nítida influência de John L. Austin em seu livro *How to do things with words* (1962), pois se as palavras proferidas podem tanto dizer quanto fazer coisas, os rituais têm o mesmo poder performativo de anunciar e atuar sobre o mundo.

e as sensações compartilhadas mais intensas e suscitando um “estado de efervescência” que suspende temporariamente o fardo e a monotonia da vida ordinária em direção a uma vida menos tensa e mais livre e a um mundo onde a “imaginação está mais à vontade”.

A passagem do plano profano e rotineiro para o plano extraordinário das cerimônias religiosas e das festas é marcada por novos comportamentos que atestam a ruptura entre essas fases opostas e incompatíveis: músicas, danças, gritos, expressões corporais exageradas e a busca por excitantes que elevem o nível vital. Depois desse contato com uma fonte superior de energia, o ser humano volta à sua vida profana e rotineira revitalizado em suas forças, renovado, com mais coragem e vigor.

Roger Caillois (1950) assume mais abertamente fazer uma “teoria da festa”, encarando-a como uma exaltação coletiva em excessos e transgressões.

[...] a festa se define sempre pela música, pela dança, pela ingestão de comidas e bebidas, pela pândega. É preciso se divertir ao máximo, até se prostrar esgotado, até cair doente. Essa é, de fato, a lei da festa⁶ (CAILLOIS, 1950, p. 124, tradução minha).

Em clara similaridade com as cerimônias religiosas, a festa rompe violentamente o curso da vida ordinária, colocando o indivíduo em contato com um “outro mundo” ou com um “reino do sagrado” onde ele se sente amparado e transformado por forças superiores. Se o tempo desgasta e envelhece, a festa conduz ao tempo mítico do caos primordial para que possa haver um novo recomeço do universo, sendo, assim, um meio de renovação, purificação, rejuvenescimento e regeneração da sociedade humana.

Dessa forma, a festa permite um arrebatamento das condições normais para um retorno mais revigorado à dureza e monotonia da vida cotidiana.

Já em Jean Duvignaud (1983) encontramos um aprofundamento teórico sobre as festas sem a preocupação com as suas finalidades ou funcionalidades, mas voltando atenção à sua importância universal e à sua imprescindibilidade para todas as sociedades e civilizações. Não obstante ele mantenha uma apreciação parcialmente correlata aos estudos anteriores, sua cogitação da festa começa a se aproximar de uma conexão com a vida corrente, mesmo de maneira ainda indireta.

⁶ “[...] la fête se définit toujours par la danse, le chant, l’ingestion de nourriture, la beuverie. Il faut s’en donner tout son soûl, jusqu’à s’épuiser, jusqu’à se rendre malade. C’est la loi même de la fête.”

Para Duvignaud, a festa é uma “subversão exaltante”, uma ruptura total com o cotidiano e a destruição de seus códigos, uma alucinação simbólica em direção aos mistérios ocultos e um arrebatamento à esfera da transcendência que rompe a normalidade e o encadeamento rotineiro da vida. Nas festas, os indivíduos desprendem-se de si mesmos, como uma espécie de transe, e a coletividade abandona suas convencionais e triviais configurações para deleitar-se com o fascínio do desconhecido e do imprevisível.

Todavia, as festas, paradoxalmente, se mantêm ligadas à existência concreta, pois através delas pode-se contestar e questionar as carências e incompletudes da realidade humana.

Portanto, dir-se-á que as sociedades, todas as sociedades, tentam completar aquilo que o mundo tem de inacabado e aquilo que se impõe em decorrência do inconcluso. Um materialismo verdadeiro deveria reconhecer que as especulações imaginárias [...] não são desvinculáveis da própria realidade, que elas fazem parte desta realidade como se fossem seus apêndices (DUVIGNAUD, 1983, p. 86).

Se as festas não possuem uma capacidade efetiva de transformação social, como ocorre com as revoluções, pelo menos ela deixa as sementes da mudança ao despertar e animar o corpo e o espírito humano dentro do plano das possibilidades.

Reivindicando o retorno de um cristianismo lúdico perdido após a Idade Média, Harvey Cox (1974) nos apresenta dois vitais aspectos humanos supostamente esquecidos pela vida moderna: a festividade e a fantasia.

Segundo Cox, o ser humano é, “em sua verdadeira essência, um *homo festivus* e *homo phantasia*”, e é a partir da integração dessas duas instâncias que podemos tornar nossa existência suportável e menos enfadonha.

A festividade é a celebração do passado resgatado pela memória e revivido com maior intensidade; enquanto a fantasia refere-se à celebração de um futuro almejado e das novas alternativas que nos permitem romper criativamente as barreiras e limitações do poder e da percepção, transformando-nos em nosso próprio ser ideal que é totalmente diferente do que somos.

No entanto, Cox acredita que a modernidade tem estimulado o desprezo ao festejar e ao fantasiar, relegando-os a um mero aparato supérfluo e desnecessário. Daí a sua preocupação ao pontuar a festa como uma necessidade humana, uma força capaz de conduzir à beatitude de um arrebatamento da racionalização, sobriedade e funcionalização da vida

moderna, um hiato em direção a um mundo sagrado e dissociado das convenções usuais, visto que não dependemos exclusivamente das fórmulas de trabalho, produção e consumo, mas também precisamos da música, dança, do prazer, da celebração de histórias e das míticas especulações imaginativas para viver.

Em uma ótica diferente dos autores já mencionados, Néstor García Canclini (1983) não vê as festas como um direcionamento a uma nova dimensão da existência, mas como uma continuidade da ordem habitual.

Assim, a festa não está desligada ou simplesmente apensada à vida, mas ela “sintetiza a totalidade da vida” abrangendo todos os aspectos conjunturais, materiais e simbólicos da realidade.

Embora Canclini reconheça que as festas se caracterizam pela excepcionalidade em comparação ao dia-a-dia, elas são, na verdade, extensões das assimetrias, contradições e das relações conflituosas do cotidiano.

Consoante ao raciocínio de Canclini, à mercê das dinâmicas hibridizações, as festas populares não são ameaçadas ou aniquiladas pela modernidade. Nada disso! As ocasiões festivas se apegam às estratégias de adaptação e inclusão na sociedade moderna, acompanhando suas contínuas mudanças e transformações.

O estudo das festas no Brasil encontrou ressonância, o que não é propriamente de se espantar, tratando-se de um país reconhecido internacionalmente pelo chavão ou rótulo de “festeiro”.

Discorrendo sobre as festividades populares no interior do Brasil, Carlos Rodrigues Brandão (1989) afirma ser a festa uma revelação da memória coletiva e um enunciado simbólico, porquanto é algo que cada sociedade selecionou de sua existência para ser comemorado e celebrado.

Posto isso, a festa não oculta o que existe na sociedade, mas destaca a sua realidade se apossando da rotina e transfigurando sua lógica. Nas festas populares, colocamos nossa cultura na rua, mas também o que somos e o que almejamos.

Generoso espelho do ser mais denso do homem, eis que a festa o revela, de tão fantasiado, posto a nu como nunca (BRANDÃO, 1989, p. 17).

Mary Del Priore (1994) nos remete à história das festas no Brasil colonial. Sua maior preocupação é inquirir sobre as significações das festividades para os diferentes segmentos da sociedade brasileira do passado e do presente.

O estabelecimento das festas oficiais da metrópole foi promovido pelo Estado e pela Igreja com a intenção de domesticar e adestrar as classes colonizadas, inculcando-lhes uma postura de obediência, devoção, deslumbramento e adesão ao sistema que os oprimia. Tais festas eram utilizadas pelo poder instituído como instrumento civilizatório e de persuasão em que se dava a veiculação e imposição de princípios políticos e da doutrina cristã aos colonos.

Contudo, índios, negros, brancos pobres e mestiços submetidos à exploração colonial encontravam nas festas oficiais do Estado e da Igreja brechas para inserir as representações de sua cultura, seus mitos, sua musicalidade, suas danças e suas religiosidades. Além disso, o povo tinha nessas festas uma ocasião para escapar temporariamente dos infortúnios da realidade, expressando suas utopias e suas insatisfações. Apesar das proibições e coibições estipuladas pelo Estado e pela Igreja contra os excessos e os costumes pecaminosos, a população apropriava-se de maneira peculiar das festas oficiais criando suas próprias festas de inversão da ordem, sortidas de comilanças, embriaguez, obscenidades, violência física desenfreada, heresias e injúrias às autoridades.

Do nosso passado colonial aos dias de hoje, Del Priore coloca as festas como um tempo e espaço de mediação entre diversos grupos sociais com seus interesses e conveniências específicos. Isso, por si só, já é o suficiente para transverter a festa em um imenso repositório de numerosas e plurais significações e sentidos.

Carlos Rodrigues Brandão e Mary Del Priore não se preocupam em opinar como as festividades descritas podem a sério operar sobre uma realidade.

Isso começa a ser elucidado por Rita de Cássia Amaral (1998). Ela se opõe à visão pejorativa que associa as festas à ideia de “alienação”, displicência ou algo que “não é sério”, mas apresenta-as como uma linguagem simbólica que traduz os vários significados da sociedade brasileira.

Longe de ser um fenômeno de distanciamento da realidade, a festa é o tempo e o espaço convergente de uma multiplicidade de propósitos sociais, políticos e econômicos que ultrapassam a mera recreação extraordinária.

Para Amaral, apesar das diversas manifestações festivas apresentarem suas particularidades contextuais, o sustentáculo comum a todas elas é a “mediação”. Assim, as festas realizam mediações entre pessoas e instituições, entre o sagrado e o profano, natureza e

cultura, a história e o mito, o efêmero e a eternidade, o ser e o não ser, a morte e a vida, a fantasia utópica e a existência concreta, além promover o encontro entre o nós e os outros, podendo-se dizer que “a festa é uma das vias privilegiadas no estabelecimento de mediações da humanidade”.

De mais a mais, as festas não só se adaptam e se reinventam diante das variáveis circunstanciais de uma determinada sociedade, como também exercem resolutiva e determinante influência sobre uma localidade, uma cidade, uma região e sobre a vida de seus habitantes.

O carnaval e os carnavais

O carnaval tem sido escopo de estudos historiográficos que conjecturam suas origens desde as mais antigas celebrações humanas e mitológicas até a contemporaneidade⁷. Todavia, nossa preocupação aqui não é a síntese evolutiva do carnaval, mas o ritual festivo carnavalesco enquanto conceito.

Mikhail Bakhtin (1987) concebe o carnaval medieval como um ritual em que se dá uma contraposição ao opressor mundo oficial do Estado e da Igreja, criando um “segundo mundo” ou uma “segunda vida”.

Esses festejos carnavalescos medievais ofereciam uma libertação momentânea do autoritarismo, do medo, das imposições e intimidações do velho sistema feudal. A suspensão ou inversão das hierarquias, regras de conduta, devoções e dogmas que permitiam uma relativização do poder vigente e da verdade dominante, abrindo a consciência coletiva para a idealização de um mundo novo e melhor.

Segundo Bakhtin, o carnaval medieval era a representação ridicularizada, grotesca e paródica da própria existência ordinária e cotidiana, uma visão festiva e imaginativa da sociedade. Essa carnavalização buscava sacrificar a decrepitude da vida e trazer sua renovação, revelando um mundo que precisava agonizar para renascer.

Algumas dessas conceituações encontraram reverberação em Georges Minois (2003), que ressalta a perfeita combinação e complementaridade entre o riso e a festa em favor de uma transcendência humana, dilacerando o curso habitual das coisas a caminho de novas utopias. Segundo Minois, o carnaval europeu da Idade Média era a ocasião coletiva e efêmera

⁷ Para maiores detalhes sobre a história do carnaval, ver BAROJA (2006), SEBE (1986), LIMA (2001) e FERREIRA (2004).

em que era temporariamente permitido àquela sociedade escarnecer de suas próprias autoridades políticas e religiosas, de suas normas, padrões, preceitos, interditos e credos, como uma desesperada arma de libertação capaz de tornar suportáveis ou mesmo exorcizar as desventuras, temores e pavores que atormentavam a sombria vida medieval. O riso carnavalesco, dessa forma, não tinha uma função revolucionária, mas era a “expressão cômica de uma alternativa improvável, literalmente louca”, que no final das contas só ratificava a ordem estabelecida.

Uma noção universalista e atemporal do carnaval começa a ser abandonada por Jacques Heers (1987) ao olhar para essa festa a partir de suas circunstâncias contextuais e históricas.

Heers mostra a transição de um carnaval medieval popular, burlesco, irreverente, irônico, mordaz, irresponsável, licencioso, insolente e contestador, antítese louca da quaresma cristã; a uma festa laica, humanista, ajuizada, controlada, refinada e com feições de um espetacular e suntuoso mostruário de ostentação, prodigalidade, luxo, reputação, preeminência e prestígio das elites, além de glorificação e adulação aos donos de poder durante o surgimento dos primeiros Estados Modernos.

Por isso, na abordagem Heers, embora o carnaval seja um momento efêmero e lúdico à margem da ordem habitual dos dias, ele traz as marcas únicas e indeléveis de seu testemunho e reflexo das alterações históricas e contextuais pelas quais passam as sociedades e as civilizações.

O carnaval europeu na Idade Moderna foi analisado por Peter Burke (2010) e por Emmanuel Le Roy Ladurie (2002) como importante cenário para se compreender a sociedade europeia.

Segundo Burke, o carnaval era claramente sentido pelas pessoas como um instante ritual de liberdade e êxtase, um tempo de anarquia e permissividade em que os cantos, danças, usos de instrumentos musicais e uso de máscaras e fantasias estimulavam as mais diversas desordens institucionalizadas em um “mundo de cabeça para baixo”. No entanto, se de um lado o carnaval expressava o encaminhamento a uma existência idealizada a que o povo poderia ansiar, por outro lado, dentro desse mesmo ritual, os líderes políticos e religiosos utilizavam tais eventos como uma válvula de escape com a intenção de canalizar e remediar momentaneamente as insatisfações, frustrações e desejos da massa desfavorecida para que logo em seguida a ordem retornasse e o mundo voltasse ao seu devido lugar.

Além dessa paradoxal função libertadora e conservadora do carnaval, Burke não descarta o potencial de transformação que essa festa guarda em si, quando poderia haver uma “transferência de códigos”, passando-se da linguagem simbólica à explosiva linguagem da rebelião.

Adentrando nesse potencial transformador carnavalesco, Ladurie tem o intento de compreender como o carnaval adquire um sentido social profundo, analisando a revolta urbana e camponesa e sua sanguinária e encarniçada repressão durante o carnaval de 1580 na pequena cidade francesa de Romans.

Em um ambiente já minado pelas hostilidades e atritos entre católicos e protestantes, a plebe de artesãos e lavradores, que tinha sobre seus ombros uma pesada carga tributária, começou a manifestar suas insatisfações diante da corrupção e dos privilégios da elite de burgueses e nobres que, por sua vez, não hesitou em responder a essa insurreição com violenta crueldade. Logo, o carnaval em Romans transformou-se em uma grande catarse de conflito e enfrentamento.

Com isso, Ladurie não se prende a uma essência do carnaval, mas como uma festa situada em um tempo e espaço bem delimitados, adquiriu significados diferentes para indivíduos em uma situação de luta de classes, se tornando um catalisador de ações mais concretas. É assim que o fatídico, trágico e catastrófico carnaval de Romans exemplifica uma ocasião festiva que tanto pode ser um mecanismo indicativo de uma sociedade, quanto pode converter-se em um instrumento eventualmente modificador de sua realidade.

Em terras brasileiras, três trabalhos adquirem relevância sobre o carnaval: os estudos de Roberto DaMatta (1997), de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1999) e de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2008; 2015).

Roberto DaMatta acredita ser de grande importância uma investigação dos rituais coletivos de nosso país por proporcionarem a reprodução de valores culturais e por representarem e discutirem os mais ressaltados aspectos de nossa sociedade. É quando o carnaval ganha destaque, tomado como um “ritual de inversão” em que as hierarquias e as posições são momentaneamente suspensas ou mesmo invertidas, assumindo o atributo de um comentário complicado e contraditório sobre os dilemas do mundo social brasileiro dentro de uma nova lógica festiva.

Para DaMatta, se o carnaval é uma subversão à realidade ordinária e cotidiana, essa recombinação é passageira, retornando e, conseqüentemente, legitimando a ordem vigente

como um ciclo demasiadamente fechado do qual não se pode sair. Apesar disso, DaMatta, todo crédulo e esperançoso, afirma que se o carnaval acaba por ratificar essa ordem vigente, também sugere algumas alternativas e possíveis caminhos que ele não se atreve nem ousa apontar com exatidão.

Por sua vez, Maria Isaura Queiroz argumenta que o carnaval possui duas faces: o vivido e o mito. No plano do mito, as anulações e inversões das hierarquias e posições expressam as aspirações e anseios coletivos por uma sociedade ideal e utópica que se instala apenas na abstração das sensações e sentimentos em uma imagem que nunca chega a se solidificar e concretizar, embora essa esperança retorne anualmente. Em contrapartida, no plano do vivido, o carnaval é regido pela sua conjuntura específica, trazendo dentro de si a realidade ordinária e cotidiana invariavelmente marcada pelas coerções, carências, desigualdades, tensões e conflitos que continuam presentes, indestrutíveis e se tornam até mais visíveis e ativos.

Assim sendo, o carnaval não está reduzido à factual realidade nem está restrito ao deslumbramento do mito, mas é a festa da interpenetração entre essas duas faces que se sobrepõem mutuamente.

O carnaval brasileiro em DaMatta e Queiroz seria a reprise anual de uma realidade crua ou fabulosa, mas seu potencial transformador só começa a ser alcançado por Maria Laura Cavalcanti.

Tomando o desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro como um grande ritual urbano, ela aponta no carnaval carioca a amálgama entre um tempo simbólico e um tempo histórico.

O tempo simbólico é sincrônico e diz respeito a conteúdos cognitivos e afetivos reincidentes que se manifestam no prazer de brincar, se exhibir e se divertir por meio das músicas, danças, alegorias, figurinos e fantasias que fazem do carnaval uma época especial de interrupção do fluxo da habitualidade.

Já o tempo histórico é diacrônico, respeitando a sucessão dos fatos, permitindo ao carnaval acompanhar, absorver, refletir e agir sobre as tensões e conflitos da realidade, o que pode ser evidenciado no processo de mercantilização do desfile, na competitividade acentuada, no estabelecimento de uma cadeia de relações entre diferentes segmentos sociais, nos investimentos do poder público e no mecenato do contraventor jogo do bicho e do tráfico de drogas.

Término e apogeu de um ciclo carnavalesco que invariavelmente se reinicia a cada ano, o desfile das escolas de samba atíça e anima a vida de uma grande cidade, construindo e reconstruindo sua história na ansiosa e contínua espera pelo próximo carnaval.

Parte II

Capítulo III

A Zona da Mata de Pernambuco

Neste capítulo faço uma contextualização da Zona da Mata pernambucana e os fatores históricos que contribuíram para as feições da paisagem física e, sobretudo, humana dessa região.

A civilização do açúcar

A história da Zona da Mata de Pernambuco confunde-se com a cana-de-açúcar que fez do Nordeste o principal centro socioeconômico do Brasil colonial. Uma “civilização do açúcar” erigiu-se desde o surgimento dos primeiros engenhos até a ascensão e falência das usinas.

No século XVI, o colonizador português, sem tardar, deslocou o seu interesse do processo exploratório de extração do pau-brasil para a criação local de riqueza através do latifúndio monocultor da cana-de-açúcar (FREYRE, 2006, p. 78-79).

Essa escolha portuguesa foi em causa do açúcar ter se transformado em artigo de luxo na Europa, comercializado como uma valiosíssima especiaria, e em virtude do clima quente e chuvoso e do pegajoso solo massapê propícios à produção açucareira.

Imediatamente os canaviais começaram a desvirginar toda a exuberante mata virgem a fogo. Um rastro de destruição testemunhava a presença parasitária do “canavial civilizador, mas ao mesmo tempo devastador” (FREYRE, 2004, p. 79).

Surgiram, assim, os primeiros engenhos de açúcar, e os donos dessas unidades produtivas eram patriarcais figuras luso-brasileiras: os senhores de engenho.



IMAGEM 01 – Engenho Vargem Grande em Condado. Foto: Paulo Alcântara/2013.

E os índios? Estes se tornaram vítimas da colonização agrária. Enquanto o processo exploratório foi baseado no extrativismo do pau-brasil, o trabalho servil do nativo indígena – abater árvores e transportar seus toros, caçar e pescar para angariar alimentos aos brancos ou guiá-los e protegê-los na mata tropical – ainda o manteve em seu meio físico e próximo de seus costumes. Mas quando o fulcro da exploração passa para o cultivo da cana-de-açúcar, o nomadismo indígena não se adaptou às exigências de um trabalho sedentário e contínuo nas lavouras, transformando o índio em um estorvo a ser eliminado pelo colonizador (FREYRE, 2006, p. 228-230).

Muitos índios foram mortos, outros fugiram, sua cultura e seus rituais passaram a ser condenados e considerados primitivos e selvagens.

Como o africano já detinha um conhecimento francamente agrícola, os portugueses tomaram a decisão de substituir o trabalho servil dos indígenas pela mão-de-obra escrava e negra.

Dessa forma, toda estrutura social do engenho passa a girar em torno da casa-grande e da senzala, como espaços delimitadores das posições sociais. A casa-grande acolhia confortavelmente uma espécie de corte da aristocracia colonial nos trópicos, o rico senhor de engenho e a sua família. A senzala, por sua vez, era o precário espaço onde vivia a mão-de-

obra escrava, o núcleo da força de trabalho que movia todo sistema (FREYRE, 2006, p. 322-324).

Se nas casas-grandes ocorriam festas de casamento, batizado e banquetes, com fartura de bebidas, carnes e doces, acompanhados de músicas e danças europeias, nos terreiros das senzalas os negros bebiam cachaça e faziam seus batuques.

As festividades dos negros nos engenhos de Pernambuco eram frequentes e se sucediam em diálogo íntimo com a conjuntura existente. Desconforme ao que acreditavam seus senhores, essas ocasiões nada ou quase nada tinham de ingênuas e inofensivas, indo muito além de um alívio momentâneo da crueldade do cativo, mas uma maneira de corroborar laços, transmitir e perpetuar valores, resistir coletivamente à ordem hegemônica e subverter a servidão em favor do sonho da liberdade (BRUSANTIN, 2011, p. 452-495).

No final do século XIX iniciou-se um processo de transição gradual da mão-de-obra escrava para uma mão-de-obra livre, culminando com o surgimento do que viria a se chamar sistema de morada.

O sistema de morada: dos engenhos às usinas

Com a abolição da escravidão, os trabalhadores outrora escravizados se viram repentinamente libertos, mas sem nenhuma ajuda e sem terras para cultivar. Na falta de opções alternativas de sustento, decidiram permanecer nos engenhos onde haviam trabalhado como escravos, tornando-se moradores de condição. Surgia, assim, o chamado “sistema de morada” (CORREIA DE ANDRADE, 1986, p. 108).

O sistema de morada se caracterizou por uma relação personalizada entre os senhores de engenho e seus trabalhadores, pautada pelas trocas e pelo princípio da lealdade, embora inserida em um regime estritamente hierárquico.

Ao tornar-se morador de um engenho, o trabalhador recebia do proprietário da terra uma casa e um pequeno roçado para cultivar seus produtos de subsistência e criar animais domésticos, além de alguma remuneração e o acesso aos rios e matas do engenho em troca de sua força de trabalho e de sua disposição para o que fosse necessário dentro da propriedade. Mesmo sem uma formalização em papel, o “contrato de *morada*” fixava e acordava regras que faziam do morador “mais um bem do proprietário” (SIGAUD, 1979, p. 34).

Se de um lado os senhores de engenho mantiveram do alto da casa-grande o seu pleno exercício do poder, o monopólio das terras e a garantia de uma abundante mão-de-obra barata e exclusiva em suas propriedades, do outro lado, habitando não mais na senzala, mas em casebres de palha ou taipa, flagelados pela extrema miséria e trabalho forçado, sofrendo terríveis proibições, intimidações, coerções e violências patronais constantes, as condições desumanas de vida dos moradores pouco diferiam da escravidão vivida por seus recentes antecessores (DABAT, 2012, p. 491-627).

O sistema de morada é retratado pelo escritor José Lins do Rego⁸ no romance *Menino de Engenho* onde o personagem principal, Carlinhos, fica repentinamente órfão, sendo levado de Recife para morar no Engenho Santa Rosa do seu avô, o velho coronel José Paulino.

A imagem do senhor de engenho é transfigurada pela candura infantil de Carlinhos que o fazia venerar seu avô como um herói patriarcal do Nordeste açucareiro.

O velho José Paulino gostava de percorrer a sua propriedade, de andá-la canto por canto, entrar pelas suas matas, olhar as suas nascentes, saber das precisões de seu povo, dar os seus gritos de chefe, ouvir queixas e implantar a ordem (REGO, 2006, p. 65).

Depois do jantar, o meu avô sentava-se numa cadeira perto do grande banco de madeira do alpendre [...] Lia os telegramas do *Diário de Pernambuco* ou dava suas audiências públicas aos moradores. Era gente que vinha pedir ou enredar [...] Queriam terras para botar roçados, lugar para fazer casas, remédio para os meninos, carta para deixar gente no hospital. Alguns vinham fazer queixas dos vizinhos [...] A todos o meu avô ia dando uma resposta ou passando uma descompostura, mas cedendo sempre no que eles pediam (REGO, 2006, p. 88-89).

Sendo neto do senhor de engenho e morando na casa-grande, Carlinhos era indiferente à miséria dos trabalhadores da bagaceira, encarando a submissão deles como algo natural e fruto de uma vontade divina.

O costume de ver todo dia essa gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. Nunca, menino, tive pena deles. Achava muito natural que

⁸ Mesmo pertencendo à ficção, as obras enquadradas no chamado “ciclo da cana-de-açúcar” do escritor paraibano José Lins do Rego têm um valor documental, pois seu autor narra o cotidiano da realidade canavieira nos engenhos e o advento das usinas. Também o fato de o romancista ter pertencido à antiga elite açucareira não faz sua obra perder o viés sociológico, pois se ele olha para essa realidade de cima, ele o faz igualmente de dentro desse mundo. Isso é o que nos diz o premiado livro *Engenho e memória: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*, 2002, escrito pelo ensaísta carioca Luciano Trigo.

vivessem dormindo em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera, e porque Deus quisera nós éramos brancos e mandávamos neles (REGO, 2006, p. 116).

Mas esse universo senhorial iria ruir-se irreversivelmente com a chegada de uma nova ordem econômica deflagrada pelas usinas.

A elevação no preço do açúcar e a consequente urgência de melhoria qualitativa e quantitativa da produção açucareira, determinado pelo competitivo mercado internacional, resultaram na instalação de usinas em Pernambuco no final do século XIX. As novas fábricas do açúcar receberam vultosos empréstimos governamentais que lhes permitiram montar possantes maquinários, tornando os velhos engenhos banguês cada vez mais ultrapassados. Com isso, as usinas tratavam de adquirir as terras e os canaviais dos engenhos para atender à ânsia de suas moendas (CORREIA DE ANDRADE, 1986, p. 109-113).

O impacto ecológico e humano das usinas foi implacável. A rápida e mórbida civilização do açúcar se modernizou com a nova lógica das usinas e essa industrialização da propriedade rural destruiu de maneira mais perversa as matas, poluiu impiedosamente os rios, dizimou os animais e sacrificou pessoas. “Um açúcar dono dos homens e não ao serviço da gente da região” (FREYRE, 2004, p. 86-87).

A substituição dos engenhos pelas usinas é marcante no romance *Banguê* de José Lins do Rego. O menino Carlinhos é agora o jovem bacharel em direito Carlos de Melo que depois de dez anos estudando no Recife retorna ao Engenho Santa Rosa com o sonho de suceder à mítica figura do seu avô José Paulino e se tornar um senhor de engenho. Todavia, Carlos de Melo se depara com uma dura realidade, a decrepitude de seu avô era encarnação da iminente e inexorável decadência do Engenho Santa Rosa e de toda aristocracia açucareira.

E ele era tudo para mim [o velho José Paulino]. Amava-o imensamente, sem ele saber. Via a sua caminhada para a morte sentindo que todo o Santa Rosa desaparecia com ele (REGO, 2002, p. 35).

Com a morte do velho José Paulino, o inexperiente Carlos de Melo assume o Santa Rosa, certo de conduzi-lo a uma inevitável derrocada, pois as usinas vitoriosas vinham como verdadeiros monstros esmagando sem piedade os engenhos incapazes de suportar a tão desigual concorrência.

O inimigo se aprontava para me dominar [...] A chaminé da usina não se sentia bem com um bueiro de engenho por perto [...] Do engenho via-se a fumaça da fábrica arrogante (REGO, 2002, p. 226).

Carlos de Melo viu as usinas arruinando os engenhos vizinhos, humilhando senhores de engenho e destroçando os roçados de moradores. As usinas não permitiam qualquer outra coisa que não fosse cana e pessoas trabalhando para ela.

Os canaviais subiam e desciam pelas encostas, sumiam-se várzeas afora. Não se via um roçado de morador, uma vaca amarrada de corda, pastando. Era cana e só cana. A usina só precisava daquilo. Para que moradores com roçados, criando gado? Queria gente para o campo e a terra toda só prestava para plantar cana (REGO, 2002, p. 251).

