



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ADRIANO CARLOS DE MOURA

O ESPETÁCULO SEMIÓTICO DO MARACATU RURAL
DA ZONA DA MATA NORTE PERNAMBUCANA

JOÃO PESSOA
2016



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ADRIANO CARLOS DE MOURA

**O ESPETÁCULO SEMIÓTICO DO MARACATU RURAL
DA ZONA DA MATA NORTE PERNAMBUCANA**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, linha de pesquisa *Estudos Semióticos* da área de concentração *Linguagens e Cultura*, como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. **Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista.**

JOÃO PESSOA
2016

M929e Moura, Adriano Carlos de.
O espetáculo semiótico do maracatu rural da Zona da Mata Norte pernambucana / Adriano Carlos de Moura.- João Pessoa, 2016.
229f. : il.
Orientadora: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA
1. Estudos semióticos. 2. Linguagens e cultura.
3. Maracatu rural. 4. Semiótica greimasiana. 5. Espetáculo semiótico. 6. Sincretismo cultural.

UFPB/BC

CDU: 801.54(043)

TERMO DE APROVAÇÃO

Tese intitulada **O ESPETÁCULO SEMIÓTICO DO MARACATU RURAL DA ZONA DA MATA NORTE PERNAMBUCANA**, defendida pelo aluno **Adriano Carlos de Moura**, para obtenção do Título de Doutor em Letras, na Universidade Federal da Paraíba, linha de pesquisa *Estudos Semióticos* da área de concentração *Linguagens e Cultura* e **APROVADA COM DISTINÇÃO** no dia 21 de março de 2016 pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Dra. **Maria de Fátima Barbosa de M. Batista** (UFPB)
(Presidente – **Orientadora**)

Prof.^a Dra. Marluce Pereira da Silva (PPGEL-UFRN)
(Examinador)

Prof. Dr. Josivaldo Custódio da Silva (PROFLETRAS- UPE)
(Examinadora)

Prof.^a Dra. Ana Cristina de Sousa Aldrigue (PROLING-UFPB)
(Examinadora)

Prof. Dr. Fabricio Possebon (PPGL-UFPB)
(Examinador)

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino (PPGLI-UEPB)
(Suplente)

Prof.^a Dra. Maria Nazareth de Lima Arrais (PROFLETRAS-UFCG)
(Suplente)

Dedico

aos meus pais, Seu José e Dona Silvia;

aos meus filhos, Beatriz e Artur;

e aos meus irmãos, André e Aracele.

AGRADECIMENTOS

- Aos meus filhos, Beatriz e Artur, pela compreensão nos momentos de ausência e pelo carinho que sempre me dispensaram.
- À minha mãe, Dona Silvia, e aos meus irmãos, André e Aracele, que, mesmo à distância, sempre me deram todo apoio possível.
- Ao meu pai (*in memoriam*), Seu José Salustiano, pela amizade que tínhamos um pelo outro e pela admiração que ainda tenho por ele.
- À minha orientadora, Professora Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, pela calorosa acolhida, pelos ensinamentos, pela orientação, pelo tempo dedicado a esta empreitada, e, sobretudo, pela humanidade, compreensão, simplicidade e carinho com que sempre trata a todos os seus alunos.
- À minha namorada, Maria Clara Catanho Cavalcanti, pela revisão textual e, sobretudo, pelo incentivo, companheirismo, carinho e amor que me dedicou durante a realização deste trabalho.
- Aos amigos que fiz durante as disciplinas que cursei no processo de doutoramento, com destaque para: Manoel Belizário, Renata, Haidée, Eliane, Márcia, Erik, Lilian, Flaviano e Thiago.
- Entre esses amigos, dedico atenção especial a Neuma, minha amiga, colega de doutorado e de trabalho no IFPE, sobretudo, pelos conselhos que me deu.
- Aos colegas de trabalho do Campus Recife do IFPE, principalmente, pela concessão da liberação parcial das atividades docentes durante o período do doutoramento.
- Aos meus alunos, pelo estímulo que me deram durante estes quatro anos.
- Aos professores do PPGL/UFPB, pelos ensinamentos.
- Aos membros dos maracatus Estrela de Ouro, Leão Misterioso, Coração Nazareno e Cambinda Brasileira pela colaboração durante o período da pesquisa e por contribuírem para a manutenção desse maravilhoso folguedo popular que é o maracatu rural.
- Enfim, a todos que contribuíram de alguma forma para a feitura deste trabalho.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Percurso Gerativo da Significação.....	30
Quadro 2 – Rupturas Gategoriais.....	38
Quadro 3 – Dança folclórica X Ballet.....	47

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Quadrado Semiótico.....	31
Gráfico 2 – Octógono Semiótico.....	32
Gráfico 3 – Fronteiras Empírica e Transcendental.....	39
Gráfico 4 – Tensão Dialética: Especificidade x Diversidade	40
Gráfico 5 – Octógono “Proteção x Desamparo”	158
Gráfico 6 – Octógono “Chegada x Saída”.....	165
Gráfico 7 – Octógono “Coragem x Covardia”.....	173
Gráfico 8 – Octógono “Trajetória de Vida”.....	188
Gráfico 9 – Octógono “Paz x Violência”.....	197
Gráfico 10 – Fronteiras Empírica e Transcendental no maracatu rural.....	202

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Signo saussuriano.....	26
Figura 2 – Representação da palavra “amor” em LIBRAS.....	46
Figura 3 – Base invertida.....	52
Figura 4 – Base suspensa.....	54
Figura 5 – Alternância de figurinos no balé.....	56
Figura 6 – A burrinha no maracatu rural.....	69
Figura 7 – A luta entre o Carnaval e a Quaresma.....	74
Figura 8 – A Terra da Cocanha.....	75
Figura 9 – Folgedos durante o carnaval no Rio de Janeiro.....	80
Figura 10 – Cena de carnaval.....	81
Figura 11 – Personagens do maracatu nação.....	87
Figura 12 – Instrumentos do maracatu nação.....	88
Figura 13 – Apresentação de um grupo de cambindas.....	89
Figura 14 – Disposição espacial do maracatu rural.....	92
Figura 15 – Corte do maracatu.....	93
Figura 16 – Caboclos em um terreiro de umbanda.....	94
Figura 17 – Dança dos caboclos de lança.....	95
Figura 18 – Capela de Nossa Senhora do Rosário (Aliança – PE).....	98
Figura 19 – Capela de Nossa Senhora da Conceição de Nazaré.....	101
Figura 20 – Sede do Maracatu Estrela de Ouro.....	104
Figura 21 – Caboclos de lança do Coração Nazareno.....	108
Figura 22 – Mestre Gil e o terno do Coração Nazareno.....	110
Figura 23 – Caboclo de lança do Coração Nazareno.....	111
Figura 24 – Maracatu Leão Misterioso no SESC – Santa Rita.....	114
Figura 25 – Mestre João Paulo e o ex-governador Eduardo Campos.....	115
Figura 26 – Estrela de Ouro aproximando-se do palco.....	121
Figura 27 – Rei do Maracatu Estrela de Ouro.....	122
Figura 28 – Rei e Rainha do Estrela de Ouro.....	123
Figura 29 – Reverência do Estrela de Ouro.....	124
Figura 30 – Mestre, contramestre e terno dirigindo-se ao palco.....	125

Figura 31 – Terno do Estrela de Ouro no carnaval de 2009.....	125
Figura 32 – Mestre Zé Duda e o contramestre Biu do Coco em 2009.....	126
Figura 33 – Reverência em trincheira.....	127
Figura 34 – Início da reverência dos caboclos de lança.....	128
Figura 35 – <i>Pas de deux</i>	129
Figura 36 – Estado de latência dos caboclos de lança.....	130
Figura 37 – Rodopio das baianas do maracatu rural.....	133
Figura 38 – Base de Joelhos.....	132
Figura 39 – Movimento da burrinha.....	133
Figura 40 – Elevação da guiada.....	134
Figura 41 – Simulacro de batalha.....	134
Figura 42 – Caboclo de pena em queda.....	135
Figura 43 – Desarmonia entre música e dança.....	136
Figura 44 – Salto do caboclo de lança.....	137
Figura 45 – Corte do maracatu e o soldado.....	138
Figura 46 – Liberdade coreográfica do maracatu rural.....	140
Figura 47 – Catirina do Maracatu Cambinda Brasileira.....	141
Figura 48 – Mateus.....	142
Figura 49 – Mateus e Bastião no cavalo-marinho.....	143
Figura 50 – Figurino da burrinha.....	144
Figura 51 – Preaca.....	145
Figura 52 – Índias do Maracatu Coração Nazareno.....	146
Figura 53 – Arrea-má do Maracatu Coração Nazareno.....	147
Figura 54 – Caboclos de pena sambando.....	147
Figura 55 – Caboclos de pena deitando-se.....	148
Figura 56 – Surrão do caboclo de lança.....	149
Figura 57 – Armação do chapéu do caboclo de lança.....	150
Figura 58 – O autor com os caboclos de lança Camilo e Dinho.....	151
Figura 59 – Trincheira do Maracatu Coração Nazareno.....	152

Se a única coisa que de o homem terá certeza é a morte; a única certeza do brasileiro é o carnaval no próximo ano.

Graciliano Ramos

RESUMO

Este trabalho tem por finalidade fulcral situar o maracatu rural, de baque solto ou de orquestra dentre as manifestações culturais do estado de Pernambuco, enquanto um espetáculo semiótico. Para tanto, utilizamo-nos do cabedal teórico-metodológico da semiótica de linha francesa ou greimasiana. Partimos do pressuposto de que a brincadeira do maracatu rural vem-se constituindo a partir de diversas influências étnicas, sociais, religiosas e culturais. Buscamos analisar o acervo coreográfico do maracatu rural a partir dos papéis que cada personagem desempenha no brinquedo, bem como apontar quais os principais atores, temas e figuras tomam parte deste esplendoroso folguedo popular da Zona da Mata Norte pernambucana. Levando em consideração a relevância dos maracatus e a qualidade audiovisual dos DVDs, selecionamos quatro apresentações como *corpus* para as análises, a saber, as apresentações dos maracatus Estrela de Ouro de Aliança e Leão Misterioso, realizadas durante o Encontro Anual dos Maracatus Rurais, em Nazaré da Mata-PE, no ano de 2009; e as apresentações dos maracatus Coração Nazareno e Cambinda Brasileira, que ocorreram durante o Encontro Anual dos Maracatus Rurais de 2011. A partir da análise do percurso gerativo da significação das composições poéticas dos mestres, percebemos que, devido à improvisação inerente às apresentações em praça pública, o sujeito da enunciação, que muitas vezes assume um papel de um enunciador-ator, faz emergir, na narrativa, diversos actantes, temas e figuras relacionados a questões de interesse das comunidades nas quais se inserem e que vão surgindo a partir da interação com a audiência. Nas apresentações que analisamos, por exemplo, foram abordados temas relacionados ao futebol, à política, ao meio-ambiente, à educação, à segurança pública, à afirmação feminina, à religiosidade cristã etc. No maracatu rural, encontramos personagens, tais como, o Mateus, a Catirina e a burrinha, que podem ser vistos no cavalo-marinho e no bumba meu boi. Por sua vez, rei, rainha, dama do paço ou da boneca, embaixadores, príncipes, princesas e, até mesmo, as baianas são oriundos do maracatu nação. Praticamente todo mestre de maracatu rural ou é ou já foi mestre de boi ou mestre-cirandeiro, o que comprova, mais uma vez, a relação do maracatu com outros folguedos populares. Fazem-se presentes, no maracatu de baque solto, elementos hieráticos e totêmicos relacionados ao catolicismo, ao candomblé e ao catimbó. Além disso, a orquestra e o terno que ditam o ritmo pulsante do maracatu, normalmente, executam frevos, cocos, cirandas ou sambas de matuto durante a execução das evoluções, as quais não possuem uma rigidez no que tange o roteiro coreográfico. Enfim, defendemos que a brincadeira do maracatu rural representa um verdadeiro amálgama da cultura popular pernambucana.

Palavras-chave: Maracatu rural. Semiótica greimasiana. Espetáculo semiótico. Sincretismo cultural.

ABSTRACT

The central purpose of this work is situate rural maracatu among the cultural events in the state of Pernambuco, as a semiotic show. For this purpose, we use theory and methodology of French or greimasian semiotics. We assume that the rural maracatu is being constituted from various ethnic, social, religious and cultural influences. We also aim to point out what the main actors, themes and figures taking part in this magnificent popular festivity of the Zona da Mata of Pernambuco state; and we analyze the rural maracatu choreographic acquis from the roles each character plays in the dance. Taking into account the relevance of chosen maracatus and the visual quality of DVDs, we selected four presentations: Maracatu Estrela de Ouro de Aliança and Leão Misterioso , that occurred during the Annual Meeting of Rural Maracatus in Nazaré da Mata-PE, in 2009; and presentations of maracatus Coração Nazareno and Cambinda Brasileira, which took place during the Annual Meeting of Rural Maracatus, in 2011. From the analysis of generative course of meaning of the poetic compositions of the maracatu masters, we realized that, **due** to the inherent improvisation to performances in public square the subject of enunciation, which often plays a role of an enunciator-actor, is emerging in many narrative actants, themes and figures related to issues of interest to the communities in which they operate and that arise from the interaction with the audience. In presentations we reviewed, for example, topics were discussed related to football, politics, the environment, education, public safety, feminine statement, the Christian religion etc. In rural maracatu, we find characters such as Mateus, Catirina and burrinha, which can be seen in the cavalo-marinho and the bumba meu boi. In turn, king, queen, maid of palace, ambassadors, princes, princesses and even baianas come from maracatu nação. Virtually every rural maracatu master is or has been master of bumba meu boi or master-cirandeiro which proves, once again, the maracatu's relationship with other popular festivities. They were present in the maracatu loose thud, hieratic and totemic elements related to Catholicism, Candomblé and Catimbó. In addition, the orchestra and the terno that dictate the pulsating rhythm of maracatu usually perform frevo, coco, sieves or samba de matuto during the dance, which do not have a rigidity regarding the choreographic script. Finally, we argue that rural maracatu is a true amalgam of popular culture of Pernambuco.

Keywords: Rural maracatu. Greimasian semiotics. Semiotic spectacle. Cultural syncretism.

RESUMEN

El propósito central de este trabajo es situar el maracatu rural, de baque solto o de orquesta, de entre las manifestaciones culturales del Estado de Pernambuco, como un espectáculo semiótico. Para este propósito, hemos utilizado el caudal teórico-metodológico de la semiótica de línea francesa o greimasiana. Hemos supuesto además que el maracatu rural se constituye a partir de diversas influencias étnicas, sociales, religiosas y culturales. Hemos apuntado todavía cuales son los actores principales, los temas y figuras que participan de esta magnífica fiesta popular de la Zona da Mata Norte de Pernambuco; así como hemos analizado el acervo coreográfico del maracatu rural a partir de las funciones que cada personaje juega en la manifestación cultural. Teniendo en cuenta la relevancia del maracatu y la calidad visual de los DVDs, hemos seleccionado cuatro presentaciones, es decir: presentaciones de los maracatus Estrela de Ouro de Aliança-PE y Leão Misterioso, realizadas durante el Encuentro Anual de Maracatus Rurales en Nazaré da Mata-PE, en 2009; y las presentaciones de los maracatus Coração Nazareno y Cambinda Brasileira, realizadas durante el Encuentro Anual de los Maracatus Rurales de 2011. A partir del análisis narrativo de la importancia de las composiciones poéticas de los maestros, hemos percibido que, debido a la improvisación inherente a las presentaciones en plaza pública, el sujeto de la enunciación, que a menudo desempeña un papel de enunciador-actor, fomenta en la narrativa distintos actantes, temas y figuras relacionadas con cuestiones de interés para las comunidades en las que operan y que surgen de la interacción con el público. En las presentaciones analizadas se han revisado, por ejemplo, temas relacionados al fútbol, la política, el medio ambiente, la educación, la seguridad pública, la declaración femenina, la religión cristiana, etc. En maracatu rural, hemos encontrado personajes como Mateus, Catirina y la burrita, vistos en cavalo-marinho y en bumba meu boi. A su vez, el rey, la reina, la dama del pazo o de la muñeca, embajadores, príncipes, princesas y hasta las baianas provienen del maracatu nação. Prácticamente todos los maestros de maracatu rural son o fueron maestros de boi o maestros-ciranderos lo que demuestra, una vez más, la relación del maracatu con otras fiestas populares. Están presentes todavía en el maracatu de baque solto, elementos hieráticos y totémicos relacionados al catolicismo, al Candomblé y al Catimbó. Además, la orquesta y el traje que dictan el ritmo pulsante de maracatu suelen realizar frevo, coco, cirandas o sambas de matuto durante la ejecución rítmica, que no tiene una rigidez en cuanto a la secuencia de comandos coreográficos. Por último, hemos defendido que el maracatu rural es una verdadera amalgama de la cultura popular de Pernambuco.

Palabras clave: maracatu rural. Semiótica greimasiana. Espectáculo semiótico. Sincretismo cultural.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
2 CONDIÇÕES PARA UMA SEMIÓTICA SINCRÉTICA.....	21
2.1 Do signo à semiótica.....	21
2.2 A semiótica francesa ou greimasiana.....	29
2.3 Signos e sistemas de significação da dança.....	41
3 A CULTURA POPULAR E AS ORIGENS DO CARNAVAL.....	58
3.1 O que é Cultura Popular.....	58
3.2 A cultura popular e o carnaval: da Antiguidade à Modernidade.....	62
3.2.1 Festividades Carnavalizadas na Antiguidade.....	62
3.2.2 A Carnavalização na Idade Média e no Renascimento.....	65
3.2.3 O Mundo do carnaval na Modernidade.....	70
3.2.4 As origens do carnaval no Brasil e em Pernambuco.....	79
4 MARACATU: CONCEITO E ORIGENS.....	86
4.1 Expressões do maracatu rural em Aliança.....	96
4.2 Expressões do maracatu rural em Nazaré da Mata.....	100
5 ANÁLISE DOS RESULTADOS.....	104
5.1 Preliminares.....	104
5.1.1 O Maracatu Estrela de Ouro.....	104
5.1.2 O Maracatu Coração Nazareno.....	106
5.1.3 O Maracatu Leão Misterioso.....	113
5.1.4 O Maracatu Cambinda Brasileira.....	116
5.2 O Sincretismo entre Dança, Ritmo e Figurino.....	119
5.2.1 Figuras, temas e relações intersubjetivas presentes na dança do maracatu rural.....	120
5.2.2 Valores investidos na narrativa e relações intersubjetivas na dança do maracatu rural.....	152
5.3. Plano de expressão poético-linguístico: a ideologia do verso.....	159
5.3 O texto poético do Mestre Zé Duda do Maracatu Estrela de Ouro.....	159

5.4 O texto poético da Mestra Gil do Maracatu Coração Nazareno.....	166
5.5 O texto poético do Mestre João Paulo do Maracatu Leão Misterioso.....	174
5.6 O texto poético do mestre Carlos Antônio do Maracatu Cambinda Brasileira.....	188
6 CONCLUSÕES.....	198
7 REFERÊNCIAS.....	203
ANEXOS.....	211
ANEXO A - Entrevista com Manoel Salustiano.....	212
ANEXO B - Transcrição do texto poético do Mestre Zé Duda do Maracatu Estrela de Ouro.....	214
ANEXO C - Transcrição do texto poético da Mestra Gil do Maracatu Coração Nazareno.....	216
ANEXO D - Transcrição do texto poético do Mestre João Paulo do Maracatu Leão Misterioso.....	218
ANEXO E - Transcrição do texto poético do Mestre Carlos Antônio do Maracatu Cambinda Brasileira.....	225

1 INTRODUÇÃO

O fato de termos nascido e vivido por quase toda vida em Pernambuco, mais precisamente, na cidade de Aliança, que está localizada na Zona da Mata Norte do estado e, por conseguinte, termos vivenciado manifestações da cultura popular daquela região, fez-nos interessar pelo estudo do universo semiótico do maracatu rural, de orquestra ou de baque solto.

Preocupamo-nos em resgatar, antes de qualquer estudo semiótico, as origens históricas do maracatu. Também sentimos a necessidade, inicialmente, de opormos o maracatu rural, nosso objeto de estudo, ao maracatu nação ou de baque virado, originário da região metropolitana de Recife, mais precisamente, de cidades como Olinda, Igarassu e Itamaracá.

Para Bonald (1991), a origem do maracatu nação estaria atrelada às celebrações de coroação dos Reis do Congo, que ocorriam nas festas de Nossa Senhora do Rosário nos séculos XVII e XVIII nas referidas cidades. Por sua vez, para o autor, o maracatu rural seria derivado, justamente, do maracatu nação, ao qual teriam sido incorporados novos personagens, ritmos e instrumentos.

Todavia, para Câmara Cascudo (2001), o maracatu rural teria sua origem vinculada aos Cambindas, antiga manifestação cultural na qual homens travestidos de mulheres dançam acorados e que ainda se faz presente em algumas cidades da Paraíba e de Pernambuco,.

Independentemente de sua origem, o maracatu rural é hoje uma das mais representativas manifestações do povo da Zona da Mata de Pernambuco. Suas apresentações levam milhares de pessoas às ruas de cidades como Aliança, Nazaré da Mata, Tracunhaém, Vicência, Goiana, Timbaúba, Carpina, Ferreiros, Itambé, Macaparana, Lagoa do Carro, Lagoa de Itaenga, Buenos Aires, Camutanga, Condado, Itaquitinga, Araçoiaba e Limoeiro.

Nosso objetivo principal é situar o maracatu rural, a partir das teorias da Cultura Popular, dentre as manifestações culturais do Nordeste do Brasil. Ademais, buscamos analisar, sob o prisma da semiótica francesa, que influências o maracatu de baque solto recebe do meio cultural que o envolve, bem como visamos descobrir quais são os principais atores, temas e figuras que fazem parte deste espetáculo semiótico sincrético tão complexo.

Sustentamos a hipótese de que o maracatu rural representa um amálgama de manifestações culturais nordestinas, tais como: o boi de carnaval, o cambinda, o cavalo-marinho, a ciranda, a cantoria de viola e, obviamente, o maracatu nação. Também acreditamos que este folguedo vem, a cada dia mais, incorporando ao seu universo novas influências ligadas à terra, à época, às manifestações religiosas e aos grupos sociais aos quais estão ligados, o que leva, por conseguinte, à incorporação de novos temas, atores e figuras ao seu espetáculo.

Traçamos, no segundo capítulo, um panorama geral dos estudos sobre o signo, desde os desenvolvidos na antiguidade por Platão e Santo Agostinho, passando por Saussure e Peirce até chegarmos à semiótica de linha francesa, que tem como seu principal representante o semioticista lituano radicado na França Algirdas Julien Greimas.

No terceiro capítulo, buscamos discutir o conceito de cultura popular, bem como visamos remontar as origens do carnaval, desde as festividades carnavalescas da Antiguidade, passando pela Idade Média e pelo período renascentista, até chegarmos ao carnaval como se concebeu na modernidade europeia e nas manifestações carnavalescas brasileiras da contemporaneidade. Para tanto, fundamentamo-nos nos trabalhos de Bakhtin (1999), Ladurie (2002), Ferreira (2004), Burke (2010), entre outros.

O quarto capítulo apresenta uma análise das controversas versões a respeito das origens do maracatu rural e suas relações com outras manifestações da cultura popular nordestina, tais como o maracatu nação, o cambinda, o coco, o bumba meu boi, o cavalo-marinho etc. Dessa forma, tornou-se necessária uma vasta pesquisa da bibliografia já publicada a respeito, bem como tivemos que recorrer a sites de internet e a documentários audiovisuais.

A pesquisa de campo foi desenvolvida nas cidades de Aliança e de Nazaré da Mata, municípios da Zona da Mata Norte pernambucana. Aliança, que tem 37.189 habitantes¹, está localizada a 85 km de Recife e possui seis maracatus em atividade: Estrela de ouro de Aliança, Estrela Dourada de Aliança, Leão Mimoso de Upatininga, Leãozinho de Aliança, Leão de Ouro de Aliança e Pavão Misterioso de Aliança.

Nazaré da Mata, cidade de 29.254 habitantes, que está situada a 19 km de Aliança e a 66 km da capital do estado de Pernambuco, concentra o maior número de maracatus rurais em atividade no estado, totalizando dezoito agremiações até a publicação do presente trabalho, a saber: Águia de Ouro, Águia Misteriosa, Leão Africano, Leão de

¹ Fonte: IBGE, Resultados do Censo 2010.

Ouro, Cambinda Brasileira, Cambinda Nova, Coração Nazareno, Piaba Dourada, Leão dos Sem-Terra, Estrela do Paraíso, Leão da Selva, Leão Formoso, Leão Misterioso, Leão de Ouro Preto, Leão Cultural, Leão Nazareno, Leão Brasileiro e Sonho de Criança.

Além do fato de Aliança e Nazaré da Mata concentrarem o maior número de maracatus de baque solto, as duas cidades disputam o título de berço do maracatu e sediam as agremiações mais importantes e mais premiadas de Pernambuco.

No quinto capítulo, analisamos a apresentação do maracatu como um espetáculo semiótico. Sendo assim, consideramo-la como um objeto sincrético, no qual não pode haver a separação de seus componentes. Entretanto, foi necessária a divisão das apresentações dos maracatus em dois momentos não estanques, mas alternantes e complementares entre si.

O primeiro momento é aquele em que o maracatu executa suas evoluções ao som do terno e, para que se tornasse possível a análise de todo acervo gestual e coreográfico do maracatu rural, bem como de seu figurino e do papel das personagens dentro do espetáculo, utilizamo-nos de registros fotográficos e de vídeos de diversos maracatus rurais da Zona da Mata pernambucana.

No segundo momento da análise, sob o prisma do percurso gerativo da significação o qual é composto de três níveis: o narrativo, o discursivo e o da semântica profunda, selecionamos as apresentações de quatro mestres: Zé Duda, do Maracatu Estrela de Ouro de Aliança; Mestre Gil, do Maracatu Coração Nazareno; mestre João Paulo, do Leão Misterioso de Nazaré da Mata; e o mestre Carlos Antônio, do Maracatu Cambinda Brasileira, do Engenho Cumbe, em Nazaré da Mata.

Escolhemos como *corpus* para a análise semiótica as apresentações do Estrela de Ouro e do Maracatu Leão Misterioso que aconteceram na segunda-feira de carnaval do ano de 2009, e as apresentações do Coração Nazareno e do Cambinda Brasileira que ocorreram durante o encontro dos maracatus em Nazaré da Mata, no carnaval de 2011.

Selecionamos tais apresentações, sobretudo, por conta da qualidade da gravação dos DVDs dos encontros de maracatu produzidos pela Prefeitura Municipal de Nazaré da Mata. Além disso, a escolha dos quatro maracatus já citados, deu-se pela relevância que têm no estado, bem como pela capacidade de composição poética de seus mestres.

O Maracatu Estrela de Ouro de Aliança é representativo do que poderia chamar-se de “velha guarda”, ou seja, ele é símbolo das antigas tradições desse folguedo popular e já recebeu inúmeros prêmios em nível regional, nacional e internacional. Vale destacar a Ordem do Mérito Cultural recebida pelo Estrela de Ouro, no Rio de Janeiro, das mãos

do, então, presidente Lula; e o fato de, em 2011, o Estrela de Ouro ter-se tornado Patrimônio Cultural Vivo do Estado de Pernambuco.

O Maracatu Rural Coração Nazareno representa a renovação nos maracatus de baque solto, sobretudo pelo fato de ser composto apenas por mulheres e estar ligado diretamente a uma entidade de classe, a Associação de Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM), algo novo no universo cultural dos maracatus.

O Maracatu Leão Misterioso é presidido do mestre João Paulo, de Nazaré da Mata, o qual é considerado por muitos como o melhor mestre de maracatu rural de todos os tempos, recebendo, inclusive, a alcunha de Papa do Maracatu.

O último maracatu selecionado foi o Cambinda Brasileira, também de Nazaré da Mata, que é o maracatu rural mais antigo em atividades ininterruptas no estado de Pernambuco, tendo sido fundado em 05 de janeiro de 1918. O Cambinda do Engenho Cumbe representa, ao mesmo tempo, a ancestralidade do maracatu de baque solto, bem como sua renovação, um exemplo disto é o fato de o maracatu, na apresentação em questão ter sido conduzido pelo mestre Carlos Antônio, um representante da nova geração de mestres de maracatu rural.

Além de utilizarmos, como dissemos, o alicerce teórico-metodológico da semiótica de linha francesa ou greimasiana, para análise do espetáculo sincrético do maracatu, foi necessário nos embasarmos nos trabalhos de teóricos da dança, tais como: Laban, Teixeira, Valéry e Trotta.

2 CONDIÇÕES PARA UMA SEMIÓTICA SINCRÉTICA

2.1 Do signo à semiótica

Foram os gregos os primeiros a darem destaque às ciências dos sentidos. Platão, no que se pode chamar de semiótica *avant la lettre*, *semeiōtiké* em grego, estabeleceu que o conhecimento não é de natureza simbólica, mas que só se chega a esse conhecimento através de um processo simbólico, o que representaria um processo dialético de acesso ao saber (do devir à essência).

O filósofo grego define que o signo possui uma estrutura triádica na qual distinguem-se um nome (*ónoma* ou *nómos*), uma ideia (*eídōs*, *logos* ou *dianóema*) e uma coisa à qual o signo se refere (*prágma* ou *ousía*). No *Crátilo*, Platão trata da natureza da relação entre o nome, a ideia e as coisas, bem como da suposta arbitrariedade que há nessa relação. Para ele,

1) signos verbais, naturais, assim como convencionais são só representações incompletas da verdadeira natureza das coisas; 2) o estudo das palavras não revela nada sobre a verdadeira natureza das coisas porque a esfera das idéias é independente das representações na forma de palavras; e 3) cognição concebidas por meio de signos são apreensões indiretas e, por este motivo, inferiores às cognições diretas. (NÖTH, 1995, p. 28)

Sendo assim, podemos dizer que as palavras sempre são inferiores ao processo cognitivo direto, sem intermediação de vocábulos. O pensador grego concebe signo (*semeîon*) como uma percepção de algo que está escondido (*ádelos*) do referido processo cognitivo. Esta é a razão, justamente, de Platão utilizar o verbo *semaínein* como sinônimo de *delóun*, ou seja, “significar” como sinônimo de “revelar”, respectivamente.

Aristóteles, assim como Platão, também preconcebe um signo triádico. Ele aplica esse modelo no âmbito da retórica e da lógica e estabelece os seguintes elementos sígnicos: *symbolon* (símbolo), *pathéma* (afecções da alma) e *prágmata* (retratos dessas afecções).

Entretanto, *semeîon*, terminologia já utilizada por Platão, serviria, na concepção sígnica de Aristóteles, para designar o signo incerto, enquanto *tekmérion* nomearia o signo certo. O estagirita estudou a teoria dos signos dentro da Retórica e da Lógica e definiu o signo como uma relação de implicação simbólica, pela qual, se um dado elemento (q) implica um segundo (p), (q) funciona, então, como signo de (p). Sendo assim, ele conclui afirmando que “aquilo que procede ou segue o ser ou o

desenvolvimento duma coisa é um signo do ser ou do desenvolvimento dessa coisa” (apud NÖTH, 1995, p.29).

Um modelo triádico também alicerçou os estudos estoicos sobre o signo. Entretanto, os três elementos constituintes do signo seriam: o significante (*semaínon*), a significação ou significado (*semainómenon* ou *lékton*) e o objeto ou evento referido (*tygchánon*). Para eles, enquanto o significante e o objeto são entidades palpáveis, materiais, o significado representa algo incorpóreo, ideal.

Assim como o que ocorre na concepção aristotélica de signo, para os estoicos a noção de signo também está relacionada à lógica e também se reduz a um processo silogístico de indução.

Os epicuristas intentavam o desenvolvimento de um modelo diádico de signo, cujos elementos seriam o significante (*semaínon*) e o objeto referido (*tygchánon*). Na base da episteme epicurista está o materialismo, por isso a negação do (*lékton*), ou seja, do lado imaterial do signo. Para eles,

o objeto físico é considerado como a origem das imagens (*eídola*) que emanam de sua superfície, na forma de verdadeiros átomos. Na cognição do receptor, esses átomos icônicos reaparecem como uma nova imagem chamada fantasia. A imagem emitida do objeto e a captada pelo observador descrevem, portanto, os dois componentes do signo (NÖTH 1995, p. 30).

Os seguidores de Epicuro de Samos criticavam os estoicos por acreditarem que o processo cognitivo de apreensão dos signos não é um processo estritamente mecânico. Para os estoicos, tal processo dependeria da antecipação (*polépsis*) por parte do receptor, que só se torna possível se já existirem na mente do receptor imagens ou conceitos mentais que o possibilitem a antecipação da imagem.

Outro ponto da teoria estoica de signo atacada pelos epicuristas é o fato de aqueles defenderem que o processo semiótico é de natureza inferencial. Para os epicuristas, “a origem da língua humana, dos gestos infantis e do comportamento animal não se fundamentam em regras de indução, mas tem suas bases na natureza e na utilidade (*utilitas*)” (idem, p. 31). Defendiam que para haver semiose não seriam necessárias combinações lógicas, uma vez que até mesmo um animal é capaz de seguir pistas de sua presa sem conhecer regras de indução.

Uns dos mais importantes nomes da semiótica na Antiguidade é o de Santo Agostinho, que desenvolveu suas ideias a partir dos tratados: *Principia Dialecticae* (384), *De Magistro* (389) e *De Doctrina Christiana* (397). Embora concorde com os epicuristas

quanto ao fato de o signo representar algo que não é perceptível, ele, assim como os estoicos, defende que há interferência mental no processo semiótico.

Aurélio Agostinho também diferencia signos naturais de signos convencionais. Os signos naturais são aqueles produzidos sem intenção comunicativa, entretanto, mesmo assim, levam-nos a um processo cognitivo de interpretação desse signo. Nuvens pesadas no céu, por exemplo, remetem-nos instantaneamente a percepção, ou seja, são índice de que poderá chover.

Os signos convencionais são aqueles, nas palavras de Santo Agostinho, “que todos os seres vivos trocam mutuamente para demonstrar sentimentos da mente” (apud, NÖTH, 1995, p. 32). Um exemplo disso é a cruz suástica que, por convenção, é representativa do nazismo em boa parte das comunidades linguísticas, todavia, em países do extremo oriente, como o Japão, ela é utilizada em mapas e placas como indicativas de templos e outros santuários religiosos.

Santo Agostinho difere muito claramente “coisa” de “signo”. Quando se refere a algo por meio da palavra “coisa”, está tratando de algo que “nunca foi usado como signo de outra coisa” (ibidem). Ele defende que todo signo é, necessariamente, uma coisa, caso contrário não existiria, mas nem toda coisa é um signo.

Da Idade Média à Renascença, a semiótica foi estudada no domínio das universidades e dos mosteiros, com destaque especial para escolásticos como Roger Bacon, John Duns Scot e William de Ocklam. Todavia, é na figura de João de São Tomás, com o *Tractatus de Signis* (1632), que a tradição semiótica escolástica ganha maior destaque.

João de São Tomás, assim como fizera Aristóteles, desenvolve seus estudos semióticos sobre uma base lógica. Para ele, “todos os instrumentos dos quais nos servimos para a cognição e para falar são signos” (idem, p. 36). A partir dessa afirmação podemos destacar dois pontos cruciais das ideias semióticas desse escolástico da época renascentista.

O primeiro é o fato de ele considerar a semiose como um processo mediador e o signo, por conseguinte, uma ferramenta dessa mediação semiótica; e o segundo ponto é o fato de João de São Tomás não considerar o signo apenas como uma ferramenta necessária à comunicação, mas também como algo diretamente ligado aos processos cognitivos de elaboração do pensamento.

Durante a Idade Moderna predominaram três correntes de pensamento que ditaram os rumos dos estudos semióticos, a saber: o racionalismo francês, o empirismo britânico e o iluminismo alemão.

Na primeira das três correntes, merece destaque a figura de René Descartes e sua teoria das ideias inatas. Para ele, a semiose pode ser descrita com base em uma subdivisão em categorias mentais e o intelecto se sobrepõe à experiência dentro do processo semiótico.

Os racionalistas, antecipando o modelo sígnico saussuriano, descrevem o signo tomando por base um padrão diádico constituído de uma coisa representada (significado) e uma coisa que representa (significante) ou, mais precisamente, a ideia dessa coisa representada.

Este é justamente o ponto inovador de Port-Royal em relação aos estoicos, pois, para os racionalistas, o significante não é apenas a imagem acústica da palavra, “mas a representação ou o modelo mental daquele som e daquela articulação no momento da recepção” (NÖTH, 1995, p. 41). Logo, como o significante, para os membros dessa corrente, é imaterial todo o processo de semiose fica restrito à mente dos interlocutores.

John Locke é o nome mais importante do empirismo britânico. Ele descreve os signos como sendo “grandes instrumentos de conhecimento” (apud NÖTH, 1995, p. 44) e classifica os signos em ideias e palavras. Sendo que as ideias, para Locke, seriam os signos das coisas na mente do contemplador e as palavras os signos na mente do emissor.

Dentro do iluminismo alemão, a obra *Semiótica* (1746) de Johann Heinrich Lambert se coloca como o primeiro tratado da teoria geral do signo. No texto, o autor distingue quatro tipos de signos: naturais, arbitrários, meras imitações e representações. Para ele, os sistemas sígnicos atingem graus diversos de aproximação da realidade, de acordo com critérios como arbitrariedade, motivação, necessidade, sistematicidade e autenticidade.

No século XIX, Hegel delimita fronteiras semióticas entre signos e símbolos. Na opinião do pensador, signo é “uma percepção imediata que representa um conteúdo bem diferente daquele que tem em si mesmo” (apud NÖTH, 1995, p. 56). Por sua vez, o símbolo é “uma percepção que, pela sua natureza própria, é mais ou menos o conteúdo que manifesta” (ibidem). Para Hegel, ao contrário do que pressupunham os iluministas, os signos arbitrários seriam mais convenientes para a comunicação, pois, facilitariam a percepção e o controle por parte da inteligência.

Já no século XX, surgem estudiosos como o suíço Ferdinand de Saussure, o americano Charles Sanders Peirce e o dinamarquês Louis Hjelmslev. No seu *Curso de Linguística Geral*, Saussure considera a língua (*langue*) como um sistema homogêneo e abstrato de signos que exprimem ideias, como uma instituição social “exterior ao indivíduo, que por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la” (SAUSSURE, 1995, p. 22).

O suíço defende que a língua pertence à coletividade como se fosse um dicionário cujos inúmeros exemplares estariam de posse dos membros de dada comunidade linguística. Ele considera, por sua vez, a fala (*parole*) como um ato individual e momentâneo de vontade do falante. Por conta desse caráter subjetivo da fala é que Saussure a exclui do universo de estudo da linguística. Na verdade,

o autor admite conservar o nome de Linguística para cada uma dessas duas disciplinas e falar duma Linguística da fala. Será, porém, necessário não confundi-la com a Linguística propriamente dita, aquela cujo único objeto de estudo é a linguística. (idem, p. 28)

No Curso, Saussure também defende, ao contrário dos comparativistas do século XIX, que os estudos linguísticos tomem por base um dado momento da língua de forma que se possa analisar sincronicamente o funcionamento do sistema linguístico. Sendo assim, não cabe ao linguista observar os processos de mudança linguística que ocorrem diacronicamente.

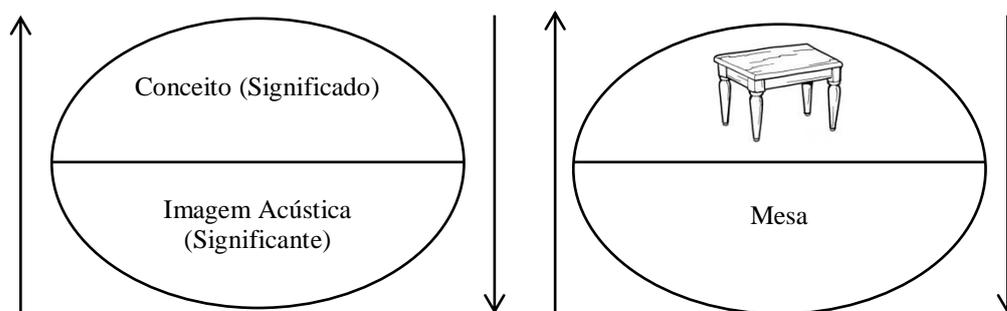
Saussure se utiliza da metáfora de um jogo de xadrez para justificar sua escolha pelos estudos sincrônicos em detrimento das pesquisas que privilegiam a diacronia.

- a) Cada lance do jogo de xadrez movimenta apenas uma peça; do mesmo modo, na língua, as mudanças não se aplicam senão a elementos isolados.
- b) Apesar disso, o lance repercute sobre todo o sistema; é impossível ao jogador prever com exatidão os limites desse efeito. As mudanças de valores que disso resultem serão, conforme a ocorrência, ou nulas ou muito graves ou de importância média. Tal lance pode transtornar a partida em seu conjunto e ter consequências mesmo para as peças fora de cogitação no momento. Acabamos de ver que ocorre o mesmo com a língua.
- c) O deslocamento de uma peça é um fato absolutamente distinto do equilíbrio precedente e do equilíbrio subsequente. A troca realizada não pertence a nenhum dos dois estados: ora, os estados são a única coisa importante. (Idem, pp. 104-105)

Para ele, da mesma forma que para um jogador se torna impraticável prever, com exatidão, como será o desfecho da partida após uma mudança na posição das peças no tabuleiro, é inviável para o linguista antever que mudanças ocorrerão no sistema tomando por base a fala, enquanto ato individual.

No projeto saussuriano, o signo linguístico é uma entidade psíquica que possui dois lados inseparáveis. Para Saussure, o signo não une uma coisa a uma palavra, mas um conceito (significado) a uma imagem acústica (significante). Ele define tal imagem não como o “som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos” (SAUSSURE, 1995, p. 80).

Figura 1 – Signo Saussuriano



A Figura 1 tenta representar justamente esses conceitos saussurianos de significado e significante. Para ele, a utilização dessas terminologias tem a virtude de deixar clara a “oposição que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte” (idem, p. 81).

Para estabelecer essa dicotomia, Saussure estabelece que o signo linguístico é arbitrário. O linguista defende que a relação intrínseca que se estabelece entre o conceito e a imagem acústica é arbitrária, uma vez que a ideia de “mesa” representada na Figura 1, por exemplo, não possui uma ligação direta com a sequência sonora /me’za/. Uma prova disso é o fato de o mesmo conceito possuir imagens acústicas tão distintas a depender da língua que se esteja falando. No exemplo em questão, o conceito de “mesa” possui, no inglês, “table” como imagem acústica; enquanto no italiano tal imagem seria “tavolo”; e, no alemão, “tisch”.

No *Curso de Linguística Geral*, Saussure ainda estabelece uma importante dicotomia entre sintagma e paradigma. As relações sintagmáticas ocorrem *in praesentia*, ou seja, os termos estabelecem uma relação entre si, um encadeamento linear, “que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo” (idem p. 142). Isso ocorre em um eixo horizontal no qual os termos se sucedem na construção de uma frase, que para Saussure (1995, p. 144) é o tipo de sintagma, por excelência.

Por outro lado, as relações paradigmáticas ou associativas² ocorrem *in absentia*, uma vez que em seu eixo vertical ocorrem relações de comutação, de permuta entre os elementos que poderiam ocupar o mesmo lugar no paradigma.

Charles Sanders Peirce (2003) tentou fundar uma ciência geral dos signos pela qual pudéssemos classificar os mesmos por intermédio de um método lógico. Para tanto, ele concebe um modelo triádico no qual o signo é tido como algo que representa um *objeto* que não se faz presente. Logo, o signo é um *representâmen*, algo que, de certo modo, representa alguma coisa para alguém; ou seja, cria na mente do receptor da mensagem um signo que equivale a si próprio. A água existe independentemente da vontade do receptor, todavia a palavra “água” é um signo gerado pelo signo que é a própria água.

A esse novo signo mais complexo que o *representâmen* Peirce dá o nome de interpretante, que pode se traduzir como o efeito do signo naquele que o interpreta dentro de um contexto de significação.

O semioticista americano defende que enquanto as relações do interpretante com o signo e com o objeto são causais, a relação entre signo e objeto não possui pertinência alguma, assim sendo o interpretante é o responsável pelo estabelecimento da relação arbitrária entre signo e objeto.

Peirce também classificou os signos em três diferentes níveis de semiose. O ícone é o signo que guarda uma relação direta com aquilo que representa e por isso, é facilmente reconhecido como tal. São exemplos de ícones: a fotografia, o desenho, a estátua etc.

O índice é um signo que funciona como um indicador e possui uma relação efetiva, contígua e associativa com o objeto que representa estabelecida através da experiência. Nuvens escuras no céu são um índice de que logo virá a chuva, bem como o cantar do galo funciona, normalmente, como um índice de que o dia está amanhecendo.

Por sua vez, o símbolo é um signo mais complexo, pois não possuem nenhuma relação de semelhança ou proximidade com o objeto representado, uma vez que a relação símbolo-objeto é estritamente convencional. A bandeira de uma país ou de uma agremiação de maracatu, os logotipos de marcas comerciais ou mesmo a cruz suástica representativa do nazismo são símbolos que foram, por convenção, relacionados aos seus objetos.

² Vale frisar que Saussure não utiliza no Curso a terminologia “relações paradigmáticas”, mas “relações associativas”.

Louis Hjelmslev acredita que uma teoria das significações na qual o signo é considerado apenas como algo que representa alguma coisa é limitada. Para ele, tais significações podem atingir uma interpretação muito mais profunda do que aquela imposta por seus antecessores.

A noção saussuriana de um signo com dois lados inseparáveis, significado e significante, torna-se paradoxal, para Hjelmslev, uma vez que se presume a existência prévia de ambas as partes. Logo, buscando desfazer essa incongruência, ele propõe a distinção entre *substância do conteúdo* e *forma do conteúdo*. A substância possui, nessa concepção de signo, caráter pré-linguístico, ao passo que a forma do conteúdo tem caráter linguístico, ou seja, é imposta por cada língua ou dialeto.

Para o linguista dinamarquês, a concepção saussuriana de arbitrariedade do signo também é contestada por Hjelmslev. Para ele, a convencionalização entre significado e significante não ocorre dentro do sistema linguístico, alheia ao processo de comunicação real, uma vez que só se torna possível a partir da interlocução entre os usuários da língua.

Hjelmslev defende que os signos sejam analisados dentro de um contexto, fora dele eles são signos que significam nada ou quase nada. É a relação de um signo com outros signos que potencializa sua significação, pois uma palavra pode ser composta por signos menores que ela, mas que, devido a sua importância relacional e significativa, desempenham um papel *sígnico* tão importante quanto ou até maior que a palavra que lhes serve de contexto.

As palavras não são os signos últimos, irredutíveis, da linguagem, tal como podia deixá-lo supor o imenso interesse que a linguística tradicional dedica à palavra. As palavras deixam-se analisar em partes que são igualmente portadoras de significações: radicais, sufixos de derivação e desinências flexionais. (HJELMSLEV, 1975, p. 49)

Se tomarmos como exemplo a frase “O caboclo já terminou a apresentação”, fica claro que a frase é o contexto maior, no qual aparece a forma verbal “termin-ou”, que representa um contexto mais amplo em relação ao radical “termin” e à desinência verbal número-pessoal “ou”.

Ao analisarmos a palavra “caboclo” fora do contexto, não seria possível estabelecermos uma relação direta entre significado e significante, pois a palavra em questão é polissêmica. Na língua portuguesa, “caboclo” pode representar tanto o indivíduo gerado a partir da miscigenação entre o índio e o branco, mas também serve para nomear uma personagem presente no maracatu rural. Por isso, Hjelmslev afirma que considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito, [...]. É necessário, assim abster-se de acreditar que um substantivo está mais carregado de sentido do que uma preposição, ou que

uma palavra está mais carregada de significação do que um sufixo de derivação ou uma terminação flexional. (HJELMSLEV, 1975, p. 50)

Louis Hjelmslev acredita que a língua não deve ser estudada como um mero sistema de signos. Ele defende que a língua é uma forma que tem sua projeção sobre as substâncias. A língua não representa um sistema imóvel de signos, ela é, na verdade, um sistema gerador de signos. Em outras palavras, podemos dizer que ela é um sistema limitado de figuras de conteúdo e de expressão, mas que gera um número ilimitado de signos.

2. 2 A semiótica francesa ou greimasiana

Os estudos semióticos, que tomam por base o percurso gerativo da significação, são divididos em três níveis estruturais: fundamental, narrativo e discursivo. Em cada um desses níveis há um elemento sintático e um elemento semântico. Para os autores entende-se por percurso gerativo da significação:

A economia geral de uma teoria semiótica (ou apenas linguística), vale dizer, a disposição de seus componentes, uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo o objeto semiótico ser definido segundo o modo de produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um 'percurso' que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto. (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 206)

A partir dessa definição, buscam criar um modelo de análise que pudesse explicar todas as semióticas do mundo natural, não apenas as línguas naturais. Para tanto, eles estabeleceram uma sucessão de camadas para análise do discurso.

Quadro 1 – Percurso Gerativo da Significação³

PERCURSO GERATIVO			
	Componente Sintático		Componente Semântico
Estruturas sêmio-narrativas	Nível profundo	SINTAXE FUNDAMENTAL	SEMÂNTICA FUNDAMENTAL
	Nível de superfície	SINTAXE NARRATIVA DE SUPERFÍCIE	SEMÂNTICA NARRATIVA
Estruturas discursivas	SINTAXE DISCURSIVA Discursivização (actorialização, temporalização, espacialização)		SEMÂNTICA DISCURSIVA

Na primeira das camadas analíticas, no *nível profundo* ou das *estruturas fundamentais*, ocorre a apreensão do sentido básico do texto. É nesse nível que determinamos as oposições semânticas textuais mais elementares, como, por exemplo: *valentia versus covardia*, *força versus debilidade*, *habilidade versus inabilidade*, *fidelidade versus infidelidade* etc.

Vemos, então, estabelecer-se uma relação de **contrariedade**. Nas palavras de Fiorin (2011, p. 22), *são contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca*. O termo /masculinidade/ pressupõe o termo /feminilidade/ para ganhar sentido e vice-versa.

Cabe ao analista ter cuidado no estabelecimento dos termos tidos como contrários, pois afirmar-se que a oposição semântica fundamental em dado texto, por exemplo, é /força/ versus /não força/ está-se cometendo um erro analítico grave. Na verdade, há entre eles uma relação de negação, ou seja, de **contrariedade**, uma vez que dizer que uma personagem não é forte não implica em dizer que ela é fraca.

De que forma que se pudesse conceber de forma mais clara essas relações de oposição e negação, Greimas e Rastier estabeleceram o quadrado semiótico. Greimas, inclusive, argumenta que o quadrado é:

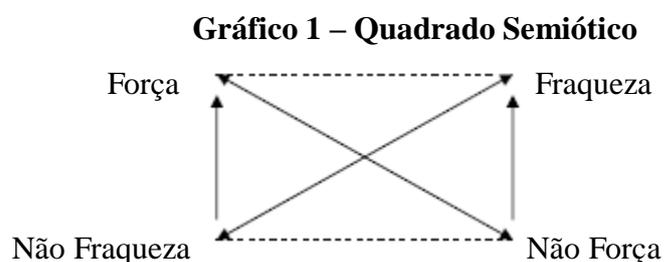
a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 364).

³ (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 209)

Em entrevista publicada no vol 18, nº 1, no ano de 2013 da revista *Acta Semiótica et Linguística*, ao ser perguntado pela professora Fátima Batista sobre a experiência de ter criado junto com Greimas o quadrado semiótico, o professor François Rastier afirma que

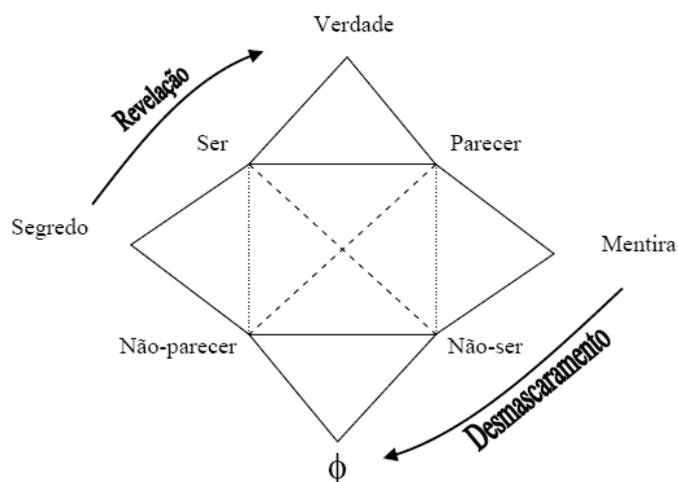
em 1968, o artigo “A interação das limitações semióticas” (assinado por Greimas e por mim) apresentava aquilo que foi nomeado em seguida como quadrado semiótico e elevado à dignidade de “modelo constitucional”. Foi muita honra para mim. Como nasci em 1945, eu vos deixo julgar se se trata de um erro de juventude. (RASTIER, 2013, p. 138).

