

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

**Maximiliano Wanderley Carneiro da Cunha**

**O SOM DOS TAMBORES SILENCIOSOS  
Performance e Diáspora Africana nos  
Maracatus Nação de Pernambuco**

**RECIFE, 2009**

**Maximiliano Wanderley Carneiro da Cunha**

**O SOM DOS TAMBORES SILENCIOSOS**  
**Performance e Diáspora Africana nos**  
**Maracatus Nação de Pernambuco**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Cultural do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de doutor em Antropologia.

Orientador: Dr. Carlos Sandroni

RECIFE, 2009

Catálogo Biblioteca do CFCH da Universidade Federal de Pernambuco

**Cunha, Maximiliano Wanderley Carneiro da**

**O som dos tambores silenciosos: performance e diáspora africana nos maracatus nação de Pernambuco: O Autor, 2009.**

**232 folhas : il., fig.**

**Dissertação (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia. 2009.**

**Inclui: bibliografia.**

**1. Antropologia. 2. Maracatus Nação (PE). 3. Música. 4. Cultura popular. I. Título.**

**39  
390**

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

**UFPE  
BCFCH2010/50**

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

**BANCA EXAMINADORA:**



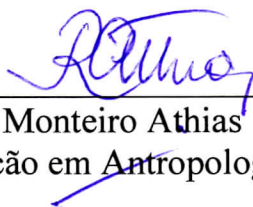
---

Professor Doutor Carlos Sandroni  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE



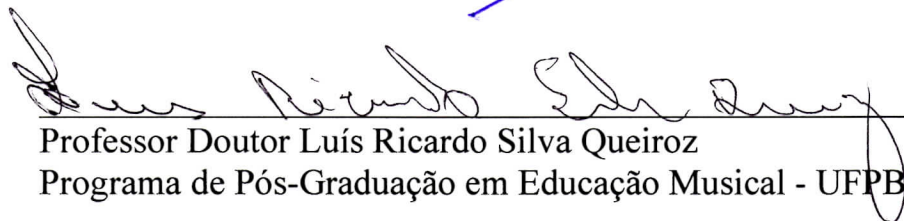
---

Professora Doutora Roberta Bivar Carneiro Campos  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE



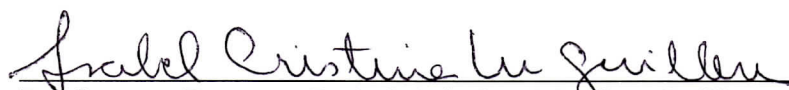
---

Professor Doutor Renato Monteiro Athias  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia - UFPE



---

Professor Doutor Luís Ricardo Silva Queiroz  
Programa de Pós-Graduação em Educação Musical - UFPB



---

Professora Doutora Isabel Cristina Martins Guillen  
Programa de Pós-Graduação em História - UFPE

Data da Defesa: 31/03/2009

Este trabalho é dedicado a  
Gilson Carneiro da Cunha e Terezinha Wanderley Carneiro da Cunha, meus pais,  
e ao Professor Gerard Béhague (*in memoriam*)

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer a todos que contribuíram direta e indiretamente para a realização deste trabalho e desde já me desculpar por algum esquecimento.

Primeiramente, gostaria de agradecer à Fundação Coordenação e Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que forneceu suporte financeiro sem o qual não seria possível o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço à Universidade do Texas em Austin, pelo suporte institucional durante os quatro anos do doutorado. Por fim, agradeço ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco por me receber sem restrições, possibilitando a conclusão dessa pesquisa.

Gostaria de dizer que sem a colaboração dos Maracatus Leão Coroado, Porto Rico, Estrela Brilhante e Encanto da Alegria, eu não poderia ter realizado esta pesquisa. Agradeço em especial ao Mestre Afonso, ao Mestre Shacon, ao Mestre Walter, à Dona Ivanize (*in memoriam*) e todos aqueles que me acolheram e contribuíram com informações que foram, sem dúvida, fundamentais para este trabalho.

Meus profundos agradecimentos ao prof. Gerard Béhague (*in memoriam*), meu orientador na UT em Austin, que além de professor tornou-se um bom conselheiro, me propiciando uma visão crítica da etnomusicologia e da antropologia.

Também agradeço imensamente ao prof. Carlos Sandroni, meu orientador na UFPE em Recife, pela acolhida, compartilhamento e confiança em mim e no meu trabalho e pelas críticas e conselhos na estrutura final da tese.

Gostaria de agradecer ainda a todo o colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE pela atenção e suporte, em especial a Antonio Motta, Renato Athias e Parry Scott pelo empenho em solucionar meu problema. Além deles, sou grato também a Prof.<sup>a</sup> Circe Monteiro pelo empenho e interesse na resolução da minha situação acadêmica. Na UT, agradeço aos professores Andrew Dell'Antonio, Stephen Slawek, Joel Sherzer e Elizabeth Keating pelos cursos e conversas que me ajudaram na concepção teórica e metodológica desta pesquisa.

Aos colegas e amigos que compartilharam bons momentos. Em Austin, Shawn, Stephanie, Javier, Alfredo, Emily, Don, Johnny, Arturo e Daniel. Em Recife, Henrique e Silvana, Flavio, Linderson, Assuero, Teresa, Ruyter, Edvaldo, Wladimir, Vitor e Claudia, Roberto e tantos outros.

A Gilson e Terezinha, meus pais, pelo amor, carinho, preocupação, dedicação e apoio sob todas as formas; a Robson, Isabelle, Adriana, Andaira e Ariadna pelos conselhos sempre afinados. A Deuzinda Lopes e Socorro Lopes por toda preocupação e carinho. Ao prof. Agamemnon pelas incontáveis horas de conversas e aconselhamentos que me ajudaram e ajudam até hoje dentro do universo acadêmico.

Finalmente, a Lui, meu filho, pela paciência com meu tempo dedicado a este trabalho e Andiara, esposa e amiga, por todo amor, dedicação, confiança e ajuda em todos os momentos que são difíceis de traduzir em palavras e que fizeram com que esta tese se tornasse uma realidade e um prazer.

*Como é por dentro outra pessoa  
Quem é que o saberá sonhar?  
A alma de outrem é outro universo  
Com que não há comunicação possível,  
Com que não há verdadeiro entendimento.*

*Nada sabemos da alma  
Senão da nossa;  
As dos outros são olhares,  
São gestos, são palavras,  
Com a suposição de qualquer semelhança  
No fundo.*

Fernando Pessoa, 1934



## Resumo

Os Maracatus Nação de Pernambuco têm gerado cada vez mais interesse nos estudos acadêmicos e na mídia, revelando-se como uma forma de expressão que traz consigo uma parte do processo histórico e identitário do Brasil. O objetivo central desta tese é a análise e entendimento de alguns Maracatus de Pernambuco, através do enfoque de fatores sociais e culturais que se encontram nas práticas e discursos presentes em suas performances, em especial o evento da Noite dos Tambores Silenciosos. A abordagem da pesquisa enfoca os estudos da performance e da diáspora como fenômenos que trazem à tona elementos como história, discurso, espacialidade, música e cultura visual. Portanto, as performances são aqui entendidas como práticas e discursos verbais e não verbais que articulam o passado e o presente, revelando um processo histórico que atua como um fator de identidade em resposta ao fenômeno homogeneizante do mundo contemporâneo. A tese central da pesquisa é que os Maracatus pernambucanos são grupos sociais que se mantêm ativos e renovados até os dias de hoje graças a um processo dinâmico que envolve estratégias e negociações de visibilidade e *empowerment*. A pesquisa envolveu quatro Maracatus pernambucanos, a saber: Leão Coroado, Porto Rico, Estrela Brilhante e o Encanto da Alegria. Durante a pesquisa, conversei e entrevistei os principais líderes (ialorixás, babalorixás e mestres), batuqueiros, acadêmicos e apreciadores. Neste sentido, minha abordagem engloba questões centrais para os estudos de ciências sociais no Brasil, tais como identidades, hibridização, escravismo, diáspora africana e pós-modernidade.

**Palavras Chave:** Maracatus Nação, performance, diáspora africana, música e cultura popular.

## Abstract

*Maracatus Nação* of Pernambuco have been the focus of attention in academic studies and the mídia as a socio-cultural phenomenon, which encapsulates part of Brazilian historical process and identity. The central aim of this dissertation is the analysis and understanding of some *Maracatus* of Pernambuco through the social and cultural factors found in practices and discourses contained in performances, particularly the event called *A Noite dos Tambores Silenciosos*. The approaches utilized here are the studies of performance and Diaspora as phenomena that reveal elements such as history, discourse, spatiality, music and visual culture. Nonetheless, performances are seen here as verbal and non-verbal practices and discourses that articulate past and present, disclosing a historical process that serves as an identity factor in response to the homogenizing contemporary world. The central thesis is that *Maracatus* are social groups, which are kept active and renewed till nowadays due to a dynamic process that includes strategies and negotiations of visibility and empowerment. The research focuses on four Pernambucan *Maracatus*, that is to say, Leão Coroado, Porto Rico, Estrela Brilhante and Encanto da Alegria. In the field research I used interviews and audio and video recordings with the main leaders (*ialorixás*, *babalorixás* and *mestres*), musicians, academics and audience. In this sense, my approaches embrace central issues to the social sciences in Brazil nowadays, such as identities, hybridization, slavery, African Diaspora and post-modernity.

**Key Words:** *Maracatus Nação*, performance, African Diaspora, music and popular culture.

## Sumário

<b>Introdução</b>	12
<b>PARTE I – PERFORMANCE E DIÁSPORA AFRICANA</b>	
<b>1 A Noite dos Tambores Silenciosos</b>	
Nota de Campo	26
Introdução	30
O Paradigma da Performance	32
Discurso e Performance	36
O Espaço na Performance dos Maracatus	38
Maracatu e Música	42
Coroando Visibilidade: Maracatus Hoje	46
<b>PARTE II – NAÇÕES AFRICANAS, NAÇÕES BRASILEIRAS</b>	
<b>2 Redescobrimo Maracatus</b>	
Nota de Campo	49
Introdução	53
O Tráfico Transatlântico e o Sistema Colonial Escravista	54
Escravidismo no Brasil	56
O Sistema Escravista e as Relações Raciais no Brasil	59
As Diásporas Africanas	65
<b>3 A Construção de Novas Identidades</b>	
Nota de Campo	70
Introdução	73
Nações Africanas no Brasil	75
As Irmandades do Rosário dos Homens Pretos e Pardos	80
As Coroações dos Reis do Congo	87
A Coroação da Rainha do Maracatu	93
<b>PARTE III – OS MARACATUS NAÇÃO DE PERNAMBUCO</b>	
<b>4 Falando de Maracatus</b>	
Nota de Campo	98
Introdução	100
Maracatus e o Senso Comum	102
Os Primeiros Maracatus	108
As Cortes Reais dos Maracatus e suas Personagens	115
As Loas ou Toadas	121

<b>5 Uma Performance Itinerante: Espaço e Performance</b>	
Nota de Campo	128
Introdução	131
As Espacialidades da Diáspora Africana no Brasil	133
Maracatus e as Religiões “Afro-Brasileiras”	136
Transitando entre o Sagrado e o Profano: do Xangô ao Carnaval	143
A Diáspora Africana e o Carnaval no Brasil	145
O Entrudo e o Carnaval de rua de Pernambuco	149
Os Maracatus no Carnaval	158

## **PARTE IV – MARACATU E MÚSICA**

<b>6 A Música do Maracatu</b>	
Nota de Campo	166
Introdução	169
A Música Sonora dos Maracatus	173
O Baque Virado	179
A Estética no Som dos Maracatus	180
A Música dos Maracatus e a Música Brasileira	186

<b>7 Maracatus reinventados</b>	
Nota de Campo	191
Introdução	195
De Comunidades a Grupos Sociais	196
Grupos Sociais e Identidades Flexíveis	198
Novas Identidades, Novas Fronteiras	201
Maracatus e a Pós-Modernidade	205
Maracatus Hoje	210

<b>Conclusão</b>	212
------------------	-----

<b>Bibliografia</b>	221
---------------------	-----

<b>Discografia</b>	232
--------------------	-----

# Introdução

## Repensando os Maracatus

A cultura brasileira tem estimulado um grande interesse em vários campos das ciências sociais e humanas. Do folclore à antropologia, passando por literatura, educação e sociologia, essa cultura tem sido discutida como uma forma de expressão altamente criativa dentro e fora do país. No entanto, na grande extensão de todo o território brasileiro, estudiosos dessas diversas áreas têm encontrado um leque tão variado de expressões culturais que parecem muitas vezes pertencerem não a um único país, mas a vários.

A presente pesquisa enfoca quatro Maracatus de Pernambuco<sup>1</sup> – mais especificamente Maracatus de *Baque Virado* ou de *Nação*<sup>2</sup>. Pernambuco, estado localizado na região nordeste do Brasil, tem se constituído num cenário de grande variedade de expressões culturais, embora seja em sua capital, Recife, que a maioria dessas manifestações ganhe visibilidade. Como muitas destas expressões, os Maracatus têm sido transformados e reformulados através de sua história, sendo atualmente considerados dentro e fora do estado como uma expressão enigmática e pujante. Em adição a isto, na última década os Maracatus têm sido a fagulha que deu ao Recife o reconhecimento nacional como uma das cenas musicais mais originais no panorama

---

<sup>1</sup> Neste trabalho, considero os Maracatus como um grupo de pessoas que produzem e executam uma complexa performance que inclui música, dança, religião e ação política e não a manifestação cultural per se.

<sup>2</sup> Durante o século XX, outro gênero de Maracatu foi criado, principalmente nas áreas rurais, que ficou conhecido como Maracatu *de Orquestra*, Maracatu *de Baque Solto* (Guerra-Peixe, 1980) ou Maracatu *rural* (Real, 1990). Entretanto este gênero diverge consideravelmente dos Maracatus de *Baque Virado*, tanto na estrutura do grupo quanto nas performances (ver Guerra-Peixe, 1980 e Oliveira-Pinto, 1994) e, portanto, não será objeto de estudo desta pesquisa.

brasileiro, além de um gênero musical que mudou consideravelmente a face da música pop brasileira nos últimos tempos, o *Mangue Beat* (Galinsky, 2000).

A literatura sobre Maracatus é diversa e frequentemente contraditória. Contudo, uma declaração comum, encontrada na maioria dos livros que abordaram o tema, é que os Maracatus estão desaparecendo (Pereira da Costa, 1974; Giffoni, 1973; Real, 1990). Tendo isto em vista, meu interesse nesta pesquisa foi detectar como os Maracatus originaram-se no Brasil através de práticas socioculturais africanas, portuguesas e brasileiras e como, através de suas performances, esses elementos ressaltam aspectos relevantes para o entendimento de parte da diáspora africana que vive hoje no Brasil. Para isto, foi preciso situar os Maracatus levando em consideração suas práticas locais e globais, além de tentar entender como, após tanto tempo de existência, os Maracatus se mantêm ativos e renovados apesar das constantes previsões de seu desaparecimento (Real, 1990).

Entretanto, procurei investigar não os significados em si, mas como os significados foram, e continuam sendo, produzidos dentro e fora dos Maracatus e suas performances, evitando uma perspectiva exclusivamente afrocêntrica, ou seja, não os situando como uma tradição “puramente” africana. Como consequência, escolhi investigar os Maracatus através de uma abordagem que os considerasse como um fenômeno sociocultural dinâmico e flexível, cujo desenvolvimento aconteceu graças a heranças africanas e europeias que resultaram em performances que incluem música, dança, auto-representação, visibilidade e, conseqüentemente, *empowerment*.

O objetivo central desta pesquisa é, portanto, situar como os Maracatus se constituem em práticas da diáspora africana no Brasil que, associadas com práticas europeias e brasileiras, estabeleceram estratégias de sobrevivência tanto da manifestação *per se* como dos próprios grupos que continuam a executar suas

performances ao longo da história do Brasil, constituindo relações com os aspectos sociais e culturais local e globalmente. Além do mais, também abordei questões referentes às identidades e nacionalidades reveladas nas performances dos Maracatus, e de como a originalidade pode ser preservada ou rejeitada através de discursos e transformações estruturais. Finalmente, examino as relações de produção e consumo que têm sido realizadas e de como os Maracatus tornaram-se uma influência significativa na estética da música popular<sup>3</sup> em Pernambuco e no Brasil.

### **Uma Corte Real e sua Orquestra**

Maracatus, numa descrição breve, são grupos de pessoas que desfilam – principalmente durante o período carnavalesco em Pernambuco – tocando, cantando, dançando e utilizando roupas no estilo das cortes europeias do período colonial. A corte real e seus seguidores, composta de vários personagens, são acompanhados de uma poderosa orquestra de percussão que pode ser ouvida a grande distância. A corte é caracteristicamente vestida como um séquito dos reinados europeus com rei, rainha, príncipes, princesas, dama(s) do paço e baianas, entre outras personagens que variam de Maracatu para Maracatu (Andrade, 1982; Guerra-Peixe, 1980). A orquestra percussiva, liderada pelo Mestre, é composta principalmente por várias *alfaias* (também chamadas *zabumbas* ou *bombos*) e *caixas* (tarol), todas com tamanhos e afinações específicas. Compõe o restante da orquestra outros instrumentos percussivos, como o *agogô* (ou gonguê), o *ganzá* (ou mineiro), *abês* e *timbas*.

---

<sup>3</sup> O termo “popular” (cultura ou música) é complexo na língua portuguesa, pois ora ele significa a cultura ou música do povo, ora ele significa cultura ou música de massa. Aqui uso o termo no primeiro sentido.

Em uma das muitas descrições da corte real do Maracatu, o escritor e poeta Ascenso Ferreira assim os representa:

"Na frente vai um baliza, cuja função é a de abrir alas para a passagem do cortejo. Nos maracatus antigos, o rei e a rainha marchavam cheios de dignidade, abrigados por um chapéu de sol sempre em movimento, talvez para significar que a terra gira... Esse chapéu de sol tinha no mínimo três cores e era adornado com franjas, ou rendas, bem como todo circulado de espelhos que luziam ao sol. No alto do cavo desse chapéu, ostentava-se uma bola de aljôfar colorido ou um crescente de lua, como ainda se pode observar no cortejo do Maracatu Elefante, em plena função nos dias atuais. Em torno do séquito real, giravam as baianas, trajadas de saia branca e cabeção de rendas da mesma cor, duas das quais conduziam dois bonecos, um do sexo masculino (príncipe d. Henrique) e outro do sexo feminino (princesa d. Clara), os quais serviam para receber as espórtulas. Atrás seguia a orquestra típica de zabumbas, bombos e gonguês. O atirador de loas, conduzindo uma corneta de flandres para dar maior ressonância aos cantos, marchava entre a orquestra e o grupo de dançarinas. Na frente do pátio real ia ainda o embaixador conduzindo a bandeira, ladeado por duas figuras de índios brasileiros, vestidos de penas e cocares, talvez numa homenagem aos nativos da terra ou alusão aos preamentos outrora realizados pelos negros a serviço dos conquistadores" (Ferreira, 1951: 54-55).

Os Maracatus, apesar de amplamente indicado pela literatura como originários das Coroações dos Reis do Congo (Pereira da Costa, 1974; Andrade, 1982; Giffoni, 1973; Alvarenga, 1950), possuem um origem incerta e as afirmações sobre sua possível procedência são bastante especulativas, já que a escassez de documentação sobre a manifestação impossibilita qualquer afirmação segura a esse respeito. O fato concreto a respeito dos Maracatus é que eles foram criados pela diáspora africana no Brasil durante o período colonial, ou seja, pelos escravos africanos trazidos à força, pelos portugueses, para o Brasil. Durante este período, e até mesmo depois da abolição, os africanos e seus descendentes sempre foram maltratados e desrespeitados pela sociedade envolvente.



Contudo, quando os Maracatus estavam desfilando durante o carnaval o cortejo real sempre se impôs à sociedade local em seus desfiles, que estremeciam as ruas de Recife e Olinda quando tocavam e cantavam suas loas (Araújo, 1996).

### **Redescobrimo os Maracatus. A Pesquisa de campo**

O trabalho de campo nesta pesquisa teve curta duração devido a questões burocráticas envolvendo um doutorado fora do Brasil, que limitou em apenas seis meses o trabalho de campo. Tive apenas esse curto período para entrar em contato com os Maracatus e tentar entender seu universo, o que se revelou uma tarefa complexa. Em primeiro lugar, decidi investigar três Maracatus pernambucanos estabelecendo um critério pessoal, mas principalmente baseado no tempo de atividade, projeção e importância desses Maracatus para o estado de Pernambuco. Foram eles: o Leão Coroado, o Porto Rico e o Estrela Brilhante. Mais tarde adicionei um quarto Maracatu, chamado Encanto da Alegria, por ter tido a oportunidade de assistir a coroação de sua rainha e por incluir em sua orquestra um mestre que pertenceu ao antigo Maracatu Elefante, na época inativo por problemas internos do próprio grupo.

Por não se tratar de uma sociedade ou uma comunidade no sentido tradicional do termo (Tönnies, 1988), com todos os membros partilhando as mesmas práticas socioculturais, e tendo pouco tempo para desenvolver uma pesquisa de campo, uma etnografia no sentido estrito do termo seria um problema. Sendo cada Maracatu diferente, com características, estrutura e som próprios, optei então por observar os traços comuns que os configuravam no que se convencionou chamar de *Maracatu de Nação*, muito embora durante a pesquisa eu tivesse escutado por várias vezes críticas

negando a autenticidade de algum grupo por incluir elementos considerados como não “originais” aos *Maracatus de Nação*.

Foi a procura destes critérios que acabou me levando ao descobrimento de uma série de práticas e eventos ligados aos Maracatus durante seu processo de origem e desenvolvimento até os dias de hoje. Foi partindo deste pressuposto que comecei a pinçar, em vários momentos da pesquisa de campo, aspectos comuns aos Maracatus que investiguei e que me levaram a percebê-los como um grupo social e não como uma “dança”, um “folgado” ou uma “manifestação folclórica”. Isso fez com que determinados momentos surgidos a partir do meu contato com as pessoas pertencentes ou ligadas a certo Maracatu, construísse passo a passo a estrutura desta pesquisa. É por esta razão que cada capítulo inicia-se com uma nota de campo que inclui aquilo que Dell Hymes (1981) chama de “*breakthrough into performance*”, isto é, momentos durante os quais as performances revelaram um aspecto elucidativo sobre os executantes durante a experiência no campo.

Outra questão que se fez presente durante a pesquisa foi o fato de eu ser recifense e já ter ouvido e visto inúmeras vezes vários Maracatus desfilando durante o carnaval. Por isso mesmo, tive a errônea impressão de achar que já os conhecia. Na verdade, aquilo que é familiar nem sempre é tão conhecido como pensamos (DaMatta, 1978; Velho, 2003) e acabei por reformular completamente a minha ideia inicial sobre eles, que era fundamentada principalmente no senso comum e na minha experiência pessoal. Mesmo tendo lido o que havia de disponível na literatura sobre os Maracatus, procurei me desfazer do senso comum com o intuito de obter melhores informações não só com os grupos, mas também com a sociedade envolvente durante a minha pesquisa de campo.