O inevitável acontece. O Engenho Santa Rosa fica de fogo-morto e é comprado pela Usina Bom Jesus, revelando o fracasso de Carlos de Melo que abandona a propriedade herdada de seu avô.

No romance *Usina*, José Lins do Rego destaca o personagem Doutor Juca, dono da Usina Bom Jesus. O senhor de engenho já parecia uma imagem distante e anacrônica diante da nova figura do capitalismo industrial do açúcar: o usineiro.

Muitos senhores de engenho perderam seu prestígio e se tornaram meros fornecedores de matéria-prima ao usineiro capitalista, um gestor ausente, distante, indiferente e sem laços ou vínculos sentimentais com a terra e a sua gente. A usina fez desaparecer a assistência patriarcal que mesmo insuficiente era oferecida aos moradores, pois as novas fábricas do açúcar eram centradas na objetividade, na racionalidade e no individualismo duro e seco do usineiro (FREYRE, 2004, p. 178-180).

Ainda em *Usina*, a propriedade do Doutor Juca, uma vez instalada, prospera e é capaz de acudir à ganância de poder e dinheiro do seu proprietário. Qualquer concessão aos moradores seria sinal de fraqueza e um obstáculo à sua usura. A usina precisava de terras e mais terras para saciar as entranhas de suas máquinas. Foi quando os roçados dos moradores se viram devorados pela cana-de-açúcar.

Cana e cana se espalhando pela várzea, tremendo ao vento até onde os olhos alcançassem [...] Tudo que era terra estava coberto de cana (REGO, 2010, p. 136).

As terras só queriam cana. Nada de milho ou de feijão, dos roçados dos trabalhadores (REGO, 2010, p. 142).

Os moradores sentiram sua situação agravar-se muito mais diante da nova elite açucareira, pois a exploração que sofriam passou a ser acompanhada pela perda gradativa de seus roçados de subsistência.

A prosperidade da Usina Bom Jesus, contudo, sofre grande e repentino abalo com a queda do preço do açúcar, iniciando sua caminhada à falência. É quando o Doutor Juca é acometido por uma grave moléstia que comia sua vida devagar, sem pressa, lhe dando a certeza de que a Usina Bom Jesus morreria primeiro que ele.

Realmente, a queda do preço do açúcar no mercado internacional nas primeiras décadas do século XX trouxe uma crise açucareira que atingiu seu cúmulo na década de 1930, levando muitas usinas ao endividamento e à falência (CORREIA DE ANDRADE, 1986, p. 113-114).

Começava a se consumir o fim do sistema de morada e o início das lutas camponesas pelo direito de acesso às terras.

O fim do sistema de morada e as lutas camponesas

Por volta dos anos 1950, os moradores começaram a ser coagidos pelos proprietários a abandonar suas propriedades, iniciando uma transferência da força de trabalho de dentro para fora dos engenhos e usinas rumo às pequenas cidades da Zona da Mata de Pernambuco, as chamadas *ruas*.

A passagem da condição de morador para a condição de trabalhador residente na cidade foi muito mais que uma simples mudança de domicílio, mas uma ruptura das relações personalizadas entre proprietários e trabalhadores, causando uma dissolução definitiva do sistema de morada (SIGAUD, 1979, p. 34).

Os trabalhadores que abandonaram as propriedades em direção às *ruas* conheceram uma miséria ainda maior, pois perderam suas casas e seus roçados de subsistência, passando a depender exclusivamente de sua força de trabalho.

No cenário nacional, entretanto, as pressões das Ligas Camponesas resultaram na promulgação do Estatuto do Trabalhador Rural em 1963. Esse aparelho jurídico procurava dar

aos trabalhadores rurais os mesmos direitos já gozados pelos trabalhadores urbanos. Nesse sentido, em Pernambuco, a gestão democrática do então governador Miguel Arraes procurou efetivar esse estatuto, tornando reais os benefícios da lei: salário mínimo, jornada de trabalho limitada, pagamento de hora extra, férias remuneradas, décimo terceiro salário e aposentadoria, além de um estímulo aos movimentos sindicais que lutavam pela permanência dos trabalhadores da cana-de-açúcar nas propriedades (DABAT, 2012, p. 769-783).

Naquele instante em que os camponeses, amparados por um suporte legal, começaram a dar-se a uma resistência política por meio de lutas sindicais pautadas por reivindicações trabalhistas e relativas ao uso da terra, sua presença dentro da propriedade tornou-se uma ameaça aos proprietários.

A resposta dos proprietários a um movimento camponês que se esboçava e que em pouco tempo mobilizava toda a Zona da Mata foi a de se livrar da presença dos *moradores*, quer fechando o acesso à *morada*, quer conseguindo que os *moradores* saíssem da propriedade. Desta forma não só eliminavam as bases para as reivindicações dos trabalhadores, como evitavam que suas propriedades se tornassem centros de mobilização camponesa (SIGAUD, 1979, p. 40).

Durante o tempo em que o movimento camponês usufruiu de reconhecimento oficial, os proprietários tiveram dificuldade em se livrar dos moradores. No entanto, a situação muda a partir do golpe militar de 1964. Sindicatos passam a ser perseguidos e seus principais líderes presos ou impunemente assassinados.

Os sindicatos sobreviventes a essa repressão continuaram tentando impor limites à expulsão dos moradores ou pelo menos dificultá-la através do encaminhamento de questões na justiça, o que dificilmente ocorria, pois os proprietários procuravam constantemente sabotar as ações sindicais, contando para isso com o autoritarismo do Estado (SIGAUD, 1979, p. 41).

Data dessa época a saída em massa dos trabalhadores rurais das propriedades para as pequenas cidades da região. Como essas cidades em geral eram incapazes de atender a um súbito crescimento populacional, se ampliaram desordenadamente, eclodindo em suas periferias bairros pobres de trabalhadores rurais, as *pontas de ruas*.

Urge salientar que esse deslocamento migratório não interrompeu a ligação desses trabalhadores rurais com a cana-de-açúcar, pois a manutenção da demanda de mão-de-obra nos canaviais e a ausência de alternativas de emprego na região obrigaram-nos a regressar

diariamente às propriedades das quais haviam sido expulsos para realizar os mesmos serviços aos mesmos proprietários (SIGAUD, 1979, p. 111).

Ao se estabelecer nas *ruas*, esse novo proletariado rural, reapresentado ao seu antigo mercado de trabalho, segmentou-se em duas categorias: os *fichados* e os *clandestinos*.

Enquanto os *fichados* estão acobertados pelas regulamentações das leis trabalhistas, a maioria dos trabalhadores rurais não possui vínculo empregatício nem carteira de trabalho assinada, são aliciados por empreiteiros e recebem conforme o serviço prestado sem quaisquer direitos, sendo classificados como *clandestinos* (SIGAUD, 1979, p. 128-131).

A região canavieira hoje

Em Pernambuco, a cana-de-açúcar foi a principal fonte econômica desde o início da colonização com os engenhos no século XVI até a ascensão e falência da maioria das usinas em meados do século XX, deixando marcas profundas na paisagem física e humana da região: imensos canaviais, velhos engenhos, usinas decadentes, relatos de lutas pela terra e um povo que carrega consigo sua ascendência das misturas indígenas, brancas e negras.



IMAGEM 02 – Canaviais crescendo na Zona da Mata Norte de Pernambuco. Foto: Paulo Alcântara/2018.

Por séculos, a Zona da Mata de Pernambuco dependeu predominantemente dos engenhos e das usinas que deixaram um inegável patrimônio histórico, mas que favoreceu apenas a uma minoria, representada pelos poderosos donos e proprietários de terras, negando opções de uma vida melhor à maior parte da população, formada pelos trabalhadores rurais e suas famílias. Para essa maioria, o doce da cana-de-açúcar só deixou um amargo legado.

A Zona da Mata pernambucana é hoje uma das regiões mais pobres do Brasil e possui um dos piores índices de desenvolvimento humano do nosso país, evidenciado pelo daninho e deletério trabalho nos canaviais e subempregos, pela baixa renda *per capita* e pela deficiente infraestrutura na educação, saúde, habitação e saneamento.

Geograficamente, a Zona da Mata de Pernambuco é dividida em dois lotes: a Zona da Mata Norte, seca ou setentrional, e a Zona da Mata Sul, úmida ou meridional.



IMAGEM 03 – Mapa de Pernambuco com suas regiões.

Berço do maracatu de baque solto, a Zona da Mata Norte de Pernambuco possui uma área territorial de aproximadamente 3.218,62 km² e uma população de 577.191 habitantes⁹, distribuídas entre 19 municípios: Aliança, Buenos Aires, Camutanga, Carpina, Chã de Alegria, Condado, Ferreiros, Glória de Goitá, Goiana, Itambé, Itaquitinga, Lagoa de Itaenga, Lagoa do Carro, Macaparana, Nazaré da Mata, Paudalho, Timbaúba, Tracunhaém e Vicência.

⁹ Dados do censo demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, 2010.



IMAGEM 04 – Cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Talvez questionando a danosa e insistente convicção generalizada de que a predestinação única da região se restringe à cana-de-açúcar, recentemente a Zona da Mata Norte assistiu à chegada de promissores empreendimentos, trazendo a esperança de novas oportunidades à sua população, com destaque a uma empresa multinacional automotiva, com investimentos de quatro bilhões de reais, e um polo farmacológico construído com recursos do Governo Federal.

Se os imponentes canaviais da Zona da Mata Norte de Pernambuco cresceram graças ao suor e ao sangue de homens e mulheres fortes, também lhes cabe o mérito de lá ter surgido uma das manifestações populares mais representativas da cultura pernambucana.

Pesquisar o maracatu de baque solto me permitiu conhecer essa região, seus engenhos, usinas, cidades e, principalmente, pessoas.

Caminhar ou ser transportado por lotações entre as várias cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco permitiu-me sentir o seu constante e sufocante calor, notar os vestígios da pacatez interiorana, ver durante o dia os infindáveis canaviais se enrugando ao vento à beira de perigosas e sinuosas estradas, contemplar as noites estreladas, ouvir conversas de

peessoas humildes falando de suas dificuldades e problemas pessoais, colocando, por vezes, em debate a vida alheia ou mesmo praguejando contra algum desafeto.

Um lugar que poderia facilmente suscitar uma desagradável impressão de monotonia e mesmice. Mas seria injusto e precipitado pensar assim. Essa região é única, singular e muito especial pela sua história, pela sua gente, e porque nela encontramos uma rica cultura festiva.

Capítulo IV

Do engenho ao mangue: a trajetória do maracatu de baque solto no carnaval de Pernambuco

Este capítulo aborda a histórica relação entre o maracatu de baque solto e o carnaval de Pernambuco desde suas origens na Zona da Mata Norte de Pernambuco até sua consagração no Recife e as constantes adversidades enfrentadas pela maioria dos grupos e folgazões ainda hoje.

No tempo dos engenhos

O maracatu rural nasceu em meio aos verdes canaviais da Zona da Mata Norte de Pernambuco, sendo uma criação dos trabalhadores da cana-de-açúcar durante a passagem do final do século XIX para o início do século XX.

Foi nos engenhos de Nazaré da Mata que surgiram os primeiros grupos de maracatu rural. Em 1914, o Engenho Olho d'Água viu o nascimento do Cambindinha de Araçoiaba; e quatro anos depois, em 1918, o Engenho Cumbe presenciou a fundação do Cambinda Brasileira, o mais antigo grupo de maracatu rural em atividade ininterrupta em Pernambuco. Logo em seguida, cada engenho passou a ter seus próprios grupos de maracatu rural (SILVA, 2012, p. 32).

Ao começar o mês de setembro, estação da safra da cana-de-açúcar e de estiagem, todos os sábados os moradores dos engenhos faziam suas sambadas. Era um momento muito esperado depois de uma semana inteira de árdua e pesada labuta. Geralmente essas sambadas eram financiadas pelo dono de um comércio local que negociava com o dono do maracatu rural a divisão das despesas e lucros.

Nos dias de carnaval, os grupos percorriam longas distâncias a pé entre os engenhos, cruzando veredas em canaviais e matas e se apresentando em frente às casas daqueles moradores que podiam pagar algum dinheiro ou oferecer algo de comer e beber (VIEIRA, 2003, p. 97). Nessas andanças carnavalescas, muitos grupos rivais se encontravam e os embates resultavam em feridos e até mortos. Por ser considerado algo muito perigoso e cheio de agressividade, mulheres e crianças não se envolviam e só os homens adultos podiam participar do maracatu rural.

É importante destacar que esse folguedo nasceu como um divertimento dos trabalhadores da cana-de-açúcar, mas também era a oportunidade que esses canavieiros tinham de manifestar sua resistência contra as condições que lhes eram impostas por seus patrões nos engenhos da região.

Os trabalhadores da cana, que se encontravam isolados nos canaviais, carentes de bens e serviços essenciais, sem dispor praticamente de canais de participação mais efetivos para denunciar suas condições de existência, utilizavam a força de contestação e rebeldia dos maracatus rurais durante os dias de carnaval, a maior festa popular e espaço privilegiado de expressão espontânea das classes subalternas (MEDEIROS, 2005, p. 207).

O maracatu rural manteve seu “selo canavieiro”, mas não iria ficar recluso aos seus lugares de origem. Seu destino era expandir-se, surpreender e mostrar-se ao mundo.

Nos povoados e vilas da região canavieira

Desde a década de 1930 em diante, os engenhos começaram a ser substituídos pelas usinas e os trabalhadores da cana-de-açúcar foram expulsos das propriedades, fixando residência nas periferias das pequenas cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco que se tornaram os novos espaços de realização do maracatu rural.

Nesses povoados e vilas aspirantes à urbanização, esse folguedo era temido e seus folgazões causavam medo, pois em torno desses homens da mata e dos canaviais contavam-se assustadoras narrativas cheias de mistérios.

As sambadas passaram a ocorrer em frente às sedes dos grupos ou de algum estabelecimento comercial, desta feita mais escassas e sujeitas às restrições, sendo, muitas vezes, limitadas ou até mesmo proibidas mediante acusação de tumultuar a ordem pública.

Nas cidades interioranas, os maracatus rurais foram incluídos nas festas carnavalescas organizadas pelas prefeituras locais e os donos dos grupos adquiriram a possibilidade de negociar com as autoridades municipais a respeito dos valores pagos por cada apresentação (VIEIRA, 2003, p. 98).

Durante os ciclos carnavalescos, tornou-se muito comum uma aproximação interesseira de prefeitos, vereadores ou futuros candidatos aos grupos de maracatu rural com a intenção de oferecer ajuda financeira para a manutenção ou aquisição de indumentárias e adereços, disponibilização de caminhões e ônibus para as viagens ou dinheiro para o lanche e bebidas em troca de votos e da utilização de seus componentes como cabos eleitorais junto às comunidades das quais faziam parte.

Chegada ao Recife

Na década de 1930, paralelamente à migração interna dentro da região canavieira, deu-se também outra migração desses camponeses dos engenhos e das cidades da Zona da Mata Norte para o Recife em busca de uma vida melhor e mais oportunidades. Esses migrantes do interior levaram consigo suas esperanças e também suas tradições culturais e foram eles os responsáveis pela criação, disseminação ou reestruturação de vários grupos de maracatu rural na capital pernambucana e nos seus arredores (ASSIS, 1996, p. 34-35).

Em 7 de setembro de 1929 foi fundado o Maracatu Cruzeiro do Forte no Bairro do Cordeiro, Zona Oeste do Recife. Criado por migrantes da Zona da Mata Norte de Pernambuco, essa agremiação se tornaria o primeiro de muitos grupos de maracatu rural sediados na capital pernambucana.

Antes de sua chegada ao Recife, era provavelmente o maracatu rural quase desconhecido ou ignorado pela sociedade recifense¹⁰.

Realizando suas sambadas nos altos e morros do subúrbio urbano e comparecendo sem ser convidado às ruas da capital pernambucana nos dias de carnaval, o maracatu rural deixou

¹⁰ Segundo Katarina Real (1990), a primeira menção ao maracatu rural no Recife é feita por Gilberto Freyre em seu livro “*Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*”, publicado em 1934. Sobre esse relato, ver FREYRE (1968).

de ser desconhecido e passou a ser incompreendido e duramente discriminado. A pesquisadora Katarina Real aponta, inclusive, como “estranha a sua existência no Recife, durante várias décadas, numa penumbra de mistério, quase desinteresse por parte de alguns e crítica violenta por parte de outros” (REAL, 1990, p. 71-72).

As únicas aclarações que chegavam à população urbana sobre esse folguedo era que se tratava de uma manifestação perigosa e proveniente da região canavieira, especulando-se que seus participantes eram homens violentos, rudes e envolvidos com magia.

No ano de 1935 foi criada a Federação Carnavalesca de Pernambuco – FECAPE. Tendo à sua frente o jornalista, historiador, geógrafo, advogado e político Mario Mello, alguns empresários e intelectuais folcloristas, sua principal missão era a organização e fiscalização do carnaval pernambucano, procurando manter e defender sua autenticidade, protegendo-o de qualquer deturpação e sustando-o contra qualquer tipo de ideologia esquerdista, subversão e desordem. Seu período de mais acentuada ingerência foi durante a ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas que nomeou Agamenon Magalhães como Interventor Federal de Pernambuco. Nesse sentido, era a FECAPE responsável por sistematizar, julgar, classificar e premiar blocos, troças e agremiações participantes do carnaval recifense dentro de uma perspectiva controladora, impositiva e autoritária.

A nova instituição, segundo se deduz da leitura da documentação oficial publicada no *Anuário de Carnaval Pernambucano: 1938*, funcionava como uma espécie de tutora, exercendo por vezes uma censura oficializada, das agremiações carnavalescas; atividade vista com simpatia naqueles tempos de Getúlio Vargas (SILVA, 2019, p. 287).

A FECAPE foi muito rigorosa com os maracatus rurais, considerando-os manifestações de menor importância ou mesmo intrusos e descaracterizados, sobretudo em relação aos antigos maracatus nação. Enquanto várias agremiações gozavam de destaque, os maracatus rurais eram obrigados a se chamar de “agremiações mistas” e desfilavam em uma categoria inferior, sendo até alguns grupos coagidos a se tornar maracatus nação para obter aceitação.

O Maracatu Cruzeiro do Forte foi um dos grupos que resistiu firmemente a essa arbitrária imposição. O mesmo não transcorreu com outros grupos, haja vista o Maracatu Indiano que quase quatro décadas depois de se tornar maracatu nação, decidiu oficialmente

mudar de nome para confirmar sua nova identidade, como nos mostra a reportagem do *Diário de Pernambuco* em 10 de fevereiro de 1990.

Fundado em 11 de julho de 1949, por José Xavier de Oliveira, o Clube Carnavalesco Mixto [sic] Maracatu Indiano teve sua primeira sede na Rua Jacarandá, n. 26 no bairro de Casa Amarela. Logo após o carnaval, o Maracatu Indiano promoverá uma assembléia geral com a finalidade de retirar o seu nome, que passará a se chamar Nação do Maracatu Indiano. Acreditamos que o nome atual Clube Carnavalesco Mixto [sic] Maracatu Indiano foi uma exigência de algum integrante da Federação Carnavalesca de Pernambuco na década de 1950.

A Federação Carnavalesca de Pernambuco se manteve ativa até 1955, quando os festejos passaram a ser de responsabilidade do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife por meio da Lei nº 3. 346, sancionada pelo então prefeito Djair Brindeiro e assinada pelo seu sucessor Pelópidas Silveira. Essa nova lei procurou promover um carnaval dentro dos moldes tradicionais e folclóricos, preservando, sobretudo, “os clubes de frevo; os maracatus, em sua forma primitiva, e os clubes de caboclinhos” (LIMA, 2001, p. 119; FERREIRA, 2004, p. 385). O texto da Lei nº 3.346 claramente se refere aos maracatus nação – “em sua forma primitiva” – mantendo o maracatu rural à margem das festividades carnavalescas oficiais do Recife.

Nesse mesmo ano de 1955, a publicação das pesquisas de Guerra-Peixe no Recife foi marcante ao abalizar que os maracatus nação e os maracatus rurais eram manifestações distintas e que estes não eram a falsificação daqueles. Cada qual com seus instrumentos, toques, cantos, batidas e ritmos distintos: surgia a especificação baque virado e baque solto.

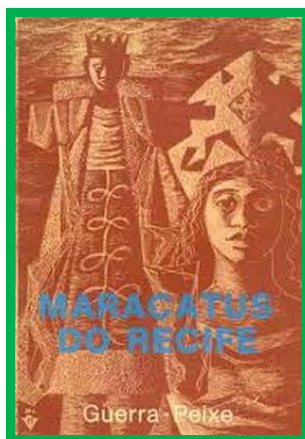


IMAGEM 05 – Capa do livro *Maracatus do Recife* escrito por Guerra-Peixe.

Entretanto, a forte hostilidade aos maracatus de baque solto no Recife continuou nas duas décadas seguintes. Katarina Real encontrou uma reportagem no *Diário da Noite* em 11 de janeiro de 1966 que trazia uma descrição nada precisa e bastante discriminatória.

MARACATUS DISTORCIDOS. É simplesmente lastimável a apresentação desses maracatus descaracterizados que todos os anos aparecem no carnaval. Melhor seria que esses conjuntos não fossem classificados como tais, pois maracatu com orquestra, flautas e pífanos, com uma praga de “tucháus” carregando nas traseiras aquela lataria pode ser tudo menos uma nação africana...

Alguns grupos se apresentavam nos desfiles das agremiações no centro do Recife, porém a maioria deles saía de suas sedes nos dias de carnaval para brincarem pelos subúrbios recifenses.



IMAGEM 06 – Caboclos de lança em evolução no subúrbio do Recife em 1966. Foto de Katarina Real. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco (2 – KR 000499).

Desde sua aparição no Recife, o maracatu de baque solto foi cada vez mais se adaptando ao novo contexto urbano e essa influência era transmitida aos grupos que continuaram no interior. Entre as principais mudanças de adaptação às condições urbanas, pode-se mencionar a crescente participação de mulheres e crianças e uma maior preocupação quanto à beleza estética do folgado (ASSIS, 1996, p. 36-37).

Na década de 1980 o maracatu de baque solto começou a ser meramente tolerado no carnaval do Recife, mas passando despercebido e sem despertar grande interesse.

Uma reportagem intitulada “Semana pré-carnavalesca inicia-se hoje no pátio”, publicada no *Jornal do Commercio* em 10 de fevereiro de 1980, refere-se a um evento da semana pré-carnavalesca no Pátio de São Pedro, importante espaço histórico e cultural do Recife, anunciando a presença de maracatus nação, caboclinhos, escolas de samba e blocos carnavalescos, mas não faz nenhuma citação aos maracatus de baque solto.

Em outra reportagem, “Vencedores terão 230 mil”, o *Jornal do Commercio* em 1 de fevereiro de 1980 anuncia a premiação destinada aos vencedores do carnaval daquele ano. Os maiores valores são remetidos aos clubes, troças e blocos ligados ao frevo. Em seguida, especificam-se os valores a serem pagos às agremiações, conforme a moeda vigente na época:

Maracatus de baque virado: Cr\$ 10 mil e 5 mil; maracatu rural de primeira categoria: Cr\$ 5 mil e 3 mil; caboclinhos de primeira categoria: Cr\$ 3 mil; escola de samba de primeira categoria: Cr\$ 20 mil e 10 mil; escola de samba de segunda: Cr\$ 10 mil; escola de samba de terceira : Cr\$ 5 mil; escola de samba de quarta: Cr\$ 3 mil; bois de carnaval: Cr\$ 3 mil; urso de carnaval: Cr\$ 2 mil.

Isso mostra uma desvalorização do maracatu de baque solto em relação, sobretudo, ao maracatu nação e às escolas de samba, ficando um pouco acima apenas dos caboclinhos, dos bois e ursos de carnaval no que se refere a valores financeiros das premiações.

Assim, os jornais do ciclo carnavalesco de 1980 são capazes de demonstrar o “papel coadjuvante” do maracatu de baque solto nos festejos recifenses (VICENTE, 2005, p. 60).

Na década de 1990, o maracatu de baque solto iniciou um processo de valorização, recebendo maior atenção e destaque dentro do carnaval do Recife.

Contudo, a visão preconceituosa sobre o folgado não desapareceu subitamente. Em um editorial assinado por Alex, Fernando Machado e Sílvia Nicéas, no *Jornal do Commercio* em 1 de março de 1990, os autores lamentam a diminuição do público no carnaval dos clubes

sociais e o crescimento de um carnaval de rua inadequado à elite recifense. O teor irônico e insultuoso dessa crítica recai sobre o mau comportamento dos espectadores e a duvidosa qualidade das apresentações com uma ênfase implícita presumivelmente direcionada ao maracatu de baque solto.

E o centro da Cidade? Odor insuportável de urina e outras coisas menos líquidas e mais pastosas. Todo mundo fazendo suas necessidades [...] em qualquer parte [...] E as atrações? Armada a arquibancada e desfilam blocos, caboclinhos e maracatus todos cheios de si pensando que estavam ótimos com tanta lantejola e brilho falso, diferente dos antigos e autênticos.

Esse tipo de glosa ofensiva já estava prestes a um fim. Na mesma edição do *Jornal do Commercio* em 1 de março de 1990, uma reportagem faz vários comentários sobre o Carnaval de Pernambuco poucos dias depois de seu encerramento, trazendo uma pequena nota elogiosa tanto aos maracatus nação quanto aos maracatus de baque solto.

Os maracatus deram um show à parte na passarela. Tanto os de baque virado como os rural derrubaram muitas agremiações de frevo.

Uma chamada no *Jornal do Commercio* em 3 de março de 1990 ressalta o maracatu de baque solto como uma valorosa tradição do carnaval pernambucano, tanto no interior quanto na capital.

O CARNAVAL DE 1990: RESGATE DE TRADIÇÕES. O frevo predominou nas cidades. Entretanto, os maracatus rurais vieram com muita força presentes em quase todas as regiões, até mesmo no Grande Recife.

O maracatu de baque solto se direcionava a adquirir o mesmo patamar do maracatu nação e do frevo, sendo amplamente mencionado como uma obrigatória atração para as semanas pré-carnavalescas e para os dias de carnaval, ocupando ilustres espaços como a Casa da Cultura, conforme nos mostra uma reportagem do *Diário de Pernambuco* em 21 de fevereiro de 1990.

De acordo com a Fundarpe¹¹, haverá ao todo 31 apresentações de ursos, 26 de bois, 17 maracatus de baque solto ou virado, 30 troças, 17 de blocos e 16 de clubes, seja na área central da Casa da Cultura, seja no Palco Nelson Ferreira, na parte externa [...] Na ex-Casa de Detenção a única coisa que deve permanecer preso é o carnaval. Preso às autênticas manifestações da cultura pernambucana, é claro, para que elas possam sobreviver.

Essa aprovação do maracatu de baque solto, enquanto uma das “autênticas manifestações da cultura pernambucana”, despertou a preocupação no que tange à sua sobrevivência.

A reportagem “Maracatu Rural virá para a folia do Recife”, veiculada no *Jornal do Commercio* do dia 10 de fevereiro de 1990, destaca o Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira do Engenho Cumbe de Nazaré que iria se apresentar pela primeira vez no carnaval do Recife. A matéria se dedica a descrever o histórico do grupo e sua luta para evitar uma iminente extinção em virtude dos problemas financeiros e da falta de apoio.

Seguindo essa mesma tendência, a reportagem “Triste regresso do Leão Formoso” escrita no *Jornal do Commercio* em 1 de março de 1990 nos diz:

Depois de brilhar na Passarela da Dantas Barreto, o Maracatu Rural volta cansado e sem colorido à sua base, em Nazaré da Mata.

Nessa reportagem é relatada a beleza desse maracatu de baque solto desfilando na Passarela da Avenida Dantas Barreto no Recife, contrastando com a aparência de fome, sono e abatimento físico de seus participantes nos caminhões que os levavam de volta para Nazaré da Mata. Os depoimentos de seus componentes mostram as dificuldades e sacrifícios financeiros na confecção de indumentárias e adereços para participar do desfile das agremiações no Recife.

Uma análise dos jornais do ciclo carnavalesco de 1990 aponta uma maior atenção recebida pelo maracatu de baque solto por parte da imprensa. Uma redefinição de tratamento que lhe conferiu a condição de se tornar um dos protagonistas do carnaval recifense (VICENTE, 2005, p. 60).

¹¹ Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, órgão responsável pela política cultural do Estado desde 1973.

No ano de 1995, foi lançado o curta-metragem “Maracatu, Maracatus”, documentário dirigido pelo cineasta pernambucano Marcelo Gomes, que alcança boa repercussão e conquista vários prêmios nacionais.

Estava se abrindo um caminho que levaria o maracatu de baque solto a se tornar um símbolo da cultura e da identidade do povo pernambucano, e dois acontecimentos foram fundamentais para isso: a criação da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco e o surgimento do *manguebeat*.

A Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco

Em 1989 foi fundada na cidade de Aliança a Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco (AMBS-PE), tendo como seu principal idealizador e primeiro presidente o Mestre Salustiano. Contando com um engajamento inicial de 12 grupos, hoje esse órgão associativo congrega e aglutina 115 grupos espalhados em todo Estado.

Sua proposta central foi garantir a preservação, valorização e divulgação do folguedo, filiando os grupos do interior e da capital para adquirir maior poder de negociação com os órgãos públicos que financiam o carnaval pernambucano, além de facilitar o agendamento desses grupos em eventos artístico-culturais diversos e auxiliá-los na elaboração de projetos para os editais de incentivo e fomento cultural, sendo, indubitavelmente, um marco de lutas e conquistas cooperativas.