A partir do exemplo que demos anteriormente e do modelo lógico estabelecido por Greimas e Rastier, pode-se conceber o seguinte quadrado semiótico:



Para chegar ao quadrado anterior, foram combinadas relações de contradição e negação. Para que se passe de /Força/ a /Fraqueza/, o primeiro passo é negar o primeiro ponto, produzindo uma contradição, pois /Força/ não pode coexistir com /Não Força/. Depois dessa negativa, ou seja, ao afirmar-se que dada personagem não é forte, chega-se ao polo oposto, em outras palavras, pode-se chegar à conclusão que ela é fraca.

Vemos, então, que, a partir dessa oposição binária, ocorre, no nível da *semântica profunda*, uma tensão dialética entre os termos opostos, o que estabelece um percurso de um ao outro, ou seja, o forte pode ficar fraco, o fiel pode tornar-se infiel ou o desleal pode adquirir lealdade. Segundo Greimas (1977, p. 183), “a competência do sujeito (= qualificação) não pode ser adquirida senão com a ajuda de um desempenho simulado (...) que é executado para parecer verdadeiro, mas que não o é ‘em realidade’”. Sendo assim, vejamos o Gráfico 2:

Gráfico 2 – Octógono Semiótico⁴

Após se debruçarem sobre o quadrado semiótico criado por Greimas, os alunos de seu grupo de estudos criaram um modelo mais dinâmico e dialético do que o anterior, surgiu, então, o octógono semiótico que se utiliza de metatermos muito mais complexos do que os presentes no quadrado.

Através do octógono semiótico no Gráfico 2, podemos analisar uma oposição básica, que representa uma tensão dialética entre ser e parecer.

É importante chamarmos a atenção para o fato de que os elementos dessa oposição binária recebem uma qualificação semântica disfórica ou eufórica. O termo que recebe a marca da euforia é considerado positivo. No caso do exemplo que demos no gráfico 1, força é visto como elemento eufórico; por sua vez, fraqueza recebe valoração negativa, ou seja, é um elemento que carrega a marca da disforia.

Todavia, o analista deve tomar cuidado, pois, um elemento que em um texto é visto como eufórico pode, em outro, receber qualificação disfórica. Observemos a oposição semântica gordura versus magreza. Se o texto versar sobre o padrão de beleza da mulher da atualidade, provavelmente, o primeiro terá valor disfórico e o segundo será visto como eufórico; entretanto, se o texto tratar da fome no sertão nordestino, magreza terá valor disfórico e gordura terá valor eufórico.

Depois de deprendermos o sentido elementar do texto, iniciamos a etapa intermediária entre o profundo e o superficial da análise semiótica, o nível das estruturas narrativas. É certo que nem todos os textos são narrativos, mas todos os textos possuem narratividade que, para Fiorin (2011, p. 27-28), “é uma transformação situada entre dois

⁴ Octógono Semiótico presente no trabalho de Batista (2009, p. 2).

estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final”.

É na narrativização que tentamos estruturar o texto com base em uma sintaxe narrativa. Assim, consideramos o texto a partir do ponto de vista de um sujeito, que, impelido por seu destinador, auxiliado por um adjuvante e/ou lesado por um oponente busca seu objeto de valor. Para Greimas (1977, p. 184):

A sobredeterminação dos atuantes segundo esta categoria do *ser* e do *parecer* dá conta desse extraordinário “jogo de máscaras”, feito de afrontamentos de heróis ocultos, irreconhecidos e reconhecidos, e de traidores disfarçados, desmascarados e punidos, que constitui um dos eixos essenciais do imaginário narrativo.

Por mais curto que seja o texto, temos pelo menos dois estados. Vejamos: “O Mestre Zé Duda estava cabisbaixo, mas venceu o torneio e ficou muito feliz e honrado”. Nesse exemplo, percebemos, claramente, no nível fundamental, a oposição semântica básica entre felicidade e infelicidade e, no nível narrativo, a passagem do sujeito Mestre Zé Duda de um estado a outro, ou seja, de descontente a feliz.

Os mestres, sobretudo durante as sambadas, presentificam-se na narrativa, passam de narradores a atores da narrativa, sujeitos que; em busca de seu objeto de valor, o qual pode ser o simples reconhecimento da plateia; travam uma incessante disputa, uma tensão dialética constante em que segredos são revelados e faces são desmascaradas repetidas vezes até o fim do encontro.

É importante que se diga que nem sempre há uma expansão máxima da estrutura atoral, que seria representada pela correspondência de um ator independente para cada atuante. É comum, em algumas estruturas narrativas, um único ator representar vários papéis atuacionais, ou seja, travar dentro de si uma luta interior mortal (GREIMAS, 1977, p. 186).

Na sintaxe narrativa, existem dois tipos de enunciado, os de estado, que estabelecem as relações de conjunção e disjunção do sujeito em relação ao seu objeto de valor. No exemplo que propusemos, o sujeito, Mestre Zé Duda, está, em um primeiro momento, disjunto de seu objeto de valor, felicidade. Entretanto, a partir de um enunciado de fazer, ele passa, ao final da narrativa, a uma situação de conjunção com o referido objeto. No caso dessa narrativa, temos a liquidação de uma privação.

Sendo assim, o texto é uma narrativa que respeita uma sequência canônica composta de quatro fases: manipulação, a competência, a performance e a sanção.

A definição de modalização (semântica narrativa) corresponde a instauração do sujeito como tal. Ela reflete uma competência (o ser) na qual o sujeito semiótico apresenta uma capacidade para agir e uma performance (o fazer), em que ele age para obter o seu valor. Esses dois predicados – ser e fazer – são antecidos por outros: querer, dever, saber, poder, crer e fazer, tais predicados constituem.

Na manipulação, um sujeito leva o outro a querer-fazer ou a dever-fazer alguma coisa. Essa manipulação pode ocorrer por diversos meios, mas as principais formas são a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação.

A tentação ocorre quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor que este busca: um beijo, dinheiro, fama etc. A intimidação se dá através de ameaças de perder um objeto de valor muito estimado pelo manipulado: a vida, a amada, a fortuna etc.

A sedução acontece quando o manipulador faz com que o manipulado acredite que tem determinada competência para fazer algo: força, coragem, dinheiro etc. Enquanto a provocação sucede quando o manipulador duvida que o manipulado possua competência para o fazer. É justamente esse poder-fazer ou saber-fazer que se caracterizam a fase da competência.

As transformações da narrativa se realizam, justamente, na fase da performance. É nela que o sujeito passa de um estado a outro. Retomando o exemplo: “O Mestre Zé Duda estava cabisbaixo, mas venceu o torneio e ficou muito feliz e honrado”. Esta fase equivaleria ao momento em que o sujeito, Mestre Zé Duda, vence o torneio.

Apenas na última fase na sequência narrativa, na sanção, é que ocorrem as revelações, os desmascaramentos, as premiações e os castigos. É nessa fase que os heróis são reconhecidos como tal e que os vilões são punidos por seus erros.

Muitas vezes, certas fases canônicas das narrativas não vêm explícitas e são recuperadas através de pressuposições. No exemplo que citamos anteriormente, a fase da sanção nos aparece de forma implícita, pois se o sujeito, Mestre Zé Duda, venceu o torneio, logo ele deve ter recebido a premiação, o que equivaleria, exatamente, a uma sanção positiva, visto que ele se encontraria em situação conjunta com seu objeto de valor.

O nível mais superficial do percurso gerativo dos sentidos é o da discursivização. Nele, o sujeito da enunciação converte as estruturas narrativas em estruturas discursivas, visando fabricar efeitos de sentido, através de uma série de mecanismos enunciativos: de pessoa, de tempo, de espaço, de temas e de figuras.

A sintaxe discursiva tem direta influência sobre os sentidos adquiridos pelo texto, pois a discursivização representa as escolhas que um sujeito faz para construir o texto. A desembreagem corresponde, justamente, às opções que o sujeito da enunciação faz quanto às categorias de pessoa (1ª ou 3ª pessoa), do espaço e do tempo.

Parte-se do princípio que em todo discurso o enunciador busca persuadir o seu enunciatário de que discurso é verdadeiro (ou falso), assim, cria-se uma ilusão de verdade. O uso da desembreagem enunciativa em 3ª pessoa, por exemplo, provoca uma ilusão de distanciamento, de objetividade, de imparcialidade, por isso é tão recorrente no jornalismo. Já a desembreagem enunciativa em 1ª pessoa provoca o efeito inverso, ou seja, de proximidade, de subjetividade, de parcialidade. O discurso direto, por sua vez, provoca um efeito de realidade ou de referente, pois não se trata de “dizer o que alguém disse”, mas de reproduzir exatamente “o que foi dito”.

É dado o nome de ancoragem ao recurso semântico em que se “ata” o discurso a pessoas, espaços ou datas. As citações precisas dos nomes das pessoas, com idade e até as fotos, recursos que muitas vezes são utilizados na propaganda, dão-nos a impressão de que aquelas pessoas são realmente usuários do produto que está sendo divulgado e que tudo é a mais pura verdade.

Da mesma forma, a precisão de uma data, de um horário e do local de um acontecimento imprimem veridicidade a uma narrativa, pois se os personagens são de carne e osso e os referentes (tempo e espaço) são reais o resto todo do texto o é.

Para Rojo (1999), podemos distinguir dois eixos da ancoragem enunciativa: o da situação e o da referencialidade. No eixo da situação ocorrem duas relações entre os enunciadores e seus lugares e finalidades sociais. A primeira relação é a de implicação, pela qual a atividade discursiva se desenvolve em interação constante e explícita com a situação material (Rojo, 1999, p. 7). Ou seja, nessa relação há claras referências aos interlocutores presentes na situação, ao lugar e ao momento em que ocorre a enunciação.

A segunda relação é a de autonomia, a qual se dá por meio da abstração da situação material de produção (Idem). Tal relação não ocorre explicitamente, uma vez que são apagadas as marcas discursivas de pessoa e as referências espaço-temporais diretas.

No eixo da referencialidade também há duas relações possíveis entre os conteúdos e temas: uma relação de conjunção e uma de disjunção de mundos.

Isso quer dizer que, quando o enunciador fala do universo no qual age, o que para Rastier (2010) seria o mundo presente, não há ruptura temporal entre o agora, o passado e o há-de-vir, logo haveria uma conjunção de mundos.

Por sua vez, a disjunção de mundos, ocorre justamente quando não se discursa a respeito do mundo óbvio, *hic et nunc*, mas sobre um mundo ausente.

Na discursivização, também analisamos, com base numa semântica discursiva, os valores assumidos pelo sujeito, que se dão através de dois procedimentos semântico-discursivos: a tematização e a figurativização.

Os percursos temáticos se constituem a partir da conversão dos valores semântico-narrativos em unidades abstratas denominadas temas, que servem para organizar e/ou ordenar a apreensão da realidade por meio de seus sentidos.

A figurativização consiste em selecionar as figuras que irão compor as categorias temáticas, tomando por base os aspectos históricos, sociais, culturais etc. que mantêm em comum com as categorias a que se filiam. Em outras palavras, tudo que nos remete àquela categoria temática.

Logo, podemos dizer que, enquanto o nível narrativo está para o plano de conteúdo, o nível discursivo representa o plano de expressão, seja ela de natureza verbal, pictórica ou gestual.

Nessa teoria discursiva proposta por Greimas e Courtés (1983), a sintaxe nos três níveis, assim como ocorre na gramática tradicional, estabelece as regras relacionais entre formas de conteúdo no desencadear do percurso gerativo da significação. Sendo assim, o percurso gerativo funciona como um simulacro metodológico, que nos orienta na leitura e interpretação eficazes de um texto.

Para Rastier, “a linguística tem como objeto as línguas em sua diversidade, enquanto a linguagem permaneceu uma abstração filosófica” (RASTIER, 2009, p. 108). É importante ter-se em mente que no texto “Tem a Linguagem uma origem”, publicado na Revista Brasileira de Psicanálise, em 2009, François Rastier tenta estabelecer o verdadeiro papel da semiótica.

Nesse sentido, ele se contrapõe aos estudos evolucionistas que tratam do suposto caráter evolutivo da linguagem, enquanto uma faculdade estritamente humana. Ao abordar essa visão de língua, o autor comenta que, para os neodarwinianos, a *evolução* das línguas naturais resultou da conjunção do desenvolvimento de um órgão da linguagem, o que, segundo eles, deu-se por pressão evolutiva.

Segundo o autor, a história das línguas se confunde com a das sociedades humanas. Ele afirma que “se a faculdade de linguagem é natural no sentido de que ela tem evidentemente substratos orgânicos, esses substratos não são causas e essa faculdade só se exerce na vida social das línguas particulares” (RASTIER, 2009, p. 108).

Rejeitamos, em nosso trabalho, essa visão evolucionista de linguagem, pois entendemos que as línguas mudam, não evoluem. Se assim o fosse, os sistemas linguísticos seriam aprimorados a cada geração que sucede a anterior. Não podemos dizer que as variantes linguísticas das quais fazemos uso no estágio sincrônico presente são melhores do que as variantes que nossos antepassados utilizavam, bem como é incorreto afirmarmos que as línguas que falarão as gerações futuras estarão no estágio evolutivo superior às que falamos na atualidade.

Rastier defende que “a linguagem não tem origem, pois ela está na origem” (ibidem, p. 109) fazendo referência aos mitos religiosos de origem do mundo e da língua. Por mais que investiguemos as origens do homem, por mais que retrocedamos nessa caminhada, não encontraremos a linguagem em uma etapa posterior. Até mesmo a criança no útero está envolta num universo semioticamente constituído, lá ela já tem contato com a língua materna e reage aos estímulos linguísticos do mundo exterior.

Para ele, “a língua é um lugar de acoplamento entre o indivíduo e o seu meio ambiente” (idem). Mas ela também é repleta de coisas que não fazem parte desse ambiente, ou seja, ela é cheia de representações de um mundo “ausente”.

Sendo assim, é importante explorarmos as condições de emergência do semiótico e da constituição do entorno humano, no qual a linguagem tem um lugar de destaque. Rastier (idem) defende que os “estados interiores dos sujeitos humanos são apresentações – não representações, pois aparecem em acoplamentos específicos entre o indivíduo e seu entorno, mas não representam, por isso, esse entorno ou esse acoplamento”.

Acoplamento (*couplage*), na concepção rastieriana, representa a relação do indivíduo com o meio que o rodeia através da linguagem. Para o autor, é por intermédio de práticas discursivas diversificadas que nos relacionamos com o mundo óbvio, *hic et nunc*, e com o mundo ausente.

É por meio da linguagem que a criança aprende sobre o seu passado e de sua comunidade, que ela passa a reconhecer elementos pertencentes à sua cultura e à do outro, bem como ela passa a constituir a sua subjetividade e, obviamente, passa a ter noção da alteridade.

O caminho teórico-metodológico para demarcar essas fronteiras se caracteriza por grandes recuos ou *rupturas categoriais* (RASTIER, 2010): a *ruptura pessoal* opõe as pessoas discurso: “eu”, “tu” e “ele”; a *ruptura espacial* opõe o local de onde parte este discurso: “aqui”, “ali”, “lá”, “acolá” etc.; a *ruptura temporal* delimita o momento em que este discurso foi proferido: “agora”, “em um passado recente”, “em um futuro próximo”,

“em um passado remoto” ou “em um futuro distante”; e a *ruptura modal* estabelece como este discurso é articulado: “certo”, “provável”, “possível” ou “irreal”.

Segundo Rastier (2010, p. 22), quanto à ruptura modal, “unicamente importa-nos, aqui, o modo como as línguas articulam estas categorias”. A escolha pela utilização de uma variante linguística em detrimento de outra é, muitas vezes, mais que uma recusa às variedades linguísticas de outras regiões, é uma atitude de autoafirmação da cultura regional.

Ainda sobre essa ruptura modal, Batista (2007, p. 77), preceitua que “àquilo que não é reconhecidamente nosso, ou do nosso interesse, não damos a devida importância”. O homem da Mata Norte pernambucana, por exemplo, já não se percebe como um representante direto do colonizador português, dos índios que habitavam a região ou de uma África distante. Ele se reconhece na sua terra, no seu povo, na sua época, no seu modo de falar e, por conseguinte, na sua cultura. O Quadro 2 demonstra como se concretiza essa relação de subjetividade-alteridade.

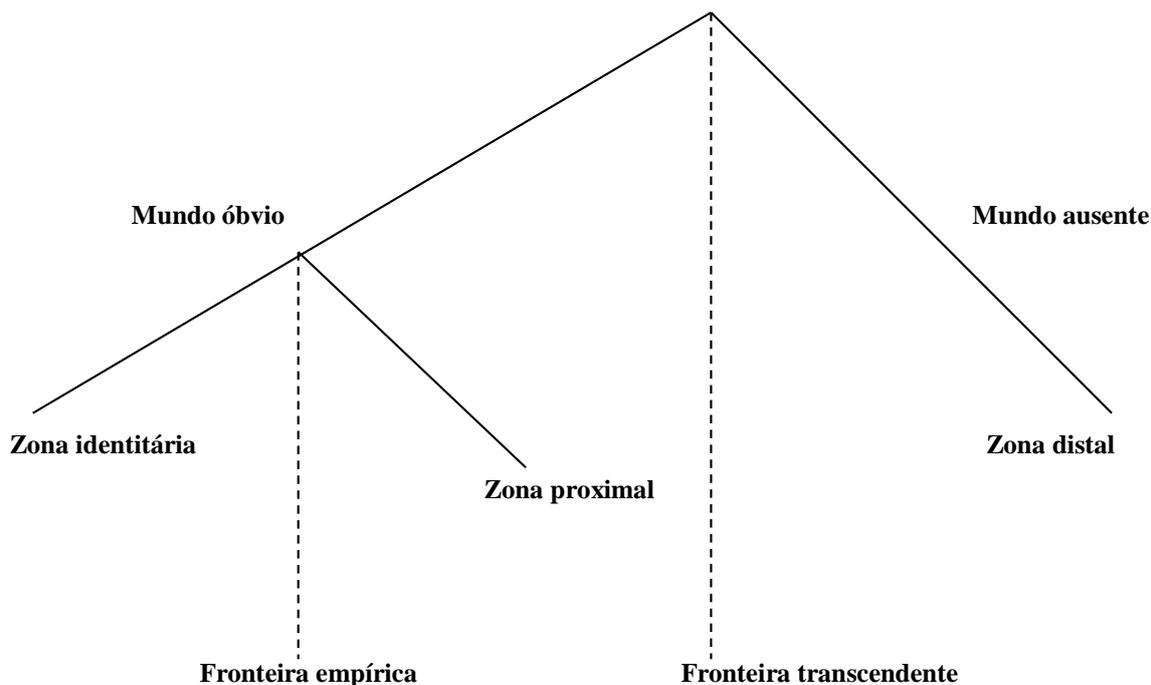
Quadro 2 – Rupturas Categorias⁵

	Zona identitária	Zona Proximal	Zona distal
Ruptura pessoal	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
Ruptura temporal	AGORA	PASSADO OU FUTURO PRÓXIMOS (RECENTE, EM SEGUIDA)	PASSADO REMOTO, FUTURO DISTANTE
Ruptura espacial	AQUI	AÍ, ALI	LÁ, ACOLÁ
Ruptura modal	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL, IRREAL

Vemos, ainda no Quadro 2, que a zona identitária é representativa do “eu” e o seu reconhecimento só pode se dar em oposição ao da zona proximal, ou seja, eu só existo em oposição ao outro. Logo, é na fronteira empírica, presente entre essas duas zonas, que se estabelece a oposição: subjetividade-alteridade.

⁵ Quadro adaptado a partir de Rastier (2010, p. 23)

Gráfico 3 – Fronteiras Empírica e Transcendente⁶



A zona distal é específica do entorno humano, justamente porque é estabelecida pela linguagem. Rastier (2009, p. 111) também estabelece duas mediações: uma semiótica, que trata das relações do sujeito com o mundo que o rodeia, ou seja, media as relações intersubjetivas e do sujeito com seus objetos; e outra simbólica, a qual estabelece as relações entre as zonas antrópicas e, por conseguinte, da ruptura das fronteiras empírica e transcendente. Ele defende que:

As homologias entre essas rupturas permitem a distinção de três zonas: uma de coincidência, a zona identitária; uma de adjacência, a zona proximal; uma de estranheza, a zona distal. A principal ruptura separa as duas primeiras da terceira. Em outros termos, a oposição entre zona identitária e zona proximal é dominada pela oposição que separa essas duas zonas que estão juntas na zona distal. Assim se distinguem um mundo óbvio (formado pelas zonas identitária e proximal) e um mundo ausente (estabelecida pela zona distal). (RASTIER 2009, p. 110).

Entre os objetos presentes na fronteira empírica; o que Rastier (2010, p 28) prefere chamar de fetiches; estão elementos que nos inserem na sociedade, que nos fazem reconhecer como membros de um grupo, em outras palavras, que nos ligam a nossos congêneres ou que nos remetem ao outro.

⁶ Gráfico presente em Rastier (2010, p. 24)

Por sua vez, os objetos que fazem parte da fronteira transcendente podem ser classificados como ídolos. Inserir-se, nesse nível de intermediação entre o mundo óbvio e o ausente, rituais religiosos, obras de arte, códigos jurídicos etc. Rastier (2009) acredita que:

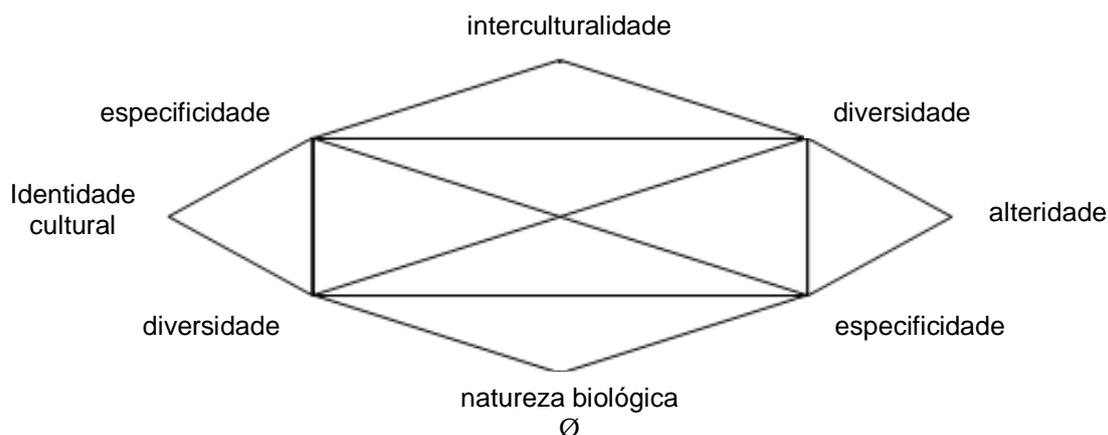
a conquista do distal se afirma completamente pelo estatuto mediador dos signos. Por exemplo, a hipótese xamanista, retomada hoje por pré-historiadores como Jean Clottes, considera que as paredes das grutas são separações em relação ao além, e as mãos desenhadas a tinta, vestígios de “passagem”. Mas, sobretudo, a arte parietal, diferentemente da arte mobiliária e da vestimenta, é testemunha de uma autonomização dos signos em relação ao hic et nunc. As grutas decoradas não são comumente locais de habitação, mas na verdade são santuários. A obra pintada se destaca no espaço como no tempo. Por oposição aos fetiches que, como as vestimentas, permanecem associados àqueles que os criam e que os vestem, ela se afirma como um ídolo (p. 116).

Vemos que, esse diálogo intercultural entre eu e outro, entre o passado e o futuro, entre o aqui e o ali, entre a minha cultura e a do outro é o que preconiza Rastier (2010, p. 15):

Uma cultura não pode ser compreendida apenas do ponto de vista cosmopolita ou intercultural. Para cada uma, é o conjunto das outras culturas contemporâneas e passadas que desempenha o papel do *corpus*. Com efeito, uma cultura não é uma totalidade, porque se forma e desaparece nas trocas e nos conflitos com os outros.

Posicionamento idêntico a esse adotado por Rastier (2010), observamos em Pais (2009), para ele, na caracterização de uma cultura, devemos contrapô-la a outra(s) cultura(s) contemporânea ou não. Nesse esforço comparativo, estabelece-se uma tensão dialética entre a especificidade e a diversidade cultural. Sendo assim, temos:

Gráfico 4 – Tensão Dialética: Especificidade X Diversidade⁷



⁷ Figura utilizado por Pais (2009, p. 21)

2. 3 Signos e sistemas de significação da dança

A partir da concepção de semiótica enquanto “teoria de todas as linguagens e de todos os sistemas linguísticos”⁸, admitimos que a linguística é um ramo da semiótica e cabe a ela estudar a semiose no âmbito das línguas naturais.

Por sua vez, todo o universo concernente às línguas artificiais e ao extralinguístico é objeto de estudo de outras semióticas, tais como a semiótica da dança, da música, do teatro etc. Sendo assim, o mundo extralinguístico deve ser tratado como um amálgama de sistemas semióticos mais ou menos tácitos que manifestam processos de significação humana.

Refletindo acerca da manifestação de sentidos através do mundo visível, Greimas (1975, p. 49) indica a existência de várias camadas de significantes superpostos ou mesmo justapostos. Ele aponta para o fato de, em uma realidade objetiva, depararmos com objetos móveis e imóveis. Neste nível, impõe-se uma atividade semiótica categorizante e construtiva, na qual encontramos nomes-objeto e palavras-processo.

Todavia, não devemos às coisas um *status* imutável, pois temos que questionar seu estatuto semiótico. Não é suficiente dizermos que o objeto “boneca” tem por conteúdo “boneca”, tendo em vista que as coisas não são as palavras.

Na verdade, precisamos entender que os signos naturais remetem-nos a outras coisas e, por conseguinte, a outros signos a depender da comunidade cultural em questão. O objeto boneca, por exemplo, embora em termos estruturais possa ser considerado invariante, possui articulações culturais diversas, uma vez que boneca pode-nos remeter a um brinquedo utilizado pelas meninas ou a um elemento totêmico oriundo do candomblé e que foi incorporado aos maracatus.

Concebendo-se o signo como a referência a uma segunda realidade, admitimos a dependência de uma reflexão metasemiótica que transforma os signos naturais em signos culturais. Por conseguinte, o código semiótico de expressão visual é constituído por um conjunto de figuras dinâmicas que nos dão uma noção elementar de um mundo natural semioticamente constituído.

Nessa perspectiva, o homem é considerado apenas mais uma figura desse *corpus*, e o corpo humano, assim como tantos outros, não passa de um objeto percebido no qual

⁸ (GREIMAS, 1975, p. 48)

tem origem a gestualidade mimética, independentemente de ela ser comunicativa, expressiva ou lúdica.

Segundo Greimas (1975, p. 52), não podemos atestar a universalidade de uma categorização do mundo natural, tendo em vista a diversidade das sociedades culturais humanas. Além disso, até mesmo figuras-matrizes como “água” e “fogo” não nos conduzem a significados constantes nem mesmo dentro da mesma comunidade. Fogo, por exemplo, pode-nos remeter a calor, a paixão ou, até mesmo, ao *locus* mitológico do inferno.

Portanto, para que possamos estabelecer tal categorização, devemos recorrer, simultaneamente, a uma referenciação contextual e ao que Greimas (*ibidem*) chamou de estilhaçamento das figuras em seus elementos constitutivos.

Ademais, para que tenhamos essa visão categorial do mundo natural, temos que reduzir as categorias espaciais a um número passível de manipulação, de forma que possamos combinar essas categorias em figuras visuais que definam o funcionamento do código de expressão visual como o que acontece, por exemplo, nos sistemas semióticos artificiais, tais como o Código Nacional de Trânsito, a Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) e o Código Morse.

Destarte, a forma de expressão do mundo natural, que surge em categorias visuais como alto x baixo, reto x curvo, prospectivo x retrospectivo e côncavo x convexo, fica evidentes na forma de conteúdo das línguas naturais.

É com base nessas categorias que Greimas (1975) defende que, para que possamos definir as “coordenadas apriorísticas do volume humano” (GREIMAS, 1975, p. 53), examinemos precedentemente três critérios: orientação, apoio e deslocamento.

Para o autor, a descrição do volume humano se dá com base na tridimensionalidade e leva em consideração um sistema de coordenadas espaciais, que indiquem a exata posição do corpo humano no espaço; um perspectivismo espacial, que dê conta de estabelecer a relação angular entre o espectador e o corpo humano enquanto objeto percebido; bem como uma topologia, que relativize o espaço no qual o volume humano se desloca.

Greimas (1975) defende que o peso do corpo humano favorece os eixos vertical e horizontal. No primeiro eixo, o nosso peso faz com que se estabeleça o contato do volume humano com outros corpos como, por exemplo, o próprio solo.

No eixo horizontal, o autor opõe as superfícies sólidas em que, para ele, se dá o deslocamento natural do corpo humano às superfícies líquidas, por exemplo, nas quais

pode se dar o deslocamento no sentido vertical e uma mudança do padrão postural de vertical para horizontal.

Caso passemos a conceber o volume humano não mais como um objeto percebido, mas como o responsável por seu próprio movimento, “como um sistema de alavancas e comandos”. (GREIMAS, 1975, p. 55). Sendo assim, não podemos considerar o corpo humano como uma unidade global, mas como uma “organização de atores metonímicos (braço, perna, cabeça, tronco etc.) agindo por procuração, cada um no seu espaço parcial, em nome de um único actante”. (GREIMAS, 1975, p. 55-56).

É fato que essa decomposição do corpo humano serve para a descrição da gesticulação e é, indubitavelmente, morfologicamente motivada. Entretanto devemos considerar o fato de ela estar subordinada a questões antropológica, uma vez que, para Greimas (1975), não devemos reduzir a gestualidade do corpo humano a um modelo geral de virtualidades que englobe todos os gestos e posturas. Para ele:

Não é possível aceitar esta abordagem mecanicista do corpo humano, nem considerar a motricidade humana como um fenômeno natural. Mesmo sendo organicamente limitada nas suas possibilidades, a gesticulação, aprendida e transmitida, como todos os outros sistemas semióticos, é um fenômeno social. (GREIMAS, 1975, p. 56)

Em outras palavras, podemos dizer que a decomposição ou mesmo a codificação da gestualidade pode variar de um sistema cultural a outro, uma vez que a gestualidade natural se transforma em gestualidade cultural, justamente, por conta do condicionamento exercido pelos grupamentos humanos que a utilizam.

Todavia, embora concordemos com a divisão do corpo humano em agentes corporais, precisamos entender que os gestos individuais de cada agente fazem parte de um conjunto, a exemplo do que ocorre com uma orquestra que executa um frevo ensaiado à exaustão ou que surge como fruto da improvisação do seu maestro, o actante somático.

Outrossim, devemos considerar o homem como um organismo complexo capaz de produzir significação a partir dos traços distintivos do significante gestual que depende diretamente do estabelecimento de um inventário dos comportamentos naturais. Nesse contexto, consideramos o corpo humano como suporte para um código de expressão gesticulatória.

São inevitáveis as comparações entre o processo de significação que ocorre nas línguas naturais e da prática gestual, entretanto, Greimas (1975) chama-nos a atenção para o fato de, na semiótica linguística, o sujeito do enunciado, aquele que exerce o papel de emissor da mensagem e o da enunciação, que funciona como sujeito verbal, ou seja, de

quem o emissor fala, poderem sincretizar-se. Isso se dá porque em enunciados como “eu brinco maracatu”, “eu” é, ao mesmo tempo, sujeito do enunciado e da enunciação.

Esse sincretismo subjetivo, todavia, não ocorre na práxis gestual, pois seu código de comunicação não permite que sejam construídos enunciados e só se manifesta na instauração de um sujeito do fazer. Por isso, o autor defende que:

não é pois surpreendente que os códigos visuais artificiais, para tornarem-se linguagens, sejam construções compósitas onde os elementos constitutivos do enunciado são obtidos por procedimentos de descrição imitativa. (GREIMAS, 1975, p. 63).

Cabe à semiótica interpretar os discursos gestuais como práticas cinéticas que explicam os processos de produção de sentido e transformação do mundo pelo homem. Como dissemos, tal interpretação se funda na concepção de práxis gestual enquanto a utilização que fazemos do nosso corpo para produzirmos um programa narrativo da gestualidade com uma finalidade prática ou mítica.

Embora esses dois tipos de gestualidade possuam o mesmo suporte, o corpo humano, e se utilizem dos mesmos gestos naturais, possuem desígnios completamente diferentes. Uma figura gestual como “bater as palmas das mãos” pode, na gestualidade prática, servir para “matar um inseto” enquanto, na gestualidade mítica, pode simbolizar “uma homenagem” a alguém.

No caso da dança, mais especificamente, embora haja uma clara transposição para o plano mítico de figuras gestuais de ordem prática, não devemos entendê-la como um “espetáculo que procure comunicar um sentido aos espectadores, não é nem mesmo um fazer objetivo, mas sim uma intencionalidade transformadora do mundo como tal”. (GREIMAS, 1975, p. 65).

Além dessa utilização no plano mítico de figuras da gestualidade prática, é muito comum que o plano mítico apareça difuso no prático. A forma como fazemos as refeições, como nos vestimos ou mesmo como caminhamos à rua está, em muitos casos, permeada de uma gestualidade mítica.

Por sua vez, quando nos referimos aos estados interiores da mente humana, tais como: medo, alegria, tristeza e raiva, falamos de uma gestualidade atributiva. Nesse caso, a gesticulação funciona como uma referência a um conteúdo subjacente ao movimento do corpo humano. “Arregalar os olhos”, por exemplo, é uma categoria fêmica do plano de expressão que pode representar, no plano de conteúdo, “medo” ou “surpresa”, ou seja, uma categoria sêmica.

Contudo, assim como acontece nas línguas naturais, a relação sígnica entre plano de expressão e de conteúdo na comunicação gestual é arbitrária, por conseguinte, faz-se necessário levarmos em consideração o contexto cultural da práxis gestual.

Quando esse contexto de transmissão comunicativa se dá entre um artista, seja ele um ator ou um brincante de maracatu rural e um destinatário na qualidade de espectador, tem-se uma modalidade de manifestação gestual conhecida por gestualidade mimética.

A transposição para a mimese, como o que acontece em um espetáculo teatral ou de dança, implica na pressuposição de um estatuto semiótico prévio. Para tanto, não se transpõe um signo natural, uma vez que seu conteúdo é considerado por meio de sua expressão.

O signo “bola”, por exemplo, pode ser facilmente identificado pela corrida e um chute no ar imitando o que faria um jogador de futebol. Ou, no caso do maracatu rural, o salto da “calua” nos remete claramente ao trote do cavalo. Para Greimas (1975, p. 71):

A gestualidade mimética é, em suma, um inventário de signos gestuais que, a nível de conteúdo, têm dimensões de *sememas* e, a nível de expressão, dimensão de *figuras*, signos obtidos pela transposição do significante tomado a uma substância manifestante preexistente na substância gestual que é o corpo humano.

Vemos, com isso, que a gestualidade mimética não possui autonomia, ela acompanha a gestualidade natural ou se integra aos códigos artificiais, como o que acontece na Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS) na qual alguns gestos fazem clara referência a signos preexistentes.

Como exemplo desse processo intersemiótico e dessa dependência da gestualidade mimética de outros estatutos semióticos, temos o gesto que representa, em LIBRAS, a palavra amor. Nele, o braço direito é levado na direção do peito esquerdo, aproximadamente na altura do coração; ao final desse movimento, o intérprete ou usuário dessa língua artificial não verbal fecha sua mão direita indicando que a pessoa ou coisa amada está dentro do coração, signo diretamente relacionado ao amor.

Figura 2 – Representação da palavra “amor” em LIBRAS⁹



Sendo assim, podemos dizer que a práxis gestual é aprendida e transmitida igualmente ao que ocorre em sistemas semióticos como as línguas naturais e, por conseguinte, torna-se um objeto cultural.

Porém, pelo fato de cada sistema cultural ter a sua forma de interpretar a realidade que o cerca, é preciso que haja um acordo tácito entre o destinador e o destinatário da gestualidade.

No caso da dança, o destinador, um coreógrafo, por exemplo, pode dificultar o reconhecimento das figuras gestuais, então, o automatismo existente em outros códigos gestuais dá lugar à abstração e à iconização. É justamente esse nível de dessemantização que opõe o sagrado, o lúdico e o estético.

Enquanto a dança arcaica ou sagrada depende claramente da gestualidade mítica, e não tem, a priori, intenção comunicativa; na dança clássica, que Greimas prefere chamar de ballet, modalidade que tem uma clara intenção comunicativa, há a predominância de uma gestualidade estética ou modal.

Por sua vez, a dança folclórica, a exemplo do maracatu, tem uma estreita relação com a gestualidade “lúdica e ocupa uma posição intermediária na medida em que ao mesmo tempo a) uma comunicação explícita para os espectadores e os participantes; e b)

⁹ Disponível em: <http://www.dicionariolibras.com.br>, acesso em: 07/03/2014.

um fazer mítico implícito” (GREIMAS, 1975, p. 74). Sendo assim, ele estabelece a seguinte classificação:

Quadro 3 – Dança folclórica X Ballet¹⁰

SAGRADO	LÚDICO	ESTÉTICO
Não comunicação	Não comunicação e comunicação	Comunicação
Práxis mítica	Ex.: dança folclórica	Ex.: ballet

Na dança folclórica, há uma clara transposição das unidades da gestualidade mítica para a gestualidade lúdica. Nas apresentações do maracatu rural, por exemplo, os gestos apresentam verdadeiras deformações gesticulatórias em relação àqueles comportados na gestualidade prática.

Como vemos no quadro 2, na dança, quanto maior for o impulso lúdico maior é a negação da práxis gestual cotidiana e maior é a aproximação de uma comunicação gestual. Em outras palavras, maior é grau de dessemantização (perda do sentido original) ou de ressemantização (atribuição de um novo sentido), a exemplo do que acontece no ballet, que tem uma finalidade, prioritariamente, estética.

Diferentemente da dança clássica, que tem como intenção primeira a comunicação entre bailarinos e plateia; a dança folclórica intenciona inicialmente transformar os conteúdos nela expressos.

Considerando a gestualidade como comunicação por meio de um sistema gestual, temos, segundo Greimas (1975, p.73), “dois tipos de unidades gestuais de dimensões diferentes, um da ordem de traço distintivo (fema ou sema) e outro da ordem do fonema ou semema”. Tais unidades gestuais, para ele, se integram no processo de comunicação em unidades maiores que seriam os enunciados ou discursos gestuais.

A partir dessa noção de discurso, enquanto processo de semiotização gestual, o estabelecimento de categorias que possuam grande generalidade apresenta-nos como um problema, tendo em vista que nem sempre a delimitação entre o sagrado, o lúdico e o estético, por exemplo, aparece-nos tão claramente.

¹⁰ (GREIMAS, 1975, p. 74)

É justamente a partir desse problema que Greimas decide formular a seguinte hipótese:

Toda gestualidade programada que ultrapasse as dimensões do semema/fonema, na medida em que se encontra a serviço da comunicação, é de origem mítica; e mais ainda: que é também transposição para o eixo de comunicação de enunciados e programas gestuais de conteúdo implicitamente mítico. (GREIMAS, 1975, p. 74)

Sendo assim, o sagrado, através de sua práxis gestual mítica, estaria relacionada a não comunicação; o balé, por exemplo, por conta de seu caráter estético, teria claramente uma preocupação comunicativa; por sua vez, a dança folclórica estaria numa posição intermediária entre uma prática gestual estritamente mítica e outra com intenções estético-comunicativas evidentes. É nessa fronteira entre comunicação e não comunicação, ou seja, mergulhada em um universo lúdico, que está situada a dança popular ou folclórica.

Ao se referir à dança clássica, Trotta (2004), defende que ela é “um exagero da gesticulação prática e mítica”. Em outras palavras, podemos dizer que, dentro dessa práxis gestual, encontramos aspectos que retomam tanto gestos do cotidiano quando de uma prática gestual mítica.

Já, para Greimas (1975), no que tange a comunicação lúdica, as unidades de seu sistema são transpostas de um “fazer mítico (e não de uma fazer prático)” (ibid., p. 74), essa transposição se comprova ao observarmos nos espetáculos de danças folclóricas diferenças e deformações gesticulatórias, em se comparando com práxis gestual cotidiana.

Na dança folclórica, essa práxis gestual ressemantiza-se, reveste-se de um novo sentido, ao mesmo tempo, lúdico-mítico e comunicativo-estético, afinal representa tanto uma reverência, como já dissemos, quanto um evolução de caráter estético-acrobático. Para Trotta (2010, p. 25), “o coreógrafo, ao ressemantizar a prática gestual tornando-a voluntária, pode exagerar – aumentar muito o grau de ressemantização – ou pode, simplesmente, evidenciar uma gestualidade semelhante à da práxis”.

Na verdade, tanto na dança clássica quanto na dança folclórica, a gestualidade apresenta desvios estilísticos em relação à práxis gestual cotidiana. Esses gestos devem ser considerados como “manifestações normais da ‘cultura’ presente nos enunciados míticos, mesmo que estes sejam parcialmente ou inteiramente dessemantizados” (ibid., p. 75).

Para Trotta (2010, p. 29), “no que se refere ao não reconhecimento da práxis gestual, notamos que a dança clássica, por ressemantizar em alto grau a práxis gestual, cria um efeito de distanciamento do espectador em relação à obra coreográfica, de abstração”. Por sua vez, a dança moderna e algumas tendências da dança contemporânea tencionam aproximação do espectador em relação à obra por meio da gestualidade natural.

Na verdade, não é apenas o modo de narrar a história que aproxima ou distancia a audiência. O conhecimento que o espectador tem da narrativa faz com que ele reconheça as personagens e as cenas, justamente pelo fato de histórias como os contos de fadas, por exemplo, terem enredos muito conhecidos e contarem com uma narrativa bastante figurativizada.

Para analisarmos um espetáculo sincrético como o de um maracatu rural, temos que levar em consideração, além do plano linguístico, a gestualidade, a música e o figurino. No caso de um espetáculo como o de um ballet, teríamos que considerar ainda a iluminação e o cenário. Para Teixeira (2008, p. 169), a semiótica discursiva considera “sincrético um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação”.

Um espetáculo sincrético não é uma soma das partes que o compõem, mas várias semióticas trabalhando para que ocorra uma única enunciação. Fiorin (2009), ao interpretar a abordagem que o semioticista francês Jean-Marie Floch sobre o texto sincrético na semiótica, afirma que:

não há para um dado enunciado sincrético, uma enunciação visual, uma enunciação verbal, uma enunciação gestual, etc. Se houvesse uma enunciação para cada linguagem, o resultado seria colocar uma linguagem ao lado da outra, sem que houvesse uma superposição da forma da expressão e, por conseguinte, sem que dela resultasse um sincretismo. Ao contrário, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para construir um texto sincrético. Essa enunciação constitui uma estratégia global de comunicação, que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e uma forma da expressão. (FIORIN, *in*: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.37 e 38)

O estudo de um objeto semiótico sincrético demanda muito empenho, sobretudo, no caso de espetáculo semiótico como o do maracatu rural, que envolve diversas linguagens ou planos de expressão, como: composição poética, música, dança, figurino e participação de atores oriundos das mais variadas manifestações da cultura popular pernambucana.

Ademais, entendemos que o texto surge da manifestação do plano de conteúdo através de um plano de expressão, de forma que possamos entendê-lo, interpretá-lo. GREIMAS (1983, pp. 460-461), explica que texto é: “Considerado como enunciado, texto opõe-se a discurso, conforme a substância de expressão – gráfica ou fônica – utilizada para a manifestação do processo linguístico...”.

Um texto sincrético, por sua vez se utiliza de várias linguagens, ou seja, vários planos de expressão do discurso que envolvem enunciador e enunciatário para a produção de um sentido comum ou, nas palavras de FLOCH (1985, p. 233), as semióticas sincréticas como a da dança, do teatro, do cinema e da pintura “constituem seu plano de expressão – e mais precisamente a substância de seu plano de expressão – com os elementos dependentes de várias semióticas heterogêneas. Afirma-se assim a necessidade – e a possibilidade – de abordar estes objetos como ‘todo’ de significação ”.

Ainda em relação à definição de sincretismo, vejamos o que dizem Greimas e Courtés:

pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne (GREIMAS & COURTÉS, 1983, p. 426).

Em suma, o texto para ser sincrético não pode ter uma superposição dos planos de expressão, que deve ser considerado como um todo. No nosso caso, dispensamos da análise o cenário e a iluminação pelo fato de nas apresentações de maracatu rural não haver uma programação de qual iluminação deverá ser utilizada ou como será constituído o cenário. As apresentações podem acontecer ao ar livre no meio da rua, em um teatro, em um ginásio coberto, numa praça ou mesmo em um terreiro na frente da sede de um maracatu em um engenho de cana de açúcar.

Geralmente são lugares muito simples nos quais o máximo com que se pode contar é com uma iluminação precária, um palco e um equipamento de som para transmitir as rimas do mestre e a música tocada pela orquestra.

Outra grande diferença entre a dança clássica e a dança folclórica é o fato de no ballet haver uma grande responsabilidade com um roteiro gestual. Por sua vez, em danças folclóricas como o frevo, a ciranda e o maracatu rural, embora haja um cabedal pré-concebido de passos ou evoluções, não há uma sequência canônica para a execução dos mesmos.

O estudo da gestualidade na dança deve basear-se em cinco parâmetros: movimento, espaço, forma, dinâmica e tempo. Quanto ao primeiro e principal parâmetro, o movimento, que implica em mudança de um estado narrativo a outro, consideram-se na dança dois estados: o latente, que corresponde ao repouso; e o liberado, que representa a movimentação propriamente dita.

Para Tatit (1998, p, 57),

Podemos ter, em sentido totalmente inverso, o esforço do sujeito em prolongar seu tempo de convívio com o objeto. Nesse caso, a grande aliada é a duração, o tempo do *não ainda*. Essa expressão indica que, apesar da permanência de um determinado estado, este caminha inexoravelmente para a sua própria extinção. No entanto, enquanto durar, carrega o sabor da eternidade típico dos momentos de plenitude, em que sujeito e objeto tornam-se, concomitantemente, ativos e passivos, numa relação transitiva despida de embaraços. A imagem da apreensão estética como um instante sublime, que se destaca das imperfeições do cotidiano, ilustra bem o encanto dessas pequenas durações e não deixa de revelar também o esforço do sujeito em prolongá-las. (TATIT, 1998, p.57)

No caso da dança, a parada ou desaceleração pode ser interpretada como um momento em que o sujeito, no caso, o espectador, está na iminência de ficar em conjunção plena com seu objeto de valor.

No estado latente, o repouso é aparente, pois a energia é interiorizada e posta em estado de latência, como um vulcão prestes a explodir. Tal latência fica a cargo da respiração, da postura e da contração da musculatura. Para Valéry:

Daí resulta esta maravilhosa impressão: que no Universo da Dança o repouso não tem lugar: a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase de violência, enquanto os saltos, os passos contados, as pontas, o *entrechat* ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer. Mas, no Universo ordinário e comum, os atos são apenas transições, e toda a energia que por vezes neles aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa, sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo *sobre-excitado*. (VALÉRY, 2003, p.37)

Na dança contemporânea, praticamente não há paradas, o que se traduz em um efeito de aceleração e gera a expectativa de que o objeto de valor vai escapar do sujeito.

Tudo ocorre como se nossa vida afetiva fosse do *já* ao *não ainda* – ou vice-versa – modulando os adiantamentos e os atrasos de acordo com a capacidade do sujeito de tolerar o inesperado e programar a espera. Note-se que ambas as noções (a surpresa e a espera), mesmo em suas disposições extremas, pressupõem um certo equilíbrio das funções de sujeito e de objeto. Se este for rápido demais, a ponto de ultrapassar a esfera daquilo que conhecemos como surpresa acaba perdendo seus contornos de identidade e, conseqüentemente, o objeto escapa do sujeito. (...) Em outras palavras, para além da surpresa, o excesso de instantaneidade confunde os limites de identificação do objeto de tal maneira que adentramos repentinamente na escuridão e no silêncio. (TATIT, 1998, p.54)

Os movimentos básicos do estado liberado são as rotações e as translações, que são muito constantes no maracatu rural. Os movimentos de rotação são aqueles em que o bailarino gira um segmento do corpo (movimentos segmentares), por exemplo, o braço ou mão em torno de seu próprio eixo. No maracatu rural, normalmente, não existem movimentos dessa natureza, nesse folguedo popular predominam movimentos mais fortes, mais ríspidos ou agressivos.

O estudo do corpo global inserido na dança necessita da classificação dos movimentos em famílias da dança, a saber: transferência, locomoção, volta, salto, queda e elevação.

As transferências se caracterizam pela mudança na distribuição do peso do corpo global de um ponto a outro, como o que ocorre na base invertida, na qual se transfere o peso corporal dos membros inferiores para os membros superiores.

Figura 3 – Base Invertida¹¹



Outro importante conceito no que tange a análise da dança na semiótica é o de espaço que trata, justamente, da relação estabelecida entre o bailarino e o seu espaço interno, com o espaço externo (kinesfera) e o espaço em torno dele ou espaço global. Para Laban, “o movimento não existe sem espaço e nem o espaço sem o movimento. O

¹¹Disponível em: <https://htpilates.files.wordpress.com/2011/08/imagen-8.png>, acesso em 08/05/2015.

movimento é o aspecto visual do espaço. O espaço é a feição oculta do movimento”. (LABAN, 1990, p. 17).

O uso do espaço na análise da dança não se limita à sua programação realizada pelo bailarino e pelo coreógrafo. Devemos considerar também um espaço interno, que se manifesta, sobretudo, no movimento potencial, ou seja, no estado de latência. Na visão de Greimas e Courtés

[...] Na medida em que a semiótica inclui em suas preocupações o sujeito considerado como produtor e como consumidor de espaço, a definição de espaço implica a participação de todos os sentidos, e exige que sejam tomadas em consideração todas as qualidades sensíveis (visuais, táteis, térmicas, acústicas, etc.)”. (GREIMAS e COURTÉS, 1983: 156)

No estado de latência, o corpo se expande e se retrai internamente por meio da respiração e da tonicidade muscular. A programação espacial na dança moderna e na dança contemporânea é feita tomando como referência a individualidade, ou seja, o corpo do bailarino. Por sua vez, na dança clássica, o bailarino toma como referência o espaço disponível no palco, o roteiro coreográfico pré-estabelecido e a plateia.

O bailarino clássico nunca aparece de costas para a audiência, ele pode ficar de frente (*en face*), cruzado (*croisé*) ou apagado (*effacé*).

Para Sá Earp (2000), no estudo do espaço, enquanto categoria analítica da dança, devemos ainda considerar aspectos como: direção, sentido, nível, trajetória e eixo. O nível é representado por categorias topológicas que nos orientam quanto o posicionamento do corpo no plano vertical. Tais níveis ou categorias são: baixo, médio e alto.

No nível baixo explora-se o maior contato possível com o solo, como o que ocorre na base deitada. No nível médio, predominam posições como o agachamento e a base de joelhos. Por sua vez, o nível alto, predominante na dança clássica, vê-se representado em coreografias em que predominam as bases de pé, as bases suspensas e os saltos.

Figura 4 – Base Suspensa¹²

Quanto às trajetórias, sua função é indicar “as direções no espaço e podem ser definidas ou indefinidas” (TROTТА, 2010, p. 111). Enquanto a dança clássica segue um roteiro coreográfico com trajetórias bastante demarcadas, a dança moderna e a contemporânea conferem maior liberdade de movimentação.

A direção, enquanto categoria analítica, representa a trajetória traçada no espaço, em outras palavras, o sentido para onde o bailarino segue a partir do centro de seu corpo. Direções possíveis são: para frente, para trás, para os lados, para um sentido diagonal, para cima, para baixo etc. Todavia, vale salientar que pode haver combinações entre essas direções, bem como é preciso estabelecer sua relação com os eixos vertical e horizontal.

A dinâmica na dança é analisada com base em suas mudanças de um movimento *forte* para um *fraco* ou de um passo mais *rápido* para um mais lento. Segundo Trotta (2010, p. 121), “a gestualidade ganha uma conotação, que é traduzida em termos como: percutido, balanceado, lançado, pendular etc”.

Enquanto na dança clássica predominam movimento mais leves, mais lentos, com um fluxo controlado e que buscam o virtuosismo; na dança contemporânea preponderam

¹² Disponível em:

http://www.musitec.com.br/luzecena/revista_artigo.asp?revistaID=2&edicaoID=160&navID=4085,
acesso em: 14/05/2015.

movimentos fortes, rápidos e livres, que buscam um efeito de fragmentação e de agressividade. Nas palavras de Trotta,

ao inverterem os esforços e o fluxo dinâmico da *dança clássica*, a *dança moderna* e a *dança contemporânea* acrescentaram às suas características estéticas a possibilidade de improvisação, pois ao adotarem o fluxo livre a movimentação ganha um caráter mais pessoal do intérprete e, portanto, regras menos rígidas para a execução do movimento. (TROTTA, 2010, p. 128)

O ritmo é outro importante fator na análise da dança, sobretudo no que se refere à relação estabelecida entre tempo e espaço. Na verdade, o ritmo impõe ao dançarino um roteiro gestual que pode ser seguido ou não. Em um espetáculo de balé, por exemplo, percebemos claramente que os bailarinos se subordinam ao ritmo, o que provoca um efeito de harmonia e de sincronia entre as linguagens.