No primeiro mês, fevereiro, tive poucas chances de conhecer melhor qualquer que fosse o Maracatu, simplesmente porque todos eles estavam se preparando para o carnaval, e conseqüentemente, ocupados como a preparação do vestuário, dos ensaios e da organização dos desfiles – tudo isto sendo considerado aqui como performances. Por outro lado, tive a oportunidade de acompanhar todos os Maracatus por mim escolhidos, no período do carnaval, durante o concurso para a escolha do melhor Maracatu e, acima de tudo, durante a performance da Noite dos Tambores Silenciosos. Mesmo depois de passado o carnaval, todas as pessoas com que conversei já estavam pensando em como seria no ano seguinte. Foi a partir daí, ou seja, após o período carnavalesco que passei a me encontrar com as pessoas chave dos grupos (líderes, mestres, rainhas, acadêmicos e praticantes do Xangô), interagindo e entrevistando-os em seu cotidiano.

Contudo, as observações da pesquisa de campo foram feitas com outras pessoas, além daquelas que encontrei nos grupos. Passei assim a observar ações e comentários por parte de pessoas que de alguma forma estavam ligadas aos Maracatus, fossem eles da mídia, da academia ou mesmo espectadores e músicos. Isto me deu uma perspectiva mais abrangente, uma vez que os Maracatus não vivem isolados e o diálogo entre eles e a sociedade como um todo se dá de maneira complexa, intrincada e cotidiana, com fatores externos muitas vezes influenciando nas decisões e opções que os grupos tomam e que, por sua vez, influenciam externamente como, por exemplo, nos critérios de julgamento do concurso do carnaval.

Na realidade, foi só a partir dessas experiências – mesmo que a pesquisa tivesse sido limitada em seu tempo – que passei a eleger elementos principais que acabaram por desenvolver a estrutura final de toda a pesquisa. Em outras palavras, partindo de determinados momentos emblemáticos e esclarecedores experienciados por mim

durante a pesquisa de campo, pude elaborar uma organização que engloba os diversos aspectos que julguei fundamentais nas ações, discursos e performances dos Maracatus.

## **Performance**

Baseando no trabalho de campo e na minha formação acadêmica, esta pesquisa convergiu ao que pode parecer uma abordagem “ecclética” com ferramentas e análises diferenciadas e várias ramificações. A intenção foi elaborar um painel onde as práticas sociais e culturais dos Maracatus também convergissem de maneira que a construção e a reconstrução da produção de significados da diáspora africana no Brasil pudessem ser conectados e desvelados.

Partindo de um ponto de convergência de todas estas práticas, ou seja, a Noite dos Tambores Silenciosos – considerada como a principal performance dos Maracatus – resolvi basear minhas abordagens sobre alguns estudos surgidos nas décadas de 80 e 90, nos quais as performances foram elementos cruciais para o entendimento do tema estudado. A razão desta escolha se deve ao fato de que esses trabalhos abordam performances de grupos sociais contemporâneos através de várias perspectivas, incorporando a vida social e cultural destes através da história, mudança social e musical, espacialidades, discurso e controle colonial.

Alguns destes estudos levantaram questões que são fundamentais para o entendimento de grupos sociais urbanos atualmente. Dentre estes, aqueles que levam em conta aspectos como a historicidade em países coloniais (Anderson, 1991; Gilroy, 1993), o tempo e o espaço (De Certeau, 1994; Foucault, 1986), as dinâmicas das transformações das identidades contemporâneas (Hall, 2004; Bhabha, 1995; Waterman, 1990b), a influência dos sistemas econômicos e políticos envolvendo discursos de poder

e reação (Foucault, 1999; Agawu, 2003; Fabian, 1986) e, claro, a performance como elemento que revela um processo de continuidade da produção/reprodução de estéticas internalizadas – ou *habitus* – através de práticas sociais e culturais incorporadas atualmente (Bourdieu, 1977).

E devido à mudança de entendimento da performance como um único evento para uma concepção mais ampla, as performances passaram a ser entendidas como um todo que engloba processos nos quais estão presentes a história do grupo, sua organização, seus ensaios, discursos e a resposta do público (Behague, 1984; Seeger, 1987). Performance também pode ser entendida como uma ação em um contexto, uma ação através de um contexto ou ainda como a interação entre os executantes com a plateia e o pesquisador como uma forma dialógica independente da intenção do primeiro e da forma como a “mensagem” é recebida pelos receptores (Hymes, 1981).

Portanto a relevância dos estudos de performance se baseia no fato de que eles podem trazer à tona elementos cruciais tais como ações e representações sociais, discursos verbais (Sherzer, 1987) e não verbais (Agawu, 2003), além de movimentos significativos do corpo (Erlmann, 1996). Estes estudos também lidam com outros quesitos como tradições e autenticidade (Hobsbawm, 1983), identidade (Hall, 1997; Bauman, 2003) e noções de construção/reconstrução da ordem social e da realidade (Goffman, 1985; Anderson, 1991).

Como a história é parte integrante nas abordagens dos estudos de performance, foi necessário também abordar estudos culturais referentes às diásporas africanas como elemento dialógico e transformador, uma vez que “é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação” (Hall, 2003:36). Não quis com isso conduzir a pesquisa para uma perigosa e simplista divisão de cor – muito comum nos trabalhos norte-americanos (ver Bourdieu

e Wacquant, 1999) – evitando uma perspectiva “afrocêntrica” (ver Gilroy, 1993), na qual os Maracatus seriam originários da África ou ainda “resquícios” de uma africanidade estanque e imaginária. Na verdade, a diáspora africana já veio como grupo social fragmentado desde o início do período colonial até o fim do escravismo. Hoje em dia, no entanto, como a maioria dos grupos sociais contemporâneos, as diásporas africanas também passam por uma fragmentação e reavaliação da identidade (Kopytoff, 1982).

## **O Texto**

A tese foi dividida em quatro partes sendo a primeira constituída do capítulo 1, que aborda as questões teórico-metodológicas da pesquisa e a Noite dos Tambores Silenciosos, principal performance dos Maracatus. A segunda parte é sobre as Nações africanas no Brasil e inclui os capítulos 2 e 3 que abordam o tráfico transatlântico e o sistema escravista no Brasil. A terceira parte, composta dos capítulos 4 e 5, engloba as questões do discurso e da espacialidade nas performances dos Maracatus. Por fim, a quarta parte compreende os capítulos 6 e 7 que discutem a música e a situação em que os Maracatus se encontram hoje em dia respectivamente.

O capítulo 1 é iniciado com uma descrição da performance da Noite dos Tambores Silenciosos, o evento mais importante para os Maracatus segundo aqueles com quem conversei. O objetivo aqui é sublinhar as questões mais significativas que estão presentes nas práticas dos Maracatus, que terminam por delinear a estrutura teórico-metodológica desta pesquisa. Dessa forma, partindo da performance da Noite dos Tambores Silenciosos, eu procurei conectar os diversos elementos presentes no

evento com aqueles que foram aparecendo na minha interação com os Maracatus durante a pesquisa de campo, guiando assim a estrutura deste trabalho. Os elementos presentes na história, no discurso, na música, na dança e na cultura visual foram aos poucos sendo revelados e que me ajudaram a entender não só os Maracatus, mas também parte da diáspora africana no Brasil que os criaram.

No capítulo 2 a ideia central foi utilizar uma ferramenta histórico-estrutural para entender não a origem dos Maracatus, mas sim a origem da diáspora africana que inclui o terror do tráfico e do sistema escravista, aos quais os africanos foram submetidos à força durante mais de trezentos anos. Além da violência destes processos, há de se levar em conta a nostalgia, fator inegavelmente presente na diáspora que é também conhecido como banzo e que tanto afetou a vida dos africanos na reformulação e criação de novas práticas durante e depois do cativeiro.

A coroação da rainha D. Ivanise do Maracatu Encanto da Alegria abre o capítulo 3. Sendo a rainha hoje em dia a personagem mais importante de todos os Maracatus com que trabalhei, a coroação foi particularmente significativa, pois ela englobou diferentes nuances das tradicionais coroações de rainha de Maracatu. O capítulo segue abordando outras instituições como a própria *Coroação dos Reis de Congo*, as *Nações Africanas* e as *Irmandades do Rosário dos Homens Pretos e Pardos*. A intenção foi convergir elementos – presentes nos Maracatus estudados – que ajudaram a diáspora africana a estabelecer-se e organizar-se durante o período colonial e imperial, cujo modelo econômico era baseado no sistema escravista brasileiro.

O significado de Maracatu é o tema do capítulo 4. O enfoque neste capítulo recai sobre os discursos do que é e do que não é um Maracatu, ou seja, de como várias formas discursivas são responsáveis pela construção do conceito de Maracatu, sejam elas orais ou escritas. Discurso aqui é entendido como uma performance que representa um

diálogo constante entre os Maracatus com a mídia, e especialmente com a academia. A intenção é mostrar como os Maracatus podem criar visibilidade e poder ao mesmo tempo em que podem ser transformados em uma simples manifestação folclórica ou uma dança, ao invés de um grupo social que convive com uma realidade social desprivilegiada.

O capítulo 5 traz o espaço como local onde ocorrem as performance, i.e., onde os significados ganham sentido quando executados em determinados espaços. Este capítulo tem como objetivo contextualizar os Maracatus dentro das espacialidades em que mais atuam, especialmente porque suas performances são itinerantes e não fixas. Dos terreiros de Xangô – com os quais os Maracatus guardam estreita conexão – até as ruas de Recife e Olinda – onde eles desfilam e concorrem todos os anos durante o período do carnaval – Maracatus atuam em locais que ganham outros significados apenas com suas performances. Como resultado, significados mudam de acordo com os locais nos quais os Maracatus estão atuando, especialmente as performances públicas que trazem visibilidade para um grupo social que é em grande parte excluído da sociedade envolvente.

Considerando a crucialidade da música para os Maracatus, o capítulo 6 aborda o som dos Maracatus e as suas particularidades e diferenças que variam de um Maracatu para outro. A música – as loas e os baques virados – são responsáveis pelo grande impacto que causam nas plateias por onde passam. A música dos Maracatus, que já chegou a ser classificada de monótona e melancólica (Suassuna, 1991), não impressiona apenas pelo baque surdo no corpo de quem os escuta, mas pela complexa polirritmia das orquestras percussivas, que cada vez mais adicionam elementos novos e padrões rítmicos e melódicos que dinamizam e ressaltam o som dos Maracatus.



Finalmente, o capítulo 7 discute questões contemporâneas tais como identidades fragmentadas e flexíveis, hibridismo e autenticidade. O objetivo aqui é entender as estratégias que os Maracatus têm utilizado para manter sua estrutura e suas performances em atividade. A razão disto é que, nos últimos cinquenta anos, os Maracatus – a despeito do vaticínio de seu desaparecimento – têm passado por transformações que os tornaram mais visíveis e respeitados, especialmente no diálogo com os compositores de música brasileira, que acabou por resultar na influência marcante na origem do movimento Mangue Beat, que mudou a estética de parte da música popular brasileira. Foi graças a esse diálogo que os Maracatus estão hoje atuando local e globalmente para uma plateia diversa e cada vez mais curiosa e apreciadora de suas performances.

\* \* \*

## **PARTE I**

# **PERFORMANCE E DIÁSPORA AFRICANA**

## A NOITE DOS TAMBORES SILENCIOSOS

### Notas de Campo

*Em meados da década de 1980, um casal de amigos me convidou para conhecer a Noite dos Tambores Silenciosos durante um dos muitos carnavais de que participei em Recife. Sem nunca ter ouvido falar desta Noite, fiquei curioso para saber o que havia por trás de um evento que acontecia no carnaval e que levava um nome em que a música estaria “silenciosa”.*

*O Pátio do Terço, onde aconteceria a cerimônia dos Maracatus, ficava por trás do Pátio de São Pedro, que eu já conhecia há muito tempo. Mas ao local do evento, o Pátio do Terço, eu nunca tinha ido, nem nunca tinha ouvido nenhuma menção sobre ele. A chegada ao Pátio foi tranquila, já que o centro do Recife naquela época não tinha um grande volume de pessoas no carnaval, como hoje em dia. Todo o evento foi surpreendente desde o momento em que cheguei até quando o último Maracatu deixava, lentamente, a estreita Rua do Pátio do Terço. De início, eu nunca tinha visto tantos Maracatus reunidos num mesmo local e tocando juntos ao mesmo tempo. E isso*

*foi surpreendente não só pela organização própria entre os diversos grupos, mas acima de tudo pelo respeito do espaço e do baque que cada Maracatu tinha com o outro.*

*Neste primeiro ano, a surpresa foi maior que a curiosidade, e deixei de perceber o evento como um todo. Sem a formação acadêmica de antropólogo ou etnomusicólogo, ou seja, observando como qualquer espectador, passei a frequentar anualmente a Noite dos Tambores Silenciosos que cada vez mais admirava e cuja importância para aqueles grupos me parecia cada vez mais evidente. Com a liberdade de transitar por toda a extensão da rua em que acontecia o evento – algo que é praticamente impossível hoje em dia – tive a chance de ver homenagens a Dona Santa e a Seu Luiz de França, de conhecer a casa de Badia e conhecer alguns dos participantes de Maracatus, de cuja realidade eu até então tinha estado distante. Na verdade, estava descobrindo um universo novo dentro do carnaval de Recife, que poucos pernambucanos conheciam e que muitos ainda hoje desconhecem. Lembro-me de certa vez presenciar um discurso em tom de crítica de Seu Luiz de França, sobre os próprios Maracatus e sobre a organização do carnaval de Recife que não proporcionava as condições adequadas para que os Maracatus saíssem no carnaval. Em outra oportunidade, levei uma câmera fotográfica e um pequeno gravador para registrar a Noite dos Tambores Silenciosos, sem nenhuma intenção de pesquisa, mas apenas por admirar o evento e a cerimônia que acontecia à meia noite, com a homenagem e o culto aos seus ancestrais.*

*Quando resolvi pesquisar sobre os Maracatus de Pernambuco, por ocasião do meu programa de doutorado, lembrei-me das várias vezes que estive no Pátio do Terço para assistir a Noite dos Tambores Silenciosos. Assim, em 2003, retornei ao Pátio do Terço mais uma vez para assistir a Noite dos Tambores Silenciosos, só que desta vez não como espectador e sim como pesquisador. Levei uma filmadora para que pudesse registrar e observar com calma todo o evento daquele dia. Para minha surpresa, quase*

*não consegui passar pelas ruas apertadas que davam passagem para o Pátio do Terço devido à grande quantidade de pessoas. Quando finalmente alcancei o pátio, perto do palco onde anualmente ocorre a cerimônia dos Tambores Silenciosos, vi que não conseguiria nenhuma imagem, pois a rua estava toda tomada por pessoas, que deixaram apenas um espaço mínimo para a apresentação dos Maracatus que passariam por ali. Se estivesse acompanhando algum grupo, certamente perderia a cerimônia como um todo. Por sorte, tive acesso a um palanque da imprensa de onde pude gravar boa parte do desfile dos Maracatus e a cerimônia dos Tambores Silenciosos. Mas o palanque não só me deu uma melhor posição para gravar o evento. Pouco tempo depois da minha chegada, caiu uma forte chuva que dava a impressão de que não haveria a Noite dos Tambores Silenciosos naquele carnaval. Surpreendido novamente, vi os primeiros Maracatus entrarem no palco para a apresentação de suas três toadas, mesmo debaixo da chuva que não parava, nem diminuía. O evento acabou sendo prejudicado em parte, especialmente porque o som das alfaias foi abafado pela água da chuva. Alguns Maracatus deixaram o local, mas os que ficaram se apresentaram como se não houvesse nenhum obstáculo. O palco estava cercado pela plateia e por vários repórteres que se espremiavam entre a rua estreita e a pequena calçada, mas sem abandonar o local. Um a um os maracatus desfilaram, tocaram e dançaram diante da Igreja do Terço.*

*À meia-noite, como de costume, os tambores pararam de tocar e as luzes do Pátio do Terço foram apagadas, com uma reação imediata do público que aplaudiu intensamente, e que logo em seguida silenciava. A partir deste momento, ouvia-se apenas o som dos abês sendo tocados no meio de um grupo de mães de santo que começavam a cantar, conduzidas pelo babalorixá Raminho de Oxóssi, um dos responsáveis pela organização da cerimônia naquele ano. O palco ostentava vários*

*pálios que foram levados até lá, enquanto algumas baianas dançavam na rampa de acesso ao palco. Fogos de artifícios foram acesos ao som dos abês e de orações, enquanto uma pira em chamas foi carregada pelo palco para ser sequenciada pela soltura de pombas brancas. As orações continuaram ao som dos abês, agora acompanhadas de palmas e da plateia que respondia participativamente. Depois das orações e da homenagem aos ancestrais, os Maracatus voltaram a tocar e desfilar pelo palco novamente.*

*Foi após rever esta cerimônia que passei a perceber os inúmeros significados que estão interconectados nos Maracatus, a começar pelo Xangô e o culto aos ancestrais, passando pela coroação dos reis e rainhas africanos, a autodenominação dos grupos como nação para diferenciar-se dos outros e sua presença sonora e visual no espaço público do carnaval de Recife e Olinda. A Noite dos Tambores Silenciosos, mesmo sendo um evento criado na década de 1960 pelo jornalista Paulo Viana, encerra em si as várias práticas sociais e culturais que uniram e separaram os africanos antes, durante e depois do período escravista.*

## Introdução

Este capítulo tem como foco os trabalhos que influenciaram esta pesquisa e que, de alguma forma, estão associados com a experiência do campo que revelou os caminhos que tomei para construir o arcabouço desta pesquisa sobre os Maracatus pernambucanos. A escolha da análise da Noite dos Tambores Silenciosos se deu por que considero esta cerimônia um evento que reúne os vários aspectos que constituem os Maracatus como os percebi e que, com o desenvolvimento da pesquisa, revelou-se em realidade como a performance mais convergente e abrangente das práticas do universo dos Maracatus.

Tendo este evento como fio condutor, resolvi basear minhas abordagens sobre estudos e etnografias surgidas durante as décadas de 1980 e 1990, nas quais os estudos de performance tornaram-se um paradigma (Seeger, 1987; Waterman, 1990a; Lortat-Jacob, 1995; entre muitos outros). Além destes, também baseei esta pesquisa em obras que enfocavam a questão da diáspora africana no mundo (Gilroy, 1993; Hall, 2003), uma vez que os Maracatus foram criados pela diáspora africana que veio para o Brasil. Por fim, em adição a estas duas formas de investigação, decidi que não poderia abordar os Maracatus sem levar em consideração o momento contemporâneo, em que os estudos sobre modernidade e pós-modernidade colocam as culturas como heterogêneas e híbridas, especialmente as sociedades que sofreram o processo de colonização (Gilroy, 1993; Bhabha, 1995; Hall, 2004).

Quando se fala de diáspora, alguns estudos tendem a apontar para a grande ausência de teorização do conceito. Geralmente as noções sobre diáspora envolvem teorias de assimilação ou modelos de integração, com o termo sendo descrito como grupos de migrantes mantendo uma tradição étnica e um forte laço de coletividade,

geralmente elegendo a diáspora judia como modelo ou “tipo ideal” weberiano (Anteby-Yemini e Berthomière, 2005). Essa rigidez conceitual foi gradualmente sendo substituída pelo dinamismo natural das diásporas que, por serem complexamente diferentes e diversificadas em todo o globo, chegam a ser diferenciadas entre fluidas e cristalizadas. Quando me refiro à diáspora nesta pesquisa me aproximo da conceitualização de Stuart Hall que entende diáspora como uma forma de representação e de posicionamento:

The 'New World' presence - America, *Terra Incognita* – is therefore itself the beginning of diaspora, of diversity, of hybridity and difference, what makes Afro-Caribbean people already people of a diaspora. I use this term here metaphorically, not literally: diaspora does not refer us to those scattered tribes whose identity can only be secured in relation to some sacred homeland to which they must at all costs return, even if it means pushing other people into the sea. This is the old, the imperializing, the hegemonising form of 'ethnicity'. We have seen the fate of the people of Palestine at the hands of this backward-looking conception of diaspora – and the complicity of the West with it. The diaspora experience as I intend it here is defined, not by essence or purity, but by the recognition of a necessary heterogeneity and diversity; by a conception of 'identity' which lives with and through, not despite, difference; by *hybridity*. Diaspora identities are those which are constantly producing and reproducing themselves anew, through transformation and difference (Hall, 2006: 244, grifos do autor)



## O Paradigma da Performance

Em *Negara*, Geertz mostra como a descrição de um evento, mesmo que elaborada de forma detalhada, pode ser superficial e, portanto, ilusória no que diz respeito à realidade do grupo que se enfoca. Já tendo sugerido uma “descrição densa” anteriormente, Geertz propõe que um evento pode revelar camadas de interpretações da complexidade das relações sociais e culturais dos grupos, criando conclusões que suportam interpretações mais amplas da cultura como elemento na construção de uma sociedade ou um grupo social (Geertz, 1973).

A importância dos estudos sobre a performance como prática social está baseada principalmente em questões tais como comportamentos, falas e movimentos do corpo. São esses fatores que estão comumente representados nas performances que as pessoas – individualmente ou em grupos sociais – costumam executar como forma de adaptação, visibilidade e mobilidade nas sociedades em que as relações de poder exercem um rígido controle sobre as pessoas, limitando suas ações e respostas. Neste sentido, as performances atuam como estratégias de estabelecimento de uma nova ordem e realidade social, reafirmando ou redefinindo essa ordem para que o grupo se mantenha e sobreviva.

O interesse nas performances existe desde há muito tempo, com estudos pioneiros como os de Erving Goffman (1985). Contudo, a partir da década de 1970 os estudos de performance ganharam uma significativa projeção em disciplinas como folclore e linguística (Bauman, 1977; Abrahams, 1977), antropologia (Turner, 1987; Fabian, 1986) e etnomusicologia (Seeger, 1987; Béhague, 1984; Erlmann, 1996; entre outros). Para Goffman, performance deve ser entendida nos momentos em que as pessoas interagem socialmente em seu cotidiano, no momento em que elas estão

construindo sua identidade como pessoas sociais. Baseando-se numa análise do cotidiano, Goffman (1985) parte de uma perspectiva, na qual todas as ações que executamos e a que damos significados (performances) são análogas a performances teatrais ou dramáticas, isto é, uma pessoa age socialmente de forma a manipular uma impressão que ela deseja que as outras pessoas tenham dela. Portanto, de acordo com Goffman, a realidade social deve ser entendida a partir das ações sociais que são executadas pelas pessoas em suas performances cotidianas.

“A noção geral de que fazemos uma representação de nós mesmos para os outros não é nenhuma novidade. O que deveria ser acentuado, para concluir, é que a própria estrutura do ‘eu’ pode ser considerada segundo o modo como nos arranjamos para executar estas representações na nossa sociedade” (Goffman, 1985: 230).

Nos campos da sociolinguística e da etnografia da comunicação, Dell Hymes propõe a interpretação de uma performance falada através da práxis do discurso e da abstração da linguagem num determinado contexto, já que a linguagem é cercada de relações subjetivas. Bauman (1977) e Abrahams (1977), por outro lado, dedicaram-se a performance como processo comunicativo, onde a linguagem passou a ser a preocupação central para a interpretação de um “evento” ou “encenação” cultural. Neste sentido, os estudos que se baseiam na performance da fala como eventos conceituam que podemos entender melhor uma performance se a examinarmos como um momento único, particular, que obedece a um determinado contexto, ao mesmo tempo em que o modifica. Assim, de acordo Bauman, uma performance atua...

“[...] as a mode of spoken verbal communication. Performance involves on the part of the performer an assumption of accountability to an audience for the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus marked as subject to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display of competence” (Bauman, 1977: 11).