A AMBS-PE possui uma organização constituída pela Presidência e Vice-Presidência, Secretaria, Tesouraria e Conselho Fiscal, além de seu estatuto. Sua sede é localizada na cidade de Aliança, Zona da Mata Norte de Pernambuco, onde são realizadas reuniões mensais.



IMAGEM 07 – Sede da AMBS-PE em Aliança. Foto: Paulo Alcântara/2018.

Desde 1990, a AMBS-PE, apoiada pela Secretaria Estadual de Cultura e pela FUNDARPE, realiza nos dias de carnaval encontros de maracatus de baque solto em Aliança e Olinda, reunindo dezenas de grupos do interior e da capital.

Dentro da nova cena musical pernambucana

Não se pode falar em valorização do maracatu de baque solto sem mencionar o movimento *mangue*, seu argumento e seu legado mais imediato.

O *manguebeat* foi um movimento artístico, sobretudo musical, desencadeado no Recife na década de 1990, caracterizado pela fusão e mistura entre tradições musicais locais e as músicas de ampla circulação internacional (SANDRONI, 2009, p. 64).

A proposta do *movimento mangue*, arquitetada por Chico Science e mais alguns amigos, assimilou a noção de “antropofagia” pregada pelo Modernismo, em que elementos de uma cultura estrangeira eram “digeridos” e recontextualizados com os elementos da cultura local para se criar algo novo (GALINSKY, 1999, p. 2).

Duas ações foram centrais para o *manguebeat*: a primeira consistiu em proporcionar novas formas de divulgação das músicas “folclóricas” e de seus artistas populares; e a

segunda foi proporcionar aos jovens músicos recifenses a possibilidade de desenvolver um trabalho novo e criativo fundamentado nos amálgamas possíveis entre essa tradição e a modernidade do *pop* contemporâneo (VARGAS, 2007, p. 17).

Dentro desse quadro, o Mestre Salustiano passou a desfrutar de grande popularidade, gravando CDs e realizando shows junto com os músicos da nova cena musical pernambucana, permitindo ao maracatu de baque solto adentrar no mercado cultural e nos meios massivos de comunicação. Comandando o seu grupo Maracatu Piaba de Ouro, fundado em 1977, chegou a fazer apresentações em outras regiões do país e até no exterior (TELES, 2012, p. 276-277).

No que se refere à aproximação dos novos artistas da música pernambucana ao maracatu de baque solto, tornou-se emblemática a aparição de Chico Science vestido de caboclo de lança em seus shows e usando o baque solto na canção “Maracatu Atômico”¹².



IMAGEM 08 – Chico Science vestido de caboclo de lança em um show. Fonte: https://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/americanosul/brasil-recife-mangue_beat.shtml.

¹² Composição de Nelson Jacobina e Jorge Mautner lançada em 1974 que encontrou uma nova versão em 1996 com a banda Chico Science & Nação Zumbi.

Uma inserção ainda mais fértil ao universo do maracatu de baque solto foi feita por Siba Veloso. Depois de aprender a tocar a rabeca do cavalo-marinho, passou a frequentar e depois residir em Nazaré da Mata, envolvendo-se com os mestres de maracatu de baque solto, pesquisando sobre o folguedo e aprendendo a arte de improvisar versos. Isso o levou a elaborar projetos como o grupo *Siba e a Fuloresta do Samba*, juntamente com músicos da Zona da Mata Norte de Pernambuco; a gravação do CD *No baque solto somente*, em parceria com o Mestre Barachinha; e uma série de seis CDs intitulada *Poetas da Mata Norte*, contendo a poesia e os cantos dos mestres da região canavieira de Pernambuco (MURPHY, 2006, p. 90-91).



IMAGEM 09 – Divulgação do Projeto *Siba e a Fuloresta do Samba*. Fonte: <https://miguelmartins.wordpress.com/2015/03/17>.

A etapa seguinte seria fazer do maracatu de baque solto mais um produto integrante de uma essencialidade pernambucana.

Um novo símbolo da cultura pernambucana

Ao longo da década de 1990, o maracatu de baque solto experimentou um enorme processo de valorização. É quando a pomposa ilustração do caboclo de lança se torna símbolo da cultura e do povo pernambucano, atendendo às ânsias de espetacularização da sociedade contemporânea.

Percebe-se nitidamente que Pernambuco do bravo guerreiro tem, na atualidade, como símbolo, o caboclo de lança do maracatu rural. [Afinal], quem mais bravo, mais agressivo e forte que ele para representar os ideais de luta e resistência do povo pernambucano? (MEDEIROS, 2005, p. 63).

O retrato do caboclo de lança passa a ser utilizado nas propagandas governamentais e nas mídias privadas. Sua efígie e indumentárias são exibidas e comercializadas em shoppings ou grandes feiras de artesanato. O folguedo e seu personagem mais representativo se fizeram quase onipresentes no plano visual dos pernambucanos.



IMAGEM 10 – Caboclos de lança estampados em cartão de uma empresa telefônica na década de 1990.
Fonte: colnet.com. br.

Assim, o maracatu de baque solto, a partir da década de 1990, foi esvaziando seu sentido de contestação e rebeldia para se tornar um produto cultural gerador de lucros e investimentos ao Estado e aos meios de comunicação pertencentes ao mercado capitalista, muito mais voltado à beleza de suas apresentações que ao seu conteúdo simbólico. Mas a cultura popular e seus criadores não chegam a abandonar por completo seus significados mais essenciais (MEDEIROS, 2005, p. 151).

Colocando-se no centro e no cerne da cultura pernambucana, o maracatu de baque solto iria obter a sua validação governamental enquanto patrimônio imaterial da cultura brasileira.

O reconhecimento como patrimônio imaterial da cultura brasileira

No Brasil, os procedimentos de preservação e conservação cultural eram limitados a uma concepção puramente monumentalista. Amparava-se a arquitetura europeia e elitista das casas-grandes, casarões e igrejas barrocas, mas deixavam de fora as mais diversas manifestações e saberes ligados às culturas afro-indígenas e das classes populares (LONDRES, 2001, p. 189).

Todavia, com a assinatura do Decreto Presidencial 3.551/2000, foi instituído o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial”. Esse progressista e vanguardista fundamento jurídico estabeleceu o registro e o inventário como estratégias de identificação, documentação e reconhecimento de bens culturais que não podem ser preservados e conservados através do tombamento¹³.

Dentro desse novo cenário, no ano de 2011, o Governo de Pernambuco lançou um edital a selecionar especialistas com expertise para registrar e inventariar manifestações culturais pernambucanas, tencionando submetê-las à candidatura de “Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil”, nomeação deferida pelo IPHAN¹⁴.

Assim, o processo de patrimonialização do maracatu de baque solto intercorreu entre os anos de 2012 e 2013 sob a direção de Maria Alice Amorim¹⁵ e a supervisão de Hugo Menezes¹⁶, contando com um quadro de pesquisadores de diversas especialidades que coletou dados sonoros, fotográficos, audiovisuais e entrevistas na Zona da Mata Norte de Pernambuco, Recife e Região Metropolitana.

¹³ Sobre as lecionações e conferências no que concerne ao conceito de Patrimônio Imaterial no Brasil e no mundo, ver PELEGRINI e FUNARI (2008).

¹⁴ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é uma autarquia federal fundada em 1937 e hoje responsável pela defesa dos bens culturais materiais e imateriais criados e mantidos pelos vários grupos formadores da sociedade brasileira.

¹⁵ Escritora, jornalista, editora e pesquisadora das tradições orais pernambucanas.

¹⁶ Professor de Antropologia e Museologia da UFPE, tendo vastas publicações nas áreas de cultura popular e patrimônio imaterial.

Todo procedimento permitiu vislumbrar o maracatu de baque solto e

[...] reconhecer o quanto é vigoroso e reverenciá-lo por tudo o que simboliza no universo dos folgazões, e respectivas comunidades, e no universo da cultura brasileira (IPHAN, 2013, p. 24).

O inventário foi entregue ao Conselho Consultivo do IPHAN que, em reunião oficial no dia 3 de dezembro de 2014, decidiu unanimemente reconhecer o maracatu de baque solto como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, sendo incluído no Livro das Formas de Expressão¹⁷.

É certo que o maracatu de baque solto é um patrimônio da cultura pernambucana e brasileira, independentemente de qualquer título. Mas esse é o primeiro passo em direção ao estabelecimento de atribuições e compromissos oficiais das diversas instâncias públicas e da sociedade civil para com a preservação do folguedo. Acredito que isso passa intimamente pela melhoria das condições de vida de seus folgazões, posto que valorizar a cultura é, antes de tudo, valorizar quem lhe dá vida.

Mesmo assim, essas mudanças ainda não aconteceram, porquanto os grupos não sentiram as benesses lídimas e concretas que essa titulação afiança. E é provável que isso não aconteça! Pelo menos por enquanto... A atual governança federal vem incorrendo em um escuso e sistemático desmonte do IPHAN, minando sua capacidade de ação na salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro e afetando nocivamente os contextos humanos de seus criadores e detentores.

Situação atual dos maracatus de baque solto

Podemos reiterar que a trajetória do maracatu de baque solto evidencia uma crescente valorização desse folguedo e de seus folgazões como um fato incontestado e incontroverso. Mas seria isso suficiente? Ao que tudo indica, não, pois parece que ainda há muito que se fazer.

¹⁷ Nos processos de patrimonialização, os bens culturais imateriais não são “tombados”, mas compilados em quatro Livros de Registros: Formas de Expressão (para as manifestações artísticas), Saberes (circunscrevendo os conhecimentos e modos de fazer), Celebrações (configurado para os cerimoniais religiosos) e Lugares (para os espaços onde se realizam práticas culturais).

As sambadas, por exemplo, são vitimadas por restrições sob a acusação de perturbação à ordem social ao supostamente exceder os decibéis aceitáveis e admissíveis à saúde sonora ambiental.

Na reportagem com título “Silêncio na Mata”, publicada no *Diário de Pernambuco* em 5 de janeiro de 2014, assinada por Karoline Rodrigues e Tiago Barbosa, noticia-se a truculenta interposição de policiais militares para interromper uma sambada do grupo Cambinda Brasileira em Nazaré da Mata. Tratava-se da observância ao Decreto Estadual 12.789/2005, alcunhado de “A Lei do Silêncio”.

Assim nos diz seu Artigo 1º:

É proibido perturbar o sossego e o bem estar público com ruídos, vibrações, sons excessivos ou incômodos de qualquer natureza, produzidos por qualquer meio ou forma que contrariem os níveis máximos de intensidade auditiva, fixados por lei (PERNAMBUCO, 2005).

É absolutamente entendível a utilidade dessa lei para o bem-estar e o sossego público, mas ela não pode cumprir-se de maneira pragmática, insensível, abusiva, sem critérios e sem quaisquer oportunidades ao diálogo.

Muitas outras sambadas passaram a ser monitoradas e bruscamente obrigadas a terminar mais cedo, prejudicando as práticas festivas do maracatu de baque solto, cerceando e mutilando as especificidades de uma tradição secular que estipulou sua duração até o amanhecer.

Essa nefasta, funesta e lesiva “ocorrência” em Nazaré da Mata levou Siba a redigir e lançar na internet um manifesto que defendia a liberdade de realização das sambadas sem contenções de duração. Tal iniciativa ganhou algum destaque na mídia local, mobilizando artistas, pesquisadores e jornalistas à causa.

No início do ano seguinte, foi realizada uma audiência com os representantes das agremiações, do Ministério Público e da Polícia Militar que chegaram a um acordo favorável à realização das sambadas até às cinco horas da manhã.

Outra lamúria e delação recorrentes dos brincadores de maracatu de baque solto são os baixos cachês e a impontualidade no repasse de verbas governamentais, o que leva muitos grupos a enfrentar grandes dificuldades financeiras e a uma completa subordinação às ações políticas, suscitando o permanente e medonho presságio de “não sair no próximo carnaval” ou mesmo deixar de existir.

Se atualmente os brincadores de maracatu de baque solto não sofrem as mesmas violências e explorações de um passado escravocrata e opressor, ainda muito recente e sentido no presente, suas desditas condições continuam vigentes e perceptíveis. Mas esses teimosos e obstinados folgazões insistem em celebrar sua coletividade nas sambadas, e nos dias de carnaval eles procuram superar todas as suas adversidades e ostentar sua cultura, mostrando empenho, dedicação, orgulho e paixão, sempre reivindicando admiração, legitimidade e reconhecimento mais que merecidos.

Capítulo V

O Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado

Neste capítulo comparece o Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado, sua criação, suas principais particularidades, suas dificuldades e pretensões.

A família Teles

Na periferia da cidade de Condado, localizada na Zona da Mata Norte de Pernambuco, podemos encontrar a estimada família Teles e sua íntima ligação com as tradições da região canavieira¹⁸.

Sua trajetória dentro da cultura popular começou com o Mestre Antônio Teles (1931-2015), com o qual tive a oportunidade e o privilégio de manter intenso contato pessoal em seus últimos cinco anos de vida. Aprendi muito com sua sabedoria. Mestre e fundador do Cavalo-Marinho Estrela Brilhante, profundo conhecedor de vários outros folguedos como a ciranda, o coco, o pastoril e o maracatu de baque solto, seu legado pertence hoje à sua filha, Maria de Fátima Rodrigues, mais conhecida como Nice.

Desde a morte de seu pai, Nice começou a tutelar o Cavalo-Marinho Estrela Brilhante, sempre auxiliada por seus filhos, os jovens Natan e Ridervan, mas ela teria surpresas ainda bem mais desafiadoras pela frente.

¹⁸ Para maiores detalhes sobre essa família em suas três gerações de artistas populares, o leitor poderá consultar minha dissertação de mestrado em etnomusicologia, intitulada “Na batida do baião: o cavalo-marinho no *terreiro* da família Teles em Condado- PE. Ver ALCÂNTARA (2014).

Um grupo e seus diferentes donos

O Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro foi fundado em 15 de outubro de 1983 por um homem chamado Biu da Verdura na cidade de Araçoiaba. Lamentavelmente este cidadão, de modo algum, teve a preocupação de guardar registros do grupo que ele mesmo fundou.

Em seguida o grupo ficou sob a tutela de Manoel Pereira de Andrade Filho, o Saúba, levando-o para a cidade de Condado.

No ano de 2010, Nice integrou-se ao grupo e passou continuamente a fazer exigências visando ao seu melhoramento. Em 2014, Saúba tomou a decisão de “dar” o maracatu a Nice, que prontamente rejeitou tamanha responsabilidade, mas o incentivo de sua família foi crucial para a aceitação da proposta. A transferência de posse se deu verbalmente diante de testemunhas.

Ainda assim, Nice, sempre precavida, achou de bom alvitre escrever um documento comprovando o acordo apalavrado.

Chamei ele e disse: olhe, você está me dando o maracatu e eu não quero, mas já que você está me dando, depois que entrar na minha mão, pra sair daqui você vai ter que me pagar caro. Aí ele disse: mas não quero mais não, é seu mesmo. Então eu disse a ele: eu vou fazer uma carta em que você renuncia tudo do maracatu em meu favor. Ele disse: pode fazer que eu assino. Aí no dia seguinte eu fui no cartório, fiz uma carta de renúncia e entrega e aí ele assinou e eu assinei, autentiquei e ela tá guardada comigo até hoje (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Nice e Saúba realizaram os trâmites necessários da transferência de CNPJ na Receita Federal e do estatuto do grupo e ela se tornou oficialmente a nova dona do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado.



IMAGEM 11 – Emblema do Maracatu Estrela de Ouro de Condado.

Era como se tudo não dependesse de sua vontade própria, mas fosse uma obra do destino. Ela não escolheu ser dona de um maracatu de baque solto, mas ela foi escolhida e tudo virou paixão pelo folguedo.

A tarefa não seria fácil e não foi. Nice encontrou o grupo em condições precárias e lutou arduamente para torná-lo capaz de “sair no carnaval”.

Eu peguei o grupo nas piores condições que se possa imaginar. Tinha nada, meu Deus! Era muito pequeno. Tinha só umas noventa pessoas. A gente andava só com um ônibus e um caminhão carregando as coisas em cima. Bandeira, roupas, adereços, instrumentos musicais, estava tudo muito defasado. Muito, muito defasado mesmo. Tudo desbotado, caindo, se desmanchando e sem brilho. E hoje, com muito trabalho, está uma beleza (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Um dono de maracatu não é responsável apenas pelo cuidado de materiais, como bandeira, indumentárias, adereços e instrumentos musicais, mas principalmente pela logística que envolve toda a preparação e a saída para os dias de carnaval, sendo a liderança pessoal sua maior atribuição.

Toda responsabilidade é sobre o dono de maracatu. E assumir um gigante desse não é fácil, porque liderar uma multidão de pessoas é complicadíssimo [...] Uma coisa é conservar os materiais, outra coisa é liderar as pessoas em pleno carnaval. Tem que ter a postura e a fala capaz de liderar o povo. Os

materiais é algo que um dono de maracatu tem: roupa, adereços, bandeira, instrumentos musicais, mas se chegar o dia de carnaval e eu não tiver o povo ao meu lado, do que isso me adianta? (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Nice comanda o seu grupo com muita autoridade, mas ao mesmo tempo com carinho e humanidade. Ela enumera cinco desafios que testam a sua capacidade de liderança a cada carnaval.

O primeiro desafio de um dono de maracatu no carnaval é conseguir manter os folgazões dentro do grupo e evitar que eles te abandonem por encontrar um outro maracatu ou um bloco qualquer na rua. O segundo desafio é garantir a união. É sair com o grupo e brincar maracatu, porque às vezes o pessoal sai pro carnaval como se fosse um trabalho e não brinca. São poucos os folgazões que a gente vê rindo, jogando risada fora, se divertindo. Mas aqui no meu grupo eu vejo muita gente dizendo que aqui ninguém me vê estressada com os folgazões nos dias de carnaval, porque eu brinco e quero que as pessoas brinquem. A gente ensaia e se prepara, mas se errar, qual o problema? Errar é humano. O terceiro desafio é cuidar do povo, das pessoas. Não deixar os folgazões passar fome e sede. Saber que muitos saem de casa faltando tudo e sem ter um centavo no bolso. Então o dono do maracatu tem que oferecer água, lanche e almoço para todos os folgazões. Tem que ter a capacidade de resolver as brigas e as confusões que podem acontecer através da conversa ou da repreensão mesmo. O quarto desafio é no final do carnaval valorizar o folgazão, saber dizer: ‘obrigado, parabéns, foi bom, você deu o seu melhor’, independente do resultado da passarela de ser campeão ou não, porque eles estão na luta junto com você, porque sozinho o dono do maracatu não chega a lugar nenhum. O quinto desafio é após o carnaval pagar cada folgazão de forma justa com o que você tem nas mãos. Então ser dono de maracatu é viver um papel de pai, mãe e psicólogo dentro do grupo, e isso é uma responsabilidade muito grande (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Uma redita e repisada exigência feita para qualquer participante do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado é o comprometimento e o respeito. Nice acredita que a competência para se brincar o folguedo pode ser adquirida a partir da vontade de aprender, mas o comprometimento e o respeito, a pessoa tem ou não tem.

Atualmente o Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado possui CNPJ e estatuto, além de uma diretoria com deveres administrativos e renovada a cada dois anos.

O grupo conta com aproximadamente cento e cinquenta componentes e tem uma sede própria onde são confeccionados e guardados todos os materiais e onde são realizadas reuniões, eventos, festas e ensaios.



IMAGEM 12 – Terreiro da Família Teles. À esquerda a casa de Nice, ao centro a casa de seus pais e à direita a sede do Maracatu Estrela de Ouro de Condado. Foto cedida por Nice Teles.

Tal organização colocaria o Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado entre tantos outros grupos similares em sua região, mas há nele algo incomum.

Em terra de *cabra-macho*¹⁹, uma mulher à frente de um maracatu de baque solto

O Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado possui uma característica distintiva. É, pelo menos até agora, um dos poucos grupos administrados por uma mulher²⁰.

A princípio, o maracatu de baque solto era um folguedo viril e exclusivo dos homens em que as mulheres eram categoricamente proibidas de participar. A elas era unicamente reservado o papel secundário de colaboradoras, auxiliando os homens na confecção e manutenção de adereços e indumentárias ou mesmo nas rezas para que seus maridos, irmãos,

¹⁹ No Nordeste do Brasil e em Pernambuco, o termo *cabra-macho* pode ser traduzido como homem másculo e valente.

²⁰ Conforme o levantamento do IPHAN realizado em 2012, contavam-se 115 grupos registrados e filiados à AMBS-PE. Destes, apenas 12 tinham mulheres na presidência dessas agremiações.

filhos, netos, pais e avôs pudessem sair espiritualmente protegidos para o carnaval e retornar vivos para casa (VASCONCELOS, 2012, p. 69).

Em terra de *cabra-macho*, acreditava-se ou fazia-se acreditar que as mulheres não se interessavam pelo maracatu de baque solto, poderiam trazer energias negativas ao folguedo, não teriam condições físicas suficientes para encarar e defrontar os três dias de carnaval com todos os seus riscos e perigos ou que muito menos deveriam ausentar-se de seus afazeres domésticos para estar em um ambiente inapropriado e incompatível aos valores morais das cuidadoras do lar.

O maracatu de baque solto, então, ia se fazendo dentro das arestas e égides do machismo patriarcal, cujas falácias, disparates e normatizações se materializavam contínua e reiteradamente ao longo do tempo, distanciando, restringindo e suprimindo as mulheres do folguedo em nome de uma feminilidade congênita e inata a encobrir e camuflar um desígnio assaz punitivo e excludente.

Essa dominação ou supremacia masculina é um caso de “violência simbólica”, pois é colocada pelos homens como um senso-comum indubitável, garantindo, inclusive, a anuência e assentimento involuntário das próprias mulheres como algo acrítico e naturalizado (BOURDIEU, 2007, p. 45).

Se o maracatu de baque solto é notado e marcado por uma forte masculinidade, ao longo dos anos, entretanto, foi paulatinamente agregando a participação de mulheres e elas foram conquistando seu espaço e assumindo posições cada vez mais ativas nesse folguedo, embora algumas reacionárias proscricções e alguns tabus ainda precisem ser repensados e reconsiderados (VASCONCELOS, 2012, p. 72-76).

Discorrer a crescente presença feminina no maracatu de baque solto é aludir às delicadas questões de gênero, uma vez que as diferenças percebidas entre os sexos são operadoras e reguladoras de relações sociais em suas dissimetrias do poder (SCOTT, 1986, p. 1067).

Dona e presidente do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado, Nice garante não sofrer discriminação ou desrespeito franco e aberto, justamente por sua postura firme e determinada, mas admite perceber um machismo velado, camuflado, tácito e latente.

Já senti muitos olhares de desconfiança e descrédito, como se me dissessem: ‘Quem você pensa que é? Você é mulher e por isso não vai conseguir. Você vai, vai, vai, mas lá na frente você vai cair’. Já outras pessoas me disseram: ‘Eu pensei que você nunca ia conseguir’ (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Ora vejam! Sua competência sempre esteve em constante suspeita e suspeição pelo simples fato dela ser mulher!

Decerto que uma boa liderança depende das habilidades de uma pessoa, seja homem ou mulher, mas quando é esta que assume qualquer chefia em um contexto masculino e patriarcal, ocorre aí uma reconfiguração das relações de gênero, desencadeando agastamentos e dissensões, pois alguém ousou desafiar e romper os paradigmas historicamente convencionados e estabelecidos.

Para Nice, administrar seu maracatu lhe permitiu ampliar seu tino e juízo das relações entre homens e mulheres, diminuindo as desigualdades, evitando e abolindo qualquer incidência misógina e androcêntrica.

No meu grupo não aceito caboclo machão desrespeitando mulher, não! Todos têm a sua importância. Tem mais homens, sim, mas eu não teria maracatu sem as mulheres. Hoje é homem e mulher lado a lado no maracatu e tem que ser assim (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Ao tornar-se dona e presidente de um maracatu de baque solto, Nice vem contribuindo consideravelmente para a consolidação da presença de mulheres no folguedo, e mais do que isso, ela personificou e fortaleceu o ainda tímido processo de empoderamento feminino na Zona da Mata Norte de Pernambuco. Se ela não é uma completa novidade nesse quesito, ainda é uma exceção, tornando-a bastante inteirada e sabedora de sua própria façanha e proeza.

Estou abrindo mais espaço para as mulheres dentro do maracatu. Principalmente a juventude feminina. Antigamente a gente via mais mulheres idosas e hoje a gente vê no meu maracatu muitas jovens e eu vou estimulando e dando oportunidades a elas. É uma renovação da presença e atitude feminina dentro do folguedo. Espero que isso também possa acontecer em outros maracatus (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

A minha presença e a minha liderança no maracatu mostram que a mulher tem a sua capacidade e tem o seu espaço em tudo que ela queira estar ou fazer. Pelas minhas mãos, o maracatu cresceu, mudou, melhorou e avançou [...] Essa minha contribuição como mulher não só serviu pra esse maracatu que eu tenho hoje, mas serve de exemplo para as mulheres ao mostrar que não existe limite nem impedimento quando a gente tem força de vontade, coragem e fé (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Em uma atualidade cada vez mais assinalada pelas pautas da igualdade de gênero e pelo aprofundamento das reflexões a respeito do papel da mulher na sociedade contemporânea, Nice tem desconstruído um roteiro de invisibilidade e silenciamento para recuperar biografias outrora roubadas e negligenciadas, reescrevendo a história da mulher no maracatu de baque solto e na Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Enfoques políticos e econômicos de um maracatu de baque solto no carnaval

A inclusão de um maracatu de baque solto no carnaval implica uma infinidade de aspectos políticos e econômicos pouco ou nada evidentes para quem tão somente aprecia os seus atributos estéticos e artísticos.

Isso não é inesperado em uma era globalizada em que o “papel da cultura” vai se expandindo para as esferas políticas e econômicas enquanto suas noções mais sedimentadas vão se exaurindo (YÚDICE, 2004, p. 25).

O inevitável entrelaçamento das culturas populares com os setores políticos e econômicos expõe o maracatu de baque solto a uma rede de relações altamente imperativas, ocupando o folguedo e seus participantes quase sempre uma posição desconvinhável e desvantajosa.

Sem dinheiro, maracatu não sai no carnaval

Segundo Nice, a maior dificuldade de um maracatu é a escassez de recursos numéricos para a preparação e saída do grupo nos dias de carnaval. Os dispêndios são desmedidos.

A maior dificuldade de um maracatu é a questão financeira. A falta de dinheiro... Olhe, é muito difícil botar o maracatu na rua por causa dos problemas financeiros. É muito difícil! São vários os gastos e é tudo no impressado, no aperto. Nunca dá pra resolver tudo de uma vez. Tem que ter jogo de cintura²¹. A gente vai pagando umas coisas aqui pra deixar outras

²¹ Expressão coloquial que significa ter maleabilidade para se adaptar ou sair de situações avessas.

penduradas²² acolá. Ainda bem que as pessoas confiam em mim. Dou minha palavra, dou meu endereço, me comprometo a pagar só depois, mas eu pago (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

No Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado, o maior gasto é com o transporte, visto que o aluguel dos dois ônibus que conduzem os folgazões durante os três dias de carnaval custa R\$ 6.000,00, além de mais R\$ 3.000 para o caminhão que carrega materiais diversos, totalizando cerca de R\$ 9000,00.

Há despesas com água, lanche e almoço oferecidos a todos os folgazões e suas remunerações, pois independente do apego e afeição ao folguedo, “ninguém brinca de graça”. Cada função na brincadeira corresponde a uma gratificação diferente e isso é acordado antecipadamente.

Gasta-se muito com a compra de tecidos, papéis, linhas, agulhas e lantejoulas usados na confecção e manutenção da bandeira, indumentárias e adereços.

Acrescenta-se ainda por cima os imperdoáveis impostos, sobretudo o IPTU da sede e a tarifa de energia elétrica cuja conta aumenta nos meses que antecedem ao carnaval, já que ela deve estar sempre aberta, recebendo e reunindo inúmeras pessoas ávidas por cortar, colar costurar, bordar, medir, riscar, consertar, remendar, pintar...

São essas carências de recursos que fazem com que a maioria dos grupos dependa quase exclusivamente dos vencimentos e auxílios governamentais, sempre desejados, mas nem sempre satisfatórios.

É importante saber que as culturas populares não são autonômicas e autossuficientes. Sua produção e difusão só são possíveis a partir de um esteio material, organizacional e financeiro (AYALA; AYALA, 2006, p. 61).

O Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado vem recebendo o minúsculo valor de R\$ 250,00 por cada apresentação nos polos carnavalescos das cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco, suscitando o encargo de se realizar o máximo de apresentações nos municípios da região para tornar essa quantia no mínimo remediadora.

Além disso, o grupo recebe uma verba anual de R\$ 3.400 do Governo de Pernambuco mediante a obrigação de participar dos encontros de maracatu de baque solto realizados nas segundas-feiras de carnaval.

²² Fraseologia coloquial que se refere a fazer pagamento pósterio, o popular fiado.

A maior renda é proveniente da Prefeitura do Recife e os grupos são agraciados conforme suas colocações no concurso das agremiações da capital pernambucana. Nos últimos anos, o Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado tem recebido em duas parcelas iguais um valor de R\$ 10.500,00. Cabe destacar, porém, que esse maior subsídio é o mais suscetível a atrasos, causando transtornos e desassossegos.