Já a dança contemporânea se vale da desarmonia entre o ritmo e a coreografia. Isso ocorre porque os espetáculos de dança contemporânea buscam a imitação de cenas do cotidiano e, muitas vezes, a “música” que teria a função de ditar o ritmo é o barulho do passar de um trem, o tocar de uma campainha ou mesmo o choro de uma criança.

A música se liga diretamente ao ritmo e, por seu caráter abstrato, tem a função de afetar o estado de ânimo da plateia e do próprio dançarino. Um estilo musical em que predomina uma batida mais rápida, mais forte, como o rock’n’roll, normalmente faz com que a plateia fique mais agitada ou, pelo menos, mais receptiva à encenação de uma coreografia mais agressiva.

A música é assemântica, ou pelo menos não figurativa: não representa o mundo, diferentemente da palavra. Assim, aninhada no espetáculo, ela irradia, sem que se saiba muito bem o quê. Influencia nossa percepção global, mas não saberíamos dizer que sentido ela suscita ao certo. Ela cria uma atmosfera que nos torna particularmente receptivos à representação. É como uma luz da alma que desperta em nós. (PAVIS, 2008, p.130)

O balé se utiliza da música clássica, o que quer dizer que tanto música quanto dança respeitam princípios clássicos de leveza e harmonia, tudo isso buscando o virtuosismo e o desenvolvimento de temas comuns aos espetáculos de dança clássica.

É claro que a gestualidade ocupa lugar central na análise de um espetáculo de dança, mas não se pode desprezar em uma análise semiótica dessa natureza aspectos como o ritmo, a música e o figurino. Estes elementos se sobrepõem sincreticamente e constituem um todo, uma unidade de sentido do ponto de vista do plano de conteúdo e, por isso, todos são importantíssimos para a construção dos sentidos em um espetáculo semiótico.

O figurino tem a clara função de diferenciar os estilos de dança. Em uma apresentação de dança clássica, por exemplo, as bailarinas utilizam sapatilha de ponta, já que nesse tipo de espetáculo predomina a verticalização dos movimentos.

Além disso, as indumentárias utilizadas pelos dançarinos servem para caracterizar o meio social, a época e o estilo das personagens, bem como podem refletir suas preferências individuais, o local onde se passaria a história, valorizar o corpo do bailarino, materializar um ritmo ou refletir a luz.

Na dança clássica predominam figurinos bastante “figurativos”, na tentativa de anular o corpo do bailarino, uma vez que a preocupação maior está centrada na caracterização da personagem representada. Para Trotta,

A dança clássica caracteriza bem seus personagens, no que se refere a personagens ligados ao folclore. Nesse caso, os bailarinos aparecem vestidos a caráter, deixando inclusive as sapatilhas de lado, para utilizarem botas, ou sapatos de dança flamenca. Em quase todos os balés de repertório clássico há momentos de folclore. (TROTТА, 2010, p. 163).

Logo, há uma alternância de um figurino específica da dança clássica, como as sapatilhas de ponta, com um figurino específico da narrativa folclórica.

Figura 5 – Alternância de figurinos no balé¹³



¹³ Disponível em:

<http://www.escolabolshoi.com.br/bolshoi/Portugues/lisPostagens.php?c=Ng==&pagina=8>, acesso em: 14/05/2015.

A imagem anterior é de uma apresentação do espetáculo Dom Quixote encenado em Florianópolis pela escola do balé Bolshoi no Brasil e ilustra bem o que dissemos. No primeiro plano, vemos bailarinas vestidas ao estilo clássico, usando tutu e sapatilha de ponta; e, no segundo plano, há duas filas de bailarinos caracterizados de acordo com a história a ser contada. Observamos, inclusive, que as bailarinas estão utilizando leques, saias mais longas em detrimento dos tutus e sapatos de dança flamenca.

Enquanto na dança clássica os trajes são muito figurativos, na dança moderna, o corpo toma lugar enquanto personagem. O esforço muscular que o bailarino faz ao movimentar-se ganha conotação estética. Inclusive, a nudez surge como uma proposta para trazer maior liberdade aos movimentos.

Quanto à nudez, não é o grau zero do figurino, seria antes o figurino que, por sua familiaridade e sua adequação aos valores, representa o grau zero. A nudez pode acolher todas as funções: erótica, estética, “estranheza inquietante” etc.. (PAVIS, 2008, p. 165)

Mesmo quando não há nudez total, o figurino que normalmente é utilizado na dança moderna é leve e solto, o que garante maior flexibilidade e uma relação harmônica com os movimentos naturais.

Já na dança contemporânea, as roupas e acessórios do cotidiano são incorporados ao espetáculo. Na verdade, praticamente todos os aspectos da dança contemporânea buscam essa harmonização com cenas do dia a dia. Uma vez que ela busca representar cenas reais, incorpora barulhos, roupas e movimentos muito próximos da práxis gestual cotidiana.

3. A CULTURA POPULAR E AS ORIGENS DO CARNAVAL

3.1 O que é cultura popular

A partir de uma perspectiva analítica baseada nas ciências sociais, tais como: a sociologia e a antropologia, cultura é tudo aquilo que é resultado da criação do homem. Assim, ferramentas, línguas, gestos, crenças, conhecimento etc. são considerados elementos da cultura de um povo porque são adquiridos no convívio social.

Destarte, bem como não há línguas em estágios evolutivos diferentes, não há cultura melhor ou pior, superior ou inferior, o que existem são culturas diferentes. Não importa quão simples seja a organização de determinada sociedade, ela sempre possuirá objetos culturais que a diferenciam de outras comunidades. Portanto, é preconceituoso dizer que dado grupo social é “atrasado” ou que não possui “cultura”. Mesmo em comunidades ágrafas, há uma grande riqueza ou diversidade cultural.

Cascudo (1983) tem opinião semelhante. Para ele, “o povo tem uma cultura que recebeu dos antepassados. Recebeu-a pelo exercício de atos práticos e audição de regras de conduta, religiosa e social” (CASCUDO, 1983, p. 678).

Para que um objeto natural, a exemplo de uma pedra, viesse a se tornar um objeto cultural a que os homens pré-históricos atribuíssem a função de cortar ou perfurar, foi necessário um acréscimo cumulativo de marcas de individualidade que, durante a evolução humana, foram se incorporando à cultura dos nossos ancestrais.

Todavia, para que tais marcas da individualidade se tornem objetos culturais, é imprescindível a satisfação de alguma necessidade dos seres sociais. Por que nossos índios, vivendo nos trópicos, incorporariam à sua cultura o hábito de se vestirem com peles pesadas de animais a exemplo do que fazem os esquimós do Alasca ou da Sibéria?

Para o autor, a transmissão cultural dá-se “pelo replantio de galhos floridos e não pelas sementes unitárias. (...) É mais fácil aceitar o feito do que fazer...” (Cascudo, op. Cit., p. 682).

Em outras palavras, podemos dizer que a convivência social, na maioria das vezes, faz-nos recorrer à memória coletiva, de forma que tenhamos a necessidade de criarmos um objeto cultural a cada situação de interação social. Imagine se tivéssemos que criar uma palavra nova toda vez que precisássemos representar o mesmo objeto. Isso se tornaria improdutivo.

A palavra desempenha um papel especial nesse processo de constituição da memória coletiva, sobretudo no que tange à transmissão da cultura popular, que tem seu protocolo todo fundamentado na oralidade.

Ao lermos, em João 1:1, *In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum*¹⁴, percebemos que, inclusive nos textos religiosos como a Bíblia, há clara referência a essa consciência criadora da palavra.

A palavra cria, constitui semioticamente o universo e é, a partir dela, que tudo que é humano é transmitido. Em outras palavras, podemos dizer a linguagem é o principal meio de difusão cultural, sobretudo quando se dá na oralidade. Para Cascudo:

A sabedoria vive mais ardente na consciência e não nos registros que a sepultam para uma consulta, que é uma breve ressurreição. (...) A mobilidade da comunicação oral que, aparentemente, seria um processo dispersivo e tumultuoso de esquecimento, é uma forma plástica mas indeformável de conservação e continuidade. (CASCUDO, 1983, p. 686)

Em suma, aquilo que se mantém vivo na tradição oral é o cerne da cultura tradicional de uma comunidade. Por isso, há todo um esforço para mantê-la imaculada, uma vez instituída como representativa de determinado grupo social. Algo que para ser lembrado tem que ser lido já nasceu com data marcada para morrer.

Mas, afinal, o que cultura popular? Na verdade, podemos falar em conceitos de “cultura popular” que são utilizados a depender da orientação do pesquisador.

Uma das definições mais recorrentes de cultura popular é aquela que a opõe à cultura “erudita”. Popular, nessa concepção, representa tudo aquilo que advém do “povo”, que, desta feita, é tido como “ingênuo, de mau gosto, indigesto, ineficaz, errado, anacrônico ou, benevolentemente, pitoresco”. (ARANTES, 1981, p. 13). Por sua vez, o “erudito” representa o culto, o letrado, o de vanguarda, o certo, o moderno etc.

Essa concepção preconceituosa de cultura é imposta por mecanismos de produção e difusão de ideias, tais como: escolas, museus, igrejas, meios de comunicação de massa etc., que tentam monopolizar a informação, bem como transmitir os seus valores como sendo os melhores e, por conseguinte, os únicos que merecem ser seguidos.

Tal distorção também se deve ao fato de, desde a Antiguidade, dar-se muito mais valor ao trabalho intelectual do que ao trabalho manual. Logo, a cultura representativa daqueles grupos identificados com o trabalho manual é tida como de menor valor. Para

¹⁴ No princípio era o Verbo (palavra), e o Verbo estava junto a Deus, e Deus era o Verbo.

Arantes (1981, p.14), “no capitalismo tudo se passa como se ‘fazer’ fosse um ato naturalmente dissociado de ‘saber’”.

Torna-se latente essa diferença no tratamento dispensado à cultura popular e àquela representativa das classes dominantes quando observamos o espaço, o valor que é dado a cânones da literatura “erudita”, a exemplo de: Olavo Bilac, Machado de Assis, Augusto dos Anjos, entre outros.

É claro que eles merecem o crédito que lhes é dado, todavia, para tanto, não seria necessário desmerecer, valorar como inferiores obras de mestres da literatura popular como as de: Leandro Gomes de Barros, Manoel Monteiro, Silvino Pirauá, Patativa do Assaré, José Costa Leite etc.

Outro fator preponderante é o fato de estes poetas populares serem, em sua maioria, oriundos de cidades do interior e não terem frequentado a escola regularmente, enquanto a erudição e a cultura de massa, normalmente, estão associadas à escola, à universidade e aos grandes centros urbanos.

O Maracatu de Baque Solto ou Rural carrega consigo todo esse estigma, pois, além de ser representativo do interior de Pernambuco, mais especificamente da Zona da Mata do estado, seus brincantes são, em sua maioria, cortadores de cana, donas de casa, costureiras, feirantes, pequenos agricultores, ou seja, típicos representantes das classes menos favorecidas da sociedade interiorana.

Outra definição muito recorrente de cultura popular é a que toma como sinônimo de folclore, em outras palavras como:

um conjunto de objetos, práticas e concepções (sobretudo religiosas e estéticas) consideradas “tradicionais”. (...) como resíduo da cultura “cultura” de outras épocas (às vezes de outros lugares), filtrada ao longo do tempo por sucessivas camadas de estratificação social. (ARANTES, 1981, p. 16)

Nessa concepção, pensa-se em cultura popular como sinônimo de tradição, logo, qualquer mínima mudança que ocorra na utilização de um objeto cultural representa uma deturpação dos valores, um empobrecimento cultural que deve ser combatido.

Seus defensores, muitas vezes tidos como saudosistas, não compreendem que é a interculturalidade é um processo inerente à constituição da memória coletiva de um povo. É a partir do contato com outras culturas que podemos, em recusa ao que nos é imposto de fora, reafirmar aquilo que nos é representativo; ou absorvermos traços culturais exteriores com os quais nos identificamos.

Outro problema relacionado a esse ponto de vista é que o controle sobre o que é, efetivamente, representativo das tradições nacionais geralmente está nas mãos das elites. Elas escolhem os elementos que, segundo elas, são nossos símbolos. Mais precisamente, as elites absorvem a cultura popular; dão-lhe uma roupagem “erudita”, recriam, reconstróem as imagens dos eventos culturais e os devolvem ao grande público como sendo a mais pura representação do “popular”.

Para Arantes (1981), “o resultado de procedimentos dessa natureza é ‘higienizar’ esses eventos, ocultando os seus aspectos de pobreza, o seu caráter tosco e, aos olhos de muitos, grosseiro” (p. 20). Podemos dizer que há, sobretudo com o advento das grandes mídias, uma espetacularização do popular.

Grandes eventos como o carnaval e as festas juninas têm se moldado às exigências econômico-mercadoológicas impostas pelas elites. Os maracatus rurais, por exemplo, a partir da década de 1930, para que pudessem se apresentar e concorrer com os maracatus nação oriundos da região metropolitana de Recife, passaram a adotar a corte real por imposição da Federação Carnavalesca de Pernambuco. Segundo Silva (2005, p.48),

A presença de uma corte no Maracatu de Caboclos foi uma exigência da Federação Carnavalesca Pernambucana, para que a dança dos caboclos fosse aceita como maracatu, pelo que se pretendiam donos da cultura que o povo cria. As tribos caboclas aceitaram a corte para poderem desfilarem e receber ajuda dos governos. 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.

Essa massificação dos eventos de cultura popular retira dos mesmos sua dimensão social. Ao se pensar numa produção meticulosa do espetáculo, “cortam-se as raízes do que, na verdade, é festa, é expressão de vida, sonho e liberdade” (ARANTES, 1981, p. 20). Faz-se necessário, portanto, pensarmos cultura, não apenas a popular, como algo plural, múltiplo, que se difunde, que se cria e se recria na heterogeneidade.

3.2. A cultura popular e o carnaval: da Antiguidade à Modernidade

3.2.1. Festividades Carnavalizadas na Antiguidade

Não há unanimidade nem clareza quanto às origens do carnaval. Muitos historiadores defendem que ele tenha se moldado a partir das festas religiosas da Antiguidade em que homens e mulheres se pintavam, dançavam e bebiam em comemoração à chegada da primavera.

É fato que essas festas funcionavam como um momento de descontração e quebravam a rotina dura e monótona de trabalho no campo e em casa. No Egito Antigo, por exemplo, há cerca de seis mil anos, ou seja, por volta do ano 4000 a.C., aconteciam, às margens do Rio Nilo, festas em homenagem a deusa Ísis e ao touro Ápis.

Entre esses pesquisadores que defendem esta remota origem carnavalesca, podemos citar Araújo (2003). Para ele, diversas outras festividades agrárias que aconteciam na Antiguidade seriam as precursoras do que hoje conhecemos como carnaval.

Para Ferreira (2004), estas não seriam “festas carnavalescas nem precursoras somente do carnaval, mas sim de todos os tipos de festas públicas populares que o mundo conheceu depois delas, incluindo as festas juninas, os rodeios e até mesmo o Natal e Halloween.” (FERREIRA, 2004, p. 17).

Na Pérsia, por exemplo, ocorriam comemorações em homenagem à deusa da fecundidade, Anaitis, e ao deus Mitra, o “Sol invicto”. Na Fenícia, a fecundidade das terras também era festejada em nome da Artarte e de seu amante Adônis. Já na ilha de Creta, a proteção da terra e a fertilidade eram de responsabilidade da “Grande Mãe”, representada por uma pomba.

Na Grécia antiga, havia três grandes festivais em tributo a Dionísio: as Dionísias Rurais, nas quais se pedia àquele deus que fertilizasse o solo; o Festival de Lenaea, momento dedicado à realização de casamentos e os votos de felicidade aos casais; e a Dionísia Urbana, que ocorria em Atenas e se destinava à exibição das peças gregas como até hoje conhecemos. Para Dabdab-Trabulsi (2004),

nos dias 11, 12 e 13, no mês de Anthestérion (fevereiro - março) era realizada a festa em questão. Não se pode afirmar com toda certeza que esta festa fosse diretamente dedicada a Dioniso, contudo, é a festa mais antiga, e que, se não é de fato, para o deus, é mui provavelmente, relacionada a ele. (...) no entanto podemos afirmar que no primeiro dia se dava a abertura do vinho novo que, durante um bom tempo estivera lacrado para fermentação. O vinho era

misturado com água, para então, ser bebido. Este dia simbolizava outrossim, a abertura do mundo dos mortos que voltavam, mesmo que por tempo limitado, a conviver entre os vivos. No segundo dia se iniciava uma bebedeira, seguida de um cortejo e de um evento que simbolizava o casamento da esposa do arconte-rei com Dioniso. Isto representava o renascimento da vegetação, da vida e a transmissão de forças vitais à cidade. No último dia eram tomados certos cuidados para se entrar em contato com o mundo dos mortos, todo o dia era dedicado aos finados.

Na Roma antiga, as festividades ocorriam em homenagem à Baco, deus do vinho, que corresponde justamente ao Dionísio grego. Nas Bacanais, do latim bacchanale, ocorriam cerimônias religiosas, as Vindimas, seguidas de celebrações populares repletas de dança, bebida e orgias. Por isso, embora houvesse celebrações de caráter sacro, repletas de contrição, o termo bacanal está associado, geralmente, à devassidão e à pornografia.

Ainda na Antiguidade romana, existiam as Saturnais, em homenagem ao deus Saturno, que, na mitologia latina, após ser expulso do céu por Júpiter, teria criado Roma. Durante as festividades, vivia-se um tempo de descanso, os escravos não trabalhavam, falavam o que pensavam e eram servidos por seus senhores. Assim como nas Bacanais, era bastante comum a permissividade sexual durante as comemorações em deferência a Saturno.

Araújo (2003) chama a atenção para o fato de que

quando o cristianismo chegou, já encontrou as festas, ditas orgiásticas, em uso nos povos. Por seus caracteres libertinos e pecaminosos, foram a principio condenadas pela Igreja Católica. Teólogos, doutores e papas da Igreja, como São Clemente de Alexandria (escritor e doutor da Igreja - 150-213 d.C), Tertuliano (teólogo romano, Cartago -155-216 d.C, grande pensador polemista dos primeiros séculos da Igreja, combateu tenazmente o relaxamento dos costumes); São Cipriano (Bispo e mártir; padre da Igreja latina, Cartago, iniciado no século III. Foi decapitado por ocasião das perseguições de Valério); Inocêncio II (Papa, Roma - 1130-1140), entre outros, foram contra o carnaval (ARAÚJO, 2003, p. 19).

Em 198 d.C., o Senado Romano censurou as Saturnais, pois geravam desordem e escândalos; os Lupercos, sacerdotes do deus, saíam nus dos templos, banhados em sangue de cabra, depois eram lavados com leite, cobertos por uma capa de pele de bode, e perseguiam as pessoas pelas ruas, batendo-as com uma correia, Suetônio refere que, por ocasião das Saturnais, os escravos podiam dizer verdades aos seus senhores, indo até ao extremo de ridicularizá-los como bem quisessem; cf. p. 15.

Durante as Saturnais, semelhantemente ao que ocorre no carnaval até hoje, as distinções de classe pareciam desaparecer, os tribunais não funcionavam e, por isso, não

ocorriam julgamentos ou execuções de condenados. Também acontecia a eleição de um Rei Saturnalício, o que no nosso carnaval corresponde à figura do Rei Momo.

Essas comemorações possuíam um lado sagrado, mas representavam, sobretudo, um momento de libertação da opressão e da exploração sofridas pelas classes trabalhadoras. As classes dominantes, por sua vez, toleravam essas manifestações, o que, para Medeiros (2005), tinha um duplo objetivo:

de tentar promover uma distensão social, permitindo a realização de sátiras e críticas aos governantes durante os festejos e, no caso específico dos romanos, buscavam, sobretudo, exorcizar os males do inverno e garantir a fertilidade, agradando e realizando rituais ao deus da agricultura e sementeiras, o deus Saturno, que estava associado à paz, à justiça social, à liberdade e a opulência (2005, p. 33).

Embora houvesse uma aparente igualdade social gerada pela permissão da participação popular nas referidas festividades, eram as classes dominantes que determinavam o período de realização das comemorações, geralmente “a partir do primeiro domingo depois da primeira lua cheia que seguisse o equinócio de primavera” (ibidem).

É nítida a afinidade do carnaval, assim como conhecemos, com essas festas pagãs da Antiguidade. Todavia, parece-nos um equívoco ou, pelo menos, um exagero afirmar que já havia carnaval no Egito Antigo ou na Antiguidade greco-romana.

Na Babilônia, por exemplo, ocorriam as Saceias, festejos que duravam cinco dias e nos quais havia um descumprimento das normas sociais estabelecidas. Excessos eram cometidos abertamente, pois quem participava dessas celebrações comia e bebia demais e, muitas vezes, participava de orgias. Além disso, havia uma inversão dos papéis entre servos e senhores, bem ao estilo carnavalesco bakhtiniano, inclusive com a eleição de um “escravo rei”, que era sacrificado no final das comemorações em nome das divindades.

Também não é por coincidência que essas festividades ocorriam de dezembro a março, ou seja, do final de um ano ao início do ano subsequente. Esse período marca o final de um ciclo solar e possui um caráter ambíguo e limítrofe, o que era bastante favorável a festejos que buscavam demarcar o início de um novo período.

As Luperciais, por exemplo, ocorriam no mês de fevereiro em honra de Lupercio (Pã), deus protetor dos campos e rebanhos na Roma Antiga. Nelas, assim como em outras festividades da Antiguidade, as oferendas eram colocadas em barcos que seguiam em cortejo sobre carros até serem lançadas ao mar. Dessa forma, eles acreditavam que teriam uma colheita, ou melhor, um novo ciclo de prosperidade e bonança.

3.2.2. A Carnavalização na Idade Média e no Renascimento

A presença desses “Carros Navais” em festas do mundo antigo como as Saturnais e as Luperciais fez muitos pesquisadores pensarem que desses veículos adviria palavra “carnaval”.

Como dissemos anteriormente, não se pode afirmar que o carnaval já existia na Antiguidade, mas festividades que, com certeza, foram suas precursoras. Na verdade, mesmo que pareça ironia, a Igreja foi quem criou o carnaval ao criar a quaresma. No ano de 604 d.C., o Papa Gregório I determinou que os fiéis deveriam, em dado período do ano, deixar de lado a vida cotidiana e, sobretudo, seus poucos momentos de prazer, para se dedicarem à purificação do espírito a purgação dos pecados.

Esse período duraria quarenta dias que representariam o tempo de provações e jejum que Jesus passou no deserto antes da crucificação. Por isso, o nome “quadragésima” ou “quaresma”. O costume se espalhou até que, durante o papado de Urbano II, em 1091, em uma reunião dos principais representantes da Igreja, o Sínodo de Benevento, eles escolheram o período oficial da quaresma.

O primeiro desses quarenta dias de resignação seria chamado de Quarta-feira de Cinzas, devido ao costume de se marcar as testas dos penitentes com cinzas.

Devia-se elevar o espírito a Deus e meditar sobre a salvação. Não poderia haver festas, bebedeiras e comilanças, ou seja, nada de exageros. Por conta disso, aos poucos se foi estabelecendo a tradição de se realizarem festividades nos dias anteriores à quaresma.

Era necessário esbaldar-se para compensar a longa temporada de abstinência. Então, como a carne era proibida durante a quaresma, era enorme o seu consumo às vésperas da interdição quaresmal, e os dias de comilança, de bebedeira e festas antes dos quarenta dias de resiliência passaram a ser chamados de dias do “adeus à carne”, do “carne vale” ou “*carnevale*”, em italiano.

É claro que não foi intenção dos líderes da Igreja de criarem o carnaval, contudo, aos poucos, eles foram percebendo as vantagens que a festa poderia trazer para a Igreja. Os dias de carnaval serviam como uma válvula de escape para a tensão acumulada na vida cotidiana, e essa “aceitação” dos exageros no período carnavalesco soava como benevolência por parte da Igreja. A “boa vontade” da Igreja durante o carnaval permitia

que ela pudesse punir com mais rigor os excessos que fossem cometidos pelos fiéis em outros períodos do ano.

Bakhtin (1999) trata, de maneira muito perspicaz da influência da cultura popular na obra do médico e clérigo François Rabelais. Na verdade, ele aborda mais precisamente a maneira como o riso e o humor grotesco permeiam a produção literária na Idade Média e no Renascimento, utilizando-se como exemplo, para tanto, da obra rabelaisiana.

O ensaio de Bakhtin é de suma importância, pois a cultura popular e tudo que a identifica sempre foram relegados a segundo plano. As manifestações culturais representativas das classes menos favorecidas sempre foram estigmatizadas, consideradas de menor valor e, até mesmo, se é que isso possa existir, culturalmente inferiores.

Porém, como o próprio Bakhtin preconiza, o humor do povo ocupa um lugar de destaque durante a Idade Média e o Renascimento. “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se á cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” (BAKHTIN, 1999, p. 3).

O autor chama atenção para a unidade de estilo das obras cômicas de caráter popular, embora também reconhece a diversidade dessas manifestações. Ele subdivide as inúmeras manifestações dessa cultura em três grandes categorias:

1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.). (BAKHTIN, 1999, p. 4)

O carnaval, mais especificamente, tinha grande importância na vida do homem medieval, pois representava, ainda que provisoriamente, a libertação do sistema de dominação baseado na relação suserano-vassalo. Durante as festividades de Momo, aboliavam-se os privilégios da nobreza, as regras e os tabus impostos às classes subalternas.

É sempre importante lembrarmos que a religiosidade permeia todo o comportamento da sociedade medieval europeia. No entanto, a comicidade presente no carnaval: “liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são além disso completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não podem nem exigem nada)” (ibidem, p. 6).

Bakhtin (1999) cita a importância na sociedade medieval de outras comemorações como a “festas dos tolos” (*festa stultorum*), a “festa do asno” e o “riso pascal” (*risus paschalis*). Em seu estudo salienta que, praticamente, todas as festas de caráter religioso

e oficial possuíam seus momentos destinados às festividades profanas, mais ou menos como acontece até hoje nos festejos organizados pela Igreja Católica.

Além disso, os bufões e os bobos sempre acompanhavam e faziam paródias dos atos que ocorriam durante cerimoniais sérios, tais como, a iniciação de um cavaleiro ou a entrega de um prêmio aos vencedores de torneios.

Vale lembrar que as festividades oficiais da Idade Média, ou seja, aquelas organizadas pela Igreja ou pelo Estado, “não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam uma segunda vida” (ibidem, p. 8). Na verdade, elas acentuavam as diferenças hierárquicas. Um vassalo ou escravo nunca ocupariam um lugar na tribuna de honra ou seriam convidados para proferir um discurso.

Por sua vez, o carnaval se caracteriza pela degradação, pela inversão de papéis, pela paródia, pelas profanações, pelo travestimento, pela permutação do alto e do baixo, da face e o traseiro etc.

No carnaval medieval, o escravo se transformava, ao menos momentaneamente, em senhor feudal; um bufão podia ser coroado; qualquer um podia se vestir de mulher ou de padre. Aliás, a sátira aos religiosos era uma das preferidas na Idade Média.

A abolição provisória de regras e tabus durante as comemorações carnavalescas criava novas formas de comunicação entre os que tomavam parte da festa. Não havia necessidade de usarem uma linguagem mais respeitosa para se referirem a um superior, a uma mulher ou a um líder religioso.

Tratavam-se por meio de apelidos e epítetos obscenos e difamatórios, mesmo que, às vezes, com um tom afetuoso. Para Bakhtin (1999, p. 15), essa “comunicação familiar” transformou-se “em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial”. De fato, a utilização de palavrões contribui para o surgimento de uma atmosfera de intimidade, por isso, torna-se inconcebível sua utilização em lugares e situações em que se espere uma maior formalidade.

O autor russo dá ao sistema de imagens da cultura cômica popular o nome de *realismo grotesco*, que tem como seu traço mais acentuado o rebaixamento, isto é, “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (ibidem, p. 17).

No realismo grotesco, o “alto” é representado o céu, a salvação, a cabeça, a intelectualidade. O “baixo”, por sua vez, é sinônimo da terra, do túmulo, dos órgãos genitais, do traseiro, do ventre. Ou seja, por meio da degradação, resumem o caráter cíclico da vida.

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (BAKHTIN, 1999, p. 19)

Podemos dizer que a degradação não tem apenas um valor negativo, pois ela também regenera, ressuscita. O “baixo”, aqui representado pela terra, é sempre o ponto inicial, a partir do qual ocorre um novo nascimento.

Outro caráter interessante do carnaval e do realismo grotesco é que o riso carnavalesco medieval provocado pela degradação, diferentemente do riso meramente satírico da modernidade, não exclui, quem zomba também é alvo e, muitas vezes, inclui a si próprio na zombaria. O riso carnavalesco é:

antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral” ; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (ibidem, p. 10)

São, justamente, a popularidade, a universalidade e a ambivalência os princípios básicos da carnavalização bakhtiniana. Nela, a partir da valorização da dimensão corporal da vida, ridiculariza-se, parodia-se e subverte-se a seriedade da organização social instituída.

Por isso a carnavalização é popular, uma vez que o povo, por não possuir o poder institucional, pode ridicularizar tais poderes. Essa ridicularização pode se dar por meio da caricatura, da paródia, da ridicularização ou da inversão temporária de papéis como ocorrem no carnaval.

Os festejos carnavalescos do final da era medieval e início da Renascença, ou seja, entre os séculos XV e XVI, são caracterizados por uma enorme variedade de brincadeiras. Cada cidade, cada vila, cada classe social brincava o carnaval à sua maneira.

Em muitos lugares as pessoas ainda se vestiam com as fantasias típicas do período medieval como as de urso e de homem selvagem. Em outras cidades, a grande atração do carnaval eram jogos organizados por grupos conhecidos como sociedades alegres. Ao final das disputas, os jovens membros do grupo vencedor eram “coroados” e desfilavam triunfantes pela cidade.

Já em algumas cidades francesas surgem os *chevaux froux*, uma espécie de torneio-balé entre cavalinhos de madeira presos à cintura dos foliões por meio de suspensórios. Figuras semelhantes aos *chevaux froux* perduram até hoje no carnaval pernambucano, exemplos disso são o “Capitão” do cavalo-marinho e a “burrinha” ou “calua”, que se faz presente no bumba meu boi e no maracatu rural.

Figura 6 - A burrinha no maracatu rural¹⁵



Todavia, é na região da Toscana, na Itália, que ocorriam as principais festividades do período renascentista. Florença foi um dos grandes centros do Renascimento artístico e, por isso, concentrava inúmeros pintores, arquitetos e escultores. As mudanças ocorridas no período influenciaram de forma definitiva o modo de vida do ocidente.

Esse desenvolvimento das cidades no período renascentista tem uma relação intrínseca com a forma como as pessoas passaram a se locomover, a comercializar e consumir produtos e, conseqüentemente, a se divertir.

As famílias que estavam no poder viam no carnaval uma ótima oportunidade de exibirem suas posses e seu estilo de vida. Desfiles grandiosos chamados de “triunfos” percorriam as ruas das cidades. Carros alegóricos magnificamente ornados e grupos de pessoas fantasiadas se apresentavam ao som de tambores e cornetas.

¹⁵ Disponível em: <https://artrachell.wordpress.com/2009/10/15/burrinha-de-carnaval>. Acesso em 14/05/2015.

Michelangelo, por exemplo, chegou a executar alegorias especificamente para o carnaval. Cada carro compunha um “quadro vivo”, semelhantemente ao que ocorre hoje em dia nos desfiles das escolas de samba do carnaval carioca. Os temas eram diversos, podiam representar passagens bíblicas, princípios morais, fatos históricos etc.

Obviamente, os príncipes do Renascimento utilizavam esses desfiles como uma ótima oportunidade política de divulgação de seu regime. “Os triunfos apoteóticos eram o clímax do carnaval, feitos para o povo assistir extasiado...” (FERREIRA, 2004, p. 42).

Embora esse fosse o ponto mais alto do carnaval à época, existiam grupos que, bem ao estilo medieval, troçavam uns com os outros, jogando ovos coloridos cheios de líquidos perfumados.

Em suma, pode-se dizer que uma festa que foi criada por acaso pela Igreja e que no início servia como uma compensação pelas privações do dia a dia foi, paulatinamente, passando a uma forma de as classes dominantes expressarem seu poder sobre o povo.

3.2.3. O mundo do carnaval na Modernidade

As festas sempre ocuparam um espaço de destaque em qualquer comunidade, sejam as comemorações de família, religiosas, oficiais ou extraoficiais,. Isso se deve, sobretudo, ao seu caráter de exceção, sua oposição às obrigações e às privações da vida cotidiana.

Na Idade Moderna, assim como o que ocorre na contemporaneidade, durante as comemorações, usava-se a melhor roupa, bebia-se e comia-se demais. Em suma, os períodos de festa representavam momentos de desperdício em contraposição à escassez da vida comum.

E, justamente por essa excepcionalidade, os homens e mulheres na Europa da Idade Moderna passavam o ano à espera das temporadas festivas, tais como: a Páscoa, o *Corpus Christi*, o Natal e, principalmente, o carnaval.

Na Europa, entre os anos de 1500 e 1800, o carnaval dividia o calendário anual. Vejamos o que afirma Thomas Gray (apud BURKE, 2010, p. 244). “Esse carnaval só dura do Natal até a Quaresma; metade do ano restante se passa lembrando do último

carnaval, a outra metade se esperando o carnaval seguinte¹⁶. No Brasil, até hoje, diz-se que o ano só começa após o carnaval”.

Esses períodos de comemoração repletos de exageros muitas vezes estavam diretamente relacionados a rituais, sejam eles religiosos ou seculares. A noite de São João, por exemplo, ocorre no solstício de verão, que marca o final da primavera e início do verão europeu. Como esta estação tem dias mais longos e quentes, torna-se ideal para o plantio.

Rituais que celebravam a fertilidade e as colheitas existem desde a antiguidade pré-cristã. Na antiga Roma, por exemplo, junho era um mês especial e marcava o período de festas em homenagem à deusa Juno, irmã e esposa de Júpiter, que na mitologia latina é a protetora das mulheres, do casamento e da concepção materna, por conseguinte, símbolo de fertilidade.

Há outras claras relações entre as festas em homenagem a Juno e a São João. Em primeiro lugar, o nome: as festas juninas, como chamamos hoje, eram inicialmente nomeadas “joaninas”, para diferenciar das “junônicas” em tributo à deusa suprema da mitologia romana. Vale lembrar que o próprio nome do mês de “junho” é em homenagem à deusa.

Em segundo lugar, Juno, como dissemos, era a defensora das relações amorosas, do casamento e da fidelidade. Não é difícil imaginar porque esse caráter casamenteiro é atribuído aos santos católicos cujas datas comemorativas estão no mês de junho, sobretudo São João e Santo Antônio. Tamanha é a popularidade desses santos que, ao se incorporar o Dia dos Namorados ao calendário festivo brasileiro, alterou-se a data para a véspera do dia de Santo Antônio.

Como dissemos, na Europa da modernidade, o carnaval era a festa mais importante do ano, sobretudo no sul do continente. E, como tal, não fugia desse caráter ritualístico inerente às festividades da Europa moderna.

Burke (2010) defende que somente a partir do conhecimento dos rituais carnavalescos podemos entender como se processava o carnaval no início da modernidade.

¹⁶ GRAY, T. *Correspondance*, ed. TOYNBEE, P./WHIBLEY, L. Oxford, 1935, p. 127.

Nesse intuito, devemos enxergar o carnaval como uma imensa peça, na qual as ruas, praças e pátios funcionam como palcos; e os habitantes, por sua vez, seriam os atores e a audiência desse espetáculo.

Também precisamos atentar para o fato de haver variações na forma como as festividades carnavalescas ocorriam, a depender da época, da região, da situação política e, até mesmo, do preço da carne, tendo em vista que a época era caracterizada por um enorme consumo de comida e bebida, sobretudo na Terça-Feira Gorda. A comilança era tanta que Burke (2010) chega a afirmar que o carnaval era época de:

tanto coser e grelhar, tanto torrar e tostar, tanto ensopar e fermentar, tanto assar, fritar, picar, cortar, trincar, devorar e se entupir à tripa forra que a gente acharia que as pessoas mandaram para a pança de uma só vez as provisões de dois meses, ou que lastrearam suas barrigas com carne suficiente para uma viagem até Constantinopla ou as Índias Ocidentais. (BURKE, 2010, p.249)

Além dos exageros cometidos à mesa, o período carnavalesco também era caracterizado por um grande estímulo à liberdade sexual, diversas músicas, inclusive, faziam alusão a isso. Ademais, ao se esconderem por trás de máscaras, os brincantes podiam ceder aos impulsos sexuais sem serem reconhecidos. Muitas máscaras do carnaval de Veneza, por exemplo, traziam enormes narizes ou chifres que serviam claramente como referência fálica.

Quem participava do carnaval não se limitava a usar máscaras e fantasias, na verdade, eles interpretavam diversos papéis, todavia, os preferidos eram os de diabo, bobo, padre, animais selvagens ou mesmo os personagens da *Commedia Dell'arte*, uma forma de teatro popular improvisado que se opunha à comédia erudita.

Embora ainda trouxesse consigo diversos traços daquelas comemorações populares, em que predominavam a inversão e o grotesco, o carnaval foi-se tornando cada vez mais sofisticado e elitizado. Em Veneza, por exemplo, as festividades carnavalescas passaram gradativamente a atender a anseios comerciais, justamente pela grande quantidade de turistas que queriam tomar parte das brincadeiras.

Esse apelo mercadológico fez com que a temporada do carnaval veneziano se estendesse e passasse a ser comemorada de janeiro até o final da Quaresma.

Pessoas fantasiadas de dominós e usando máscaras desfilavam a pé pelas ruas ou em gôndolas pelas vias aquáticas da cidade. O anonimato das máscaras garantido por lei possibilitava fofocas, traições e revelações da vida íntima de pessoas da sociedade.

As majestosas paradas de Florença e os suntuosos bailes de Veneza influenciaram os carnavais das principais cortes europeias. Na França, Luís XIV foi um grande

incentivador desse tipo de festa, e a influência do “Rei Sol”, como era chamado, fez com que o modelo carnavalesco do Iluminismo italiano fosse imitado por quase toda a Europa.

Embora cada vez mais elitizado, o carnaval das elites do século XVIII buscava inspiração em suas origens populares. Um claro exemplo dessa influência do imaginário popular sobre as comemorações das elites é a incorporação que faz das personagens da *Commedia Dell’Arte*.

Embora personagens como Pulcinela, Capitão Espavento, Pantaleão e, sobretudo, Arlequim, Pierrô e Colombiana passassem a povoar os bailes luxuosos bailes europeus, essas figuras grotescas eram “meros pretextos – ou temas – para uma festa cada vez mais sofisticada, teatral e elitista” (FERREIRA, 2004, p. 47).

Para Burke (2010), outro fator importante na descrição do carnaval europeu entre os séculos XVI a XVIII é a presença de violência nas festividades. Não é de se estranhar que mascarados aproveitassem o anonimato para criticarem as autoridades e agredirem verbal e fisicamente seus desafetos. Essas agressões muitas vezes eram ritualizadas na forma de partidas de futebol, corridas de cavalo ou a pé e, principalmente, batalhas simuladas.

Esses rituais competitivos ocorriam, sobretudo, nos últimos dias do carnaval e eram organizados por pessoas das classes altas que faziam parte de clubes ou confrarias.

Os membros dessas organizações carnavalescas também eram os responsáveis pela organização de grandes desfiles com carros alegóricos, que muitas vezes lembravam os carros-navios usados nas procissões da Antiguidade e da Idade Média.

Outro evento muito recorrente nos festejos momescos da época era a apresentação de peças teatrais, principalmente farsas. Uma das personagens mais retratadas nas encenações teatrais é a própria figura do “Carnaval”, que:

geralmente assumia a forma de um homem gordo, paçudo, corado, jovial, muitas vezes enfeitado com comidas (salsichas, aves, coelhos), sentado num barril ou acompanhado de um caldeirão de macarrão. A “Quaresma”, em contraste, assumia a forma de uma velhinha magra, vestida de preto e enfeitada com peixes (BURKE, 2010, p. 252).

Enquanto o “carnaval” representava a permissividade, a luxúria, a gula, em suma, o pecado; a “Quaresma” era símbolo de privação, de penitência, de contrição e de comedimento.

Figura 7 - A luta entre o Carnaval e a Quaresma¹⁷



Em “A luta entre o Carnaval e a Quaresma” de Pieter Bruegel, tem-se uma representação desse combate inverossímil entre essas figuras tipicamente farsescas. Ao analisarmos a pintura, podemos dividi-la em duas partes: o lado esquerdo representando o carnaval; e o direito, que seria uma metáfora para a Quaresma.

Na cena contrapõem-se, claramente, o prazer e a privação religiosa. Do lado direito, além da própria “Quaresma”, há pessoas magras, crianças brincando comportadamente, padres, freiras, comerciantes informais, um homem com uma panela vazia e, até mesmo, pessoas mortas, provavelmente por conta da fome.

Do lado esquerdo, está o “Carnaval”, o homem gordo com uma torta na cabeça que está sentado em cima de um barril e sustentando um imenso espeto de carne que ele usa como arma nessa luta surreal contra a “Quaresma”. Se do lado da “Quaresma” há uma igreja, do lado do “Carnaval”, há uma mesa farta, alguém assando carne em uma fogueira,

¹⁷ BRUEGEL, Pieter. **A luta entre o Carnaval e a Quaresma**. 1559. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 118 cm x 164,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena, Áustria. Disponível em: <http://www.wikipaintings.org/pt/pieter-bruegel-the-elder/the-fight-between-carnival-and-lent-1559-1>. Acesso em: 21 jun. 2013.

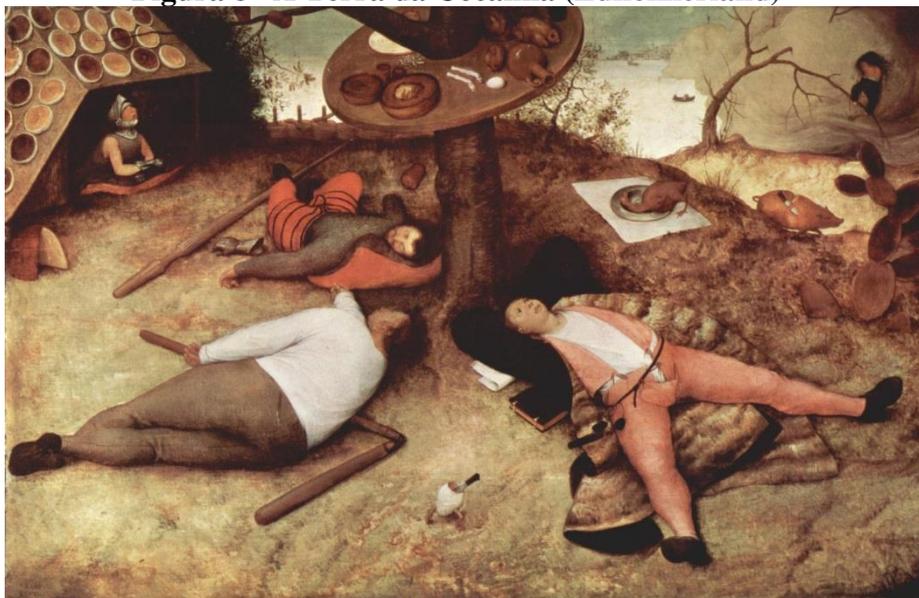
uma pousada repleta de músicos, pessoas fantasiadas dançando ou jogando e inúmeros bêbados barulhentos.

Nas farsas encenadas durante o período carnavalesco, muitas vezes o “Carnaval” passava por um julgamento, no qual ele confessava seus pecados e era executado de brincadeira, sendo geralmente decapitado ou queimado numa fogueira. Em seguida, recebia um funeral que parodiava o ritual católico. Depois disso, uma sardinha ou um boneco de pano era enterrado em seu lugar. O carnaval representava o “mundo de ponta-cabeça” e, assim como a pintura de Bruegel, diversas estampas populares da época retratam essa inversão. Era muito comum se representar as cidades no céu, o sol e a lua na terra, cavalos andando para trás com o cavaleiro de frente para a cauda.

Burke (2010) chega a citar duas ilustrações que circularam depois da Revolução Francesa, sendo uma com um nobre montado nas costas do camponês e outra com a situação inversa, com o camponês montado no nobre.

Todavia a expressão máxima desse mundo às avessas é a utopia popular do país imaginário da Cocanha, que seria a “terra dos preguiçosos”. Lá ninguém precisaria trabalhar, corria leite nos rios, os telhados eram cobertos de comida, e porcos prontos para serem devorados andavam com facas fincadas nas costas. A seguir, temos uma pintura de Bruegel que retrata esse mundo de fantasia.

Figura 8– A Terra da Cocanha (Luilekkerland)¹⁸



¹⁸ BRUEGEL, Pieter. **A Terra da Cocanha**. 1567. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 52 cm X 78 cm. München Alte Pinakothek, Munique, Alemanha. Disponível em: <http://viticodavagamundo.blogspot.com.br/2010/03/pais-da-cocanha.html>. Acesso em: 21 jun. 2013.

Nessa terra mitológica, o vinho nunca acaba, pode-se fazer sexo com freiras, comida é dada gratuitamente nas lojas e todos permanecem jovens para sempre. Para Burke (2010, p. 259), “a Cocanha é uma visão de vida como um longo carnaval, e o carnaval é uma Cocanha passageira”. Ou seja, ela é a mais perfeita metáfora de um mundo carnalizado.

Na Idade Moderna, as festividades carnavalescas institucionalizavam a desordem, era uma época recoberta por rituais de inversão. Para Burke (2010, p. 270):

Num certo sentido, toda festa era um carnaval em miniatura, na medida em que era uma desculpa para a realização de desordens e se baseava no mesmo repertório de formas tradicionais, que incluíam procissões, corridas, batalhas simuladas, casamentos simulados e falsas execuções (acima, p. 146). O emprego do termo ‘carnavalesco’ não pretende supor que os costumes da Terça-feira Gorda fossem a origem de todos os outros; ele apenas sugere que as grandes festas do ano tinham rituais em comum, e que o carnaval constituía um agrupamento especialmente importante de tais rituais. Pensar nas festas religiosas do início da Europa moderna, como pequenos carnavais, está mais perto da verdade do que concebê-las como grandes rituais à maneira moderna.

O espírito carnavalesco permeava diversas outras festividades da modernidade europeia. Na Inglaterra, a terça-feira de Páscoa; na Espanha, as peças religiosas do *Corpus Christi* eram repletas de elementos carnavalescos; no Norte e Nordeste da Europa, a animação do carnaval era transferida para as festas a São João, provavelmente por conta do clima mais quente nesta época do ano.

Além desses períodos festivos com data marcada no calendário, também havia festas esporádicas envoltas por muita carnalização. Bons exemplos são: as comemorações de vitórias, a chegada de pessoas importantes às cidades, a execução de condenados e as eleições parlamentares na Inglaterra do século XVIII.

Devemos dar destaque especial ao *Charivari*, um ritual de justiça popular, que consistia na difamação pública de alguém que transgredia uma regra social, tais como: um velho que casasse com uma mulher muito mais jovem, sobretudo quando esta já fosse difamada; um homem traído pela mulher; uma moça que casasse com alguém de fora da aldeia; um homem que apanhava da mulher etc.

O *Charivari* e, mais sutilmente, o carnaval possuíam uma importante função de controle social na Idade Moderna. Eles serviam para que os cidadãos expressassem sua hostilidade para com aqueles que infringiam normas de conduta socialmente estabelecidas.

Por sua vez, as classes dominantes tinham consciência da importância desses momentos em que as camadas subalternas se libertavam, ainda que temporariamente, de tabus e restrições. Os abastados sabiam que, em uma sociedade com tantas desigualdades, era imprescindível que houvesse “uma válvula de segurança, um meio para que os subordinados purgassem seus ressentimentos e compensassem suas frustrações” (BURKE, 2010, p. 272).

É certo que alguns líderes populares mais atentos viam no carnaval a chance de fazerem os outros membros das grandes massas e, sobretudo, as autoridades conhecerem suas opiniões, e, assim, terem a possibilidade de alcançarem alguma mudança social.

Esse caráter insurrecional do carnaval é exposto por alguns historiadores, Ladurie (2002), por exemplo, aborda a violência ocorrida nas festividades carnavalescas em Romans, na França, entre os anos de 1579 e 1580.

Naqueles dias, ocorreram diversas carnificinas. Nobres, burgueses, latifundiários e membros do clero gozavam de diversos privilégios, entre eles, a isenção fiscal, o que provocou a ira de camponeses, artesãos, pequenos comerciantes e outros cidadãos que não possuíam tais prerrogativas.

Na calada da noite, assembleias eram realizadas. Padeiros, açougueiros e outros comerciantes realizavam greves. Camponeses incendiavam o Castelo de Crussol ao som de tambores, que também foram usados em diversos outros desfiles. No dos fabricantes de tecidos, por exemplo, além dos tambores, eles usavam sinos amarrados aos pés, vestiam-se com uma túnica mortuária e empunhavam espadas. Elementos que eram usados pelos camponeses como símbolos de contestação.

Já havia dois carnavais na Roma de 1580, o dos pobres e o dos ricos. Jovens plebeus invadiam os bailes da elite e atacavam brutalmente as mulheres que ali estavam. Obviamente, tal afronta não poderia ficar impune, por isso, diversos camponeses foram açoitados, torturados até confessarem. Depois, tiveram seus bens confiscados e foram esquartejados, estrangulados ou enforcados.

Embora o carnaval na Idade Média e na Modernidade seja quase sempre retratado como a representação maior do “mundo de ponta-cabeça”, da inversão temporária de valores e hierarquias, da libertação provisória de tabus; esse caráter libertário e contestador sempre acompanhou os festejos momescos.

Todavia, a partir do século XVIII, segundo Medeiros (2005, p. 39), o carnaval da Europa “já se encontra bem mais civilizado, com vários tipos de divertimentos, como

disputas de corridas, brigas de confetes, bailes, desfiles de fantasias, em que prevaleciam a elegância”.

No século XIX, Paris, centro cultural do ocidente, passa a ditar moda quanto à organização e comemoração do carnaval. Durante o período da Revolução Francesa, por conta do medo de complôs, as autoridades impõem medidas restritivas como a proibição do uso de máscaras e de fantasias e a imposição do toque de recolher.

Após o período insurrecional, com a chegada de Napoleão Bonaparte ao poder já se pode ver o retorno dos bailes de máscara aos salões parisienses. Todavia, só após a queda de Napoleão, na década de 1830, é que a burguesia de Paris começa a instituir uma nova forma de se brincar o carnaval.

O carnaval torna-se um ótimo momento para que banqueiros, comerciantes e industriais mostrassem ao povo o seu poderio econômico. Além disso, o período também propiciava o estabelecimento de contato entre as elites de diferentes lugares da Europa.

Começa a existir uma nova concepção de carnaval. Antes, todas as brincadeiras dos dias de Momo eram consideradas como carnavalescas. Entretanto, a partir dessa nova concepção de carnaval imposta pela burguesia parisiense, o que não se enquadrasse às exigências dessa elite, era considerado de menor valor, grosseiro, pobre, ou seja, não poderia ser chamado de carnaval.

Os bailes organizados pelas elites francesas influenciaram a forma como as classes menos favorecidas comemoravam o carnaval. Na Paris do século XIX, viam-se tanto suntuosos bailes privados quanto verdadeiras barafundas na periferia da cidade.

Outro tipo de evento de caráter totalmente exibicionista eram os desfiles que aconteciam no Boulevard, em que os burgueses passeavam pelas ruas sobre carruagens, cupês e caleches divinamente enfeitados.

Ainda faltava algo para que o carnaval francês pudesse realmente ser considerado o mais importante de todos os carnavais, algo que pudesse estabelecer uma relação do carnaval parisiense com manifestações “carnavalizadas” da Antiguidade greco-latina.

O Desfile do Boi Gordo, que antes era organizado por açougueiros, cumpria perfeitamente esta função. Ele consistia em um cortejo composto por pessoas vestidas de deuses do Olimpo e um menino fantasiado de cupido sobre um boi enfeitado com fitas e guizos. Essa referência a divindades pagãs reforçava a relação entre o carnaval francês e suas supostas origens greco-romanas.

3.2.4. As origens do carnaval no Brasil e em Pernambuco

Mesmo sendo considerado, no século XIX, como algo não civilizado e brutal, o Entrudo foi, durante muito tempo, a brincadeira carnavalesca mais popular em território brasileiro. Sobre tal popularidade assumida por esse jogo, Ferreira (2004, p. 74) reforça que, nas principais cidades brasileiras,

seja em Porto Alegre, Florianópolis, Salvador, Fortaleza, Recife, São Paulo ou Rio de Janeiro, o costume de se lançar águas, pós de todos os tipos, cinzas, líquidos imundos ou perfumes sobre quem passasse por perto tomava conta de boa parte da sociedade nos três dias dedicados às brincadeiras.

O costume do jogo do Entrudo chegou ao Brasil junto com os nossos primeiros colonizadores portugueses. Silva (1997) afirma que a primeira menção do termo Entrudo, do latim *introitus*, que quer dizer “entrada”, ocorre nas “Denúncias do Santo Ofício em Pernambuco”.