No campo da antropologia, Victor Turner (1988) é apontado como um dos precursores nos estudos da performance. Partindo da ideia de ator social, Turner direciona seus interesses para o teatro e a dramaturgia, nos quais a estrutura de uma peça passa a ser o reflexo da estrutura social de uma sociedade ou um grupo. Elegendo os significados simbólicos, ele desenvolve os conceitos de *Liminality* – caracterizado pela flexibilidade e indeterminação da identidade ou a posição social durante diferentes etapas de um ritual – e *Communitas* – o senso de igualdade social e união de um grupo ou comunidade, representado através da experiência partilhada nos rituais. Turner argumenta assim que o ritual é uma performance pública de um evento comunicativo e funcional. Os rituais, dessa forma, envolvem um conjunto de símbolos culturais e, portanto, suas performances operam como um “processo de transformação” do grupo assim como do contexto.

No terreno da etnomusicologia, mais especificamente a partir da década de 1980, encontramos um dos trabalhos mais significativos para os estudos de performance, a saber: *Why Suyá Sing?* de Anthony Seeger. Tomando como ponto de partida *The Mouse Ceremony* – uma cerimônia que julga central para o entendimento da vida cotidiana dos Suyá – Seeger analisa a performance como representação da vida social utilizando uma abordagem que engloba campos da antropologia e etnomusicologia, denominada por ele

de “*antropologia musical*”, numa clara “... ênfase no processo e na performance muito comuns na antropologia contemporânea” (Seeger, 1987: xiv).

Outros estudos importantes nesta mesma área são os trabalhos de Veit Erlmann (1996) e David Coplan (1994). O primeiro usa a performance de um gênero musical sulafricano, a *isicathamya*, para pontuar processos de negociação e sobrevivência. Partindo de um histórico do gênero e do discurso contido na mídia, Erlmann analisa o papel desta música na vida social dos Zulu. Para ele, performance não constitui necessariamente um reflexo da estrutura social, mas sim um “espaço” de negociações de interseções, estética e ideologia, no qual processos de resistência e acomodação acontecem ao mesmo tempo (Erlmann, 1996). Coplan, trabalhando com os gêneros orais e musicais dos Basotho, considera a performance como uma articulação de relações de significado que estão associados ao poder. Segundo ele, as performances guiam as vozes das classes dominadas nos processos de reafirmarem sua identidade livre das políticas de segregação.

A performance, portanto, deve ser entendida como um processo de transformação de pessoas e de grupos, isto é, processo como uma forma de ação e reação, dando às pessoas e aos grupos um caráter de coparticipação e não de passividade. A performance serve como um contraponto da vida cotidiana, promovendo significados para práticas e experiências sociais, ao mesmo tempo em que é permeada por ela. Dessa forma, os estudos de performance constituem-se assim numa abordagem teórica e metodológica para o entendimento dos processos de construção da realidade social e cultural de grupos como os Maracatus.

Por conseguinte, a importância dos estudos de performance se baseia no fato de que eles podem trazer à tona questões como ações e comportamento sociais, discurso

verbal e não-verbal, tradição, autenticidade, mudança sociocultural e a construção da realidade de cada grupo social contemporâneo que busca visibilidade e *empowerment*.

## **Discurso na Performance**

Partindo da ideia de que o discurso é parte integrante da performance, ele é abordado aqui como fonte reveladora tanto dos grupos como da sociedade envolvente. Sendo o mundo contemporâneo governado por discursos e construções retóricas controlados e restritos a grupos privilegiados, tudo aquilo que aprendemos é construído através de signos regidos pelas regras do discurso e relacionados a outros textos por filiações, alusões e repetições (Derrida, 1973). O discurso, no entanto, sendo um dos principais elementos responsáveis pela produção de significados sociais e culturais, nunca é aparente. Neste sentido, a produção do discurso – ou a forma em que a realidade nos é passada através dela – é manipulada, organizada e distribuída por ações específicas de acordo com os grupos de interesse que a controlam. Em outras palavras, discursos são múltiplos e descontínuos e a intenção por trás deles não é necessariamente esconder a verdade, mas distorcer e constituir seus aspectos temporários (Foucault, 1999).

O discurso nesta pesquisa é focado através de duas perspectivas. A primeira é através do próprio discurso dos Maracatus, seja em declarações de seus membros ou nas letras de suas músicas. A segunda é através do discurso externo aos Maracatus, presentes em trabalhos acadêmicos ou em artigos veiculados pela mídia. Com relação aos grupos, abordei seus discursos através de entrevistas, de conversas durante as performances e da poesia de suas *toadas*. Em seguida, procurei ver como os Maracatus

eram e são representados pela academia e pela mídia, pois não há como desconsiderar a influência que estas duas instituições têm sobre os grupos vis-à-vis sua manutenção e transformação, especialmente a partir da década de 1960 (Real, 1990), quando após uma ameaça de declínio, os Maracatus ressurgiram de maneira decisiva para sua sobrevivência hoje em dia.

É importante ressaltar aqui que quando me refiro aos Maracatus em toda esta pesquisa, estou na verdade me referindo a um grupo de pessoas que produzem uma forma de expressão social e cultural e não a uma forma reificada de manifestação folclórica, estática e passiva. Percebo os Maracatus, desta forma, como um conjunto de múltiplos fatores que envolvem religião, história, diáspora, política, música e dança e que interagem dentro dos grupos conferindo-lhes tanto uma identidade flexível e dinâmica, quanto uma realidade sociocultural que são constantemente reproduzidas através de suas performances, seja publicamente durante o carnaval, seja no âmbito privado dos terreiros de Xangô.

Deste modo, creio que os estudos sobre esses grupos deveriam associar estruturas musicais e discursivas com a imaginação social deles, suas práticas sociais e culturais e a experiência pessoal do grupo como um todo coletivo. É nesse sentido que cultura, como definida por Geertz, atua como uma teia de significados tecidas por estas pessoas e grupos, na qual o mundo passa a ser percebido e re-significado, ou seja, ele passa a ser um sistema de textos que podem ser lidos, já que são dotados de múltiplos significados (Geertz, 1973).

## O Espaço na Performance dos Maracatus

Tendo em vista a importância das interações sociais nos Maracatus em diversas esferas espaciais, é fundamental estabelecer uma discussão sobre esta relação nos espaços comuns às performances dos grupos. Nesse caso, é necessário considerar a discussão clássica entre concepções de espaço e lugar e a relação entre arenas públicas e privadas para entender onde se situa este espaço comum ou privado no universo dos Maracatus.

Michel de Certeau (1994) delimita campos distintos para as concepções de espaço e lugar. Na concepção de Certeau, há uma distinção tênue entre espaço e lugar, uma vez que espaço e lugar se justapõem em alguns momentos, apesar de ambos apresentarem uma diferença significativa. Para ele o *lugar* é onde se dá a relação de coexistência entre elementos em que os objetos ou pessoas recebem significados estabelecidos que não variam, ou seja, que são estáticos.

“Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do ‘próprio’: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade” (Certeau, 1994: 201).

Distintamente, o *espaço* é produzido pelo movimento, pelo tempo e por operações. “O espaço é um lugar praticado”, ou seja, é um lugar onde as performances determinam os seus significados (Certeau, 1994: 200):

“Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais... Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito” (Certeau, 1994: 202).

A noção de espacialidade em Certeau (1994) estaria assim inserida numa prática sociocultural cotidiana de forma intrínseca, com possibilidades infinitas tanto de espaços como de experiências espaciais. Neste sentido, os “objetos” e a simples ação de “ver” (conhecimento) seriam reduzíveis à lei do *lugar*, enquanto que de forma análoga, as operações ou “ações de sujeitos históricos” e a ação de “ir” (movimento) estão condicionados como *espaços*. Nesse ponto, os relatos fazem um trabalho que “transforma lugares em espaços ou espaços em lugares”. Nas palavras de Certeau,

“O *espaço* estaria para o *lugar* como a palavra quando falada, isto é, quando percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções... Diversamente do lugar, não tem portanto nem univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’” (Certeau, 1994: 202; grifo meu).



Giddens (1991) amplia essas noções de espacialidade vinculando-as aos conceitos de modernidade tardia e globalização. Ele argumenta que as sociedades tradicionais, baseadas principalmente na agricultura, esboçavam a ideia de lugar, espaço e também de “tempo” como fixas e coincidentes. Contudo, o processo de industrialização das sociedades ocidentais e suas consequências geraram um “desencaixe” do lugar, do espaço e do tempo, destruindo as ideias de estabilidade e fixação entre os três na medida em que promovem um “tempo universal” (Giddens, 1991).

“A modernidade separa, cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão “ausentes”, distantes (em termos de local), de qualquer interação face-a-face. [...] os locais são inteiramente penetrados e moldados por influências sociais bastante distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente aquilo que está presente na cena; a “forma visível” do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza” (Giddens, citado por Hall, 2004: 18).

Foucault (1986), da mesma forma, trabalha com a noção de espaço e espacialidades dentro da perspectiva da modernidade tardia (pós-modernidade), afirmando que existe uma justaposição de vários fenômenos acontecendo ao mesmo tempo nos espaços é característica e representativa do mundo moderno. Para Foucault, a noção de espaço, denominada por ele de “heterotopia” é fundamental para qualquer forma de ação social na vida pública, pois ela “[...] é capaz de justapor em um único lugar real, vários espaços, várias vistas que são em si mesmos incompatíveis” (Foucault, 1986: 23).

“O espaço em que nós vivemos – que nos tira de nós mesmos, no qual a erosão de nossas vidas, nosso tempo e nossa história ocorre; o espaço que nos prende e consome é também, em si mesmo, um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos em um tipo de vazio no qual podemos colocar indivíduos e coisas. Nós não vivemos em um vazio que pode ser colorido com diversas tonalidades de cores. Nós vivemos dentro de um conjunto de relações que delineiam posições (lugares), as quais são irredutíveis umas com as outras e, de forma alguma, super impostas umas com as outras” (Foucault, 1986: 23).

Os conceitos de Foucault e Giddens trazem à tona a necessidade da noção de espacialidade no momento contemporâneo. Os estudos acadêmicos privilegiaram por muito tempo as noções de tempo dentro da história, em detrimento da noção de “espaço”. Foucault não propõe que se faça o contrário, e se privilegie o espaço em um posicionamento anti-histórico. Na verdade, ele propõe que a história seja “espacializada” desde o seu começo, através de uma perspectiva estruturalista, reafirmando o espaço na teoria social (Soja, 1999).

Ao compararmos Giddens e Foucault, percebe-se diferentes interpretações do papel da modernidade, pós-modernidade e sua relação com o espaço e o lugar. Para Giddens os processos de modernização promoveram uma dissociação entre o lugar, o espaço e o tempo. De forma contrária, para Foucault as *heterotopias* – que são os espaços produzidos pelo mundo moderno – englobam as noções de lugar e espaço numa só. Apesar disto, ambos têm visões semelhantes quanto à importância da dimensão histórica para o entendimento da noção de espacialidade dentro dos estudos das sociedades contemporâneas.

Essa discussão sobre os conceitos de espaço e lugar nos leva à constatação de que as heterotropias foucaultianas estão presentes no mundo contemporâneo quando observamos a existência de espaços que englobam múltiplas características, a exemplo de alguns espaços públicos que abrigam significados diversos, dependendo da ocasião e das performances. Há, neste sentido, uma sobreposição de significados nos espaços performáticos que compreendem múltiplas ações e práticas, e conseqüentemente, múltiplos significados que estão sendo produzidos, mas não estabelecidos definitivamente.

Portanto, a flexibilidade da espacialidade nos Maracatus torna-se uma questão essencial, uma vez que significados são produzidos de acordo com os diferentes contextos e situações. Em primeiro lugar, os Maracatus estão intrinsecamente relacionados com as práticas do Xangô, as quais são realizadas na esfera privada dos terreiros das *Ialorixás* e dos *Babalorixás*. Em segundo, os Maracatus promovem performances itinerantes que se movem pelas ruas das cidades de Recife e Olinda, tocando e cantando para diferentes públicos em momentos e espaços múltiplos. Como resultado disto, os terreiros são conectados com as práticas do sagrado, enquanto que as ruas estão associadas com a festividade pública do carnaval.

## **Maracatu e Música**

O ato de tocar e cantar é muito mais que um simples entretenimento para os Maracatus, diferentemente do que se costuma pensar. A música não é apenas relacionada com o carnaval ou outra forma de entretenimento como pode parecer devido a denominações do tipo “brinquedo” ou “folgado”. A música dos Maracatus está inter-

relacionada com várias formas de expressão cultural e instituições sociais, já que ela é dependente da religião, política, economia e história que envolve os grupos. O processo de composição é importante não só pela origem e estética da *toada* ou *loa*, mas também pela sua associação com o processo de aprendizagem, assim como o entendimento da relação com outros grupos sociais e com um passado histórico (Coplan, 1994). Sendo assim, Compor é criar uma música que reflete a consciência do papel e da posição de cada um como pessoa dentro do sistema sociocultural brasileiro.

Na análise das músicas, o som e o silêncio (Seeger, 1987) têm destaque fundamental no processo de representação dos grupos. Na Noite dos Tambores Silenciosos, por exemplo, o som da poderosa orquestra percussiva é ouvido com mais força dentro da estreita Rua do Pátio do Terço, tornando-se ainda mais enfático quando dois ou três Maracatus tocam ao mesmo tempo. Com *baques* próprios, cada Maracatu provoca um diálogo sonoro entre os batuqueiros, no qual diferentes partes do seu universo são marcadas pelos sons produzidos ali.

Antes da repercussão na mídia da Noite dos Tambores Silenciosos, os Maracatus tinham mais liberdade de movimento para realizar sua performance. A rua do pátio sempre foi propensa para isto, já que ela se alarga em frente à Igreja do Terço e se afunilava no sentido contrário. Em fila, os Maracatus apresentam-se um a um até que à meia-noite todos param e esperam para o momento máximo da noite, ou seja, a cerimônia do culto aos antepassados, quando todos os tambores são silenciados. Portanto, o som e o silêncio sempre fizeram partes da constante recriação do espaço significado, já que o dia-a-dia tende a ofuscar as distinções entre o sagrado e o profano e a atividade cerimonial e musical restabelece isto de volta. Em outras palavras, o espaço público e ordinário da rua ganha um novo significado para os Maracatus e sua audiência, quando as performances da Noite dos Tambores Silenciosos tomam conta do

Pátio do Terço, dando um caráter de extraordinário ao Pátio do Terço (Durkheim, 1996).

Mas as performances não se limitam à frente da Igreja do Terço. A extensão da rua do pátio e as ruas laterais também são lugares importantes durante a Noite dos Tambores Silenciosos, já que estes espaços estão carregados de significados e associações através do canto, da dança e da atividade cerimonial. A socialização é reenfatizada neste momento através da preparação do ato final da cerimônia. A preparação das roupas, a aprendizagem de novos batuqueiros, os ensaios, a organização das saídas (incluindo transporte e alimentação) fazem parte de todo o processo de execução da performance. É neste sentido que as execuções musicais e religiosas da Noite dos Tambores Silenciosos são a asserção de identidade num sistema social, da mesma forma que o estabelecimento do tempo e do espaço, da ordem social, do aprendizado, da consciência da história do grupo e de suas relações sociais.

No entanto, a música não é só um reflexo ou uma simples reprodução da estrutura social. É importante entender o aspecto constitutivo da música como um processo social em relação a outros, igualmente não reduzidos ou atomizados. A música é na verdade um conjunto intrincado de relações sociais dentro de um espaço e tempo contextualizados, e para entender a música de um grupo ou um indivíduo, é preciso conhecer seus traços característicos, sua história e a visão de mundo que ela traz consigo (Erlman, 1996).

O maior problema das pesquisas sobre a música de grupos “tradicionais” no Brasil é que ela é em alguns casos vista e entendida como uma “tradição cultural estática” (Feld, 2000). Em outras palavras, sem que sejam levadas em consideração suas heranças coloniais, o processo de adaptação e miscigenação dos grupos, o trânsito entre

o campo e as áreas urbanas dentro de um contexto de permanente mudança, além da grande influência da mídia na transformação e no senso comum destas tradições.

Um dos argumentos básicos que pretendo mostrar nesta pesquisa é que os Maracatus passaram por um longo e complexo processo de transformações e mudanças. Este processo de mudança social é melhor entendido como uma estrutura de conjunções, na qual a organização dos grupos, a plateia e as pessoas ligadas à produção musical destes grupos negociam um caminho através do sistema social, ou seja, através do hibridismo cultural, de subordinação econômica, das ações sociais e das especificidades complexas da diáspora africana no Brasil (Monson, 1999). A música dos Maracatus pode ser entendida assim como um elemento definidor retrospectivo da tradição e intérprete do presente. Esta música, como outras formas de expressão destes grupos, não é um todo homogêneo, mas sim uma categoria composta de numerosas e distintas práticas sociais convergentes (Waterman, 1990b).

A análise musical nesta pesquisa procura desvelar assim os processos pelos quais os Maracatus estabelecem sons carregados de significados, onde a religião e a história são estampadas como elementos identitários. A música dos Maracatus mostra que eles compõem e cantam, em grande parte de suas *toadas*, elogios a eles próprios, de maneira que ganhem prestígio e reconhecimento. Em outras palavras, cantar sobre suas performances e desfiles, se autopromovendo, transforma os Maracatus em uma parte de seu espaço imaginado (Erlmann, 1996). Portanto, a ideia principal aqui é mostrar os Maracatus não como grupos que apenas se divertem durante o carnaval, mas também como grupos que refletem e reagem diante de um passado e um presente, em busca de uma visibilidade e de uma identidade social próprias.

## Coroando Visibilidade: Maracatus Hoje

Uma questão fundamental no que diz respeito à modernidade tardia – ou pós-modernidade – é que os conceitos de identidade, etnicidade e nacionalidade são difíceis de conceber em nações que foram colonizadas (Hall, 2006). Na visão enfatizada pelos estudos sobre o pós-colonialismo, as identidades tornaram-se flexíveis e híbridas, pois os grupos sociais foram forçados a lidar com problemas na construção social de sua realidade e na produção de significados dentro de um contexto de relações sociais e culturais heterogêneo e que vem passando por transformações significativas (Hall, 2004; Bauman, 2003).

Como dito acima, os Maracatus têm um processo dinâmico no qual as performances exercem um papel fundamental na construção e manutenção de suas identidades e visibilidade diante da sociedade envolvente. Um relevante aspecto da música dos Maracatus é que ela é flexível e dinâmica sem, no entanto, mudar sua característica básica que é o diálogo percussivo entre os batuqueiros da orquestra sobre uma base fixa. Esta versatilidade está presente na maneira pela qual os mestres de orquestra compõem ou recompõem novas toadas, às vezes se utilizando de antigas que pertencem ao domínio público. As toadas tornam-se assim uma expressão de diferentes contextos, nos quais a experiência e mobilidade entre passado e presente, entre o público e o privado e, entre o sagrado e o secular são reafirmadas.

É neste sentido que as performances durante o período do carnaval ou em outras ocasiões em que os Maracatus se apresentam, servem como uma estratégia de visibilidade, mobilidade e *empowerment* onde a identidade pode ser reestabelecida através da música, da dança, da cultura visual que transforma e unem diferentes contextos, diferentes classes sociais. Contudo, é também importante entender os

processos nos quais eles percebem conscientemente o seu papel na sociedade brasileira. Sendo assim, é preciso compreender os processos de criação e produção performática e musical, uma vez que sons, palavras, roupas e danças específicas são escolhidos para expressar sentimentos, emoções e reivindicações, nos quais os Maracatus constroem seu papel e sua posição social através da estética de suas performances e músicas.

\* \* \*



## **PARTE II**

# **NAÇÕES AFRICANAS, NAÇÕES BRASISLEIRAS**

## REDESCOBRINDO OS MARACATUS DE PERNAMBUCO

### Notas de Campo

*Em uma conversa informal sobre Maracatus com um estudioso local, percebi que ele tratava os praticantes do Maracatu como “diferentes”, ou seja, pessoas que possuem práticas sociais e culturais bem distintas dos brasileiros, já que eles eram na verdade descendentes de africanos. “Eles”, na realidade, eram de fato uma referência clara ao que tem sido chamado recentemente no Brasil de afro-brasileiros ou afrodescendentes, que no discurso geral transforma a diáspora africana no Brasil em “africanos”, pois “eles”, de acordo com meu interlocutor, agiam e pensavam não como grupos diaspóricos, mas sim como “africanos”. O problema que se coloca aqui é que não se sabe ao certo a que cultura do continente africano ele estava se referindo, ou seja, é como se pudéssemos dizer que os Zulu e os Yorubá possuísem as mesmas práticas sociais e culturais. Portanto, quando alguém se refere à diáspora como “eles”,*

*na verdade está estabelecendo a concepção de um “outro” diferente que foi e continua a ser social e culturalmente construído. Nas palavras de Milton Santos, os termos hifenizados os transformam em não-brasileiros ou ainda, em pessoas estigmatizadas, algo que implica na dificuldade de mover-se social e culturalmente.*

*A declaração a que me referi acima não está deslocada do discurso corrente sobre raça e questões raciais no Brasil hoje em dia. E por ser o Brasil um país predominantemente miscigenado – independente dessa miscigenação ser “democrática” ou não – as questões raciais no Brasil têm sido intensamente polêmica, com discussões às vezes violentas, que na maioria das vezes são baseadas em posições ideológicas. Como resposta a isto, o Estado, em conjunto com parte da mídia e da academia, têm reforçado a ideia de fronteiras raciais, de uma forma quase segregacional, com estratégias que vão desde cotas escolares, passando pela obrigatoriedade da disciplina História da África nas escolas públicas, ações afirmativas e movimentos sociais promovendo um discurso sobre “igualdade racial”. O problema é que esta classificação bicolor, que tem sido executada e mantida por países como os Estados Unidos e a África do Sul, vem provocando aquilo que Tariq Modood (1997) chama de “racismos múltiplos”, nos quais a discriminação é feita exatamente através da segregação racial.*

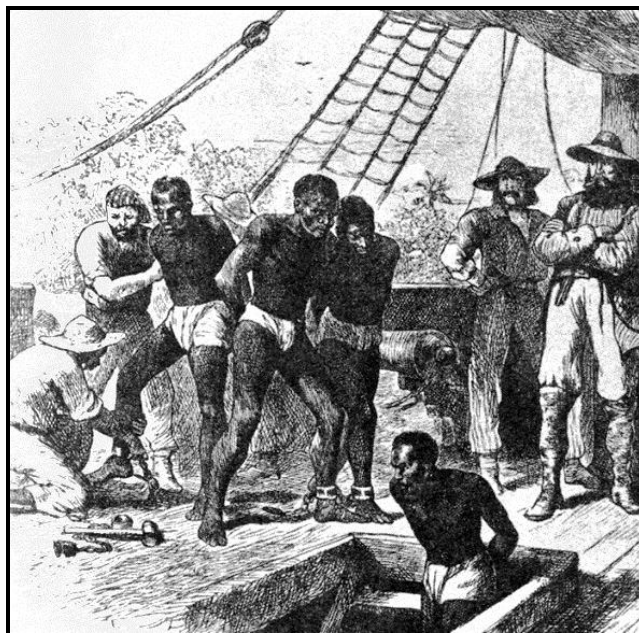
*Como consequência do episódio acima, percebi que eu não poderia trabalhar com os Maracatus sem levar em consideração um processo histórico que envolve aqueles que criaram os Maracatus, ou seja, a diáspora africana que veio para o Brasil após o violento tráfico transatlântico de escravos. Em outras palavras, era preciso entender o processo que conectou África, Portugal e Brasil durante o longo período que vai desde o Brasil colonial, iniciado quando a coroa portuguesa chegou à região do Congo, na África Central, passando pelo período do Brasil Império, até o momento*

*em que o numeroso contingente de escravos e descendentes, então libertos, foi colocado à margem da sociedade brasileira. Este período compreende e representa um processo de adaptação dos africanos e seus descendentes no Brasil, no qual foram elaboradas estratégias de construção e reconstrução de significados socioculturais, de identidades e de visibilidade, sendo os Maracatus parte deste processo.*

*Esta experiência vivida durante a pesquisa de campo é significativa por levantar a presença da academia no universo dos grupos diaspóricos no Brasil, entre eles os Maracatus. Tomemos como exemplo a antropóloga americana Katarina Real, que veio ao Recife durante a década de 1960, para estudar as expressões culturais locais. Real não só se envolveu pessoalmente com os grupos com quem trabalhou, como também ajudou o babalorixá Eudes na recriação do Maracatu Porto Rico, além de fazer parte da Federação Carnavalesca de Pernambuco que estabelecia os critérios para os concursos de desfiles dos Maracatus. O que deve ser considerado, a meu ver, é a postura da pesquisadora que acreditava serem os grupos diaspóricos africanos no Brasil nações puramente africanas e não Maracatus e que, além disso, estavam desaparecendo devido a um processo de “branqueamento” que vinha acontecendo no Brasil. Ora, considerar a diáspora africana como “africanos” e negar a miscigenação, é desconsiderar toda a dinâmica do contato inter-racial – travado tanto com os portugueses, como também com os diferentes povos africanos – pelo qual passaram os escravos africanos trazidos para o Brasil durante a colonização. Real não percebeu que a sua intervenção – independente de ser positiva ou não – influenciou diretamente no desenvolvimento futuro dos Maracatus.*

*A ideia deste capítulo surge assim da necessidade de entender a formação da diáspora africana no Brasil e de como ela tornou-se fruto de interações e diálogos,*

*negociações e estratégias de sobrevivência que os ajudaram a criar e recriar novas identidades a partir de então.*



Slave trade: scene aboard a slave ship.