O desequilíbrio entre as entradas e saídas geram dívidas que se acumulam ao longo do ano e são quitadas somente quando possível, nunca deixando de ser uma ameaça ou um empecilho para a participação no próximo carnaval.

É comum na Zona da Mata Norte de Pernambuco e até na região metropolitana do Recife diferenciar os chamados “grupos ricos” e “grupos pobres” que se distinguem pela quantidade de componentes, pelo grau de conservação da bandeira, indumentárias, adereços e instrumentos musicais e pelas instalações das sedes, resultando em uma disputa muito desigual nas ruas e na passarela.

Política e politicagem no maracatu de baque solto

Como a principal fonte de renda do maracatu de baque solto provém quase exclusivamente das gestões governamentais a nível estadual e municipal, faz-se necessário abordar as relações dos grupos com essas instâncias do poder político.

Nice assegura que o apoio do Governo de Pernambuco, por meio da FUNDARPE, tem sido de grande valia, mas reclama da burocracia como uma barreira para a obtenção de mais oportunidades dentro e fora do carnaval.

É fato que os mecanismos burocráticos são necessários a uma probidade administrativa dos órgãos governamentais, mas o maracatu de baque solto obedece a outras normas de ser e existir, levando seus integrantes a sofrer inúmeros apuros ao lidar com tais requisitos (ESTEVES, 2016, p. 185).

Por conta própria, Nice “quebra a cabeça e corre atrás”, mas reconhece que nem todos os grupos têm pessoas com a sua prontidão e disposição para isso.

Eu consigo porque corro atrás, mas quantos grupos ficam sem crescer por não saber resolver essas coisas e às vezes por não ter dinheiro para resolver as coisas no Recife. Ainda não sei resolver tudo. Sou leiga. Já melhorei, mas ainda é difícil (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Essa burocracia é um forte indício do funcionamento de políticas culturais implementadas “de cima para baixo” em que setores dominantes estabelecem diretrizes sem a deliberação das classes subalternas.

Isso impossibilita o pleno exercício da “cidadania cultural” que consiste na obrigação do Estado de oferecer condições para que as pessoas possam não só produzir, usufruir e consumir cultura, mas também participar das decisões das políticas culturais. Ao invés disso, cultiva-se uma relação de mando e obediência em que os direitos das classes menos favorecidas são outorgados como benevolência do Estado, inviabilizando o pleno exercício da cidadania cultural (CHAUÍ, 2008, p. 66; 70-75).

Os conflitos entre os grupos de maracatu de baque solto e as políticas culturais municipais são mais intensos pela personificação do poder local, redundando em uma falta de apoio ainda mais evidente.

Há uma falta de apoio dos prefeitos e vereadores. Tendo um ou mais grupos de maracatu em uma cidade, os prefeitos e vereadores deveriam de alguma forma tentar ajudá-los. Mas isso a gente não vê na região. Ainda não recebemos o apoio que precisamos (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Nice constantemente ressalta os míseros cachês pagos pelas prefeituras às apresentações dos maracatus de baque solto, sobretudo se comparado aos altíssimos cachês saldados às atrações midiáticas cada vez mais presentes nos polos carnavalescos das cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco, apontando, de maneira clara, as prioridades das gestões municipais. Embora o público assista atenciosamente às apresentações dos maracatus de baque solto e de outros folguedos da região, a maioria das pessoas está a esperar pelos shows de artistas e bandas mais bem frequentados nos meios massivos de comunicação e mais capazes de angariar notoriedade política aos financiadores da festa.

Falando nisso, o maracatu de baque solto não é inteiramente desprezado pelos governantes ou pelos postulantes ao poder. O folguedo envolve-se em um jogo de barganhas informais.

A relação de troca é estabelecida quando o político ou pretendente à vida pública, compromete-se com a brincadeira a ser uma espécie de provedor material, ajudando financeiramente aquele determinado maracatu. Em

contrapartida, os responsáveis pela brincadeira e os folgazões diretamente ligados à mesma, trabalham exercendo o papel de cabos eleitorais no decorrer do pleito, angariando votos não apenas entre os folgazões da brincadeira, estendendo-se entre a rede familiar [...] e até os simpatizantes do maracatu [...] (VIEIRA, 2003, p. 114).

Tal situação nos remete à “teoria da dádiva” em que o oferecer de maneira nenhuma é um gesto puramente altruísta, pois sempre gera o aguardamento da recompensa e a obrigação de retribuir o que foi recebido. Isso torna a “dádiva” uma força geradora de reciprocidades, alianças e sociabilidades, promovendo comunicações e aproximações humanas (MAUSS, 2003, p. 188-193).

Os grupos envolvidos nessas trocas de favores são considerados “apadrinhados”, e isso geralmente é encarado pelos folgazões como uma espécie de reconhecimento ou mesmo valorização.

Nice esclarece que o Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro não é “apadrinhado”, embora ela aspire a essa possibilidade, confessando já ter recebido alguns políticos e candidatos trazendo promessas que jamais foram cumpridas.

Por entre as cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco, o apoio aos grupos de maracatu de baque solto deveria depender de uma legislação cultural devidamente elaborada, executada, fiscalizada e adequada às demandas do folguedo, mas submete-se, muitas vezes, a um assistencialismo furtivo e dissimulado.

Em face disso, Nice cobra mais investimentos para o maracatu de baque solto, não só nos dias de carnaval, mas ao longo do ano, pela importância que tem esse folguedo enquanto representante cultural das cidades canavieiras e, sobretudo, como um dos principais símbolos culturais de Pernambuco. Nesse ponto, ela acrescenta ao conceito de cultura um teor argumentativo.

Existe uma incongruência entre cultura e “cultura” que embora coexistam e se confundam, sustentam disparidades consideráveis. A primeira é um quê invisível, organizador da percepção e ação das pessoas dentro de um grupo social; enquanto a segunda, com aspas, é um argumento, uma arma política usada para apelar por direitos dentro da sociedade contemporânea (CUNHA, 2009, p. 313).

O posicionamento de Nice sinaliza que os folgazões vão construindo sua identidade muito além de uma confinada rede local de interação em torno do folguedo, mas através de um contato mais abrangente com as instâncias políticas em proveito de seus interesses e conveniências.

Assim, a identidade não pode ser pensada como um mero “pertencimento”, algo inequívoco, óbvio e dado, mas é uma “tarefa”, pois é algo pela qual se precisa lutar, ganhar, reivindicar e defender (BAUMAN, 2012, p. 44).

Não se pode negar a imprescindibilidade das ações políticas estaduais e municipais ao maracatu de baque solto, mas elas são suscetíveis a críticas pelas suas arbitrariedades, insuficiências e imposturas.

Isso ratifica a ideia de que a cultura popular é um verdadeiro “campo de batalhas” em torno da qual são tecidas relações sociais múltiplas e complexas, marcadas por imposições, recusas, aceitações, resistências, capitulações, não funcionando de maneira autônoma, autêntica, íntegra e fora das relações de poder (HALL, 2003, p. 254).

Colocar o maracatu de baque solto a cada ano nas ruas durante os dias de carnaval suplanta a trivial tentativa de preservar uma tradição, mas é um ato político em defesa de uma causa, inserindo seus participantes em um convívio oscilante com as regras e os ditames do poder municipal e estadual em benefício do folguedo e de sua continuidade.

Perspectivas para o futuro

Muitas vezes conversei com Nice sobre o Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado e ouvi palavras de indignação e abatimento com indícios de lamentável desfecho irreversível.

Contudo, se as adversidades trazem consigo o desânimo e a vontade de desistir, a chegada do próximo carnaval faz ressuscitar a perseverança e a obstinação, como se em um novo ciclo carnavalesco tudo pudesse mudar e ser diferente.

Eu vejo muitos desafios no futuro, mas tenho muita fé. Confiar primeiramente em Deus e depois em mim mesma, e lutar muito. O gigante cada dia cresce, e a partir do momento que ele cresce, ele exige mais atenção, mais cuidado e mais carinho também, porque não é só o maracatu material, mas o maracatu povo. E precisamos de mais ajuda e de mais dinheiro, pois sem isso ninguém faz nada. Não ter medo. Jamais ter medo. Eu até já pensei em desistir, mas algumas pessoas me fazem pensar diferente e me fazem acreditar. Você mesmo é daqueles que não me deixam desistir, e cada carnaval eu renovo as minhas forças e as minhas energias. Só deixo isso se for da vontade de Deus (NICE, entrevista concedida ao autor em Condado, 06 de julho de 2019).

Nessa oscilação entre uma sensatez realista que coíbe e frustra e a emoção teimosamente reiterada que impulsiona, esta sobressai àquela em favor do maracatu de baque solto, cujo passado, presente e futuro estão intimamente atrelados a pessoas que colocam nesse folguedo toda sua viveza e vivacidade. Talvez por isso, para os folgazões, todo ano tem carnaval.

Capítulo VI

Um cortejo guerreiro e seus mistérios

Este capítulo faz uma exposição do maracatu de baque solto, a dramaturgia coreográfica de seus principais personagens e uma abordagem de seus signos místicos e religiosos em torno do carnaval de Pernambuco.

Maracatu e maracatus

A palavra “maracatu” está envolvida em debates etimológicos, sendo alvo de constantes discussões que nunca chegaram a um consenso.

Segundo Mário de Andrade, o verbete maracatu seria de raiz indígena e derivado de fonemas guaranis. Uma interpretação consiste na junção do prefixo “maracá” e do sufixo “catu”, resultando na tradução “dança bonita”. Outra interpretação estabelece a concatenação entre o prefixo “marã” e mais uma vez o sufixo “catu”, traduzido como “guerra bonita” ou “briga bonita”, sugerindo um cortejo festivo, mas guerreiro (ANDRADE, 2002, p. 479).

Já Guerra-Peixe se posiciona de maneira diferente. Baseado em folcloristas como Silvio Romero, Renato Mendonça e Gonçalves Fernandes, ele acredita ser a palavra maracatu a variação de um vocábulo africano pronunciado “murucatucá” ou “marucatucá”, cujo sentido seria “vamos debandar”, remetendo a uma dispersão após o cortejo (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 24).

Em Pernambuco existem dois folguedos chamados de maracatu. O primeiro deles é o maracatu nação ou maracatu de baque virado que surgiu das antigas coroações dos reis africanos realizados por negros escravizados e seus descendentes nas ruas do Recife desde o século XVIII, transmitindo um sentimento de saudade da Mãe África. O segundo é o maracatu rural, maracatu de baque solto ou maracatu de orquestra que nasceu no começo do século XX nas escondidas veredas dos canaviais da Zona da Mata Norte de Pernambuco,

criado por sua miscigenada gente que expressa o protesto e a mágoa daqueles que foram penalizados em suas próprias terras, mas também a felicidade de ser *maracatuzeiro*.

O maracatu de baque solto e seus personagens dançarinos

Tem-se o maracatu de baque solto como um folguedo particularizado pelo desfile de uma *corte real* e seus súditos, acompanhados pelas *baianas*, pelos *caboclos de pena*, pelos famosos *caboclos de lança* e por figuras cômicas do imaginário popular como o *Mateus*, a *Catirina*, a *Burrinha Calú* e o *Caçador*.

O estandarte

Os estandartes usados no maracatu de baque solto são bandeiras retangulares presas verticalmente a um varão de metal, usados como um símbolo da agremiação, contendo seu nome, local, data de fundação e sua gravura.



IMAGEM 13 – Nice apontando orgulhosamente para o estandarte do Maracatu Estrela de Ouro de Condado. Foto cedida por Nice Teles.

O bandeirista é o responsável por conduzir graciosamente o estandarte, colocando-o sempre à mostra, ondulante e flutuante sobre a multidão de folgazões como um objeto de reverência.

Antigamente, quando dois grupos de maracatu de baque solto se encontravam, o cruzamento de suas bandeiras era uma mensagem de paz em que cada grupo poderia seguir seu caminho, mas se algum deles se recusasse a cruzar a bandeira, a guerra estava francamente declarada. Cada um teria de defender sua bandeira e tentar furar ou rasgar a bandeira do adversário. O grupo que tivesse sua bandeira danificada e avariada estaria arruinado (CHAVES, 2008, p. 70-71).

Com a pacificação dos maracatus de baque solto em favor de uma disputa no plano estético, os estandartes ficaram mais ornamentados, prestando-se a anunciar as agremiações e saudar seus admiradores.

A corte real

No maracatu de baque solto não existia corte real. Sua presença foi uma das exigências da Federação Carnavalesca de Pernambuco quando esse folguedo proveniente do interior chegou ao Recife e seus folgazões precisavam ceder a algumas dessas imposições para obter apoio e legitimidade.

Para os organizadores do carnaval, o Maracatu Rural tinha que se adequar aos padrões dos tradicionais maracatus originários das Irmandades que congregavam as comunidades negras do século XIX (SILVA, 2012, p. 54).

A corte real simula com suas vestimentas uma realeza europeia e é suntuosamente composta pelo rei, rainha e pelos seus súditos, incluindo dois carregadores de guarda-sol, dois lanterneiros, a dama e o valete.



IMAGEM 14 – A corte real do Maracatu Estrela de Ouro de Condado. Foto cedida por Nice Teles.

Se inicialmente a corte real foi um elemento introduzido arbitrariamente, hoje ela é fundamental para a beleza estética do maracatu de baque solto.

As baianas e a dama do paço

Em tempos mais remotos, o cordão das baianas era constituído por homens vestidos de mulheres. No entanto, esses homens jamais renunciavam sua “macheza” ou desviavam de seus comportamentos masculinos, não havendo entre eles nenhuma espécie de trejeito feminino, não cortavam nem escondiam os pelos do corpo e não sofriam qualquer tipo de piada, gracejo ou caçoada.

Conta-se que nessa época, muitos caboclos roubavam as baianas de outros grupos que estivessem desacompanhadas. Essas baianas, mesmo sendo homens, não podiam lutar contra um ou vários lanceiros e viam-se obrigados a brincar o carnaval no grupo rival (CHAVES, 2008, p. 80).

A substituição dos homens pelas mulheres no cordão das baianas foi mais uma exigência da Federação Carnavalesca de Pernambuco quando o maracatu de baque solto começou a marcar presença no Recife, constituindo-se em uma importante inovação do folguedo.

Hoje em dia, as baianas usam vestidos longos ricamente bordados, rendados, coloridos e armados com arame, além de alindados chapéus. Muitas são vaidosas e não dispensam o uso de colares, brincos e maquiagem. Suas danças lembram bastante o rodar das mulheres nos cultos afro-brasileiros.

Algumas baianas levam consigo um buquê de flores artificiais que simbolizam oferendas aos orixás, enquanto outras levam em suas mãos uma vareta com miniaturas do emblema da agremiação.

Uma baiana especial é a dama do paço ou madrinha que conduz a calunga ou bruxa, uma boneca negra feita de pano que possui poderosas funções totêmicas referentes à proteção espiritual do grupo, livrando seus componentes do mal olhado e dos sortilégios.



IMAGEM 15 – Dama do paço e a calunga em Condado. Foto: Paulo Alcântara/2018.

Em alguns grupos de maracatu de baque solto, apenas a dama do paço tem acesso à calunga durante os dias de carnaval.

O caboclo de pena

Uma figura que claramente remete às raízes indígenas do maracatu de baque solto é o caboclo de pena. Ele surge no folguedo vestindo um pesado cocar na cabeça e um saiote confeccionados com penas de pavão, uma gola enfeitada com lantejoulas e penachos de pássaros adornando os pulsos e tornozelos.

Essa fascinante figura traz sempre em suas mãos uma machadinha com fitas coloridas, simbolizando, provavelmente, a época em que os nativos ajudaram o colonizador a cortar e transportar o pau-brasil antes da exploração canavieira resultar na perseguição e extermínio de suas tribos e de sua cultura (SILVA, 2012, p. 50-51).



IMAGEM 16 – Caboclo de pena em Nazaré da Mata. Foto: Paulo Alcântara/2018.

O caboclo de pena é também chamado de *tuxáu* ou *arreiamá*, ou seja, aquele que tira, afasta ou “arreia” o mal: uma espécie de pajé ou feiticeiro que faz alusão à antiga ancestralidade indígena do catimbó²³.

Os ‘caboclos de pena’, geralmente de tipo físico ameríndio bem marcado, são freqüentemente ‘catimbozeiros’ na vida real. É quase impossível dizer se sempre são catimbozeiros, porque dificilmente esses homens admitem o fato (REAL, 1990, p. 77-78).

Por falar nisso, o caboclo de pena tem vinculação com as forças ou energias da natureza e se move invocando os espíritos das matas capazes de trazer proteção espiritual ao maracatu de baque solto. Sua dança é leve e cheia de agachamentos, passos cruzados, saltos e rodopios. Constantemente ele é acompanhado por algumas índias que portam arcos e flechas em seus movimentos coreográficos.

Os caboclos de lança

O caboclo de lança é o corajoso, robusto e destemido defensor do maracatu de baque solto, personagem de um mundo real e imaginário.

Uma pálida e débil descrição não pode dar noção de toda sua riqueza visual e simbólica.

Noutro tempo usavam uma vestimenta rústica que foi aos poucos se compondo em uma opulenta indumentária, constituindo-se em uma verdadeira armadura chamada de arrumação.

As peças mais básicas de seus trajes são uma camisa de mangas compridas, uma folgada calça de chitão com elástico nas pernas, um meião e tênis para as longas caminhadas.

Na sua cabeça pode ser visto um chapéu de palha coberto por centenas de tirinhas de papel crepom ou celofane formando uma enorme cabeleira multicolorida²⁴. Seu rosto era

²³ Cronistas e viajantes europeus tomaram nota de costumes e práticas de feitiçaria entre os indígenas nordestinos que estariam na base do chamado “catimbó”. Seus primeiros estudos, ainda prefaciais, foram realizados por Mário de Andrade no começo da década de 1930 e depois pela Missão de Pesquisas Folclóricas em 1938. Quanto a isso, ver CARLINI (1993).

²⁴ É interessante mencionar que em muitas culturas africanas os cabelos retratam posições sociais e *status* de poder.

pintado com sementes trituradas de urucum²⁵ e mais recentemente com batom labial. Alguns usam óculos escuros para esconder seu olhar vago e perturbador. Na boca, um cravo branco parece lhes trazer proteção espiritual.

Amarrado em suas costas, o caboclo de lança tem um surrão ou maquinada, que é uma armação de madeira revestida por uma pelúcia sintética onde são presos vários chocalhos de ferro em tamanhos diferentes e sempre em número ímpar, para não dar azar, responsáveis por produzir um som estrondoso ouvido a longas distâncias.

Por sobre o surrão, cobrindo o corpo do caboclo de lança, há uma túnica de veludo chamada de gola que se estende do pescoço aos joelhos. A gola é cuidadosa e pacientemente bordada com brilhantes lantejoulas de várias cores formando inúmeros desenhos. Sua confecção é lenta e demorada, envolve custos e requer uma habilidade manual considerável, mas, uma vez pronta, torna-se uma provada obra de artesanato e objeto de ostentação.



IMAGEM 17 – A minuciosa confecção de uma gola de caboclo de lança na sede do Maracatu Estrela de Ouro de Condado. Foto: Paulo Alcântara/2019.

²⁵ Fruto do urucuzeiro, uma árvore comum das florestas tropicais americanas. Os indígenas brasileiros já faziam seu uso como tintura corporal para camuflagem ou proteção da pele contra os raios do sol e picada de insetos. É mais popularmente conhecido como colorau enquanto condimento alimentar.

Sua poderosa arma é a guiada, uma pesada e pontiaguda lança de madeira com cerca de dois metros de comprimento e enfeitada com centenas de fitas coloridas.

É bastante comum as guiadas serem feitas pelos próprios caboclos de lança. Eles coletam nas matas da região a madeira quiri ou embira que é cortada, assada e enterrada na lama por alguns dias para ficar mais dura e resistente. Só assim ela é descascada, afilada em suas pontas e adornada (ASSIS, 1996, p. 30).

Atualmente alguns caboclos de lança preferem encomendar sua guiada a um marceneiro.



IMAGEM 18 – Caboclos de lança em Condado. Foto: Paulo Alcântara/2018.

Não existe um consenso a respeito das origens desse personagem, mas há interessantes suposições que se complementam.

Na primeira dessas suposições, Bonald Neto afirma serem os caboclos de lança filhos de Ogum, o orixá guerreiro da mitologia africana e senhor da guerra (BONALD NETO, 1991, p. 279).

Por sua vez, Katarina Real acredita serem os caboclos de lança descendentes legítimos ou socioculturais dos habitantes do Quilombo de Catucá em Goiana e de outros quilombos na Zona da Mata Norte de Pernambuco por volta do século XIX. Malungo²⁶ era o astucioso e valente chefe do Quilombo do Catucá a liderar os demais quilombolas, chamados de malunguinhos²⁷, que estavam sempre a fazer guerrilhas, emboscadas e atacar violentamente seus inimigos para defender o direito de liberdade do seu povo (REAL, 1990, p. 188-189).

Em outro ponto de vista, Roseana Medeiros entende o caboclo de lança como a encenação do trabalhador rural da cana-de-açúcar expressando sua coragem, revolta e rebeldia, permanentemente pronto a lutar e a resistir às opressões e injustiças sociais vivenciadas na Zona da Mata Norte de Pernambuco (MEDEIROS, 2005, p. 132).

Afora sua origem incerta, o caboclo de lança é um personagem enigmático e cheio de sigilos.

Nos dias que antecedem ao carnaval, o caboclo de lança passa por um processo de fechamento espiritual do seu corpo e por vários procedimentos místicos que vão da sexta-feira até a quarta-feira de cinzas.

Além disso, um estranho coquetel, uma poção mágica, é capaz de torná-los desvairados, alucinados ou azougados.

Os caboclos de lança bebem uma mistura chamada de azougue, composta por cachaça, limão, pólvora e azeite em homenagem à Zé Pelintra²⁸ para ficar azougados, ou seja, agitados e ativos por muitas horas e durante todo carnaval (BONALD NETO, 1991, p. 292)²⁹.

Todos esses cuidados são justificáveis, pois que no passado o caboclo de lança saía para o carnaval sem saber se voltaria para casa. Ele poderia ser vítima de “coisas malignas”

²⁶ O termo “malungo” tem origem africana e era usado pelos negros escravizados no Brasil para se referir a um companheiro e a um irmão de mesma condição.

²⁷ Malunguinho é uma entidade afro-ameríndia.

²⁸ Zé Pelintra é outra entidade pertencente ao panteão afro-ameríndio.

²⁹ Em conversas com caboclos de lança, constatei que hoje em dia poucos bebem o azougue, mas esse costume ainda é mantido pelos mais velhos.

enviadas por algum desafeto ou encontrar no caminho seus perigosos adversários. Era preciso estar sempre a espreitar o aparecimento de qualquer inimigo visível ou invisível.

São recorrentes as narrativas fantásticas de caboclos de lança que avistaram o próprio diabo ou seres sobrenaturais no meio dos canaviais, que venceram vários caboclos de uma só vez sem sofrer qualquer lesão ou mesmo que não sentiram calor, cansaço, fome ou sede em suas infundáveis andanças.

Antes de chegar na sede, ainda lhe veio na lembrança a história de Biu de Mônica, que desaparecera logo depois de sair de casa e só voltou um mês depois, transfigurado e sem fazer ideia de por onde andara. Gola, surrão, guiada, chapéu, tudo havia sumido e ninguém nunca encontrou. Só sabia que, de repente, andando só por uma estrada antiga do engenho, apareceu na sua frente uma imagem aterradora que só poderia ser a do diabo. Deixou de brincar e nunca mais contou a ninguém os detalhes do acontecimento (SIBA *apud* MEDEIROS, 2005, p. 132).

Lá pelos antigos carnavais do interior, os caboclos de lança causavam espanto nos povoados e vilas. Durante as noites escuras e silenciosas da região canavieira, o som de seus chocalhos só fazia crescer o temor e o encanto por esses personagens (SILVA, 2012, p. 36-43).

Nas apresentações de carnaval, os caboclos de lança abrem espaço para o seu grupo passar. Sempre de lança em punho, eles se dispõem em dois cordões chamados de *trincheiras* que cercam o miolo do maracatu, separando o espaço profano externo do espaço sagrado interno. Os responsáveis por “puxar” ou conduzir cada um desses cordões bélicos são chamados de *caboclo-boca-de-trincheira* que, por sua vez, são coordenados pelo *mestre caboclo*, explicitando uma hierarquia entre esses arrojados guerreiros.

Em uma dança ruidosa e barulhenta, os caboclos de lança fazem um constante vai e vem circular e frenético para proteger o cortejo, manejando suas guiadas habilidosamente para cima, para baixo e para os lados, às vezes lançando-as para o alto e agarrando-as novamente, sempre indomáveis, brabos e ameaçadores como se estivessem em uma guerra ou ferozmente à cata de um inimigo para destruí-lo impiedosamente.



IMAGEM 19 – Dança dos caboclos de lança em Paudalho. Foto: Paulo Alcântara/2018.

O caboclo de lança chegou ao Recife causando estranheza, mas aos poucos foi conquistando atenção e admiração, tornando-se não só a figura de maior destaque no maracatu de baque solto, mas também um ícone da pluralidade cultural dos pernambucanos, muito devido ao impacto visual de sua luxuosa e esplendorosa indumentária.

Tantas e tantas vezes os meios publicitários isolam o caboclo de lança de seu contexto em detrimento do folguedo como um todo e bastante comum são os turistas e cidadãos recifenses em dias de carnaval fotografá-lo como se esses personagens fossem meramente adornos folclóricos e exóticos.

Muito de seu simbolismo e aspectos místicos vem sendo minimizados com o passar do tempo, mas felizmente ainda se fazem presentes.

Ser caboclo de lança é estar disposto a experimentar no carnaval uma metamorfose de homem humilde e sofredor a um altivo vencedor amante de sua liberdade (MEDEIROS, 2005, p. 134; REAL, 1990, p. 188-189), adentrando momentaneamente na “grande aventura pelos

caminhos da notoriedade suburbana, da exaltação dos sentidos, da realização dos sonhos de poder, de beleza e de respeito, negados pela sociedade opressora durante todo o resto do ano” (BONALD NETO, 1991, p. 284-285).

As figuras cômicas

Contrastando com a severidade dos demais elementos, encontram-se na dianteira do maracatu de baque solto as figuras cômicas ou “personagens sujos” que exibem comportamentos caricaturados e o corpo melado de tinta, carvão ou graxa. Eles são provenientes de outros folguedos populares pernambucanos, principalmente o cavalo-marinho.

O Mateus usa uma roupa molambenta e esfarrapada: chapéu de funil enfeitado com fitas coloridas, um pequeno surrão de madeira e um matulão feito com folhas de bananeira amarrado nas costas. Esse personagem segura uma bexiga de boi seca e inflada usada para percutir nas suas coxas e golpear as pessoas. Ele está sempre a fazer palhaçadas, gestos provocativos e piadas junto ao público.

A companheira do Mateus é chamada de Catirina ou Catita, um homem jocosamente vestido de mulher. A Catirina é negra e maltrapilha, trazendo em suas mãos uma boneca e um jereré³⁰. Em tempos mais antigos, ela usava sua esperteza e malícia para roubar mantimentos e entregá-los para os demais folgazões ou anunciar a presença de grupos rivais pelas imediações.

O Caçador está sempre manejando uma espingarda e apontando-a para um alvo fictício. Ele vem acompanhado por sua Burrinha Calu, um homem com uma fantasia que simula estar cavalgando no animal e com um chicote usado para estalar violentamente no chão e abrir caminho para o seu grupo.

³⁰ Espécie de cesto ou balaio usado na região para pescar pequenos peixes de água doce.



IMAGEM 20 – Os personagens sujos do maracatu de baque solto. Foto cedida por Nice Teles.

Entre os folgazões há uma lenda em que os negros Mateus e Catirina estavam perambulando perdidos em uma mata com fome e sede quando encontraram casualmente o Caçador e sua Burrinha Calu. Estes, simpaticamente, lhes deram água, comida e lhes ajudaram a encontrar o caminho de volta. A partir de então, de tempos em tempos, o Caçador e sua Burrinha Calu convidavam Mateus, Catirina e outras pessoas para uma grande festa.

O maracatu de baque solto: segredos e religiosidades

É certo que o maracatu de baque solto possui uma forte ligação com a Jurema Sagrada. Ainda assim, os *maracatuzeiros* são muito reticentes e desconfiados para falar sobre suas religiosidades, muito em função das perseguições no passado e no presente por parte das instituições religiosas hegemônicas³¹ ou pelo simples motivo de nem tudo poder ser revelado, tornando-as envolvidas em muitos “segredos”.

³¹ Primeiro o catolicismo romano e, mais recentemente, o protestantismo pentecostal e neopentecostal.

Consequência de encontros, conflitos e trocas entre diferentes grupos étnico-raciais, a Jurema Sagrada é uma religião essencialmente nordestina que tem sua origem nos antigos cultos indígenas que posteriormente acrescentaram elementos das religiões afro-brasileiras e do catolicismo europeu (PINTO, 1995, p. 27-28).