No referido texto, há um depoimento datado de 10 de novembro de 1593, em que um senhor chamado Diogo Gonçalves afirma que, em 1553, os cristãos-novos e proprietários do Engenho Camarajibe, Diogo Fernandes e Branca Dias, teriam ofertado “numa terça-feira de entrudo” algumas tainhas secas aos seus funcionários, o que, por si só, não seria considerado nenhum pecado pelo Santo Ofício.

Entretanto, no outro dia, uma quarta-feira de cinzas, o casal teria oferecido aos mesmos funcionários como almoço uma grande porca gorda, desrespeitando completamente os princípios quaresmais de abstinência.

A referência à terça-feira de entrudo faz-nos crer que comemorações entrudísticas ou carnavalescas já ocorriam no Brasil desde o início do período colonial. Queiroz (1992), inclusive, afirma que a festa carnavalesca:

chegou ao continente sul-americano nas caravelas dos colonizadores; no Brasil, ela foi constantemente marcada por contribuições culturais sucessivas provenientes da Europa, os elementos africanos se lhe juntaram recentemente (QUEIROZ, 1992, p. 29).

Brincadeiras semelhantes ao que conhecemos como Entrudo perduraram no Brasil nos séculos seguintes. O historiador britânico Henry Koster (1942) relata que presenciou, em 1815, um Entrudo na Ilha de Itamaracá, estado de Pernambuco. Ele descreve que as brincadeiras do Entrudo iam desde a simulação de uma batalha entre mouros e cristãos, após as quais os primeiros eram batizados, ao lançamento de líquidos ou pós sobre os transeuntes.

É importante que se diga que havia dois tipos de Entrudo: o familiar e o popular. O Entrudo familiar ocorria no interior das residências e consistia na fabricação de bolas de cera cheias de líquidos aromatizados, conhecidas como “limões de cheiro”, que eram jogados nos familiares e nos convidados à casa.

Figura 9 – Folguedos durante o carnaval no Rio de Janeiro¹⁹



Era muito comum uma jovem tomar a iniciativa de jogar esses projéteis naquele rapaz que a interessava, pois o Entrudo familiar era uma ótima oportunidade de socialização entre os membros das famílias abastadas do Brasil colonial.

Porém, quem mais sofria com as troças entrudísticas eram os estrangeiros e os escravos, vítimas preferidas das molhadeiras e enfarinhamentos. Aqueles, por seu desconhecimento da festa; e estes, pela submissão aos seus senhores.

Vale salientar que nem sempre era tão clara a divisão entre Entrudo Popular e Familiar. Como se vê na pintura de Augustus Earle, na Figura 9, muitos moradores ficavam, à espreita nas janelas, esperando alguém passar na rua para atacá-lo com alguma laranjinha ou limão de cera, com uma bisnaga cheia com algum líquido, com pós de todo tipo ou com baldes cheios d'água.

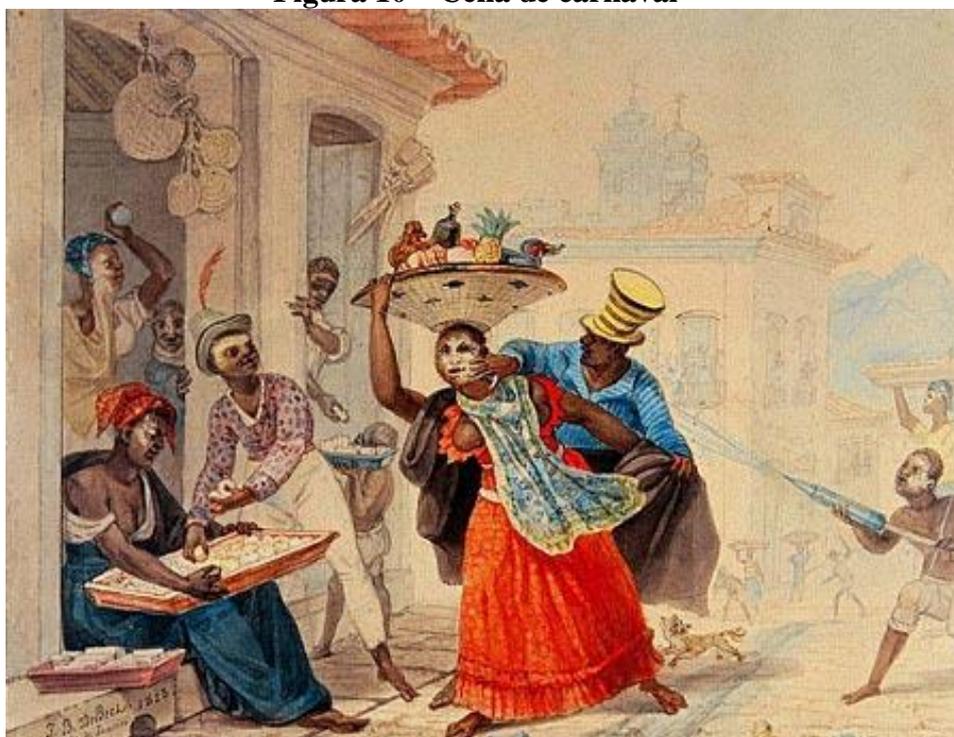
¹⁹ EARLE, Augustus. **Folguedos durante o entrudo no Rio de Janeiro**. 1822-1823. 1 original de arte, aquarela, 21,6 cm x 34 cm. National Library of Australia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Games_during_the_carnival_at_Rio_de_Janeiro.jpg>. Acesso em: 23 set. 2013.

O Entrudo popular ou de rua era muito mais barulhento e selvagem. As ruas eram tomadas pelos escravos, negros libertos e, empregados, em suma, pelos membros da pobreza. O fato de as famílias ricas se reclusarem em seus lares para brincarem uma forma de Entrudo mais branda, dava a impressão de que as classes subalternas tomava conta da cidade.

Esse tipo de Entrudo praticado pelas classes subalternas era muito mais espontâneo e, muitas vezes, violento. Qualquer coisa que estivesse à mão era utilizada como munição: alvaiade (derivado de chumbos usado na pintura), vermelhão ou pó de sapato, areia, água suja da sarjeta, restos de comida etc.

Os membros da sociedade evitavam sair às ruas naqueles dias, pois, embora fosse claro que um escravo não se atreveria a lambuzar um homem branco, era possível que os líquidos fétidos utilizados no Entrudo respingassem em quem se atrevesse a cruzar as vias públicas.

Figura 10 – Cena de carnaval²⁰



A Figura 10 retrata uma cena típica do carnaval brasileiro do século XIX. Nessa gravura de Debret percebe-se apenas a presença de negros nas ruas do Rio de Janeiro durante os dias de Entrudo.

²⁰ DEBRET, Jean-Baptiste. **Scène de Carnaval**. 1835. 1 gravura, litografia pb., 2592 x 3872 pixels, 300 dpi (resolução). Paris: Firmin Didot Frères. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/624520076>>. Acesso em: 23 set. 2013.

Também se vê, claramente, na Figura 10, a enorme algazarra daqueles dias. Inclusive, vale a pena chamar a atenção para algumas personagens: mascarados esquivando-se para não serem lambuzados, vendedores e seus tabuleiros repletos de “limões de cheiro”, um menino com uma bisnaga jorrando algum tipo de líquido na mulher que lhe arremessa um projétil e, no primeiro plano, a vendedora ambulante que está sendo enfarinhada pelo homem de cartola.

Por conta dessa impetuosidade dos brincantes do Entrudo Popular, inúmeras eram as condenações no período. “O ideal para as elites brasileiras, seria preservar a festa caseira e dar-se um fim à confusão das ruas”. (FERREIRA, 2004, p. 96).

Até se incentivava o uso de bisnagas e limõezinhos de cera dentro das residências, e se censurava a bagunça entrudística das ruas. Todavia, essa censura não era nada fácil, uma vez que boa parte da algazarra era comandada por membros das “boas” famílias que se arriscavam às ruas. Ferreira (2004) cita uma reclamação contra o Entrudo publicada no jornal *O Carapuceiro*, de Recife, em 15 de fevereiro de 1834: “Por que razão imitando as nações mais cultas, não eliminamos o bárbaro e grosseiríssimo divertimento do Entrudo”.

A solução para acabar com o Entrudo poderia estar nas brincadeiras importadas da Europa, sobretudo da França, pela burguesia brasileira e a corte portuguesa. Com a chegada da família real e a instalação da sede do Império Ultramarino Português, em 1808, a cidade do Rio de Janeiro começa um processo de sofisticação bastante acelerado. Os novos habitantes de modo europeu, que vieram com a corte portuguesa, influenciam diretamente nos costumes da colônia.

A França, mais importante centro cultural do ocidente no século XIX, tem um papel protagonista nessa sofisticação dos costumes brasileiros. D. João VI, 1816, faz virem de Paris inúmeros escultores, pintores e arquitetos que passaram a ditar um novo estilo para as artes brasileiras.

Entretanto, eles trouxeram consigo os ideais republicanos de “liberdade, igualdade e fraternidade”, que se intensificaram, principalmente, depois da independência do Brasil, em 1822. A partir de então, tudo que representava Portugal era considerado como anacrônico, ultrapassado e, sobretudo, antibrasileiro. Por sua vez, a França representava, para a nova elite brasileira, a modernidade, a liberdade nacional, a vanguarda.

Logo, o Entrudo começava a parecer impróprio para uma nação que buscava se espelhar no modelo cultural francês. Araújo (1996) cita um artigo publicado no *Diário de*

Pernambuco, em 6 de fevereiro de 1837, que reprova veementemente as festas “devassas” do período carnavalesco:

Nós que professamos uma Religião que condena todas as devassidões, que é pura, fundada na moral [...]; nós que pretendemos apurar nossa civilização, e levá-la ao grau das nações cultas, nós devemos porventura caprichar de excessos, de loucura, promover a desmoralização e os crimes, nas turbulências e devassidões das festas de Baco, Saturno e de Flora? Não por certo. ARAÚJO (1996, p. 37)

A partir dos anos de 1840, os bailes de máscara importados da Europa representavam a nova forma de brincar o carnaval no Brasil, sobretudo, nas principais capitais com Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Recife.

As autoridades sentiam, cada vez mais, a necessidade de evitar ou, pelo menos, de limitar a participação popular em atividades entrudísticas. Por isso, buscavam incentivar a realização das festividades carnavalescas em lugares específicos. É claro que as brincadeiras do entrudo ainda ocorriam, mas a sociedade das grandes capitais brasileiras passava a dar mais valor a outros tipos de folia, tais como os corsos e os bailes à fantasia. Segundo Ferreira,

Havia sociedades compostas não somente de sofisticados burgueses mas também indivíduos das camadas médias da população que, procurando imitar a elite endinheirada, organizavam-se em grupos que repetiam, a seu modo, a forma de desfile dos clubes mais sofisticados (FERREIRA, 2004, p. 207).

Isso fez com que houvesse uma verdadeira profusão de clubes, blocos, cordões etc. O jeito de brincar do povo, até então, chamado de “carnaval pequeno”, começava a se misturar à maneira burguesa ou ao “carnaval grande”. “A capital do Brasil, possuindo características únicas, manifestas e influenciadas em sua formação espacial e social, reagiria de forma peculiar ao projeto carnavalesco que procurava se impor sobre ela” (idem, p. 220).

Na virada do século XIX para o século XX, o carnaval do Rio de Janeiro já era conhecido internacionalmente e representava aquilo que se concebe como a “alma carioca”.

A miscigenação racial e o sincretismo religioso presentes no Rio de Janeiro possibilitaram que novas formas de brincar surgissem, entre elas, destaca-se o samba. Por outro lado, o início do século XX também é marcado pelo enquadramento das novas brincadeiras às regras e parâmetros impostos pelas autoridades. Para Ferreira (2004, p. 248), “esses dois caminhos faziam parte de um mesmo processo e negociações que acabariam por resolver e apaziguar as tensões existentes”.

Embora o carnaval já fosse visto no Brasil como algo nascido no seio popular e destinado a abrandar, mesmo que temporariamente, o sofrimento do povo, a burguesia sempre buscou demonstrar sua influência sobre as festividades momescas.

Esse caráter dual fez com que os grupos de samba advindos dos morros cariocas passassem por um processo gradativo de organização e adequação às normas até se tornarem o que hoje concebemos como “escolas de samba”.

Em Recife, também ocorriam os bailes e os passeios à semelhança do que acontecia na capital do Império. Entretanto, tanto na capital pernambucana quanto na capital nacional à época, outras brincadeiras buscavam ocupar o seu lugar no período carnavalesco.

Em 1889, por exemplo, já era fundado o Clube dos Vassourinhas, tradicionalíssima agremiação carnavalesca do carnaval recifense. Ressaltamos que o Vassourinhas era formado, basicamente, por pessoas de baixa renda.

Muitas vezes, os nomes desses grupos faziam menção à profissão de seus membros, tais como o “Carvoeiros” e o “Pescadores do Pontal”, ou tinham alguma motivação cômica, a exemplo, do “Viúvas destroçadas”.

Esses grupos eram denominados de “clubes de pedestres”, justamente, para diferenciá-los dos “clubes de alegorias e críticas”, que buscavam assemelhar-se às sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro. Segundo Ferreira (2004, p. 381), “A presença de porta-estandarte, pessoas desfilando com sombrinhas coloridas e um grupo fantasiado de morcego abrindo alas são algumas características que os Clubes de Pedestres teriam em comum com os futuros Clubes de Frevo”.

Tais grupos se apresentavam acompanhados de uma banda, ao estilo militar, chamada de “cordão”, que executava marchas e dobrados para que os componentes do grupo fizessem suas manobras sob a coordenação de um mestre-baliza. Também era comum que esses grupos parassem em locais predeterminados para que seus membros pudessem cantar fados e árias.

Uma suposta origem do frevo é atribuída ao surgimento do Clube de Alegorias e Críticas dos Caraduras, que foi criado em 1901 e desfilava em carros tocando polcas e marchas aceleradas. Suas apresentações atraíam muitos pobres, ex-escravos, capoeiras etc., provocando o que nos anos de 1910 se costumava chamar de “frevedouro”. Na opinião de Ferreira (2004, p. 382),

“‘Olha o frevo!’ era uma exclamação difundida durante o carnaval, usada tanto para se referir à alegria dos bailes quanto das ruas. Essa terminologia,

associada à folia exacerbada, acabaria por dar o nome aos animados grupos e ao novo ritmo da folia do Recife”.

Além disso, as maltas de capoeira que se ligavam às bandas de música para rivalizarem com grupos inimigos têm uma relação direta com as origens do ritmo pulsante do frevo pernambucano, visto que é inegável a semelhança dos passos do frevo com os movimentos executados pelos capoeiristas durante um duelo, bem como parece-nos incontestado que a palavra “frevo” tenha surgido a partir de uma corruptela do verbo “ferver”.

Veremos na seção a seguir que o maracatu nação ou de baque virado é outra manifestação cultural genuinamente pernambucana e que tem suas origens ligadas aos negros que habitavam a região metropolitana do Recife na passagem do século XIX para o século XX.

4. MARACATU: CONCEITO E ORIGENS

No seu livro *Danças Dramáticas do Brasil*, Mário de Andrade (1982) afirma que a origem da palavra “maracatu” é muito discutida, entre as várias versões, ele dá destaque àquela que defende uma etimologia ameríndia, o que não é suficiente para encerrarem-se as controvérsias, pois, mesmo assim, haveria duas possibilidades. Na primeira versão, maracatu adviria de “maracá” (instrumento de percussão indígena) e *catu* (bom, bonito em tupi).

Outra possibilidade seria a palavra ter-se originado de *marã* (guerra, confusão) e *catu*, cuja definição fora dada no parágrafo anterior. Nesse segundo caso, poderíamos entender maracatu como “guerra bonita”, fazendo menção ao sentido guerreiro e festivo comuns ao maracatu.

Para Benjamin (1989), a hipótese de ela ter-se originado a partir da palavra MARACÁ não tem fundamento, ele sugere que talvez ela fosse uma senha criada onomatopaicamente a partir dos sons dos tambores e que era utilizada pelos praticantes para informar da chegada da polícia.

O autor defende que o Maracatu Nação ou de Baque Virado originou-se nas festividades católicas de coroação dos Reis Negros que ocorriam durante as festas dedicadas a Nossa Senhora do Rosário, que ocorriam, provavelmente entre os séculos XVII e XVIII, em cidades da região metropolitana do Recife, tais como: Olinda, Abreu e Lima, Igarassu, Itamaracá e Itapissuma. Tais reis e rainhas serviam de intermediários entre os poderes coloniais oficialmente instituídos e a comunidade negra da época.

Cascudo (2001) aponta para o fato de existirem documentos que comprovam que tais cerimônias ocorriam desde o século XVII. O autor cita, inclusive, a coroação de Antônio Carvalho e Ângela Ribeira que ocorrera na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no ano de 1674.

Na verdade, essa tese de o Maracatu Nação ter sua origem na coroação dos reis e rainhas do Congo já era defendida por Pereira da Costa desde o início do século passado. Ele afirmara que “o maracatu é propriamente dito um cortejo régio, que desfila com toda a solenidade inerente a realeza, e revestido, portanto, de galas e opulências” (COSTA, 1908, p. 226). Guerra-Peixe (1980), importante etnomusicólogo e estudioso do maracatu, comenta sobre o consenso sobre as origens do maracatu nação, para ele, “os autores modernos concordam que o Maracatu seja um cortejo real cujas práticas são

reminiscências decorrentes das festas de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo” (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 15). Vale salientar, ainda, que, dentre todas as etnias africanas que habitavam Pernambuco à época apenas as do congo gozavam do direito de eleger o seu *Muchino riá Congo*, como, segundo Pereira da Costa (1908), chamavam-no em seu idioma.

Nos dias atuais, a festividade do Maracatu deixou de lado o ritual de coroação, o folgado manteve apenas o cortejo, mais precisamente o desfile de uma corte real inteiramente negra, ficando clara a intenção de se tentar reproduzir o vestuário da corte portuguesa da época da colônia.

Quanto à estrutura, fica clara a referência do modelo processional oriundo do cortejo dos reis negros. Suas personagens são: um rei, uma rainha, um príncipe, uma princesa, duas damas do paço ou da boneca, damas do buquê (a quantidade varia de um maracatu a outro), damas da corte (condutoras das taças), embaixador ou porta-estandarte (vestido à Luis XV), escravo (condutor do pália), lanceiros (guarda real), baianas (que usam os trajes das filhas de santo), e os pajens, que seguram as caudas dos mantos dos membros da corte.

Figura 11 – Personagens do maracatu nação²¹



²¹ Disponível em: <http://maracatualmirantedoforte.blogspot.com.br>, acesso em 05/08/2012.

Por outro lado, a cultura africana se manifesta, indubitavelmente, através da dança e da música do maracatu, pois acompanha o cortejo um grupo musical formado por: gonguês, alfaias (bombos), caixas de guerra, agbês e ganzás.

Figura 12 – Instrumentos do maracatu nação²²



Além disso, a ligação desses grupos com as religiões de matriz africana é muitíssimo forte. Seus praticantes quase sempre são frequentadores de um terreiro e também é muito comum que o posto de rainha seja ocupado pela mãe de santo, a sacerdotisa do grupo.

O maracatu rural, de baque solto ou de orquestra, típica manifestação popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco, ter-se-ia originado, segundo Bonald (1991), a partir do Maracatu Nação ou de Baque Virado. Este, por sua vez, seria oriundo das cidades da região metropolitana do Recife, tais como: Olinda, Abreu e Lima, Igarassu, Itamaracá e Itapissuma, onde, provavelmente entre os séculos XVII e XVIII, durante as festas de Nossa Senhora do Rosário, eram coroados os reis e as rainhas do Congo, que serviam de intermediários entre os poderes coloniais oficialmente instituídos e a comunidade negra da época.

²² Disponível em: <http://maracatualmirantedoforte.blogspot.com.br>, acesso em 05/08/2012.

Entretanto, há aqueles que, como Câmara Cascudo, defendem outra genealogia para o maracatu rural. Em seu livro *Made in Africa*, o autor afirma que o cambindas²³

foi a modalidade primitiva dos maracatus de Pernambuco [...], foi sinônimo de escravo africano. Cambindas eram também denominados os grupos dançantes de negros que folgavam pelo Recife em préstito, até a porta da Matriz, depois convergindo, funcionalmente, para o carnaval, no ritmo solene dos desfiles fascinantes dos maracatus [...] Cabinda, cambinda, foi a denominação inicial do maracatu. (CASCUDO, 2001, p.164-165).

Realmente percebemos nítidas semelhanças entre as duas modalidades da manifestação da cultura popular nordestina: no Cambindas, os homens que tomam parte da brincadeira pintam o rosto e travestem-se de mulheres, a exemplo do que ocorre com a Catirina ou Catita no Maracatu. Outro ponto de contato entre elas é a grande recorrência da palavra “cambinda” nos nomes dos maracatus da Zona da Mata pernambucana, inclusive, os dois mais antigos Maracatus Rurais em atividade, o Cambindinha, fundado em 1914, em Araçoiaba; e o Cambinda Brasileira, fundado em 1918, no Engenho Cumbe, em Nazaré da Mata.

Figura 13 – Apresentação de um grupo de cambindas²⁴



²³ A palavra vem de Cabinda, região ao Norte de Angola, acima do rio Congo.

²⁴ Grupo Cambinda Brilhante de Lucena – PB.

Disponível em: <http://santuaronossasenhordaguia.blogspot.com.br/>, acesso em 26/08/14.

Para Benjamim (1989) ainda existem grupos de cambindas formados apenas por homens nos municípios de Taperoá e Lucena, na Paraíba; e em Ribeirão e Pesqueira, no estado de Pernambuco. Para o autor, também teria existido, há pouco, grupos de cambindas em outras cidades pernambucanas, tais como São Bento do Uma, Triunfo, Bonito e Bezerros

O maracatu rural se originou nos engenhos de cana de açúcar, a maioria de seus brincantes vive até hoje do plantio e do corte da cana. De acordo com Medeiros (2005, p.206), nestes engenhos “existia um forte coronelismo, autoritarismo, cerceamento da liberdade, violência. A disciplina nos engenhos era medieval, cheia de castigos, punições, privações de divergências políticas e religiosas”.

O maracatu surge, então, como uma forma de contestação, a revolta dos brincantes transparece na força das coreografias, sobretudo no seu ritmo selvagem, na busca de proteção espiritual, no uso da lança e no conteúdo de protesto de algumas loas.

Com a proximidade do carnaval, os Maracatus se preparam para as apresentações em suas sedes, que ficam muitas vezes na zona rural. Lá fazem reuniões, confeccionam as fantasias e realizam os ensaios, que podem ser de sede ou de barraca ou uma sambada pé-de-parede.

O brinquedo é “ligado ao período carnavalesco, época em que seu sentido social junto à comunidade de origem se torna mais vivo” (VICENTE, 2005, p. 27). Durante o carnaval, o homem simples do campo, muitas vezes explorado pelo dono do engenho, enche-se de orgulho, de alegria, pois durante a “brincadeira” são reis, rainhas, guerreiros etc.

Um momento que merece destaque na brincadeira do maracatu são as sambadas, encontro de dois maracatus, em que seus mestres varam a noite duelando por meio de tiradas poéticas improvisadas. É um momento mágico, até mais esperado do que aquele em que o mestre sobe no palanque e sente-se obrigado a tecer loas às autoridades presentes. Segundo Amorim (2002, p. 66), “é lá, nos embates noturnos, que a verve do poeta faz a plateia delirar”. A sambada é a mais autêntica representação da capacidade inventiva do mestre.

Durante as sambadas, tudo é festa, tudo é riso, os mestres constroem suas rimas de forma que seja dada ao outro a possibilidade do revidar. Eles disputam, mas riem de si mesmos, bem ao estilo do *riso festivo* carnavalesco apontado por Bakhtin (1999):

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); todavia, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (p. 10)

Nas sambadas, não se dança com passos ensaiados, coreografados. Na verdade, as pessoas fazem a festa, o “brinquedo”, com aquilo que sabem, com aquilo que gostam de fazer, tudo flui dentro do ritmo livre e descontraidamente, bem ao estilo carnavalesco.

O ritmo a que nos referimos é ditado pela orquestra, que é “composta de trombone, trompete, clarinete e do terno composto pelo bombo, surdo, tarol, porca (cuíca) e gonguê” (REAL apud NASCIMENTO, 2005, p.97). Porém, tal composição pode variar de uma apresentação a outra, acrescentando-se outros instrumentos como o ganzá (mineiro) e o saxofone, ou mesmo retirando alguns dos instrumentos já citados.

O mestre é quem conduz as apresentações, porém, todas as personagens do Maracatu possuem fundamental importância na constituição desse espetáculo festivo. O mestre é a alma da agremiação, um bom maracatu deve ter, antes de tudo, um ótimo mestre. Através de seu apito e de sua bengala, ele comanda a brincadeira e a movimentação do maracatu durante o espetáculo.

As baianas seguram os emblemas da agremiação, e aquela chamada de dama da boneca ou dama do passo tem também a responsabilidade de conduzir a Calunga, divindade que trará proteção ao grupo. Sua origem está ligada aos cultos afro-brasileiros, sendo um dos elementos comuns aos maracatus de baque solto (rural) e de baque virado ou nação, mais comuns na região metropolitana de Recife.

A calunga ou boneca é um elemento totêmico, sagrado, que representa a entidade espiritual protetora do maracatu. Durante o cortejo, a boneca segue protegida por todos os integrantes da agremiação. Em quimbundo, língua originária de Angola, *calunga* é o plural de *lunga* ou *malunga*. Daí a explicação para o vocábulo Malunguinho, que representa não a boneca, mas a própria entidade espiritual.

Real (1990) destaca que dentro da Jurema, ritual de origem indígena, vulgarmente chamado de catimbó, e que é praticado pelos membros do Maracatu, há uma entidade chamada Malunguinho, nome pelo qual eram chamados os quilombolas que habitavam a região. Uma curiosidade é que “malunguinho”, na Zona da Mata de Pernambuco, também nomeia a fuligem originada pela queima da palha da cana de açúcar.

Em homenagem à Calunga, na saída dos maracatus, são tiradas as primeiras loas. Nesse momento, ela é retirada do altar pela dama da boneca, passa às mãos da rainha, daí à baiana mais próxima e segue de mão em mão até retornar à sua condutora. É importante lembrar que o maracatu não pode sair de sua sede sem a calunga, responsável pela proteção do grupo.

Os caboclos de lança, guerreiros do maracatu, são os que mais chamam a atenção, justamente por sua quantidade, pela beleza das fantasias e pelas evoluções que executam em torno da corte e dos outros membros do maracatu, a quem devem proteger. Esses caboclos fazem suas evoluções em um círculo externo golpeando o ar com suas lanças, de um lado para o outro.

Figura 14 – Disposição espacial do maracatu rural²⁵



Em um círculo menor ficam as baianas e as damas de buquê. Enquanto, no centro, estão a corte, os caboclos de pena e o estandarte, porém este último também pode vir na frente da agremiação. O arrea-má ou caboclo de pena, que quer dizer “o que tira o mal”, é uma figura representativa do catimbó e é um dos responsáveis pela proteção espiritual da agremiação também se posiciona mais ao centro, próximo à corte.

²⁵ Disponível em: http://rasgue.zip.net/arch2009-12-27_2010-01-02.html, acesso em 10/05/12.

Figura 15 – Corte do maracatu²⁶



Ainda a respeito do Caboclo de lança, fascinante personagem do maracatu rural, é importante frisarmos que também há uma grande discussão sobre sua origem. Bonald Neto (1991) acredita que ele simbolizaria os filhos de Ogum, que, no sincretismo religioso, representariam São Jorge. Daí adviria o fato de os caboclos, em respeito a essas divindades, não poderem tomar banho e praticarem abstinência sexual no período que vai da sexta-feira de carnaval à quarta-feira de cinzas.

²⁶ Disponível em: <http://rasgue.zip.net>, acesso em 10/05/12.

Figura 16 – Caboclos em um terreiro de um umbanda²⁷



A imagem acima ilustra bem este sincretismo religioso presente no maracatu rural. Na foto, dois caboclos do Maracatu Rural Estrela de Ouro de Aliança estão fazendo suas evoluções no terreiro de umbanda do Pai Mário que fica ao lado da sede do maracatu.

É importante frisar também que o Pai Mário, além de conselheiro espiritual do maracatu, também é o rei nas apresentações do Estrela do Ouro. Além disso, na inscrição na parede da casa lemos, além do nome do pai Mário, o nome Nossa Senhora da Conceição, que nos cultos de matriz africana está relacionada à Iemanjá.

Já Benjamim (1989, p. 202) defende que “o lanceiro é a mesma figura do ‘mateus’, presente no bumba meu boi, com um progressivo enriquecimento dos motivos decorativos e mudança de papel”. Outra personagem do Maracatu que aparece no bumba meu boi e serve para autenticar esse ponto de vista é a Catirina, que representa, em muitos bois, a mulher do Mateus.

²⁷ Disponível em:

<http://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/pernambucovivo/img/personagens/destaque/estrela-de-ouro.jpg>,
acesso em: 07/05/2015.

Figura 17 – Dança dos caboclos de lança²⁸



Katarina Real assenta-se como defensora de outra tese sobre a origem dos *caboclos de lança*, ao estabelecer uma relação entre a região em que surgiram os *caboclos* e os antigos quilombos da Zona da Mata Norte pernambucana. Para a antropóloga:

Esses lanceiros possivelmente sejam descendentes, legítimos ou pelo menos sócio-culturais, do antigo Quilombo de Catucá ou de outros Quilombos existentes nas redondezas de Goiana no século passado. (REAL, 1990, p. 188)

Na verdade, ficam nítidas as múltiplas influências recebidas pelo Maracatu de Baque Solto, o que torna inviável precisarmos uma única origem. Há nele uma verdadeira fusão de elementos de diversos folguedos nordestinos.

O caboclo de lança hoje se tornou uns dos principais símbolos do carnaval de Pernambuco, mas nem sempre foi assim. As elites culturais dos grandes centros urbanos pouco se interessavam pelo estudo de manifestações culturais advindas das camadas mais populares, sobretudo, aquelas representativas das populações rurais.

²⁸ Disponível em: <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/a-tradicao-do-maracatu-no-interior-pernambucano>. Acesso em: 10/05/2012.

Tal desconhecimento se torna latente na afirmação de Bonald Neto sobre a figura do caboclo de lança:

Eis a mais exótica e ainda desconhecida figura do mundo maravilhoso e armorial que anda pelas ladeiras olindenses e pelos montes dos arrabaldes do Recife com suas cores, seus chocalhos e suas fitas flutuando nos ares, a recordar engenhos e canaviais (BONALD NETO, 1991, p. 289).

O autor não só assume o desconhecimento como também não busca estabelecer a relação que os caboclos de lança têm com personagens de outras manifestações populares como o mateus, presente no auto natalino do cavalo-marinho, uma vez que ele defende que os maracatus rurais têm sua origem ligada, estritamente, aos maracatus nação da região metropolitana de Recife.

O Maracatu de Orquestra ainda vem transformando-se e absorvendo influências provenientes de manifestações culturais populares, tanto do espaço rural quanto do urbano. Pois, embora seja uma manifestação típica dos engenhos de cana-de-açúcar da Zona da Mata de Pernambuco, suas agremiações viajam para vários estados do Nordeste e até mesmo para fora da região.

Logo, não se concebe estudar o maracatu rural sem tentar dimensionar as influências recebidas de outras culturas, sobretudo da cultura de massa tão presente nos grandes centros urbanos em que os maracatus se apresentam.

4.1. Expressões do maracatu rural em Aliança

O município de Aliança, com 37.432 habitantes²⁹, está localizado na Zona da Mata Norte de Pernambuco, mais precisamente no Vale do rio Siriji, e é cortado por outros rios: o Capibaribe Mirim, o riacho Baraúna e o riacho do Agosto.

A cidade limita-se ao sul com Nazaré da Mata; ao norte, com Ferreiros e Itambé, ao leste, com Condado; e ao oeste, com Vicência e Timbaúba. Aliança possui cinco distritos: Macujê, Tupaoca, Upatininga, Caueiras e Chã do Esconso.

Embora a emancipação política de Aliança só tenha ocorrido em 1928, sua ocupação não é tão recente. A igreja de Nossa Senhora da Lapa, no distrito de Macujê, por exemplo, exhibe em seu frontispício o ano de 1764, o que comprova que seu povoamento foi anterior a esta data.

²⁹ Fonte: Censo IBGE (2010)

A microrregião da Zona da Mata Norte pernambucana pertencera à Capitania de Itamaracá, a qual se localizava entre o Canal de Santa Cruz, no exato ponto em que se localiza o Forte Orange, construído pelos holandeses, e a Baía da Traição, que hoje faz parte do estado da Paraíba.

A topografia da região, sobretudo na foz dos rios Tracunhaém e Capibaribe Mirim, tornou muito difícil sua ocupação, pois adentrar-se no continente seguindo o curso desses rios era arriscar-se no embate com os povos indígenas que ocupavam aquelas terras, tais como: os Tupinambás, os Tabajaras e os Caetés. Para Silva (2008):

A história de um povo, a sua formação e a formação dos espaços que ele ocupa é resultado de muitos movimentos sociais e de adequação das populações ao espaço geográfico; também está relacionada com a transformação do espaço por conta das novas tecnologias que os homens utilizam na sua relação com a terra. (p. 24)

Sendo assim, os primeiros engenhos de cana-de-açúcar só foram surgindo, justamente, após a expulsão das tribos indígenas da região. Com os engenhos vieram os homens brancos e a casa grande, as senzalas e os negros escravizados, além, é claro, de uns poucos índios também subjugados ao poderio do homem branco.

Começava, assim, a construção de uma sociedade desigual e miscigenada, na qual o caboclo de lança do maracatu rural representa tanto essa mistura étnica tão presente na região quanto a exploração do escravo pelo senhor de engenho.

Por conta da publicação, em 04 de setembro de 1850, da lei Eusébio de Queirós, que proibia o tráfico intercontinental de escravos, tornou-se difícil e, principalmente, muito caro a compra de escravos por parte dos senhores de engenho. Por conseguinte, tais senhores começaram a permitir que homens livres habitassem suas terras e trabalhassem no plantio e corte da cana-de-açúcar. Segundo o historiador Manuel Correia de Andrade:

Esses trabalhadores tinham permissão para derrubar trechos de mata, levantar choupanas de barro ou de palha, fazer pequeno roçado e dar dois ou três dias de trabalho semanal por baixo preço ou gratuito ao senhor-de-engenho. (ANDRADE, 1973, p. 104).

Já por volta de meados do século XIX, alguns pequenos produtores rurais e criadores de bode, em sua maioria, mestiços e escravos libertos, construíram uma capela em homenagem à Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e começaram a fixar-se em seu entorno. Essa aglomeração começou a ser conhecida como Chã dos Bodes.

No final do século, esse reordenamento social se intensifica com a libertação dos escravos e a proclamação da república. À época, praticamente não existiam mais índios

na região e os negros, que até pouco tempo eram escravos, passaram à condição de trabalhadores rurais não menos explorados.

Figura 18 – Capela de Nossa Senhora do Rosário (Aliança-PE)³⁰



O topônimo Aliança, que mais tarde daria nome à Chã dos Bodes, teria sido uma sugestão do frei capuchinho, Caetano de Messina, que esteve na região em missão de paz, no ano de 1862. Supostamente, o missionário teria achado o povoado muito ordeiro e cordato e sugeriu que o lugar passasse a se chamar Aliança. Então, em 30 de novembro de 1892, ou seja, trinta anos depois, o povoado de Chã dos Bodes tornou-se distrito de Nazaré da Mata e passou ser chamado oficialmente de Aliança.

Segundo Silva (2008), um fator que contribuiu muito para o crescimento territorial e demográfico de Aliança foi a inauguração da estrada de ferro da *Great Western*, em 1888, ligando Recife e Timbaúba. Com a linha férrea, a estação ferroviária de Aliança tornou-se um entreposto importante para o escoamento da produção da Zona da Mata de Pernambuco.

Todavia, o fato preponderante para a criação do município de Aliança foi a fundação da Usina Aliança pela Pessoa de Melo & Cia no ano de 1913. Em torno da usina e dos engenhos de sua propriedade, tais como: Mata Limpa, Laureano e Sítio Novo, foi-

³⁰ Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/67647104>, acesso em: 21/01/2014.

se constituindo a cidade de Aliança, que obteve sua emancipação no dia 11 de setembro de 1928.

No dia 27 de agosto de 2011, foi publicada no Diário Oficial de Pernambuco a lei 14.369, sancionada pelo governador do Estado de Pernambuco, Eduardo Campos, em 26/08/11, que confere ao município de Aliança o título de “Berço Imortal do Maracatu”.

Aliança hoje é sede da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, que foi fundada em 28 de abril de 1993 e conta hoje com 90 grupos do interior e da capital. Ela não possui fins lucrativos e surgiu com a intenção de “preservar, valorizar e divulgar as expressões culturais referentes ao maracatu rural e apoiar a criação e existência legal desses maracatus” (VICENTE, 2005, p. 85).

A Associação também nasceu com o papel de evitar as brigas entre os membros das agremiações, pregando a necessidade de todos se unirem pelo bem do maracatu rural. Todos os anos, se reúnem no Terreiro Lêda Alves, na sede da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, em Aliança, Maracatus Rurais de todo o estado.

Quando a Associação foi fundada, em 28 de abril de 1990, por apenas 13 dirigentes de maracatus, Manoel Salustiano Soares Filho ou simplesmente Manoelzinho Salustiano, filho do mestre Salustiano e principal responsável pela criação da Associação, temia pela extinção da brincadeira que aprendeu com o pai. Felizmente, o evento foi crescendo ano a ano e, no carnaval de 2013, 110 agremiações, com cerca de 12.000 folgazões, participaram das apresentações que ocorreram entre o domingo (10/02/13) e terça-feira de carnaval (12/02/13).

Para Manoelzinho, dirigente do Maracatu Piaba de Ouro, da Cidade Tabajara, Olinda – PE, e atual presidente da Associação de Maracatus de Baque Solto, esta entidade tem um papel fundamental no fortalecimento dos terreiros e, por conseguinte, das agremiações de maracatu rural.

Eu sempre defendo uma coisa: eu acho que dá mais resultado você pagar o mestre para ele fazer a sua brincadeira no terreiro dele do que você pagar ele para levar ele para um palco. Se ele se prepara num terreiro, quando chegar num palco ele vai dar show, mas primeiro fortalece o terreiro dele, fortalece a sede dele, fortalece aquele espaço para aquele espaço se tornar um ponto turístico, para que aquelas comunidades tenham orgulho de ter aquilo naquele lugar. (SOARES FILHO, 2010)³¹

³¹ SOARES FILHO, Manoel Salustiano. Manoel Salustiano Soares Filho: depoimento [10 jun. 2010]. São Paulo: Cine & Vídeo, 2010. Entrevista concedida ao Projeto Produção Cultural no Brasil. Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-manoel-salustiano.html>, acesso em: 22/01/2014.

Além da Associação dos Maracatus, outra instituição indispensável para o fortalecimento do brinquedo na cidade de Aliança é o Ponto de Cultura Estrela de Ouro do qual falaremos na próxima seção.

4.2. Expressões do maracatu rural em Nazaré da Mata

O que hoje compreende a cidade de Nazaré da Mata correspondia, no século XVIII, a sesmaria de Lagoa d'Anta ou Alagoa Danta, que fora doada a Manuel Bezerra da Cunha pela coroa portuguesa em 18 de junho 1781. Vejamos parte do termo de doação:

José César de Menezes do Conselho de Sua Majestade Fidelíssima, seu Governador e Capitão General de Pernambuco, Paraíba e Mais Capitánias anexas, etc. Faço aos que por esta carta de Sesmaria virem que por parte de Manuel Bezerra da Cunha, morador de Alagoa Danta, termo da Vila de Igarassu, que entre a propriedade do suplicante sita na mesma Alagoa Danta e da viúva que ficou do defunto Jerônimo Lopes, se acham umas terras de sobra sem conhecer senhoria ou quem as domine [...] pelo que ordeno aos Ministros da Fazenda e da Justiça, e mais pessoas a quem tocar, cumpram e façam cumprir esta carta de sesmaria como nela se contem e fazendo dar ao suplicante posse real e atual na forma costumada debaixo das cláusulas referidas.³²

Em 1804, a senhora Felipa da Costa Coutinho, esposa de outro dono de terras da região, o senhor Urbano Pereira, doou à Igreja Católica parte de seu patrimônio na região de Alagoa Danta, onde foi edificada uma capela em homenagem a Nossa Senhora da Conceição de Nazaré.

³² Patentes Provinciais, cód. III, fl. 158. Apud PEDROSA (1983), pp. 21-22.

Figura 19 – Capela de Nossa Senhora da Conceição de Nazaré³³



Destarte, o nome Nazaré está ligado ao nome da capela construída em homenagem a Nossa Senhora. Para o Padre e historiador pernambucano Petronilo Pedrosa:

foi o templo religioso que serviu de origem a esse centro urbano. Foi o sentimento de fé que atraiu as famílias, criando uma comunidade, como outrora, tantas cidades surgiram à sombra de catedrais e mosteiros. (PEDROSA, 1983, p. 24)

Nazaré crescia muito rapidamente, sobretudo por conta do comércio local e, principalmente, da feira que ocorria semanalmente e onde eram comercializados os produtos agrícolas produzidos na região. Por conseguinte, não demorou muito e, em 17 de maio de 1833, Nazaré foi elevada à condição de Vila, tornando-se independente da Vila de Igarau.

Ao tornar-se vila, Nazaré passou a contar com 14 distritos: Jacu, que compreende hoje o município de Buenos Aires; Lagoa do Carro, São Vicente e Tracunhaém, que representam o que conhecemos como as sedes dos municípios de mesmo; Marotos e Cotunguba, que atualmente também pertencem a Tracunhaém; Angústias, engenho

³³ Disponível em: <http://www.panoramio.com/photo/67647116>, acesso em: 21/01/2014.

pertencente à cidade de Carpina; Monte Alegre e Pindoba, que hoje pertencem a Macaparana; e Angélicas, Trigueiro, Poço comprido e Laranjeiras, que são, respectivamente, dois vilarejos, um engenho e a sede de uma usina, todos localizados no atual município de Vicência.

No ano de 1843, houve a ameaça de Nazaré ter que mudar de nome, pois existiam duas cidades com o mesmo topônimo, uma em Pernambuco e outra em São Paulo. A celeuma foi resolvida acrescentando-se a expressão “da Mata” ao nome da cidade, passando a mesma a se chamar “Nazareth da Mata”. A municipalização de Nazaré da Mata se deu, dezessete anos depois, com a promulgação da Lei Provincial Nº 258, de 11 de junho de 1850.

A cidade possui 30.647 habitantes, segundo o censo demográfico de 2010, e limita-se, ao norte, com os municípios de Aliança e Condado, ao sul e leste, com Tracunhaém, e, a oeste, com Buenos Aires e Carpina.

Hoje em dia, Nazaré continua a ter um papel de destaque dentro da Zona da Mata Norte de Pernambuco, sobretudo por cumprir um importante papel de centro administrativo naquela microrregião.

Além de sediar a diocese de Nazaré da Mata, da qual fazem parte diversas cidades da Zona da Mata e do Agreste de Pernambuco; Nazaré da Mata abriga um campus da Universidade de Pernambuco (UPE); a Gerência Regional de Educação da Mata Norte; e o Segundo Batalhão da Polícia Militar de Pernambuco.

Contudo, é o seu papel como difusor da cultura popular pernambucana que tem elevado o nome da cidade sempre que se fala no carnaval de Pernambuco e, principalmente, em maracatu rural.

O posto de Capital do Maracatu Rural já fora ocupado por Aliança - PE, mas com a promulgação da lei estadual de Pernambuco de nº 14.383, de 06 de setembro de 2011, conferiu-se ao Município de Nazaré da Mata o título de “Capital Estadual do Maracatu”.

As cidades de Aliança e Nazaré da Mata disputam há muito tempo o título de terra do maracatu. Essa disputa ultrapassa os concursos e apresentações das agremiações de maracatu rural e chega, até mesmo, no âmbito político. Uma prova disso é o fato de Nazaré ser declarada “Capital do Maracatu”, em 06/09/11, poucos dias após Aliança ter sido declarada “Berço Imortal do Maracatu”, em 28/08/11.

O mais importante é que nessa disputa todos saem vencedores: aliancenses, nazarenos, dirigentes e brincantes do maracatu rural; pois hoje a disputa entre as agremiações se centra na apresentação.

No passado, quando um maracatu encontrava com outro na rua, por uma questão de respeito à outra agremiação, as bandeiras ou estandartes deviam ser cruzados e os mestres tinha a obrigação de tirar uma loa com o terno do outro maracatu.

Quando um mestre se negava ou quando havia alguma provocação nos versos do mestre ou por parte de algum dos brincantes, a confusão era inevitável. O mestre Zé Duda, do Maracatu Estrela de Ouro de Aliança, em entrevista concedida a Silva (2005, p. 52), relata um conflito entre dois maracatus ocorrido na década de 50.

Eu era doido pra ver como é que cruzava a bandeira! Nisso, cruzou a bandeira. Mas o bandeirista da gente, João, era muito malicioso, era um cabra safado e ninguém sabia. Em cada astro da bandeira, ele amarrou um gilete. Rapaz, não me cruzava uma bandeira pra outra bandeira não cair e ninguém sabia o que era. Quando cruzava a bandeira assim, que tirava... ele arrastava assim a bandeira, era certinho no cordão da bandeira, aí a bandeira, pum! Caía. E ninguém sabia o que era. Aí, até vai bem. Ele cruzou a bandeira, o dono do maracatu cantano; Antônio Baracho cantano; num sei o quê. E lá vai. Quando agradeceu pra se despedir, aí, Canela, era o nome do bandeirista, arrastou a bandeira; quando arrastou, a bandeira de Antônio Baracho caiu, aí... o pau cantou.

Com o passar dos anos e, principalmente, depois da criação da Associação a violência do passado foi dando lugar à disputa sadia pelos títulos e pelo reconhecimento. Hoje, as agremiações competem nos editais da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), nos concursos de Maracatu de Baque Solto ou, simplesmente, para ver o seu grupo mais numeroso, com a melhor coreografia e, sobretudo, mais lindamente vestido.

5. ANÁLISE DOS RESULTADOS

5.1 Preliminares

5.1.1 O Maracatu Estrela de Ouro

No dia 1º de janeiro de 1966, Severino Lourenço Batista, ou simplesmente mestre Batista, criou, na Chã de Camará, em Aliança, o Maracatu Estrela de Ouro. Silva (2008) aponta, porém, que, provavelmente, o Estrela de Ouro seria oriundo de outra agremiação, o Maracatu Cambinda Nova, que teria sido fundado por volta de 1882, pelo avô paterno do mestre Batista.

Além dessa incontestável importância histórica, o Maracatu Estrela de Ouro tem prestado relevantes serviços à comunidade da Zona da Mata Norte de Pernambuco no que tange a guarda, a renovação, a criação e a transmissão da cultura daquela região. Essa atuação se intensificou a partir da instituição da sede do Maracatu Estrela de Ouro pelo governo federal como Ponto de Cultura no ano de 2002.

Figura 20 – Sede do Maracatu Estrela de Ouro³⁴



³⁴ Disponível em: Silva (2008, p.110)

O maracatu Estrela de Ouro já havia participado da gravação de diversos CDs, entre eles: Mestre Ambrósio (1996 e 2000), Chão e Chinelo (1999) e Maracatu Nação Pernambuco (1999 e 2000), todavia apenas em 2006 ele conseguiu gravador o seu primeiro disco, Maracatu Estrela de Ouro, que fez parte do projeto Trocas e Toques, patrocinado pela Petrobrás e que visava o intercâmbio cultural entre os estados nordestinos de Pernambuco, Bahia e Alagoas.

Em 2008, o Maracatu Estrela de Ouro ganhou vários prêmios Nacionais, entre os quais podemos destacar: Prêmio Culturas Populares Humberto Maracanã, concedido pelo Ministério da Cultura aos grupos mais importantes para a cultura popular; Prêmio Ponto de Leitura da Biblioteca Nacional, para os Pontos de Cultura que trabalham com a educação da comunidade.

Em 2009, o Estrela recebeu o Prêmio Interações Estéticas, concedido pela Funarte pelo trabalho que o Maracatu Estrela de Ouro fez com Jorge Mautner, o CD “Maracatu Atômico Kaosnavial”, lançado naquele ano.

No mesmo ano, o Estrela de Ouro foi o primeiro maracatu de baque solto a receber, no Rio de Janeiro, das mãos do presidente Lula a mais importante comenda da cultura brasileira, a Ordem do Mérito Cultural e, em 2011, tornou-se Patrimônio Cultural Vivo do Estado de Pernambuco.

Quem comanda o laureadíssimo Maracatu Estrela de Ouro é o Senhor José Bernardo de Souza, mais conhecido como mestre Zé Duda. Ele nasceu no município de Buenos Aires em 1939 e, desde que completou dez anos de idade, brinca em maracatu rural. Em depoimento para o programa “Que história é essa”, da Rádio Naza FM, ele afirma que:

No dia que eu completei dez anos, o presente que eu ganhei foi tirar o carnaval... Um maracatu. O cara me entregou um maracatu pronto, trinta e seis caboclo, acompanhado, bonito todo. Aí, disse: o mestre é você! E eu desse tamanho! Eu com dez anos era do tamanho de jumento pequeno. Aí, tirei o maracatu e fiquei ansioso! (...) A minha mãe não queria deixar eu tirar o maracatu, porque ia passar três dias fora de casa. (...) O dono do maracatu muito jeitoso e tirou eu da unha dela. (...) Eu saí no domingo de oito hora da manhã de casa e cheguei na quarta. Quando eu cheguei em casa, ela disse: gostou? Eu disse: gostei! Esse foi o primeiro e derradeiro que você brincou! (NAZA FM, 2012).³⁵

³⁵ NAZA FM. Que História É Essa. **José Bernardo Pessoa (Mestre Zé Duda)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mQa1p9vDuKU>. Publicada em 09/10/2012. Acesso em 12/08/2015.

No mesmo depoimento, Zé Duda confessa ter pedido a Deus para que demovesse sua mãe daquela decisão. Felizmente, para os que gostam do maracatu rural, suas preces foram atendidas e o garoto pôde se tornar no futuro o famoso mestre Zé Duda.

É importante frisarmos que ele assumiu o posto de mestre do Estrela da Chã de Camará no ano de 1968, mas, antes disso, participou de diversos blocos, bois de carnaval e outros maracatus. Entre os brinquedos pelos quais o mestre passou, podemos citar o Maracatu Leão do Engenho Vasconcelos, seu primeiro trabalho; o Maracatu Cambinda Estrela, do Engenho Bonito, em Condado; e, também em Condado, apresentou-se no Maracatu Leão Coroado do Engenho Retiro.

Em 1977, Zé Duda saiu do Estrela de Ouro e foi para o Maracatu o Piaba de Ouro do Mestre Salustiano, sediado na Cidade Tabajara em Olinda. Entretanto, o mestre volta para o Estrela de Ouro alguns anos depois e, em 1987, ganhou diversos títulos que lhe valeram os apelidos de Peito de Aço, de Papa Taça e de Papa Troféu.

5.1.2 O Maracatu Coração Nazareno

O maracatu rural vai-se recriando a cada interação com as culturas de massa, com a indústria do entretenimento e da espetacularização, com os turistas, com outras manifestações populares, ou seja, com o mundo que o cerca.

No início, o maracatu servia, exclusivamente, como lazer masculino. Até mesmo personagens femininas como as baianas eram interpretadas por homens. Cabia às mulheres cuidar da gola, do surrão, do chapéu e da lança de seus guerreiros. Depois, restava-lhes a vontade e a necessidade de rogar a Deus e às divindades do catimbó por seus pais, maridos, filhos e irmãos.

Aos poucos, o espaço para a participação feminina no maracatu rural foi-se abrindo. Antes, nenhum pai de família em sã consciência permitiria que sua esposa ou filha participasse de uma brincadeira que, muitas vezes, transformava-se num campo de guerra.

O próprio Joãozinho Padre, ex-presidente do Maracatu Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata, afirma, em depoimento dado ao Canal 03, quando da gravação do DVD “A Cambinda do Cumbe”, lançado em 2006, que “naquele tempo era muita violência... só brincava cabra que era preparado pra cacete... era época que tinha isso... o maracatu não podia se encontrar no caminho com outro maracatu, era pra se acabar no cacete”.

Não há como dizermos que a participação feminina foi a responsável por dar novos rumos ao maracatu rural, mas é possível afirmarmos que a presença de mulheres deu um colorido à brincadeira e serviu para, no mínimo, abrandar os ânimos dos guerreiros dos canaviais.

A pesquisa em cultura popular se baseia, majoritariamente, na busca por relatos orais, instrumentos, indumentárias, velhas fotos etc. Raramente, o pesquisador se depara com documentos, gravações de áudio ou vídeos que sirvam como *corpora* para sua investigação.