Encyclopædia Britannica Online. 11 Jan. 2008

Disponível em: <<http://www.britannica.com/eb/art-73452>>.

## Introdução

Muitas afirmações declaram que os Maracatus foram originados a partir da Coroação dos Reis de Congo (Guerra-Peixe, 1980; Real, 1990) e isto tem sido tomado como uma verdade no senso comum sobre os Maracatus pernambucanos. Embora essas declarações tenham como base a coroação per se e, acima de tudo, a argumentação baseada no documento sobre um evento de coroação de Rei de Congo escrito pelo Padre Lino do Monte Carmelo Luna (Ribeiro, 1978), elas são na verdade especulações a respeito de uma possível origem deste fenômeno, que ultimamente tem cada vez mais gerado interesse nos meios acadêmicos, na mídia e em diferentes tipos de público.

Neste capítulo, assim como em toda a tese, ao invés de especular ou questionar qual foi de fato a origem dos Maracatus, focalizei os processos pelos quais as imaginações locais e globais, presentes ainda hoje nos Maracatus de Pernambuco, foram perpetuadas e propagadas através da diáspora africana. Dessa forma, quero entender como a diáspora africana inventou e reinventou tradições (Hobsbawm, 1983) desde o momento em que as culturas portuguesa e africanas se encontram no Congo, até os dias atuais em que essa mesma diáspora se encontra completamente fragmentada e em grande parte sem visibilidade.

O argumento central deste capítulo é situar e compreender o desenvolvimento dos Maracatus, através de um contexto sociocultural que envolve história, política e economia do Brasil, tendo como principal agente a presença da diáspora africana dentro deste contexto. Para tanto, é necessário entender a emergência e transformação dos vários grupos diaspóricos africanos no Brasil e suas particularidades, que teve como principal fator a escravidão e o tráfico transatlântico, conectando-os com os variados elementos que estão presentes nas performances dos Maracatus de hoje e que servem

como estratégias de sobrevivência e visibilidade dentro das sociedades pernambucana e brasileira.

Apesar de perceber a relevância da escravidão para uma melhor compreensão dos grupos diaspóricos, um aprofundamento deste tema fugiria ao escopo desta tese. O objetivo primeiro é entender os processos de mudanças, de adaptação e as novas formas de organização social engendrada pelos africanos e descendentes, durante os quase trezentos anos que durou o tráfico de escravos e o sistema escravista no Brasil durante o período colonial; considerando as consequências do sistema escravista – como o terror e a nostalgia – bem como as decorrências das relações raciais a partir de então.

### **O Tráfico Transatlântico e o Sistema Colonial Escravista**

A propagação da fé cristã e o processo civilizatório são largamente conhecidos na literatura colonial como *Leitmotiven* utilizados pelos europeus – particularmente ingleses, portugueses, espanhóis, franceses e belgas – para explicar a invasão e exploração do Novo Mundo e da África. Entre essas razões, a cristianização foi acima de tudo o propósito mais alegado para justificar as ocupações e escravização de inúmeras pessoas em ambos os continentes (Souza, 2000). Representantes da igreja católica encarregados de propagar a fé ocidental, junto com os representantes das monarquias europeias, desembarcavam seus navios nos vários portos do continente africano. Construíram assim um gigantesco império que durou desde o século XV – quando expandiram seus domínios em todo o globo – até o século XIX, quando o até então lucrativo sistema colonial-imperialista começou a dar sinais de enfraquecimento e as colônias iniciaram um processo de conquista de suas independências.

Em consonância com Freitas (1978), a base lógica para o estabelecimento do sistema colonial foi o fato de que os governos europeus perceberam que enviar camponeses para as novas colônias – sem um rígido controle – não proporcionaria nenhum tipo de lucro para eles. A razão era simples: os camponeses europeus encontrariam um pedaço de terra onde trabalhariam para eles mesmos, ao invés de se submeterem a quaisquer tipos de taxaçoão vindos de governos colonialistas. Como resposta a esse impasse, as colônias foram transformadas em um sistema produtivo baseado na escravidão, através da transformação de povos nativos em escravos, fazendo com que eles trabalhassem em terra alheia, sem que para isso fosse necessário dar-lhes nada em troca, exceto o mínimo de subsistência.

Entretanto, mesmo obtendo grandes quantias de lucro com a taxaçoão extorsiva de impostos, as grandes naçoões colonizadoras eram forçadas a enviar dinheiro para pagar pelos produtos oriundos das colônias, algo que não era desejado por nenhum país, já que o acúmulo de metais e riquezas significava poder e soberania para uma naçoão. A solução para esse problema foi procurar novos escravos sobre os quais eles tivessem mais controle e os transformar em “moedas” para poder assim obter ainda mais lucros além dos impostos que eram cobrados a todas as colônias. É nesse contexto que a África surge como a possibilidade de resolução do alto custo dos produtos coloniais. Os africanos tornam-se então o alvo dos europeus não só como trabalhadores escravos, mas também como moeda de troca. É a partir daí que se inicia o tráfico de escravos entre a África e as Américas – e a subsequente lenta troca dos escravos nativos pelos escravos africanos – que foi encorajado por vários intelectuais europeus, como por exemplo, o liberal inglês John Locke. Além disso, houve também grande estímulo por parte da Igreja Católica durante o papado de Nicolau V, que emitiu uma bula papal incentivando



a substituição dos escravos nativos pelos africanos, pois diferentemente dos primeiros, convertidos ao cristianismo, os africanos não eram cristãos (Freitas, 1978).

O tráfico de escravos espalhou um grande número de africanos por todo o ocidente, em especial no Brasil. Esse mesmo tráfico, que durou pouco mais de trezentos anos no Brasil, iniciou-se e foi abolido por motivos que sempre beneficiaram as nações colonizadoras da Europa. Contudo, o que é importante destacar em todo este sistema do tráfico de escravos africanos para o Novo Mundo, e mais especificamente para o Brasil, é o terror imposto aos africanos que, arrancados à força de sua terra natal, já chegaram em agrupamentos fragmentados de pessoas, com línguas, culturas e práticas sociais significativamente diversas. Isto significa dizer que, se hoje as diásporas são por si só fragmentadas (Hall, 2003), o que dizer de uma diáspora que já chegou à colônia inicialmente fragmentada.

### **Escravidão no Brasil**

Num primeiro momento, como dito anteriormente, as colônias europeias utilizaram o sistema escravista com os nativos do Novo Mundo, isto é, os inúmeros povos nativos que habitavam a América antes da chegada dos europeus. O arranjo funcionou bem por um tempo, mas logo uma série de problemas começou a surgir. Um dos principais entraves para a escravidão dos nativos residia no fato de que eles não possuíam uma lógica escravista nem uma lógica de acúmulo da produção. Como consequência disso, começaram a criar problemas para os colonos e seus governos através de fugas, brigas, suicídios, etc. Além disso, outras situações propiciaram a substituição dos escravos nativos brasileiros por escravos africanos. Entre eles havia o

grande número de guerras entre vários grupos de nativos das regiões mais centrais do Brasil, a dificuldade de se adaptarem ao estado de servitude longe dos laços familiares, assim como a resistência à mudança sociocultural onde o objetivo da produção era o acúmulo, que ficava em sua quase totalidade nas mãos dos portugueses. Os Tupi, que viviam mais no litoral brasileiro, por exemplo, colaboraram inicialmente com os portugueses na produção agrícola sem oferecer resistência. Contudo, no momento em que eles percebiam que seu trabalho não era temporário, e acima de tudo, não trazia nenhum tipo de vantagem para eles, simplesmente abandonavam o trabalho escravo e voltavam ao seu sistema de vida anterior. Este tipo de reação foi mais tarde associada a uma campanha abolicionista – e subsequente lei – que proibia a captura e a escravização de nativos brasileiros em 1570 (Freitas, 1978).

Esse processo de substituição não foi feito sem que houvesse resistência e complicações. Na verdade, a escravização dos nativos brasileiros permaneceu em vários lugares no país – e nas Américas – até o final do século XVIII. Em algumas capitânicas brasileiras (e.g. Maranhão) a escravidão dos indígenas perdurou por um longo período, uma vez que a substituição não traria, naquele momento, nenhum tipo de vantagem para os senhores escravista. Mesmo amparada na lei de 1570, a proibição não surtia nenhum efeito, com escravistas se rebelando contra a troca dos escravos nativos por escravos africanos, queimando cartas reais e expulsando governadores e jesuítas de suas jurisdições. A reposição só foi definitiva quando, em algumas terras brasileiras, o comércio internacional de produtos foi aliado ao sistema econômico local.

No entanto, as razões para essa substituição não eram óbvias como a literatura antiga descreve<sup>1</sup>. Justificativas enganosas foram criadas para apoiar a reposição dos

---

<sup>1</sup> Décio Freitas afirma que “a bibliografia sobre a argumentação jurídica e religiosa contra a escravidão indígena e a favor da escravidão negra, é muito copiosa: Bartolomé de las Casas em *An Interpretation of his Life and Writings* (Haia, 1951), padre Antonio Vieira em *Cartas – Coordenadas e anotadas por Lucio*

escravos ao longo do sistema escravista. Como é conhecido no senso comum, os nativos brasileiros ficaram estereotipados como preguiçosos e fracos, enquanto que os africanos eram fisicamente e tecnicamente superiores no que diz respeito ao trabalho agrícola. E mesmo levando-se em conta o fato de que os africanos eram mais caros e dispendiosos que os indígenas, isto era compensado pela maior capacidade de resistência ao trabalho desumano nos campos agrícolas. A verdade é que escravos africanos morreram tanto quanto escravos nativos durante suas vidas no cativeiro e isso nunca fez com que o tráfico fosse descontinuado (Freitas, 1983).

Outra afirmação falaciosa muito comum é que os nativos brasileiros eram naturalmente rebeldes enquanto que os africanos eram muito mais submissos, uma vez que a escravidão era uma prática estabelecida no continente africano. Ora, a escravidão na África existia sob a forma de uma servidão patriarcal e familiar e não uma escravidão econômica como a praticada pelos europeus (Meillassoux, 1995; Lovejoy, 2000). Além do mais, a alegada característica dos africanos – neste caso a leniência – pode ser facilmente contestada se tomarmos como exemplo as várias rebeliões que apareciam com certa frequência durante o período escravocrata. Desnecessário dizer que Pernambuco é um dos exemplos mais emblemáticos dessas rebeliões, pois os escravos que fugiram para Quilombo dos Palmares conseguiram resistir por quase um século, antes que as tropas portuguesas pudessem dominá-los.

---

*d'Azevedo* (Lisboa, 1926) e David Brion em *The Problem of Slavery in Western Culture* (Londres, 1966), entre outros (Freitas, 1983).

## **O Sistema Escravista e as Relações Raciais no Brasil**

A escravidão tem sido objeto de atenção de estudiosos em vários campos do conhecimento, sendo o tema mais abordado por disciplinas como história e economia, entre outras. O tema, contudo, tem sido investigado pelos antropólogos a partir de diferentes perspectivas considerando suas consequências e conexões com o mundo contemporâneo. Com relação ao campo da antropologia, mais especificamente, a escravidão tem sido pouco discutida, mas trabalhos como os de Meillassoux (1995) e Kopytoff (1982) têm contribuído significativamente para uma reavaliação das consequências da escravidão nos dias de hoje, especialmente no que diz respeito às diásporas africanas espalhadas por todo o globo, particularmente nas Américas (Gilroy, 1993; Hall, 2003).

De maneira geral, os vários argumentos sugerem que a principal intenção por trás destes trabalhos é a compreensão das sociedades contemporâneas que se utilizaram da escravidão como meio de produção, apesar de que em alguns casos a abordagem do tema é relacionada a formas de resistência e acomodação (Palmié, 1995). Neste último caso, escravos são considerados como indivíduos ou grupos passivos que apenas assimilaram ou copiaram um modelo de comportamento europeu. O perigo deste tipo de enfoque é que os novos grupos sociais diaspóricos são vistos como conjuntos de pessoas sem laços afetivos e, conseqüentemente, sem cultura ou organização social próprias, descartados como coagentes do processo histórico ocidental.

Alguns estudos recentes (Gilroy, 1993; Hall, 2003) ou mais antigos (Fannon, 1967; Du Bois, 1990) abordam grupos sociais diaspóricos como sendo culturas processuais e dinâmicas ao invés de monolíticas e inalteráveis. Sendo assim, o encontro dialógico das culturas europeias, indígenas e africanas – associado com os processos

políticos e econômicos (colonização e industrialização) – gerou grupos sociais diversos e fragmentados que sempre buscaram visibilidade e status dentro das sociedades contemporâneas ocidentais, especialmente em países que têm mantido um sistema de desigualdade social crescente, como é o caso do Brasil.

Apesar disso, um dos aspectos mais significativos da escravidão (e suas consequências) é o fato de que ela produziu um *ethos* variado e ao mesmo tempo peculiar nas diásporas africanas que vieram para as Américas. *Ethos* esse que tem incorporado um amálgama de diversas culturas, ambientes, organizações, práticas sociais e performances trazidas tanto da África quanto de Portugal. Toda essa mistura foi e continua sendo absorvida dentro das práticas de subseqüentes gerações, que por sua vez, têm adicionado uma multiplicidade de elementos a toda essa combinação. O resultado final, longe de ser uma cultura definitiva e estática, faz com que as diásporas africanas sejam heterogêneas e diversificadas (Waterman, 1990b).

No Brasil podemos dizer que diferentes paradigmas moldaram até recentemente os estudos de relações raciais, que incluem o sistema escravista como parte de seu contexto. Os estudos acerca deste sistema no Brasil, e das questões surgidas a partir dele, passaram por diferentes concepções de acordo com o pensamento intelectual ou acadêmico vigente sobre o tema. De uma visão inicial, importada dos europeus e americanos, passando pela influente perspectiva freyreana, até a década de 60 – com obras mais críticas – a escravidão e as relações raciais foram discutidas de diversas formas e abordagens. Atualmente, os estudiosos dessa área acabaram por encontrar pontos positivos e negativos nas compreensões anteriores estabelecendo novas formas de interpretação, nas quais os africanos não são mais entendidos como agentes passivos, mas sim como agentes ativos no processo civilizatório.

Nina Rodrigues, por exemplo, apesar da importância de sua documentação sobre os africanos no Brasil, tinha como base uma formação positivista que o fazia declarar que a presença dos africanos no Brasil – considerando a escravidão e sua subsequente abolição – era nociva para a sociedade brasileira. A razão era porque os africanos pertenciam a uma raça “inferior”, podendo assim produzir uma miscigenação que fatalmente “degeneraria” a população brasileira. Sugere ele então que o desenvolvimento só seria possível através de um processo de “branqueamento” que seria possível graças à presença dos europeus no Brasil (Rodrigues, 1976).

Totalmente contrário às ideias de Rodrigues, Gilberto Freyre (2000) trouxe à tona uma sociedade brasileira que, se não desconhecida, era pelo menos escondida, isto é, uma sociedade que vinha passando por um processo de miscigenação crescente com os africanos e nativos – devido ao sistema escravista Brasileiro – mas que era veementemente negado pela sociedade brasileira da época. As ideias de Freyre deram ao Brasil um caráter de povo em formação com uma identidade própria, que escapava dos padrões europeus do processo civilizatório.

Enquanto as ideias de Nina Rodrigues negavam ou ignoravam o processo de mistura pelo qual a sociedade brasileira estava passando, Gilberto Freyre expunha exatamente o contrário, ressaltando que o caráter miscigenado atribuía a característica particular da sociedade brasileira em formação e que a diferenciava da sociedade norte-americana ou de qualquer sociedade europeia. Freyre estabelece assim um processo dialógico e dinâmico entre dois dos principais polos culturais brasileiros – o senhor de engenho e o escravos – mesmo que isto tenha sido feito sobre as bases de um grande antagonismo entre estes dois grupos, ressaltando uma sociedade desigual.

Ao colocar-se nesta posição, Freyre foi e ainda é severamente criticado por suas ideias de “integração racial”, de ambivalência do moreno e do caráter de tolerância dos

portugueses<sup>2</sup>. Foi esse caráter que acabou por propiciar, segundo ele, uma integração social, mesmo que conflitante, de diferentes povos no processo de formação do povo brasileiro, ou seja, entre o senhor de engenho, os escravos africanos e os povos nativos brasileiros. As principais críticas estão diretamente relacionadas à suposta ideia de uma contribuição positiva do colonialismo e escravismo português no Brasil e, acima de tudo, pela minimização da violência nas relações sociais entre os senhores e escravos, denominada largamente como “democracia racial”. É por essa razão que na década de 1950, os estudos de relações raciais no Brasil ganham uma nova interpretação, quando a UNESCO convoca um grupo de estudiosos, para investigar o processo de integração racial, tal como concebido por Gilberto Freyre. Entre os responsáveis pela pesquisa estavam Florestan Fernandes e Roger Bastide que agruparam acadêmicos para discutir as ideias de Freyre argumentando que ele havia negligenciado a violência e a discriminação produzidas durante e depois do sistema escravista. Contudo, o direcionamento tomado por alguns dos estudos promovidos pela UNESCO acabou por atribuir um caráter reificado ao escravo durante e depois do período em que o sistema escravista esteve em vigor no Brasil. Entre esses autores, destaca-se Fernando Henrique Cardoso que situou o escravo na condição de “coisa”:

“A reificação do escravo produzia-se objetiva e subjetivamente. Por um lado, tornava-se uma peça cuja necessidade social era criada e regulada pelo mecanismo econômico de produção. Por outro lado, o escravo auto-representava-se e era representado pelos homens livres como um ser incapaz de ação autônoma. Noutras palavras, o escravo se apresentava, enquanto ser humano tornado coisa, como alguém que, embora fosse capaz de empreender ações com “sentido”, pois eram ações humanas, exprimia, na própria consciência e nos atos que praticava, orientações e significações sociais impostas pelos

---

<sup>2</sup> Tolerância aqui no sentido exposto por Motta, em que “... falam Gilberto e René ocorre no nível dos ritos ou cultos populares, na medida em que tais ritos ou cultos, reconhecendo, ao menos de modo implícito, a primazia da instituição eclesiástica com sua hierarquia, não pretendam dar origem a igrejas ou religiões alternativas” (Motta, s/d).

senhores. Os homens livres, ao contrário, sendo pessoas, podiam exprimir socialmente a condição de ser humano organizando e orientando a ação através de valores e normas criados por eles próprios. Nesse sentido, a consciência do escravo apenas registrava e espelhava, passivamente, os significados sociais que lhe eram impostos” (Cardoso, 2003: 161).

A ideia de que os escravos não tinham ação ou reação social não perdurou por muito tempo – já que ela removia o escravo de sua posição de agente atuante no processo civilizatório brasileiro, ou seja, de coautor do que hoje se conhece como cultura e sociedade brasileiras. Porém, alguns estudos recentes começaram a apontar na direção de um processo relacional entre senhores e escravos, mesmo que essa relação fosse conflitiva e muitas vezes antagônica (Reis e Silva, 1989). O fato é que as estratégias e os processos de negociação estabelecidos pela diáspora africana no Brasil mostram que os africanos e seus descendentes, libertos ou não, promoveram ações e reações em busca de uma maior liberdade e autonomia, traduzidas em suas performances e práticas culturais, transformando-os em agentes sociais ativos.

Motta (2000) expõe ainda outro paradigma de interpretação das relações raciais no Brasil, estabelecido por Carlos Hasenbalg e totalmente oposto às ideias de Freyre e Florestan Fernandes. Hasenbalg afirma, através de comprovações estatísticas, que as relações raciais são exclusivamente pautadas no preconceito e discriminação sofridos pela população “não branca” no Brasil. O resultado, segundo ele, é que o sistema social brasileiro privilegia apenas os “brancos”, deixando à margem da sociedade todos aqueles que são “não brancos”. Contudo, ao dividir o Brasil em “brancos” e “não-brancos”, Hasenbalg aponta para uma relação dicotômica puramente baseada na discriminação e no preconceito racial. Ainda que pese o fato de estarmos longe do que seria uma “democracia racial”, como colocado pelos críticos de Freyre, as ideias de



Hasenbalg apresentam sérios problemas de análise e interpretação, como explicitado por Motta (2000):

“A ser verdade que os "não-brancos têm oportunidades educacionais mais limitadas que os brancos da mesma origem social" e que "as realizações educacionais dos negros e mulatos são traduzidas em ganhos proporcionais e de rendas proporcionalmente menores que os dos brancos", não será ainda metodologicamente legítimo passar à conclusão de que isso se deve "aos efeitos de práticas discriminatórias sutis e de mecanismos racistas mais gerais". Faltam premissas a essa tentativa de demonstração. Tal argumentação, pretendendo deduzir a discriminação a partir da desigualdade, possuiria a cogência de uma verdadeira demonstração científica, ou ao menos a plausibilidade de uma boa hipótese popperianamente falseável, *se, e somente se*, o autor que a propõe cuidasse de substanciá-la, descrevendo ou ao menos indicando, de maneira próxima ou remotamente observável, quais são, como, onde e quando operam as "práticas discriminatórias sutis" e os "mecanismos racistas mais gerais" a que alude. Seria também preciso que apontasse atores mais concretos que "os brancos", isto é, dissesse quais brancos, em quais circunstâncias, exercem as "práticas" e põem em ação os "mecanismos" a que se refere” (Motta, 2000; grifo do autor).