Tanto nas sessões de consulta com caráter mais individual e reservado quanto nos toques coletivos, essa religiosidade se caracteriza pelo uso litúrgico do vinho da jurema³², banhos e defumações usando ervas com propósito de cura ou proteção contra males físicos e espirituais, o uso do “calço” para proteger amuletos sagrados, além da possessão mediúnica que permite a vinda de entidades ameríndias e orixás africanos que coexistem sincreticamente com os santos católicos (SALLES, 2010, p. 99-101).

Através dessa ligação com a Jurema Sagrada, o maracatu de baque solto ajuda a levar para o carnaval de Pernambuco um profundo conteúdo religioso ocultado em sua aparência laica, misturando o profano com o sagrado. Esse fenômeno pode ser encontrado em diversos folguedos do ciclo carnavalesco pernambucano.

Nos ‘carnavais’ que expressam, entre tantos sentidos, está o da religiosidade popular. É comum em Pernambuco se observar os limites borrados e confusos entre o sagrado e o profano, onde predomina a mistura e recorrentemente se tem notícia dos trabalhos religiosos desenvolvidos, seja pelos caboclinhos, pelos clubes de boneco, pelas troças de frevo, pelas escolas de samba, ursos, bois, etc. (SENA, 2012, p. 97).

É justamente a afiliação do maracatu de baque solto ao ciclo carnavalesco de Pernambuco que estabelece os contornos da religiosidade desse folgado.

No universo do maracatu de baque solto, o carnaval é concebido como um momento de convergência dos maus sentimentos como a inveja e o mal olhado e aquele que estiver espiritualmente desprotegido pode correr sérios riscos. O próprio folgado, de uma forma ou de outra, está sempre operando com o lado maléfico da substância humana.

³² Arbusto muito comum no Nordeste do Brasil cujas raízes e caule são usados para fazer essa bebida ritualística. Há relatos do preparo e consumo desse líquido propiciatório em cerimoniais por parte dos índios nordestinos desde o século XVIII e depois por seus descendentes já miscigenados com o negro e o branco. Ver SALLES (2010).

Numa disputa entre deus e o diabo, o maracatu aparece como brincadeira do diabo, anticristã que, numa acepção moralizante da experiência religiosa, estaria a serviço do mal, lidando com a ‘malignidade’ do mundo (CHAVES, 2008, p. 75).

Faz-se necessária toda uma cautelosa preparação espiritual para o maracatu de baque solto e seus participantes enfrentarem o perigoso espaço profano da rua nos dias de carnaval.

Para isso, um pouco antes e durante os dias de carnaval, são realizados procedimentos como resguardos sexuais, proibição da participação de mulheres menstruadas, rezas, oferendas, defumações e banhos à base de ervas, além do “calço” de indumentárias e adereços. As receitas são prescritas e executadas pelas entidades por meio de um especialista religioso (ASSIS, 1996, p. 82- 84).

Nunca cheguei a presenciar quaisquer dessas liturgias, mas conheci um pai de santo do Centro Espírita³³ Pai Mário que me disse atender a muitos folgazões de vários grupos da região antes dos dias de carnaval para “prepará-los espiritualmente”.



IMAGEM 21 – Centro Espírita Pai Mário no Sítio Chã de Camará em Aliança. Foto: Paulo Alcântara/2017.

³³ As casas de Jurema Sagrada são chamadas de “terreiros” ou “templos religiosos”, mas oficialmente registradas pelas federações como “centros espíritas”. Ver SALLES (2010).

Os atos litúrgicos de proteção individual ou coletiva servem para evitar o “desmantelo” do maracatu. Em um maracatu “desmantelado”, vários reveses e malogros podem acontecer durante os dias de carnaval.

Além do mais, pode acontecer na celebração do carnaval a “visita” das entidades à sede de um maracatu por ele protegido, muitas vezes “encostando” em um folgazão para acompanhá-lo nesses dias festivos. Também é possível que “a pedido dos próprios folgazões, as entidades cheguem para atrapalhar espiritualmente o maracatu rival” (VIEIRA, 2003, p. 52).

Esses fatos consistem em um contato e manipulação da esfera religiosa em prol das realizações humanas, pois estando o maracatu protegido, ele será capaz de mostrar toda sua beleza e assim obter sucesso, visibilidade e reconhecimento durante as festividades carnavalescas (SENA, 2012, p. 133).

É importante destacar, porém, que a ligação do maracatu de baque solto com a Jurema Sagrada não é unificada, mas sim difusa e desprovida de qualquer ortodoxia. São muitas e diferenciadas maneiras de vivenciar esses aspectos religiosos no folgado, pautadas na heterogeneidade de suas práticas e concepções (VIEIRA, 2003, p. 94).

Isso me leva a abordar a religiosidade existente no Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado e no seio da família Teles, começando com o Mestre Antônio Teles, passando por Nice e chegando aos seus filhos Natan e Ridervan.

Ainda em sua juventude, Antônio Teles estabeleceu sua vinculação com a Jurema Sagrada quando aos 21 anos de idade “levou pau”³⁴ dos espíritos no canavial onde trabalhava. Esse fenômeno repetiu-se outras vezes, e em uma dessas ocasiões uma “pretinha velha”³⁵ do engenho lhe assegurou que isso era sinal de mediunidade. Pouco depois, Antônio Teles conheceu um juremeiro chamado Zé Evangelista que reiterou nele a presença de “um dom divino”, instruindo-o a “servir aos espíritos” e “trabalhar para o povo”.

O jovem Antônio Teles sofreu bastante por não aceitar algo que lhe era tão incompreensível, até que certo dia um homem por nome João de França o convidou ao seu centro espírita. Foi lá que Antônio Teles reconheceu sua condição espiritual, tornando-se mestre juremeiro e recebendo seus guias, duas entidades indígenas: Tapiraci e Rosinha. Alguns anos depois, ele abriu um centro em sua própria casa para cumprir sua missão.

Mestre Antônio Teles sempre ressaltava que ajudava bastante as pessoas e que “nunca fez mal a ninguém”. Algumas vezes nossas conversas foram interrompidas por vizinhos que o

³⁴ Foi agredido, apanhou.

³⁵ Maneira carinhosa de se referir a uma senhora idosa e negra.

procuravam para receber suas rezas ou recomendações das entidades. Ele também atendia a *maracatuzeiros* em busca de proteção para os dias de carnaval.

Filha do Mestre Antônio Teles, Nice, por sua vez, é uma católica muito fervorosa e atuante na Paróquia de Nossa Senhora das Dores em Condado. Não seguiu a religião do seu pai, porém jamais denegou as entidades da Jurema Sagrada. Ela não sofre resistências de seu meio religioso por participar e dirigir um maracatu de baque solto, chegando a relatar que o próprio pároco lhe pediu para apresentar seu grupo em frente à igreja no encerramento da festa da padroeira.

Sendo católica, Nice garante que sua proteção para os dias de carnaval está na oração e na fé, mas que é preciso respeitar toda e qualquer religiosidade professada no maracatu de baque solto.

Nice já me listou uma série de problemas enfrentados pelo seu grupo em vários carnavais por suposta falta de respeito às questões religiosas: ônibus quebrando no caminho e até com princípio de incêndio, provocando correria e desespero; doenças repentinas, como quando um caboclo de lança foi acometido por uma vermelhidão, ardência e corrimento nos olhos; e erros graves na apresentação da passarela, como na vez em que o bandeirista não conseguiu movimentar o estandarte por lhe parecer demasiadamente pesado.

Na opinião de Nice, dentro de um grupo de maracatu de baque solto ninguém deve ser incentivado ou proibido de seguir os preceitos da Jurema Sagrada, mas ela reiteradamente admoesta que “é muito perigoso e arriscado mexer com algo que não se conhece”. Duas situações envolveram seus filhos.

Certa vez presenciei Nice repreendendo Ridervan por ele ter levado todos os cravos dos caboclos de lança para o “calço”, considerando essa uma escolha e iniciativa individual. Ela confirma que vários caboclos de lança levam seus cravos aos terreiros de Jurema Sagrada para serem calçados por um pai ou mãe de santo, mas que hoje em dia a maioria opta por levá-los a uma igreja para o padre benzê-los com água benta.

Em outra oportunidade, Nice contou-me o caso de Natan que durante dois anos recebeu involuntariamente uma sorrateira entidade que apenas sussurrava dizendo querer “brincar o carnaval”. Nesse período, ele brincou de caboclo de pena “incorporado” e sua mãe era condescendente com essas “visitas”, achando tudo “muito lindo e emocionante”. Contudo, por conselho da mãe, o rapaz buscou amparo de um padre para benzê-lo e depois esse fenômeno não mais se repetiu.

Esses pequenos recontos nos mostram que a religiosidade do maracatu de baque solto e sua ligação com a Jurema Sagrada mudaram muito e estão longe de ter um perfil estereotipado, claro e delimitado, ajudando a tornar esse mundo misterioso ainda mais indecifrável e inexplicável.

Parte III

Capítulo VII

O mestre de maracatu de baque solto

Neste capítulo, saliento a cativante figura do mestre de maracatu de baque solto, sua importância e função e a sua habilidade poética e musical.

Trovadores da Mata Norte

O mestre de maracatu de baque solto é a pessoa de maior hierarquia artística do folguedo. Com um apito na boca e empunhando uma bengala enfeitada com anéis metálicos, sua autoridade poética e musical é exercida.

Ele é o responsável por cantar versos improvisados em sintonia e semelhança com a tradicional poesia nordestina e, mais remotamente, com a oralidade do romanceiro ibérico medieval.

No entanto, o mestre nunca está sozinho. Ao seu lado sempre podemos encontrar o seu parceiro e companheiro, o contramestre, um aprendiz encarregado de repetir com muita atenção os últimos versos cantados pelo solista principal ou mesmo substituí-lo em caso de extrema urgência.

Pouco se sabe quanto aos mestres de maracatu de baque solto no passado devido à dessemelhança de configurações desse folguedo antes de adquirir seu feitio atual e às omissões em retratar amiúde seus procedimentos.

Guerra-Peixe nos mostra em suas pesquisas que o mestre de maracatu de baque solto era uma espécie de dirigente que indicava o início e término da execução musical, mas o canto era realizado por um coral de mulheres participantes do folguedo em diálogo com a orquestra. Só depois surgiria uma nova forma de se cantar centrada no mestre e em um coro de homens e mulheres alternando com a parte instrumental (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 106-120).

E as imprecisões e dubiedades vão mais além. Parece que anteriormente o mestre do maracatu de baque solto não improvisava, mas a influência dos emboladores e tocadores de viola, tão apreciados nas comunidades interioranas, fez surgir e crescer essa competência (SILVA, 2012, p. 67).

Atualmente o mestre canta seus versos chamados de “loas”, sendo respondido pelo contramestre. Quando isso ocorre, a orquestra para de tocar e todos os participantes do folguedo e o público devem ouvir com respeito suas improvisações. É o “momento sério da escuta” (CAMPOS, 2020, p. 72).

A Zona da Mata Norte de Pernambuco é um imenso celeiro de poetas cantadores do maracatu de baque solto. Alguns são considerados “mestres consagrados”, constantemente lembrados e venerados, como é o caso de Antônio Baracho, Barachinha, Zé Galdino, João Paulo, Zé Duda e muitos outros. Entretanto, a região tem testemunhado o surgimento dos chamados “mestres da nova geração” que estão aprendendo essa arte com seus antecessores e conduzindo-a para o porvir.

Há pouco quem vem despontando é o Mestre Renato do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado. Ele, inclusive, se autodenomina como o “poeta novo”.



IMAGEM 22 – Mestre Renato com sua orquestra em Condado. Foto: Paulo Alcântara/2018.

Esses trovadores da Zona da Mata Norte de Pernambuco possuem o compromisso de “reger” o maracatu de baque solto, mas, acima de tudo, eles guardam a nobre missão de usar suas vozes para converter o mundo e a vida em poesia.

O poeta em ação

Quando o mestre de maracatu de baque solto entra em ação, ele manipula com muita proficiência um conjunto de regras poético-musicais relativamente fixas para demonstrar sua capacidade criativa, embora alguns mestres sejam mais obedientes que outros no cumprimento dessas regulamentações. Seu repertório pode ser classificado em três categorias: a marcha, o samba e o galope³⁶.

A marcha é uma quadra cantada de maneira lenta e compassada. O mestre “amarra” no segundo verso, é repetido pelo contramestre, e finaliza os dois últimos versos (AB*CB).

$\text{♩} = 60$

Mestre

Es-sa es - tre - la é tão be - lá. Eu es - tou e - mo - cio -

Contramestre

5

Mst.

nado. E-la se -

Cmst.

Es-sa es - tre - la é tão be - lá. Eu es - tou e - mo - cio - nado.

10

Mst.

rá e sem - pre foi o gran-deor - gu - lho de Con - da - do.

Cmst.

TRANSCRIÇÃO 01 – Marcha cantada pelo Mestre Renato.

³⁶ Há outras categorias do repertório do mestre de maracatu de baque solto menos frequentes como o samba curto e o samba curtinho, além de categorias que já caíram em desuso como o samba solto, o martelo e o fincão.

Essa estrela é tão bela (A)

Eu estou emocionado (B)*

Ela será e sempre foi (C)

O grande orgulho de Condado (B)

O samba caracteriza-se por ser cantado de maneira acelerada e apressada, podendo ter seis ou dez versos.

No samba em seis temos uma sextilha. O mestre interrompe no segundo verso, é repetido pelo contramestre, e termina os quatro versos finais (AB*BCCB).

$\text{♩} = 140$

Mestre

Ve-jo tan-ta vi-o-lên-cia que não tem mais pa-ra-deiro.

Contramestre

Ve-jo

3

Mst.

O po-vo no de-ses-pe-ro, que-ren-

Cmst.

tan-ta vi-o-lên-cia que não tem mais pa-ra-deiro.

6

Mst.

do mais se-gu-ran-ça e a vi-o-lên-cia a-van-ça as-som-bran-doo mun-doin-teiro.

Cmst.

TRANSCRIÇÃO 02 – Samba em seis cantado pelo Mestre Renato.

Vejo tanta violência (A)
Que não tem mais paradeiro (B)*
O povo no desespero (B)
Querendo mais segurança (C)
E a violência avança (C)
Assombrando o mundo inteiro (B)

No samba em dez temos uma décima. O mestre suspende no sexto verso, é repetido pelo contramestre, e completa os quatro versos finais (ABBAAC*CDDC).

♩ = 110

Mestre

Fi - ze - ram car-ro cor - rer, o na - vio pra na - ve - gar, o

Contramestre

4

Mst.

a - vi - ão pra vo - ar. Mui-ta coi - saa - gen - te vê. Mas vou ex - pli - car por

Cmst.

8

Mst.

que Je - sus é gran-de de - mais.

Cmst.

Mas vou ex - pli - car por

12

Mst.

Faz tu-do na san - ta paz, na ho - rae

Cmst.

que Je - sus é gran-de de - mais.

17

Mst.

na su - a vez, e tu - do que e - ele fez, o ho-mem mor - ree não faz.

Cmst.

TRANSCRIÇÃO 03 – Samba em dez cantado pelo Mestre Renato.

Fizeram carro correr (A)
O navio pra navegar (B)
O avião pra voar (B)
Muita coisa a gente vê (A)
Mas vou explicar por que (A)
Jesus é grande demais (C)*
Faz tudo na santa paz (C)
Na hora e na sua vez (D)
Que tudo que ele fez (D)
O homem morre e não faz (C)

Por sua vez, o galope é uma sextilha. O mestre canta os dois primeiros versos lenta e compassadamente, como se fosse uma marcha, é repetido pelo contramestre, e arremata os quatro últimos versos de maneira rápida como um samba (AB*CDDDB).

$\text{♩} = 60$

Mestre

Eu vou can - tar um ga - lo - pe pra hon - rar mi - nha ban -

Contramestre

4

Mst.

dei - ra.

Cmst.

Eu vou can - tar um ga - lo - pe pra hon - rar mi - nha ban -

8

accel.

Mst.

Eu vi - vo o tem-poin-tei-ro em ci - ma da mi-nha ar - te eas-sim

Cmst.

dei - ra.

11

Mst.

vou fa - zen - do par - te da cul - tu - ra bra - si - leira.

Cmst.

TRANSCRIÇÃO 04 – Galope cantado pelo Mestre Renato.

Eu vou cantar um galope (A)
Pra honrar minha bandeira (B)*
Eu vivo o tempo inteiro (C)
Em cima da minha arte (D)
E assim vou fazendo parte (D)
Da cultura brasileira (B)

Pode-se perceber que no conteúdo poético cantado pelos mestres do maracatu de baque solto, predominam as quadras, sextilhas e décimas com versos de sete sílabas. Usando uma linguagem coloquial, os mestres exaltam sua agremiação, enaltecem sua própria maestria, expõem assuntos cotidianos ou opinam sobre as novidades veiculadas pelos meios de comunicação, expressando, assim, sua própria visão de mundo de maneira crítica.

Quanto ao conteúdo melódico, tende-se aos modos maiores, sobretudo o jônio e o mixolídio, raramente excedendo o âmbito de uma oitava.

Verdade é que os mestres de maracatu de baque solto não se consideram músicos e sim poetas. Suas melodias cantadas são novas ou tomadas de empréstimo de outros mestres, mas a sua poesia roga o ineditismo culminado na arte da improvisação.

A autoria está rigorosamente ligada aos versos, enquanto as melodias que dão suporte às rimas podem ter sido ou não compostas pelo poeta. Algumas melodias são consideradas tradicionais e os nomes de seus autores se perderam com o tempo. Outras têm seus compositores amplamente conhecidos e são usadas por muitos, sem que isso seja considerado apropriação indevida. Mas cantar verso alheio é pecado mortal que pode prejudicar seriamente o nome de quem se arrisca no engano (VELOSO; BASÍLIO, 2008, p. 49).

O mestre que se preza evita o uso de versos prontos de antemão e o execrável aproveitamento de versos plagiados de seus pares, pois é no improviso que ele garante seu prestígio e notoriedade e é onde repousa sua reputação.

A gênese dessa capacidade criativa poético-musical é um grande segredo que envolve a figura do mestre do maracatu de baque solto. Talento ou esforço intelectual?

O fenômeno criativo e a maneira como esse processo é concebido varia de cultura para cultura. Ora é atribuído a uma inspiração sobrenatural, ora ao afinco humano, mas em ambas as situações há sempre a manipulação e rearranjo de um vocabulário culturalmente disponível (NETTL, 2015, p. 50-52).

Sobreleva-se entre os mestres de maracatu de baque solto a convicção de que eles possuem um dom que não pode ser ensinado nem aprendido. Esse dom, todavia, é acionado por um acervo de vivências sociais acrescidas algumas vezes pelo conhecimento adquirido em livros, jornais, revistas, televisão e até internet como ferramentas temáticas para as improvisações.

João Miguel Sautchuk, em seu estudo sobre o repente nordestino, frisa que a prática e habilidade do improviso, mesmo sendo consideradas inspiração ou dom, ocorrem dentro de normas delimitadas, posto que não se trata de superar as regras, mas desenvolver e mostrar uma capacidade criativa dentro delas (SAUTCHUK, 2009, p. 24). Com os mestres dos maracatus de baque solto é a mesma coisa...

Esses virtuosos, sagazes e eloquentes improvisadores estão sempre a surpreender e impressionar seus ouvintes, oferecendo-lhes, para isso, uma consumada arte retórica em forma de poesia.

O canto e sua voz poética

Os mestres do maracatu de baque solto são cantores eficientes que ajudam a compor a musicalidade do folguedo enquanto comunicam a sua própria poesia. Essa vocalização é chamada de “sonora”.

Muito além da universalização de um aparelho fonador em toda sua anatomia e fisiologia, existe uma dimensão cultural da voz.

A voz contém em si qualidades simbólicas que expressam os valores de uma cultura, ao passo que suas qualidades materiais podem ser associadas a sentidos e significações culturalmente construídos (ZUMTHOR, 2005, p. 61-63).

Existem no Brasil inúmeras artes vocais, sendo a mais difundida aquela que se convencionou chamar de “canção”, seja no estilo do *bel canto* europeu, seja sua variante no estilo da música popular comercial. No entanto, essa heterogeneidade vocal é ainda maior se incluirmos as músicas de tradição oral espalhadas em todo país, algumas ainda causadoras de estranhamento para a maioria das pessoas (TRAVASSOS, 2008, p. 100).

Mário de Andrade foi um dos primeiros estudiosos a se atentar em conhecer e defender essa diversidade de estilos vocais brasileiros pouco compreendidos e vitimados pelo preconceito.

O anasalado emoliente [e] o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo [...] Permanecem muito acentuados e originalíssimos na entoação nordestina [...] E é perfeitamente ridículo a gente chamar essa peculiaridade da voz nacional de falsa [e] de feia, só por que não concorda com a claridade tradicional da timbração europeia. Ser diferente não implica feiura (ANDRADE, 2006, p. 44).

No maracatu de baque solto, o canto do mestre é predominantemente voltado para o registro agudo e para um timbre acentuadamente nasalado e estridente.

Outra propriedade interessante que pode ser de vez em quando encontrada no canto dos mestres do maracatu de baque solto consiste no uso de intervalos menores que o semitom³⁷.

[...] o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam [...] o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário (ANDRADE, 2006, p. 45).

É possível e até razoável acreditar que a aparição de intervalos menores que o semitom seja uma distante herança árabe introduzida e disseminada no Nordeste pelos colonizadores portugueses.

Se isso fica apenas nas vias da especulação, o certo é que o canto desses mestres escapa da afinação com temperamento igualado do sistema tonal europeu³⁸, soando desagradavelmente “desafinado” aos ouvidos limitados, confinados e condicionados pela escuta etnocêntrica.

Ao que tudo indica, os mestres de maracatu de baque solto possuem entre si essa maneira muito semelhante de cantar, mas eles buscam cultivar marcas pessoais capazes de criar sutis distinções.

Esses mestres emocionam os seus ouvintes que conhecem e reconhecem suas vozes, despertando neles um sentimento de proximidade, identificação e pertencimento, estabelecendo elos entre quem enuncia e quem ouve.

Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isso de maneira explícita [e] nos diz que aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos (ZUMTHOR, 2007, p. 86).

Falo de *vocalidade*, evocando através disto uma operação não neutra, [...] produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes (ZUMTHOR, 2005, p. 141).

³⁷ Acho acertado que estudos posteriores possam detalhar esse aspecto da afinação no canto dos mestres do maracatu de baque solto.

³⁸ Para uma maior compreensão do sistema tonal europeu e de outros sistemas musicais, ver WISNIK (1989).

Por meio da sua voz, o mestre expande seu próprio ser, ocupando tempo e espaço. Sua poesia abandona a solitária abstração de sua imaginação para substancializar-se coletivamente em sonoridades, tornando-se obra viva, imediata, intensa e única.

A peleja dos poetas

Os mestres do maracatu de baque solto são colocados à prova na sambada pé-de-parede. Trata-se de um duelo, um confronto poético entre esses mestres diante de seus respectivos grupos e do público em geral.

Presenciei uma sambada pé-de-parede em Itaquitinga entre o anfitrião Mestre Renato do Maracatu Estrela de Ouro de Condado e o convidado Mestre Anderson do Maracatu Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata.

Era uma noite abafada e um pouco chuvosa em Itaquitinga. Os grupos chegaram por volta das onze horas da noite e se deslocaram para a praça central da cidade, recebidos com fogos de artifício e por um locutor a apregoar repetidamente o grande desafio entre dois mestres da nova geração, usando, para isso, expressões incitadoras como “o bicho vai pegar” ou “vai ser pega pra capar”, além de apologias e laudatórios ao prefeito que havia financiado o encontro. Este, sem demora, não perdeu a oportunidade de falar sobre seu esforço em valorizar a cultura popular e as tradições da região e de estar ali “brincando no meio do povo”.

Dois grandes toldos foram montados com microfones e caixas de som, um para cada mestre, contramestre e sua orquestra. Defronte a cada toldo ficavam quase entrincheirados os componentes dos grupos para dançar, responder aos versos e vibrar pelo seu mestre. Mais adiante ficava o público a assistir, ouvir e participar do evento, tendo à sua disposição uma grande quantidade de barracas de lanche e bebidas.

Por volta da meia noite, iniciou-se o desafio que se estenderia até o amanhecer. Os primeiros versos eram de saudação recíproca entre os dois mestres, aos brincadores dos dois grupos e ao público em geral.

R Vamos dar continuidade

*A essa festa bonita**

É isso que o povo gosta

Na cultura acredita

A Como é que vai Saúba

*Dona Nice, Ridervan**

Chegamos de meia noite

Vamos até de manhã

R Todos eles estão bem

*Tão com muita alegria**

Me diga como está Leo

E toda diretoria

A A minha diretoria

*E Leo estão muito bem**

Quem tem Deus no coração

De tudo um pouco tem

R Jesus Cristo é poderoso

*Muito valor ele tem**

Se abençoa vocês

Abençoa a nós também

*A Jesus Cristo é nosso guia
Isso eu sei e sou ciente*
Não abençoa só nós
Mas todos que estão presentes*

A amistosidade foi aos poucos se transformando em acirramento que só iria se intensificar noite e madrugada adentro.

*R Jesus é o criador
Que faz a gente crescer*
Tudo isso eu já sabia
Não precisa tu dizer*

*A Pablo Moraes, obrigado
O evento está gostoso*
Mal começou a sambada
Renato já tá nervoso*

*R O prefeito está presente
E a festa continua*
Quem tem a língua comprida
Fica perdido na rua*

*A Não olhe a minha língua
Cuide de cuidar da sua**

Não sou eu que vive sempre

Se empabulando³⁹ na rua

Não faltaram acusações do uso de versos memorizados ou versos de outros mestres como fraude, embuste, artimanha e falta de originalidade.

R A noite está tão bela

*Daqui avistei a lua**

Deixa a marcha de Hulk⁴⁰

E cuide de cantar a sua

A Mentindo e quebrando marcha

*Prova que está nervoso**

São Jorge da lua disse:

Esse mestre é mentiroso

Elizabeth Travassos, ao estudar a cantoria de viola nordestina, apontou a existência de um “código de ética” que rege o desafio poético, visando estabelecer uma equidade de condições entre os cantadores. Dentro desses princípios comportamentais e julgamento moral de procedimentos, a principal condenação ética diz respeito ao uso de versos memorizados, recurso que pode levar um indivíduo a obter indevida vantagem sobre seu oponente (TRAVASSOS, 2000, p. 78-80).

Da mesma maneira, nas sambadas pé-de-parede existe um “código de ética” para que o jogo das improvisações não seja corrompido por versos decorados ou por versos de outros mestres, percebidos como trapaça e desonestidade.

³⁹ Estar elogiando a si próprio, se gabando com presunção.

⁴⁰ Mestre do Maracatu de Baque Solto Leão Formoso de Nazaré da Mata.

É um certame poético e todo jogo precisa delimitar suas regras, sejam elas deliberadas ou espontâneas, estabelecendo o que vale e o que não vale em um tempo e espaço circunscrito (HUIZINGA, 2010, p. 13-14).

Voltando ao combate, sobrevêm as acaloradas e contundentes provocações. Cada mestre com empáfia exaltando suas habilidades sem nenhum tipo de modéstia a debochar das supostas deficiências de seu opositor, que precisa ser destruído, ultrajado e humilhado.

*A Eu tô cantando viola
Ciranda e maracatu
Vou dar uma pisa em tu
Com um verso da cachola
Porque eu sou da escola
De Baracha e Zé Galdino*
Cachorro do rabo fino
Não vá se aborrecer
Se você quer aprender
Vem aqui que eu te ensino*

*R Você é muito afoitinho
Falar da vida dos outro
Hoje tu tá no sufoco
Sem nem sambar direitinho
E hoje o teu caminho
Eu digo o teu destino*
Venha aqui que eu te ensino
Deixa do teu rebolado
Deixa Baracho de lado
E o poeta Zé Galdino*

A Eu respeito Zé Galdino

Antônio Paulo e Dedinha

João Paulo e Barachinha

Conheço desde menino

Vou seguindo o meu destino

*Com fé em Nossa Senhora**

Sou um poeta caipora

Eu só sei bater assim

Se tu tá achando ruim

Pare o terno e vá embora

R Meu terno é arrojado

Não tem medo de nada

Vai topar tua parada

É melhor tomar cuidado

É Estrela de Condado

*Esse meu maracatu**

Tu parece um papangu

Cantando eu te dou olé

Os mestres de Nazaré

Tão com vergonha de tu

À medida que a noite e a madrugada avançavam, a emulação foi se tornando cada vez mais acirrada e os ânimos cada vez mais exaltados. Erros, falhas ou hesitações são imperdoáveis e os componentes dos dois grupos aplaudem, urram e gritam os nomes de seus mestres, vaiando, apupando ou gesticulando negativamente aos versos do mestre adversário. No meio do público, alguns começam a assumir sua preferência, enquanto outros ouvem com atenção e comentam entre si com risadas: “é paulada mesmo”.

Os versos agora ganham conotação de fictícia ameaça. Já não restam dúvidas que se trata de um enfrentamento poético.