O mestre João Paulo, do Maracatu Leão Misterioso e que é tido por muitos como o Papa do Maracatu, diz lembrar-se de ter visto mulher no brinquedo lá pela década de 1960. O mestre Zé Duda, do premiadíssimo Estrela de Ouro, de Aliança, foi mais enfático em entrevista a Silva (2005):

As mulheres entraram primeiro no Maracatu Leão das Flores, do mestre João de Lianda, entre 1955 e 1957, em Itaquitinga. Mas como maracatu é tradição oral, o caboclo Zé da Rosa diz a mesma coisa em relação ao Cambinda Brasileira, de Nazaré da Mata. (SILVA, 2005, p. 49)

Embora não seja possível indicar com precisão quando as mulheres começaram a brincar maracatu, sabemos que, a partir de então, elas começaram a fazer parte do folguedo como: rainhas, damas do paço, damas do buquê, índias ou baianas.

Apenas em 2004, já no século XXI, a primeira mulher teve a permissão mas, primeiramente, criou coragem para se vestir de caboclo de lança. Ela foi Maria José Marques dos Santos, que fez seu primeiro desfile do Maracatu Leão Formoso, de Nazaré da Mata.

Naquele mesmo ano, seria fundado pela Associação de Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM), em 08 de março, no dia Internacional da Mulher, o Maracatu Coração Nazareno, formado, exclusivamente, por mulheres e que hoje conta com 72 participantes.

Maria José foi convidada, mas não aceitou desfilar com o Coração Nazareno no primeiro carnaval da agremiação. Ela sentia-se agradecida e devia respeito aos homens do Leão Formoso que a aceitaram e já se haviam acostumado a ter uma mulher na função de Caboclo de Lança.

Figura 21 – Caboclos de lança do Coração Nazareno³⁶



Além disso, em entrevista a Vasconcelos (2012), Maria José afirma que não se importava em carregar a arrumação dos homens, que pesa cerca de 30 kg, e acha que não se acostumaria a usar a do Coração Nazareno, que fora adaptada para as mulheres e que pesa bem menos, por volta de 18 kg. Ela gostou tanto de desfilar como Caboclo que fundou com sua família, no ano de 2012, o seu próprio maracatu, o Leão da Mata, que é composto por homens e mulheres, adultos e crianças.

É incontestável a importância de Maria José, enquanto precursora, para as mulheres brincantes do maracatu, todavia, foi graças à AMUNAM e à fundação do Maracatu Coração Nazareno que a mulher passou a ocupar um papel de protagonismo dentro do folguedo.

Desde os primeiros movimentos feministas, as mulheres vêm buscando direitos iguais aos dos homens. Diversas batalhas foram travadas e vencidas, mas há muitas outras por vir. Elas já conseguiram o direito ao voto, a ter um contrato de trabalho e o direito à propriedade.

³⁶ Disponível em:

<https://plus.google.com/photos/101509209240047126181/albums/5986214250125040593?banner=pwa>, acesso em 03/09/2014.

Mais recentemente, com a Lei 11.340, de 07 de agosto de 2006, mais conhecida como *Lei Maria da Penha*, tiveram assegurado, legalmente, o direito à preservação de sua saúde física e mental e à proteção contra a violência doméstica

Associação de Mulheres de Nazaré da Mata, fundada em 23 de janeiro de 1988, é uma entidade de utilidade pública sem fins lucrativos que visa encorajar a participação feminina nas diversas esferas da sociedade de Nazaré da Mata e demais cidades da Zona da Mata Norte de Pernambuco, bem como “fortalecer as pessoas e grupos sociais que visem assegurar e garantir o exercício dos direitos humanos e sociais, a igualdade de gênero e a justiça social”³⁷.

A principal responsável pela fundação da AMUNAM foi Eliane Rodrigues de Andrade Ferreira, que hoje é coordenadora e apresentadora do Programa Espaço de Mulher na Rádio Comunitária FM, fundada pela Associação de Mulheres em março de 2003.

Hoje em dia, a AMUNAM é presidida por Joselma Rozendo Coutinho; tem como vice-presidente Marineide Lino da Silva; secretária, Maria Luiza de Souza e a diretora de operações é Maria Lindaci Lopes.

O Maracatu Coração Nazareno foi um divisor de águas na história da AMUNAM, pois ele deu mais visibilidade à instituição na mídia nacional e internacional.

No começo, as mulheres do Coração Nazareno, em sua maioria sem experiência no brinquedo, precisaram de ajuda masculina. Mais precisamente de três homens: Joabe, Ederlan Fábio e Zé Mario, que entendiam de maracatu e abraçaram, de prontidão, a causa de criar um maracatu feminino.

Eles ensinaram tudo que as guerreiras da AMUNAM precisavam para criar o Coração Nazareno. Foram ministradas oficinas de manobras (as evoluções dos maracatus), de confecção de golas, chapéus e demais fantasias e adereços.

Além disso, algumas mulheres também tiveram que aprender a tocar os instrumentos que compõem a orquestra do maracatu: trombone, trompete, clarinete, bombo, surdo, tarol, porca (cuíca), ganzá (mineiro) e gonguê.

³⁷ Mensagem Institucional da AMUNAM. Disponível em: <http://www.amunam.org.br/institucional.html>, acesso em: 23/01/2014.

Figura 22 – Mestra Gil e o terno do Coração Nazareno³⁸



Diversas adaptações se fizeram necessárias para que o Maracatu Coração Nazareno pudesse se apresentar sem que suas brincantes perdessem a delicadeza e a feminilidade.

Algumas mudanças foram de ordem estética, os tons de rosa são predominantes em toda a arrumação do Maracatu: nas roupas, nas cabeleiras coloridas e, até mesmo, no estandarte da agremiação. Ademais, as mulheres do Coração Nazareno não dispensam um batom, um esmalte e belo um par de brincos.

³⁸ Disponível em <https://plus.google.com/photos/101509209240047126181/albums/5986397679134196929?banner=pwa>, acesso em: 03/09/2014.

Figura 23 –Cabocla de lança do Coração Nazareno³⁹



Contudo, as principais alterações foram feitas visando dar um maior conforto às brincantes, pois a arrumação tradicional do maracatu rural é muito pesada o que a torna desconfortável.

Sendo assim, no surrão ocorreram duas mudanças: os sinos utilizados são bem menores e a espessura da madeira foi diminuída, alterações que reduziram seu peso de 30kg para 18kg.

O chapéu do caboclo de lança também ficou mais leve, pois em vez de se utilizar o ferro da armação do mesmo, utilizou-se o alumínio. A lança ou guiada também sofreu uma adaptação, diminuiu dos cerca de 2 metros daquela utilizada pelos homens para, aproximadamente, 1,5 metro de comprimento.

Há outra grande diferença entre o Maracatu Coração Nazareno e os maracatus tradicionais. Estes nascem, geralmente, no entorno de um terreiro de catimbó e sua tradição é passada geração após geração.

³⁹ Disponível em <http://cabresto.blogspot.com.br/2014/03/maracatu-feminino-de-nazare-da-mata.html>, acesso em: 14/05/2014.

Por sua vez, o Coração Nazareno surgiu como um projeto social da AMUNAM e, por isso, não possui os rituais religiosos que estão presentes em outros maracatus e “envolvem abstinência sexual, banhos de ervas, uso do Azogue (aguardente, limão e pólvora), uso do cravo e o símbolo espiritual da boneca” (VASCONCELOS, 2012, p. 92).

A maioria das integrantes do Coração Nazareno também faz parte da AMUNAM e brinca com o Maracatu todos os anos. Entretanto, ainda é muito difícil conseguir, fora da Associação, jovens que prefiram o maracatu a sair atrás dos blocos e dos trios elétricos.

Brincar em um maracatu demanda dedicação. As participantes não podem beber e perder noites de sono que as façam ficar cansadas no dia da apresentação. Por conta disso, muitas vezes as brincantes do Coração Nazareno dormem, durante o carnaval, na sede da AMUNAM, onde podem descansar e se concentrar para a jornada do dia seguinte.

Um exemplo da dedicação e empenho das maracatuzeiras é Givanilda Maria da Silva, mais conhecida como Gil, que começou como baiana no Maracatu Leão Formoso e, quando foi fundado o Coração Nazareno, foi convidada para a ser a bandeirista da agremiação.

Em 2005, depois de estudar muito com mestres como: Zé Duda, do Estrela de Ouro de Aliança, e João Paulo, do Leão Misterioso de Nazaré da Mata; Gil assumiu o posto de Mestre do Maracatu Coração Nazareno, papel que desempenha, brilhantemente, até então.

A Mestre Gil, a AMUNAM e as mulheres do Coração Nazareno levantam a bandeira da luta contra o preconceito social contra as mulheres. Elas buscam ocupar um lugar de destaque tanto dentro do maracatu rural quanto na sociedade da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Aos poucos esse espaço vai sendo ocupado e, em maio de 2008, o Maracatu Coração Nazareno gravou seu primeiro CD, *A Rosa do Maracatu*, que deu mais visibilidade ao maracatu e a AMUNAM. O projeto foi aprovado, em 2007, pelo Fundo de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA) da FUNDARPE o que trouxe recursos que possibilitaram a compra dos próprios instrumentos, a confecção de novas indumentárias e a organização de oficinas e palestras com mestres e responsáveis por outros maracatus.

5.1.3 O Maracatu Leão Misterioso

O Maracatu Leão Misterioso de Nazaré da Mata, Pernambuco, foi fundado em 01 de junho de 1990 pelo mestre João Paulo quando ele decidiu sair do Maracatu Leão Formoso, da mesma cidade, no qual estava desde 1986.

Na época, muitos amigos de João Paulo acharam que ele estaria saindo do Leão Misterioso, pois aceitara o convite do senhor Biu Bernardo, proprietário do Maracatu Leão Coroado, para ser mestre deste maracatu no vizinho município de Carpina.

Na verdade, segundo João Paulo, em entrevista⁴⁰ concedida no dia 30 de janeiro de 2014 ao Programa Vozes da Terra da Rádio Alternativa FM da Associação de Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM), ele estava disposto a ficar um ano sem se apresentar em maracatus.

Entretanto, foi convencido por amigos a fundar a sua própria agremiação. Foi o que ele fez com a ajuda de pessoas como Biu de Chã Grande, Nelson do Salame, Heleno e Zezé de Cajá. Inclusive, Heleno toca “mineiro” (ganzá) até hoje no Leão Misterioso.

Conforme conta o mestre João Paulo na entrevista supracitada, o nome Leão Misterioso advém do fato de as pessoas dizerem, à época, que ele estaria fazendo ‘mistério’ sobre a real razão de sua saída.

Desde a infância, João Paulo acompanhava as apresentações dos maracatus rurais nos dias de carnaval. O pai dele fora mestre de blocos carnavalescos nos engenhos Oratório e Água Branca, ambos no município de Buenos Aires – PE. No entanto, fora através de seu tio Porfírio, fundador do Maracatu Estrela Brilhante de Nazaré da Mata e pai do mestre do Maracatu Leão Mimoso, do distrito de Upatininga em Aliança - PE, Barachinha, que ele entrou para o maracatu.

Na entrevista⁴¹ que concedeu, em 29 de dezembro de 2010, ao programa Cultura Popular da rádio Alternativa FM, João Paulo conta que, no início, não tinha nenhuma pretensão em se tornar mestre de maracatu. Segundo ele, seu sonho seria se tornar caboclo de lança.

⁴⁰ Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/pcnhzzij3nl0/entrevista-mestre-joao-paulo--leao-misterioso-0402CD983168D0C14326?types=A&>, acesso em: 23/06/2014.

⁴¹ Disponível em: <http://culturapopularecidadania.blogspot.com.br/>, acesso em 12/07/2014.

Na juventude, todo ano João saía de caboclo acompanhando seu tio Joquinha. Até que em um final de tarde quando trabalhava em um canavial no Engenho Lagoa dos Ramos, onde morava com sua família, passou o mestre do Boi Coração que tem sede naquele engenho.

O mestre começou a tirar umas rimas de improviso. João Paulo, então, começou a responder as rimas do mestre, que o convidou para cantar junto com ele no boi em uma apresentação. O mestre não pôde ir à referida apresentação e João Paulo teve que substituí-lo. Depois disso, ele participou de um concurso de bois de carnaval e ficou em terceiro lugar, mesmo concorrendo com agremiações mais tradicionais de Nazaré da Mata.

Figura 24 –Maracatu Leão Misterioso no SESC - Santa Rita⁴²



Depois disso, João Paulo foi convidado a ser contramestre do Maracatu Leão Formoso, no qual já saía como caboclo. Ele passou alguns anos como contramestre até assumir o posto de mestre do Leão Formoso no ano de 1985. Por lá ficou até o carnaval

⁴² Disponível em: <http://www.sesc-pe.com.br/hotsites/2013/mostra-literatura/noticias.php>, acesso em: 21/01/2014.

de 1990, quando decidiu, como já dissemos, passar um ano sem participar de apresentações, mas fora convencido a fundar o seu maracatu.

No primeiro ano em que saiu às ruas, o Leão Misterioso se apresentou com 52 componentes, hoje conta com 108 membros, entre caboclos de lança, tuxaus, baianas, rei, rainha, mestre, contramestre, terno etc.

O mestre João Paulo é considerado por muitos como o melhor mestre de maracatu rural de Pernambuco e recebe o epíteto de “Papa do maracatu”. Ele, juntamente com o Leão Misterioso, participa de apresentações em todo o país, lançou inúmeros CDs e DVDs e já recebeu diversos prêmios.

Figura 25 – Mestre João Paulo e o ex-governador Eduardo Campos⁴³



Na figura 25, vemos o mestre João Paulo recebendo, no carnaval de 2013 em Nazaré da Mata, das mãos do, então, governador de Pernambuco, Eduardo Campos, o Troféu Caboclo de Lança como o melhor mestre de maracatu do estado.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IAAt-TCjyHbE>, acesso em: 21/01/2014.

5.1.4 O Maracatu Cambinda Brasileira

O Maracatu Cambinda Brasileira foi fundado, no Engenho Cumbe, na Chã de Cazumbá em Nazaré da Mata, em 05 de janeiro de 1918, está com noventa e sete anos de história, é o segundo maracatu de baque solto mais antigo de Pernambuco e é o mais rural mais antigo em atividades ininterruptas no estado.

A agremiação mais longeva de Pernambuco é o Maracatu Cambindinha, que fora fundado no dia 15 de dezembro de 1914, no Sítio Chã da Jaqueira, no Engenho Cotunguba, que, na época, pertencia ao município de Nazaré da Mata e hoje faz parte do território de Tracunhaém. Entretanto, o Cambindinha, hoje presidido pelo mestre Dedinha, tem sua sede na cidade de Araçoiaba..

Os moradores do Engenho Cumbe e membros do Maracatu Cambinda Brasileira defendem que o nome do maracatu seria oriundo do de um peixe de água doce que, por conta de seu preço razoavelmente baixo, é muito consumido pelas pessoas mais pobres da região. Em depoimento, o Senhor Zé de Rosa informa que:

no ano que foi fundada a brincadeira, o povo passando dificuldade inté pra comer. O tempo das vacas magra. Teve um inverno rigoroso, aí o rio transbordou. O morador de engenho foi tudo pescar. Aí as tarrafa vinha cheia somente de cambinda. Só se comeu cambinda por muito tempo (VIEIRA, S., 1999, p. 30).

Os membros mais antigos do Cambinda sempre fazem questão de transmitir aos mais jovens as histórias que escutaram de seus antepassados, principalmente no que se refere às origens do Maracatu e as diferenças entre a brincadeira do passado e aquela vivenciada pelas atuais gerações de maracatuzeiros.

Brincantes como Dona Joaninha, João do Padre, Joãozinho do Padre e José de Rosa representam a ancestralidade do maracatu rural e, sobretudo, da história da Cambinda do Engenho Cumbe. O caboclo Zé de Rosa, ao falar sobre as origens do maracatu defende que

a brincadeira do Cumbe foi formada em 1918. O primeiro dono daquele maracatu chamava Severino Lotero. Era dono e mestre. Brincou uns tempos, abandonou, não quis mais. Meu primo João Fulosino da Silva tomou conta, ficou como mestre também. Meu pai, mãe, minhas tia, contou. Eu muito criança, lembro ter visto uma vez. Aí botou o cunhado dele na brincadeira pra ensinar ele. Esse mestre chamava João Lauro. Até que João Fulosino afastou e chamou João Lauro pro lugar dele. Depois João Padre se juntou com João

Lauro e ficou dono desse maracatu, porque ele foi apartado. Aí trouxe pra essa sede do Cumbe que tá hoje [...] (SOARES, 2006, p. 6).

Ainda, em se tratando das origens do Cambinda Brasileira, Dona Joaninha, matriarca do Cambinda falecida em 2009, em depoimento para o mesmo livro, complementa que, para o maracatu transferir sua sede para o Engenho Cumbe,

teve que pedir permissão aos donos do engenho. Naquele tempo era Dona Rosinha Borba. Ele aceitou, mas pediu que fosse chamado de Cambinda Brasileira, *mode* de ser homenagem ao nosso país. Aí para o primeiro carnaval do brinquedo saído aqui do Cumbe, ela fez com suas mãos e deu a primeira bandeira, que hoje chamam estandarte. E no domingo de carnaval, antes do maracatu ganhar o mundo, o brinquedo ia se apresentar para a família, na frente da casa-grande (SOARES, 2006, p. 7).

Todavia, há de se respeitar a versão de Cascudo (2001), pois, como já afirmamos, o nome Cambinda é muito recorrente tanto nos maracatus rurais quanto nos maracatus nação da região metropolitana do Recife. Ademais, como boa parte do conhecimento construído na cultura popular é transmitido na oralidade de geração a geração, esse processo de transmissão pode-se dar de maneira fragmentada.

Ainda a respeito da origem do nome do Cambinda, Medeiros (2005, p. 169) aponta que, originalmente, o maracatu chamar-se-ia Cambinda Amorosa ou Cambinda Nova, o que atesta a fragmentação à qual nos referimos.

Durante seus quase cem anos de existência, o maracatu do Cumbe tem incorporado inovações como a inserção da corte, por exigência da Federação Carnavalesca; a ampliação do número de participantes. Além disso, no início o grupo era formado somente por homens, sendo: uma Catirina, que levava a calunga; o Mateus; a Burrinha; duas ou três baianas e cerca de uma dúzia de caboclos de lança.

Não existia uma orquestra, o ritmo era ditado pelos instrumentos de percussão, o terno, geralmente composto por um mineiro, uma cuíca (porca), um gonguê, uma caixa e um bombo.

As fantasias eram muito simples, a fantasia do caboclo de lança, por exemplo, foi-se modificando, enriquecendo e se enchendo de detalhes. Por isso, Benjamim (1989, p. 202) entende que o caboclo de lança (lanceiro) é o mesmo Mateus do bumba meu boi e do cavalo-marinho, só que mais rico em detalhes e com um novo papel. A esse respeito, O caboclo de lança Zé de Rosa, em depoimento a VIEIRA (1999), afirma:

as datas certas nem tenho lembrança. Mas foi mais ou menos assim. No início mesmo, os caboco (indumentária) era tudo uns pedaço de pau de um metro e meio com dez, quinze, tira de pano amarrado. O chapéu era chamado de funil [...] quando não saía descalço, os mais inteligentes que achava a poeira quente, fazia uma 'pragata' com solado de pneu e riata de couro de boi [...] O surrão,

fazia enrolado em folha de banana, chamava imbiriba [...] pendurava os chocalhos com arame, [...] botava nas costa e saía aquilo tudo solto [...]. A gola começou com espelho, ainda quando João Padre começou a brincar de caboclo de lança. Adepós veio o ajoufre, umas pedrinhas (...) Eu num tenho boa lembrança, mai acho que foi 50 pra cá. Aí foi ficando mai bonito que mais ou menos em 63 veio o vidrinho. Aí foi ficando mais rico (...) E agora a lantejoula, eu penso que ... de 80 pra cá é que começou a lantejoula. Os povo deixou de brincar com gola de vidrilho porque era muito pesada (...) Aí o maracatu agora ficou civilizado (...) VIEIRA (1999, p. 35).

Até o início dos anos de 1990, quando foi fundada a Associação dos Maracatus de Baque Solto, o Cambinda Brasileira, assim como outras agremiações, mantinha-se através das doações registradas nos livros de ouro. Além disso, os membros dos maracatus realizavam bingos e vendiam rifas de bodes, porcos e outros animais.

Com o advento da Associação, os maracatus institucionalizaram suas diretorias, de forma que pudessem receber o apoio financeiro da FUNDARPE. Além disso, a Prefeitura de Nazaré da Mata e políticos da região também destinam recursos para os maracatus rurais. Maracatu rural na Mata Norte de Pernambuco gera votos e, por isso, atrai muitos aspirantes à vida política, que veem em agremiações como o Cambinda a possibilidade de formação de sua base eleitoral.

A agremiação hoje é presidida pelo senhor José Manuel da Silva, conhecido como Zé de Carlos, que nasceu numa família de maracatuzeiros e sai como caboclo de lança no Cambinda desde o carnaval de 1969.

O Cambinda Brasileira é símbolo da ancestralidade do maracatu rural e se orgulha por ser um dos poucos que ainda mantêm sua sede na zona rural. Ademais, é latente o sincretismo religioso que envolve as apresentações do Cambinda, o que não ocorre em outros maracatus mais novos, a exemplo do Coração Nazareno, que não mantém nenhum vínculo com cultos da umbanda ou do catimbó.

A responsável pela condução dos ritos espirituais do Cambinda Brasileira é Dona Biu, que, além de ser a mãe de santo do brinquedo, costura as roupas que são usadas nas apresentações. No Cumbe, ritos cristãos, de matriz africana e de origem indígena convivem harmonicamente.

Os membros do Cambinda creem em santos católicos como São Jorge e Nossa Senhora do Rosário, mas também se sentem blindados pela ingesta da jurema e têm na figura da mãe de santo a sua protetora espiritual. Outro calço espiritual de que os folgazões se utilizam é o cravo, que levam na boca durante os dias de brincadeira. A esse respeito Dona Biu, mãe de santo do Cambinda Brasileira informa o que pede aos caboclos do seu maracatu.

Eu peço a meus folgazão quinze dia ou oito dia separado de mulher. [...] pega o cravo daqueles caboco todinho eu boto lá na minha jurema. Aí eu benzo todos lá na jurema. Hoje é Sábado de Zé Pereira. Aí chega meus folgazão pra pegar os cravo. Aí eu digo a eles. Que hora você vai sair de casa! Eu eu. Toma teu cravo. Na hora dele sair, eu mando um mestre sair tal hora. Tal hora vai sair um folgazão. Vá minha jurema [...] qualquer mestre que acompanhar aquele folgazão os três dias de carnaval. Aquele folgazão que brinca muito pesado, brinca três dias. Não sente cansaíra, dor nos ossos, dor de cabeça. Problema errado eles não pode chegar perto, se chegar ele arreia [...] porque ele não respeitou o calço que recebeu da jurema. O cravo e o mestre que foi acompanhar ele os três dia. Quando passa o carnaval aí cada cá vem me entregando os cravo que é para tirar os calço que a gente fez na jurema. Aí afasta aquilo tudo. Aqueles preparo que eu dei, que eu botei naqueles cravo, aqueles calço que eu fiz dentro da jurema pra eles, eu tô retirando tudinho de volta pra mim porque não é meu! Eu dei a eles emprestado pra três dia de carnaval. [...] Porque eu num benzi eles na jurema? (VIEIRA, 2011, p. 552).

Embora o Cambinda Brasileira seja um representante dos primeiros maracatus rurais do estado de Pernambuco, ele tem sido o precursor de diversas inovações nos maracatus orquestra. Um exemplo é o fato de ter sido justamente nos terreiros do Engenho Cumbe que as primeiras mulheres começaram a tomar parte da brincadeira.

Além disso, nos últimos carnavais, a Cambinda vem sendo conduzida por dois dos mais talentosos mestres da nova geração, entre 2011 e 2013, pelo mestre Carlos Antônio; e, em 2014 e 2015, pelo mestre Anderson, de Nazaré da Mata, que tem apenas dezenove anos e é conhecido em Pernambuco como o Neymar do maracatu, obviamente em alusão ao jogador de futebol.

5.2 O Sincretismo entre Dança, Ritmo e Figurino

Para analisarmos um espetáculo sincretico como o de um maracatu rural, temos que levar em consideração, além do plano linguístico, a gestualidade, a música e o figurino. No caso de um espetáculo como o de um ballet, teríamos que considerar ainda a iluminação e o cenário.

No nosso caso, dispensamos estes dois últimos da análise pelo fato de nas apresentações de maracatu rural não haver uma programação a respeito da iluminação que deverá ser utilizada ou sobre como será constituído o cenário. As apresentações podem acontecer ao ar livre no meio da rua, em um teatro, em um ginásio coberto, numa

praça ou mesmo em um terreiro na frente da sede de um maracatu em um engenho de cana de açúcar.

Um espetáculo sincrético não é uma soma das partes que o compõem, mas várias semióticas trabalhando para que ocorra uma única enunciação. Fiorin (2009), ao interpretar a abordagem que o semioticista francês Jean-Marie Floch sobre o texto sincrético na semiótica, afirma que:

não há para um dado enunciado sincrético, uma enunciação visual, uma enunciação verbal, uma enunciação gestual, etc. Se houvesse uma enunciação para cada linguagem, o resultado seria colocar uma linguagem ao lado da outra, sem que houvesse uma superposição da forma da expressão e, por conseguinte, sem que dela resultasse um sincretismo. Ao contrário, temos uma única enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador, que recorre a uma pluralidade de linguagens de manifestação para construir um texto sincrético. Essa enunciação constitui uma estratégia global de comunicação, que se vale de diferentes substâncias para manifestar, na textualização, um conteúdo e uma forma da expressão. (FIORIN, In: OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2009, p.37 e 38)

Ainda em relação à definição de sincretismo, vejamos o que dizem Greimas e Courtés:

pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne (GREIMAS & COURTÉS, 1983, p. 426).

Em suma, um texto sincrético como o do maracatu rural deve ser considerado em todas as suas nuances e não se concebe uma análise que o entendam como uma superposição textos. Os diversos planos de expressão do maracatu rural mantêm entre si uma estreita ligação, uma vez que fazem parte de um mesmo espetáculo semiótico e possuem, por conseguinte, o mesmo macroplano de conteúdo.

5.2.1 Figuras, temas e relações intersubjetivas presentes na dança do maracatu rural

Neste primeiro momento da análise do espetáculo semiótico do maracatu rural, trataremos do nível discursivo do percurso gerativo da significação que se constitui no plano de expressão pictórico-gestual, ou seja, na dança dos brincantes do maracatu rural. Faremos, então, uma descrição dos principais passos e evoluções presentes no acervo coreográfico das personagens presentes no maracatu rural.

Como de praxe, no início da apresentação, o Maracatu é convidado a entrar em cena pelo locutor, o mestre de cerimônia do evento. Nesse momento, vê-se claramente a disposição espacial dos membros do maracatu na área de apresentação, que se organizam no pátio da catedral de Nazaré da Mata como se estivessem seguindo o cortejo régio imposto às apresentações de maracatus rurais pela Federação Carnavalesca de Pernambuco.

O Maracatu se dirige ao palco com sua corte ao centro bem protegida pelos caboclos de lança, que formam, em torno dos demais membros da agremiação, um grande círculo com cerca de quarenta caboclos.

Figura 26 – Estrela de Ouro aproximando-se do palco⁴⁴



As apresentações dos maracatus de Baque Solto seguem um modelo processional semelhante ao do maracatu nação e que teve origem; segundo Pereira da Costa (1908), Benjamim (1989) e Cascudo (2001); nas festividades de coroação dos reis do Congo que ocorriam na região metropolitana de Recife desde o século XVII.

⁴⁴ Imagem capturada da obra: TRANQUILINO, Val. Encontro de Maracatus 2009. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

Figura 27 – Rei do Maracatu Estrela de Ouro⁴⁵



Na figura anterior, o Pai Mário está se preparando para uma apresentação. Ele é um dos guias espirituais do Maracatu Estrela de Ouro e possui um terreiro de umbanda ao lado da sede do Estrela, na Chã de Camará em Aliança.

A corte à qual nos referimos sempre fica posicionada ao centro, protegida de qualquer mal, mas, sobretudo dos membros de outros maracatus, pois era comum até pouco tempo, ao cruzarem-se dois maracatus, haver brigas sangrentas entre seus membros. Os maracatus paravam um em frente ao outro, cruzavam suas bandeiras, e os mestres eram obrigados a tecer loas em homenagem à outra agremiação, se não o fizessem, surgiria uma confusão.

A nobreza do maracatu é composta por um rei, uma rainha, uma porta-estandarte e a dama do passo ou da boneca. Ao redor da nobreza, posicionam-se o arrea-má, protetor espiritual da agremiação; os caboclos de pena; e, no início da apresentação, o mestre caboclo, que também é um lanceiro condutor das evoluções a serem executadas pelos outros caboclos.

⁴⁵ Imagem disponível em: SILVA (2008, p. 60).

Figura 28 – Rei e Rainha do Estrela de Ouro⁴⁶



No círculo intermediário, ficam as baianas, que, para Câmara Cascudo, seriam oriundas dos cambindas, antigo folguedo nordestino em que os homens que tomam parte da brincadeira pintam o rosto e travestem-se de mulheres. Conforme já dissemos, nos primeiros maracatus, apenas os homens brincavam, inclusive assumindo o papel de baiana. Essa é uma das razões que faz o autor sustentar que os “cambindas⁴⁷ seriam a velocidade inicial do que se originou o Maracatu” (CASCUDO, 2001, p. 123).

Os caboclos de lança, guerreiros do maracatu, vêm no círculo externo. São eles os que mais chamam a atenção, justamente por sua quantidade, pela beleza das fantasias e pelas evoluções que executam em torno da corte e dos outros membros do maracatu, a quem devem proteger.

⁴⁶ Imagem disponível em: SILVA (2008, p. 97).

⁴⁷ A palavra vem de Cabinda, região ao Norte de Angola, acima do rio Congo.

Fora do grande círculo, vêm o mateus, a catirina e a burrinha, personagens comuns a outras manifestações da cultura popular do Nordeste brasileiro, tais como o bumba meu boi e o cavalo-marinho.

Figura 29 – Reverência do Estrela de Ouro⁴⁸



Fora do círculo menor, mas também numa posição privilegiada, logo atrás da corte, vêm o mestre do maracatu, o contramestre e a orquestra, que é quem dita o ritmo ao maracatu. Todavia, é importante salientarmos que esse grupo acompanha o cortejo apenas na chegada ao local das apresentações, depois disso, dirigem-se ao palco, de onde o mestre tira suas rimas e conduz a apresentação da agremiação.

⁴⁸ Silva (2008, p. 62).

Figura 30 – Mestre, Contramestre e Terno dirigindo-se ao palco⁴⁹



A orquestra é composta de trombone, trompete, clarinete e do terno: bombo, surdo, tarol, porca (cuíca) e gonguê. Porém, tal composição pode variar de uma apresentação à outra, acrescentando-se à referida orquestra outros instrumentos, como o ganzá e o saxofone, ou mesmo retirando-se alguns dos instrumentos já citados.

Figura 31 – Terno do Estrela de Ouro no carnaval de 2009⁵⁰



⁴⁹ Imagem capturada da obra: TRANQUILINO, Val. Encontro de Maracatus 2009. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

⁵⁰ Ibidem.

As rimas do maracatu têm uma métrica e um padrão muito semelhantes aos de outras manifestações populares nordestinas, tais como o aboio, o repente e a ciranda. Além disso, como não há correspondência rítmica entre as rimas proferidas pelo mestre e a música tocada pela orquestra, o terno fica livre para tocar composições variadas de frevo, coco, baião etc. e é muito comum a transposição para esses ritmos de músicas consagradas pelo grande público.

Como muitas rimas são tiradas de improviso, é permitido aos mestres opinem sobre praticamente qualquer assunto. “Isso confere a essas loas um caráter dinâmico, possibilitando que o mestre imprima sua marca pessoal, conquiste o respeito dos demais e acrescente autoridade à sua figura.” (NASCIMENTO, 2005, p.97).

Enquanto o mestre, o contramestre e a orquestra se posicionam no palanque, os demais membros do maracatu continuam com suas evoluções.

Figura 32 – Mestre Zé Duda e o contramestre Biu do Coco em 2009⁵¹



⁵¹ Imagem capturada da obra: TRANQUILINO, Val. Encontro de Maracatus 2009. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

Através de seu apito e de sua bengala, ele comanda a brincadeira e a movimentação do maracatu durante o espetáculo. Quando o mestre ordena, todos param para escutá-lo: o terno emudece, as baianas e os arrea-má cessam momentaneamente as evoluções, os caboclos de lança agacham em sinal de respeito e, até mesmo, a corte fica estática como em reverência ao mestre do maracatu.

Figura 33 – Reverência em trincheira⁵²



As manobras e acrobacias dos arqueiros ou caboclos de lança, embora muitas vezes quase que completamente dessemantizadas, são representações da cultura de um povo. Por isso, não podemos dizer que são meros desvios estilísticos impostos pela coreografia. Até mesmo porque, no caso específico do maracatu rural, raramente há um roteiro coreográfico a se seguir. Há, obviamente, passos e evoluções que fazem parte do acervo coreográfico dessa manifestação cultural, mas que não necessariamente são executados respeitando-se uma ordem ou sequência específica.

Um momento em que é quebrada essa suposta desordem coreográfica do maracatu, ou seja, percebemos que há uma clara intenção comunicativa e, por outro lado, também se torna perceptível uma relação com o fazer mítico, dá-se quando, à ordem do mestre, todos os membros da agremiação prostram-se param para ouvi-lo entoar as loas.

⁵² Imagem capturada da obra: TRANQUILINO, Val. Encontro de Maracatus 2009. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

É um momento sublime, sagrado, de reverência ao mestre, ao estandarte e, obviamente, à divindade protetora da agremiação.

Figura 34 – Início da Reverência dos caboclos de lança⁵³



Na figura anterior, vemos os caboclos de lança abaixando-se durante a apresentação, o que, na gestualidade prática, representaria apenas um movimento voluntário na intenção de se atingir uma direção final, no caso, o solo. Todavia, não é isso que compreendemos, enquanto espectadores, ao observarmos o movimento durante a supracitada reverência dos membros do maracatu.

No maracatu rural, a práxis gestual não é tão exagerada quanto o da dança clássica, uma vez que em um espetáculo de ballet, buscando atingir um efeito de virtuosismo, o coreógrafo exagera no grau de ressemantização.

⁵³ Idem à nota anterior.

Figura 35 – Pas de deux⁵⁴

A figura anterior é representativa de um beijo e, como se pode perceber, há um grau altíssimo de ressemantização, tendo em vista que, na práxis gestual cotidiana, seriam totalmente desnecessários os movimentos executados pelos bailarinos para que um casal apaixonado se beijasse.

Quanto à duração do movimento, o maracatu rural, em poucos momentos, aproxima-se do que ocorre na dança clássica, ou seja, sustenta a parada para que se mantenha por mais tempo o estado de espera, o que, nas palavras de Trotta (2010, p. 73), “prolonga o convívio com o objeto estético”.

Na verdade, nos espetáculos de maracatu rural, além desse estado de espera do qual falamos, a parada ou estado de movimento latente, indica a sublimação de outro objeto estético, as rimas feitas pelo mestre que se alternam com os estados de movimento liberado. Entretanto, é errado interpretar que são dois espetáculos semióticos diferentes: um representado pela performance do maracatu e da orquestra e outro de improviso e composição poética realizado pelo mestre.

No maracatu rural, inclusive, quando ocorrem esses momentos de repouso aparente, os membros da agremiação ajoelham-se, prostram-se em respeito ao mestre que

⁵⁴ Disponível em: http://www.ealuxe.com/wp-content/uploads/2014/01/1398447049roc-sleeping-beauty-misa-kuranaga-jeffrey-cirio_1000.jpg, acesso em 07/05/2015.

irá tecer suas rimas. É um momento de contemplação, todos param para ouvir aquele de quem tanto se orgulham e que propaga o nome da agremiação. Não é um parar desmotivado, dissociado do contexto, tudo que ocorre durante a apresentação tem uma razão de estar ali e tem alguma relação com o espetáculo semiótico do maracatu rural.

Figura 36– Estado de latência dos caboclos de lança⁵⁵



Na figura anterior, vemos os caboclos do Maracatu Estrela de Ouro em estado de repouso aparente. Ajoelhados com as mãos sobre a guiada, que está no solo, eles se voltam para o palco reverenciando a apresentação do mestre Zé Duda. Esse estado de latência tem início com “corte de apito” que é dado pelo mestre e se encerra assim que o mesmo termina sua composição poética e, mais uma vez com o apito, ordena que o terno volte a tocar e que os membros do maracatu continuem com suas evoluções.

Na maior parte da apresentação o maracatu se mantém em estado de movimento potencial liberado e suas manobras transitam muito rapidamente entre as paradas e o movimento. Na verdade, a exemplo do que ocorre na dança contemporânea, praticamente não há paradas, o que se traduz em um efeito de aceleração e gera a expectativa de que o objeto de valor vai escapar do sujeito.

⁵⁵ Imagem capturada da obra: TRANQUILINO, Val. Encontro de Maracatus 2009. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

No maracatu rural, normalmente, não existem movimentos de rotação segmental, pois não é comum seus membros girarem uma parte do corpo, como o braço ou a mão em torno de seu próprio eixo, uma vez que nesse folguedo popular predominam movimentos mais fortes, mais ríspidos ou agressivos.

Figura 37 – Rodopio das baianas do maracatu rural⁵⁶



No entanto, são comuns rotações e translações do corpo global, por isso, são mais constantes os rodopios, ou seja, movimentos de rotação do corpo global em torno do seu próprio eixo. Todas as personagens executam tais movimentos, todavia, são os caboclos, a calua (burrinha) e as baianas as personagens que os utilizam mais frequentemente. Inclusive, é por isso que as baianas utilizam saias rodadas, que facilitam tal movimento e atribuem-lhes maior plasticidade.

Os movimentos de translação também podem acontecer de forma segmentar, ou seja, em torno de outras partes do corpo. Como, por exemplo, um movimento de translação de uma mão em torno da outra. Entretanto, como já dissemos, no maracatu de baque solto não são comuns movimentos segmentares.

⁵⁶ Disponível em: http://www.krulik.com.br/futuroscope/pages/67_%20Mulheres_dancando.htm, acesso em: 30/01/2015.

São mais comuns no maracatu os movimentos de translação do corpo global em torno de outros corpos, ou seja, dos outros membros do maracatu. Nas apresentações de maracatus rurais, como já fora dito, há sempre uma disposição em círculos, que indicam uma hierarquização dos papéis e a proteção da corte por parte dos demais membros da agremiação.

Embora seja bastante incomum no maracatu rural a base invertida, ocorrem outros movimentos de transferências do peso corporal. No momento em que o caboclo de lança de ajoelha em reverência ao mestre, por exemplo, boa parte do peso do corpo é transferida para um ou para os dois joelhos.

Figura 38 – Base de Joelhos⁵⁷



Na figura acima, vemos um caboclo de lança do Maracatu Cambinda Brasileira transferindo seu peso corporal, apoiando-se em um dos joelhos.

Como em qualquer espetáculo de dança, as locomoções, que consistem em deslocar o corpo global no espaço, são os movimentos mais comuns no maracatu rural. Os brincantes se movimentam quase o tempo todo, correndo de um lado ao outro, como

⁵⁷Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=jjeTEQQ_Y90, acesso em 08/05/2015.

fazem o mateus, a burrinha e a catirina; ou executando movimentos de translação ao redor dos outros membros do maracatu, como fazem os caboclos de lança.

Figura 39 – Movimentação da Burrinha⁵⁸



Ao contrário do que ocorre com outros movimentos, as elevações mais constantes no maracatu rural são aquelas em que apenas um segmento do corpo é erguido, como os braços do caboclo que se erguem, ao simular um ataque com sua guiada a um suposto inimigo que venha de cima.

⁵⁸Disponível em: http://olhoinforma.blogspot.com.br/2009/02/o-carnaval-pernambucano-o-maracatu_25.html, acesso em 08/05/2015. <http://www.publico.pt/mundo/noticia/a-odisseia-dos-ritmos-do-carnaval-com-odores-do-nordeste-1627281>

Figura 40 – Elevação da guiada⁵⁹

É imprescindível comentarmos que boa parte do acervo coreográfico dos lanceiros representa um simulacro de manobras de guerra, que talvez vêm sendo repassadas desde a ancestralidade, quando tribos indígenas habitavam a região da zona da mata pernambucana.

Figura 41 – Simulacro de batalha⁶⁰

⁵⁹Disponível em: <http://imagens0.publico.pt/imagens.aspx/828630?tp=UH&db=IMAGENS>, acesso em 08/05/2015.

⁶⁰Simulacro de Batalha entre os caboclos Camilo e Dinho, do Maracatu Estrela de Ouro de Aliança (foto tirada pelo autor durante o carnaval de 2015, em Aliança, PE).

As voltas também constituem outra família de movimentos bastante recorrentes no maracatu rural. Como já dissemos, todos os membros da agremiação executam rodopios parciais ou totais. Por sua vez, as quedas não são movimentos comuns nas evoluções dos maracatus de baque solto.

Figura 42 – Caboclo de pena em queda⁶¹



A imagem anterior foi feita durante a apresentação o Maracatu Sonho de Criança durante o Encontro Estadual dos Maracatus no carnaval de 2009, em Nazaré da Mata. Como se vê, o caboclo de penas realizou uma queda e permanece deitado no momento em que os membros do maracatu param para ouvir o mestre que está apresentando-se.

A última das famílias da dança é composta pelos saltos que caracterizam a perda do contato do corpo global com ao solo. Essa perda de contato é gerada pelo impulso na direção inversa à atuação da gravidade. Nem todos os membros do maracatu orquestra os executam durante as apresentações.

A corte, por exemplo, não executa saltos por conta do papel que desempenha dentro do maracatu, uma vez que o rei e rainha e os outros membros da corte representam aqueles que devem ser protegidos, por isso seus movimentos são mais leves e delicados.

⁶¹ Imagem capturada da obra: TRANQUILINO, Val. Encontro de Maracatus 2009. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

Os saltos também não fazem parte do acervo coreográfico das baianas, justamente porque a maior parte dos movimentos dessas personagens está relacionada às voltas.

Figura 43 – Desarmonia entre música e dança⁶²



A imagem acima mostra as baianas do Maracatu Coração Nazareno apresentando-se durante o carnaval de 2009. Enquanto a orquestra toca um frevo, as baianas não conseguem manter um sincronismo com o ritmo bastante acelerado da música, justamente por conta do peso das saias e pelo fato de sua coreografia se fundamentar em movimentos de translação. Na cena registrada, as baianas mantêm-se com os pés imóveis e fazem movimentos com a cintura, de forma que suas saias girem no sentido horário e anti-horário, alternadamente.

⁶² Imagem capturada da obra: TRANQUILINO, Val. Encontro de Maracatus 2009. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

Figura 44 – Salto do caboclo de lança⁶³

Entretanto as demais personagens, tais como: o mateus, a burrinha, a catirina, os caboclos de pena e os caboclos de lança executam inúmeros saltos durante a apresentação de um maracatu.

A programação espacial no maracatu rural se assemelha ao que ocorre nas danças moderna e contemporânea, uma vez que, embora predominem movimentos circulares, há uma enorme liberdade de movimentação. É quase infinita a possibilidade de deslocamentos de personagens como: a burrinha, o mateus, a catirina e, em dados momentos, os caboclos de lança.

Entretanto, o mesmo não ocorre com os membros da corte, como o rei e a rainha, e seus súditos mais próximos, como a dama da boneca, o porta-estandarte e a dama do buquê. Estes devem seguir o cortejo régio protegidos de qualquer ameaça, por isso

⁶³Disponível em: <http://revistagloborural.globo.com/Revista/Common/0,,ERT216298-18283,00.html>, acesso em 08/05/2015.

executam movimentos mais leves e sempre se posicionam no centro do cortejo rodeados pelos demais membros da agremiação.

Figura 45 – Corte do maracatu e o soldado⁶⁴



A foto acima foi registrada em 2011 na apresentação do Maracatu Carneiro Manso de Glória do Goitá no Festival de Inverno em Garanhuns. Na imagem, vemos o rei e a rainha do maracatu, ao centro; o porta-estandarte e o mestre caboclo, ao fundo; e, mais à frente, outro porta-estandarte que carrega o símbolo do maracatu; além disso, embora não seja possível ver, por trás da rainha está um outro vassalo responsável por carregar o pálio.

É importante lembrar que, como a corte foi imposta aos maracatus rurais pela Federação Carnavalesca de Pernambuco, ela preserva a mesma estrutura daquela presente nos maracatus nação da região metropolitana de Recife.

O figurino da corte é muito rico e remonta o estilo das cortes europeias do século dezoito. Além de um vestido longo e rodado, belissimamente adornado, a rainha normalmente usa luvas, empunha um cetro real e, obviamente, carrega uma coroa em sua cabeça. O rei, vestido a Luís XV, também carrega uma coroa e empunha uma espada,

⁶⁴Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/carnaval/varias-opcoes-de-previas-carnavalescas-na-mata-norte/>, acesso em 08/05/2015.

podendo ainda carregar um cetro semelhante ao da rainha da agremiação. A utilização de capa por parte de ambos também pode ocorrer, embora não seja tão comum no maracatu rural.

Seus passos são sempre suaves e incluem pouca movimentação nos braços, uma vez que têm que empunhar os cetros e, no caso do rei, a espada. Outro fator complicador da movimentação da rainha é o peso de seu vestido, além disso, movimentos bruscos provavelmente fariam com que as coroas dela e do rei caíssem a todo instante.

Outrossim, como membros da realeza, eles devem observar e deleitar-se com a apresentação de seus súditos. Não caberia a um membro da corte sambar e jogar-se ao solo, como fazem os caboclos de pena, ou correr de um lado para o outro, como fazem a burrinha e o mateus.

Nem mesmo no momento da reverência ao mestre, em que os demais membros do maracatu se ajoelham, a corte muda sua postura. O rei e a rainha não poderiam se curvar a ninguém, pois eles também são dignos de reverência dos demais membros do maracatu.

Uma curiosidade nessa foto do Maracatu Carneiro Manso é a presença do soldado, outra personagem do cavalo-marinho, que, naquele auto natalino, mostra-se subserviente ao Capitão Marinho, e simboliza a opressão por parte do poder público que estaria a serviço dos poderosos.

Enquanto na dança clássica a coreografia segue uma trajetória bastante definida, desenhando figuras no palco com bastante simetria. O maracatu rural alterna entre momentos em que segue um cortejo régio e outros de total liberdade coreográfica, semelhantemente ao que ocorre na dança contemporânea. Tanto um quanto o outro descontrolam suas formas apresentando inúmeras quebras de suas linhas e círculos.

Isso não nos permite, em uma visão global do grupo que está apresentando-se, distinguir a forma geométrica que está sendo formada, mesmo porque a liberdade coreográfica é tão grande que, em dados momentos, sequer há a intenção de seguir um traçado.

Figura 46 – Liberdade coreográfica do maracatu rural⁶⁵

Como vemos na imagem anterior, há certos momentos da apresentação em que os maracatuzeiros se desprendem totalmente do suposto roteiro coreográfico vinculado ao cortejo da família real. Em instantes como o que vemos na figura, predominam movimentos bruscos e percutidos, que, por se assemelharem a uma batalha, trazem um efeito de fragmentação, de improvisação e de agressividade.

Enquanto na dança clássica, em busca de um virtuosismo, os roteiros coreográficos buscam a harmonia e o sincronismo entre o ritmo musical e o ritmo da dança. No maracatu rural, por sua vez, as personagens seguem ritmos distintos uns dos outros.

A catirina ou, simplesmente, catita, é uma personagem oriunda no cavalo-marinho. Nas semanas que antecedem o carnaval e mesmo nos dias em que a agremiação sai às ruas, é um dos responsáveis por arrecadar dinheiro, bebida e comida, na verdade, tudo que possa servir aos membros do maracatu. Ela carrega um jereré, uma rede de pesca em formato cônico na qual carrega aquilo que vai angariando com os populares que encontra na rua.

Porém, durante as apresentações do maracatu rural, a catirina passa praticamente toda a apresentação correndo de um lado para o outro, executando saltos e dando gritos que atemorizam as crianças. Seu ritmo se aproxima daquele ditado pelos lanceiros, no entanto, como carrega pouco ou nenhum peso, há uma maior liberdade coreográfica. A catita salta, grita, corre, freva, joga para o alto a boneca que normalmente carrega e,

⁶⁵Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-fofia/noticia/2013/02/11/nacoes-de-maracatu-dao-o-tom-da-segunda-feira-de-carnaval-em-nazare-da-mata-73029.php>, acesso em 14/05/2015.

então, se joga ao chão. Praticamente não há limite para o improvisado desses brincantes travestidos de mulher.

Eles usam um vestido surrado, colocam uma peruca, passam um batom, pintam o rosto de preto e tomam emprestada uma boneca velha da filha, da irmã ou de uma conhecida. Essa boneca não representa um elemento totêmico como aquela que é levada cuidadosamente pela dama da boneca. Nesse caso, a boneca que a catirina carrega simboliza sua filha, e é supostamente para alimentar essa criança que a catita pede dinheiro nos dias de carnaval.

Figura 47 – Catirina do Maracatu Cambinda Brasileira⁶⁶



A catirina representa a degradação, a zombaria e a abolição provisória de regras. Ela é a representação mais pura da carnavalização bakhtiniana, que é caracterizada pelo travestimento e pela inversão de papéis.

O Mateus é um bufão negro oriundo do auto natalino representado no cavalo-marinho. Naquele folguedo popular divide a mesma mulher, Catirina, com outro bufão de nome Bastião. O Mateus é uma figura cômica que, no cavalo-marinho, tece comentários debochados sobre a apresentação na qual está inserido e sobre o público que a presença.

⁶⁶Imagem capturada do DVD “A Cambinda do Cumbe”, que acompanha o livro homônimo.

Figura 48 – Mateus⁶⁷



O Mateus utiliza uma roupa simples feita de chita bastante colorida e pinta o rosto de preto. Ele também usa um chapéu todo adornado com fitas coloridas e segura uma bexiga, com a qual golpeia sua perna acompanhando o ritmo da música. Além disso, no cavalo-marinho, ele faz uso de uma espécie de matulão de palha de bananeira ao redor dos quadris. Sobre o uso do matulão, Oliveira afirma:

No início de nossa pesquisa, pensávamos que a função deste objeto era de diminuir o impacto dos tombos que as figuras levavam no decorrer das apresentações, mas, através de entrevistas, fomos informados que seria uma espécie de bagagem que os negros levavam consigo (OLIVEIRA, 2006, p. 327).

O interessante é que a palha já é utilizada há muito na confecção da roupa de personagens como bufões e palhaços. A própria palavra palhaço vem de palha e segundo Ruiz:

palhaço vem do italiano paglia (palha), material usado no revestimento de colchões, porque a primitiva roupa desse cômico era feita do mesmo pano dos colchões: um tecido grosso e listrado, e afogada nas partes mais salientes do corpo, fazendo de quem a vestia um verdadeiro “colchão” ambulante, protegendo-o das constantes quedas (RUIZ, 1987, p.12)

⁶⁷Disponível em: <http://wikidanca.net/wiki/index.php/Arquivo:Cavalo2.jpg>, acesso em: 14/05/2015.

É fato que a figura do Mateus vem sendo estilizada com o passar dos anos e, por isso, hoje pouco remetem, sobretudo no maracatu, à figura de escravo ou serviçal que se faz presente no cavalo-marinho, na verdade, sua imagem nos lembra mais os bufões, palhaços e, até mesmo, aos arlequins da *Comédia dell'Arte*.

Figura 49 –Mateus e Bastião no cavalo-marinho⁶⁸



Seus movimentos se parecem muito com os da catirina, ele executa saltos, rodopios e se move o tempo todo de um lado para outro, movendo-se entre os membros do maracatu, sempre batendo com a bexiga cheia de ar em sua perna para chamar a atenção do público.

Tanto no cavalo-marinho quanto no maracatu rural, o Mateus representa a grande parcela de negros presentes na mão de obra do cultivo da cana de açúcar. Por sua vez, a burrinha ou calua simboliza o latifundiário, o dono do engenho de cana de açúcar e seu poder opressor.

⁶⁸Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/agenda/a-brincadeira-do-cavalo-marinho-mirim-do-ponto-de-cultura-oca-escola-cultural-1>, acesso em: 14/05/2015.

A burrinha além de oprimir o Mateus, é investida de outro papel no maracatu rural, uma vez que tem a responsabilidade de proteger a agremiação. Para tanto, ela corre em direção àqueles que ameaçam se aproximar da apresentação dando chicotadas no ar, saltando e rodopiando como se fosse realmente um cavaleiro e sua montaria.

Além das manobras que descrevemos, ela também dança acompanhando o ritmo acelerado do samba de matuto, como é conhecida a composição musical do maracatu. Sua roupa recobre um balaio de palha e é feita normalmente em chita. No referido balaio é aberto um buraco para que o brincante possa entrar na fantasia, nele também é afixada uma cabeça de madeira e um rabo de pano ou de corda de palha.

Figura 50 – Figurino da burrinha⁶⁹



Para que o cavaleiro possa manter-se na burrinha, são afixados dois suspensórios ao pano da burrinha. A camisa do cavaleiro normalmente é do mesmo tecido que cobre a burrinha. Além disso, ele também utiliza um chapéu de couro ou de palha semelhante àquele usado pelos vaqueiros do semiárido nordestino e empunha um chicote com o qual golpeia o ar.