O importante aqui é entender como as diversas interpretações sobre a escravidão e as relações raciais no Brasil influenciaram o desenvolvimento da diáspora africana e, conseqüentemente, dos Maracatus até os dias de hoje. As interpretações antigas e correntes sobre a posição e presença do escravo no processo de formação do Brasil passam a influenciar não só trabalhos acadêmicos, mas também a mídia e a sociedade brasileira como um todo. Neste sentido, prefiro adotar a perspectiva de escravos e descendentes como agentes ativos e criativos assim como a rejeição da interpretação bicolor da questão racial no Brasil, adotada por modelos externos que negam a miscigenação brasileira e o fluxo de pessoas diversas dentro dos universos criados pela diáspora africana no Brasil (Bourdieu e Wacquant, 1999).

## As Diásporas Africanas

Os estudos sobre as diásporas africanas espalhadas pelo mundo, especificamente aquelas resultantes do tráfico transatlântico, têm ganhado cada vez mais importância dentro dos estudos acadêmicos (Gilroy, 1993; Hall, 2003). Contudo, é preciso entender que as diásporas africanas não são homogêneas nem estáticas, mas sim social e culturalmente diversificadas, heterogêneas e fortemente fragmentadas (Harper, 1994). Esta fragmentação não é nem de longe recente nem exclusiva das diásporas africanas, uma vez que as populações mundiais vêm sofrendo um longo processo de diversificação cultural e identitária (Hall, 2004; Bauman, 2003).

Na realidade, o tráfico de escravos e o sistema escravista desencadearam um processo de privação da vida sociocultural e da identidade dos africanos, que acabou por transformar as diásporas africanas em um grande grupo constituído por milhares de pessoas estranhas entre si e que, gradativamente, foram elaborando estratégias de unificação em pequenos grupos distintos.

No Brasil, esses grupos de escravos africanos foram denominados e/ou passaram a se autodenominar de *nações*, cujas práticas socioculturais – preservadas, reinventadas ou criadas – incluíam desde a eleição de um rei africano, passando por uma religiosidade transatlântica (Matori, 2005), até as expressões que envolvem diversas formas artísticas, especialmente a música e a literatura (Gilroy, 1993). Esse conjunto de práticas só tem sentido se pudermos entender o processo histórico pelo qual as diásporas africanas foram criadas. Contudo, deve-se levar em consideração não só a posição marginal dos escravos, mas também as consequências do terror e da nostalgia (banzo) que o tráfico e o sistema escravista provocaram nos africanos que foram privados de sua

vida social e cultural, assim como tudo isso reflete atualmente nas diversas sociedades contemporâneas. Sobre esta questão, Gilroy afirma que:

“Defenders and critics of modernity seem to be equally unconcerned that the history and expressive culture of the African diaspora, the practice of racial slavery, or the narratives of European imperial conquest may require all simple periodization of the modern and the postmodern to be drastically rethought” (Gilroy, 1993; p. 42).

Portanto, diásporas africanas, como consequência de viagens forçadas e transformações estratégicas e negociadas, são elementos fundamentais para o entendimento de certos grupos sociais que continuam ainda hoje percebidos como estáticos e possuindo interações sociais estáveis. Dito de outra forma, falar de diásporas africanas como geradoras de culturas próprias é evitar cair no erro de considerar as culturas “afro hifenizadas” como culturas africanas de fato, já que estas produções culturais foram desenvolvidas em um processo dialógico e que hoje representa uma nova forma de entender as sociedades contemporâneas que tiveram a diáspora africana como parte de sua cultura local. Gilroy (1993) argumenta que a compreensão da diáspora africana deve ser entendida através de uma perspectiva que limite a identificação de raça à tradição e continuidade cultural, negando assim o caráter híbrido impregnado de influências europeias e locais.

“The reproduction of cultural traditions not in the unproblematic transmission of a fixed essence through time but in the breaks and interruptions which suggest that the invocation of tradition may itself be a distinct, though covert, response to the destabilizing flux of the post-contemporary world. New traditions have been invented in the jaws of modern experience and new conceptions of modernity produced in the long shadow of our enduring traditions – the African ones and the ones forged from the slave experience which the black vernacular so powerfully and actively remembers” (Gilroy, 1993: 101).

Baseando-se na categorização de W.E.B. Du Bois, Gilroy (1993) expõe que a diáspora africana sofreu um processo de “dupla consciência”, isto é, a “memória da escravidão” que provocou e ainda provoca um conjunto de apropriações e conexões presentes nas práticas performáticas executadas pela diáspora africana. Isto está relacionado diretamente com o entendimento que Kopitoff (1982) tem da escravidão, a qual, segundo ele, deve ser encarada como processual e não estática. O argumento de Kopitoff é que as identidades dos escravos foram identidades em transformação e não definidas, já que esses escravos foram suprimidos de suas identidades socioculturais, adquirindo um novo status imposto pelos escravistas, fossem eles traficantes ou compradores.

Na perspectiva de Kopitoff (1982), a escravidão deve ser entendida como um processo de transformação do status, que pode durar toda uma vida e continuar nas gerações seguintes. O escravo seria assim um estrangeiro em uma sociedade que lhe é estranha e que termina por ser incluído, mesmo que marginalmente, nesta nova sociedade. Logo, o escravo passa a ter um novo papel social e um novo status, ou seja, uma nova identidade estabelecida forçosamente pelos escravistas. Contudo, o argumento de Kopitoff não vai além por não salientar que os escravos africanos não se conformaram com a identidade a eles imposta, passando a criar novas identidades e significados baseados nas próprias identidades associadas a um processo de transformação em seu novo contexto social e cultural. Este processo de mudança ocorre exatamente quando, privado de sua vida social e cultural o escravo busca reaver sua condição de pessoa e uma identidade social através de estratégias e negociações com a sociedade escravista.

Entretanto, muitas vezes a organização social dos escravos africanos foi, e talvez ainda hoje seja, percebida como um mero *simulacrum* da organização social luso-

brasileira, ou seja, uma mera reprodução dos padrões europeus daquela época (Rodrigues, 1976). Esta perspectiva é partilhada por autores que veem a relação portugueses-africanos como uma via de mão única, sendo os africanos agentes passivos e copiando o que supostamente deveria ser o modelo superior. Até mesmo Freyre (2000), que em vários momentos de seu livro faz elogio aos africanos, refere-se em alguns momentos aos escravos como imitadores das ações do senhor de engenho, já que eles eram incapazes de produzir ações por conta própria.

“No caso dos escravos constituídos certamente em família, à sombra das casas-grandes e dos velhos engenhos, terá havido, na adoção de nomes fidalgos, menos vaidade tola que natural influência do patriarcalismo, fazendo pretos e mulatos, em seu esforço de ascensão social, imitarem os senhores brancos e adotaram-lhes as formas exteriores de superioridade” (Freyre, 2000: 451).

Na realidade, as atividades multifacetadas dos escravos africanos e seus descendentes devem ser compreendidas através de todo o processo de adaptação e transformação, que inclui a produção de ressignificações de antigas tradições, a reconstrução de suas identidades e as estratégias de *empowerment* proporcionada pelas suas performances, fossem elas públicas ou privadas. E se por um lado, grupos dominados socialmente incorporam boa parte da cultura dominante, isto não quer dizer necessariamente que seus traços culturais anteriores são jogados fora ou mesmo desaparecem das práticas socioculturais dos grupos que são hoje considerados como minoria ou desprivilegiados. Portanto, se levarmos em conta um processo dialógico, no qual os escravos africanos não eram lenientes, nem muito menos possuíam uma vida social e cultural estática, podemos dizer que uma nova transformação ocorreria no processo de identidade em detrimento da identidade a eles imposta pelo sistema

escravista (Kopitoff, 1982), mesmo levando em consideração a “memória da escravidão” (Gilroy, 1993).

Ao transportarmos isto para o âmbito dos Maracatus, fica evidente que suas performances – e eventuais coroações de reis e rainhas – legitimam a existência dos grupos tanto nas esferas locais quanto globais. A identidade dos Maracatus, dessa forma, é um conjunto de práticas, nas quais estão presentes uma corte real europeia, sua religiosidade, suas práticas e suas performances nas quais seus membros não são mais indivíduos imperceptíveis, que vivem em condições precárias e em subúrbios pobres, mas sim um grupo social que atua e reage dentro do seu contexto social. Eles estão na verdade em busca de respeito e visibilidade, adquiridos através das suas estratégias e processos de negociação, mesmo ainda que reduzidos.

\* \* \*

## NAÇÕES AFRICANAS, NAÇÕES BRASILEIRAS

### Construindo Novas Identidades

#### Notas de Campo

*Durante a minha pesquisa de campo tive poucas chances de observar as performances dos Maracatus fora do período carnavalesco, como era de se esperar. Mesmo durante o carnaval, as performances não são fáceis de acompanhar, pois como havia escolhido quatro maracatus para investigar, as apresentações simultâneas me levavam sempre a ter que escolher uma dentre elas. No entanto, em uma conversa com Mestre Afonso, do Leão Coroado, ele me informou que na semana seguinte à nossa conversa o Leão Coroado iria tocar em uma coroação a pedido da futura rainha, Dona Ivanise, do Encanto da Alegria. A única coroação de rainha que eu tinha visto foi a de Dona Helda, do Porto Rico, filmada pela BBC de Londres na década de 70. Fora isso, apenas as Coroações de Reis do Congo descritas na literatura, em especial a do Padre*

*Lino do Monte Carmelo Luna em que a coroação se passava dentro de uma igreja católica no Recife e com a bênção de um padre local. Portanto, esta seria uma oportunidade única de presenciar a coroação de uma rainha de Maracatu.*

*No dia da coroação de Dona Ivanise, uma grande quantidade de pessoas compareceu à cerimônia. Eventos envolvendo Maracatus de forma alguma eram concorridos desse jeito, mas depois da rearticulação realizada pelos principais Maracatus na década de 80 (Guillen e Lima, 2006) – e a subsequente atenção gerada por Chico Science e o Mangue Beat – as performances dos Maracatus ganharam notoriedade e passaram a atrair pessoas de todo tipo de formação e status.*

*A coroação tornou-se assim um grande evento, realizado no Pátio do Terço – onde acontece anualmente a Noite dos Tambores Silenciosos – com a presença de personalidades importantes tanto do universo dos Maracatus e do Xangô, quanto do mundo da mídia e da academia. Mas a coroação não seguiu os mesmos procedimentos daquelas que eu conhecia através de vídeo e da literatura. Já de início, o evento não foi realizado dentro da igreja como os demais, mas na frente da igreja num palco imenso montado especialmente para a coroação. A bênção, que antes era concedida por um padre católico, foi dada na ocasião por um babalorixá.*

*Pouco tempo depois da coroação fui falar com Dona Ivonise e conhecer melhor a rainha, que tinha acabado de ser consagrada, e o seu Maracatu. Dona Ivanise, que era uma pessoa alegre, efusiva e orgulhosa do seu Maracatu, me recebeu muito bem quando lhe pedi pra conversarmos sobre o Encanto da Alegria. Além de conversar e narrar todas as dificuldades e conquistas do seu Maracatu, ela me mostrou como o trabalho de montar e organizar um Maracatu era adverso e custoso. A parte musical ficava a cargo do Mestre da orquestra, antigo mestre do famoso, mas inativo, Maracatu*



*Elefante e que tinha trazido para o recém criado Encanto a respeitabilidade do som dos antigos Maracatus.*

*Foi só depois de encontrar Dona Ivanise o seu Encanto da Alegria, que eu reavaliei a presença das rainhas nos Maracatus e a força das mulheres nesses grupos. Na verdade, as coroações masculinas perderam gradativamente espaço para as coroações femininas, sendo agora a presença das rainhas mais importantes que a dos reis, mesmo em Maracatus que possuem uma liderança masculina. Para Dona Ivanise, tornar-se rainha era “um sonho de menina”, que tinha sido finalmente realizado. Para ela, o seu Maracatu era uma instituição importante porque ele era seu “candomblé de rua” e a sua coroação, a legitimização de sua nação.*



Símbolos da realeza e do poder do Leão Coroado  
Foto: Humberto Araújo

## Introdução

Como mencionado no capítulo anterior, o tráfico de escravos africanos gerou uma gigantesca população diaspórica de africanos nas colônias europeias, principalmente no Brasil. No ano de 1888, quando a abolição da escravatura foi finalmente proclamada, aproximadamente metade da população brasileira era composta de escravos, o que representa um número bem maior que o das outras colônias europeias espalhadas pelas Américas<sup>1</sup> (Costa, 1998). Além disso, o Brasil foi uma das últimas, ou senão a última colônia a abolir de vez o sistema escravista, assim como o tráfico de escravos vindos do continente africano. E embora a proclamação da República brasileira fosse declarada no ano seguinte à abolição, a vida dos ex-escravos e alguns forros não foi melhorada em absolutamente nada. Na realidade, embora os africanos e seus descendentes estivessem libertos do cativeiro, eles passaram na realidade a ser escravizados em outro tipo de cativeiro, a saber, a privação das necessidades básicas requeridas por uma vida social digna.

A diáspora africana foi matizada com a já miscigenada população de portugueses e nativos brasileiros, criando assim grupos variados de mestiços em todo território brasileiro. Neste processo de mistura, diferentes tipos de culturas inovadoras foram gerados, muito embora grande parte desses grupos tenha vivido num terreno incerto, já que os primeiros mestiços ainda não possuíam uma identidade clara ou definida. Na verdade os mestiços não pertenciam à esfera social portuguesa nem se sentiam confortáveis com o modo de vida dos nativos ou muito menos dentro dos grupos da diáspora africana espalhados e fragmentados pelo território brasileiro. Dessa

---

<sup>1</sup> Nos EUA, ao contrário, os escravos constituíam aproximadamente 10% do total da população (Costa, 1998).

forma, um rápido processo de exclusão social foi produzido e um grande número de pessoas passou a viver marginalmente na sociedade colonial

portuguesa, fazendo com que vagarosamente, mas de maneira irreversível, surgissem novos grupos sociais que, por sua vez, trouxeram à tona novas formas culturais para o Brasil.

Foi durante este processo que africanos e descendentes iniciaram a criação de pequenos grupos com a intenção de unir aquilo que foi fragmentado através do tráfico de escravos e a vida nas colônias, ou seja, a vida social e cultural em comunidades. Como afirmado por Roger Bastide (1983), a diáspora africana espalhada e fragmentada em todo território brasileiro foi gradativamente organizada em grupos que foram denominados de *nações*. Na realidade, o termo *nação* não era exatamente uma referência a uma nação particular da África, mas sim uma referência à maneira que os portugueses chamavam os locais ou portos onde os africanos, de culturas totalmente diversas, eram levados como escravos. Utilizando-se destes termos, os africanos e descendentes começaram a se reunir em grupos, ou *nações*, denominadas de Angola, Cabinda, Mina, Congo, entre tantos outros, na busca por um elemento identitário coletivo (Ribeiro, 1978). Em muitos casos, pessoas passaram a fazer parte de uma mesma *nação* não necessariamente partilhavam a mesma cultura, mas é inquestionável que o resultado levou a agrupar socialmente pessoas que procuravam um objetivo em comum.

Entretanto, a aliança desses grupos diaspóricos não era feita exclusivamente através das *nações*. De fato, esta união foi reforçada por duas outras instituições de grande relevância para os africanos e descendentes, conhecidas como *Irmandades dos Homens Negros e Pardos* e *Coroação do Rei de Congo*. Estas três formas de organização social tornaram-se mecanismos catalizadores no processo de criação de

uma nova forma de vida sociocultural para os africanos no Brasil que, aos poucos, foram em parte incluídos socialmente na vida colonial. Contudo, mesmo servindo como um suporte unificador da diáspora africana, estas instituições também provocaram a fragmentação, subdivisão e rivalidade na diáspora africana, facilitando ainda mais seu controle social por parte dos governantes portugueses e brasileiros através de uma renovada exclusão social.

### **Nações Africanas no Brasil**

No ano de 1483, quando os portugueses chegaram à região do Congo, eles encontraram um sistema sociocultural composto por um líder principal, o *mani Soyo*, que era apoiado por outros líderes de menor importância. A correlação imediata entre monarquia portuguesa e o Congo foi quase inevitável, uma vez que o Congo também se constituía numa forma de reinado. Não um reinado nos moldes que os europeus estavam acostumados, mas um reinado em sua estrutura social. Esta primeira semelhança seria seguida por outras, a exemplo da religiosidade que foi transformando o encontro entre as culturas portuguesa e congoleza num contato menos conflituoso. Em adição a isso, a prática corrente de escravismo na região iria beneficiar o processo de colonização portuguesa através do tráfico de escravos da África para as colônias europeias nas Américas (Souza, 2002).

Entretanto, no início do sistema colonialista no Novo Mundo, os portugueses enviaram vários congolezes para Portugal a fim de que eles aprendessem a língua portuguesa e as práticas religiosas do catolicismo com o intuito de facilitar o domínio português na região do Congo. Com o passar do tempo, mais africanos chegaram a

Portugal, fossem como aprendizes ou como escravos, passando a incorporar algumas práticas socioculturais portuguesas. Culturalmente falando, os africanos situavam-se à parte da sociedade portuguesa no que diz respeito às suas músicas, danças e sotaques, cujas diferenças eram muito mais acentuadas durante as festividades comemoradas por eles segundo o calendário católico português. Geralmente realizadas aos domingos, as reuniões sociais eram celebrações em nome de um santo católico protetor, muito embora isto não se constituísse em um consenso geral na sociedade portuguesa da época. De acordo com Saunders (1982), no ano de 1559 os africanos foram proibidos de se reunir nos arredores de Lisboa porque os portugueses tinham medo de rebeliões, fugas ou roubos. Mesmo assim, a Coroa Portuguesa costumava eventualmente permitir esses tipos de reuniões, pois uma repressão muito severa poderia da mesma forma causar insurgências ou rebeliões. Foi neste processo de controle social que os africanos puderam, mesmo que limitadamente, executar algumas de suas práticas culturais e manter um vínculo com a cultura africana na qual foram originados ou tinham maior familiaridade.

Sendo assim, as formas como os africanos expressavam seus sentimentos e comemoravam suas festas podiam ser reprimidas ou toleradas pela sociedade brasileira de acordo com a ocasião e o local. Em certos casos, algumas dessas práticas não eram aturadas nem aceitas, mas em outras situações, os africanos podiam executar suas atividades exercendo o pouco de direito que lhes era concedido. Cabia às autoridades legais e eclesiásticas o controle dos diversos grupos de africanos, fossem eles escravos ou não. Neste sentido, a prática da coroação de um rei africano colaborava em parte para ajudar neste sistema de controle social, pois o monarca africano detinha o direito de regulamentar e governar aqueles que pertencessem à sua nação. Neste processo de negociação, a tolerância portuguesa se devia quase que totalmente ao medo de que os

africanos se insurgissem e se rebelassem contra o julgo da sociedade envolvente. Dessa forma, os africanos puderam executar suas práticas culturais nas senzalas, em suas casas, em locais afastados da cidade, nas irmandades e até mesmo nas ruas sem um sistema repressivo absoluto. Esta ambivalência fica clara no documento escrito por D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, o Conde de Pavolide, acerca da solução dos problemas com os africanos no Brasil. Diz o documento que foi enviado ao Ministro Martinho de Mello e Castro e transcrito por Pereira da Costa de forma inédita na época:

“Os pretos divididos em nações e com instrumentos próprios de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que, ainda que não sejam os mais inocentes<sup>2</sup> são como os fandangos em Castella, e fofas de Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país: os bailes que entendo ser de uma total reprovação, são aqueles que os pretos da Costa da Mina fazem às escondidas ou em casas ou roças, com uma preta mestra, com altar de ídolos, adorando bodes vivos, e outros feitos de barro, untando seus corpos com diversos óleos ou sangue de galo, dando a comer bolos de milho depois de diversas bênçãos supersticiosas, fazendo crer aos rústicos, que naquelas unções de pão, dão fortuna, fazem querer bem mulheres a homens (...) estas são suas duas castas de bailes que vi naquela capitania em o tempo que a governei, e me persuado que o Santo Ofício fala de uns, e o governador de outros, pois não me posso persuadir que o Santo Ofício reprove uns, nem que o governador desculpe outros” (Pereira da Costa, 1974: 213-4).

Durante este período, as festas públicas e religiosas foram o principal veículo para que os africanos e descendentes exercessem suas práticas sagradas e seculares. O ciclo natalino era, nesta época, o período mais proeminente que eles tinham para desfilar e apresentar suas performances sem a rígida repressão das autoridades, mas em contrapartida sem o suporte da sociedade. Este ciclo – que compreendia o período de 24 de dezembro a 06 de janeiro – era finalizado com a festa do Dia de Reis, que representa

---

<sup>2</sup> No texto original do livro de Pereira da Costa, a palavra não é “inocentes”, mas “indecentes”. Contudo, penso se tratar de um equívoco de impressão.

o aparecimento dos Reis Magos por ocasião da primeira manifestação de Jesus Cristo ao mundo, também conhecida como Epifania. Durante o ciclo natalino, as festas que celebravam a Folia de Reis – que culminavam no dia 06 de janeiro – eram constituídas por grupos de pessoas que desfilavam pelas ruas cantando e dançando com roupas típicas da ocasião. Essa celebração trazida pelos portugueses tinha a intenção de reforçar valores sociais como amizade e comensalidade através da recepção de amigos que eram servidos fartamente com comida e bebida. A comemoração do Dia de Reis foi e continua sendo de grande valor para a grande maioria dos católicos. Utilizando-se do caráter sagrado do ciclo natalino, os africanos tiveram a oportunidade de executar suas performances nas ruas, sem a censura e as críticas da classe dominante ou a repressão das autoridades locais. É neste sentido que os africanos deixaram o limite das suas casas ou senzalas para poder cantar, dançar e homenagear seus santos padroeiros publicamente, exercendo uma visibilidade que até então não era possível.

O resultado disso é que a incorporação de práticas portuguesas pelos africanos, escravos ou forros, representou um poder de reinventar suas próprias práticas socioculturais de acordo com a sociedade luso-brasileira escravocrata. Estes eventos organizados pela diáspora Africana, que dividia os africanos em diferentes *nações*, eram ocasionalmente permitidos ou proibidos pelas autoridades locais desde o final do século XVI, de acordo com a documentação da época (Thornton, 1997). Mesmo assim, como indicado por Marina Souza (2002), o tema mais controverso no que diz respeito às *nações* foi o fato de que eles puderam ter um pouco mais de espaço para as práticas religiosas africanas, mesmo sendo elas associadas com as práticas religiosas europeias. A questão principal aqui é que os africanos e descendentes executavam estas práticas apenas dentro do espaço das irmandades com também o faziam dentro de sociedades secretas ou em locais afastados das cidades. Foi neste contexto que as coroações de Reis

do Congo começaram a ser executadas em todo o Brasil, através da pouca liberdade de espaço público, passando a fazer parte das práticas da diáspora africana no Brasil. E não deixa de ser surpreendente que a coroação pode ainda ser encontrada em algumas formas de manifestações culturais tais como os Congos, as Congadas, ou mesmo os Maracatus, mesmo levando em conta que tenham perdido seu caráter inicial de outrora.

O fato mais relevante desta prática é que as inúmeras coroações realizadas no Brasil significavam tanto visibilidade quanto *empowerment* para os africanos e seus descendentes que viviam no universo colonial-imperial. Da mesma forma, elas também ressaltavam a importância que o ethos do Congo teve no processo de colonização, já que a região foi um dos primeiros lugares abordados pelos portugueses quando buscavam conquistar novos territórios. Além disso, foi através da legitimação teatral do evento das coroações, que as autoridades coloniais estavam tentando amenizar de alguma forma a rigidez e a brutalidade do sistema escravista, ao mesmo tempo em que exerciam o controle de uma sociedade tão desigual (Scarano, 1975). Consequentemente, os membros das nações africanas no Brasil eram respeitados e aceitos tanto pelas autoridades civis quanto eclesiásticas, mesmo estando eles na condição de escravos.