R Você é mestre pequeno

Só vive com teu bocão

Vai passar decepção

Vai provar do meu veneno

Escuta o que eu vou dizer

*No meio da brincadeira**

Deixe de cantar besteira

Uma coisa eu vou dizer

Que eu vou matar você

E o povo da Brasileira

A Respeite a Brasileira

Não vá se precipitar

Que hoje vou te matar

No cacete a noite inteira

Você cantando besteira

*Um samba bom não compôs**

Na sambada de nós dois

Sua história eu conheço

E isso aqui é o começo

O que é bom vem depois

*R Eu tenho disposição
Nessa minha brincadeira
O mestre da Brasileira
Não aguentou o rojão
Hoje é um bestalhão
E pode se preparar*
Uma coisa eu vou falar
No meio da madrugada
Você tem essa sambada
E hoje vou te matar*

*A Espero que a noite seja
De cultura popular
Eu vim pronto pra sambar
Assim que você deseja
Aqui já ganhei cerveja,
Refrigerante, Pitú⁴¹*
E quebrar o seu tabu
De madrugada eu vou
Que o prefeito me pagou
Pra dar cipoada em tu*

*R Não venha com seu boato
Jogando conversa fora*

⁴¹ Famosa marca de cachaça pernambucana.

*Mas hoje vai ser a hora
De saber quem é Renato
E maltratar eu maltrato
Hoje nessa brincadeira*
Eu honro a minha bandeira
Porque eu já passei no teste
E vim acabar com mestre
Da Cambinda Brasileira*

*A Sou guiado por Jesus
Com ele não tô sozinho
Seguindo no meu caminho
Ele sempre me dá luz
E o magrelo produz
Marcha nova e samba quente*
Dou um murro no seu dente
Com um murro só ele cai
Depois da pisa tu vai
Entrar numa lei de crente⁴²*

Os ataques e contra-ataques poéticos continuam incisivos como um diálogo interminável em direção a um infinito.

⁴² Se tornar protestante, evangélico. No contexto do maracatu de baque solto e de outros folguedos da região, envolvidos nas religiosidades afro-ameríndias e do catolicismo popular, essa conversão é tida como um ato de fraqueza.

Não se pode esmorecer nem definhar. Ninguém quer sair rendido e derrotado. Cada mestre está tentando provar a si mesmo, ao oponente e às pessoas ali presentes que a sua vitória é insuspeita e inquestionável.

A Hoje eu não vim

*Alisar peste novato**

Ninguém cospe no meu prato

Nem me bota de castigo

Mestre que canta comigo

Se não cantar certo eu mato

R Você tá sendo

*Um canela de socó**

Seu mestre, um carijó

Pare com essa ladainha

Parecendo uma galinha

Fazendo cocoricó

A Hoje eu não vim

*Beber o seu chá de piada**

Fique de boca calada

Venda a bengala e o apito

Que com cara feia e grito

Mestre não ganha sambada

R Você caiu

*E não vai se levantar**

Deixe de se rebolar

No meio da madrugada

Aceitei essa sambada

E hoje vou te matar

A Você só presta

*Pra levar pau em sambada**

Fique de boca calada

Parece que eu canto só

Porque esse matuto, dá dó

Não está cantando nada

R Estou cantando

*Com orgulho, aqui, então**

Não aguentou meu rojão

Tem que cantar do meu jeito

Se tu não cantar direito

Arranco teu coração

A Pois sua vida

*É cantar só gaguejando**

E além disso é falando

Dos mestres a todo segundo

Quem fala de todo mundo

Só faz sambada apanhando

R Ô mestre fraco

*Por favor, tu se prepara**

Hoje aqui tu não me cala

Já te dei banho de azeite

Vou cuspir no teu tapete

E bater na tua cara

A A minha vida

*É sambar dando lição**

Mantendo a educação

Mas sem perder a moral

Que eu vou metendo o pau

Em quem tá na minha mão

R Fique sabendo

*Que eu sei cantar no tom**

Esperando a manhã

No meu peito cheio de ginga

Tu por baixo e eu por cima

E o povo achando bom

É preciso desbancar, destruir, desmoralizar e aniquilar o outro, determinar claramente quem é o vencido e o vencedor, uma vez que o prestígio, a notoriedade e a reputação estão em jogo.

A disputa entre dois poetas oferece riscos e oportunidades com desdobramentos futuros na vida dos envolvidos, assim como faz com que um poeta tente construir sua imagem sobrepondo-se à imagem do parceiro (SAUTCHUK, 2009, p. 159).

A competição e a rivalidade, no entanto, não anulam as raias democráticas e igualitárias do encontro, pois os mestres se respeitam, cantam e deixam cantar para que seus versos sejam oferecidos e retribuídos continuamente até que alguém obtenha a vitória definitiva.

Mas, afinal, quem venceu? Quem pôde pleitear para si os lauréis do triunfo? O amanhecer testemunhou o encerramento da peleja poética flagrando os mestres em seus derradeiros versos de vênica e mesura. Já não era possível compreendê-los, pois cada torcida bradava com algazarra e empolgação o sucesso para o seu lado e cada mestre comemorava sua vitória.

Na verdade, essa memorável sambada pé-de-parede não revelou um vencedor, mas foi a celebração da riqueza artística desses mestres que mobilizaram, comoveram e arrebataram os ouvintes com seu canto e poesia.

Capítulo VIII

A orquestra do maracatu de baque solto

Este capítulo está voltado à orquestra do maracatu de baque solto e seus agentes musicais, assim como sua formação instrumental, práticas, técnicas e características sonoras.

Uma orquestra de percussão e sopros

No maracatu de baque solto a musicalidade não depende apenas do canto do mestre, mas inclui interlúdios realizados por aqueles que manejam alguns instrumentos musicais.

Para a etnomusicologia, o estudo sobre os instrumentos musicais pode ser de grande importância, envolvendo técnicas de confecção e utilização, mas também questões socioculturais como relações de poder e prestígio, hierarquias e posições dentro de um determinado grupo humano (NETTL, 2015, p. 367-370).

Existe uma enorme diversidade de formações instrumentais no mundo e nas expressões musicais brasileiras, cada uma com sua combinação característica (ANDRADE, 2006, p. 43-48).

No que se refere ao maracatu de baque solto, há um conjunto instrumental muito particular chamado de “orquestra”, subdividido em uma parte percussiva, o terno, e uma parte melódica, os sopros.

O terno

O terno é o conjunto percussivo do maracatu de baque solto formado pelos tocadores de bombo, tarol, mineiro, gonguê e póica, responsável por uma sonoridade e ritmicidade única e singular (GARRABÉ, 2012, p. 156).



IMAGEM 23 – O terno do maracatu de baque solto em Vicência. Foto: Paulo Alcântara/2018.

Sua estética rítmica é manifesta em um batuque quase sempre frenético, energético, intenso e acelerado que possui um magnetismo dominador a atrair os folgões para perto de si.

Os “batedores de terno”

Curiosamente em maracatu de baque solto os componentes do terno não são chamados de “músicos”, mas apenas de “batedores de terno”, sem que isso seja interpretado como um demérito ou depreciação.

Um desses batedores de terno chama-se José Benício da Silva, mais conhecido como Menininho. Ele nasceu no dia 1 de abril de 1983 no Engenho Bonito em Condado e seus pais eram trabalhadores rurais que tiravam o sustento de um roçado de subsistência.

Aos 18 anos de idade, Meninho obteve seu primeiro trabalho como irrigador de canaviais na Usina Santa Teresa em Goiana e depois passou a trabalhar aplicando pesticidas nas plantações de cana-de-açúcar da Usina Matari em Itaquitinga. Atualmente está desempregado, ocupando-se de trabalhos esporádicos. Quando não está realizando algum serviço, costuma ficar em casa ou se encontra com amigos em uma praça ou esquina para conversar sobre coisas do dia-a-dia.



IMAGEM 24 – Meninho batendo o gonguê. Foto: Paulo Alcântara/2019.

Apesar de conhecer o maracatu de baque solto e seus brincadores desde criança, ele só começou a participar efetivamente do folgado já adulto.

No começo o que mais me chamou a atenção foi o caboclo de lança. Mas aos poucos nas sambadas e no carnaval passei a prestar atenção no terno. Eu deixava o povo brincando pra lá e ia pra perto do terno observar o pessoal tocando e entender como é a pancada. Ficava escutando, olhando direitinho. Aprendi e até hoje não quero mais sair do terno (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

Conviver com o maracatu de baque solto e com seus participantes ao longo de sua vida cotidiana permitiu a Menininho se inserir gradativamente no folguedo.

Isso não surpreende, pois a prática musical é um comportamento adquirido, sendo algo que o indivíduo selecionou de sua cultura a partir de suas interações com as outras pessoas em um grupo social (BLACKING, 1973, p. 25).

No maracatu de baque solto, o aprendizado musical geralmente começa com o interesse, o desejo e a vontade pessoal, seguido pela atenta observação e a imitação. É um sistema educacional sem instituições, sem professores e sem alunos, mas operativo.

A experiência de Menininho, conquanto ainda não longa, já inclui o terno de três grupos: Estrela Brasileira de Abreu e Lima, Leão de Ouro e Estrela de Ouro de Condado.

Um costume assíduo entre os batedores de terno é recorrer à cachaça como um estimulante musical.

Nas sambadas e principalmente no carnaval eu gosto de tomar minha cachacinha. A cachaça ajuda a animar, solta os nervos, esquenta o sangue e desinibe. O *cabra*⁴³ toca muito melhor e o terno chora⁴⁴ (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

A cachaça pode ser concebida como um recurso eticamente aceitável ao melhoramento do desempenho musical dos componentes do terno, contanto que ela não seja um ensejo para distúrbios e atrapalhões no folguedo.

Outra praxe entre os batedores de terno é saber tocar todos os instrumentos para aumentar suas possibilidades de contratos e também para haver revezamentos, embora isso nem sempre aconteça e alguns instrumentistas acabem se “especializando” em um único instrumento.

⁴³ Em Pernambuco, *cabra* significa um homem qualquer, um cidadão masculino sem outras especificações.

⁴⁴ O “terno chora” no sentido de tocar impecavelmente.

Menininho é categórico e peremptório ao definir a formação do terno e como este deve funcionar musicalmente.

O terno de maracatu é sempre o bombo, o tarol, a póica, o gonguê e o mineiro. Só um de cada. Desde que eu conheço o maracatu, sempre foi assim [...] Um bom terno de maracatu tem que soar bem, ser apumado e bem batido (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

Vamos detalhar sobre cada um dos instrumentos que compõe esse conjunto percussivo e suas singularidades musicais.

O bombo

O bombo é um pequeno tambor cilíndrico de metal coberto com uma dupla membrana sintética em suas extremidades. Ele é preso no ombro do tocador por uma alça e é tocado na posição vertical com uma inclinação para que uma baqueta de madeira seja direcionada à parte superior, enquanto uma vareta de madeira ou de plástico chamada de bacalhau fustiga os contratempos na parte inferior do instrumento. Seu som é relativamente grave e abafado.



IMAGEM 25 – Bombo percutido pela baqueta e pelo bacalhau. Foto: Paulo Alcântara/2019.

Bombo $\text{H}\frac{2}{4}$

A participação de um único bombo permite ao instrumentista a condição ímpar de criar livres variações, resultando no chamado “toque solto” ou “baque solto”. Dado à sua importância, esse instrumento é colocado no centro do conjunto percussivo para garantir a coesão e unidade estilística do terno (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 98-99).

É o bombo que dá o ritmo, que puxa o terno. O tarol só toca se tiver o bombo, a póica só toca se tiver o bombo, o gonguê só toca se tiver o bombo e o mineiro só toca se tiver o bombo (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

O tarol

150



IMAGEM 26 – Tarol. Foto: Paulo Alcântara/2018.

Esse instrumento faz uma sequência ininterrupta de semicolcheias com acentuação sincopada.



TRANSCRIÇÃO 06 – Padrão rítmico do tarol.

Seu som está sempre a rufar de maneira vibrante, conferindo ao conjunto percussivo um caráter marcial.

O mineiro

Entre todos os instrumentos do terno de maracatu de baque solto, o mineiro, talvez, seja o mais comum nos diversos folguedos da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

O mineiro, mais conhecido nacionalmente como ganzá, é um cilindro de metal contendo grãos internos que são chacoalhados pelo instrumentista.

Ao mineiro é atribuída uma provável origem africana (ANDRADE, 1989, p. 239), mas também não podemos deixar de presumir uma associação aos antigos maracás indígenas (CASCUDO, 2012, p. 323).

Se hoje em dia o mineiro é comprado em lojas de instrumentos musicais, no passado ele era confeccionado artesanalmente por funileiros que cortavam uma lata comprida para enchê-la com sementes e depois soldá-la.



IMAGEM 27 – O mineiro ou ganzá. Foto: Paulo Alcântara/2018.

O tocador segura o instrumento nas suas extremidades, posicionando-o horizontalmente à altura do peito, produzindo o som pelo balançar dos braços para frente e para trás em movimentos longos e curtos e com intensidade variável para que sejam criadas acentuações sincopadas.



TRANSCRIÇÃO 07 – Padrão rítmico do mineiro.

A execução do mineiro é muito simples, mas requer alguma técnica, pois o tocador precisa manter a flexibilidade dos braços e sacudir as contas internas como uma massa única para produzir um som compacto e cheio.

O gonguê

O gonguê ou gongué é um sino de ferro com duas campânulas de tamanhos desiguais, ligeiramente achatadas e alvejadas por pequenos bastões de madeira a produzir um som mais grave e um som mais agudo em intervalo de quinta justa.

É um instrumento musical de origem africana e muito presente nas expressões afro-brasileiras com o nome de agogô.

Possivelmente o nome “gonguê” seja uma corruptela de *ngongue* usada pelos povos bantos da África Ocidental (CASCUDO, 2012, p. 18).



IMAGEM 28 – O gonguê. Foto: Paulo Alcântara/2019.

A articulação do gonguê tem a sequência de uma colcheia grave e duas semicolcheias agudas para cada tempo, como uma pergunta-resposta, embora esse padrão rítmico possa mudar bastante conforme o tocador.



TRANSCRIÇÃO 08 – Padrão rítmico do gonguê.

Seus rápidos badalos produzem um som brilhante e penetrante que reverbera no meio do conjunto percussivo.

A póica

Entre os povos congo-angolanos encontrava-se um tambor de fricção chamado de *pwita* que trazido ao Brasil pelos bantos se tornaria conhecido pelo nome de *puíta* ou *cuíca* (CASCUDO, 2012, p. 241).

No terno do maracatu de baque solto esse instrumento é apelidado de “porca” ou “póica”, por sua sonoridade lembrar o ronco ou grunhido suíno.

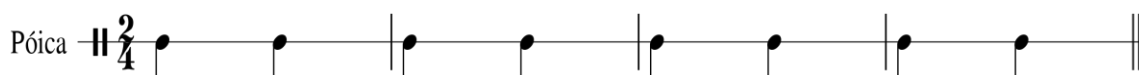


IMAGEM 29 – A póica. Foto: Paulo Alcântara/2018.

A póica é confeccionada com lata e coberta em uma de suas extremidades por um couro de boi ou de bode umedecido para ser friccionado em movimentos verticais com uma pequena haste de madeira em sua parte interna.

Sua execução é simples, mas exige do tocador uma postura bastante incômoda e desconfortável, pois ele precisa apoiar o instrumento entre suas pernas e se curvar, além de calçar luvas para não ferir suas mãos.

É curioso perceber que a póica é acionada como um insistente e obstinado metrônomo grave e rouco a materializar o pulso musical, guiando, assim, os demais instrumentos que o acompanham.



TRANSCRIÇÃO 09 – Padrão rítmico da póica.

De maneira alguma essa marcação do pulso é ocasional, pois na música africana e afro-brasileira é recorrente o uso de *time-lines*, que podem ser traduzidas como “linhas-guias”, uma espécie de balizamento feito por algum instrumento ou mesmo por palmas para coordenar a realização musical (NKETIA, 1974, p. 132; SANDRONI, 2012, p. 27).

No passado, em vez da póica, usava-se uma grande corneta cônica feita de folha de flandres, a buzina ou cornetão (SILVA, 2012, p. 62). Mas atualmente quase todos os grupos optam pela póica por considerá-la mais apropriada na marcação do pulso musical.

Ritmos e nuances de maracatu

O terno tem uma compatibilização percussiva *sui generis*. Aliás, vejamos agora como fica a grade completa com todas as células rítmicas extraídas de seus respectivos instrumentos em coesa interdependência.



TRANSCRIÇÃO 10 – Grade rítmica dos instrumentos do terno.

Os padrões rítmicos do terno são um bocado inalteráveis, mas não devemos tê-los por simplórios, incautos e por algo maquinal. Há nuances reconhecíveis aos instrumentistas e àqueles familiarizados com as batidas e batuques desse conjunto percussivo.

Os ternos não batem tudo igual, não. Até parece, mas não é. Tem umas batidinhas diferentes e umas pancadinhas diferentes. Mas é pouca coisa. Nem todo mundo dá conta disso. A gente que bate terno, se ouvir, percebe, e quem é experiente de maracatu percebe também as diferenças (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

Assim, de um terno a outro, os contratempos e as síncopes podem ser mais ou menos destacados, os andamentos podem desigualar um pouco para mais ou um pouco para menos e a pujança, o viço, o balanço e o balanceio do toque podem dar em tênues diversificações.

Os instrumentos de sopros

No maracatu de baque solto, os sopros são o segmento instrumental constituído pelos tocadores de trombone e trompete, podendo, ocasionalmente, ser acrescido por outros instrumentos como o pistom, o saxofone ou o clarinete.

Dentre esses instrumentos, sem dúvida alguma, o trombone é considerado o mais marcante na sonoridade do folgado.

Sua origem é europeia e seu ancestral mais imediato é a sacabuxa medieval (GROUT; PALISCA, 2007, p. 157).

O trombone é tocado pelo sopro e vibrações dos lábios em um bocal, tendo uma válvula móvel chamada de “vara” que é deslizada para alterar o tamanho do tubo e assim produzir as notas de diferentes alturas.

Ao lado do trombone, quase sempre encontramos um trompete, instrumento já conhecido pelos antigos egípcios, gregos e romanos e que assumiria suas feições atuais na tradição musical europeia do século XX (BERKLEY, 2009, p. 106).

O trompete possui um bocal esférico e no seu lado oposto há um tubo cilíndrico se abrindo de imediato a um formato cônico para afluir em uma campana. O som é decorrente do sopro e pressão dos lábios, enquanto a coluna de ar é controlada pelo uso de três pistons valvulados para dedilhar as notas. A maioria dos trompetes são transpositores com afinação em si bemol.

Com relação às tessituras desses instrumentos, pode-se afirmar que são sensivelmente extensas, sendo o trombone apto aos registros médios e graves e o trompete dado aos registros médios e agudos.



TRANSCRIÇÃO 11 – Tessituras do trombone e do trompete.

Tanto o trombone quanto o trompete foram trazidos pelos colonizadores europeus e usados em bandas militares e fanfarras em todo Brasil, inclusive nas cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco⁴⁵, se tornando, posteriormente, comuns nos frevos do Recife e Olinda. Acredito que essa tenha sido suas trajetórias até chegarem ao maracatu de baque solto.

⁴⁵ Esses agrupamentos musicais são muito presentes nas cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco, sendo alguns célebres e de longa data, como a Banda Musical Saboeira de Goiana (fundada em 1849) e a Orquestra Filarmônica 28 de Junho de Condado (estreada em 1905).



IMAGEM 30 – Os sopros do maracatu de baque solto em Vicência. Foto: Paulo Alcântara/2018.

É sabido que esses instrumentos e seus respectivos músicos não existiam no maracatu de baque solto, mas foram apenas tardiamente agregados ao folguedo.

Quem primeiro chegou com músico em um maracatu foi Antônio Baracho e Manuel Tapirinha [...] em 1951. Quando o maracatu botou os músicos, tinha apenas um instrumento de sopro [...] Hoje, dependendo do mestre e do dono do maracatu, pode ter mais que três instrumentos de sopro (Mestre Zé Duda em entrevista a SILVA, 2012, p. 63).

Vejamos como se dá a inclusão e o perfil desses músicos, bem como a música que eles fazem no maracatu de baque solto.

Os músicos “convidados”

Em maracatu de baque solto, os instrumentistas dos sopros recebem o nome de “músicos” ou “musgos” e eles não são integrantes efetivos dos grupos, muito menos das comunidades dos *maracatuzeiros*, mas são provisoriamente contratados a cada ciclo carnavalesco.

Tal fato permite ao maracatu de baque solto acolher músicos com diversificadas formações e vivências que precisam ser adaptadas às peculiaridades musicais do folgado.

Eduardo Felipe Silva dos Santos é um desses músicos “convidados” no Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado.

Ele nasceu no Sítio Caiana, zona rural do município de Abreu e Lima, em 24 de dezembro de 1997. Aos oito anos de idade mudou-se com a família para a zona urbana da cidade de Araçoiaba onde ainda vive. Sua mãe é dona de casa e seu pai é cortador de cana-de-açúcar, mas atualmente ocupa a função de aplicador de pesticidas nos canaviais da Usina São José em Igarassu⁴⁶.

Felipe iniciou seus estudos em uma pequena escola do Sítio Caiana em Abreu e Lima. Anos depois, frequentou o Ensino Fundamental na Escola Dona Helena Pereira de Moraes na Usina São José em Igarassu. Em seguida, cursou o Ensino Médio na Escola Estadual Senador Paulo Pessoa Guerra em Araçoiaba, onde havia uma reputada banda marcial. Lá Felipe começou a estudar trompete, mas não se identificou com o instrumento, passando ao trombone de maneira mais sistemática.

Segundo Felipe, seu professor era “muito exigente” e cobrava aspectos técnicos, leitura, escrita e teoria musical, e foi ele quem lhe prognosticou uma carreira profissional.

Esse meu professor conseguia contratos nas prefeituras de Recife e Olinda. Ele chamava os músicos da banda marcial, formava as orquestras para tocar frevo e animar os blocos nas ladeiras, nos bairros, no centro de Recife ou Olinda. A maioria do pessoal que aprendia com ele tinha essa oportunidade de ganhar uma renda no carnaval. Foi assim o começo de minha carreira profissional (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

⁴⁶ Os municípios de Abreu e Lima, Araçoiaba e Igarassu localizam-se na Região Metropolitana do Recife, ainda que limítrofes e adjacentes à Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Isso não durou mais que três anos consecutivos, pois os atrasos nos pagamentos o levaram a abdicar dessa empreitada, mudar seus planos de sobrevivência e tentar “ganhar a vida de outra maneira”.

Contudo, em certo dia, enquanto trabalhava como ajudante em uma oficina de moto, um homem havia lhe perguntado se ele queria tocar em um grupo de maracatu de baque solto que estava sem músico para o carnaval. O convite foi prontamente repudiado e rejeitado com desprezo.

Eu não quis, não. De jeito nenhum! Eu nunca tinha tocado maracatu, nem gostava e ainda queria distância daquele povo. Eu ia querer me meter nisso pra quê? (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Mas o desconhecido insistiu e pediu para ele ir à sambada do Maracatu Leão Faceiro de Araçoiaba às vésperas do carnaval. Chegando lá, Felipe encontrou um colega da época de fanfarra escolar e das troças de frevo e este foi aos poucos lhe “mostrando o jeito de tocar” aquela música.

No carnaval do ano seguinte, Felipe recebeu mais um convite de outro grupo de Araçoiaba, mas lá ele conheceu sua primeira grande decepção por não ter recebido o pagamento que havia sido combinado, levando-o à resolução de “nunca mais tocar nisso”.

Tantos outros acenos e solicitações se sucederam, mas a decisão já estava tomada, inconvertível e irrevogavelmente. Foi quando lhe chegou o convite do Maracatu Estrela de Ouro de Condado.

A experiência carnavalesca nesse grupo foi bem sucedida não só pelas relações pessoais que foram criadas, mas pelo cumprimento do acordo financeiro.



IMAGEM 31 – Felipe tocando seu trombone. Foto: Paulo Alcântara/2018.

Se nós tratarmos da musicalidade desses instrumentistas do maracatu de baque solto, encontraremos uma colocação no mínimo controversa.

Interessante revelar que os executantes são, quando muito, modestos músicos de banda, mas geralmente não estão capacitados para isso, pois tocam de ouvido. Por êsse [sic] motivo, resulta de suas execuções aquela ingenuidade sentida em suas interpretações características (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 96-97).

Evidentemente não compactuo com esse pensamento equivocado, preconceituoso e até aviltante sugerido por Guerra-Peixe⁴⁷, uma vez que a legitimação de um músico não passa exclusivamente pela sua competência na leitura e escrita da notação musical ou conhecimento teórico, mas, sobretudo, pela sua capacidade de se expressar musicalmente dentro de um determinado contexto sociocultural.

Felipe é consciente e nos mostra quais são os predicados e atributos que lhes são exigidos.

Maracatu se toca de ouvido mesmo, mas não adianta tocar de todo jeito. Um bom músico de maracatu tem que ter um ouvido apurado e vigiar sempre na qualidade do som para ter uma sonoridade boa. Tem que tocar certo. Não adianta apenas soprar. E eu me preocupo muito com isso (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Por outro lado, ele confessa que o estudo em uma escola de música poderia ser benéfico às suas pretensões profissionais.

Toco de ouvido. É dessa maneira que eu pego⁴⁸ as músicas. Estudei a escrita e leitura de partitura, mas admito que sou fraco nisso. Conheço mais ou menos e tenho dificuldade porque não me dediquei. Uma vez eu tentei fazer conservatório, mas não passei na prova. Queria muito me dedicar só para a música, mas as obrigações do dia-a-dia não deixam (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Tais declarações nos levam a crer que Felipe já se pensa como um “genuíno músico de maracatu de baque solto”, mas que talvez para ele esse folguedo ainda não seja suficiente o bastante para extrair-lhe todo seu pendor e vocação musical.

⁴⁷ Nesse parecer de Guerra-Peixe é preciso levar em consideração a sua formação musical nos ditames e prescrições da tradição europeia e a época em que ele realizou suas pesquisas em Pernambuco na década de 1950, quando os maracatus de baque solto ainda eram muito discriminados pela sociedade recifense. Apesar disso, já ouvi recentemente comentários semelhantes sobre esses músicos em meio acadêmico.

⁴⁸ “Pegar” uma música significa aprendê-la por meio da audição e sem uso de qualquer grafia musical.

Refrãos e vinhetas de maracatu

O consorte instrumental dos sopros é flexível, embora o mais comum seja o uso de um trombone e um trompete, altamente compatibilizados entre si na execução melódica do maracatu de baque solto.

Sempre o ideal é ter um trombone e um trompete, pois é um grave e o outro agudo, um completando o outro como se fosse um casal. Quando só tem um instrumento ou quando só tem dois trombones ou dois trompetes não fica bom. Tem que ter o grave e o agudo para ficar equilibrado e bem alinhado (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Os músicos tocam fragmentos melódicos que se repetem ao longo de uma apresentação como se fosse uma espécie de refrão ou vinheta.

Uma parte dessas melodias é composta pelo próprio mestre e transmitida aos músicos.

The image displays a musical score for two instruments: Trompete Bb (B-flat Trumpet) and Trombone. The score is written in 3/4 time, with a tempo marking of 170 (indicated by a quarter note followed by '= 170'). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Trombone part is in the bass clef, and the Trompete Bb part is in the treble clef. The melody is a repeating phrase, and the score shows the first two measures of this phrase. The Trombone part starts with a whole note, followed by a half note, and then a quarter note. The Trompete Bb part starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The score is labeled with '8' at the beginning of the second measure.

TRANSCRIÇÃO 12 – Melodia criada pelo Mestre Renato para os sopros do Maracatu Estrela de Ouro de Condado.

Outra parte é proveniente da chamada “música folclórica”, apropriada e tocada pelos músicos.

♩ = 170

Trompete Bb

Trombone

7

Tpt. Bb

Tbn.

TRANSCRIÇÃO 13 – Trecho da cantiga “Pastorzinho” usado pelos sopros do Maracatu Estrela de Ouro de Condado.

Também não é raro identificarmos nesse repertório instrumental alusões à música popular nacional e estrangeira ou mesmo citações de trilhas sonoras ouvidas em desenhos animados e filmes.

♩ = 170

Trompete Bb

Trombone

9

Tpt. Bb

Tbn.

TRANSCRIÇÃO 14 – Trecho da canção “No woman, no cry” tocado pelos sopros do Maracatu Estrela de Ouro de Condado.

De quando em quando são feitas menções aos times de futebol brasileiros e pernambucanos, condizendo ou contradizendo às preferências esportivas dos tocadores e dos ouvintes.

♩ = 170

Trompete Bb

Trombone

9

Tpt. Bb

Tbn.

TRANSCRIÇÃO 15 – Trecho do hino do Santa Cruz executado pelos sopros do Maracatu Estrela de Ouro de Condado.

No entanto, há melodias cuja autoria é considerada anônima e a procedência simplesmente ignorada, mas são amplamente compartilhadas pelos grupos e tocadas com tanta assiduidade que se tornaram um tipo de “bordão sonoro” do maracatu de baque solto.

A propósito, eis aqui uma famosa e emblemática melodia do folguedo, conhecida e reconhecida por todos os folgazões.

♩ = 170

Trompete Bb

Trombone

3

3

8

1.

2.

Tpt. Bb

Tbn.

15

1.

2.

Tpt. Bb

Tbn.

TRANSCRIÇÃO 16 – Uma das melodias mais recorrentes no maracatu de baque solto.

A aquisição de todos esses tipos de melodias se dá basicamente pelo ouvir, memorizar e reproduzir.

O mestre ensina a melodia que ele cria. Ele fica cantarolando várias vezes e a gente vai ouvindo e tentando pegar. Hoje em dia ele manda pela internet, eu salvo no celular e fico ouvindo pra memorizar e depois tocar. Já quando é trecho de música folclórica ou popular, música de filme ou desenho animado, pedaço de música de time, aí fica tudo mais fácil, porque a melodia é mais conhecida (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Por certo não se trata de uma mera cópia ou arremedo. Os músicos possuem alguma autonomia para criar pequenas variações e improvisações conforme seu grau de aptidão, mas em momentos cabíveis.