A miscigenação racial é outra marca do maracatu rural, além do Mateus e da Catirina que são representativos da raça negra, o folguedo conta com personagens

⁶⁹Imagem disponível em MOURA, Rildo (2010).

representativos dos povos indígenas que habitavam a região da zona da mata pernambucano.

Os índios do maracatu rural têm uma estreita relação com o “caboclinhos”, que é uma dança folclórica em que seus participantes se fantasiam de índios, usando adornos de penas na cintura, nos tornozelos e nos pulsos, além de lindos colares e cocares também feitos de penas.

Eles utilizam a preaca, que é um instrumento feito de madeira no formato de um arco e flecha que serve para marcar o ritmo. Ao soltar da flecha, a mesma se choca com o arco, o que produz um som forte no contato entre as duas partes.

Figura 51 – Preaca⁷⁰



Tanto no maracatu quanto nos caboclinhos, a coreografia dos índios é bastante rápida e possui movimentos bastante bruscos, o que exige muita habilidade dos brincantes, há, por exemplo, certos momentos em que os índios e índias se agacham e se levantam rapidamente, bem como há passos em que eles rodopiam e alternam o apoio na ponta dos pés e nos calcanhares.

⁷⁰Disponível em: http://7f6arteband2010.blogspot.com.br/2010_03_01_archive.html, acesso em: 15/05/2015.

Os passos dos índios do maracatu se assemelham bastante aos de um baião extremamente acelerado em que se alternam movimentos de vai e vem para um lado, para o outro, para frente e para trás, sempre empunhando a preaca que marca o ritmo e simula uma batalha ou um caça.

Figura 52 – Índias do Maracatu Coração Nazareno⁷¹



O arrea-má ou tuxau, assim como os caboclinhos, é representativo do povo indígena. Ele está diretamente relacionado ao ritual da jurema e ao catimbó. Sua indumentária, uma das mais ricas do maracatu rural, é composta de um enorme cocar feito com penas de pavão, penas de aves atadas à cintura por uma fita e, assim como os caboclos de lança, também usam uma gola recoberta por lantejoulas, um meião, um tênis, um par de óculos escuros e uma calça que vai até a altura dos joelhos.

⁷¹Disponível em: <http://inteja.com.br/2015/01/noticias/cidades/zona-da-mata/nazare-da-mata/maracatu-coracao-nazareno-participa-de-previa-do-carnaval-do-recife/6263>, acesso em: 14/05/2015.

Figura 53 – Arrea-má do Maracatu Cambinda Brasileira⁷²



São inúmeras as semelhanças dos arrea-má com os caboclos de lança, além das que já citamos, ainda há a utilização da guiada, uma espécie de lança de guerra adornada com fitas de tecido. Todavia, os caboclos de pena têm suas peculiaridades.

Diferentemente dos caboclos de lança, guerreiros do maracatu, eles não carregam um pesado surrão cheio de pequenos sinos e sua presença no folguedo está ligada diretamente ao sincretismo religioso, mais precisamente ao catimbó e ao preparo e consumo da jurema.

Figura 54 – Caboclos de pena sambando⁷³



⁷²Soares (2006, p. 173).

⁷³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aMR8-lNx6Hk>, acesso em: 15/05/2015.

Seus passos, assim como os do Mateus e da Catirina, assemelham-se ao de um samba, na verdade, a música do maracatu é chamada de samba de matuto. Sua coreografia é bastante variada, inclui saltos, rodopios, agachamentos, base de joelhos e, até mesmo quedas. Os caboclos de pena são, normalmente, os únicos que se deitam durante a apresentação do maracatu rural, talvez isso ocorra pelo fato de esses caboclos estarem ligados ao catimbó.

O catimbó é um culto em que os espíritos dos mestres se apoderam momentaneamente do corpo dos catimbozeiros durante o transe provocado pela ingestão da jurema. Este costume persiste ainda hoje, pois muitos maracatuzeiros fazem uso da jurema antes das apresentações e, por conseguinte, apresentam-se sob o efeito alucinógeno da bebida.

Figura 55 – Caboclos de pena deitando-se⁷⁴



O fato de os caboclos de pena se manterem deitados nos instantes de latência pode expressar justamente sua íntima relação com a terra e a natureza. Essa aproximação máxima em relação à terra, obtida através da base deitada, pode levar o tuxau a uma conexão com os ancestrais, os mestres do catimbó. Dessa forma, ele recarregaria suas energias para continuar a apresentação.

Os personagens mais numerosos e mais emblemáticos do maracatu rural são os caboclos de lança. Como já dissemos, os lanceiros representam os guerreiros do maracatu

⁷⁴Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aMR8-lNx6Hk>, acesso em: 15/05/2015.

e seus passos se assemelham bastante a uma batalha. Eles saltam, correm, giram, desferem golpes para todos os lados com sua guiada, afastando a multidão, e dançam ao ritmo do samba de matuto. Os lanceiros fazem tudo isso carregando um surrão feito de madeira que chega a pesar trinta quilos.

Figura 56 – Surrão do caboclo de lança⁷⁵



Por conta do peso do surrão, muitos caboclos terminam o carnaval com dores por todo o corpo, sobretudo nas costas, que, às vezes, chegam ficar feridas pelas alças que seguram o surrão. Seu traje ainda é composto por uma enorme gola toda enfeitada com lantejoulas, uma lança ou guiada coberta com fitas de tecido coloridas, um par de meiões, um tênis, óculos escuros e um chapéu, que, a depender de seu tamanho, chega a ser coberto com cerca de oitocentas fitas coloridas.

⁷⁵Disponível em: <http://vivointensamenteascoisasmaissimples.blogspot.com.br/2013/01/maracatu-rural.html>, acesso em: 15/05/2015.

Figura 57 – Armação do chapéu do caboclo de lança⁷⁶



Os caboclos também pintam o rosto com uma tinta vermelha à base de urucum e, muitas vezes, saem às ruas com um cravo branco na boca que serviria para fechar o corpo. Bonald Neto (1991, p. 284) cita uma entrevista realizada com Severino Ramos da Silva, de Goiana, na qual ele explica:

[...] os caboclos saem protegidos tanto pela “guiada” (a longa lança de madeira) [...] como pelo “calço” espiritual [...]. É o ritual da purificação [...] que apoia o caboclo disposto a sair num carnaval. [...]

Por isso, antes de sair já na 6ª feira, começa a abstinência que faz o Caboclo, até a 4ª feira de Cinzas, não mais procurar mulher, nem tomar banho “para não abrir o corpo”, obrigando-o a dormir mesmo sujo como veio da rua.

Na hora que vão sair no primeiro dia todos vão para a “mesa”. O Mestre faz um preparo que se bebe com uma flor dentro do copo e mais três pingos de vela santa.

Aí então o Mestre autoriza a saída do caboclo. Muitos saem com um cravo branco ou rosa na boca ou no chapéu para “defesa”, para fechar o corpo [...].

[...] a “rua” é sempre o exterior perigoso e repleto de riscos ocultos. Quem anda pelo “meio da rua” precisa estar “preparado” e protegido de todo o mal. Por isso os caboclos tomam o “azougue” [violento coquetel de pólvora, azeite e aguardente], preparado pelo Mestre. [...]

Ao voltarem, na quarta-feira, vão logo à Igreja tomar Cinzas e “se despedirem” de alguma coisa errada feita no carnaval.

Esse depoimento deixa ainda mais claro o sincretismo religioso presente no maracatu rural. Antes do carnaval, os brincantes pedem proteção espiritual aos mestres da jurema e, depois que a folia acaba, vão à igreja pedir perdão pelas faltas cometidas durante os festejos carnavalescos.

⁷⁶Disponível em: <http://vivointensamenteascoisasmaissimples.blogspot.com.br/2013/01/maracatu-rural.html>, acesso em: 15/05/2015.

Figura 58 – O autor com os caboclos de lança Camilo e Dinho⁷⁷



Outra curiosidade em relação ao lanceiro é o fato de carregar diversos chocalhos em seu surrão. Nas cidades da zona da mata de Pernambuco, todos sabem quando um caboclo sai às ruas, por conta do som produzido pelos chocalhos durante sua passagem. Nas apresentações de maracatu rural juntam-se trinta, cinquenta, sessenta caboclos de lança, o que torna imensa a sonoridade produzida na profusão de lanceiros.

Os chocalhos funcionam como um instrumento percussivo e, por isso, às vezes, os passos da coreografia dos caboclos de lança segue o badalar dos sinos e entra em desarmonia com o ritmo ditado pela orquestra.

Além das manobras individuais que já descrevemos, os lanceiros também executam manobras coletivamente. Na verdade, a própria disposição inicial dos caboclos de lança é uma manobra coletiva, pois eles formam um grande círculo ao redor dos demais membros do maracatu para protegê-los.

⁷⁷Registro fotográfico feito durante o carnaval de 2015, em Aliança, PE.

Figura 59 – Trincheira do Maracatu Coração Nazareno⁷⁸



Além do grande círculo, são exemplos de manobras coletivas a reverência e a trincheira. Esta última é um dos momentos mais bonitos da apresentação de um maracatu rural. Nessa manobra, os caboclos que vão à frente da agremiação se aproximam e ficam lado a lado, formando uma fila. Depois disso, por debaixo de suas golas eles juntam suas guidadas, que estão dispostas no sentido horizontal, e caminham celeremente em direção ao público, levantando suas guidadas, como em uma manobra coletiva de ataque.

5.2.2 Valores investidos na narrativa e relações intersubjetivas na dança do maracatu rural

No segundo nível de análise da dança do espetáculo do maracatu rural, na narrativização, observamos os papéis temáticos dos quais são investidos os atores, ou seja, suas funções actanciais.

⁷⁸ Imagem capturada da obra: TRANQUILINO, Val. Encontro de Maracatus 2009. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

O primeiro sujeito semiótico (S1) é figurativizado pelos Caboclos de Lança, guerreiros do maracatu, que, destinados pelas entidades espirituais cultuadas pelos membros do grupo, têm como objeto de valor proteger os membros da agremiação. Para tanto, eles têm como adjuvantes os arrea-más e a dama da boneca que são os intermediários entre os caboclos e as referidas entidades. Sendo assim, os caboclos são modalizados como sujeitos de um poder-fazer (proteger).

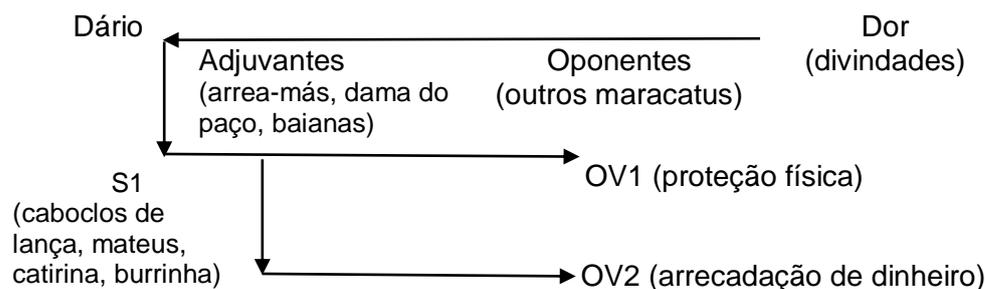
Esses guerreiros têm como oponentes e antissujeitos os membros de outros maracatus. No passado, o simples fato de um maracatu rural cruzar com outro nas estradas dos engenhos de cana-de-açúcar poderia provocar uma batalha sangrenta.

Hoje, as batalhas ocorrem no plano da dança e da indumentária, os maracatus são concorrentes diretos nos concursos dos quais participam. Todo caboclo faz questão de ter a gola mais bonita e sente-se orgulhoso ao receber elogios pela perícia com que executa as manobras.

O Mateus, a Catirina e a burrinha, personagens do cavalo-marinho que já foram incorporados ao espetáculos de maracatu rural também são representados pelo S1. Eles sempre vêm a frente da agremiação e funcionam como mestres de cerimônia, mas têm a função principal de amedrontar, de afugentar os curiosos que se aproximam demais do cortejo do maracatu, o que ocorre, sobretudo, com as crianças.

Além da função de espantar os intrusos, todos esses personagens também têm a incumbência de angariar fundos para a agremiação, por isso é muito comum, nas semanas que antecedem o carnaval, depararmos-nos com caboclos, mateus, catirinas e burrinhas andando solitariamente pelas ruas pedindo alguma ajuda para si mesmos e para os maracatus.

Sendo assim, tem-se a seguinte representação gráfica do programa narrativo do S1:



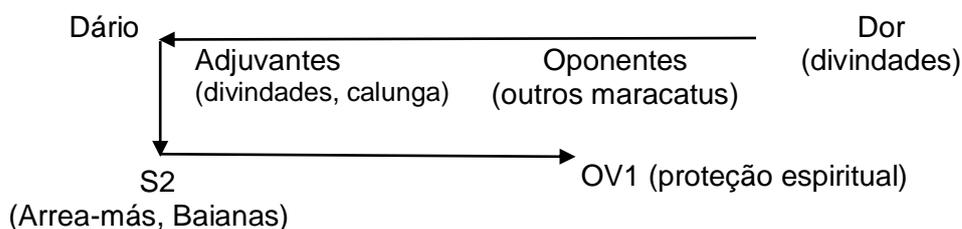
Não há mais violência nos encontros de maracatus. O máximo que pode ocorrer são simulacros de batalha durante as apresentações o que possibilita que todos os membros dos maracatus terminem em segurança as apresentações. Assim sendo, podemos dizer que esse sujeito semiótico começa e termina seu percurso narrativo em conjunção com seu objeto de valor. Temos, pois, o seguinte esquema:

$$F=[(S1 \cap OV1) \rightarrow (S1 \cap OV1)]$$

O segundo sujeito semiótico (S2) emerge na narrativa gesticulatória por meio daqueles que são os **protetores espirituais do maracatu rural**, mais precisamente, os arrea-más ou tuxaus, caboclos de pena que, após a ingestão do vinho de jurema, entram em transe e incorporam os Mestres da Jurema, que vivem no mundo encantado do Juremá.; e as baianas, com destaque especial para a dama da boneca, responsável pela condução da calunga, elemento totêmico que representa uma entidade espiritual do candomblé.

Os referidos Mestres e a calunga desempenham, justamente, o papel de adjuvantes na busca do S2 por seu Objeto de Valor, garantir a **proteção espiritual** ao maracatu rural.

Representamos, pois, graficamente, o programa narrativo do S2 da seguinte forma:



Depois de fazerem seu “calço” espiritual, ou seja, manterem contato com suas respectivas divindades espirituais, tuxaus e baianas são **revestidos** por um **poder-fazer** (proteger espiritualmente) e terminam seu programa narrativo em conjunção com seu Objeto de Valor (OV1). Por considerarmos o sincretismo religioso como algo inerente à constituição desse folguedo popular, entendemos que os rituais de preparo espiritual também fazem parte do espetáculo do maracatu rural.

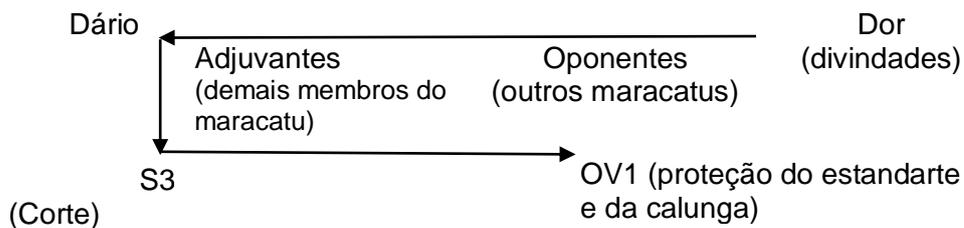
Por isso, no esquema a seguir, o S2 apresenta-se no início de seu programa, ou seja, antes do “calço” espiritual, em disjunção com seu objeto de valor. Entretanto, ele passa a um estado conjunto com o objeto proteção espiritual, após a realização do ritual.

$$F=[(S2UOV1) \rightarrow (S2\cap OV1)]$$

O sujeito semiótico 2 (S2) é personificado na narrativa através da corte, que, como já dissemos, foi introduzida através de uma manobra preconceituosa da Federação Carnavalesca, nos anos de 1940, para que os maracatus rurais se adequassem ao padrão do cortejo régio presente nos maracatus nação, característicos da zona urbana das cidades da região metropolitana de Recife.

Assim como os demais brincantes do folgado, eles são destinados pelas entidades espirituais, neste caso, as entidades do candomblé. Sua principal função é conduzir o estandarte da agremiação e a calunga, o totem representativo do orixá protetor do maracatu. Os adjuvantes da corte são os demais membros do maracatu que, no papel de súditos, têm como tarefa principal a proteção do rei, da rainha, do porta-estandarte, da dama do paço e demais membros da nobreza do maracatu.

O programa narrativo de S3 é representado assim:



Os demais membros do maracatu rural nunca permitem que alguém externo ao maracatu possa ameaçar o estandarte, a calunga e, conseqüentemente, seus guardiões. Esses são elementos intocáveis e, por isso, o S3 sempre inicia e termina seu programa narrativo em conjunção com seu objeto de valor. Logo, temos o seguinte esquema:

$$F=[(S3\cap OV1) \rightarrow (S3\cap OV1)]$$

O quarto sujeito semiótico (S4) emerge na narrativa por meio daqueles que funcionam como elemento coesivo entre o espetáculo pictórico-gestual e poético-linguístico: o mestre e o contramestre.

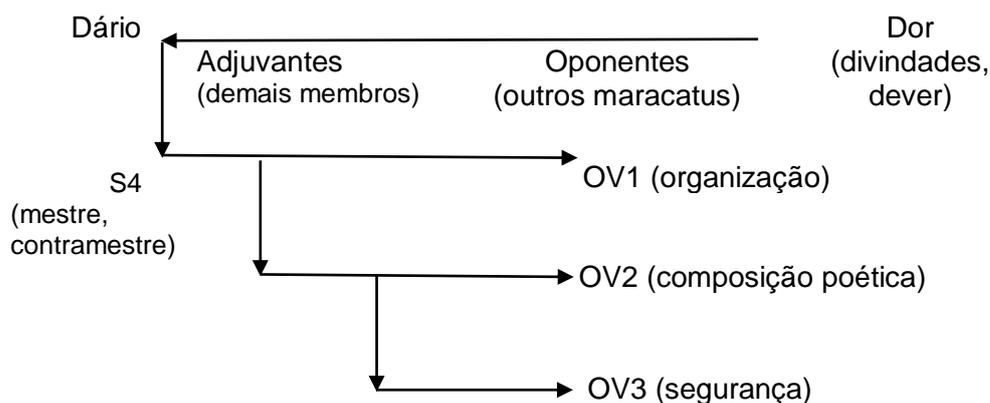
Eles responsabilizam-se pela composição poética improvisada, mas também é função do mestre conduzir, ao corte do apito, o início da apresentação do maracatu, indicar as ocasiões em que os brincantes devem cessar dança e se prostrar em reverência, bem como os momentos de retomada da coreografia e o final da apresentação dos folgazões.

O mestre tem uma interferência direta em toda a apresentação do maracatu rural. Todo o espetáculo semiótico se dá a partir de seus comandos. Um bom mestre precisa demonstrar capacidade de improvisação e um bom domínio dos princípios de métrica e versificação de forma que se garanta a beleza de sua composição poética. Mas, além disso, a organização e a segurança dos membros da agremiação dependem de como ele conduz a apresentação.

Para tanto, o mestre é destinado pelas divindades espirituais protetoras do maracatu e por sua obrigação enquanto regente e se instaura no espetáculo do maracatu rural como um sujeito de um saber-fazer. Ele tem como adjuvantes os demais membros do maracatu e como oponentes os outros mestres e os membros de outros maracatus.

Em busca de um espetáculo perfeito tanto no plano de expressão pictórico-gestual quanto no poético-linguístico. O mestre desempenha um papel de regente da apresentação e tem como objetos de valor: a organização da apresentação, a composição de um texto poético improvisado e a segurança dos brincantes do maracatu.

Sendo assim, tem-se a seguinte representação gráfica do programa narrativo do S4:



Nas apresentações que analisamos, como de costume, todos os mestres, fizeram suas respectivas composições poéticas e garantiram a organização e a segurança do espetáculo, Conseguiram, pois, terminar o programa narrativo do espetáculo semiótico sincrético que é o maracatu rural em conjunção com seus objetos de valor. Logo temos, esquema narrativo a seguir:

$$F=[(S4UOV1) \rightarrow (S4 \cap OV1)]$$

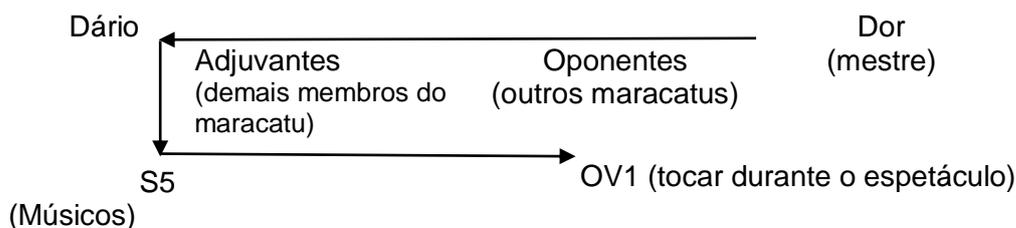
O quinto e último sujeito semiótico (S5) é figurativizado pelo terno e a orquestra do maracatu rural. São eles os responsáveis pelo ritmo pulsante do maracatu rural, que precisa, antes de qualquer coisa, de um bom mestre e de bons músicos.

A música executada pelo terno e pela orquestra agita os maracatuzeiros como um cântico de guerra dos seus ancestrais indígenas. Não há tuxau ou caboclo de lança que fique parado ao som de um samba de matuto ou de um frevo.

O terno é composto por bombo (bumbo), surdo, porca (cuíca) e gonguê. A orquestra que integra as apresentações dos maracatus rurais é a mesma do frevo e se compõe, basicamente, por instrumentos de sopro como: a clarineta, a requinta, o piston, o trombone de pisto, o trombone de vara etc.

O S5 é destinado pelo seu regente, o mestre do maracatu rural e se manifesta na narrativa como um sujeito de um dever-fazer, no caso, seguir as ordens do mestre e tocar durante o espetáculo do maracatu.

São adjuvantes do S5 o próprio mestre, bem como o contramestre e os demais membros do maracatu que dançam ao som da orquestra, enquanto seus oponentes são representados pelos membros de outros maracatus. Logo o programa narrativo de S5 é representado da seguinte forma:



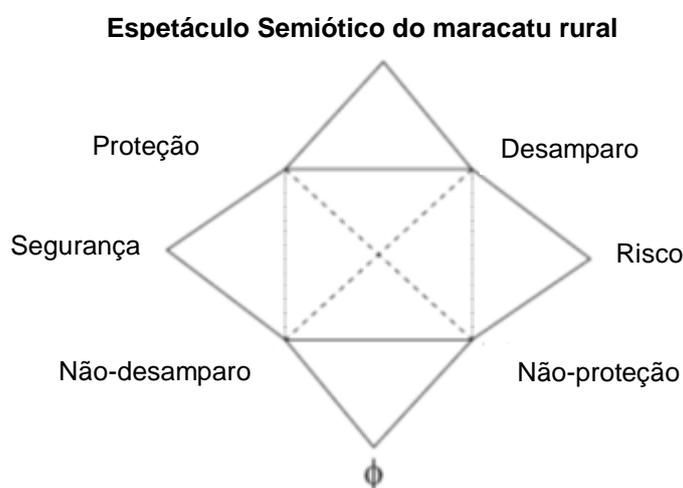
Como os membros da referida orquestra obedecem à risca as ordens do mestre do início ao final da apresentação do maracatu rural, o S5 inicia e termina seu programa

narrativo em conjunção com seu objeto de valor, como vemos demonstrado no esquema a seguir:

$$F=[(S5 \cap OV1) \rightarrow (S5 \cap OV1)]$$

Por fim, no nível das estruturas fundamentais, podemos afirmar que, nas apresentações dos maracatus rurais há uma oposição semântica básica entre PROTEÇÃO e DESAMPARO, como vemos no octógono semiótico a seguir.

Gráfico 5 – Octógono “Proteção X Desamparo”



Tanto no plano de manifestação poético-linguístico quanto no plano pictórico-gestual do espetáculo semiótico do maracatu rural, os sujeitos envolvidos sempre buscam a proteção da agremiação.

Os caboclos de pena, o mateus, a catirina e a burrinha responsabilizam-se pela segurança física e financeira do grupo; os arrea-más, a dama da boneca e o próprio calunga são os responsáveis pela proteção espiritual; os membros da corte têm a incumbência de deixar que nada aconteça a calunga e ao estandarte da agremiação; e o mestre, por sua vez, tem a incumbência de garantir que a apresentação transcorra naturalmente, sem que haja nenhuma interferência externa que a atrapalhe.

Também é responsabilidade do mestre compor um texto poético de maneira que seu maracatu sobressaia-se em comparação aos outros grupos e tenha uma boa colocação

nos campeonatos, para que, assim, garanta certo apoio financeiro para as apresentações de sua agremiação nos carnavais dos anos seguintes.

5.3. Plano de expressão poético-linguístico: a ideologia do verso

Para Teixeira (2008, p. 169), a semiótica discursiva considera “sincrético um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação”.

Pelo fato de a apresentação de um maracatu ser um espetáculo semiótico sincrético, não podemos nos limitar a análise da dança e de seus componentes, tais como: gestualidade, ritmo, figurino e a música. Embora possua mais de um plano de expressão, possui um plano de conteúdo único.

Tanto o plano de expressão linguístico quanto o plano pictórico-gestual são constituintes de um macrotexto que possui uma intenção comunicativa única.

Sendo assim, passamos agora às análises das apresentações dos mestres dos maracatus que selecionamos Encontro dos Maracatus no carnaval de 2009, em Nazaré da Mata.

Vale lembrar que as toadas e as loas dos mestres de maracatu ocorrem dissociadas da música, ou seja, do samba de matuto que é executado pela orquestra durante as evoluções dos brincantes.

5.4 O texto poético do Mestre Zé Duda do Maracatu Estrela de Ouro

O mestre Zé Duda varia bastante a métrica, o ritmo, o padrão de rima e a temática de sua toada durante a apresentação que fez no carnaval de 2009, em Nazaré da Mata⁷⁹. Nas duas primeiras estrofes, em quadra marcha com versos no padrão ABCB, o sujeito-enunciador cumprimenta o público presente e, em seguida, diz ser necessário parar para receber o troféu pela participação no evento.

⁷⁹ A transcrição da referida apresentação está localizada no ANEXO B, pp. 217-218.

Nas duas estrofes seguintes, o mestre Zé Duda compõe seus versos em samba de dez, que é uma modalidade de versificação mais acelerada e composta, normalmente, em dez versos heptassílabos ou redondilha maior, na qual apenas os quatro últimos versos são rimadas seguindo o padrão de rima ABBA.

É importante lembrar que ocorrem essas mudanças de métrica e ritmo justamente nos momentos em que o mestre dá um corte de apito e retoma sua toada. Nesse ínterim entre uma parte e outra de sua composição poética improvisada, a orquestra toca e o maracatu executa suas evoluções.

Na segunda estrofe, o mestre Zé Duda cumprimenta novamente os presentes. Então, ele diz gostar de carnaval e de agradar, e depois atribui a si mesmo a alcunha de papa-troféu.

Na terceira estrofe, ele comenta sobre uma visita que teria feito a cidade de Nazaré da Mata, local onde estava ocorrendo o Encontro dos Maracatus, no dia 05 de outubro de 2008, data em que ocorreram as eleições para prefeito. Então, ele tece loas em homenagem ao prefeito eleito Nado, que acabara de entregá-lo o troféu pela participação no evento.

Nas duas últimas estrofes, há uma nova mudança e o mestre Zé Duda volta a utilizar a quadra como padrão de estrofação. Além disso, a rima ocorre em um padrão bem peculiar, pois ocorrem rimas internas entre a última sílaba poética dos versos ímpares e a quarta sílaba poética dos versos pares. Além disso, o final do último verso de cada quadra rima tanto com a última sílaba poética do segundo verso quanto com a quarta sílaba poética do terceiro verso.

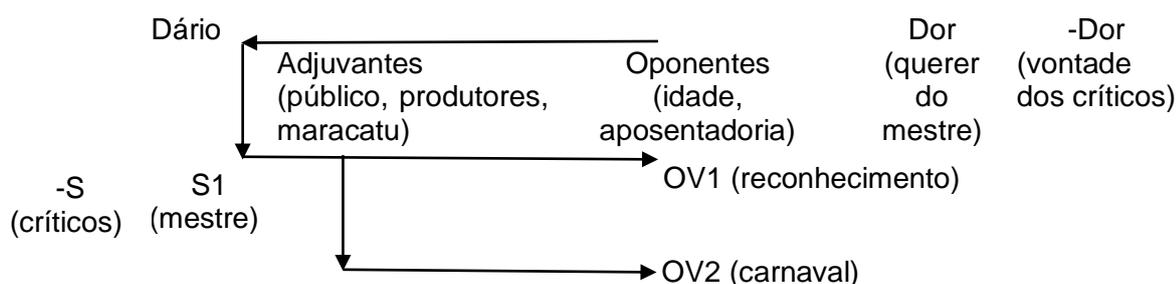
Geralmente, as apresentações nos Encontros de Maracatus são muito rápidas, primeiramente porque os membros das agremiações se apresentam em inúmeras cidades da zona da mata pernambucana e da região metropolitana de Recife e, em segundo lugar, porque também são inúmeros os maracatus que têm que passar pelo palco durante os encontros.

A análise do percurso gerativo da significação a apresentação do mestre Zé Duda no carnaval de 2009, em Nazaré pelo nível das estruturas narrativas, no qual conseguimos identificar três sujeitos semióticos que vão em busca de seus respectivos objetos de valor.

O Sujeito Semiótico 1 (S1) é revestido figurativamente pelo próprio mestre que se instaura na narrativa pela modalização de um querer-ser e um saber-ser talentoso. Logo, fica claro que seu Objeto de Valor 1 (OV1) é o reconhecimento do público.

Movido por sua própria vontade e pela obrigação de exercer sua função, o S1 conta, como adjuvantes, com o referido público e com os membros do maracatu, enquanto agem, como seus oponentes, a sua idade e a vontade de se aposentar, uma vez que o mestre afirma “querer parar”. No programa narrativo de S1, os críticos do mestre exercem a função de antissujeitos e a própria vontade desses referidos críticos funciona como antidefinidores do S1.

Para que obtenha um reconhecimento ainda maior por parte do público, o S1 busca outro objeto de valor (OV2), brincar o carnaval. Logo, tem-se a seguinte representação gráfica do programa narrativo do S1:



Tanto no início quanto no final de seu programa, o S1 apresenta-se em conjunção com seu OV1, o reconhecimento, como se vê representado no seguinte esquema:

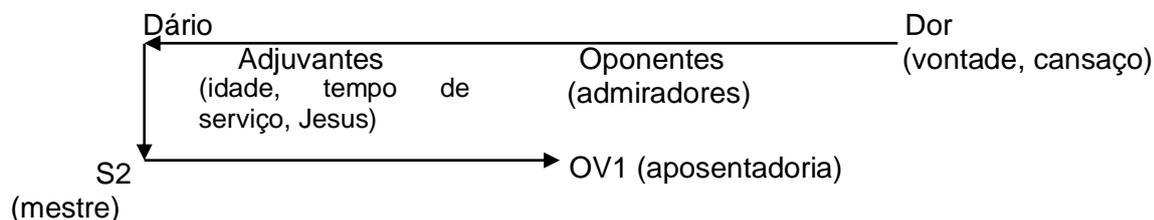
$$F=[(S1 \cap OV1) \rightarrow (S1 \cap OV1)]$$

Entretanto, em relação ao seu Objeto de Valor 2 (OV2), **brincar carnaval**, o S1 se apresenta no início de sua apresentação, ou seja, durante a brincadeira, em estado conjunto, todavia, quando o mesmo se despede do povo dizendo estar indo “embora com saudade desse povo”, o S1 passa à disjunção na posição final de seu programa narrativo. Essa mudança de conjunção à disjunção S1 com seu OV2 pode ser representada a partir do esquema a seguir:

$$F [(S1 \cap OV2) \rightarrow (S1 \cup OV2)]$$

O Sujeito Semiótico 2 (S2) também é figurativizado pelo **mestre**, que, destinado por sua **vontade própria** e pelo **cansaço**, instaura-se na narrativa por um *querer-ser* aposentado. Logo o Objeto de Valor 1 (OV1) de S2 é a **aposentadoria**; ele tem como

adjuvantes para consegui-lo a própria **idade** o **tempo de serviço e Jesus**; e como oponentes aqueles que querem que o mestre permaneça à frente do Estrela de Ouro, seus **admiradores**. Sendo assim, podemos representar graficamente seu programa narrativo como:

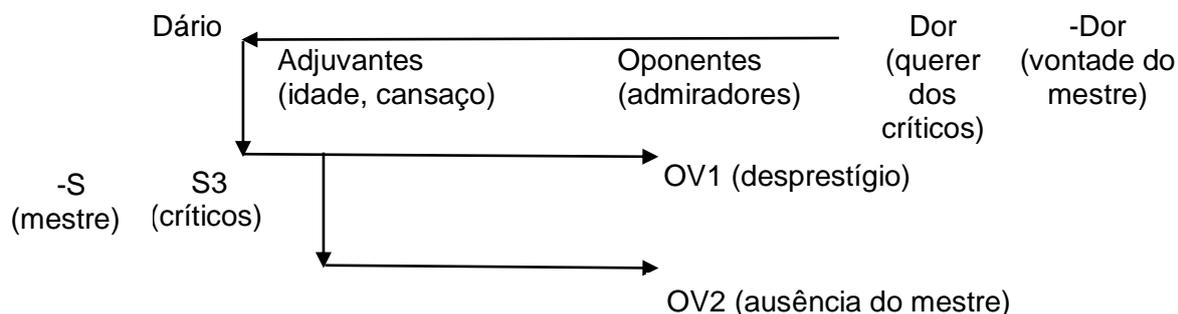


Vale ressaltar que do início ao fim de seu programa, o S2 apresenta-se em disjunção com seu Objeto de Valor, a aposentadoria, como se vê representado no esquema:

$$F=[(S1UOV1) \rightarrow (S1UOV1)]$$

O Sujeito Semiótico 3 (S3) recebe a figurativização dos críticos do mestre, que destinados por um querer-fazer-não-ser (reconhecido), têm como Objeto de Valor (OV1) o desprestígio do mestre; como adjuvantes, a idade do mestre e seu cansaço; e como oponentes, os admiradores do mestre. Para que o mestre seja desprestigiado, o S3 também tem como objeto de valor a ausência do mestre no evento, como vemos no final da primeira estrofe nos versos “Quem pensou que eu não vinha / Olha eu aqui de novo”(ANEXO B, p.217).

No programa narrativo do S3, o mestre Zé Duda funciona como o Antissujeito do S3 e, por conseguinte, a vontade do mestre de ter seu trabalho reconhecido é o Antidestinator do S3. Logo, o programa narrativo de S3 pode ser representado assim:



Como o S3 não logra êxito em desabonar a conduta e a fazer com que o trabalho do mestre Zé Duda não seja reconhecido, o S3 inicia e termina seu programa narrativo em situação disjunta de seus dois objetos de valor, como se vê nos esquema a seguir:

F=[(S3UOV1) → (S3UOV1)]; e

F=[(S3UOV2) → (S3UOV2)]

No que tange o plano discursivo, como é predominante nas toadas de maracatu, na apresentação do mestre Zé Duda do Maracatu Estrela de Ouro, ocorre uma desembreagem enunciativa em 1ª pessoa, o que provoca uma aproximação entre o enunciador, representado pelo mestre e os enunciatários, ouvintes do CD e audiência nas apresentações.

Podemos dizer que ocorre uma ancoragem enunciativa da narrativa presente na composição poética, pois, no eixo da situação, estão explícitas as marcas espaciais em que se dão a narrativa, pois o mestre cita por duas vezes a palavra Nazaré, indicando o local da apresentação, inclusive, ao despedir-se dizendo “Oh! Nazaré, eu nasci pra te amar (...) “Volto de novo quando meu Jesus quiser / Pra Nazaré” (ANEXO B, p.218).

Quanto à ancoragem temporal, também fica claro que a apresentação ocorre durante o Encontro Estadual dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco quando o sujeito-enunciador cita que dará uma pausa em sua apresentação “pra receber o troféu” pela participação no evento.

Além disso, outra pista é o fato de ele citar a festa de comemoração pela vitória nas eleições do, então, prefeito de Nazaré, Nado, que ocorrera no dia 05 de outubro, logo a apresentação só poderia estar ocorrendo depois dessa data.

No que se refere à semântica discursiva, inicialmente emerge no texto o tema **gratidão**, que é figurativizado pela expressões “ Eu não podia deixar / de abraçar este povo”, “meu pessoal”, “eu não esqueço vocês”, “com ajuda desse povo” e “saudade desse povo”.

O tema **sucesso** recebe figurativização por meio das expressões “receber o troféu”, segundo verso da segunda estrofe; “velho papa-troféu”, penúltimo verso da terceira estrofe; “tenho cinquenta e cinco anos só em corte de apito”, primeiro verso da terceira estrofe; e “Quero parar, mas o destino não quer” terceiro verso da penúltima estrofe da música.

Como não poderia faltar, **carnaval** também é um dos temas abordados na composição. Ele aparece figurativizado pelas expressões “Eu gosto de carnaval”, “Voltou a sambar de novo” “Só não dança quem não quer” e “A Estrela já vai embora”, em referência ao Maracatu Estrela de Ouro, da Chã de Camará em Aliança.

Viagem também é um dos temas abordados na toada. O mestre Zé Duda cita que, especificamente, no dia 05 de outubro de 2008, teria saído de Aliança, tranquilamente, ou, nas palavras do mestre, em uma “maré mansa”. Seu destino seria o Engenho Santa Fé, em Nazaré da Mata, que, assim como a sede do Maracatu Estrela de Ouro, na Chã de Camará, em Aliança, é um ponto de cultura, ou seja, uma entidade que serve apoio do Ministério da Cultura para desenvolver atividades culturais e mobilizar a comunidade para a troca de experiências.

Ao dizer que, destinando-se ao engenho Santa Fé, passa por Nazaré e encontra o povo festejando nas ruas por Nado ter sido eleito nas urnas, ele faz emergir o tema **vitória**. Os últimos versos da terceira estrofe deixam muito claro esse tema: “Fiquei emocionado / Era um vermelhão danado (...) Pela vitória de Nado”. O vocábulo “vermelhão” faz clara referência ao partido político do prefeito Nado, ou seja, ao Partido dos Trabalhadores (PT).

Ainda na terceira estrofe, percebemos que se faz presente na narrativa o tema **festa**, que surge em referência à comemoração pela vitória política de Nado. Sobretudo, através, dos versos “O trio elétrico tocando / O povo comemorando”.

Através das expressões “a Estrela vai embora”, “Chegou a hora”, “eu não posso mais demorar”, “Eu vou embora” e “Volto de novo” é abordado, nas duas últimas estrofes da narrativa, o tema **despedida**, pois, como já dissemos, as apresentações nesse tipo de encontro têm que ser breves por serem muitos os maracatus que passam pelo pátio da catedral de Nazaré da Mata no Encontro dos Maracatus na segunda-feira de carnaval.

Embora o número varie ano a ano, hoje já existem mais de cem agremiações de maracatu de baque solto em Pernambuco. No Encontro dos Maracatus que ocorre em Aliança na sede da Associação de Maracatus de Baque Solto se apresentaram, durante o carnaval de 2015, cento e um (101) grupos.

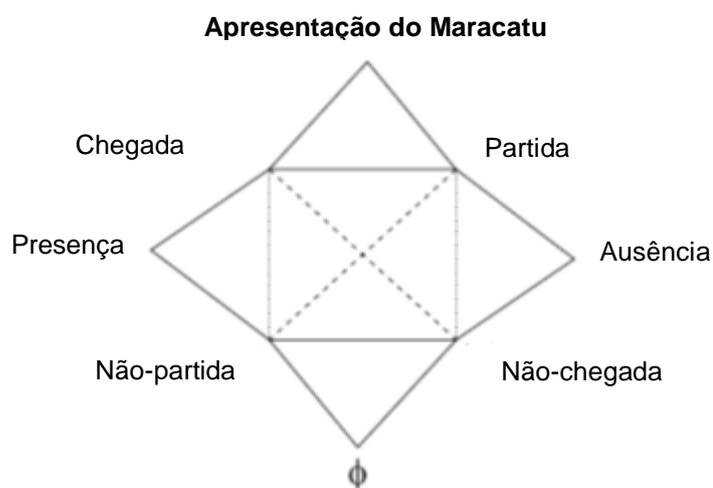
Também na última estrofe o mestre faz emergir o tema **saudade**. Ele deixa claro que tem que ir embora, mas já está “com saudade desse povo”. Além disso, o enunciador diz que se Jesus permitir, voltaria para Nazaré todo dia.

Na apresentação do mestre Zé Duda, a oposição semântica básica se dá entre **Chegada** e **Saída**, estabelecendo-se durante a narrativa um percurso da primeira à

segunda, uma vez que a narrativa tem início com a aproximação do maracatu ao pátio da catedral para se apresentar, logo, após o mestre Zé Duda subir ao palco, ele saúda os presentes, recebe o troféu, faz uma breve apresentação, inclusive, tecendo loas em homenagem ao prefeito Nado e finaliza a sua passagem pelo palco, despedindo-se do público presente.

De forma que se torne operatória a análise, normalmente, representa-se a estrutura elementar por meio de um **modelo lógico**, o **octógono semiótico**, que funciona como uma primeira amostra do microuniverso semântico do discurso. Sendo assim, temos a seguinte representação:

Gráfico 6 – Octógono “Chegada X Saída”



Chegada e **partida** inserem-se no eixo da contrariedade, sendo que a primeira tem valor tímico positivo e a segunda é tímicamente negativa. **chegada** e **não-chegada**, e **partida** e **não-partida** inserem-se no eixo na contradição, pois é inconcebível sair e não sair de algum lugar ao mesmo tempo. Já **chegada** e **não-partida**, e **partida** e **não-chegada** estão no eixo da complementaridade. Sendo que na primeira relação em que os elementos se complementam é gerada a **presença**, enquanto na segunda relação a **partida** e o **não-chegada** levam a **ausência**.

5.5 O texto poético da Mestre Gil do Maracatu Coração Nazareno

A apresentação⁸⁰ que analisamos da Mestre Gil do Maracatu Coração Nazareno, ocorreu, como de costume, na segunda-feira de carnaval, mais precisamente no dia 07 de março de 2011, no pátio da Catedral de Nazaré da Mata, durante o Encontro Anual dos Maracatus promovido pela Prefeitura Municipal de Nazaré da Mata.

Quanto à métrica e ao padrão de rima, Gil elabora as quatro primeiras estrofes em quadra marcha, com versos heptassílabos e rimas no padrão ABCB.

Na quinta e sexta estrofes da composição poética improvisada, que ocorrem, justamente, após o corte de apito e as evoluções do maracatu, a mestra Gil alterna para um samba em dez composto em redondilha maior. Em se subdividindo cada uma das duas estrofes em dois blocos de cinco versos; teríamos um padrão de rima, no primeiro segmento, ABBAA; e, no segundo segmento, AABBA.

Nas duas últimas estrofes, a Mestre Gil retorna ao padrão que fora utilizado no início da composição poética, ou seja, à quadra marcha, em redondilha maior, no padrão ABCB.

Pela análise do nível narrativo, identificamos inicialmente três sujeitos semióticos. O Sujeito 1 (S1) é representado pela **mulher**, tendo em vista que, pelo fato de o sujeito-enunciador representar uma entidade de classe, no caso, a AMUNAM (Associação de Mulheres de Nazaré de Mata), seu discurso se reveste durante boa parte da narrativa da causa feminista.

Essa mulher aparece revestida figurativamente pela própria mestra Gil, pela presidente da AMUNAM e por vários ícones femininos, tais como: Lady Diana, Irmã Dulce, Madre Teresa de Calcutá, Joana D'Arc, Elis Regina e a Princesa Isabel.

O S1, a mulher, é modalizado na semântica narrativa como um sujeito de um querer-ser reconhecido e destinada por sua **coragem**, vai à busca de seu Objeto de Valor 1 (OV1), o seu **reconhecimento**, em uma sociedade de tradição fortemente patriarcal. Para obter o OV1, o S1 também é modalizado por um querer-ter a **amizade** daqueles que

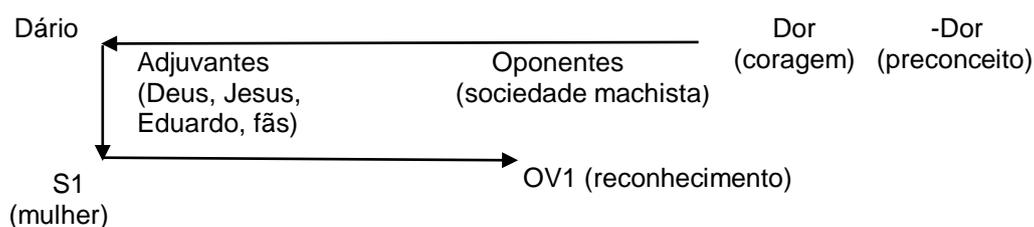
⁸⁰ A transcrição da referida apresentação está localizada no ANEXO C, pp. 219-220.

possam ajudá-la e prestigiá-la, precisamente, no caso do texto, a amizade do ex-governador Eduardo Campos.

Na narrativa, inclusive, a Mestra Gil agradece ao prestígio concedido pelo, então, governador, por ter saído da capital para ver o Coração Nazareno: “Boa tarde, Eduardo Campos / Que veio nos visitar / Ele veio do Recife / Pra ver mestra Gil cantar”.

Para buscar um estado conjunto com seu OV1, o S1 conta como adjuvantes com Deus, com Jesus, com o próprio governador Eduardo Campos e com os fãs do Coração Nazareno. Seu oponente seria a sociedade machista, que tem, como antidesinatador do S1, o preconceito.

Então, o programa narrativo do S1 pode ter a seguinte representação:



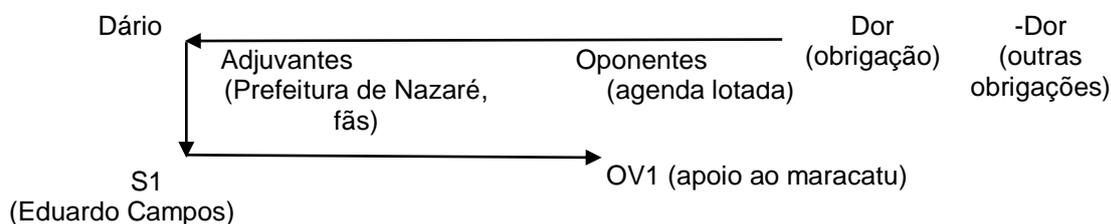
Durante toda a narrativa o S1 se apresenta em uma situação conjunta com seu OV1, o reconhecimento, que é figurativizado pelo direito ao voto, que fora conquistado em 1932, pela visita feita e pelo abraço dado pelo governador de Pernambuco e pelo troféu recebido durante a apresentação no pátio da Catedral de Nazaré da Mata. Logo, tem-se o seguinte esquema:

$$\mathbf{F}=[(\mathbf{S1} \cap \mathbf{OV1}) \rightarrow (\mathbf{S1} \cap \mathbf{OV1})]$$

O segundo sujeito semiótico (S2) é figurativizado pelo, então, governador de Pernambuco, Eduardo Campos e busca sua competência modal com base em um dever-fazer (apoiar) a cultura popular pernambucana, o maracatu rural e, mais precisamente neste caso, o Maracatu Coração Nazareno.

Portanto, seu Objeto de Valor 1 (OV1) é dar apoio ao Maracatu Coração Nazareno e à cultura pernambucana como um todo, sendo assim, tem como seu segundo objeto de valor, OV2, fazer uma visita ao carnaval de Nazaré da Mata. Para tanto, ele é destinado pela obrigação que o cargo de governador lhe atribui e conta como adjuvantes com a Prefeitura de Nazaré da Mata e os fãs do Maracatu Coração Nazareno e da Cultura popular.

O oponente do S2 é a agenda lotada do governador durante o carnaval, em virtude das outras obrigações do mesmo. Isso fica claro na segunda estrofe da composição: “Boa tarde, Eduardo Campos, / que veio nos visitar. / Ele veio do Recife / pra ver mestra Gil cantar”.



Como o governador Eduardo Campos, mesmo com inúmeros compromissos que possui durante o carnaval, consegue comparecer ao Encontro de Maracatus em Nazaré da Mata, o S2 permanece em conjunção com seu OV1 do início ao final de seu programa, o que representamos através do esquema:

$$F=[(S1 \cap OV1) \rightarrow (S1 \cap OV1)]$$

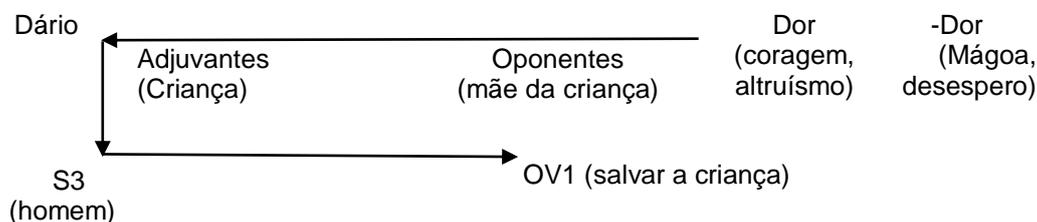
Durante a narrativa, o sujeito da enunciação, ou seja, a mestra Gil, faz alusão a um caso que chamara bastante atenção da opinião pública em fevereiro de 2011, mês anterior à sua apresentação no carnaval de Nazaré da Mata. Supostamente, uma mãe que acabara de dar à luz teria jogado seu filho em um esgoto no município de Queimados, na Baixada Fluminense. A criança fora salva por populares, entre eles, o pedreiro Luís Carlos que foi quem a retirou de dentro do córrego e entregou à polícia.

A partir da referência feita a esse caso, emerge na narrativa o terceiro sujeito semiótico (S3) que é figurativizado textualmente pelo homem que, numa atitude heroica, salva a criança, seu objeto de valor (OV1), que, presumidamente, fora jogada pela mãe no esgoto.

Para que pudesse cumprir essa empreitada, o S3 é envolvido por um espírito de completo altruísmo e, destinado por sua coragem, consegue salvar a criança que fora atirada ao esgoto pela mãe. Sendo assim, podemos dizer que ele é um sujeito modalizado por um dever-fazer, um poder-fazer e um querer-fazer, pois, de nada adiantaria ele, por questões humanitárias, sentir-se impelido a salvar a criança, se não o pudesse e, sobretudo se não o quisesse fazer.

A mágoa e o desespero foram fatores motivadores para que a mãe, oponente de S3, jogasse seu filho recém-nascido no córrego por onde corria o esgoto. Os dois sentimentos funcionam, justamente, como antideslocadores no programa narrativo de S3.

Logo, pode ser representado o programa narrativo do S3, da seguinte maneira:



O S3 começa o seu programa narrativo em disjunção com seu OV1, uma vez que o homem encontra a criança jogada no esgoto e não tem certeza de que a mesma está viva. Todavia, o S3 termina a narrativa num estado conjunto com seu objeto de valor, pois consegue resgatar a criança do esgoto com os sinais vitais em pleno funcionamento. Inclusive, podemos dizer que, no programa de S3, a criança, pela resistência física demonstrada, desempenha o papel de adjuvante.

O esquema narrativo de S3 pode ser representado da seguinte maneira.

$$F=[(S3UOV1) \rightarrow (S3\cap OV1)]$$

Quanto ao plano discursivo do texto, nas duas primeiras estrofes, o sujeito-enunciador busca criar na enunciação um efeito de verdade objetiva e de imparcialidade, para isso faz uso da desembreagem enunciativa em terceira pessoa.

Vemos que, embora a mestra Gil, enquanto enunciativa, reconhece a si mesma, durante o texto, como mulher e membro de uma entidade de classe que representa a causa feminista, nas duas primeiras estrofes, ela opta por fazer uso de uma concordância verbo-nominal em terceira pessoa.

Alguns versos que podem exemplificar essa escolha feita pelo sujeito da enunciação são: “Mulher sinônimo de luta / E uma coragem exemplar” e “Ele veio do Recife / Pra ver mestra Gil cantar”. Observamos que, nos dois últimos versos transcritos a mestra Gil chega a falar de si mesma em terceira pessoa.

Outro momento em que a enunciativa busca, a exemplo do que ocorre no texto jornalístico, uma ilusão de objetividade, através de uma enunciação neutralizada em terceira pessoa, é quando ela alude ao caso da criança jogada pela mãe no esgoto.

Assim como ocorreria em um jornal, a enunciadora visa a uma aparência de afastamento evitando arcar com a responsabilidade do que diz, uma vez que está transmitindo o conhecimento adquirido em uma fonte externa, no caso, a imprensa. Os versos, em questão, encontram-se na antepenúltima estrofe da composição poética, que transcrevemos:

Foi no mês de fevereiro
 Mais um caso aconteceu
 A mãe pegou um filho seu
 No esgoto sacudiu
 Ia passando um homem ouviu
 Quando a criança chorou
 E o cidadão parou
 Lavou o peito a mágoa
 E pulando dentro d'água
 A criança ele salvou. (ANEXO C, p. 220)

No restante do texto, entretanto, o sujeito-enunciador faz uma opção diferente, desta feita busca um efeito de aproximação da enunciação, através de uma interlocução direta com o enunciatário e, sobretudo, pela utilização da primeira pessoa do singular ou do plural.