Assim, durante o período escravocrata, os africanos passaram a fazer parte, de alguma forma, da sociedade da época. Apesar disso, eles não tinham o direito de ser, nem de fato eram, considerados parte da sociedade envolvente. Mais tarde, mesmo sem querer admitir, a sociedade composta por portugueses e brasileiros passou a ter que encarar o fato de que os africanos faziam parte dela economicamente – devido ao sistema escravista – ao passo que, socialmente e culturalmente, transformavam a sociedade através de suas práticas culturais, a esta altura, já entremeadas com as práticas portuguesas e brasileiras (Freyre, 2000).



### **As Irmandades do Rosário dos Homens Pretos<sup>3</sup> e Pardos**

Primeiramente uma combinação entre dominicanos e africanos, as irmandades (também chamadas de fraternidades ou confrarias) foram o melhor espaço no qual um escravo ou um forro marginalizado poderia agir e ser visto como um ser social. A origem das irmandades do Rosário é incerta devido à demasiada escassez de documentos e obviamente à falta de interesse da sociedade local da época em divulgar estas congregações que permitiam a presença de africanos. Apesar disto, autores como José Tinhorão (1988) afirmam que a primeira fraternidade registrada em Portugal teve seu início por volta de 1520. Em discordância com a afirmativa de Tinhorão, Saunders (1982) declara que os africanos costumavam se reunir em irmandades muito tempo antes, ou seja, desde o ano de 1494 na Europa. E se num primeiro momento os africanos e descendentes foram atraídos para as irmandades dominicanas<sup>4</sup> existentes em Portugal em busca de alguma forma de inclusão social, mesmo que mínima, mais tarde eles fundaram suas próprias irmandades, com características próprias, sendo a mais conhecida a de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

Em pouco tempo começaram a surgir irmandades formadas em sua grande maioria por africanos e descendentes, que costumavam venerar um santo católico protetor (Virgem Maria, São Benedito, Santa Efigênia, São Elesbão, entre outros). A Virgem Maria do Rosário teve um papel crucial na vida da diáspora africana no Brasil. A devoção a esta santa e a respectiva oração do Rosário<sup>5</sup> foi uma prática revelada pelos Dominicanos e adotada pela diáspora no seio das irmandades, em especial porque os Banto eram acostumados a rezar para suas divindades sem a intermediação de alguém

---

<sup>3</sup> Embora o termo Preto seja considerado pejorativo hoje em dia, era assim que a irmandades se autodenominavam.

<sup>4</sup> Ordem de frades e freiras fundada em 1215 por São Dominique.

<sup>5</sup> Divide-se em três partes, das quais cada uma é composta de cinco dezenas de ave-marias e de cinco padre-nossos. (Houaiss, 2000)

(Souza, 2002). Neste sentido, a importância da relação dos africanos com o Rosário – muito similar às orações africanas – é que o Rosário provia uma conexão direta com Deus ao mesmo tempo em que promovia a integração dos membros das irmandades na sociedade daquela época. Vale ainda mencionar que os africanos eram convidados a tomar parte nas irmandades – em Portugal ou em suas colônias – pela Igreja Católica numa tentativa de trazê-los para o universo católico transformando-os em cristãos (Souza, 2002).

A partir do século XVIII, o cristianismo – que já vinha crescendo na África – ganhou maior força dentro do universo das irmandades que passaram a assumir responsabilidades religiosas, que envolviam entre outras coisas a construção de igrejas<sup>6</sup> e ajuda para aqueles membros que mais necessitavam. Esta religiosidade encontrava-se presente nas procissões, cujos elementos de ambas as culturas (sagrado e secular) eram mostrados publicamente e demonstravam a preocupação com os domínios tanto social quanto religioso da vida da diáspora africana. Com o tempo, as Irmandades dos Homens Pretos (e acrescentando o termo *Pardos* em seguida) tornaram-se um espaço não apenas de práticas religiosas, mas acima de tudo de assistência mútua entre africanos e descendentes, desenvolvendo assim uma nova forma de organização social e cultural no seio da sociedade brasileira. Portanto, uma das principais preocupações das irmandades era o bem estar público dos irmãos, que se traduzia na forma de benefícios sociais tais como batismos, funerais, assistência médica, conforto religioso e algum tipo de entretenimento possibilitado pelas festividades públicas (Koster, 1978; Quintão, 2002a). Contudo, mesmo com a conquista destes espaços, as irmandades eram algumas vezes reprimidas durante o acontecimento de alguma festividade pública – ou uma ocasional coroação de Rei do Congo – pelas autoridades locais e eclesiásticas (Pereira da Costa,

---

<sup>6</sup> Nesta época, os africanos – fossem eles escravos ou forros – não tinham o direito de frequentar a mesma igreja da sociedade local.

1974), pois as procissões incluíam performances com dança e música que desagradavam à sociedade escravocrata.

Em resumo, as irmandades tornaram-se o espaço para a manutenção de tradições, criando e recriando laços socioculturais e afetivos partidos, causados pelo tráfico e a subsequente vida no cativeiro, o que incluía a construção de novas identidades ligadas a comunidades imaginadas, que eles chamavam de *nações* (Anderson, 1991). Na prática, os membros das irmandades eram responsáveis por assistir àqueles que precisavam de enterros e funerais, para comprar cartas de alforria para os cativos e, sobretudo, para a inserção dos africanos na sociedade local através da religião católica.

A administração de uma irmandade incluía desde a delineação do perfil de um noviço, passando por outras atividades como, por exemplo, regras de admissão, maneiras de alcançar ajuda financeira, definição da mesa administrativa, distribuição de tarefas de cada membro, coleta de anuidades e, mais importante, organização e celebração das festividades em homenagem ao santo padroeiro da irmandade (Mulvey, 1982). Com relação ao patrimônio das irmandades, tudo era obtido através de esmolas, doações, anuidades ou da herança deixada por um antigo membro. Além disso, durante as festividades, as fraternidades podiam sempre contar com os donativos de reis e juízes pertencentes àquela irmandade. E, com o intuito de controlar todas as doações adquiridas pela associação, a mesa administrativa era anualmente submetida a eleições<sup>7</sup>, ou seja, era apenas e tão somente através das irmandades que os africanos poderiam experimentar uma relativa liberdade e auto-suficiência (Boschi, 1986).

No final do século XVIII, oitenta por cento da população de escravos pertenciam a pelo menos uma irmandade (Reis, 1996). As instituições permitiam aos africanos e

---

<sup>7</sup> Documentos sobre as irmandades e suas heranças são encontradas a desde o século XVI até o XIX (Mulvey, 1976).

descendentes fazer parte, mesmo que de forma tímida, da organização social local, da mesma forma que provia a oportunidade única de congregá-los socialmente e culturalmente.

“As associações do Rosário permitiam que o escravo e outros homens de cor se reunissem dando vazão às tendências gregárias ou lúdicas. Como as celebrações eram ordinariamente religiosas e assim abertas a toda população, qualquer festa católica poderia proporcionar tais oportunidades, mas era nas comemorações de seus santos protetores que o preto se torna o organizador, o “dono” da festa, patrocinando-a a seu gosto” (Scarano, 1975: 145).

Por outro lado, as irmandades atuavam algumas vezes como organizações coloniais uma vez que partilhavam dos mesmos procedimentos utilizados por Portugal e Europa, oferecendo poucas possibilidades reais de oposição ao sistema escravista. A característica mais importante dessa influência ocorreu, por exemplo, em Diamantina, Minas Gerais, quando autoridades locais estimularam a mistura de várias tradições, como forma de enfraquecer as práticas e a identidade da irmandade, para evitar qualquer tipo de insurgências por parte de seus membros (Boschi, 1986).

Isso nos leva a outra característica importante das irmandades que eram os grandes conflitos gerados dentro e fora de suas organizações (MacCord, 2005). Em alguns casos, estes conflitos podiam ocorrer entre membros de diferentes confrarias da mesma forma que podiam acontecer entre irmãos de uma mesma confraria, como foi o caso da organização das irmandades de Santa Efigênia no Rio de Janeiro, estabelecida por um grupo de sete reis que representavam sete diferentes *nações* (Soares, 2002). Estes conflitos aconteciam justamente devido ao fato de que cada membro de uma *nação* queria que seu rei fosse o único, uma vez que o número acentuado de reis

causaria confusão e desarmonia entre os membros das irmandades (Moraes Filho, 1979).

Consequentemente, a maioria dos membros das diferentes *nações* seguia apenas o rei de sua nação, gerando problemas na população diaspórica, devido ao fato de que conflitos como estes ocorrem com certa facilidade dentro de grupos sociais que estão lidando com a fragmentação da identidade e exclusão social. A tendência mais comum era que os membros das organizações se reunissem em grupos menores, como resposta às adversidades geradas pelo contato com a sociedade envolvente. Como resultado, iniciava-se um processo de segregação nas irmandades e *nações*, fragmentando e enfraquecendo a diáspora africana como um todo, e colocando em risco toda uma ordem social conquistada com dificuldade (MacCord, 2005).

Não obstante, a melhoria da condição social fez com que a diáspora africana criasse fortes laços dentro das irmandades, independente do fato de pertencerem a culturas e situações diferenciadas. Segundo Moraes Filho (1979), a identidade de um irmão era reconhecida através de alguns traços culturais como a música, a dança, marcas no corpo e o pertencimento a alguma *nação*, que por sua vez era regulada por um rei eleito pelo próprio grupo. As marcas identitárias (Hall, 2004) eram por vezes deixadas de lado quando alguma festividade pública acontecia, exceto nos casos em que havia a procissão do santo protetor ou quando uma rivalidade passional surgia entre as diferentes *nações*, já que estas eram identificadas através dos santos e de seus reis. Mas, apesar dos vários conflitos, internos ou externos, as irmandades foram sem dúvida um espaço em que um africano ou descendente podia exercer algum respeito ou visibilidade na sociedade envolvente. Em Minas Gerais, por exemplo, qualquer pessoa, cativa ou liberta, independente de sua origem cultural e geográfica tinha o direito de requerer uma posição nobre como rei ou rainha (Scarano, 1975).

Neste sentido, o ingresso de alguém numa confraria ou irmandade, como dito antes, implicava em certo status de respeito diante dos demais africanos e até mesmo dos seus senhores, que em certas ocasiões ajudavam financeiramente as irmandades durante os dias de festa. Por outro lado, a sociedade escravocrata como um todo não considerava um africano ou descendente como pessoa social, e, portanto, temiam junto com as autoridades civis e religiosas a insurgência dos africanos, uma vez que as confrarias davam-lhes alguma autonomia e até liberdade dentro da sociedade. Esta apreensão crescia ainda mais pelo simples fato de que aproximadamente metade da população que vivia no Brasil era composta de escravos africanos ou descendentes destes (Costa, 1998), que por sua vez tinham oitenta por cento de seu contingente no interior das irmandades do Rosário. O número de membros em fraternidades variava dependendo do local e época, mas um exemplo indicado por Mulvey (1976) ilustra isto de maneira significativa. De 1779 a 1800, a irmandade do Rosário de Diamantina tinha 453 membros, sendo 314 escravos e 139 libertos, enquanto que a irmandade do Rosário do Tijuco tinha 510 membros, dois quais 297 eram escravos e 79 eram brancos. Portanto, era grande o medo do surgimento de rebeliões em diferentes partes do território brasileiro, fazendo-se necessário o estabelecimento de um controle ora rígido, ora flexível por parte das autoridades locais, fossem elas civis ou religiosas.

As irmandades passaram assim a ser o principal espaço em conjunto com as confrarias que, além da assistência mútua, também ofereciam resoluções de conflitos e, mais importante, extravasamento de pressões sociais. Por conseguinte, elas permitiam que os africanos e descendentes se expressassem como um segmento social relevante na construção de uma nova sociedade na qual eles eram social e culturalmente excluídos, mas economicamente fundamentais. Dessa forma, as irmandades se constituíam num espaço por excelência para performances de reação e não simplesmente de resistência

com relação ao sistema escravista, à perda de identidade, à falta de respeito e, acima de tudo, à invisibilidade.

"Essas associações originaram-se do regime da escravidão. Foi um esforço coletivo que fizeram os negros, de reação ao regime que os oprimia. Reação na confraria religiosa, a busca de um consolo ou derivação espiritual. Reação, no grupo de jogo, nas festas cíclicas das congadas. Reação econômica, com a criação das caixas de alforria" (Ramos, 1935).

As performances, que incluíam práticas criadas e recriadas, estão ainda hoje presentes na diáspora africana que vive no Brasil, de forma significativamente miscigenada, especialmente nos locais em que estas associações fraternais mantinham laços mais fortes com as culturas africanas (Bastide, 1983). Por isso mesmo, as práticas inseridas nos contextos das irmandades não se constituíam numa reprodução exata das tradições africanas. Elas eram na verdade uma referência às diversas tradições socioculturais africanas – adquiridas através dos ancestrais que vieram de diferentes partes da África – em associação com as “novas” tradições adquiridas em Portugal e no Brasil (Reis, 1989). Isto é, do primeiro contato com os Portugueses na região do Congo, passando pelo tráfico até chegar ao cativeiro no Brasil, os africanos recriaram seus hábitos e costumes através de diversos laços afetivos, de novas identidades e o senso de pertencimento através das irmandades e nações, preservando assim o *habitus* na diáspora africana, mesmo que fragmentado e distante (Bourdieu, 1977).

Foi neste contexto que a coroação do Rei de Congo – já existente em Portugal antes mesmo de chegar ao Brasil – foi implantada no seio das irmandades e tornou-se uma parte importante do controle colonial. Concordo com Bastide (1983) quando ele diz que as irmandades religiosas tinham uma função reguladora nas colônias católicas

pelo simples fato de que era mais simples ter africanos submetidos ao controle de um africano do que de um membro do governo. Apesar disto, elas não funcionavam apenas como um controle social do governo português, uma vez que as coroações aconteciam na maior parte das vezes dentro da esfera das fraternidades, mesmo que o evento final fosse numa igreja católica. Assim, tanto as coroações de Rei do Congo quanto as irmandades serviram como um fator unificador da diáspora africana no Brasil, ajudando os africanos e descendentes a manter antigas práticas sociais e culturais, ao mesmo tempo que proporcionava a possibilidade de recriação e/ou criação de antigas e novas práticas, através de suas performances, dentro do universo escravista.

E embora tudo isso possa parecer mínimo diante das terríveis condições legadas pelo tráfico de escravos e a escravidão, o ganho para a diáspora africana foi na verdade imenso, se levarmos em conta que a sociedade escravista não considerava um escravo africano ou descendente como ser social (Reis, 1996).

### **As Coroações dos Reis do Congo**

Existindo desde o início do século XVII, a eleição de reis africanos fora da África ganhou força durante o século XVIII e foi significativamente transformada nos séculos XIX e XX<sup>8</sup> (Souza, 2002). Agrupando elementos das culturas africanas e portuguesa, as eleições dos reis africanos começaram a elaborar e construir novas formas de identidades na emergente diáspora africana (Kopytoff, 1982). Contudo, referências sobre as eleições aparecem sucintamente nos documentos das irmandades e a razão disto talvez se deva ao fato de que suas performances só aconteciam

---

<sup>8</sup> Nos EUA, as eleições dos reis africanos desapareceram gradualmente. Os eventos não atraíam o interesse político e social dos líderes africanos porque eles eram vistos como práticas obsoletas que comprometeriam a eminência da diáspora africana naquele país (Souza, 2002).



ocasionalmente, ao contrário das festas públicas em homenagem ao santo protetor da confraria.

Pereira da Costa (1974) menciona que o mais antigo registro da coroação de um rei do Congo em Pernambuco aconteceu no ano de 1796, referente ao compromisso da irmandade N. S. do Rosário da Vila de Igarassu. Entretanto, um documento ainda mais antigo escrito por Urbain Souchu de Rennefort relata a eleição de reis e rainhas por um grupo Angola em Olinda, Pernambuco, como relatado por Marina Souza (2002):

“Após irem à missa cerca de 400 homens e mulheres elegeram um rei e uma rainha, e marcharam pelas ruas cantando, dançando e recitando os versos que fizeram, acompanhados de oboés, trombetas e tambores bascos. Estavam vestidos com as roupas de seus senhores e senhoras, com correntes de ouro e brincos de ouro e pérolas, alguns deles mascarados. Todas as diversões desta cerimônia lhes custaram 100 escudos. O rei e seus oficiais não fizeram nada em toda essa semana, além de andarem solenemente, com a espada e a adaga ao seu lado” (Rennefort citado por Souza, 2002).

O interessante nesta passagem é a presença de vários elementos estranhos à cultura africana tais como instrumentos musicais europeus, armas, roupas e joias. Possivelmente, alguns dos instrumentos musicais, as roupas e as joias fossem comprados com o dinheiro obtido pelas irmandades, ou talvez fossem emprestadas pelos senhores escravistas no momento da celebração, que em diversas ocasiões apoiavam os festejos realizados pelos africanos. Já com relação às armas, a situação é, no mínimo, inusitada. Percebe-se aqui que os reis – pelo menos em algumas cidades – gozavam do privilégio e certa autonomia a ponto de carregar armas publicamente pelas ruas durante o período de uma semana e sem a interferência das autoridades. Podemos ver assim, nesta breve passagem, a importância que as irmandades e as coroações tinham para a diáspora africana vis-à-vis o status e a visibilidade adquirida pelos

africanos, mesmo que momentâneos e esporádicos. E isto servia não apenas para lidar com as autoridades coloniais, mas também para confrontar a sociedade local que constantemente tratava os escravos e seus descendentes como pessoas inferiores.

De qualquer forma, as coroações de reis africanos não eram aceitas sem muita controvérsia. A Igreja Católica, por exemplo, não via com bons olhos essas performances (festas e desfiles) enquanto que as autoridades coloniais e os senhores escravistas as viam como pacificadoras e um estímulo para que os escravos trabalhassem mais, sem se rebelar contra os senhores. No entanto, em outros casos a situação se invertia completamente com a Igreja em favor das festas públicas, visando a conversão dos africanos, enquanto que as autoridades locais as condenavam por servirem como possíveis estopins para o aparecimento de revoltas ou insurgências. Na passagem abaixo, o jesuíta Antonil descreve esta simultaneidade de sentimentos opostos estabelecidos entre as autoridades religiosas e civis.

“Negar-lhes totalmente os seus folguedos, que são o único alívio do seu cativo, é querê-los desconsolados e melancólicos, de pouca vida e saúde. Portanto, não lhes estranhem os senhores o criarem seus reis, cantar e bailar por algumas horas honestamente em alguns dias do ano, e o alegrarem-se inocentemente à tarde depôs de terem feito pela manhã suas festas de Nossa Senhora do Rosário, de São Benedito e do orago da capela do engenho, sem gasto dos escravos, acudindo o senhor com sua liberalidade aos juizes e dando-lhes algum prêmio do seu continuado trabalho. Porque se os juizes e juizas da festa houverem de gastar do seu, será causa de muitos inconvenientes e ofensas a Deus, por serem poucos os que o podem licitamente ajuntar” (Antonil, 1982).

A passagem acima mostra como o principal objetivo das permissões era aliviar o peso do extenuante trabalho a que os escravos eram submetidos, com o intento de evitar insatisfações e, por conseguinte, rebeliões e insurgências. Porém, ocasionalmente as

festividades eram suspensas por diferentes razões como no caso em que uma autoridade colonial foi solicitada a erradicar completamente as festividades executadas pelos africanos, como indica a transcrição de um documento feita por Pereira da Costa:

“Em vista desta informação baixou um Aviso dirigido ao governador de Pernambuco, datado de 4 de julho de 1780, comunicando-lhe – “que Sua Majestade ordenava, que não permitisse as danças supersticiosas e gentílica; enquanto às dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se com este menos mal, outros males maiores, devendo contudo usar de todos os meios suaves, que a sua prudência lhe sugerisse, para ir destruindo pouco a pouco um divertimento tão contrário aos bons costumes” (Pereira da Costa, 1974: 213).

A ambivalência da Igreja Católica e das autoridades coloniais com relação às permissões ou proibições das festividades permeou todo o processo de colonização. Os senhores de engenho – que concediam aos escravos e descendentes permissão para comemorar suas festas – eram ocasionalmente estimulados pelas autoridades eclesiásticas uma vez que os escravos necessitavam colocar em prática suas atividades religiosas cristãs. Além do mais, os senhores ganhavam prestígio e reputação junto à população de africanos, pois costumavam contribuir financeiramente em algumas festividades. Contudo, o dinheiro para realizar essas celebrações nem sempre vinha dos senhores de engenho. Os escravos e forros também colaboravam com as festas através de atividades extras desempenhadas por alguns deles que eram conhecidos e habilidosos – como a venda de provisões, tarefas específicas – ou ainda através de doações e esmolas. O resultado disto foi o surgimento de uma economia alternativa e paralela com o sistema escravista transformando ainda mais a vida da diáspora africana, especialmente no que concernia à possibilidade de uma maior mobilidade social. Apesar de tudo isto, as coroações de reis africanos foram inúmeras e espalharam-se por todo

território brasileiro. E da mesma forma que as irmandades necessitaram de uma organização própria, as coroações tornaram-se uma instituição com um sistema de organização que incluía a hierarquia da corte, a celebração pública e a hereditariedade dos reis e rainhas.

A coroação de um rei, deste modo, implicava na constituição de uma corte real, ou seja, de um grupo que o ajudasse em sua função. Como consequência, membros eram designados para atuar em diversas funções específicas a fim de que a organização da hierarquia fosse completada. As funções e obrigações dos membros de uma corte, assim como os membros de uma irmandade, variavam bastante, pois ambas tinham diferentes propósitos de acordo com a ocasião. No âmbito das irmandades, por exemplo, os membros costumavam eleger um *presidente*, um *tesoureiro* e um *ensor* para cuidar de atividades de caráter financeiro, já que dependiam muito do dinheiro para a realização das várias ações do grupo. Já no âmbito das cerimônias de uma coroação, membros tais como o *porta estandarte*, o *segurador do pódio*, os *lanceiros*, os músicos e os dançarinos possuíam atividades performáticas. Em ambos os domínios, a presença do rei era inquestionável. Ele era o líder categórico que detinha o controle dos africanos e descendentes, além de mediador entre sua comunidade e as autoridades coloniais (Mulvey, 1976).

Em uma passagem de seu *Folclore Pernambucano*, Pereira da Costa transcreve um documento da época que ilustra bem essa relação entre os reis, sua comunidade e as autoridades da época. Diz o documento:

“O dr. Antônio Henrique de Miranda, juiz de direito, chefe de polícia nesta cidade do Recife de Pernambuco, por sua Majestade Imperial Constitucional o sr. Pedro II que Deus guarde etc., etc. – Faço saber que, tendo-me requerido o preto liberto Antonio de Oliveira, a confirmação da nomeação que tivera para Rei do Congo dos pretos desta

cidade, e havendo provado com o termo da sua nomeação ser verdade o expedido em sua petição, depois de haver obtido as informações necessárias a respeito de sua conduta, hei por bem confirmar a indicada nomeação, segundo o antigo costume desta cidade, ficando o referido Rei de Congo, obrigado a inspecionar e manter a ordem e subordinação entre os pretos que lhe forem sujeitos, pelo que lhe mandei passar o presente título, para poder exercer o lugar para que foi nomeado. Dado e passado nesta Secretaria de polícia de Pernambuco, aos 14 dias do mez de setembro de 1848. Eu, Apregio José da Silva, primeiro amanuense da secretaria de polícia o escrevi. – Antonio Henrique de Miranda” (Pereira da Costa, 1974).