Maracatu é bom porque a gente improvisa. A gente fica brincando, se divertindo e aí a gente improvisa. Maracatu dá um pouco essa liberdade. Eu gosto de improvisar de vez em quando pra ficar diferente e sair da mesmice. A gente não altera a melodia do mestre, mas a gente cria variações nas outras melodias (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Esses refrãos e vinhetas do maracatu de baque solto são heterogêneos entre si devido às suas ecléticas fontes, mas há semelhanças: os músicos tocam a mesma melodia em estrito uníssono ou com discretas e quase imperceptíveis harmonias em terças ou quintas, há predileções pelas escalas maiores, âmbitos melódicos reduzidos e intervalos curtos com poucos saltos.

Capítulo IX

Carnaval de maracatu e seus agentes musicais: da vida para a festa e da festa para a vida

Neste capítulo final surgem as narrativas de um ciclo carnavalesco do maracatu de baque solto e sua interpretação na perspectiva dos batedores de terno e dos músicos.

Sambando no terreiro

As festas de terreiro enquanto sambadas pé-de-barraco são a preparação de uma agremiação de maracatu para o carnaval, e, mais que isso, celebrações da comunidade *maracatuzeira*. Elas ocorrem em frente às sedes e se concentram desde o mês de setembro até às vésperas dos dias carnavalescos, coincidindo com o período de estio e corte da cana-de-açúcar.

Nice e sua família promovem anualmente uma festa de terreiro do Maracatu Estrela de Ouro de Condado. Convites são disponibilizados nas mídias sociais. O mestre é avisado, o terno escalado e são contratados os músicos para os sopros. Por sua vez, os integrantes do grupo recebem a notícia pelo boca a boca, estendendo o chamamento aos seus familiares, amigos e vizinhos.

Em dia de festa de terreiro, concentra-se cuidado e zelo aos preparativos. Ao longo da manhã e tarde, a rua é enfeitada e ela adquire uma iluminação extra com a colocação de gambiarras⁴⁹. Na frente da sede é posto um toldo para abrigar o mestre, o terno e os músicos. Uma barraquinha é estrategicamente instalada para comercializar espetinhos de carne, salgadinhos, pipoca, refrigerante, cerveja e cachaça com a intenção de angariar recursos para o maracatu.

⁴⁹ Luminária improvisada.

No cair da noite, a rua se mantém calma e silenciosa, mas essa tranquilidade vai em breve acabar.

Aos poucos algumas pessoas começam a chegar vagarosamente a pé, como quem não quer nada, encostando-se aos muros ou sentando-se nas calçadas, à vontade e sem constrangimento. Logo a rua está tomada.

O céu enluzado e estrelado, mas grande o calor e o mormaço, por vezes suavizados por uma brisa miúda. Crianças alvoroçadas correm de um lado para o outro, compadres e comadres se cumprimentam e proseiam sobre coisas corriqueiras. O ambiente sugere a impressão de intimidade e cordialidade.

Em contrapartida, a casa de Nice perde a privacidade, escancarando suas portas e se tornando uma extensão da rua ou a rua se converte em um prolongamento de sua casa. Nem parece mais haver a separação entre o público e o privado.

A festa de terreiro já pode começar? É claro que não! Jamais se deve esquecer a proteção espiritual. Nice e sua família sempre fazem uma oração, defumam a sede e banham a rua com alfazema, pois, como ela mesma diz, “somos católicos, mas respeitamos as entidades”.

O aguardo distendido avoluma o que está por vir, mas ninguém se impacienta com ou por isso. A cronologia das horas já não importa...

Sem mais delongas, a anfitriã, então, proclama e aclama iniciada a festa de terreiro. Era o que todos esperavam!

Ao soar do apito do mestre e ao irromper da orquestra, os folgazões imediatamente se aprontam para o “ensaio”, que é o treinamento das manobras e evoluções. Isso é feito “à paisana”, ou seja, sem as fantasias e adereços. O cortejo percorre a rua da sede e suas adjacências e quando o séquito retorna, os folgazões se unem àqueles visitantes que compareceram ali unicamente por gostar de farrear.

Agora, o poeta cantor e principalmente os batedores de terno e os músicos arrogam a incumbência de fazer a coletividade bailar.

Despidos de qualquer receio e acanhamento, cada um dança livremente do seu jeito, mas em coerência e combinação com o todo. Gente movediça, espasmódica, palpitante, convulsa e ofegante se roçando e pendendo pra lá e pra cá. Os caboclos de lança, munidos de um porrete que simula a guiada, fazem o “bater pau”, um duelo coreográfico com vai-e-vem, botes, golpes, recuos e jogos de pernas. Mulheres dançam com aprimorados rebolados.

Alguns se sacolejam como se estivessem *atuados* ou *irradiados*⁵⁰ e outros mesclam a dança com a tentativa de superar o desequilíbrio provocado pela embriaguez alcoólica. Crianças se intrometem no meio dos adultos imitando seus gestos, gingados e molejos. Do chão fumegante e abrasado dessa inquietação sem tréguas se expele uma nuvem acinzentada de poeira a subir suspensa no ar.

A noite se estende e são inevitáveis os instantes em que o mestre, o terno e os músicos precisam descansar, comer e beber alguma coisa. O mestre cede o comando verbal ao seu contramestre. Os componentes do terno se revezam com mais frequência, propiciando o ensejo para que voluntários, hábeis ou não, se aventurem a tocar os instrumentos sem nenhuma objeção. A turma dos sopros aproveita seus intervalos, mas sem opções de substituição.

Que verve dionisíaca! Com o avançar da noite e da madrugada, a excitação só aumenta. Na ebulição mágica, vertiginosa e buliçosa não há concessões à fadiga e ao arrefecimento. Pelo contrário! Afigura-se naqueles mortais o abandono de suas limitações biológicas em direção a uma hipnótica enlevação extática.

Não se pode ignorar que a festa de terreiro é, na maioria das vezes, opção única ou rara de extroversão coletiva que existe ali.

Antes do alvorecer, os folgazões decidem refazer o treino das manobras e evoluções. Parece que a festa de terreiro está acabando...

De fato, sob os primeiros raios do sol, as pessoas, aos poucos, começam a ir embora da mesma maneira como chegaram, sem o múnus da formalidade. O mestre canta seus versos de despedida, os instrumentistas, ainda tocando, se dirigem para dentro da sede como uma sinalização de encerramento. Quando a música para, a festa de terreiro chega ao seu fim.

A rua volta a ficar calma e silenciosa. Poderia tudo isso durar para sempre ou pelo menos um pouco mais? O desapontamento, o desencanto e a desilusão, todavia, é mitigado e acalentado pelo iminente carnaval.

⁵⁰ Estar *atuado* ou *irradiado*, ou seja, estar possuído por algum espírito.

Carnaval de maracatu

O domingo de carnaval é muito aguardado pela gente do maracatu. Pela tarde ocorre a “chegada”, espécie de reunião de toda agremiação em frente à sua sede para iniciar as festividades carnavalescas. Para lá convergem folgazões de lugarejos, ruas, becos, arruados, sítios e chãs das redondezas. Daí em diante todos estarão juntos em um convívio intenso até as primeiras horas da quarta-feira de cinzas.

Como de hábito, enquanto alguns vestem suas indumentárias e adereços, outros ainda fazem ajustes em suas fantasias. Por mais que os preparativos para o carnaval tomem meses de antecedência, há sempre essas urgências de última hora.

Ao aceno de Nice e ao estourar de fogos de artifício, o mestre canta versos de exaltação à sua bandeira, respondido pelo contramestre, acompanhado pelos batedores de terno e pelos músicos, e a nação executa suas manobras e evoluções.

Antes de mais nada, é preciso ter em conta que o carnaval de maracatu é nômade, peregrino e deambulatório. Um roteiro de viagens é previamente traçado para as apresentações nos vários polos das cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco e para o famigerado concurso das agremiações no centro do Recife. Esse planejamento é primordial, pois quanto mais palanques municipais o grupo conseguir frequentar, maiores seus rendimentos, contanto que isso não prejudique sua presença na passarela da capital pernambucana.

Se os carnavais de maracatu se parecem entre si, muito se engana quem acha que um carnaval é idêntico ao outro, pois o imprevisível e o imponderável sempre podem sobrevir.

Usualmente são alugados dois ônibus para transportar mais de uma centena de folgazões, um masculino e outro feminino, além de uma caminhonete para carregar o figurino e os mantimentos como garrações de água mineral e as refeições armazenadas em marmitas de isopor.

Nos carnavais em que estive junto ao Maracatu Estrela de Ouro de Condado, pude verificar que se o ônibus das mulheres conserva uma aparência apenas razoável, o ônibus dos homens revela um estado calamitoso e hediondo: lataria enferrujada, pneus carecas, velocímetro quebrado, simulacro de cinto de segurança no assento do motorista e superlotação, sem mencionar as cabeleiras dos caboclos de lança penduradas no teto do veículo. O ar eivado das respirações e os odores provenientes dos peidos, sovacos e pés descalçados tornam o recinto ainda mais insalubre e sufocante.

Certa vez, fomos barrados por uma fiscalização rodoviária e a “convvincente” alegação de que “ônibus de maracatu é assim mesmo” aditado por algum vintém meio sujo e amassado foram suficientes para prosseguirmos.

Em carnaval de maracatu o ônibus favorece brecha propícia às provocações maliciosas, piadas e chacotas masculinas de conotação sexual. Quem tenta ou consegue cochilar se torna vítima mais vulnerável. Às vezes a galhofa excede, desembocando em agravados desentendimentos.

Mal o ônibus estaciona em uma das tantas e quantas cidades, todos descem esbaforidos e se direcionam para a caminhonete, pegar, vestir seus respectivos figurinos e andar até o local das apresentações.

Cada prefeitura da Zona da Mata Norte de Pernambuco organiza suas próprias festividades carnavalescas mediante montagem de um polo para as suas programações culturais a incluir maracatus, caboclinhos, bois, ursos de carnaval e outras coisas. Nada distante a esses polos oficiais quase sempre se encontra uma grande quantidade de pessoas cantando e dançando hits popularescos ao lado de ensurdecedores paredões de som e muitas vezes olhando com incompreensão e estranheza a chegada dos maracatus e dos outros folguedos.

No alto do palanque um narrador convoca com seu microfone as atrações, intercalando as chamadas com sentenças e chavões de bajulação explícita ao prefeito. Se for ano eleitoral, tanto melhor, e a imissão sobra e sobeja em espalhafato. O público é basicamente constituído por gente de todas as idades, moradores da localidade e de suas cercanias.

Antes de sua apresentação, o maracatu deve aguardar a sua vez em uma “fila de espera” e essa é frequentemente uma situação de dispersão, pois muitos folgazões saem para ir a um banheiro, lanchar, beber cachaça ou se confraternizar com colegas de outros grupos, mas precisam voltar rápido e estar a postos.

Essas apresentações são curtíssimas, entre 15 e 20 minutos, e o espaço insuficiente. Quando o maracatu é chamado, o mestre, o contramestre, o terno e os músicos sobem ao palco enquanto toda nação faz suas manobras e evoluções na rua em frente à estrutura montada.

Apenas a apresentação termina, todos removem as peças de seus figurinos pondo-as de volta à caminhonete e retornam aos ônibus em direção à outra cidade. Em média, um grupo de maracatu visita três a cinco polos municipais por dia e isso pode levar a uma temerária extenuação do corpo e da mente.

Na terça-feira, ao cair da tarde, o grupo segue do interior à capital para sua derradeira e mais notória apresentação: o desfile no concurso das agremiações do Recife. A viagem fica mais tensa e é possível ouvir comentários sobre falhas e deslizes que não podem se repetir na passarela.

Dentro do pluralizado e multifacetado carnaval do Recife são muitas coisas acontecendo simultaneamente. Polos são montados no centro da cidade e nas suas periferias com uma miscelânea de atrações para todos os gostos.

O concurso das agremiações inclui folguedos carnavalescos como os maracatus de baque solto e baque virado, bois e ursos, caboclinhos, escolas de samba, clubes de bonecos, bandas de pau e corda e troças, distribuídos em Grupo Especial, Grupo I, Grupo II e Grupo de Acesso. Os julgamentos se dão com base em um somatório de itens avaliativos e cada agremiação recebe uma verba anual para participar desse evento, conforme sua modalidade, atual classificação e posição. Há também condecorações com troféus para as campeãs.

As agremiações do Grupo Especial desfilam na Avenida Nossa Senhora do Carmo. Em sua transversal mais famosa, a Avenida Dantas Barreto, onde outrora ocorriam os desfiles, estacionam vários ônibus vindos do interior e o coração do Recife se faz em uma extensão, prolongamento e prorrogação da Zona da Mata Norte de Pernambuco⁵¹.

Nas laterais da Avenida Nossa Senhora do Carmo são erguidas arquibancadas para acomodar o público de recifenses e turistas e um palanque para acolher os jurados, os operadores de som e um narrador incumbido de anunciar as agremiações e pedir aplausos. Embaixo, organizadores, devidamente fardados e com crachás, auxiliam a controlar com relativa precisão as entradas e saídas das agremiações. Nos intervalos entre as apresentações uma gravação austera e sisuda faz a propaganda da Prefeitura do Recife e dos seus patrocinadores.

A espera que precede o desfile é repleta de alocações como “vamos fazer bonito” ou “vamos ser campeões”. Multiplicam-se os alertas, conselhos e recomendações mútuas, sem deixar de faltar os palpites depreciativos sobre o desempenho dos rivais adversários que já se apresentaram. As relações de cooperação e solidariedade sucumbem ao arcar um teor mais competitivo, porquanto o enfoque estético é ajustado a uma situação clara de antagonismo e disputa.

⁵¹ Desde 2014 a Prefeitura do Recife abriu mais dois corredores para o desfile das agremiações carnavalescas: um na Estrada Velha do Bongi e outro na Avenida do Forte, sendo este e aquele localizados em bairros periféricos da Zona Oeste da cidade.

Tão logo o maracatu é conclamado pelo narrador, o cortejo entra solene e cerimonialmente na passarela ao estrepitar de fogos de artifício. O mestre, o contramestre e a orquestra se alinham em uma área no chão com microfones e toda a nação faz suas manobras e evoluções diante dos atenciosos jurados e de um público quase passivo, mas impelido por sincera curiosidade.

É em plena passarela que o maracatu encontra sua apoteose e seu clímax, justamente quando ele é mais folclorizado e espetacularizado, atendendo aos moldes postiços e induzidos por uma ordem globalizada, capitalista, urbana e burguesa.

Isso não causa importunações e descabimentos aos folgazões. Aliás, seus semblantes e feições evidenciam o contentamento de se estar ali a fazer música, a dançar e a exibir ostentadamente sua cultura em sons, movimentos, cores e brilhos reluzentes.

O regresso ao interior é marcado pela aflição quanto à apuração das notas e divulgação dos resultados, sempre na quarta-feira de cinzas no Pátio de São Pedro em Recife⁵². Mas posso asseverar, sem risco de erro, que seja qual for o desfecho do concurso, já prevalece uma sofreguidão pelo próximo carnaval e o desejo íntimo e sigiloso de que ele não demore tanto para recomençar.

Carnaval de maracatu e seus agentes musicais: da vida para a festa

Pretendo doravante enfatizar os batedores de terno e os músicos do maracatu em suas motivações para tocar no carnaval de Pernambuco enquanto satisfação de suas necessidades cotidianas.

“Eu sinto muito prazer no maracatu”

Contrariando uma realidade carente de entretenimento e lazer, os batedores de terno e os músicos do maracatu se divertem muito no carnaval e apesar dos encargos condicionados pela festa, o comportamento lúdico e recreativo não é dispensado. Podemos falar, por conseguinte, em uma inextricável amálgama entre obrigação e diversão.

⁵² O Pátio de São Pedro é uma praça pavimentada perante a Igreja de São Pedro dos Clérigos e rodeada por pequenos sobrados coloniais. Esse conjunto arquitetônico foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1938 e se constitui em um local de mobilizações políticas e culturais da cidade.

Não só nas apresentações do interior ou na passarela da capital, mas antes de embarcar nos ônibus, durante as viagens ou nas filas de espera dos polos e palanques, o terno e os sopros estão sempre a tocar, mantendo o ânimo, o entusiasmo e o estímulo coletivo, coagindo incessantemente os folgazões a abdicar o silêncio e a imobilidade, lembrando a todos que é carnaval e que é preciso, acima de tudo, se divertir.

Em dias de carnaval, Menininho encarna a verdadeira alma de folião ao subordinar a preocupação com os horários, itinerários e os compromissos das apresentações pelo puro e simples prazer de “botar o povo pra dançar”. Ele mostra, sem sutilezas, sua inclinação pelo folgar e pelo vadiar maracatu.

Pra mim é muito importante bater terno de maracatu no carnaval. Eu tenho o prazer de estar brincando, me divertindo. Carnaval pra mim é isso. É o meu melhor momento. Espero o ano todinho para chegar essa época (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

Felipe, por sua vez, possui uma conduta mais concentrada e sóbria, mas sem desprezo ou descaso ao brincar.

Eu sinto muito prazer no maracatu, brincando e interagindo com as pessoas, tocando pro povo dançar, sentindo aquilo bonito e eu fazendo parte disso com a minha música. É bom demais! O carnaval termina e já bate aquela vontade de brincar no próximo carnaval (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Para Menininho e Felipe, tocar maracatu no carnaval não é uma mera distração, mas uma preciosa, vital e salutar fonte de prazer e fruição capaz de renegar momentaneamente o embrutecimento e as agruras da vida cotidiana, levando-os a querer vivenciar essa sublime sensação a cada ano.

“... brincar minha cultura junto com meu povo”

Aos batedores de terno e aos músicos do maracatu, o carnaval faz emergir uma consciência de quem eles são e a que pertencem, sendo suas atuações musicais convenientes e úteis para engendrar ou sustentar laços e vínculos humanos com aqueles com as quais se compartilha uma cultura e os similares infortúnios da realidade cotidiana.

Contudo, entre os batedores de terno e os músicos há diferenças primordiais no que se refere aos modos de se lidar com esse aspecto de autoidentificação e autorreconhecimento sociocultural.

Menininho é um “autóctone” do maracatu e de uma forma ou de outra o folguedo e seus folgazões sempre estiveram por perto. É alguém que habita em um meio social que mais cedo ou mais tarde lhe disponibilizaria um legado cultural ao qual não poderia ser indiferente. O maracatu esteve e está visceralmente entranhado em seu dia-a-dia, pois ele já integra a comunidade *maracatuzeira*.

Nessas circunstâncias, o fazer musical é experienciar uma música que soa como sua e das pessoas com as quais se compartilha a vida.

Trabalhei na cana-de-açúcar e hoje vou buscando serviço por aí, mas no carnaval sinto a alegria e a euforia de brincar minha cultura junto com meu povo (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

Felipe é adventício, forasteiro ao maracatu e externo à comunidade *maracatuzeira*, se congregando a ela somente nos dias de carnaval.

Logo, sua formação e habilitação musical passaram longe do folguedo e de seus participantes, tanto é que sua opinião inicial sobre esse universo era marcada pela aversão, repulsa e antipatia.

No começo eu não gostava de maracatu, porque não conhecia muito bem. Achava uma coisa boba, sem graça, confusa, sem interesse nenhum e achava as pessoas estranhas. Eu não gostava mesmo (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Seu ponto de vista mudou não apenas por ingressar e adentrar em um grupo de maracatu para tocar no carnaval, mas por se sentir acolhido, estabelecendo novos laços e vínculos afetivos, novas empatias e afinidades, obtendo, assim, uma nova personalidade sociocultural.

Quando entrei na brincadeira, minha visão mudou. Percebi que o maracatu é muito importante e que as pessoas se esforçam e lutam muito para fazer o melhor e isso cria um relacionamento de família e eu me senti acolhido e bem tratado por essa família. Meu carnaval hoje é maracatu. Pra mim não é só vir, tocar e acabou. É mais que isso. Criei laços e um vínculo novo. Antes eu não dava valor, mas hoje é diferente. Mudou muito a minha visão. Mudou mesmo! (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Os batedores de terno mais enraizados como Menininho ou os músicos mais sazonais como Felipe são movidos e comovidos a tocar maracatu no carnaval, pois todos os anos isso os põem em contato com a certeza e a convicção de pertencer a algo maior que si mesmos ao qual podem prestar dedicação, lealdade, militância e fidelidade através de sua música.

“O dinheiro é necessário, porque a gente precisa”

A espetacularização do maracatu e, sobretudo, a realidade de desemprego, subemprego e precarização de renda na região canavieira colocam o folguedo como uma oportunidade financeira para os seus participantes, embora ninguém admita abertamente brincar apenas por dinheiro.

Cabe notar que os membros de um maracatu recebem uma remuneração em conformidade com sua função e não são raras as polêmicas e querelas em decorrência dos minguados valores e atrasos nos pagamentos. Isso é um grande problema para a diretoria da agremiação, pois os recursos são escassos e as liberações das verbas governamentais são morosas e tardias.

Em geral, as maiores gratificações são pagas aos batedores de terno e aos músicos por adequação à lei da oferta-demanda⁵³. São funções mais específicas e especializadas e isso justifica um contrato diferenciado e mais pormenorizado em relação aos demais folgazões.

⁵³ Geralmente apenas os mestres recebem um valor igual ou maior que os instrumentistas.

Entretanto, nem sempre esses acordos são amistosos e pacíficos, como descrevo na narração do seguinte episódio.

Era terça-feira de carnaval. Ao sairmos para as viagens, Nice entregou-me secretamente um envelope branco e me pediu para guardá-lo em minha bolsa. Eu desconhecia o seu conteúdo, mas ele me envolveria em uma desavença embaraçosa e desconcertante.

O dia foi correndo como esperado e as coisas aconteciam e iam acontecendo como deveriam acontecer.

Foi quando encerrada uma apresentação, surpreendi os componentes do terno dialogando entre si, carrancudos, frontes taciturnas e testas franzidas de mal humor.

– É complicado a gente tocar no carnaval sem ter um centavo para comprar cachaça ou cigarro.

– Por mim, a gente para aqui mesmo.

– Olhe, se ela não aceitar, a gente vai embora e ela que se vire.

A confabulação foi subitamente interrompida por Nice encolerizada, zangada, furiosa e enraivecida.

– Que conversa é essa que vocês estão combinando abandonar o maracatu no meio do carnaval? Não tínhamos combinado que logo após o carnaval eu daria um adiantamento para cada um de vocês e a outra parte quando o maracatu recebesse sua verba? Já não estou dando almoço, lanche e água? Vocês concordaram e agora ficam com essa safadeza? Vocês não são homens, vocês são cabra-safados⁵⁴, porque eu honro minha palavra, mas vocês não têm palavra.

Eles ficaram lívidos e estupefatos a balbuciar desconexos revides meio mudos e quase ininteligíveis.

Mas o que seria aquilo no meio da rua? Reivindicação legítima reprimida, insolência, conspiração, insubordinação petulante, motim ou chantagem?

Alguns bisbilhoteiros e desocupados de plantão se aproximaram, seduzidos e tentados pelo vexame alheio.

⁵⁴ Em Pernambuco, *cabra-safado* significa um homem desonesto, descarado, sem escrúpulos e sem honra.

Por um desses caprichos do acaso, começou a trovejar e em seguida chover forte. Um aguaceiro diluvial encharcando a tudo e a todos, afugentando o ajuntamento de curiosos indiscretos.

Ainda assim, Nice persistiu vociferando em sua áspera e veemente repreensão até que ela me pediu para lhe entregar o hermético e incógnito invólucro. Até aí eu ainda não sabia seu conteúdo, mas atendi ao seu pedido, e ela, resoluta, sacou-lhe um maço de cédulas...

– Não é isso que vocês querem? Vocês vão receber na frente de todo mundo. Eu cumpro a minha palavra, agora cumpram a responsabilidade de vocês!

Acuados, envergonhados, acabrunhados e castigados pelo olhar da crítica e da repugnância pela covardia cometida, alguns se recusaram a embolsar o pagamento, mas foram intimados a fazê-lo. Não houve esforços de reconciliação e não haveria o agravamento das reincidências.

Com efeito, aquele incidente escandaloso e irremediável assinalava o fim de um contrato de confiança maculado uma vez por todas⁵⁵.

A tempestade cessou rapidamente e logo o sol reapareceu pondo remate à celeuma. Já era hora.

Serenada a ocorrência, o terno, com sua cumplicidade corporativista, se reuniu e tocou, até que um dos seus componentes, em ostensiva desforra, exclamou para quem quisesse ouvir:

– Terno bom arretado⁵⁶! Não é assim, não... Tem que ser valorizado.

Se o terno manteve uma postura contestatória e arisca, os músicos cuidaram em se distanciar desse imbróglio para prudentemente não compactuar e não anuir com o que acabara de acontecer.

Apresso-me a dizer que nem Menininho nem Felipe estavam no Maracatu Estrela de Ouro de Condado no suceder desse fato e nunca saberei quais seriam suas reações. Mas o que eles pensam sobre isso?

Menininho considera condenável a atitude dos batedores do terno afirmando que o contrato é na palavra, mas deve ser cumprido.

⁵⁵ Após esse lance inusitado, Nice não trocou mais palavras com os batedores de terno até o final daquele carnaval, e nos anos subsequentes eles não mais seriam contratados pelo seu grupo.

⁵⁶ Em Pernambuco, “arretado” significa estar ou ficar com raiva, mas também significa algo ou alguém que é muito bom, que tem excelência. Na situação descrita, a expressão se enquadra na segunda semântica.

O dono do maracatu chega na pessoa, faz uma proposta e diz um valor pra ela tocar no terno durante os três dias de carnaval. A pessoa pode aceitar ou não e esperar a proposta de outro dono de maracatu. Aí a pessoa escolhe o grupo que achar melhor. Depois de tocar nos três dias de carnaval, a pessoa recebe o dinheiro na quarta-feira (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

Para Menininho, tocar maracatu no carnaval configura-se como uma alternativa indispensável e indeclinável para a complementação de sua parca e minguada renda anual e uma atenuação das dificuldades e adversidades econômicas enfrentadas no cotidiano.

O dinheiro é necessário, porque a gente precisa. Não tem nem como negar isso. Eu mesmo tô parado⁵⁷, mas quando tô trabalhando em cana-de-açúcar ou em outro serviço ganho pouco e tocar no maracatu ajuda muito. É um dinheiro necessário pra mim (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

Felipe também entende como correto, lógico e coerente cumprir um acordo oferecendo seu saber e suas habilidades musicais em troca de um retorno financeiro. Mas ele não esquece que esse acerto é pautado por uma relação de confiança entre o músico e o dono do maracatu.

O contrato é na palavra mesmo. A gente faz um contrato pra um carnaval. No outro ano pode renovar ou não. Tem quem vá só pelo valor do cachê, mas eu vou principalmente pela confiança que tenho com o dono do maracatu. Eu já fui lesado em outro grupo quando não me pagaram o que tinha sido combinado... Aqui eu confio em Nice, porque ela sempre cumpre sua palavra e isso me dá tranquilidade. É por isso que estou aqui e quero ficar aqui nos próximos carnavais (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Para Felipe tocar maracatu no carnaval é estar ocupado em seu ofício de músico profissional prestando um qualificado serviço artístico e consciente do merecido e justo ganho monetário que isso resulta.

⁵⁷ Desempregado, sem trabalho ou sem ocupação.

Toco maracatu pela questão profissional de mostrar meu talento e minha competência como músico e conseguir algum dinheiro. As pessoas veem isso e comentam. Vou abrindo as portas, recebendo outras propostas (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

A conjuntura do folguedo e notadamente a realidade material de seus instrumentistas moldam suas posturas e comportamentos dentro da dinâmica festiva do carnaval. Para eles não há e não pode haver uma dicotomia entre o “brincar por dinheiro” e o “brincar por amor”, pois elas estão interligadas e uma não deslegitima a outra.

“... me sinto admirado e prestigiado”

Os batedores de terno e os músicos do maracatu encontram no carnaval a evasão de uma realidade cotidiana excludente que enjeita e maltrata para assumir na rua a condição de artistas, sendo vistos, ouvidos e percebidos de outra maneira.

Menininho indefere seus restringimentos de homem comum para se tornar um artista, adquirindo uma nova posição social e se inserindo em uma idealização que se elabora como real.

Tocar maracatu no carnaval me faz me sentir uma pessoa mais importante, porque eu viro um artista da cultura e um artista do povo. Ninguém vai me tratar como só mais um, mas como um artista mesmo (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

De maneira um pouco diferente, Felipe já se declara artista, mas o maracatu lhe concede a chance de estar no carnaval enquanto artista, trazendo-lhe os benefícios da proeminência.

Tocar maracatu no carnaval me tornou uma pessoa muito mais importante. Onde eu moro, as pessoas me tratam como artista e como músico de maracatu e isso me dá mais respeito. É um diferencial! Quando chega o carnaval eu sinto a diferença. É o meu tempo! Como venho de fora, me sinto admirado dentro do maracatu e me sinto prestigiado pelas pessoas que estão nos assistindo nas apresentações (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Para Menininho e Felipe, tocar maracatu no carnaval é sentir o gozo e o deleite da valorização individual, apanágio e jactância daqueles que são ou se consideram artistas. Eles exibem suas aptidões e destrezas musicais em defesa de uma missão artística, fazendo-os se sentir priorizados, privilegiados e singularizados ao deduzir que são munidos de virtudes a serem constatadas e certificadas por si e principalmente pelos outros. Isso acaricia o ego, fecunda uma autoimagem mais positiva e favorável, além de promover um incremento ou acréscimo de estima, apreço e vaidade pessoal.