Em outras palavras, podemos dizer que, com a intenção de possibilitar uma maior interação com o público presente, seus enunciatários. Inclusive, o enunciatário que se mostra mais relevante durante toda enunciação é o próprio governador Eduardo Campos, com quem a mestra Gil interage em diversos momentos de sua apresentação, como em: “Boa tarde, Eduardo Campos, / Que veio nos visitar” e “Obrigado, Eduardo / Por esse abraço legal”, que são momentos em que o sujeito da enunciação se dirige diretamente ao seu interlocutor, ou seja, o enunciatário.

No que se refere à utilização da primeira pessoa, são muitos os exemplos que podemos citar dessa escolha feita pelo enunciador. Entre eles, destacamos: “Obrigado, Deus do céu / por esse talento **me** dar”, “Olha a **nossa** presidente / recebeu hoje o troféu”, “**Eu lembro** Lady Diana / Irmã Dulce, madre baiana”, “Que **eu anoto** em meu papel (...) que deu liberdade a **nós**”. Como vemos nos exemplos, há uma recorrente alternância entre o uso da primeira pessoa do singular e a primeira do plural.

Quanto à análise da referencialidade temporal e local no nível da sintaxe discursiva, podemos dizer que predomina uma ancoragem do discurso ao momento e ao lugar da enunciação, pois, como já dissemos, as apresentações de maracatu rural primam pelo improvisado e pela interação com a plateia. Logo, é muito comum os mestres

recorrerem, durante a tessitura discursiva, a situações de interação imediata fazendo referência ao lugar, ao exato momento da apresentação e às pessoas presentes às mesmas.

Expressões como: “**Boa tarde**, Eduardo Campos / Que **veio** nos visitar”, “Pronta **aqui** a mestra está / Pra vocês **hoje** cantar”, “**Olha** a nossa presidente / recebeu **hoje** o troféu”, situam o texto no *hic et nunc*, uma vez que fazem menção direta ao momento e ao lugar da enunciação.

Os sujeitos da narrativa assumem diversos valores sob a forma de percursos temáticos, e cabe ao sujeito da enunciação a disseminação desses temas, que se constroem pela recorrência de traços semânticos.

Na apresentação durante o carnaval de 2011, a Mestra Gil do Maracatu Coração Nazareno, o primeiro tema discursivizado é a **luta pela afirmação da mulher**, que emerge no texto por meio de figuras como as que aparecem na primeira estrofe, na qual o sujeito-enunciador diz ser a mulher “símbolo de luta / e uma coragem exemplar”. Ainda na primeira estrofe, o sujeito da enunciação ainda faz da força feminina, de sua disposição e de suas conquistas, ao afirmar que a mulher “já plantou semente no campo / e já começou a votar”.

Na quarta e quinta estrofes, o enunciador chama atenção para o fato de o Coração Nazareno ser “maracatu de mulheres” e estar “honrando sua bandeira”, em uma clara referência à causa feminista encabeçada, em Nazaré da Mata, pela AMUNAM, da qual faz parte do Coração Nazareno.

Já na sexta estrofe, o tema emerge no discurso por meios de figuras femininas que possuem grande relevância histórica e social. São citados os nomes de símbolos de afirmação feminina, como *Lady Diana e Elis Regina*; mulheres que abraçaram causas humanitárias, como a *Princesa Isabel e Madre Teresa de Calcutá*; bem como uma mulher que é símbolo da força e da bravura de todas as mulheres, a heroína francesa *Joana d’Arc*.

O segundo momento do percurso temático é, justamente, a **religiosidade cristã**, pois, embora o sincretismo religioso seja uma marca dos rituais de preparação para as apresentações dos maracatus rurais, tais temas não são, normalmente, abordados nas apresentações do Coração Nazareno, até mesmo porque as mulheres desse maracatu não participam de rituais de raízes afro-indígenas.

As mulheres do Coração Nazareno se dizem cristãs e muitas delas, a exemplo da Mestra Gil, são católicas praticantes, por isso justifica-se a sua escolha pela invocação de divindades ligadas à religiosidade cristã.

Aparecem diversas figuras relacionadas a esse tema, tais como: “Obrigado, Deus do céu”, na terceira estrofe; “Obrigado, meu Jesus / que eu sei que é fiel”, quinta estrofe; “Fica aí na paz de Deus / com a mesma paz eu vou”, na penúltima estrofe; e “Peço a papai do céu / que fique em um bom carnaval”.

Inclusive, a própria escolha de figuras como as de Madre Teresa de Calcutá, missionária católica que dedicou sua vida aos mais pobres na Índia, e Joana d’Arc, mártir da Guerra dos Cem anos na França e que foi canonizada pela Igreja Católica em 1920, demonstra sua ligação com o catolicismo.

Outro percurso temático paralelo aos demais vai-se construindo no discurso e é justamente o do carnaval. São muitas as figuras que fazem aflorar esse tema. O sujeito-enunciador, a Mestra Gil afirma na segunda e na terceira estrofes que vai “cantar” no carnaval e afirmar ter “talento” para tanto.

Na quarta estrofe, ela se refere, mais precisamente, ao Maracatu Coração Nazareno, ao enaltecer que é um “maracatu” formado só por mulheres, “Brincadeira de primeira” e que ele valoriza a “cultura”. A figura “bandeira” também é representativa do tema carnaval, uma vez que toda agremiação carnavalesca leva um estandarte ou uma bandeira à sua frente.

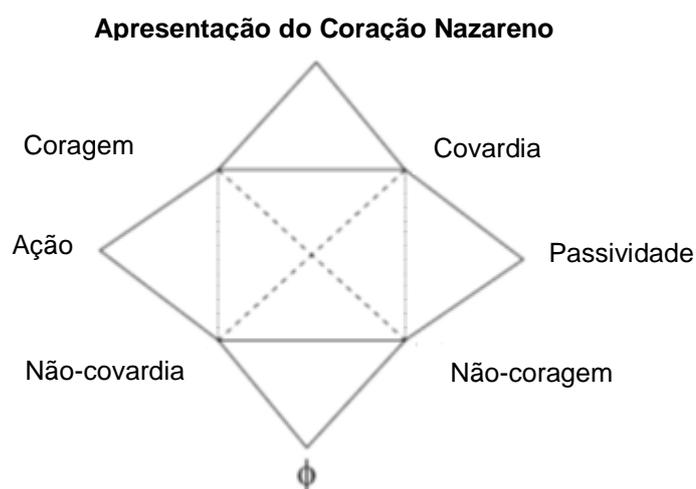
Além disso, na quinta estrofe, o sujeito da enunciação menciona o fato de a presidente da AMUNAM e da agremiação carnavalesca estar recebendo o *troféu*, que simboliza justamente o momento em que o maracatu é homenageado pelas autoridades presentes, o que faz ser retomado, concomitantemente, o tema da afirmação feminina.

As apresentações de maracatus rurais durante a semana de carnaval se tornaram grandes eventos nos quais tomam parte, além do grande público, políticos e outras autoridades civis e até militares. Por conseguinte, torna-se imperativa a recorrência ao tema apresentação, que carrega consigo certo teor ritualístico e figuras também bastante recorrentes, tais como saudações de chegada, a exemplo do “Boa tarde” que foi proferido pelo enunciador na segunda estrofe; agradecimentos às autoridades, como o que ocorre em “Obrigado, Eduardo / por esse abraço legal”; e mensagens de despedida, como que é figurativizada na penúltima estrofe por “Pessoal eu vou embora / minha hora já chegou / fica aí na paz de Deus / com a mesma paz eu vou”.

A composição poética da Mestra Gil deixa clara a defesa de uma causa feminista, o que não deve ser interpretado como uma oposição homem x mulher, pois o fato de as mulheres buscarem igualdade de direitos em relação aos homens não exclui os direitos conseguidos por eles nem as coloca numa trincheira inimiga em relação ao sexo oposto.

Sendo assim, na apresentação da Mestra Gil do Maracatu Coração Nazareno, no carnaval de 2011, ocorre uma oposição binária fundamental entre Coragem e Covardia, uma vez que durante todo o texto ocorre uma tensão dialética entre a mulher poder ou não poder, entre ela tentar e não tentar, entre ela se valorizar ou se manter submissa. Por conseguinte, podemos representar tal oposição por meio dos seguinte octógono semiótico:

Gráfico 7 – Octógono “Coragem X Covardia”



É óbvio que Coragem e Covardia representam elementos contrários e com valores tímicos bem diferentes, uma vez que a primeira é avaliada tímicamente de maneira totalmente positiva e a segunda tem valor tímico negativo. Coragem e Não-covardia e Covardia e Não-covardia representam dois eixos de contradição, tendo em vista que a presença de um dos elementos do par exclui a possibilidade de o outro se manifestar. Por sua vez, Coragem e Não-covardia e Covardia e Não-covardia foram dois pares de valores tímicos complementares. Sendo que a presença dos dois primeiros elementos dá origem a Ação, enquanto sinônimo de ação, de pró-atividade; enquanto a presença dos elementos do segundo par conduzem à passividade.

5.6 O texto poético do Mestre João Paulo do Maracatu Leão Misterioso

Analizamos a apresentação⁸¹ do mestre João Paulo que ocorreu no carnaval de 2009, em Nazaré da Mata, durante o Encontro Anual dos Maracatus Rurais. O texto analisado é formado por vinte e três estrofes ao todo. As três primeiras estrofes são quadras compostas em versos heptassílabos e possuem rima entre o segundo e quarto versos apenas. Da quarta à décima quarta estrofes, o mestre João Paulo passa a utilizar um padrão diferente de estrofação e muda o padrão de composição poética para o samba em dez em redondilha maior.

Na verdade, esse padrão de estrofação existe desde o século XVI e sua criação é atribuída ao poeta espanhol Vicente Espinel, por isso lhe é dado o nome de décima espinela. Observamos que, em seu samba de matuto, assim como ocorre na décima espinela, o mestre João Paulo se valeu de um esquema rimático ABBAACCCDDC em versos heptassílabos durante sua composição poética improvisada.

Então, da décima quinta à vigésima estrofes, o “Papa do maracatu” passa a compor suas rimas em sextilhas em redondilha com rimas ABBCCB, padrão muito comum no maracatu rural.

Tal modalidade de sextilha também é, recorrentemente, utilizada em outras manifestações poéticas da oralidade, como na poesia gauchesca improvisada e na poesia payadoresca (BORGES e GUERREIRO, 2005, p. 11) presente na Argentina, no Chile e no Uruguai, que se caracteriza por um desafio improvisado em versos, geralmente, acompanhado de uma milonga executada em um violão.

Por fim, da vigésima primeira à vigésima terceira estrofes, as últimas do poema, o mestre volta a utilizar a décima espinela como padrão rimático.

O mestre João Paulo do Maracatu Leão Misterioso inicia sua apresentação no carnaval de 2011, em Nazaré da Mata, dando um “Boa noite” a todos os presentes e falando de sua alegria por estar-se apresentando em mais um carnaval com o seu maracatu.

Entretanto, na segunda e terceira estrofes, o mestre também afirma que, por outro lado, está triste pela ausência do mestre Hermes, da Sociedade Musical Euterpina Juvenil Nazarena, também conhecida como “Capa-bode”. Vale ressaltar que a referida orquestra fora fundada em 1888 e tem inúmeros serviços prestados à comunidade nazarena.

⁸¹ A transcrição da referida apresentação está localizada no ANEXO D, pp. 221-227.

Nas estrofes de quatro a sete, ele saúda o prefeito Nado, parabeniza-o pela vitória apertada conseguida nas urnas e fala da confiança que o povo depositou nele e em seu vice-prefeito, Maurício Andrade.

Na oitava estrofe e nona estrofes, João Paulo afirmar não ter tido a possibilidade de estudar e que, por isso, sua “universidade” é a cultura popular. Também fica claro nestes versos que, para o mestre, seu talento para a composição de versos de improviso advém do poder divino e da fé que possui em Jesus e em Nossa Senhora da Conceição.

Na décima estrofe, o mestre volta a homenagear um dos apoiadores do evento, desta feita, a cervejaria Schin, patrocinadora oficial do carnaval de Pernambuco no ano de 2009. Na décima primeira estrofe, o mestre João Paulo faz uma breve menção à presença de Alceu Valença no carnaval de Nazaré da Mata e ao fato de ele e o artista olindense sempre atraírem grandes públicos a suas apresentações.

Na décima segunda e na décima terceira estrofes, os temas abordados são o preconceito racial e a importância do negro na sociedade. O mestre cita nomes de personalidades da raça negra, tais como: Pelé, Garrincha e Mandela, além de mencionar o fato de um negro já ter chegado à presidência dos EUA. Na estrofe seguinte, o Papa do Maracatu menciona brevemente a alegria da torcida do Sport pela vitória sobre o Colo Colo do Chile e a boa campanha na Libertadores de 2009.

Nas estrofes de dezesseis a vinte e dois, o mestre João Paulo deixa transparecer toda sua religiosidade. Ele fala da importância da fé, de se andar respeitando a lei, de se respeitar o próximo, da liberdade etc.

Na última estrofe, o poeta, mais uma vez, demonstra toda sua satisfação por estar participando de mais um carnaval como mestre de maracatu e se diz muito alegre por ter vindo tanta gente de fora do estado para prestigiar sua apresentação.

No que tange a análise do percurso gerativo dos sentidos presentes na apresentação do mestre João Paulo no carnaval de 2009, em Nazaré da Mata, iniciamos pela narrativização, nível no qual emergem 09 (nove) sujeitos semióticos.

O primeiro sujeito (S1) é representado pelo próprio sujeito-enunciador, o mestre João Paulo, uma vez que é recorrente nas apresentações de maracatu, haver uma ancoragem subjetivo-espácio-temporal. Ou seja, é muito comum o sujeito da enunciação vincular-se à narrativa a si mesmo, bem como ao lugar e ao momento em que a mesma ocorre.

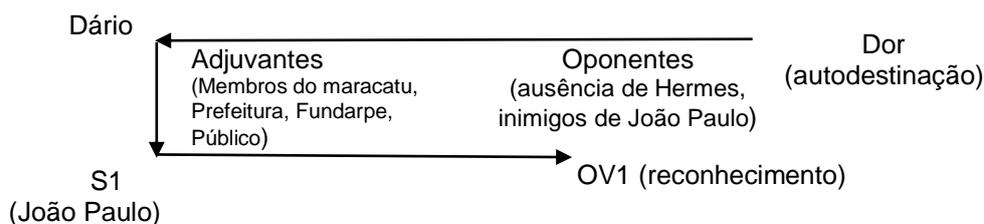
S1, que representa, justamente, o enunciador do discurso, o mestre João Paulo, é modalizado na narrativa como um sujeito de um querer-fazer a apresentação no carnaval

de 2009, durante o Encontro dos Maracatus Rurais, em Nazaré da Mata. Para tanto, ocorre uma autodestinação, uma vez que o mestre é levado a buscar seu Objeto de Valor Principal (OV1), a apresentação, por sua própria vontade.

São adjuvantes do S1 nesta empreitada aqueles que contribuíram, de alguma forma, para que o Maracatu Leão Misterioso pudesse estar presente à apresentação, ou seja, os membros do Leão Misterioso, Deus, a Prefeitura de Nazaré da Mata e a FUNDARPE, sendo os dois últimos os financiadores do evento. Por isso, João Paulo dedica boa parte de sua apresentação ao agradecimento aos presentes à apresentação; a Deus, pela inspiração; e, principalmente, ao prefeito Nado, pelo apoio.

Os oponentes que o S1 encontra em seu programa narrativo, ou seja, algo ou alguém que poderia atrapalhá-lo ou tentar impedi-lo de ficar em conjunção com seu objeto de valor, são a ausência de seu amigo Hermes, maestro da Orquestra Capa-bode, que não pôde comparecer ao evento por problemas de saúde, bem como a maledicência daqueles que não gostam do mestre. Inclusive, ele chega a afirmar, na vigésima estrofe: “quem não gosta de João Paulo / Por favor, não se revolte!”, em referência a crítica que poderia ser feita por seus supostos desafetos.

O programa narrativo do S1 teria, pois, a seguinte representação:



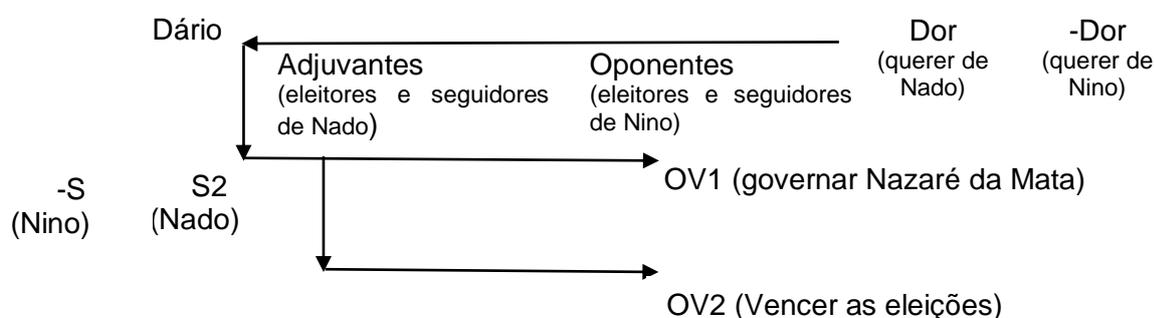
O S1 já inicia o seu programa narrativo em conjunção com seu OV1, que se trata, justamente, de ter o reconhecimento da comunidade nazarena e pernambucana. O mestre João Paulo é um ícone da cultura popular pernambucana e sua presença nos encontros de maracatus rurais, assim como o ocorrido no carnaval de 2009, atrai multidões. Uma vez que o S1 inicia e termina seu programa em estado disjunto com seu objeto de valor (OV1), temos o seguinte esquema narrativo para o S1:

$$F=[(S1 \cap OV1) \rightarrow (S1 \cap OV1)]$$

O segundo sujeito semiótico que surge na narrativa, S2, é representado pelo prefeito Nado, que tem como objeto de valor principal (OV1) governar Nazaré da Mata

e como segundo Objeto de Valor (OV2) vencer as eleições, que é uma prerrogativa para que ele possa chegar ao OV1. Seus seguidores e seus eleitores são adjuvantes no programa narrativo do S2.

O grupo político encabeçado pelo candidato a prefeito e ex-prefeito de Nazaré da Mata, Nino, desempenha o papel de antissujeito no programa narrativo de S2, por sua vez, aqueles que apoiam e, mais precisamente, os eleitores de tal grupo político, são os oponentes do S2. Representamos o programa narrativo do S2 da seguinte maneira:



Na narrativa são feitas menções ao “combate” eleitoral de 2008, que, nas palavras do mestre João Paulo, foi “grã-fino”, uma vez que Nado venceu por uma diferença apertadíssima, tendo obtido 9.533 dos votos válidos e o segundo colocado, o ex-prefeito Nino, 9.476 votos.

O S2 inicia seu programa narrativo em disjunção com seu objeto de valor (OV1) e, por conseguinte, com o OV2, pois, antes das eleições o prefeito de Nazaré da Mata era Nino, que tentou a reeleição em 2008 e foi derrotado para Nado, que, desta forma, termina seu programa narrativo em conjunção com seu OV1. Logo, o esquema narrativo do S2 é expresso da seguinte forma:

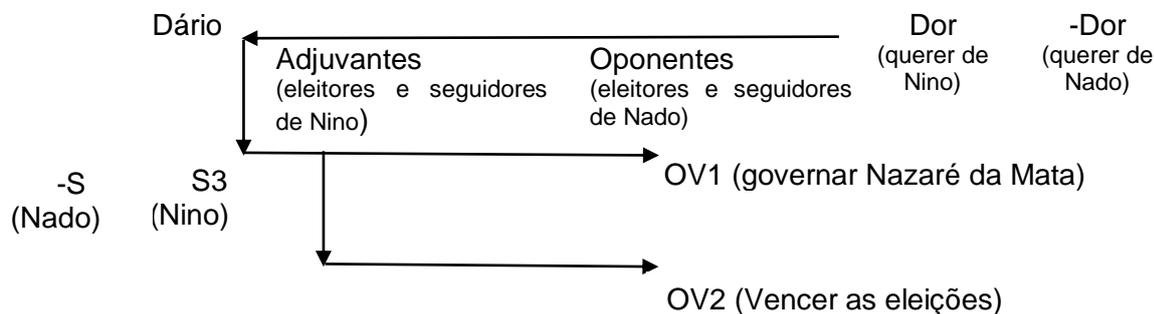
$$F=[(S2 \cup OV1) \rightarrow (S2 \cap OV1)]$$

O sujeito semiótico 3 (S3) é representado, justamente, pelo candidato à reeleição a prefeito de Nazaré da Mata, Nino, que desempenha o papel de antissujeito no programa narrativo de S2, tendo em vista que os dois buscam em seus respectivos programas a conjunção com o mesmo objeto de valor.

Assim como o S2, o S3 é destinado por sua própria vontade de ser prefeito e pelo incentivo de seus seguidores. Para seguir em busca de seu OV1, governar Nazaré da Mata, e de seu OV2, vencer as eleições, ele conta com seus seguidores e eleitores como

adjuvantes, tem como oponentes os correligionários e eleitores de seu adversário na disputa, Nado, que, por sua vez, cumpre o papel de antissujeito no programa de S3.

Temos, então, para S3, a seguinte representação do programa:



Vale lembrar que o nome do candidato derrotado nas eleições em Nazaré da Mata não é citado literalmente. Entretanto, o mestre João Paulo se utiliza de uma interessante metáfora para representar o candidato Nino e seus seguidores. Vejamos os versos extraídos da sexta estrofe: “O combate foi grã-fino / E ele seguiu de pé / E a nuvem escura da maré / Não choveu na minha telha / Surgiu a onda vermelha / e tirou onda em Nazaré”. A expressão “nuvem escura” é utilizada para simbolizar a administração do, então prefeito; Nino, enquanto “onda vermelha” figurativiza o candidato Nado, pois esta foi a cor adotada por seu partido, o PTB durante sua campanha.

O programa narrativo do S3 segue um roteiro contrário ao do S2, seu antissujeito, já que o S3 começa o seu programa em conjunção com seu OV1, uma vez que era o prefeito de Nazaré da Mata quando foram realizadas as eleições. Todavia, como foi derrotado no pleito, termina seu programa em estado disjunto com seu objeto de valor, como podemos ver no esquema:

$$F=[(S3 \cap OV1) \rightarrow (S3 \cup OV1)]$$

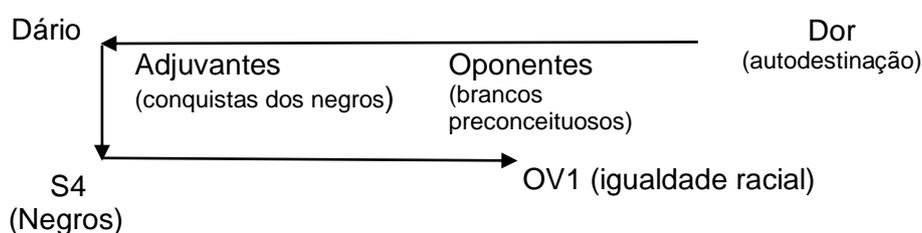
O quarto sujeito semiótico (S4), imbuído por seu desejo por justiça e igualdade e representa a raça negra que aparece figurativizada pelo próprio mestre João Paulo e por outros ícones desta raça, tais como: Pelé, Luís Gonzaga, Nelson Mandela e Barack Obama.

O objeto de valor do S4 é, justamente, a igualdade entre as raças e, na empreitada para conseguir o respeito que a raça negra merece, ele conta como adjuvante com as

conquistas que os negros vêm conseguindo nos últimos anos, a exemplo do fato de já existir um negro ocupando o posto de líder político da nação mais poderosa do mundo, os EUA.

O S4 se lamenta do fato de os brancos, seus oponentes, terem tanto preconceito em relação aos negros. Vejamos: “Pra que tanto preconceito / que os brancos têm com a gente / quando morre, finalmente / vão morar no mesmo leito”.

Logo, o programa narrativo do S4 é representado da seguinte forma:



O S4 inicia e termina seu programa narrativo em estado disjuncto de seu objeto de valor, pois, como o sujeito da enunciação mesmo afirma: “muita conquista ainda vem”.

$$\mathbf{F}=[(\mathbf{S4UOV1}) \rightarrow (\mathbf{S4UOV1})]$$

O enunciador do discurso, o mestre João Paulo, afirma querer a igualdade no mundo inteiro e que a cor negra já se revela, mas também admite que ainda sofre com o preconceito: “Quem me atinge eu respeito / com frases e boas maneiras / não sou estátua de feira / que qualquer pintor pinta / meu corpo não larga tinta / e minha cor é verdadeira”.

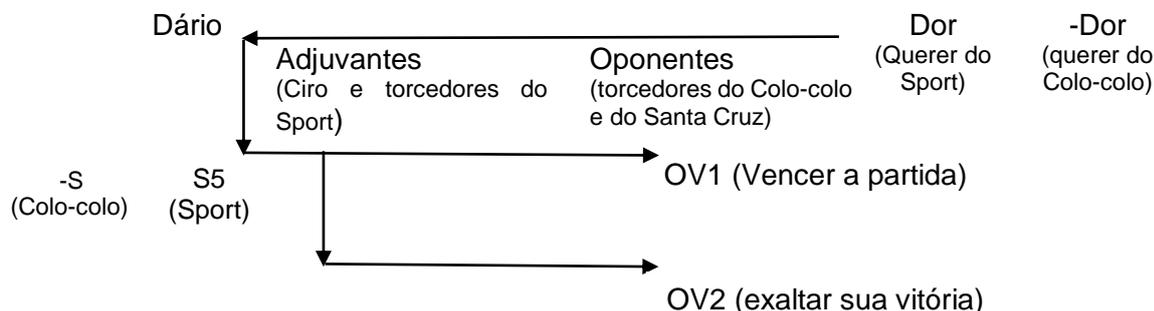
O quinto sujeito semiótico emerge na narrativa como um sujeito de um *querer-fazer*. O S5 é figurativizado pelo Sport Club do Recife e possui como objeto de valor principal (OV1) vencer a partida contra o Colo-colo do Chile pela Taça Libertadores da América de 2009. Ele ainda possui um segundo objeto de valor (OV2) que é exaltar a vitória da equipe pernambucana.

Para que obtivesse a vitória contra os chilenos, aparecem como adjuvantes a figura de Ciro, atacante do Sport que marcou o primeiro gol da vitória leonina por dois a um em Santiago, de seus torcedores, responsáveis pela exaltação das glórias da equipe rubro-negra.

Na condição de oponentes do S5 surgem os torcedores do Colo-colo e, até mesmo, do Santa Cruz, tradicional rival do Sport que é citado pelo mestre João Paulo na narrativa.

A equipe chilena, por sua vez, desempenha o papel de antissujeito do S5, tendo em vista que visa o mesmo objeto de valor, a vitória na Libertadores da América.

O programa narrativo do S5 está representado a seguir:

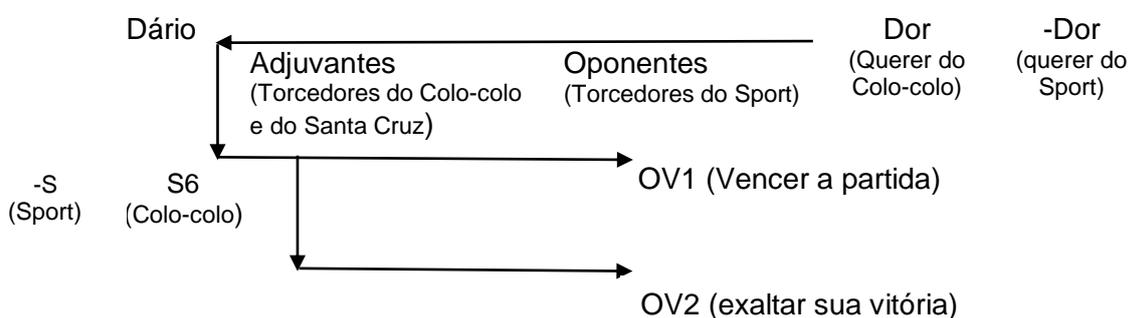


Como o Sport Club do Recife sai como vencedor da partida contra o Colo-colo, o S5 termina seu programa narrativo em conjunção com seu objeto de valor (OV1), a vitória, como podemos ver representado no seguinte esquema:

$$F=[(S5UOV1) \rightarrow (S5\cap OV1)]$$

O sexto sujeito semiótico, o S6, é representado por aquele que, no programa narrativo do S5, representava seu antissujeito, ou seja, o Colo-colo. O clube chileno tem também é autodesignado e emerge na narrativa como um sujeito de um querer-fazer (vencer), por conseguinte, tem como objetos de valor os mesmos do Sport Club do Recife, que, desta feita, desempenha o papel de antissujeito no programa do S6.

São adjuvantes do Colo-colo os seus torcedores e de equipes rivais do Sport, tais como os do Santa Cruz. Entre estes torcedores destaca-se o próprio mestre João Paulo, como o mesmo ressalta na narrativa: “Eu quero sentir no solo / bateram no Colo-colo / só não dá no Santa Cruz”. O S6 tem seu programa narrativo da seguinte maneira:



Como o Colo-colo sai da partida contra o Sport derrotado, o S5 inicia e termina seu programa narrativo em disjunção com seu objeto de valor (OV1), a vitória, como vemos na representação a seguir:

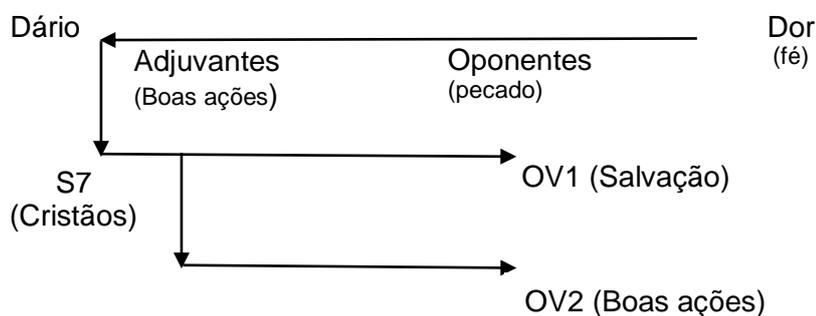
$$F=[(S6UOV1) \rightarrow (S6UOV1)]$$

O último sujeito semiótico emerge na narrativa como um sujeito de um *querer-ser* salvo e simboliza a fé cristã tão presente no maracatu rural. Em outras palavras, podemos dizer que o S7 é representado pelos fiéis ao cristianismo, os tementes a Deus, que têm como objeto de valor (OV1), a salvação. Para que possam obter a glória eterna, os fiéis precisam, além da fé, é claro, de praticar boas ações seu segundo objeto de valor (OV2).

O S7 é destinado pela fé e tem como adjuvantes para conseguir a salvação as boas ações que pratica, pois, na narrativa, são criticados, claramente, sentimentos e ações como a preguiça, “quem é pobre e preguiçoso / só quer viver de arrego / quem chupa sangue é morcego...”; a ganância, “o mundo me ensinou / que o dinheiro não é tudo não / você pode ter um bilhão / mas precisa de favor...”; e a falsidade, “não sou daquele que pensa / que a falsidade é correta...” (ANEXO D, pp. 221-227).

Ações como as citados acima desempenham na narrativa, justamente, a função de oponentes do S7 em sua árdua caminhada em busca da salvação, além delas, opõem-se ao S7 a criminalidade, a maledicência, a tentação e a traição.

Sendo assim, representamos o programa narrativo do S7 da seguinte forma:



Como dissemos, até que consigam, supostamente, a salvação, os fiéis percorrem um longo e difícil caminho, o qual não é concluído até o final da narrativa, logo, o S7 inicia e termina o seu programa narrativo em disjunção com seu objeto de valor. Vejamos, então, o seguinte esquema para o programa narrativo de S7:

F=[(S7UOV1) → (S7UOV1)]

No que se concerne à análise do nível discursivo da apresentação do Maracatu Leão Misterioso, o mestre João Paulo, enquanto sujeito da enunciação procura estabelecer, através da desembreagem enunciativa, ou seja, pelo uso de uma concordância verbo-nominal em primeira pessoa, um efeito de aproximação com o público presente à apresentação.

A escolha feita pelo mestre João Paulo é facilmente explicada pela necessidade de improvisação inerente a este tipo de apresentação em praça pública, em que o mestre é, normalmente, cobrado a tecer loas em homenagem às autoridades presentes, bem como se sente provocado a compor rimas que versem sobre algum acontecimento recente, sobre a comunidade e realidade locais.

Há apenas três momentos, mais precisamente na primeira, quarta e vigésima estrofes, em que o mestre João Paulo dirige-se a si mesmo na terceira pessoa do singular. A nosso ver, não apenas como uma estratégia para manter uma ilusão de objetividade ou de imparcialidade sobre um fato narrado, a exemplo do que ocorre no texto jornalístico, mas como uma maneira de valorizar-se, de autocelebrar-se, uma vez que é gerada uma expectativa em torno de quem é, por exemplo, “o mestre rochedo” de nome João Paulo e o “papa”, de quem o mesmo fala, respectivamente, na primeira e quarta estrofes.

No entanto, o contexto de realização da composição poética do mestre João Paulo, deixa clara a correspondência entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação, o que só reforça a ilusão de objetividade a que nos referimos anteriormente.

É, precisamente, este contexto de produção do discurso que faz com que, além da improvisação supracitada, o mestre tenha que interagir com os presentes e ancore seu

discurso ao espaço e ao tempo da enunciação, bem como tenha que se inserir no referido contexto, a exemplo do que pode ver na quarta estrofe transcrita a seguir:

Primeiro eu quero saudar
 O prefeito da cidade
 E toda comunidade
 Que presente aqui está
 Aqui eu vim pra cantar
 Tenho que dar o meu show
 O público que me esperou
 Essa tarde não me escapa
 Estava esperando o papa
 Pronto! João Paulo chegou. (ANEXO D, p. 221)

Como vemos, numa mesma estrofe, o sujeito-enunciador interage com o público em geral e, mais diretamente, com o prefeito da cidade de Nazaré da Mata, Nado. Além disso, faz clara ancoragem espaço-temporal ao *hic et nunc*, através das expressões “aqui” e “essa tarde”, respectivamente.

A apresentação do Leão Misterioso prima por uma grande variedade temática que é disseminada pelo sujeito da enunciação, o mestre João Paulo, através da seleção de figuras que possuem entre si alguma semelhança semântica.

O primeiro dos temas que é trazido ao discurso pelo sujeito-enunciador é o **carnaval**. Já na primeira estrofe, João Paulo menciona o fato de estar-se apresentando durante as festividades momescas mais cedo do que de costume e, ao fazer referência à sua função no maracatu rural, autointitula-se “mestre rochedo”.

Na segunda estrofe, ele diz estar feliz por sair em uma “brincadeira famosa”, no caso, o Maracatu Leão Misterioso de Nazaré da Mata. Tanto na segunda quanto na terceira estrofes, o enunciador cita a falta que fazem à apresentação de seu maracatu no carnaval nazareno a figura de “Hermes” e da tradicionalíssima “Orquestra Capa Bode”, cujo verdadeiro nome é Banda Musical Euterpina Juvenil Nazarena.

Na estrofe seguinte, o mestre reforça o fato de estar ali “pra cantar” e ter que dar o seu “show”, enfatizando o fato de o “público” o esperar ansiosamente o “papa” do maracatu, como João Paulo é conhecido em todo o estado de Pernambuco.

O tema carnaval é retomado pelo mestre somente na décima estrofe relacionado a outro tema o da bebida. O mestre do Leão Misterioso homenageia na referida estrofe o patrocinador do evento, a cerveja Schin e, oportunamente, estabelece uma relação de potencialização do prazer que ocorre quando se toma “uma cerveja gostosa”, que “gelada é mais saborosa”, cujo “sabor nunca finda” e que “fica mais gostosa ainda / dentro de

uma folia”. Por isso defende o mestre que sua “bebida é Schin”, a qual ele consome porque a mesma o traz “alegria”.

Na décima primeira estrofe, o autor continua a tratar do tema carnaval, desta feita pela citação da importância que artistas como o são-bentense “Alceu Valença” e o nazareno “João Paulo” têm para a “cultura popular” pernambucana.

O mestre ainda faz questão de deixar evidente o quão famosos os dois são e, segundo ele, o fato de estarem apresentando-se na mesma noite no carnaval de Nazaré da Mata seria motivo para que “manchetes” fossem estampadas nos “jornais e na imprensa”, pois “João e Alceu Valença / onde tá tem casa cheia”. Podemos dizer, então, que emerge na narrativa o tema **orgulho**.

Somente na última estrofe é que o autor retoma o tema **carnaval**, ao mencionar o fato de ter vindo “gente até da Bahia / São Paulo e Rio de Janeiro / gente do mundo inteiro / pra me ouvir poesia”. Ele, mais uma vez, demonstra-se deveras orgulhoso por isso e se diz com muita “alegria”, sobretudo, quando está dando seu “show” ou quando alguém que o entrevista demonstra gostar de sua arte.

Outro ao qual é dispensada bastante atenção pelo Papa do Maracatu é da política, mais especificamente, as eleições para prefeito em Nazaré da Mata que ocorreram no ano de 2008.

Vale pontuar que, à época, as eleições de 2008 ainda provocavam discussões bastante acaloradas na comunidade nazarena, sobretudo pelo fato de Nado ter derrotado Nino, candidato à reeleição, por uma diferença de apenas 57 votos, o que gerou dúvidas sobre o resultado do pleito e, por conseguinte, sobre a validade do mandato do prefeito Nado.

Na quinta estrofe, João Paulo afirma que, em comemoração à vitória de Nado, o povo de Nazaré “cantou seu hino” e que “pra conduzir seu destino / tem um novo governante”. Ele diz torcer para que o governo de Nado “vá avante” e que, em sua opinião, “o povo tomou de pé” a prefeitura, embora a vitória nas urnas não tenha sido nenhuma “goleada” ou “olé”. Como vemos, o autor aproveita-se metaforicamente de duas figuras ligadas semanticamente ao futebol, tema que seria abordado em outro momento da composição poética.

Na estrofe seguinte, o autor continua a parabenizar o prefeito Nado por ter triunfado nas eleições, provocando, então, a emergência no discurso do tema vitória, subordinado ao tema política. Isso se dá por meio de diversas figuras, a exemplo de:

“vencedores”, “vitória”, “merecedores”, “perdedores”, “ir mais além”, “derrota”, além de formas dos verbos “vencer”, “ganhar” e “respeitar”.

O mestre João Paulo faz emergir, na oitava estrofe, o tema estudos, enquanto sinônimo de educação formal, o qual é discursivizado por intermédio de figuras como: “vestibular”, “faculdade”, “universidade” etc.

Embora o sujeito-enunciador demonstre certo lamento por não ter tido a oportunidade de estudar, ele defende que a cultura popular “vale mais do que papel” e que seu “diploma é o povo”, além disso, foi através dela que ele “ganhou troféu”. Ele ainda afirma que a sua “universidade” só o “ensinou cantar”, que o seu “professor tá no céu” e que é, justamente, esse mestre que o “corrige” e lhe dá “aprovo”.

Como podemos perceber, neste momento é estabelecida uma ponte com o próximo tema discursivizado: a religiosidade cristã, que permeia boa parte da composição do mestre João Paulo.

O “mestre” ao qual João Paulo faz referência, na oitava estrofe, é figurativizado na estrofe seguinte pelas expressões “Deus”, “Jesus” “meu pastor”, “meu salvador” e “Rabi”, vocábulo que significa “mestre”, em hebraico, e era utilizado pelos judeus para se referir a Jesus.

Ainda na nona estrofe, o Papa do Maracatu demonstra sua devoção à Nossa Senhora, representada pela padroeira da cidade de Nazaré da Mata, a “Virgem da Conceição”. Além disso, ele defende que para que alguém possa “chegar à salvação”, a “igreja é o caminho”, uma vez que não se pode viver sem religião ou, nas palavras do mestre João Paulo, “vagar sozinho”.

A religiosidade cristã, sobretudo, a católica, é latente em boa parte do discurso do mestre do Leão Misterioso e é importante frisarmos que, para construir sua tese em defesa de uma vida ligada à fé e à religião, João Paulo vai contrapondo atitudes e sentimentos que estejam, intrinsecamente, ligados a este campo semântico àquelas que remetem ao pecado ou à criminalidade.

Vemos, na transcrição a seguir, que tal contraposição se intensifica a partir da décima quinta estrofe:

Quem acredita em visagem
tem medo de assombração
quem não tem religião
é fraco de competência
quem sofre com paciência
Deus tem pena e estende a mão. (ANEXO D, p. 221)

Nos dois primeiros versos da estrofe, mais precisamente pela utilização dos vocábulos “visagem” e “assombração”, percebemos que o mestre faz uma crítica indireta a religiões ou a seitas do cristianismo que propagam a crença em espíritos desencarnados.

A razão dessa crítica é que, no catolicismo, acredita-se que, após a morte, o espírito completamente puro obtém a glória eterna e vai para o céu; as almas ímpias, aquelas que possuem pecados imperdoáveis, vão diretamente para o inferno; e aquele espírito que não está completamente purificado obtém a chance de expiar os seus erros no purgatório. Inclusive, o mestre João Paulo afirma que aquele que “sofre com paciência” obterá o perdão divino, pois “Deus tem pena e estende a mão”.

Nas estrofes subsequentes, emergem diversas figuras que, por estarem ligadas ao pecado e à criminalidade, possuem valor tímico negativo. Exemplos disso são “humilhado”, “não presta” e “futuro ameaçado”, na décima sexta estrofe; e “não anda livremente”, “não tem liberdade”, “atrás das grades”, “coisa feia” e “fala da vida alheia”, na décima sétima estrofe.

A décima oitava estrofe traz-nos figuras relacionadas ao pecado da preguiça, tais como: “pobre e preguiçoso”, “chupa-sangue” e “morcego”; e ao assassinato, “quem morre é quem perde a vida” e “quem mata não tem sossego”.

Por sua vez, a estrofe seguinte retoma a questão da privação de liberdade enquanto um castigo para aqueles que não respeitam as leis de Deus e dos homens. O autor relaciona a prisão ao pecado e a contrapõe a uma vida de prazer e de liberdade: “Quem não anda livremente / não conhece a Santa Ceia / quem vive atrás da cadeia / não sabe o que é paladar”.

Outros pecados ainda são figurativizados na composição improvisada do Mestre João Paulo. Na vigésima primeira estrofe, a propósito, ele fala da ganância e perigo que se corre quando se busca enriquecer a todo custo.

O mundo me ensinou
 Que o dinheiro não é tudo não
 Você pode ter um bilhão
 Mas precisa de favor
 É melhor pedir amor,
 Que gera felicidade
 E a Lei da Igualdade
 Jamais será consumada
 Pois ninguém consegue nada
 Se não tiver liberdade. (ANEXO D, p. 223)

Por sua vez, na vigésima segunda estrofe, são trazidos à baila os pecados da falsidade e da injustiça. No caso do primeiro, há a citação literal da palavra “injustiça” e,

no caso da injustiça, afirma que “a justiça é coisa reta”, que “o crime não compensa” e que ele não é “nenhum chacal” para “pisar por cima” de quem jamais o fizera mal algum.

O sujeito-enunciador, o mestre João Paulo, ainda tem tempo para fazer uma crítica em sua apresentação no carnaval de 2009 ao preconceito racial. Isso ocorre, especificamente, na décima segunda e décima terceira estrofes, nas quais ele traz, ao plano discursivo, figuras como “combate racial”, “igualdade social”, “cor negra” e “preconceito que os brancos têm a gente”. Como vemos, ele vai construindo um painel em que fica claro seu posicionamento ideológico.

Como uma forma de demonstrar a capacidade que os negros têm, ele cita nomes de personalidades negras famosas, tais como: Pelé, Luiz Gonzaga, Mandela e Barack Obama. Ademais, o poeta popular reforça que negros e brancos são iguais e, por isso, quando morrem, todos têm o mesmo destino, nas palavras dele, “vão morar no mesmo leito”.

Por último, João Paulo demonstra, nos quatro últimos versos da décima terceira estrofe, todo seu orgulho de ser negro: “Não sou estátua de feira / que qualquer pintor pinta / meu corpo não larga tinta / e minha cor é verdadeira”.

Embora, em sua apresentação no encontro dos maracatus rurais durante o carnaval de 2009 em Nazaré da Mata, o mestre João Paulo tenha abordado diversos temas, ele mantém um fio condutor uno necessário à construção de um percurso gerativo do sentido do texto.

Há, na referida composição poética, uma oposição semântica basilar entre vitória e derrota. Independentemente do tema sobre o qual ele versa, o futebol, a salvação espiritual ou a política, o Papa do Maracatu sempre contrapõe os que vencem aos que perdem, os que evoluem aos que retrocedem, os que têm sucesso aos que fracassam. Desse modo, o octógono semiótico a seguir representa, precisamente, a oposição à qual nos referimos.

Gráfico 8 – Octógono “Trajetória de Vida”



Vitória é avaliada em todo percurso gerativo como um elemento tímico positivo, enquanto derrota, obviamente, recebe valoração tímica negativa. Como podemos ver no octógono acima, vitória e não-vitória estão no eixo da contrariedade, o mesmo que ocorre com derrota e não-derrota. Vitória e não-derrota se complementam e sua presença simultânea dá origem ao sucesso; por seu turno, derrota e não-vitória, que também estão no eixo da complementaridade, originam o fracasso.

5.7 O texto poético do mestre Carlos Antônio do Maracatu Cambinda Brasileira

Ao iniciarmos a análise, façamos um breve resumo da composição poética improvisada do Mestre Carlos Antônio durante a apresentação do Maracatu Cambinda Brasileira⁸², que ocorrera no carnaval de 2011, durante o Encontro dos Maracatus Rurais, em Nazaré da Mata.

O mestre Carlos Antônio, na apresentação em questão, como é de costume nas apresentações de maracatus rurais que ocorrem em grandes eventos, dedica suas primeiras estrofes à saudação ao público e às autoridades presentes. Esse momento introdutório se dá nas quatro primeiras estrofes (quadras marchas), nas quais o mestre utiliza a redondilha maior como padrão métrico e rimas ABCB.

⁸² A transcrição do texto poético da referida apresentação encontra-se no ANEXO E, pp. 228-230.

Na primeira estrofe, ele diz estar trazendo seu brinquedo á praça e deixa um abraço ao prefeito de Nazaré da Mata, Nado. Nas segunda e terceira, o mestre fala da importância da inesquecível Dona Joaquina para o Cambinda Brasileira e cita a homenagem que a prefeitura de Nazaré realizava à ocasião para a matriarca do Cambinda. Na quarta e última estrofe introita, o mestre Carlos comenta sobre a beleza do carnaval de Nazaré naquele ano e sobre a obra de beneficiamento de uma barragem realizada pela prefeitura da cidade.

Nas estrofes seguintes, Carlos Antônio muda o padrão de estrofação para samba em dez, ou seja, uma estrofe com dez versos heptassílabos, que poderia ser subdivida em dois segmentos de cinco versos, que se utilizam, predominantemente, de um padrão de rima ABBA.

Ele passa a abordar, mais especificamente, temas relacionados ao processo de pacificação das favelas do Complexo do Alemão, iniciado em novembro de 2010, no Rio de Janeiro, de onde o poeta havia acabado de chegar.

Da quinta à sétima estrofes, Carlos Antônio afirma, justamente, ter acabado de chegar do Rio, onde teria visto um verdadeiro campo de guerra, com policiais, soldados do exército e bandidos armados, carros blindados, bombardeios, tiros para todos os lados, inclusive, atingindo inocentes e, por conta de toda essa situação, a população se encontrava com muito medo

Na oitava e nona estrofes, o mestre passa a descrever um cenário diferente. Ele diz que, depois da pacificação, o povo no Complexo de Favelas do Alemão encontrou a felicidade, que hoje o povo comemora graças ao empenho do governo do Rio de Janeiro. Carlos diz ter rezado pela vida dos inocentes e acreditar que os bandidos que fugiram durante a tomada do Complexo por parte dos militares não devem voltar para lá e que, por conta disso, o povo pode comemorar e voltar a viver em paz.

A última estrofe, bem ao estilo das apresentações em grandes eventos, é destinada pelo mestre Carlos Antônio a despedida do maracatu, bem como a novos agradecimentos, ao prefeito Nado, mais uma vez; ao locutor do evento, Oziel; e ao Rei da corte do Maracatu Rural Cambinda Brasileira, o cortador de cana Jurandir.

Ao mergulharmos no nível das estruturas narrativas e deparamo-nos com quatro sujeitos semioticamente constituídos. O Sujeito 1 (S1) da narrativa se confunde com o sujeito-enunciador, ou seja, com o próprio mestre Carlos Antônio, tendo em vista que é comuníssimo nas apresentações de maracatu rural, abordar-se temas que surjam de improviso e que inserem os membros do maracatu, as autoridades presentes, outros

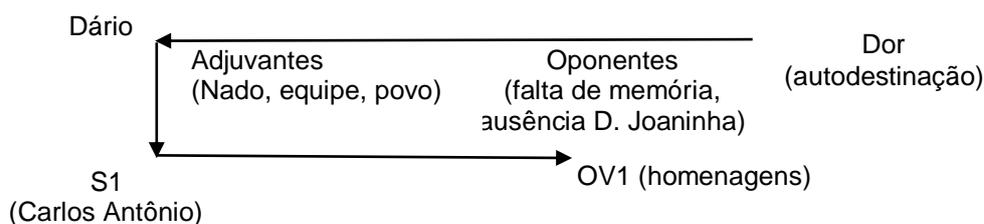
membros da plateia e, obviamente, os mestres como actantes dentro de um esquema narrativo.

O S1 se modaliza na narrativa como um sujeito de um querer-fazer homenagens e agradecer ao prefeito de Nazaré Mata, Nado, pela participação no carnaval e pelas obras que fizera na cidade; e à Dona Joaquina, matriarca do Maracatu Cambinda Brasileira.

Sendo assim, para que o S1 fique em um estado de conjunção com seu Objeto de Valor (OV1) que é, justamente, homenagear o prefeito Nado e Dona Joaquina, ele é destinado por sua vontade, pelo apreço que tem a eles e por sua educação. Ademais, o S1 conta com o auxílio daqueles que propiciaram aquele momento de agradecimento, ou seja, o próprio Nado, o povo, a equipe de produção e os demais membros do Cambinda Brasileira, ou seja, seus adjuvantes.

Nessa empreitada, o S1 tem como oponente a sua suposta falta de memória, uma vez que o próprio sujeito-enunciador diz “não poder esquecer” de uma pessoa que estava sendo homenageada pela Prefeitura de Nazaré da Mata naquele carnaval, Dona Joaquina. Outro oponente que surge no percurso do S1 é, justamente, a ausência da própria matriarca do Cambinda, que falecera em 2009 e, por isso, não poderia receber a homenagem pessoalmente.

Sendo assim, o programa narrativo do S1 pode ter a seguinte representação:



Em todo seu programa narrativo, o S1 encontra-se em estado conjunto com seu OV1, as homenagens, por isso, chegamos ao seguinte esquema:

$$F=[(S1 \cap OV1) \rightarrow (S1 \cap OV1)]$$

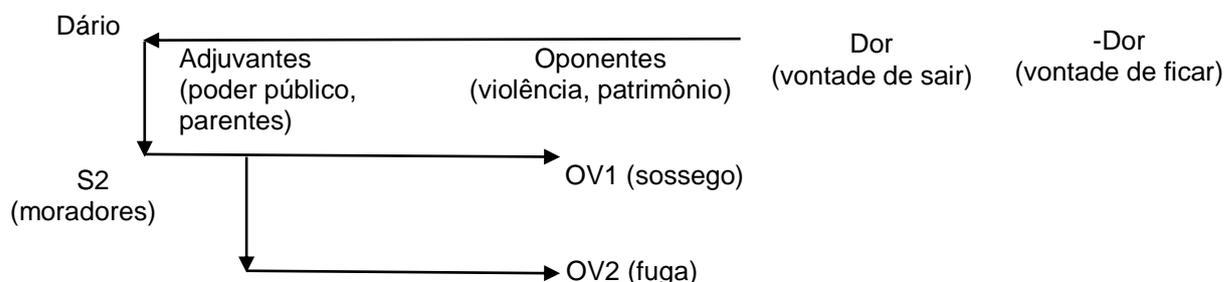
O segundo sujeito semiótico (S2) é figurativizado por alguns moradores do Complexo de Favelas do Alemão e pelo próprio mestre Carlos Antônio. Esse sujeito semiótico é destinado em seu programa narrativo por sua vontade de querer-ser sossegado.

Sendo assim, é preciso que o S2 vá em busca de seu objeto de valor (OV1), sossego, e, necessariamente, de seu OV2, sair do Alemão, contando, para isso, com a ajuda da polícia, do exército e do governo do Rio de Janeiro, ou seja, do poder público que permitiu a sua saída, e dos parentes que deram abrigo a essas pessoas depois do evento.

É importante frisarmos que o S2 encontra-se bastante dividido sobre o que realmente quer para si, pois sabe ser necessário sair do Alemão para se afastar da violência, mas reluta em fazê-lo por medo da violência no momento da fuga e por não querer abandonar tudo que construiu com muito suor e que permanecerá na comunidade.