E embora emergidas no contexto do sistema colonial e sendo parte integrante dele, as eleições do Rei de Congo em conjunto com as atividades das irmandades reafirmavam uma conexão com um passado imaginado e idealizado. A abstração da terra natal estava presente nas vidas dos africanos e descendentes, que procuravam por uma forma de sobreviver e se adaptar ao Novo Mundo. Alguns autores como Nina Rodrigues (1976) ou Camara Cascudo (1977; 2001) percebiam esses eventos como uma cópia sem valor social ou político. Cascudo, por exemplo, chega a afirmar que:

“... esse rei não tem prestígio algum político nem civil sobre seus companheiros de cor; goza apenas da dignidade vaga, tal como o rei da fava, no dia de Reis na Europa, razão por que o governo luso-brasileiro não opõe dificuldade alguma a essa formalidade sem significação” (Cascudo, 1977).

Apesar disto, os eventos da coroação de rei africano não devem ser entendidos como uma mera imitação ou simulacro da representação do poder colonial, ou seja, a corte real portuguesa. Muito menos deve ser vista como uma estratégia imposta pelas autoridades coloniais para servir como método de controle social dos africanos. Na verdade, a coroação de um rei já era uma prática comum na região do Congo – após o contato com os portugueses – e depois espalhada pelas colônias europeias no Novo

Mundo. Portanto, a coroação era muito mais uma recriação de uma prática adquirida depois do encontro entre as culturas europeias e africanas e restabelecida durante o intenso processo de colonização.

Os reis eram assim responsáveis pelo controle de suas comunidades, decidindo sobre questões internas do grupo e colaborando financeiramente nos vários eventos promovidos pelas irmandades. No caso do rei ainda ser um escravo, a responsabilidade requerida pelas festividades, na maioria de cunho religioso, era partilhada e acompanhada pelo senhor de engenho. Este tipo de organização social era bastante comum à diáspora africana, pois o sistema administrativo na África Central era regido por uma forte associação entre religião e política. Em resumo, as linhagens africanas eram ligadas através do culto aos seus ancestrais, enquanto que as famílias eram unidas pelo regime de um “chefe”, eleito de acordo com o sistema tradicional, no qual o líder religioso tinha influência expressiva. Para Mariza Soares (2002), as nações podem ser consideradas como uma outra forma de linhagem africana enquanto que a coroação, uma tentativa de recriar um sistema sociocultural, semelhante ao africano, no Novo Mundo.

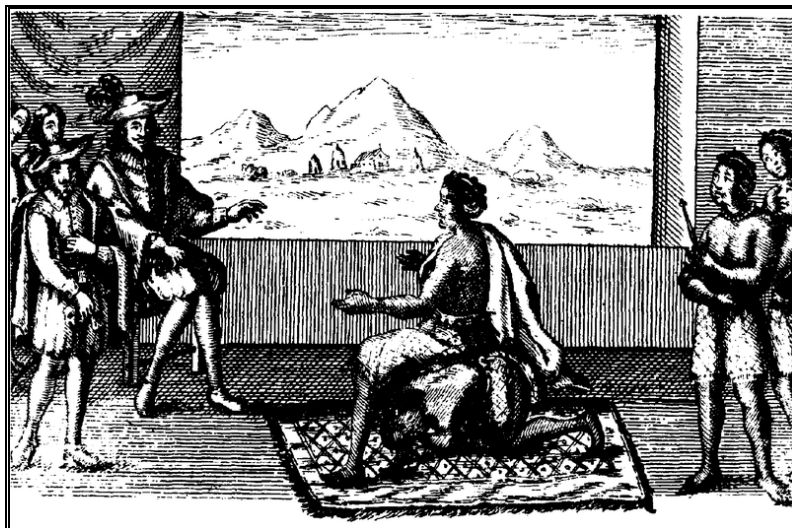
### **A coroação da Rainha do Maracatu**

A indiscutível importância dos reis no universo da diáspora africana no Brasil foi crucial para a preservação e recriação da vida sociocultural da população escravizada, que por sua vez foi lenta e gradualmente matizada com a sociedade brasileira, tornando-se parte da cultura brasileira (Freyre, 2000). Contudo, as eleições de Rei de Congo deixaram de ser comuns dentro do universo dos Maracatus. As rainhas,

em contrapartida, passaram a ganhar mais destaque nos grupos, *nações* e irmandades, sendo elas muitas vezes as lideranças. Como consequência, uma mudança significativa ocorreu nos maracatus durante seu desenvolvimento histórico, passando a coroação de uma rainha de Maracatu a ser um evento de cada vez maior importância, enquanto que a figura do rei começa a perder o papel principal no reino dos Maracatus. Conseqüentemente, as rainhas passam a ter sua coroação fortemente enfatizada, independente da presença do rei na corte dos maracatus. A grande exceção foi a coroação do Rei Eudes, na década de 1960, cujo Maracatu contou com a colaboração da antropóloga Katarina Real que exerceu uma grande influência na revitalização dos Maracatus durante este período (Real, 2001).

Esta mudança, no que diz respeito à hierarquia de gêneros nos Maracatus, é frequentemente relacionada com a importância que a rainha Njinga Mbandi Ngola (Nzinga, Jinga ou Ginga) teve para a diáspora africana no mundo. Nzinga, ou D. Ana de Sousa, foi a rainha de Matamba e Angola e uma importante líder africana durante o domínio e controle português do tráfico de escravos na região da África Central. Nascida da união de dois povos, os Jaga e os Ambund, a rainha cedo aprendeu que as práticas portuguesas, tais como o batismo católico e a conseqüente adoção do cristianismo europeu, lhe conferiam maior poder. Njinga passa então a adotar os símbolos da realeza portuguesa bem como suas práticas católicas, incluindo símbolos europeus tais como coroa, cetro, manto real e trono. No entanto, Njinga manteve uma relação ambivalente com os portugueses, i.e., ora permitindo, ora proibindo o tráfico. Mais tarde, resolveu expulsar os portugueses da região já que não lhe interessava o controle do território de seu povo pela coroa portuguesa. Njinga teve inúmeros embates com os portugueses, chegando mesmo a unir-se aos holandeses – que na época dominavam Pernambuco – para combater os inimigos, perdendo algumas vezes as

batalhas, inclusive tendo suas irmãs capturadas. Mas a imagem de reação e resistência aos portugueses ficou no imaginário da diáspora africana espalhada pelo mundo e Njinga ainda hoje é venerada como uma grande rainha e líder africana.



Rainha Nzinga em negociação de paz com o governador português em Luanda, 1657.  
(Stenseth, N. Chr. et al. (ed.). *Afrika: Natur, samfunn og bistand*. Oslo, 1995. Page 563)

São nestas intrincadas circunstâncias que os africanos, escravos ou forros, e seus descendentes criaram uma forma alternativa de se inserir social e culturalmente na vida da sociedade escravocrata. Tendo o reconhecimento e a aprovação dos senhores de engenho e das autoridades civis e eclesiásticas na maior parte do tempo, os africanos começaram a perceber que as nações, as irmandades e as coroações se constituíam num caminho poderoso para atingir a liberdade e o pouco de autonomia que poderiam conseguir. Mais tarde, os membros das confrarias ganharam relativa autonomia através de um complexo sistema hierárquico no qual o poder do rei, o líder por excelência, era seguido por um governador, um tenente e um capitão, entre outras patentes. Este sistema interno contribuiu para uma melhor organização entre os membros das nações e



irmandades, ao passo que também diminuía a interferência das autoridades locais *vis-à-vis* às atividades dos grupos (Ribeiro, 1978).

Contudo, este comando hierárquico era o resultado de profundas influências africanas e portuguesas. Ao mesmo tempo em que tinha raízes na organização social da região do Congo – com líderes e subordinados – o sistema possuía classificações e denominações de acordo com as patentes da organização social do sistema colonial europeu. Além disso, a hierarquia dentro das nações e irmandades tinha fortes ligações com a Igreja Católica e as autoridades civis, que serviam tanto como forma de controle dos africanos como em um caminho na reconstrução de suas identidades.

Concluindo, penso que o evento das coroações de Rei de Congo representa um laço entre os Maracatus e o passado da diáspora africana no Brasil, mas não necessariamente a sua origem. Acredito que os Maracatus são o resultado de uma conjunção de fatores que convergiram ao longo do tempo para a sua formação.

\* \* \*

## **PARTE III**

# **OS MARACATUS NAÇÃO DE PERNAMBUCO**

## MARACATUS DE PERNAMBUCO

### Discurso, Performance e Cultura Visual

#### Notas de Campo

*Os mestres dos maracatus costumam divergir tanto em relação à estrutura do grupo (orquestra e cortejo), quanto à sua formação pessoal e musical. A habilidade com as alfaias e arranjos também é bastante distinta e isso transforma completamente o resultado final de cada performance de um Maracatu.*

*Numa das minhas visitas a um mestre, o assunto da performance veio à tona, com ênfase na manutenção ou não de uma tradicionalidade, já que a discussão em torno da preservação ou alteração do grupo é uma constante não só entre os Maracatus, mas também na mídia e na academia. Para minha surpresa, durante a nossa conversa escutei do Mestre que ele só mudaria seu Maracatu se um africano lhe dissesse que ele estava errado. Apesar da grande presença da África, imaginada ou*

*idealizada (Anderson, 1991), no universo dos Maracatus, bem como em movimentos sociais recentes (ação afirmativa, cotas escolares, etc.), me confirmou o fato de que o senso comum da origem africana dos Maracatus fosse tão forte.*

*A partir de então, percebi que teria que investigar os vários discursos sobre a representação social do que são os Maracatus, isto é, de como eles se percebem e de como a mídia e a academia têm influenciado no processo de construção das suas identidades como grupos sociais “autênticos ou não”. Um exemplo disso é o caso em que a antropóloga Katarina Real realizou uma intervenção em um Maracatu pernambucano, ajudando e aconselhando um Babalorixá a reerguer o Porto Rico.*

*Percebi que teria que traçar um painel histórico não apenas dos Maracatus, mas também daqueles que os criaram, recriaram e os mantiveram até os dias atuais, ou seja, a diáspora africana no Brasil que vem se reformulando através de seu processo de interação das condições históricas, sociais e culturais com as sociedades portuguesa e brasileira.*



Maracatu Porto Rico. Foto: Gustavo Barcellos  
Fonte: <http://www.fotolog.com.br/portorico>

## Introdução

“Maracatu é um Candomblé de rua”.  
[D. Ivanise, Maracatu *Encanto da Alegria*]

Quando pessoas interagem socialmente, elas estão na verdade exibindo e reafirmando suas próprias identidades. Essas identidades, dependendo da situação, podem ser externalizadas consciente ou inconscientemente através de discursos contidos em suas performances, ou seja, através do convencimento de que elas são indivíduos ou grupos com características próprias (Goffman, 2005). Os Maracatus, como qualquer outro grupo, utilizam símbolos e significados, através de várias formas discursivas, tirados do contexto sociocultural no qual eles vivem. Estes discursos incluem a relação com a sociedade em geral, especialmente com a mídia e a academia (entrevistas, organização, estética, etc.), além do conteúdo das letras das músicas, que podem ser encontradas na literatura e nos poucos CDs gravados. Esta mesma sociedade por sua vez, também emite discursos nos quais os Maracatus são julgados, conceituados e representados. Este conjunto de ações discursivas, que em alguns casos tornam-se dialógicas (Bakhtin, 1981), pode ser percebido como uma série de estratégias de identificação e persuasão, que por sua vez criam representações simplificadas daquilo que são de fato as pessoas e os grupos, aqui neste caso, os Maracatus.

Este capítulo tem como objetivo revelar como os Maracatus têm sido representados pelos discursos proferidos pela mídia e pela academia, mas também pelos seus próprios discursos. A intenção é mostrar como as várias formas de perceber os Maracatus como um fenômeno sociocultural, carregado de significados, podem trazer à luz importantes aspectos não só dos Maracatus, mas também da sociedade brasileira

com relação a temas e questões relacionadas às ciências sociais hoje em dia, tais como identidade, hibridismo, diáspora e *empowerment*. Portanto, os Maracatus apresentam-se à sociedade pernambucana através da eleição de várias estratégias discursivas, numa tentativa de serem percebidos como grupos de pessoas visíveis e não simplesmente como “brincantes”, termo que tem sido usado com bastante frequência pela academia e mídia quando se referem aos grupos que executam manifestações culturais em Pernambuco.

No decorrer do capítulo, mostrarei como as ações discursivas, e retóricas, são partes de uma transformação e reformulação dos antigos Maracatus e de como elas podem gerar concepções confusas, como a sua especulada origem ou a sua autenticidade. A ideia é mostrar como os elementos africanos existentes nos grupos, em conjunto com os portugueses e brasileiros, ajudaram a criar o que hoje conhecemos como Maracatu. Para finalizar, o capítulo contém alguns exemplos das letras de música dos Maracatus, conhecidas como loas ou toadas, extraídas tanto da literatura (Guerra-Peixe, 1980; Andrade, 1982) quanto dos atuais CDs lançados por alguns dos mais destacados Maracatus pernambucanos (Leão Coroado, Porto Rico, Estrela Brilhante e Encanto da Alegria) e que foram abordados nesta pesquisa. Com isto, pretendo comparar os discursos contidos nas letras com o que de fato se encontra nas performances dos grupos, mostrando como os discursos explicitam visibilidade e *empowerment*.

## **Maracatus e o Senso Comum**

Sendo a literatura sobre os Maracatus escassa, a procura por informações acaba por se limitar às poucas páginas de livros dedicadas ao assunto, pois com exceção do livro de Guerra-Peixe (1980), os outros estudos contêm apenas breves textos sobre os Maracatus (Pereira da Costa, 1974; Andrade, 1982; Real, 1990; Alvarenga, 1950; Ramos, 1935). Na grande maioria desses trabalhos, existe uma grande preocupação com a origem dos Maracatus, que é quase sempre atribuída às Coroações dos Reis de Congo. Além destes estudos, outros tipos de fonte, embora sem o caráter acadêmico, são os artigos de jornais e relatórios policiais pernambucanos que mencionam o termo “maracatu” em alguma situação ou evento que incluía os africanos e suas festas (Silva, 1988; 2000).

Alguns dos conceitos presentes nesta literatura são criados e estruturados de diversas formas, que incluem pesquisas de campo (Pereira da Costa, 1974; Andrade, 1982; Real, 1990), associadas a pesquisas bibliográficas (Alvarenga, 1950; Ramos, 1935; Silva, 2000). Porém, esses estudos também geram especulações e hipóteses que nem sempre são comprovadas e acabam tornando-se parte do senso comum, isto é, quando alguns destes conceitos acabam caindo no senso comum e transformam-se numa mera apreensão da realidade feita casualmente (Geertz, 1973). Acredito que a análise de alguns destes conceitos possa revelar questões importantes acerca da construção retórica dos Maracatus, já que estes algumas vezes têm-se mostrado reveladores, mas muito embora em outros casos acabem não passando de puras especulações sem um propósito definido que muitas vezes acabam por confundir mais do que esclarecer.

Os dicionários brasileiros mais conhecidos trazem geralmente definições incompletas ou equivocadas sobre os Maracatus. Isto acaba por criar conceitos ilusórios ou confusos quando alguém decide pesquisar o que são Maracatus através destes glossários. A principal questão aqui é que os verbetes ali incluídos costumam ajudar na criação de um senso comum, no qual as pessoas estereotipam o termo independente do contexto ou da situação atual do mesmo. Neste sentido, dicionários podem ser vistos como fontes instigantes já que eles expõem as características escondidas quando comparados com o que de fato acontece com a realidade dos Maracatus e suas performances.

Antonio Houaiss e Aurélio Buarque classificam os Maracatus de maneira semelhante, apesar de sutis diferenças. O primeiro define a palavra como se segue:

“1. Dança em que um bloco fantasiado, bailando ao som de tambores, chocalhos e congô, segue uma mulher, que leva na mão um bastão em cuja extremidade tem uma boneca ricamente enfeitada (a *calunga*) e executa evoluções coreográficas; 2. Música popular inspirada nessa dança; orig. afr., prov. banta” (Houaiss, 2001).

O critério de descrição de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira é quase o mesmo, embora ele defina o termo ligeiramente diferente de Houaiss. De acordo com este dicionário, Maracatu significa:

1. Cortejo carnavalesco que baila ao som de instrumentos de percussão, acompanhando uma mulher que conduz uma bonequinha ricamente enfeitada, a *calunga*, na extremidade de um bastão; 2. Música popular inspirada nessa dança. Origem: Africana, possivelmente. (Ferreira, 1989).



Se compararmos as definições de dois dos mais importantes dicionários brasileiros, percebemos que eles divergem muito pouco. Para Houaiss, Maracatu é uma “dança” e um “bloco fantasiado” enquanto que para Aurélio, Maracatu é um “cortejo carnavalesco”. Em seguida, ambos declaram igualmente que Maracatu é “música popular inspirada nessa dança”. Os dois dicionários afirmam que o grupo segue uma mulher que carrega uma “boneca”, a calunga, como um simples objeto de adorno, sem mencionar nada de seu significado para os Maracatus. Finalmente, com relação à origem, ambos os verbetes declaram que os Maracatus são de origem africana, com Ferreira (1989) acrescentando um “possivelmente”. Ora, declarar que o Maracatu é originário da África não constitui necessariamente um problema, já que a humanidade costuma classificar para melhor compreender as coisas. O problema é que a África é um continente gigantesco povoado por diferentes sociedades com diferentes ethos. Além disso, mesmo sabendo que foram criados pela diáspora africana, os Maracatus foram criados no Brasil, pois as referências a eles estão todas na literatura brasileira.

Voltando para a definição de que o Maracatu é uma “dança”, ela encontra-se espalhada em vários textos acadêmicos ou não. É bem verdade que a dança é uma parte significativa nas performances dos Maracatus e que sua análise pode revelar fatos importantes sobre os grupos. Contudo, reduzi-los a apenas uma “dança”, é reificá-los como fenômeno folclórico, ou seja, é negar-lhes a característica de que são na verdade grupos de pessoas que atuam dentro da sociedade pernambucana. Isto talvez se deva em grande parte à influente definição de Mário de Andrade (1982) que os retrata como uma dança dramática<sup>1</sup>, mesmo que a teatralidade – um dos critérios básicos para a classificação de “dança dramática” – não esteja presente nas performances dos

---

<sup>1</sup> Para Andrade (1982), uma dança dramática inclui necessariamente música, dança e um trecho teatral. Assim, Andrade é levado a tomar o caso dos Maracatus como exceção pois eles não executam trechos teatrais em suas performances, a não ser se forem vestígios ou reminiscências de outras formas de expressão.

Maracatus. Seja por influência do texto de Andrade ou não, os Maracatus passaram a ser largamente definidos como uma “dança”, independente do fato de que eles englobam aspectos sociais e culturais complexos. Por conseguinte, os Maracatus são destituídos inteiramente de seu apelo para tornarem-se grupos sociais visíveis e respeitados, passando a ser vistos como uma “dança” ou “cortejo carnavalesco”.

Se continuarmos no âmbito dos dicionários, podemos dizer que a definição de Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, é mais completa que as anteriores, já que é perceptível a pesquisa e a reinterpretação feita por Cascudo do que são Maracatus. Contudo, persiste a ideia de que os Maracatus são “grupos carnavalescos”, cuja origem são as coroações de Rei do Congo. Para ele os Maracatus são assim conceituados:

“Grupo carnavalesco pernambucano, com pequena orquestra de percussão, tambores, chocalhos, gonguê [que] percorre as ruas, cantando, dançando sem coreografia especial. Respondem em coro ao tirador de loas, solista. É vestígio dos séquitos negros que acompanham os reis de congos, eleitos pelos escravos, para a coroação nas igrejas e posterior batuque, homenageando a padroeira ou Nossa Senhora do Rosário. Perdida a tradição sagrada, o grupo convergiu para o carnaval, conservando elementos distintos de qualquer outro cordão na espécie. À frente vão rei e rainha, príncipes, damas, embaixadores e dançarinas (vestidas de baianas) e indígenas com enduapes e cocares emplumados. Não há enredo. Trata-se de um desfile no ritmo dos tambores reboantes. Uma característica nos velhos maracatus do Recife é o grande chapéu-de-sol vermelho, rodando sempre” (Cascudo, 1989).

A definição contida no *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Cascudo ecoa com algumas das mais conhecidas definições da área acadêmica. Em sua descrição dos Maracatus, Cascudo menciona os desfiles, as cortes reais, além da mais importante padroeira católica da diáspora africana, Nossa Senhora do Rosário. O problema é que os

Maracatus, na perspectiva de Cascudo, não passam de “grupos carnavalescos” e não grupos sociais, como bem disse Ascenso Ferreira quando afirmou que “... o maracatu não é clube, é Nação” (Ferreira, 1951: 16).

A própria palavra “maracatu” tem motivado um sem-número de especulações acerca de sua provável origem, sendo uma das mais conhecidas a de Mário de Andrade, na qual ele afirma ser o termo maracatu originado da palavra “maracá”, instrumento percussivo da cultura da maioria dos povos indígenas brasileiros, com a palavra “catu”, de origem indígena que significa “bom, bonito”. Ou ainda, “marã”, que significa “guerra, confusão, desordem, revolução”, que quando unida a “catu” viraria “guerra bonita, briga bonita... invocando o cortejo real festivo, mas guerreiro” (Andrade, 1982: 137).

É bastante difícil confirmar a hipótese de Andrade, já que não há nenhuma menção conhecida desse instrumento nas performances dos Maracatus, mesmo levando em conta que a palavra esteja presente em duas canções do Maracatu Sol Nascente colhidas por Andrade durante sua pesquisa. Além do mais, para atribuir a palavra “maracatu” a uma influência ameríndia, Andrade teria que confirmar o contato entre os africanos e os nativos brasileiros, provocando ainda mais especulações sobre essa mistura.

Toada de rua (Maracatu Sol Nascente [Andrade, 1982])

– Ôh já deu quatro, já deu cinco,  
A hora num quer chegar  
– Lá vem Iáíá Pequena  
Tocando seu maracá!

Outra tentativa de entender a palavra “maracatu” partiu de Oneida Alvarenga, discípula de Mário de Andrade. Para Alvarenga (1950), “maracatu” seria um tipo de senha usada pelos africanos para avisar a todo o grupo sobre a chegada da polícia no local da performance. De acordo com esta hipótese, a palavra foi criada para operar como um alerta contra a polícia local, que costumava reprimir as reuniões e comemorações dos africanos. Quando eles pressentiam que a polícia iria silenciá-los ou interromper algumas de suas comemorações, eles começavam a repetir continuamente a palavra “maracatu” para avisar a todos que fugissem dali, evitando assim a violência repressiva das autoridades locais contra eles. Assim, o som “maracatu, maracatu, maracatu...” funcionava como uma eficiente alerta que detectava a presença da polícia (Alvarenga, 1950).