Carnaval de maracatu e seus agentes musicais: da festa para a vida

Os batedores de terno e os músicos do maracatu satisfazem de maneira imediata no carnaval a algumas necessidades de suas realidades cotidianas. No entanto, eles não encontram na grande festa popular uma efetiva, concreta, repentina e abrupta transformação, reviravolta ou novos rumos nas suas condições de sobrevivência. Por outro lado, nem tudo se confina, se dissipa e se extingue na evanescência e efemeridade da festa como se fosse uma futilidade supérflua, banalidade descartável ou coisa vã. Seus saldos e consequências mais duradouras se inscrevem no plano abstrato e subjetivo, pois assim que cada necessidade é satisfeita, em maior ou menor medida, eles vão se percebendo mais integrados ao mundo, ou melhor, eles sentem o poder de agir sobre o mundo extraindo dele algo proveitoso para si, fazendo a vida ser compensadora e recompensadora.

É qualquer coisa que foge de uma consciência racional e congruente, escapulindo de circunspecções, mas que inexplicavelmente se tem como necessária, impreterível, e sem a qual não se pode viver.

O maracatu faz parte de mim, faz parte da minha vida e não consigo viver sem isso. Só deixo quando Deus me levar (Menininho, entrevista concedida ao autor em Condado, 11 de janeiro de 2020).

Não nasci nem cresci no maracatu, mas agora ele faz parte da minha vida. Tomei o maracatu para mim, sabe? Hoje posso dizer que não consigo viver sem o maracatu. De alguma forma ele me faz um músico e uma pessoa mais realizada (Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado, 05 de outubro de 2019).

Em Menininho e em Felipe, essas práticas e experiências musicais festivas dinamizam, estimulam e revigoram o construir e o reconstruir de suas subjetividades, preenchem os vazios, lacunas e fissuras do eu ao nutrir a natureza humana com a completude e a plenitude que ela tanto precisa e requer, proporcionando, enfim, mais profundidade à vida e mais vitalidade à existência.

Conclusão

Procurei no decorrer desta tese compreender o maracatu de baque solto e sua estreita ligação com o carnaval de Pernambuco para, em suma, conhecer sua música e seus agentes musicais. Afinal, quem são, como, por que e para que tocam maracatu nas ocasiões festivas do carnaval?

Essas indagações foram o estímulo para me lançar em uma pesquisa etnomusicológica cuja conclusão exige algumas considerações finais.

Inicialmente certifiquei que os instrumentistas componentes e integrantes da orquestra do maracatu de baque solto se dividem em duas categorias: os batedores de terno e os músicos dos sopros. São estirpes ou “castas” que independentemente de tocarem juntas, conservam suas idiossincrasias.

Os batedores de terno nascem e se criam na própria comunidade *maracatuzeira*, já possuindo contato prévio com o folguedo. Seu ingresso ocorre de maneira espontânea para tocar as sonoridades rítmicas dos bombos, taróis, ganzás, gonguês e póicas com as quais desfrutam alguma intimidade e familiaridade. Os músicos, por sua vez, são “convidados”, ou seja, vêm de fora da comunidade *maracatuzeira* e ingressam no maracatu de baque solto por meio de uma contratação, e precisam adaptar e adequar seus traquejos musicais ao estilo do folguedo.

Apesar das diferenças, batedores de terno e músicos se assemelham ao levar de suas vidas cotidianas para o carnaval expectativas e necessidades que intentam satisfazer. Abordarei brevemente estas expectativas e necessidades como recapitulação conclusiva.

Em primeiro lugar, eles encontram na festa a diversão. Decerto que há as obrigações e compromissos, e são muitos, mas estes não excluem a bonificação em tocar para os folgazões dançarem e alegrar os desconhecidos, oferecendo-lhes um lazer gratuito, igualitário e democrático no irrestrito espaço público da rua, mas sem se esquecer de se divertir com o regalo de seu próprio fazer musical.

Outro aspecto destacado é a prática musical festiva como mantenedora ou matriz de vinculações socioculturais. Nesse ponto, os batedores de terno e os músicos voltam a destoar entre si. Aqueles resgatam o robustecimento e fortalecimento de seus elos com amigos, vizinhos e colegas durante a experiência carnavalesca, sentindo o compartilhamento de uma mesma identidade; e estes comumente se inserem em uma nova teia de relações sociais e em

uma nova cultura, adquirindo, assim, uma identidade mais provisória que pode, porventura, se tornar consolidada.

A questão financeira envolvendo os batedores de terno e músicos assume contornos mais melindrosos e intrincados como um impasse ético mal resolvido. Eles não admitem tocar por dinheiro porque isso lhes parece repercutir como algo venal e ganancioso, mas de outro modo sabem discernir nitidamente que realizam um trabalho especializado e merecedor de retorno material. Aí as diferenças eclodem mais uma vez. Entre os batedores de terno se trata de uma esperada e aguardada laboração musical no maracatu de baque solto durante os dias de carnaval. Já para os músicos, é uma escolha dentro de sua carreira profissional com maior capilaridade de atuação, encontrando nesse folguedo e no carnaval mais uma das várias possibilidades de ganho pecuniário.

Outra motivação que une e iguala batedores de terno e os músicos no carnaval de maracatu é o desejo de serem tratados como artistas. É uma ocasião em que eles estão a mostrar publicamente seus dotes musicais em vários lugares diferentes e para dezenas, centenas e milhares de espectadores nos três dias de festa, sentindo que podem e devem ser prestigiados e admirados. É uma vaidade sem o pernosticismo ou pedantismo de um temperamento conato e pessoal, mas a cicatrização compensatória dos ressentimentos gerados pelos deságios e desabonos de uma realidade social.

Para os batedores de terno e entre os músicos do maracatu de baque solto essas quatro expectativas e necessidades não são fechadas, fincadas e inertes, pois elas podem ser adicionadas, subtraídas, cambiadas, amoldadas ou mesmo tomar dimensões maiores ou menores no recôndito de suas individualidades. Isso faz com que suas práticas e experiências musicais não sejam apenas meras repetições de si mesmos a perpetrarem as mesmas coisas, o que seria, seja dito, maçante e monótono. Eles renovam e aguçam seu discernimento de quem são, do que precisam e anelam, se apropriando e se reapropriando da vivência festiva como algo sempre novo.

Averigui que a satisfação dessas expectativas e necessidades é fugaz e perecedoura, sem por isso sugerir inutilidade. Não conheci e acredito não haver nenhum instrumentista do maracatu de baque solto que tenha selado uma grande transformação ou novos rumos nas suas condições de sobrevivência por “simplesmente” tocar ano após ano em carnaval, mas seria frustrantemente enganoso achar que tudo isso é inane, frívolo e insignificante.

Há, sim, abstratas e subjetivas consecuições permanentes trazidas da festa para suas vidas correntes e costumeiras. Espero ter demonstrado, ao longo desta tese, que os participantes dos maracatus de baque solto, e especialmente seus agentes musicais, diminuem sua vulnerabilidade no mundo por não só estarem, mas por serem capazes de encontrar nele algo útil e valioso, descobrindo outras verdades sobre suas pessoas, absorvendo e assimilando a cada ciclo carnavalesco alguns novos retalhos e porções que constroem e reconstroem a criatura e o ser, tornando-os cada vez mais completos, porém nunca terminados e, por fim, depositando nisso uma razão para continuar vivendo e existindo.

Referências

Bibliografia

ALCÂNTARA, Paulo Henrique Lopes de. *Na batida do baião: o cavalo-marinho no terreiro da Família Teles em Condado – PE*. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia, UFPB, Recife, 2014.

AMARAL, Rita de Cássia. *Festa à brasileira: significados do festejar no país que “não é sério”*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, USP, São Paulo, 1998.

AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. *Carnaval: cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. In: ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flávia Camargo (org.). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *Danças Dramáticas do Brasil*. Edição Comemorativa. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 44. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

ASSIS, Maria Elisabete Arruda de. *Cruzeiro do Forte: a brincadeira e o jogo de identidade em um maracatu rural*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE, Recife, 1996.

AUSTIN, John L. *How to do things with words*. London: Oxford University Press, 1962.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAROJA, Julio Caro. *El carnaval*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: UFSC, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENJAMIN, Roberto. Maracatus Rurais de Pernambuco. In: PELLEGRINI FILHO, Américo (org.). *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: EDART; Belém: UFPA; João Pessoa: UFPB, 1982, p. 199-212.

_____. *Folgedos e danças de Pernambuco*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

BERKLEY, Rebecca et al. *Manual Ilustrado dos Instrumentos Musicais*. In: JENKINS, Lucien (org.). Tradução de Denis Koishi e Danica Zugic. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

BLACKING, John. *How musical is man?* 5. ed. London: University of Washington Press, 1973.

BONALD NETO, Olímpio. Os caboclos de lança: Azougados Guerreiros de Ogum. In: SILVA, Leonardo Dantas; SOUTO MAIOR, Mário (org.). *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1991, p. 279-295.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 5. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *A cultura na rua*. Campinas: Papirus, 1989.

BRUSANTIN, Beatriz de Miranda. *Capitães e Mateus: relações sociais e culturas festivas e de luta dos trabalhadores dos engenhos da mata norte de Pernambuco (Comarca de Nazareth - 1870-1888)*. Tese de Doutorado em História, UNICAMP, Campinas, 2011.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard, 1950.

CAMPOS, Lúcia. Carnaval, território e o “pensamento de brincar” de mestre Barachinha: o maracatu de baque solto como instituição poética e política. In: SANDRONI, Carlos; MORAES, Jorge Ventura de (org.). *Música e Sociedade: patrimônios, trânsitos e inovações*. Maceió: EDUFAL, 2020, p. 71-92.

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e Maracá: o catimbó da missão (1938)*. São Paulo: CCSP, 1993.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11.ed. São Paulo: Global, 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. 4.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

_____. *Carnaval, ritual e arte*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

CHAUÍ, Marilena. Cultura e democracia. *Crítica y Emancipación*. Buenos Aires, ano1, n. 1, p. 53-76, 2008.

CHAVES, Suiá Omim Arruda de Castro. *Carnaval em terras de caboclo: uma etnografia sobre maracatus de baque solto*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

CORREIA DE ANDRADE, Manuel. *A terra e o homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste*. São Paulo: Atlas, 1986.

COX, Harvey. *A festa dos foliões: um ensaio teológico sobre festividade e fantasia*. Tradução de Edmundo Binder. Petrópolis: Vozes, 1974.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Cultura e “cultura”: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. (org.). *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 311-373.

DABAT, Christiane Rufino. *Moradores de engenho*. 2. ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. 3.ed. Tradução de Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Paulus, 2008.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Tradução de L. F. Raposo Fontenelle. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1983.

ESTEVES, Leonardo Leal. “*Cultura*” e *burocracia*: as relações dos maracatus de baque solto com o Estado. Tese de Doutorado em Antropologia, UFPE, Recife, 2016.

FERREIRA, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Nordeste*: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil. 7. ed. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GALINSKY, Philip Andrew. *Maracatu atômico*: tradition, modernity, and postmodernity in the mangue movement and “new music scene” of Recife, Pernambuco, Brazil. Tese de Doutorado em Filosofia, Wesleyan University, Middletown, 1999.

GARCIA, Sônia Maria Chada. *A música dos caboclos nos candomblés baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, EDUFBA, 2006.

GARRABÉ, Laure. La créolisation à l’oeuvre dans une pratique musicale brésilienne : rythmicité, diversité, relation. *Parcours anthropologiques*, n. 8, p. 147-178, 2012.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5. ed. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.

GUERRA-PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale; Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1980.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. In: SOVIK, Liv (org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al.* Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HEERS, Jacques. *Festas de loucos e carnavais*. 6. ed. Tradução de Carlos Porto. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 6.ed. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

IPHAN. Dossiê de candidatura – Maracatu Baque Solto: Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, 2013.

IYANAGA, Michael. *New world songs for catholic saints: domestic performances of devotion and history in Bahia, Brazil*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, University of California, Los Angeles, 2013.

KISLIUK, Michelle. (Un) doing fieldwork: sharing songs, sharing lives. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2.ed. New York: Oxford University Press, 2008, p. 183-205.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O carnaval de Romans: da Candelária à quarta-feira de cinzas, 1579-1580*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Cláudia. *Evoé: história do carnaval – das tradições mitológicas ao trio elétrico*. 2. ed. Recife: Raízes brasileiras, 2001.

LONDRES, Cecília. Para além da “pedra e cal”: por uma concepção ampla de patrimônio. In: _____. (org.). *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, v.147, p.185-204, 2001.

LUCAS, Glaucia. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LÜHNING, Ângela. Música: coração do candomblé. *Revista USP*, n. 7, p. 115-124, 1990.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Roseana Borges de. *Maracatu Rural: luta de classes ou espetáculo?* Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife (Coleção Capibaribe 2), 2005.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MURPHY, John P. *Music in Brazil: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2006.

NASCIMENTO, Mariana Mesquita. *João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco*. Olinda: Associação Reviva, 2005.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-three discussions*. 3. ed. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2015.

NKETIA, Kwabena. *The music of Africa*. New York: W.W. Norton Company, 1974.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

PELEGRINI, Sandra C.A; FUNARI, Pedro Paulo. *O que é patrimônio cultural imaterial*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PEREZ, Léa Freitas. Festa para além da festa. In: _____; AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania (org.). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012, p. 21-42.

PINTO, Clélia Moreira. *Saravá Jurema Sagrada: as várias faces de um culto mediúnico*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Cultural, UFPE, Recife, 1995.

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

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: FUNDAJ/ Massangana, 1990.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 91. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. *Banguê*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Usina*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: enchanted journeys in southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

RICE, Timothy. Ethnomusicological Theory. *Yearbook for traditional music*, v. 42, p. 100-134, 2010.

ROSA, Laila. *As juremeiras da nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performances, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, UFBA, Salvador, 2009.

SALLES, Sandro Guimarães de. *À sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Alhandra*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

SANDRONI, Carlos. O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco. *Claves*. João Pessoa, v. 7, p. 63-70, 2009.

_____. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. ; IYANAGA, Michael. Apresentação do Dossiê Música e Festa. *Revista Antropológica*. Recife, ano 19, v. 26, p. 1-14, 2015.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. *Batuque book: Baque Virado e Baque Solto*. 2.ed. Recife: Ed. do Autor, 2009.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, UnB, Brasília, 2009.

SCOTT, Joan W. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review*. New York, v. 91, n. 5, p. 1053-1075, 1986.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

SEEGER, Anthony. *Por que cantam os Kisêdjê: uma antropologia musical de um povo amazônico*. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SENA, José Roberto Feitosa de. *Maracatus rurais de Recife: entre a religiosidade popular e o espetáculo*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Religião, UFPB, João Pessoa, 2012.

SIGAUD, Lygia. *Os clandestinos e os direitos: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

SILVA, Leonardo Dantas. *Carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: CEPE, 2019.

SILVA, Severino Vicente da. *Festa de caboclo*. 2. ed. Olinda: Associação Reviva, 2012.

_____. *Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: a saga de uma tradição*. Olinda: Associação Reviva, 2008.

TAMBLAH, Stanley. A performative approach to ritual. In: _____. *Culture, Thought, and Social Action: an anthropological perspective*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985, p. 123-166.

TELES, José. *Do frevo ao manguebeat*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TITON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. 2.ed. New York: Oxford University Press, 2008, p. 87-100.

TRAVASSOS, Elizabeth. Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice. *British Journal of ethnomusicology*, v. 9, p. 61-94, 2000.

_____. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In: MATOS, Cláudia Neiva de *et al* (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 99-123.

TRIGO, Luciano. *Engenho e Memória: o Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

TURINO, Thomas. *Moving away from silence: music of the Peruvian Altiplano and the experience of the urban migration*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

_____. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

TURNER, Víctor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. 2. ed. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VASCONCELOS, Tamar Alessandra Thalez. *A mulher no maracatu rural*. Olinda: Associação Reviva, 2012.

VELOSO, Siba; BASÍLIO, Astier. Samba novo: a poesia do maracatu de baque solto. In: PIMENTEL, Alexandre; CORRÊA, Joana (org.). *Na ponta do verso: poesia de improviso no Brasil*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2008, p. 46-56.

VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu rural: o espetáculo como espaço social*. Olinda: Associação Reviva, 2005.

VIEIRA, Sévia Sumaia. *Dos canaviais à capital: “Cabocaria de Flecha”, Maracatus de Orquestra, Baque Solto, Rural...* Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE, Recife, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. Performance, recepção, leitura. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

Documentos oficiais

BRASIL. *Decreto Presidencial nº 3.551 de 04 de agosto de 2000*. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências.

PERNAMBUCO. *Decreto Estadual nº 12.789 de 28 de abril de 2005*. Dispõe sobre ruídos urbanos, poluição sonora e proteção do bem-estar e do sossego público e dá outras providências.

Pesquisa documental em artigos de jornal

Com autoria

ALEX; MACHADO, Fernando; NICÉAS, Sílvia. “Editorial”. *Jornal do Commercio*, Caderno C, p. 1. Recife, 01 de março de 1990.

RODRIGUES, Karoline; BARBOSA, Tiago. “Silêncio na mata”. *Diário de Pernambuco*, Caderno Viver, p. 1. Recife, 05 de janeiro de 2014.

Sem autoria

JORNAL DO COMMERCIO. “Vencedores terão 230 mil”. Recife, 01 de fevereiro de 1980.

JORNAL DO COMMERCIO. “Semana pré-carnavalesca inicia-se hoje no pátio”. Recife, 10 de fevereiro de 1980.

JORNAL DO COMMERCIO. “Maracatu Rural virá para a folia do Recife”. Caderno Interior, p. 5. Recife, 10 de fevereiro de 1990.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. “Nota sobre o Maracatu Indiano”. Recife, 10 de fevereiro de 1990.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. “Casa da Cultura abre e anima”. Caderno Turismo, p. 5. Recife, 21 de fevereiro de 1990.

JORNAL DO COMMERCIO. “Flashes do carnaval que passou”. Caderno C, p. 4. Recife, 01 de março de 1990.

JORNAL DO COMMERCIO. “Triste regresso do Leão Formoso”. Caderno Cidades, p. 4. Recife, 01 de março de 1990.

JORNAL DO COMMERCIO. “Carnaval 90: resgate de tradições”. Caderno Interior, p. 1. Recife, 03 de março de 1990.

Endereços eletrônicos consultados

<http://www.cultura.pe.gov.br>

<http://portal.iphan.gov.br>

<https://www.fundaj.gov.br>

Entrevistas gravadas

Nice, entrevista concedida ao autor em Condado no dia 06 de julho de 2019.

Felipe, entrevista concedida ao autor em Condado no dia 05 de outubro de 2019.

Meninho, entrevista concedida ao autor em Condado no dia 11 de janeiro de 2020.

Discografia consultada

Siba e a Fuloresta do Samba. Nazaré da Mata, 2002.

No baque solto somente. Nazaré da Mata, 2003.

Siba e a Fuloresta do Samba: toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar. São Paulo, 2007.

Poetas da Mata Norte. Recife, 2015.

Anexos

Anexo A

Convites para as festas de terreiro do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado.



ANIVERSÁRIO DO
MARACATU
ESTRELA DE
OURO

COM MESTRE KAKO E
CONVIDADOS

36 ANOS DE
HISTÓRIA




DATA: 23/11/2019
HORA: 20:00
LOCAL: EM FRENTE A SEDE
NO NOVO CONDADO

CONDADO-PE

36 ANOS DE HISTÓRIA

CONTRIBUA
COM A CULTURA LOCAL!!!

PASSANDO O CHAPEU PARA
PEDIR SUA CONTRIBUIÇÃO PARA
A SAMBADA DE ANIVERSÁRIO
DO MARACATU DE OURO DE
CONDADO-PE

DATA: 23 11 2019
LOCAL: CASA DE NICE DO CAVALO MARINHO
HORÁRIO: 20HS

VOCÊ É O NOSSO CONVIDADO ESPECIAL

CONVITE

RENSAIO DO
MARACATU ESTRELA
DE OURO DE
CONDADO

DIA 25 DE JANEIRO DE 2020 ÀS 21H
EM FRENTE A NOSSA SEDE NO NOVO CONDADO
NA CASA DE NICE DO CAVALO MARINHO

COM O MESTRE KAKO E SEUS
CONVIDADOS

Anexo B

Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado no Desfile das Agremiações do Grupo Especial.



PROGRAMAÇÃO CARNAVAL DO RECIFE 2016

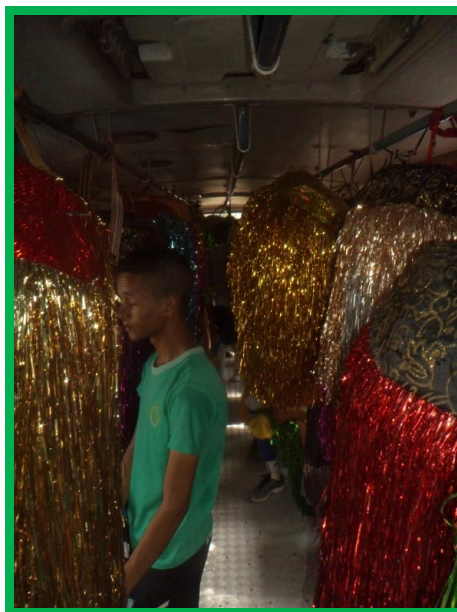
09.02 Terça

AV. NOSSA SENHORA DO CARMO (GRUPO ESPECIAL)	
	PROGRAMAÇÃO
Hora	URSO (LA URSa)
15h	TEIMOSO DA TORRE
15h20	BRANCO DO CANGAÇÁ (São Lourenço da Mata)
15h40	DO OVÃO
16h	BRANCO DO ZÉ
16h20	BRANCO DA MUSTARDINHA
16h40	DA TUA MÃE
17h	CANGAÇÁ DE ÁGUA FRIA
Hora	MARACATU DE BAQUE SOLTO
17h20	ESTRELA DE OURO (Aliança)
17h50	CRUZEIRO DO FORTE

18h20	ESTRELA BRILHANTE (Nazaré)
18h50	ESTRELA DOURADA (Buenos Aires)
19h20	PAVÃO DOURADO (Tracunhaém)
19h50	LEÃO DE OURO (Condado)
19h50	CARNEIRO MANSO (Glória do Goitá)
✓ 20h50	ESTRELA DE OURO (Condado)
Hora	CABOCLINHOS
21h20	OXÓSSI PENA BRANCA
21h45	CAHETÉS (Goiana)
22h10	TUPINAMBÁ (Goiana)
22h35	OS CARIJÓS (Goiana)
23h	TUPI
23h25	UNIÃO SETE FLECHAS (Goiana)
23h50	TUPÃ
00h15	KAPINAWÁ
Hora	CLUBE DE FREVO
	PÃO DURO (HOMENAGEADO DO CARNAVAL)
00h40	LENHADORES
01h10	GIRASSOL DA BOA VISTA
01h40	AMANTES DAS FLORES
02h10	BOLA DE OURO
02h40	MARACANGALHA

Anexo C

Registros etnográficos avulsos do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado no carnaval do interior e da capital.



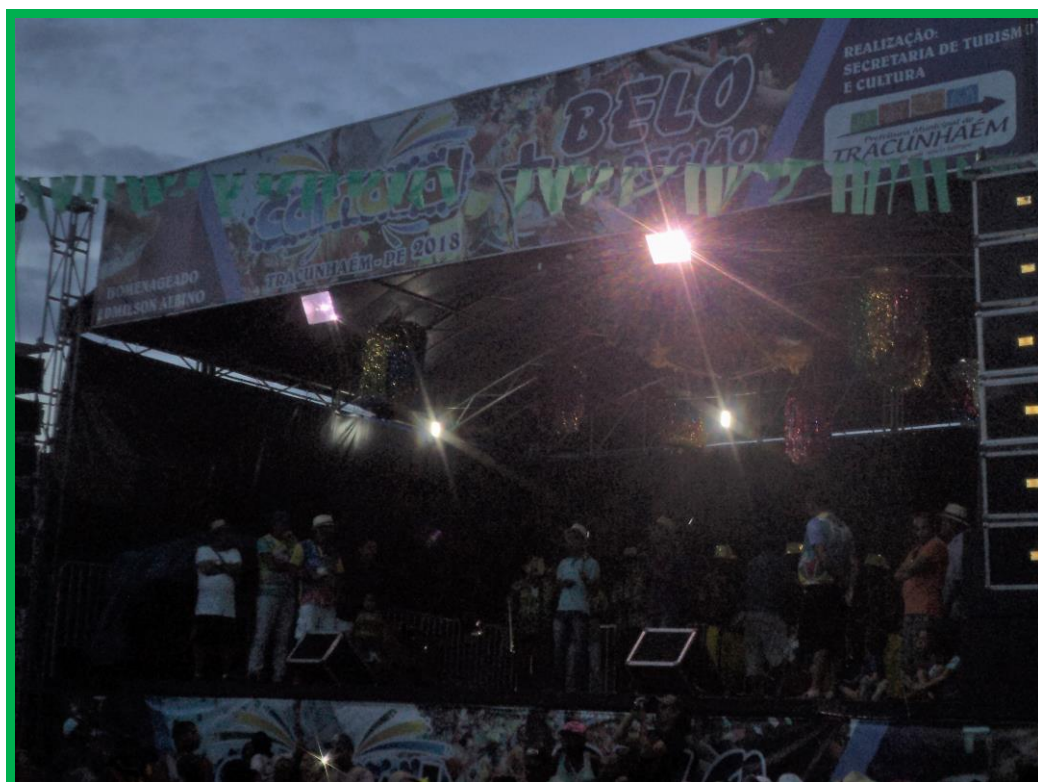
Ônibus masculino usado para transportar os folgazes nos dias de carnaval.



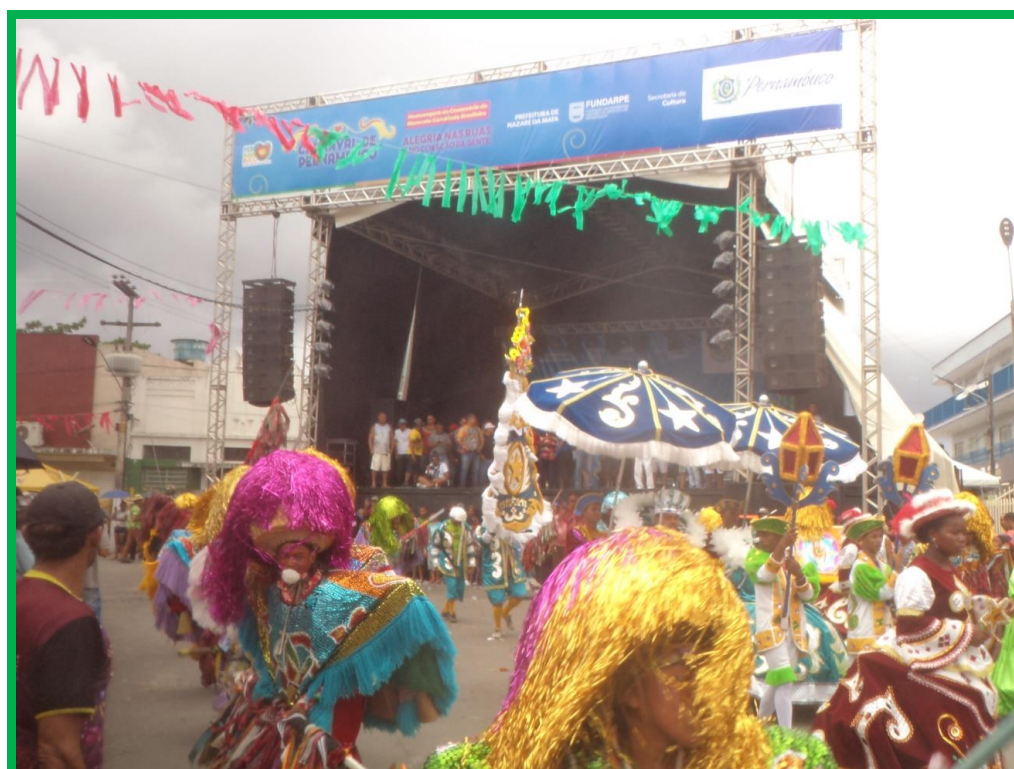
Caminhonete com os figurinos dos folgazões ao chegar em um dos polos carnavalescos da Zona da Mata Norte de Pernambuco.



Paisagem à beira de estrada na Zona da Mata Norte de Pernambuco na viagem entre um polo carnavalesco e outro.



Polo carnavalesco em Tracunhaém.



Polo carnavalesco em Nazaré da Mata.



Palanque dos jurados para o desfile das agremiações na Avenida do Forte em Recife.



Corredor para o desfile das agremiações na Estrada Velha do Bongi em Recife.



Nice como Dama do Paço e eu na Avenida Dantas Barreto no centro do Recife antes do desfile do Maracatu de Baque Solto Estrela de Ouro de Condado pelo Grupo Especial no carnaval de 2016. Findam-se as pesquisas, ficam as amizades...