Desse modo, podemos dizer que os oponentes do S2 seriam, justamente, a própria violência, os marginais e o patrimônio que constituiu na comunidade do Alemão e que sua vontade de continuar em sua casa funciona como antideslocador no programa narrativo do S2.

Destarte, o programa narrativo principal e o programa narrativo auxiliar do S2 é representado assim:



No início seu programa narrativo, o S2 está em disjunção com seu OV1, o sossego, uma vez que ainda residia no Complexo de Favelas do Alemão, todavia, após a fuga, ele conclui seu programa narrativo em conjunção com este objeto de valor, como mostra o esquema a seguir:

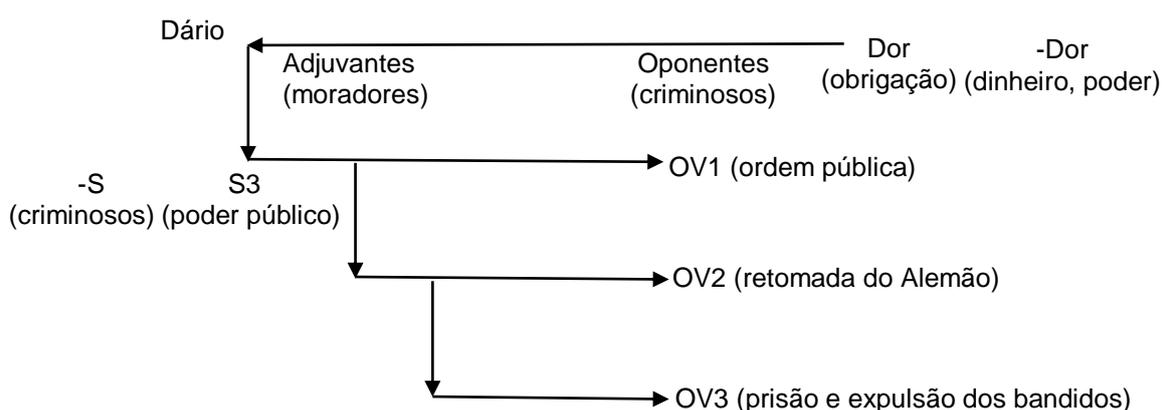
$$F=[(S2 \cup OV1) \rightarrow (S2 \cap OV1)]$$

O terceiro sujeito semiótico, o S3, é figurativizado pelos representantes do poder público, ou seja, pela polícia militar, pelo exército e pelo governo do Rio de Janeiro.

Este sujeito é modalizado por um dever-fazer, manter a ordem e a segurança pública, e, destinado por sua obrigação, vai à busca da restauração desta ordem, seu OV1. Para tanto, tornar-se imperativo o S3 retomar o controle do complexo de favelas do

Alemão, que se encontrava nas mãos dos criminosos, capturando-os ou expulsando-os de lá com a ajuda de alguns corajosos moradores que decidem delatar os bandidos.

Estes criminosos, destinados por sua sede de poder e de dinheiro, representam, no programa narrativo do S3 tanto a função de oponente quanto a de antissujeito, uma vez que, enquanto oponentes, tentam entravar a realização do programa narrativo em questão (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 317) e, como antissujeitos, buscam o mesmo objeto de valor do S3, o controle do Alemão. Vejamos o programa narrativo principal e os programas auxiliares do S3:



O S3 encontra-se, no início seu programa narrativo, em situação disjunta de seu OV1, a ordem pública. Todavia, ao ocupar o Complexo de Favelas do Alemão, ele termina seu programa narrativo em conjunção com este objeto de valor, como podemos ver no seguinte esquema:

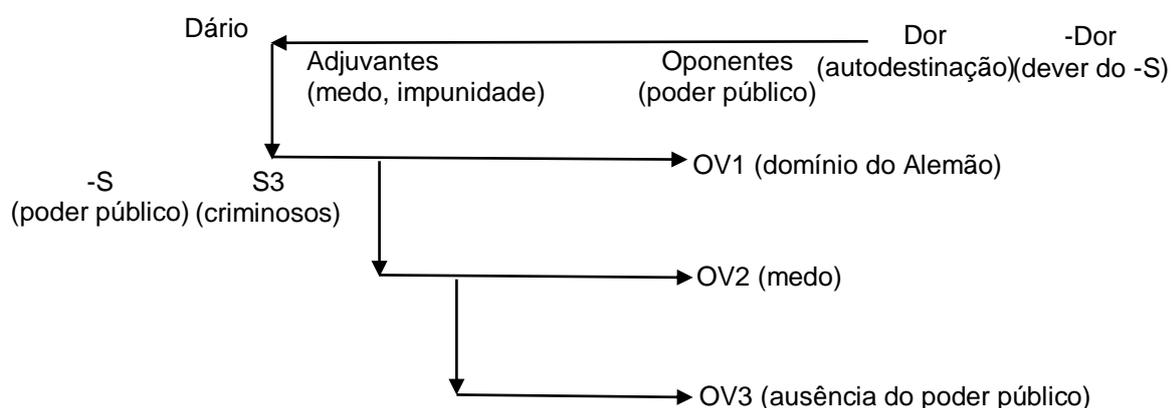
$$F=[(S3 \cup OV1) \rightarrow (S3 \cap OV1)]$$

O quarto e último sujeito semiótico é representado figurativamente pelos criminosos, que se modalizam na narrativa por um querer-ser ricos e poderosos. Nessa empreitada, eles têm como adjuvantes a impunidade e o medo de boa parte dos moradores.

O objeto de valor 1 do S4 é justamente o domínio do conjunto de favelas do Alemão, e a manutenção de um estado conjunto com o mesmo depende de outros objetos de valor, a saber: a manutenção da política do medo e o afastamento do poder público da comunidade.

Os representantes do poder público representam, no programa narrativo do S4, as funções de oponentes e de antissujeito. Inclusive, pode dizer que o programa narrativo do S3, membros do poder público, segue um curso inverso ao do S4, figurativizado pelos criminosos.

Assim sendo, temos a seguinte representação do programa narrativo do S3:



O S4 inicia seu programa narrativo em conjunção com seu OV1, domínio do Alemão, mas, após a ocupação da comunidade por parte dos agentes públicos, esse estado conjunto é desfeito, como vemos no esquema a seguir:

$$F=[(S4 \cap OV1) \rightarrow (S4 \cup OV1)]$$

A partir da análise da discursivização da composição poética da apresentação do mestre Carlos Antônio do Cambinda Brasileira, mais especificamente, da sintaxe discursiva, verificamos que, embora o sujeito-enunciador tente projetar os actantes e as

coordenadas espaço-temporais do discurso⁸³ para fora da enunciação, ocorre em diversos momentos uma ancoragem enunciativa.

Em outras palavras, podemos dizer que o enunciador se vale de um conjunto de operações pelas quais é estabelecida uma correspondência entre ele, o(s) sujeito(s) da enunciação linguística, e o(s) ator(es) do enunciado.

É, justamente, no nível das estruturas discursivas que os actantes, ou seja, os sujeitos, os objetos, os oponentes, os destinatários etc. vão-se tornar atores do discurso, o que se dá por meio de investimentos semânticos e de pessoa. Para Batista (2001, p. 152),

A narrativa chega até a voz, sendo organizada e assumida por um sujeito enunciador que, tendo em vista o universo de discurso abordado e o Sujeito enunciatário em questão, escolhe o(s) tema(s), as figuras, os atores, o tempo e o espaço nela envolvidos, ou com ela relacionados e os apresenta a um Sujeito enunciatário que a escuta e interpreta.

No texto analisado, há uma constante alternância entre correspondência e não correspondência do sujeito-enunciador com os atores do enunciado, bem como do tempo e espaço da enunciação com os do enunciado, o que se deve, sobretudo, pelo contexto discursivo no qual se insere, uma apresentação oral improvisada que demanda a interlocução enunciador-enunciatário.

Na primeira estrofe, o mestre Carlos Antônio opta por construir seu discurso em terceira pessoa, inclusive, ao falar de si mesmo, o que provoca uma desembreagem enunciativa, como vemos em: “Carlos Antônio aparece / com um brinquedo renomado”. Essa operação foi feita com a clara intenção de tentar desvincular o sujeito da enunciação do ator Carlos Antônio provocando uma ilusão de distanciamento.

Entretanto, em praticamente todo o texto, fica clara a correspondência entre este ator e o sujeito-enunciador, como o que vemos na segunda e terceira estrofes: “Eu não posso esquecer / de uma pessoa minha”, “A pessoa que eu falei / se chama Dona Joaquina / Foi um dos braços direitos / que minha cambinda tinha”.

Outros exemplos de passagens em que verificamos essa correspondência são: “Eu venho do Rio de Janeiro” e “Cheguei a me arrepiar / Pedi a Deus pra não derramar”, na

⁸³ (BARROS, 2005, p.54)

quinta estrofe; “Vi muitas cápsulas no chão”, na sexta estrofe; “Acho que não voltam mais” e “Rezei por cada uma vida”, na penúltima estrofe.

Na última estrofe, por se tratar de um momento de despedida do mestre, há uma total correspondência tanto do sujeito-enunciador com o ator Carlos Antônio quanto das coordenadas de espaço e tempo da enunciação com as do enunciado. Vejamos

Nazaré eu tenho que ir
 Vou levar o meu batalhão
 Nado, um aperto de mão
 Nesse lindo carnaval
 Mas é pro seu pessoal
 Todo o meu coração
 Oziel, eu vou-me embora
 Um locutor de primeira
 Um abraço a Jurandir
 Que é fã da Brasileira.(ANEXO E, p. 228)

O enunciador faz referência ao locutor, ao carnaval, à cidade de Nazaré, ao fato de estar de saída e ao Cambinda Brasileira. Nessa estrofe, é recorrente a concordância verbo-nominal em primeira pessoa, bem como ficam claras as marcas do lugar e do momento da enunciação, mais precisamente, a apresentação do Cambinda Brasileira no carnaval de Nazaré da Mata.

Na semântica discursiva são dois os procedimentos: a tematização e a figurativização. Segundo Barros (2005, p. 66), “para examinar os percursos devem-se empregar princípios de análise semântica e determinar os traços ou semas que se repetem no discurso e o tornam recorrente”.

O primeiro dos temas que emerge na discursivização é o da gratidão. Como já dissemos, é comum durante as apresentações de maracatus rurais, sobretudo, nas que ocorrem durante o carnaval, as agremiações agradecerem a oportunidade de participação no evento e o apoio dado pelas autoridades.

Na composição do mestre Carlos Antônio, observamos a figurativização desse tema em: “Trazendo um abraço forte / para o prefeito Nado”, na primeira estrofe; “Nado o carnaval tá lindo / é um prefeito de fé / beneficiando uma barragem / pra o povo de Nazaré”, na quarta estrofe.

Nos trechos transcritos acima, os agradecimentos do mestre são direcionados ao prefeito de Nazaré da Mata, Nado, pela realização da belíssima festa do carnaval de 2011 e pela construção, em parceria com o Governo do Estado de Pernambuco, da Barragem de Morojozinho.

Na segunda e terceira estrofes, o mestre Carlos Antônio continua a abordar o tema gratidão, só que agora as loas enaltecem Dona Joaninha, justamente, por tudo que ela fez pelo Cambinda Brasileira, como vemos em:

Eu não posso esquecer
De uma pessoa minha
carnaval homenageando
E eu a vida todinha
A pessoa que eu falei
Se chama Dona Joaninha
Foi um dos braços direitos
Que minha Cambinda tinha (ANEXO E, p 228).

O percurso temático-figurativo mais recorrente na composição na apresentação do mestre Carlos Antônio do Cambinda Brasileira é o da violência. O mestre afirma ter chegado há pouco do Rio de Janeiro e ter-se deparado, naquela cidade, com cenas de extrema violência durante a retomada por parte dos representantes do poder público do complexo de favelas do alemão.

São inúmeras as figuras que remontam esse tema, a exemplo das que destacamos, em negrito, nos seguintes versos da quinta estrofe:

Eu venho do Rio de Janeiro
Foi um bombardeio danado
Bandido e polícia armados
Assustou o Brasil inteiro
E na favela do Cruzeiro
Estava um campo de guerra
Arma e munição na serra
Cheguei a me arrepiar
Pedi a Deus pra não derramar
Sangue inocente na terra. (ANEXO E, p.228)

Como vemos, boa parte das palavras da estrofe transcrita anteriormente figurativiza o tema violência. Na verdade, isso é recorrente na maioria das estrofes do texto. Na sexta estrofe, por exemplo, aparecem figuras como: “munição”, “carros blindados”, “exército bem armado”, “arma na mão”, “cápsulas no chão” e “bala”.

Enquanto, na sétima estrofe, emergem figuras como: “traficante armado”, “salvar”, “pistoleiros” e “marginais”; nas três últimas estrofes, por sua vez, além de serem retomadas figuras que aparecem nas estrofes anteriores, a exemplo de “munição” e “marginais, surge a figura da “morte”, pela citação do verbo “matar” e, mais especificamente, na última estrofe, ao comparar, metaforicamente, os membros do Cambinda Brasileira a um batalhão, o mestre estabelece uma ancoragem de sua apresentação com o tema que aborda em sua apresentação.

Ainda na última estrofe, o tema despedida emerge no discurso, uma vez que estava encerrando-se a apresentação do Cambinda e era preciso ceder espaço para outro maracatu se apresentar. São figuras que estão no campo semântico desse tema: “Nazaré eu tenho que ir”, “Nado um aperto de mão”, “Mas é pro seu pessoal / todo o meu coração / Oziel, eu vou-me embora” e “Um abraço a Jurandir”. Observamos que, em sua despedida, o ator se dirige ao prefeito Nado, a Oziel, locutor do evento e a Jurandir, rei do maracatu Cambinda Brasileira e um grande apoiador da agremiação.

Pelo exposto, fica nítida a existência de uma tensão dialética, no nível da semântica profunda, entre Paz e Violência, pois a existência de uma exclui a possibilidade de a outra existir. Chegamos, pois, ao seguinte octógono semiótico:

Gráfico 9 – Octógono “Paz x Violência”



Pela análise do octógono, temos a demonstração da oposição semântica binária existente na narrativa entre Paz e Violência que, por isso, encontram-se no eixo da contrariedade, justamente, por possuírem valores tímicos diretamente opostos, pois, enquanto a primeira é vista de maneira extremamente positiva, a segunda é vista, em toda a narrativa, como algo totalmente negativo.

No eixo da complementaridade, a conjunção entre paz e não-violência produz a harmonia; bem como a ocorrência simultânea de violência e não-paz dá origem ao discórdia.

6. CONCLUSÕES

Em nossa hipótese inicial, admitimos que o maracatu de baque solto mantém uma estreita ligação com o de baque virado, entretanto, buscamos, em nosso trabalho, estabelecer as relações que o maracatu rural tem com outras manifestações culturais, a exemplo do boi de carnaval, do cavalo-marinho, da ciranda e do repente etc.

Figuras como o rei, a rainha, ministros, embaixadores, príncipes e princesas e a dama do paço não faziam parte das brincadeiras de maracatu nos engenhos de cana-de-açúcar de Nazaré da Mata, Aliança, Goiana, Carpina, Tracunhaém e demais cidades da Mata Norte.

Para que pudessem se apresentar, os maracatus rurais tiveram que escolher entre a introdução da corte e a mudança de baque solto para baque virado. Inclusive, alguns maracatus de baque solto da região metropolitana, tais como o Almirante do Forte e o Cruzeiro do Forte, preferiram a segunda via e transformaram-se em maracatu nação.

A utilização da corte foi uma mudança que veio para ficar. Não se veem mais maracatus rurais sem um rei, uma rainha e um grande número de *yabas* (baianas). No entanto, há muitas diferenças entre os dois folguedos, a começar pelo ritmo e a música.

Enquanto os maracatus nação entoam músicas que remetem à cultura negra e à ancestralidade africana; no maracatu rural, durante as apresentações, são feitas rimas de improviso a respeito de temas do cotidiano, sobre uma personalidade presente ou que envolvem a comunidade. Nas sambadas, os ensaios dos maracatus rurais, dois mestres podem duelar por meio de rimas jocosas por toda noite até que se conheça o vencedor do embate.

Além desse caráter efêmero e inventivo das apresentações dos mestres de maracatu, outra diferença fundamental entre os dois tipos de maracatu é o baque. Os tradicionais maracatus da região metropolitana tem sua origem ligada aos cultos africanos e, por isso, os instrumentos são, basicamente, de percussão, tais como: alfaias, caixas, ganzás, abês e gonguês. Seu ritmo, o baque, começa de forma compassada e depois se acelera, ou seja, ocorre uma virada, principalmente, quando há uma mudança coreográfica. Por sua vez, os maracatus rurais recebem a denominação de baque solto por estarem mais livres para execução de vários ritmos, tais como: ciranda, côco e frevo.

Também buscamos mostrar, em nosso trabalho, a contribuição de outros folguedos populares para a constituição do maracatu rural como se concebe na atualidade,

bem como visamos estabelecer a relação da brincadeira com a realidade na qual se insere e com os grupos sociais aos quais se vincula.

Entendemos o maracatu rural como uma miscelânea de figuras oriundas de outras manifestações da cultura popular nordestina. Personagens como a burrinha, o mateus e a catirina se fazem presentes no cavalo-marinho e no bumba meu boi. Aliás, a própria fantasia do caboclo de lança foi, para Benjamim (1989), constituindo-se a partir do enriquecimento da fantasia do Mateus, que se faz presente naquele auto natalino.

Ficou claro, para nós, que o folguedo vem, ao longo do tempo, absorvendo novas influências e tomando nova forma. Além das mudanças incorporadas nos anos de 1940, por imposição da Federação Carnavalesca, o maracatu orquestra, outra denominação do maracatu rural, vem-se abrindo a inovações. Se no início, apenas os homens tomavam parte da brincadeira, inclusive, nos papéis femininos como o de rainha e baiana; hoje, não há sequer um maracatu em que isso ocorra, além de já existir um maracatu formado, exclusivamente, por mulheres, o Coração Nazareno.

Até mesmo os maracatus mais antigos que seriam, supostamente, representantes da ancestralidade do folguedo vêm aderindo às novas tendências. Na apresentação que analisamos do Maracatu Cambinda Brasileira, o segundo mais antigo do estado, por exemplo, a agremiação foi comandada pelo mestre Carlos Antônio, que é um representante da nova geração de mestres de maracatu e hoje está no Leão Mimoso do distrito de Upatininga, em Aliança.

Ademais, percebemos que os maracatus rurais têm-se afastado, paulatinamente, de suas raízes indígenas e africanas, pois, embora ainda existam, entre os personagens do brinquedo, o arrea-má e a dama da boneca, muitos são os folgazões, sobretudo os mais jovens, que não seguem mais os rituais xamânicos da jurema. Inclusive, há maracatus inteiros, a exemplo do Coração Nazareno, que não praticam tais rituais nem mantêm relação alguma com terreiros de catimbó.

Por outro lado, vem-se estreitando a relação dos maracatus rurais com grupos sociais específicos, como o que ocorre com o Maracatu Leão do Sem-terra de Nazaré da Mata e o Coração Nazareno, que está diretamente vinculado a Associação de Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM).

Esse engajamento social dos maracatus rurais tem feito com que, em suas apresentações, eles se tornem porta-vozes de seus respectivos grupos e, conseqüentemente, deixem emergir em seu discurso temas que tratam das causas que as entidades que representam buscam defender.

Além disso, a variação temática nas apresentações dos mestres de maracatus rurais muito depende do contexto discursivo no qual estão inseridas, tendo em vista que, como muitos temas são abordados de improviso, não há como se prever sobre o que versarão os mestres nessa ou naquela apresentação. Nas apresentações que analisamos, por exemplo, foram abordados temas relacionados ao futebol, à política, ao meio-ambiente, à educação, à segurança pública, à afirmação feminina, à religiosidade cristã etc.

Entretanto, além da abordagem de temas da atualidade como os supracitados, é quase que imperativo que os mestres, durante eventos em praça pública, tenham loas em homenagem às autoridades presentes e aos patrocinadores do evento em questão.

Como vemos, tanto quando abordam temas do cotidiano quanto no momento em que agradecem a oportunidade pela oportunidade de se apresentarem e homenagearem alguma personalidade local, ocorre o que Rastier (2010) chamaria de *couplage* (acoplamento) ou, outras palavras, uma conjunção entre o mundo óbvio, *o hic et nunc*, e o mundo ausente, tendo em vista que o local e o tempo da enunciação passam a coincidir com o do enunciado.

Além dessa ancoragem espaço-temporal, também é recorrente nas composições poéticas construídas de forma improvisada pelos mestres de maracatu rural uma coincidência entre o sujeito do enunciado e o sujeito da enunciação. Para Batista (2001, p. 152), o sujeito enunciador é quem “escolhe temas, figuras, atores, tempo, espaço e os apresenta a um sujeito que as escuta e interpreta”.

Todavia, como no caso das apresentações dos maracatus rurais o mestre é, muitas vezes, enunciador e ator do enunciado simultaneamente, ocorre uma preferência pela desembreagem enunciativa em 1ª pessoa, o que serve para provocar uma sensação de aproximação entre o enunciador-ator e os enunciatários, no caso, a audiência do espetáculo.

Um espetáculo semiótico complexo como o do maracatu rural não é um amontoado de planos de expressão superpostos aleatoriamente. É necessário todo um sistema de relações coesivas que possibilitem que ele se constitua como uma única unidade de sentido.

No maracatu rural, percebemos, pelo menos, dois planos de manifestação ou de expressão: além do plano estritamente verbal, representado pelas loas entoadas pelos mestres; ocorre um outro pictórico-gestual, constituído a partir da simbiose entre dança, melodia e figurino.

No plano pictórico-gestual, as deformações gesticulatórias do maracatu rural não são tão exageradas quanto em outros estilos de dança, como o ballet, que tem uma finalidade, preponderantemente, estética. Na verdade, no caso do maracatu, o grau de dessemantização e ressemantização varia de um actante semiótico a outro.

Enquanto o rei, a rainha, a dama do paço e demais membros da corte executam movimentos mais leves, graciosos e menos exagerados em relação à práxis gestual cotidiana; os caboclos de lança, a calua, o mateus, a catirina, o arrea-má e as baianas fazem evoluções mais rápidas, com muita potência e com um alto grau de ressemantização.

Os caboclos, por exemplo, podem passar, instantaneamente, de um estado de latência durante a reverência ao mestre do maracatu a um movimento brusco em que jogam suas guiadas para o alto em um simulacro de batalha.

Assim sendo, o maracatu, enquanto uma dança folclórica, tem a intenção de transformar os conteúdos nela expressos. Nele não há uma intenção comunicativa clara como ocorre em um desfile de uma escola de samba, por exemplo.

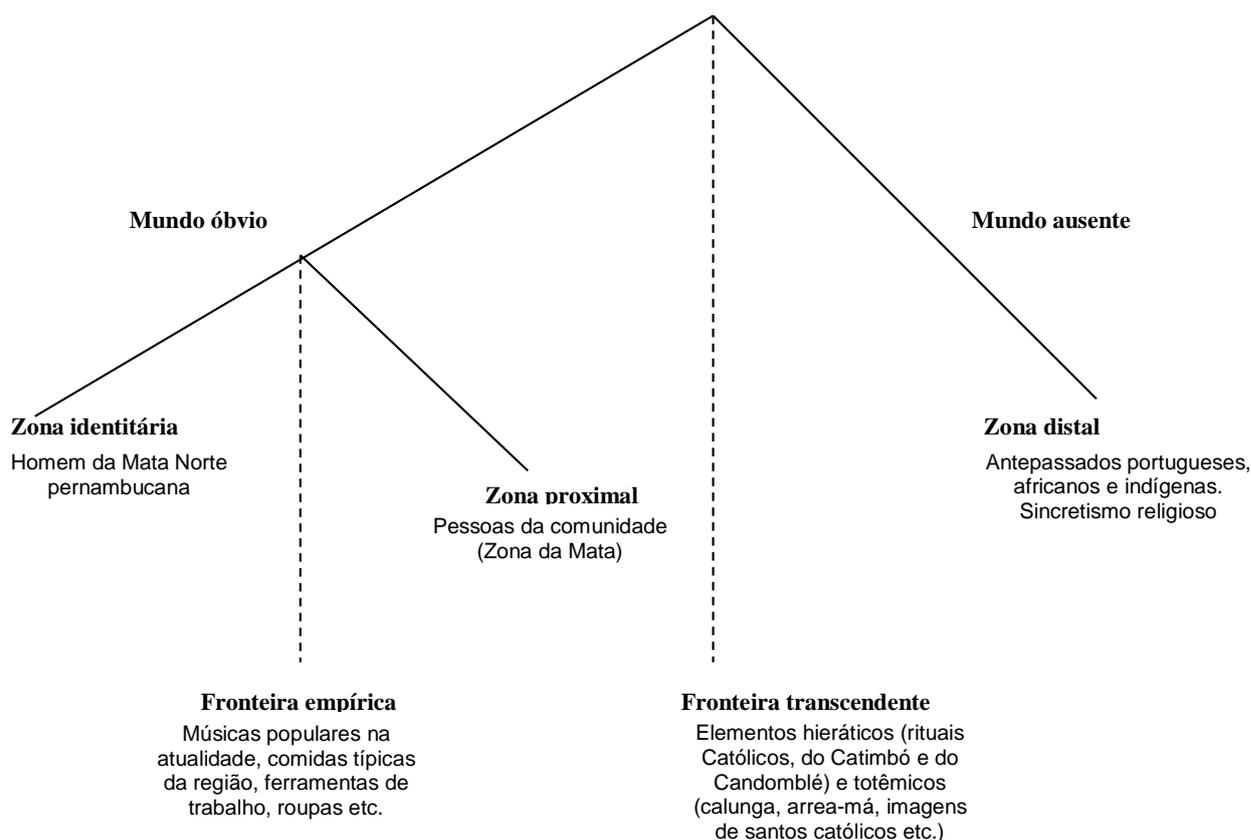
O maracatu rural está promovendo um diálogo entre a práxis gestual, prioritariamente, mítica com aquela de caráter estético-comunicativo. Contudo, é válido salientar que, diferentemente do que ocorre na dança clássica; no maracatu rural, mais especificamente, não há uma responsabilidade coreográfica tão evidente, visto que, como afirmamos, não há uma preocupação comunicativa manifesta. Por isso, há uma liberdade de movimentos muito maior, o que possibilita que o roteiro coreográfico mude totalmente de uma apresentação à outra.

O homem da Zona da Mata não fala as línguas de seus antepassados indígenas; como já dissemos, ele não se sente em uma África distante nem no período colonial brasileiro; sua casa são os velhos engenhos de cana de açúcar ou as pequenas cidades da região; sua língua é aquela aprendida com os pais e avós.

Sua brincadeira é representativa de um povo simples; que luta por melhores condições de vida: por um emprego, pela educação dos filhos, por um pedaço de chão para plantar; e que se diverte em folguedos como o coco, a ciranda, o cavalo-marinho e, obviamente, o maracatu.

O Gráfico 10 representa a ruptura das fronteiras empírica e transcendente no estabelecimento, por meio da linguagem, das relações do homem da Zona da Mata Norte com o mundo óbvio (à sua volta) e o mundo ausente (transcendental, onírico).

Gráfico 10 – Fronteiras Empírica e Transcendente no maracatu rural⁸⁴



No universo cultural do homem da Zona da Mata, no qual se insere o maracatu rural, os elementos do cristianismo católico trazidos pelos portugueses, das religiões de matriz africana, bem como dos rituais pagãos indígenas, a exemplo da Jurema, constituem um rico amálgama que possibilita a transcendência a um plano distal.

Por isso, defendemos que o maracatu rural não pode ser concebido como uma variante do maracatu nação, mas como produto de uma complexa combinação de fatores. Sua dança, sua música, seus atores, seus temas e figuras utilizados são representativos de um riquíssimo amálgama das mais diversas manifestações culturais pernambucanas.

Nele, encontramos elementos do maracatu nação, do frevo, do bumba meu boi, do cavalo-marinho, do catimbó, do catolicismo popular, do cambinda etc. e é, justamente, este sincretismo único que o torna tão representativo para a cultura popular do estado de Pernambuco.

⁸⁴ Gráfico adaptado a partir de Rastier (2010, p. 24)

7 REFERÊNCIAS

AMORIM, Maria Alice. Improvisos: uma pisa de rima. In: AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. **Carnaval: cortejos e improvisos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. Coleção Malungo; v. 5. p. 61-123.

ANDRADE, Manuel Correia de. **Aceleração e freios do desenvolvimento brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2ª ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (3 tomos).

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular?**. São Paulo: Editora brasiliense, 1981.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval: seis milênios de história**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

ARAÚJO, Rita de Cássia. **Festas: máscaras do tempo: entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1996. 423p.; il.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora universitária de Brasília, 1999, 4ª ed.

BARRETO, Luca. **A cambinda do Cumbe**. Recife: Canal 03, 2006. 1 DVD (30 min.), widescreen, color.

BONALD NETO, Olimpio. Os caboclos de lança – azougados guerreiros de Ogum. In: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas. **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 1991. p. 279-295.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **O Romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica**. 1999. 900 f. Tese (Doutorado em Linguística). – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. O discurso semiótico. In: ALVES, Eliane; BATISTA, Maria de Fátima; CHRISTIANO, Maria Elizabeth (orgs.). **Linguagem em foco**. João Pessoa: Editora Universitária/Idéia, p. 133-157, 2001.

_____. A narrativização do romance oral O Cego. In: **Acta Semiotica et Linguística**. São Paulo, v. 10, p. 67-78, 2004, 13 p.

_____. **Semiótica e cultura**: valores em circulação na literatura popular. Manaus, AM, Anais 61ª Reunião Anual da SBPC, 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BEIVIDAS, Valdir. **Semióticas sincréticas (o cinema). Posições**. Edição on line. Departamento nacional do livro. [S.l.], Agência brasileira do ISBN, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/downloads/beividas_semioticassincreticas.pdf> Acesso em: 27 ago. 2013. 130 p.

BENJAMIN, Roberto. **Folgedos e danças de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1989.

_____. Cortejos. In: AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. **Carnaval: cortejos e improvisos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. Coleção Malungo; v. 5. p. 21-60.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral I**. 4. ed. São Paulo: Pontes, 1995. 387 p.

_____. **Problemas de linguística geral II**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2006. 294 p.

BORGES, Jorge Luís; GUERREIRO, Margarita. **O “Martín Fierro”**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. **Made in Africa (pesquisas e notas)**. 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

CHABROL, Claude et al. **Semiótica narrativa e textual**. São Paulo: Cultrix, 1977. 239 p.

COSTA, Pereira. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular e Pernambuco**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1ª edição, 1908.

DABDAB-TRABULSI, José Antônio. **Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época Clássica**. Belo Horizonte: Humanitas, 2004.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

FIORIN, José Luiz. Para uma definição das linguagens sincréticas. *In*: OLIVEIRA, Ana Cláudia; TEIXEIRA, Lucia (orgs.). **Linguagens na Comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 121-144.

FLOCH, Jean-Marie. **Le changement de formule d'un quotidien approche d'une double exigence: la modernité du discours et la fidélité du lectorat. Les Médias - Experiences, Recherches Actuelles, Applications**. Paris, IREP, p. 231- 247, juillet 1985.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2007. 286 p.

_____. ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001. 331 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Tradução de Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. Os atuantes, os atores e as figuras. In: CHABROL. Cl. (Apr.) **Semiótica narrativa e textual**. Trad. de Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977. (p. 179-195).

_____ & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1983.

GUERRA-PEIXE. César. **Maracatus do Recife**. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KOSTER, Henry. **Viagens ao Nordeste do Brasil**. Tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo. 2a ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

LABAN, Rudolf. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LADURIE. E. L. R. **O carnaval de Romans: da candelária à quarta-feira de cinzas, 1579-1580**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

MAUTNER, J.; JACOBINA, N.; MESTRE ZÉ DUDA; MARACATU ESTRELA DE OURO DE ALIANÇA; AFONJAH. **Maracatu Atômico/ Kaosnavial**. Rio de Janeiro: Estúdio Afonjah, 2009.

MEDEIROS, Roseana Borges de. **Maracatu Rural: luta de classes ou espetáculo?**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

MOURA, Rildo. **Cores do Maracatu**. Recife: Rildo Moura, 2010.

NASCIMENTO, M.C.M. **João, Manoel e Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco**. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

NAZA FM. Que História É Essa. **José Bernardo Pessoa (Mestre Zé Duda)**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mQa1p9vDuKU>. Publicada em 09/10/2012. Acesso em 12/08/2015.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

OLIVEIRA, Érico José de Souza. **A roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado – Pernambuco)**. Tese de Doutorado. Salvador: UFBA, 2006.

_____. **A semiótica no século XX**. São Paulo: Annablume, 1996.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Conditions semântico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexical et discursive**. Doctorat d'Etat en-Letres et Sciences Humaines. 3 Tomes. Directeur de Recherche: Bernad Pottier. Paris: Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), 1993.

_____. **Texto, discurso e universo de discurso**. In: **Revista Brasileira de Linguística**. São Paulo, v. 8. n. 1, p. 135-164, 1995. 392

_____. O percurso gerativo da enunciação: produtividade léxica e discursiva. Confluência. In: **Revista do Departamento de Linguística da Unesp – Assis**, Assis, UNESP-Assis, v. 3, p. 162-181, 1995.

_____. Cidmar Teodoro. **Conceptualização, interdiscursividade, arquitexto, arquidiscorso**. In: **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, CIEFIL, ano 8, n. 23, p. 101-111, 2002.

_____. **Literatura oral, literatura popular e discursos etno-literários**. In: **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: UFPB, 2004. p. 175-183.

_____. **Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcódificações transculturais**. In: **Acta Semiotica et Lingvistica**. Vol. 14, nº1 p.17 a 30. (2009, ano 33). João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEDROSA, Petronilo. **Nazaré, Terra e Gente**. Recife: Centro de Estudos de História Municipal/FIAM, 1983.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. 337 p.

POTTIER, B. **Linguistique générale: théorie et description**. Paris: Klincksieck, 1974.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RASTIER, François. **Sémantique interprétative**. Paris: Presse universitaire de France, 1987.

_____. **Tem a linguagem uma origem?**. São Paulo: Revista brasileira de Psicanálise, 2009.

_____. **Ação e Sentido por uma semiótica das culturas**. Tradução: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista – João Pessoa: Ideia/ Editora Universitária, 2010.

_____. **Entrevista com François Rastier**. 2013. João Pessoa: Acta Semiotica et Linguistica, vol. 18, n. 37, nº 1. pp. 136-144. Entrevista concedida a Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (UFPB).

REAL, Katarina. **O folclore do carnaval do Recife**. 2 ed. Recife: Fundaj, Massangana, 1990.

ROJO, R. Interação em sala de aula e gêneros escolares do discurso: um enfoque enunciativo. Trabalho apresentado no **CONGRESSO NACIONAL DA ABRALIN**, 2, Anais... Florianópolis, 1999.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil**. Rio de Janeiro: INACEN, MINC, 1987.

SÁ EARP, Helenita. **As atividades rítmicas educacionais segundo nossa orientação na ENEFD**. Rio de Janeiro: Papel&Virtual, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1995. 279 p.

SILVA, Leonardo Dantas. **Histórias do Carnaval Parte I – Ensaio de Carnaval**. Recife: Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Ano X, Suplemento Cultural, 1997.

SILVA, Severino Vicente da. **Festa de Caboclo**. Recife: Associação Reviva, 2005.

_____. **Maracatu Estrela de Ouro de Aliança: a saga de uma tradição**. Recife: Associação Reviva, 2008.

SOARES, Mateus Sá Leitão de Castro. **A Cambinda do Cumbe**. 1ª edição. Recife: Canal 03, 2006.

SOARES FILHO, Manoel Salustiano. Manoel Salustiano Soares Filho: depoimento [10 jun. 2010]. São Paulo: Cine & Vídeo, 2010. **Entrevista concedida ao Projeto Produção Cultural no Brasil**. Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-manoel-salustiano.html>, acesso em: 22/01/2014.

TATIT, L. A abordagem do texto. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à lingüística**. 5 ed. – São Paulo: Contexto, 2006. 226 p.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 207 p.

_____. **Musicando a semiótica**. Ensaio. São Paulo: Annablume, 1998, 163 p.

TEIXEIRA, Lucia. **As cores do discurso: análise semiótica do discurso da crítica de arte**. Niterói: EdUFF, 1996.

_____. Copo, gaveta, memória e sentido: uma análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura dos jornais cariocas. In: CAÑIZAL, Eduardo, CAETANO, Kati Eliana (orgs). **O olhar à deriva: mídia, civilização e cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.

TEIXEIRA, Lucia. Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema. In: LARA, Glauca Muniz Proença; MACHADO, Ida Lucia; EMEDIATO, Wander (orgs.). **Análises do discurso hoje**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 169-198.

TRANQUILINO, Val. **Encontro de Maracatus 2009**. Nazaré da Mata: Elly's Produções, 2009. 1 DVD (88 min).

TROTTA, Mariana de Rosa. **O discurso da dança: uma perspectiva semiótica**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2004.

_____. **A dança-espetáculo: uma análise semiótica**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFF, 2010.

_____ & HERNANDES, Nilton. Me conta agora como hei de partir: análise do fragmento Eu Te Amo do espetáculo 'De repente, não mais que de repente' do Balé da Cidade de São Paulo. In: LOPES, Ivã et alii (orgs). **Semiótica: objetos e práticas**. São Paulo, Contexto, 2005.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

VASCONCELOS, Tamar Alessandra Thalez. **A Mulher no maracatu rural**. Recife: Associação Reviva, 2012.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu Rural - O espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da mídia e da imprensa**. Recife: Associação Reviva, 2005.

VIEIRA, S. S. **Dinâmica e reprodução em um folguedo popular: O caso do Maracatu Rural Cambinda Brasileira**. 1999. 85 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ciências Sociais) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

_____. **O caboco velho, antigo, sabe brincar. Vai respeitar!:** a diversidade dos rituais espirituais na brincadeira do maracatu baque solto/rural. In: **V Colóquio de História: historiografia, pesquisa e patrimônio** – Universidade Católica de Pernambuco. Recife: V Colóquio de História: historiografia, pesquisa e patrimônio, 2011.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. São Paulo: EDUSP, 2006. 288 p.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 328 p.

ANEXOS

ANEXO A - ENTREVISTA COM MANOEL SALUSTIANO

Eu sou Manoel Salustiano Soares Filho, conhecido por Manoelzinho Salustiano. Sou presidente do Maracatu Piaba de Ouro e presidente da Associação dos Maracatus de Baque Solto de Pernambuco.

Pela história que a turma falava, que o Maracatu era violento, eu não gostava muito. Mas aí, quando eu estava com os meus 12, 13 anos, eu, através de uns amigos que diziam "Manoelzinho, bora dançar de balizeiro!" - balizeiro é personagem do Maracatu que até está em extinção –, não sei o que aconteceu comigo que eu disse: "É isso que eu quero". Aí eu não queria ser balizeiro, já fui ser arria mar, que é o caboclo de pena. Aí, às vezes, ia ser caboclo de lança. Aí, como o meu pai contava muito a história da Caterina, que é a Catita, era uma coisa que as pessoas estavam tendo vergonha porque o homem se vestia de mulher, era uma fantasia simples e que sujava o rosto de carvão e: "Você é a Catita!". Aí eu fui ser a Catita e o pessoal achava muito engraçado eu brincando de Catita.

Você vai se apaixonar ao entrar em um terreiro vendo uma sambada, vendo uma criança de 5, 6 anos sambando e se emocionando também com um senhor de 80 anos. O Maracatu tem uma vantagem. Você é livre, ele não tem uma coreografia do terreiro. Você solta o seu corpo e se entrega àquela magia do terreiro, aquela coisa forte do terreiro. Então, assim, no dia em que você chegar num terreiro de Maracatu e que você olhar com a mente limpa, você vai dizer: "Isto aqui é a melhor coisa do mundo".

Essa coisa de Ponto de Cultura, a gente cresceu muito. E você, quando tem um seminário e você encontra um camarada, você: "Ah, é o tal, você é o Manoelzinho, você eu não sei". E aí a gente vai conhecendo outras pessoas, você vai fazendo amizade, mas ainda é muito travado porque a gente, que é de terreiro, ainda é muito carrancudo, muito fechado ainda, mas que vem trazer... Pelo menos, eu vou dar um exemplo em Pernambuco. A gente tem uma organização muito boa. Pessoas que a gente morava na mesma cidade e que não se conhecia e que hoje são amigos através da rede de ponto de cultura. Às vezes você vai lá, abre a internet, tem uma mensagem de um, de outro, então é diferente.

Eu sempre defendo uma coisa: eu acho que dá mais resultado você pagar o mestre para ele fazer a sua brincadeira no terreiro dele do que você pagar ele para levar ele para um

palco. Se ele se prepara num terreiro, quando chegar num palco ele vai dar show, mas primeiro fortalece o terreiro dele, fortalece a sede dele, fortalece aquele espaço para aquele espaço se tornar um ponto turístico, para que aquelas comunidades tenham orgulho de ter aquilo naquele lugar. Eu estou dizendo isto porque eu já vi um mestre de Maracatu não cantar porque não tinha microfone – e antes ele não precisava de microfone, ele saía pelo meio do mundo e cantava, o povo dançava.

Um caboclo de qualidade ele faz uma gola todo ano e um chapéu, cuida da sua fantasia, praticamente ele faz todo o ano todo a sua fantasia. Ele começa fazendo a sua gola, depois ele vai cuidar da sua guiada, que é a lança, tira todas aquelas fitas, lava, engoma, compra mais para ficar bonito; depois ele vai fazer o seu chapéu, compra o seu chicotinho, vai lá colando. A maioria são cortadores de cana, são homens do campo. Na capital, são pedreiros, motoristas, pessoas que vieram do interior para a cidade. Meu pai até dizia uma frase que era engraçada: "Eu nunca vi edital para analfabeto" - e a maioria que faz cultura popular, eles são analfabetos.

Cultura é uma resistência. A cultura é a história de um povo. A cultura não foi um projeto criado, a cultura não é um espetáculo que eu vou escrever, vou montar e levar para o teatro. A cultura é o povo que leva. Eu acho que as pessoas deveriam chegar dentro de um terreiro, conhecer mais os terreiros, conhecer uma sede de Maracatu, conhecer um terreiro de cavalo-marinho, a brincadeira que acontece na frente da casa. Na frente da casa é o terreiro, então eu sempre falo neste sentido. Estas pessoas que não têm estrutura, mas que têm uma riqueza enorme. [De nada. Esta aí gosta de bater foto!]

Disponível em: <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-manoel-salustiano.html>, acesso em

**ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO POÉTICO DO MESTRE
ZÉ DUDA DO MARACATU ESTRELA DE OURO**

*Eu não podia deixar
de abraçar este povo
Quem pensou que eu não vinha,
olha eu aqui de novo*

*Eu vou dar uma parada
pra receber o troféu
pra levar ele comigo
no dia que eu for pra o céu*

*Bom dia, meu pessoal.
Que no momento eu lembrei.
Eu não esqueço vocês.
Eu gosto de carnaval.
Eu gosto de agradar
De velho a pequeno, a novo.
Com ajuda desse povo.
Quando morrer, ir pro céu
E o velho papa-troféu
Voltou a sambar de novo*

*No dia cinco de outubro
Eu estava em Aliança
Peguei uma maré mansa
Destinei-me a Santa Fé
Ao entrar em Nazaré
Fiquei emocionado
Era um vermelhão danado
O trio elétrico tocando
O povo comemorando*

Pela vitória de Nado

*Meu pessoal, a Estrela já vai embora.
Chegou a hora, não posso mais demorar
Quero parar, mas o destino não quer
Oh! Nazaré, eu só nasci pra te amar*

*Eu vou embora com saudade desse povo,
Volto de novo quando meu Jesus quiser
Pra Nazaré, eu desejava todo dia.
Grande alegria, só não dança quem não quer.*

**ANEXO C – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO POÉTICO DA MESTRA
GIL DO MARACATU CORAÇÃO NAZARENO**

*Mulher sinônimo de luta
E uma coragem exemplar
Já plantou semente no campo
E já começou votar*

*Boa tarde, Eduardo Campos
Que veio nos visitar
Ele veio do Recife
Pra ver mestra Gil cantar*

*Obrigado, Deus do céu
Por esse talento me dar
Pronta aqui a mestra
Pra vocês hoje cantar*

*Maracatu de mulheres
Brincadeira de primeira
Valorizando a cultura
E honrando a sua bandeira*

*Olha, a nossa presidente
Recebeu hoje o troféu
Obrigado, meu Jesus
Que eu sei que é fiel*

*Sobre mulher de destaque
Eu lembro lady Diana,
Irmã Dulce, madre baiana,
Madre Teresa foi craque,
A guerreira Joana d’Arc,*

*E Elis Regina na voz.
Teve uma das heróis
Que eu anoto em meu papel
Foi a princesa Isabel
Que deu liberdade a nós*

*Foi no mês de fevereiro
Mais um caso aconteceu
A mãe pegou um filho seu
No esgoto sacudiu
Ia passando um homem ouviu
Quando a criança chorou
E o cidadão parou
Lavou seu peito a mágoa
E pulando dentro d'água
A criança ele salvou*

*Pessoal eu vou embora
Minha hora já chegou
Fica aí na paz de Deus
Com a mesma paz eu vou*

*Obrigado, Eduardo
Por esse abraço legal
Peço a papai do céu
Que fique em um bom carnaval*

ANEXO D – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO POÉTICO DO MESTRE JOÃO PAULO DO MARACATU LEÃO MISTERIOSO

Boa tarde, Nazaré

Chegou o mestre rochedo

Há muito tempo João Paulo

Não cantava aqui tão cedo

Ceguei feliz e contente

Com a brincadeira famosa

Triste com a falta de Hermes

Oh! Que pessoa jeitosa!

A cultura em Nazaré

Hoje tá com muita ordem

Eu sinto a falta de Hermes

Da orquestra Capa Bode⁸⁵

Primeiro eu quero saudar

O prefeito da cidade

E toda comunidade

Que presente aqui está

Aqui eu vim pra cantar

Tenho que dar o meu show

O público que me esperou

Essa tarde não me escapa

Estava esperando o papa

Pronto! João Paulo chegou

Nazaré foi importante

O povo cantou seu hino

Pra conduzir seu destino

⁸⁵ Banda Musical Euterpina Juvenil Nazarena (**Capa Bode**).

Tem um novo governante
Espero que vá avante
O povo tomou de pé
Nem goleada, nem foi olé
Mas o povo teve proveito
Tá aí Nado eleito
Prefeito de Nazaré

Vai conduzir o destino
Da cidade, da região
E essa população
Confiou nos dois meninos
O combate foi grã-fino
E ele seguiu de pé
E a nuvem escura da maré
Não choveu na minha telha
Surgiu a onda vermelha
E tirou onda em Nazaré

Parabéns aos vencedores
Pela vitória obtida
Vencer faz parte da vida
Vocês são merecedores
Mas respeitem os perdedores
Que não pôde ir mais além
Política é um vai e vem
Muitos ganham e nem se importam
E quem respeita a derrota
É um vencedor também

Não fiz o vestibular
Nem cursei a faculdade
A minha universidade
Só me ensinou cantar

E a cultura popular
Foi onde eu ganhei troféu
Meu professor tá no céu
Me corrige e dá aprovo
O meu diploma é o povo
Vale mais do que papel

No mundo eu aprendi
Que Deus é o meu pastor
Jesus, o meu salvador
Que o povo chama Rabi
E a padroeira daqui
É a Virgem da Conceição
Quem anda sem religião
Termina a vagar sozinho
E a igreja é o caminho
Pra chegar à salvação

O Brasil em peso brinda
Uma cerveja gostosa
Gelada é mais saborosa
E o seu sabor nunca finda
Fica mais gostosa ainda
Dentro de uma folia
Brindar de noite ou de dia
Eu bebo e não acho ruim
Minha bebida é Schin
Eu bebo e tenho alegria

Olinda mandou pra cá
Alceu Valença cantor
Nazaré me criou
Hoje eu vou e canto lá
A cultura popular

No cantinho da sereia
E a manchete amanhã vai cheia
Nos jornais e na imprensa
João e Alceu Valença
Onde tá dá casa cheia

E o combate racial
Não é só pros brasileiros
Queremos no mundo inteiro
Igualdade social
E nas conquista mundial
A cor negra se revela
Gonzaga, Pelé, Mandela
Muita conquista ainda vem
E a Casa Branca já tem
Um negro mandando nela

Pra que tanto preconceito
Que os brancos têm com a gente
Quando morre finalmente
Vão morar no mesmo leito
Quem me atinge eu respeito
Com frases e boas maneiras
Não sou estátua de feira
Que qualquer pintor pinta
Meu corpo não larga tinta
E minha cor é verdadeira

E os torcedores do Sport
Tão muito feliz da vida
Ganharam aquela partida
Eu acho que foi muita sorte
E o Ciro deu um bote
Sua vitória traduz

Vamos ver se isso conduz
Eu quero sentir no solo
Bateram no Colo-Colo
Só não dá no Santa Cruz

Quem acredita em visagem
Tem medo de assombração
Quem não tem religião
É fraco de competência
Quem sofre com paciência
Deus tem pena e estende a mão

Quem não acredita em Deus
Com certeza tem pecado
Quem nunca foi humilhado
Comemore e faça festa
Quem anda com quem não presta
Tem futuro ameaçado

Quem não anda livremente
É porque não tem liberdade
Quem vive atrás das grades
Já praticou coisa feia
Quem fala da vida alheia
Quando olha a sua é tarde

Quem é pobre e preguiçoso
Só quer viver de arrego
Quem chupa sangue é morcego
Quem parte é quem faz partida
Quem morre é quem perde a vida
E quem mata não tem sossego

Quem não anda livremente

Não sabe da Santa Ceia
Quem vive atrás da cadeia
Não sabe o que é paladar
Quem cai pra se levantar
É difícil, a queda é feia

Quem não gosta de João Paulo
Por favor, não se revolte!
Quem gosta dá seu pinote
Da minha frente não sai
Quem tem uma grana a mais
Assiste de camarote

O mundo me ensinou
Que o dinheiro não é tudo não
Você pode ter um bilhão
Mas precisa de favor
É melhor pedir amor,
Que gera felicidade
E a Lei da Igualdade
Jamais será consumada
Pois ninguém consegue nada
Se não tiver liberdade

Não sou daquele que pensa
Que a falsidade é correta
Que a justiça é coisa reta
E que o crime compensa
Prefiro pensar na bênção
De Deus, pai celestial
Eu não sou nenhum chacal
Pra destruir obra-prima
E não sei pisar por cima
De quem nunca me fez mal

Veio gente até da Bahia,
São Paulo e Rio de Janeiro
Gente desse mundo inteiro
Pra me ouvir poesia
Pra mim, só sinto alegria
Quando estou dando o meu show
Estrangeiro me entrevistou
Por incrível que pareça
Fez um sinal com a cabeça
Dando um sinal que gostou

ANEXO E – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO POÉTICO DO MESTRE CARLOS ANTÔNIO DO MARACATU CAMBINDA BRASILEIRA

Carlos Antônio aparece
Com um brinquedo renomado
Trazendo um abraço forte
Para o prefeito Nado

Eu não posso esquecer
De uma pessoa minha
carnaval homenageando
E eu a vida todinha

A pessoa que eu falei
Se chama Dona Joaquina
Foi um dos braços direitos
Que minha Cambinda tinha

Nado, o carnaval tá lindo
É um prefeito de fé
Beneficiando uma barragem
Pra o povo de Nazaré

Eu venho do Rio de Janeiro
Foi um bombardeio danado
Bandido e polícia armados
Assustou o Brasil inteiro
E na favela do Cruzeiro
Estava um campo de guerra
Arma e munição na serra
Cheguei a me arrepiar
Pedi a Deus pra não derramar
Sangue inocente na terra

Foi muita munição
Dentro dos carros blindados
E o exército bem armado
Tudo de arma na mão
Vi muitas cápsulas no chão
De todo tipo de bala
Os moradores se abalam
Que a vida é especial
E alguns deixaram o local
Levando as coisas na mala

Na favela do Cruzeiro
Só tinha traficante armado
E o exército foi chamado
Pra salvar o Rio de Janeiro
Da mira dos pistoleiros
Que atingiu muita gente
Carlos só canta o que sente
A violência está demais
E aonde têm marginais
Não pode ter inocente

Na favela do Alemão
Hoje é só felicidade
Encontraram a liberdade
E a paz no coração
Em vez de arma e munição
O povo lá comemora
Foi uma grande vitória
Pra o governo do Rio,
Feliz porque conseguiu
Jogar os marginais fora

Conseguiram ir embora
Acho que não voltam mais
Deixaram tudo pra trás
A favela hoje comemora
E o povo até agora
Sente a paz voltando a ela
Criança linda e bela
Rezei por cada uma vida
Pra não ver bala perdida
Matar ninguém na favela

Nazaré eu tenho que ir
Vou levar o meu batalhão
Nado, um aperto de mão
Nesse lindo carnaval
Mas é pro seu pessoal
Todo o meu coração
Oziel, eu vou-me embora
Um locutor de primeira
Um abraço a Jurandir
Que é fã da Brasileira