A antropóloga americana Katarina Real também especula sobre a palavra “maracatu”. Real não utiliza a palavra “maracatu” já que a mesma “... tem sempre provocado grande confusão a respeito do verdadeiro significado de tais grupos” além da existência de “dois tipos de maracatus, bem diferentes em forma” (Real, 1990: 56). Para ela, o termo mais apropriado seria “nação”, pois todos os autores por ela pesquisados concordavam que estes grupos são “nações africanas”. Mas, isto também se deve ao fato de que Real acreditava que os “africanos” estavam desaparecendo no Brasil, ou seja, que estava ocorrendo o “... desaparecimento do ‘Negro’ no Recife, não somente como fenótipo como também membro duma comunidade que cultivava uma herança sociocultural ‘africana’” (Real, 1990: 67). A razão desse desaparecimento, afirma Real em seu livro, ocorreu graças à “... ‘mística da branquira’, característica da civilização brasileira em geral [que] é contra a sobrevivência das nações, pelo menos em sua forma tradicional” (Real, 1990: 68). A escolha de Real acaba sendo problemática. Com uma visão superficial da cultura brasileira, ela prefere ver “nações africanas” ao invés de

grupos sociais brasileiros e um processo de “branqueamento” ao invés da miscigenação estampada na maioria da população brasileira, contrária à segregação bicolor norte-americana. Além do mais, essa tendência de ver a diáspora como “africanos puros” ou uma performance como “inteiramente ‘estável’, virtualmente sem modificação” (Real, 1990: 59), acaba sendo equivocada por não levar em consideração as várias transformações que os africanos e os Maracatus sofreram desde o período colonial até os dias de hoje.

### **Os Primeiros Maracatus**

Como já foi dito antes, não tenho a intenção de buscar a origem propriamente dita dos Maracatus pernambucanos, pois a escassez de documentos antigos sobre eles já provocou demasiadas especulações. Apesar disso, faz-se necessário analisar os principais relatos feitos por estudiosos contidos na literatura sobre os Maracatus. Em primeiro lugar, porque a grande maioria dos antigos textos atribui a origem deles às coroações de Rei do Congo, que existiam não só em Pernambuco, mas estavam espalhadas em todo o território brasileiro. Em segundo, porque essas definições, ou na verdade suposições são baseadas na insuficiente literatura sobre os Maracatus e que acaba por transformá-los em apenas um “resquício” ou “vestígio” das coroações dos Reis de Congo (Casudo, 1989) ou dos Autos dos Congos, que eram apenas uma das partes da coroação (Guerra-Peixe, 1980).

A data da primeira menção sobre os Maracatus na imprensa pernambucana é geralmente divergente na literatura. Guerra-Peixe (1980), por exemplo, tomando como base o documento escrito pelo padre Lino do Monte Carmelo Luna em 1867 e transcrito

por René Ribeiro, afirma que esta foi a mais antiga menção sobre os Maracatus na imprensa. Para ele, o documento, junto com outras fontes, pode mostrar as “... possíveis origens brasileiras do divertimento recifense” (Guerra-Peixe, 1980: 15). Marcelo MacCord (2005), que estudou as Irmandades do Rosário, diverge do argumento elaborado por Guerra-Peixe e diz que os “maracatus” aparecem anteriormente em um artigo escrito no *Diário de Pernambuco* de 27 de maio de 1851 em que se dizia: “... documento endereçado aos vereadores foi assinado pelo ‘soberano universal’ da província de Pernambuco, o Rei do Congo D. Antonio de Oliveira Guimarães...” no qual “... ele queixava-se veementemente de outro negro ‘que sem lhe prestar obediência, tem reunido os de sua nação para folguedos públicos’” (MacCord, 2005). Contudo, de acordo com Leonardo Dantas Silva em seu *Carnaval do Recife*, a palavra Maracatu aparece ainda mesmo antes desta data, num artigo do mesmo jornal. Diz assim a passagem do periódico que data de 1 de julho de 1845, como transcrito por Silva, e que merece ser citada na íntegra:

“Em o dia 2<sup>a</sup> feira do Espírito Santo do ano próximo passado, fugiu a preta Catarina, da nação Angola, ladina, alta, bastante seca de corpo, seio pequeno, cor muito preta, bem feita de rosto, olhos grandes e vermelhos, com todos os dentes da frente, pés grandes metidos para dentro, muito conversadeira e risonha, de idade de 22 anos; tem sido encontrada na Estrada Nova da Passagem da Madalena e no Aterro dos Afogados, vendendo verduras e aos domingos no *maracatu dos coqueiros* do dito Aterro, e há notícia de ser o seu coito certo a matriz da Várzea; cuja escrava pertence a Manoel Francisco da Silva, morador na Rua Estreita do Rosário, 10, 3<sup>o</sup> andar, ou em seu sítio em Santo Amaro, junto à igreja, o qual gratificará generosamente a quem lh’a apresentar” (*Diário de Pernambuco* citado por Silva, 2000; p. 46, grifo do autor).

Silva (2000) transcreve várias passagens na mídia pernambucana em que os Maracatus são mencionados. Os artigos geralmente descrevem os Maracatus como reuniões ou agrupamentos que ora se localizavam em um determinado ponto da cidade (“Aterro dos Afogados” ou “Cais do Apolo”), ora desfilavam publicamente (“... os pretinhos do Rosário quiseram apresentar na Praça da Boa Vista o seu *maracatu*”). O historiador faz ainda uma diferenciação, relevante para os estudos sobre o tema, dos termos “maracatu” e “nação” dentro destes relatos jornalísticos. De acordo com ele “... o maracatu, na verdade, era tão-somente o batuque dos negros; um ajuntamento, com localização fixa em determinado bairro da cidade” (Silva, 2000: 49). Já a “nação” era uma referência ao grupo que “... levava às ruas a corte dos reis negros, ou o cortejo real” (Silva, 2000: 49)

De qualquer forma, estas notícias na imprensa pernambucana sobre os grupos de africanos que viviam em Recife, escravos ou não, eram escritos de forma superficial, descrevendo os Maracatus apenas como “agrupamentos” que poderiam atentar à ordem pública ou incomodar os vizinhos com o barulho de seus batuques. Não há, por exemplo, nenhuma descrição de como os grupos se comportavam nas suas casas, nas suas apresentações públicas ou mesmo o que os motivava a produzirem tais performances. O que se pode perceber com estas notícias é que as performances dos Maracatus provocavam certa apreensão da sociedade envolvente, traduzidas pelos apelos às autoridades para conter os africanos.

Passando para os relatos de caráter acadêmico, eu diria que há algumas definições que são realmente representativas dentro do processo de desenvolvimento dos Maracatus em Pernambuco. Não deixa de ser surpreendente que o livro de Pereira da Costa – o mais antigo dos relatos que veio a influenciar decisivamente os estudos posteriores – não especula acerca das origens dos Maracatus. Em seu *Folk-lore*

*Pernambucano*, Pereira da Costa discorre sobre “danças, batuques e maracatus” que os africanos no estado de Pernambuco realizavam por ocasião da comemoração de festas nos dias santos, especialmente a festa de sua padroeira, Nossa Senhora do Rosário.

“Essas danças africanas eram os batuques e *maracatus*, que ainda os alcançamos, feitos aos domingos, em diversos pontos da cidade, reunidos os pretos, escravos ou não, em grupos distintos, dançando lascivamente, num sapatear pronunciadíssimo, e cantando ao mesmo tempo, com o acompanhamento de palmas e instrumentos apropriados ao seu meio e origem” (Pereira da Costa, 1974: 214-15, grifo meu).

Nesta primeira menção aos Maracatus – junto com os batuques – Pereira da Costa declara ser o termo um dos vários tipos de celebração dos africanos que acontece “aos domingos, em diversos pontos da cidade...” por ocasião de alguma festividade pública (Pereira da Costa, 1974: 215). Só mais adiante é que ele vai descrever os “*maracatus*”, afirmando que eles são “... incontestavelmente de mais importância pela sua feição típica dos usos e costumes africanos...” (Pereira da Costa, 1974: 215). A descrição de Pereira da Costa é ainda hoje uma das mais importantes da literatura sobre os Maracatus, mais especialmente porque não os reduz simplesmente a um tipo de “dança” ou “batuque”. Diz ele:

“O maracatu é propriamente dito um cortejo régio, que desfila com toda a solenidade inerente à realeza, e revestido, portanto, de galas e opulências. Rompe o préstito um estandarte ladeado por arqueiros, seguindo-se em alas dois cordões de mulheres lindamente ataviadas, com os seus turbantes ornados de tiras de cores variegadas, espelinhos e outros enfeites, figurando no meio desses cordões vários personagens, entre os quais os que conduzem os fetiches religiosos, – um galo de madeira, um jacaré empalhado e uma boneca de vestes brancas com manto azul; – e logo após, formados em linha, figuram os dignitários da corte, fechando o préstito o rei e a rainha. Estes dois personagens, ostentando as insígnias da realeza, como coroas, cetros e compridos



mantos sustidos por caudatários, marcham sob uma grande umbela e guardados por arqueiros. No coice vêm os instrumentos: tambores, buzinas e outros de feição africana, que acompanhavam os cantos de marcha e danças diversas com um estrépito horrível” (Pereira da Costa, 1974: 216).

Pereira da Costa descreve os Maracatus como um grupo de pessoas, evitando, já na época da publicação do livro (1908), um reducionismo típico do senso comum – que passou a vigorar na maioria das descrições da mídia – em que os Maracatus são representados uma dança ou um simples folguedo. O respeito que Pereira da Costa atribui aos Maracatus permeia toda a citação acima, que em nenhum momento representa os africanos de forma desairosa.

Dando sequência aos textos acadêmicos, outro estudo relevante para o entendimento dos Maracatus é o de Mário de Andrade (1982). Baseando-se em Pereira da Costa, que segundo ele “... define o Maracatu na sua concepção mais específica”, Andrade discorre sobre os Maracatus, sobre suas origens, sobre a etimologia da palavra maracatu e sobre um dos elementos mais importantes dos Maracatus, a saber, a Calunga, cujo significado está inteiramente ligado à religiosidade dos grupos. A descrição do que seriam os Maracatus aparece logo no primeiro parágrafo do capítulo sobre os Maracatus, que diz o seguinte:

“Os Maracatus, tais como se realizam em Pernambuco, onde alcançaram a significação e expansão máxima, são cortejos reais... [que] parecem representar atualmente, o que foram os Congos e Congadas coloniais, antes que estes adquirissem o seu sentido de dança-dramática provida de entrecho. Ou pelo menos, pra distinguir dos Congos simples cortejo, os Congos dança-dramática, se tradicionalizou em parte da gente nordestina, com especialidade em Pernambuco, a designação Maracatu, pra indicar os primeiros” (Andrade, 1982: 137).

Mas diferentemente de Pereira da Costa, Andrade considera os Maracatus como uma “representação do que foram os Congos e Congadas coloniais, antes que estes adquirissem o seu sentido de dança-dramática provida de entrecho” (Andrade, 1982: 137). Após uma longa explanação sobre uma possível origem da palavra “maracatu”, Andrade critica as diversas especulações escritas por autores brasileiros sobre o tema e assume a existência de uma imprecisão intelectual nas pesquisas dos folcloristas brasileiros. Porém, a crítica de Andrade recai sobre ele mesmo, uma vez que ele também incorre em comentários especulativos sobre os Maracatus, seja quando ele associa os Maracatus com os Congos, seja quando busca a origem da palavra “maracatu”.

*Maracatus do Recife*, de Guerra-Peixe, é até hoje o estudo mais completo sobre os Maracatus pernambucanos. Nele, Guerra-Peixe conclui que os Maracatus são o resultado (reminiscência ou vestígio) da perda funcional, e consequente desaparecimento, da Coroação dos Reis do Congo e do Auto dos Congos<sup>2</sup> (Guerra-Peixe, 1980). Segundo Guerra-Peixe, era durante a representação do Auto dos Congos que aconteciam os momentos lúdicos e festivos da Coroação e com seu arrefecimento, desaparece a “parte falada”, ou seja, a teatralidade, restando apenas a música e dança, que passaram a se chamar “Maracatus”.

Na literatura antropológica, Artur Ramos (1935) centra sua definição nos textos de Pereira da Costa e Mário de Andrade, mas acrescido de alguns elementos. Para Ramos os Maracatus são um amálgama de diversos elementos que incluem um desfile em homenagem aos reis africanos, uma reminiscência da eleição do rei do Congo e uma tradição totêmica. Ele acredita que algumas práticas africanas, especialmente as

---

<sup>2</sup> Guerra-Peixe descreve o Auto dos Congos como “‘folgança dos africanos, geralmente escravos’ cuja parte essencial era a representação de uma ‘peça’, realizada num palanque onde um rei, rodeado de sua corte, se sentava num trono adrede. Além da fala de personagens, havia música e dança próprias” (Guerra-Peixe, 1980:19)

religiosas, foram reunidas, mantidas e recriadas em uma única manifestação chamada “maracatu”. Ramos conclui assim que os Maracatus não são simples reminiscências de práticas históricas e totêmicas, mas uma inteligente estratégia para enganar os “brancos opressores” com a intenção de festejar seus reis, suas instituições e sua religião durante o carnaval (Ramos, 1935).

De forma geral, todas as descrições e definições acima são apenas parcialmente corretas, pois deixam de levar em consideração os elementos essenciais presentes na organização, estrutura e performances dos Maracatus. O reducionismo presente na maioria das definições sobre os Maracatus os transforma em simples agrupamentos de pessoas que festejam, cantam e dançam durante o carnaval. A meu ver, essas definições, ao contrário, deveriam considerar diversos de aspectos que são cruciais para os Maracatus tais como sua religiosidade, sua posição e situação político-econômica, sua musicalidade, e acima de tudo, sua intenção de serem vistos como membros da sociedade ao invés de grupos estigmatizados (Goffman, 1980) que existem apenas durante o carnaval. Eu diria que os Maracatus são na realidade representações reais de grupos de pessoas que insistem em não ser invisíveis diante da sociedade brasileira, que frequentemente agem como se eles não fossem parte da mesma. Acredito que, através das performances, os Maracatus organizam-se para se auto representarem com dignidade e nobreza, mostrando suas identidades diante da sociedade que comumente os tratam como “brincantes” ou simples “folgedos”.

## **As Cortes Reais e suas Personagens**

Alguns autores como Pereira da Costa (1974) e Mário de Andrade (1982) definem os Maracatus como “um cortejo real”. Esta definição mostra a importância que a corte real dos Maracatus tem, na constituição e organização de suas performances, ou seja, não existem Maracatus sem a sua corte real. Isto serve para diferenciá-los dos diversos grupos de percussão que se auto intitulam “maracatus” surgidos em profusão depois do sucesso que os Maracatus alcançaram nas décadas de 1980 e 1990.

As cortes são compostas de várias personagens e elementos diversos que lhes atribuem uma característica particular. Ela lembra em vários sentidos as cortes dos Reis de Congo, eleitos pela diáspora africana no Brasil e que desfilavam durante os festejos públicos, quando em comemoração a um (a) santo (a) padroeiro (a) ou quando da coroação de um rei. Estas cortes são também similares às cortes europeias, que desfilavam em comemorações públicas para que os reis de Portugal demonstrassem sua soberania e poder para toda a população (Souza, 2002).

A maioria das personagens presentes nos cortejos reais assemelha-se entre os diferentes Maracatus pernambucanos. Todavia, não há um critério de estabelecimento único na distribuição e presença destes personagens, que ao longo do tempo vem se modificando. A importância da corte vem de seus personagens e de sua cultura visual, isto é, como a representação de uma típica corte real que sai às ruas para ser saudada e reconhecida pela população. Pereira da Costa (1974) é provavelmente o primeiro a descrever a corte de um Maracatu pernambucano e talvez, por isso mesmo, ela seja imprecisa, pois ele nomeia apenas alguns dos personagens que compunham o séquito dos Maracatus. Segundo seu relato, a corte é composta por um “porta-estandarte”, “arqueiros” e duas filas de “mulheres lindamente ataviadas”. No meio destas duas filas,

continua Pereira da Costa, estão vários personagens, os quais ele não denomina; em especial aqueles que conduzem os símbolos religiosos, seguidos dos “dignatários” da corte. Por fim, aparecem as personagens mais importantes da corte, ou seja, o “rei e a rainha” seguidos dos instrumentistas da orquestra percussiva do Maracatu.

Mário de Andrade também descreve os personagens da corte real dos Maracatus, de maneira bem mais detalhada que Pereira da Costa. No entanto, segundo ele, os personagens da corte apesar de “especiais”, não possuem “finalidade dramática nenhuma”, numa clara referência ao seu conceito de “dança dramática”. Andrade vai mais além quando afirma que “... Algumas [personagens], de função meramente técnica no cortejo, são perfeitamente assimiláveis às figuras individualizadas dos cordões e ranchos carnavalescos do país todo” (Andrade, 1982: 139). Na verdade, o cortejo real para Andrade é simplesmente figurativo, não se distinguindo dos grupos carnavalescos da época, até mesmo quando atribui e tenta provar o caráter religioso da *Calunga*. A corte para ele é composta do “porta-bandeira” (ou embaixador), da “dama do passo”, do “mestre” da orquestra, dos “caboclos da nação” (abre-alas), dos “guias” (responsáveis pela condução da coreografia), das “bahianas” [sic], e por fim o “rei e a rainha” (Andrade, 1982).

A descrição mais detalhada encontrada na literatura é, sem dúvida, a descrita por Guerra-Peixe em *Maracatus do Recife*, na qual ele apresenta a corte real muito mais detalhadamente que Mário de Andrade. Escolhendo um Maracatu como referência de seu estudo, o Maracatu Elefante, Guerra-Peixe descreve a corte real em duas épocas distintas, após discutir a origem da linhagem dos seus reis nos dois momentos. A primeira, datada de 1928, depois da morte do rei Vitorino, era imensa e era composta conforme o quadro abaixo:

Rainha Dama-de-Honra da Rainha Princesa Dama-de-Honra do Ministro Dama-de-Honra do Embaixador Duquesa Condessa Vassalas (quatro)	Rei Dama-de-Honra do Rei Príncipe Ministro Embaixador Duque Conde Vassalos (quatro)
Três Calungas: Dom Luís, Dona Leopoldina e Dona Emília	
Três Damas-de-Paço Mestre-de-Sala Porta-Estandarte Escravo O Tigre e o Elefantes Guarda-Coroa Corneteiro Baliza Secretário Lanceiros (treze meninos) Brasabundo Batuqueiros (quinze músicos) Caboclos (vinte, mais ou menos) Baianas (vinte, formando duas alas)	

**Fonte:** Guerra-Peixe, 1980: 35.

Nesta minuciosa descrição percebe-se a grandiloquência da corte real do Maracatu Elefante no início da década de 1920. Contrariando Mário de Andrade – para quem as personagens eram simplesmente figurativas – o estudo de Guerra-Peixe apresenta cada personagem com sua função específica durante os desfiles do cortejo. O “escravo”, por exemplo, era o encarregado de carregar o pódio<sup>3</sup>, enquanto que o

<sup>3</sup> Grande guarda-sol sob o qual caminham o rei e a rainha durante os desfiles das cortes reais dos Maracatus.

“guarda-coroa” era responsável por levar a coroa até o rei, quando acontecia uma coroação. O “corneteiro” avisava da passagem do grupo e os “lanceiros” atuavam como soldados que protegiam a corte. O “brasabundo” era o segundo em comando depois do rei, além de ser o responsável por manter a ordem dentro e fora da corte durante o desfile, podendo inclusive usar de violência. Além destes haviam os nobres, os caboclos, as baianas e os “batuqueiros”, músicos da orquestra, que completavam a corte. Ao todo, segundo o maestro, devia haver aproximadamente 150 participantes presentes nos desfiles do Maracatu Elefante nesta época (Guerra-Peixe, 1980).

Já no segundo período, vinte e quatro anos depois, a corte do Maracatu Elefante apresentava-se tremendamente reduzida. Os nobres, por exemplo, não estão mais presentes neste novo arranjo da corte real e o número das personagens foi restringido significativamente. Dessa forma, a corte do Maracatu Elefante ficou reduzida ao seguinte formato em 1952:

Rei (fictício) Dama-de-Honra do Rei Príncipe	Rainha Dama-de-Honra da Rainha Princesa
Três Calungas (só saíam duas, no carnaval)	
Escravo O Tigre e o Elefantes Damas-de-Frente (oito) Batuqueiros (nove) Caboclos (oito) Baianas (oito)	

**Fonte:** Guerra-Peixe, 1980: 36.

De acordo com alguns mestres com quem conversei, os personagens obedecem a uma ordem de importância independente do número ou de sua presença na corte. No caso das coroações dos Reis de Congo, a figura do rei era a de maior destaque. Contudo, nos Maracatus a rainha passou definitivamente a ganhar esse destaque, sendo sua coroação mais importante e celebrada como visto no capítulo anterior. De qualquer forma, pode-se dizer que a rainha e o rei são os principais personagens do séquito. Ambos são indispensáveis e carregam ornamentos reais tais como a coroa, o cetro e o manto quando desfilam sob o pódio. Seguem-se à rainha e o rei, em ordem de importância, dois outros personagens que também estão sempre presentes no cortejo, a saber: a dama do paço e o mestre da orquestra. A primeira é responsável por carregar a *Calunga*, uma boneca considerada um dos personagens mais importantes dos Maracatus devido à sua ligação com a religiosidade dos grupos. O segundo personagem, o mestre da orquestra, é aquele que fica encarregado do ensino, composição e arranjos das loas ou toadas que são executadas pela orquestra dos Maracatus<sup>4</sup>. O resto da corte é composto pelas baianas – que cantam as loas respondendo o canto da rainha ou do mestre – e pelos caboclos da nação e balizas. Além destes, há também os arqueiros que carregam os lampiões e o escravo que carrega o pódio. Completando o séquito, seguem crianças (pajens e damas de honra) e os batuqueiros, todos geralmente vestidos nas cores de sua *nação*.

Como visto até aqui, não existe necessariamente um modelo de corte real que é seguido por todos os Maracatus, em particular hoje em dia devido à grande diversidade entre eles. Comumente, a corte em qualquer Maracatu tem como base os personagens principais, enquanto que em outros casos alguns personagens são adicionados ou suprimidos. Estas mudanças têm gerado comentários quanto à autenticidade destes

---

<sup>4</sup> No Leão Coroado o mestre é ainda mais importante que o rei ou a rainha, pela sua posição de líder e organizador.



grupos, os quais não apenas alteraram a formação das cortes, mas também das orquestras que passaram a incluir novos instrumentos e arranjos.

Esta discussão tem gerado uma polêmica acerca da tradicionalidade ou não dentro dos Maracatus bem como na academia, com alguns estudiosos requerendo um padrão a ser seguido como forma de obter uma suposta “autenticidade”. No entanto, a questão mais importante a ser discutida aqui é o porquê dessas mudanças e quais as consequências destas transformações para os Maracatus e não para a academia ou para a mídia. Está claro até agora que os Maracatus não estão desaparecendo, como foi declarado desde Pereira da Costa até Katarina Real. Na realidade, os Maracatus têm encontrado soluções para se manterem ativos através de estratégias e negociações que incluem a estrutura e organização do próprio grupo, a música, o pessoal e até mesmo a liderança. A renovação de velhos Maracatus inativos (Maracatu Porto Rico, Maracatu Estrela Brilhante) e a criação de novos (Maracatu Encanto da Alegria, entre muitos outros) representa o esforço quase ininterrupto destes grupos para continuar visíveis e ativos.

De qualquer forma, as cortes reais nunca se caracterizaram por grupos de pessoas que ficavam paradas enquanto a orquestra tocava as loas ou toadas do grupo. As cortes, complementadas pelas orquestras executavam performances itinerantes que acabam por surpreender as plateias por onde passavam em qualquer época da existência dos Maracatus. É por isso mesmo, que o aspecto mais significativo da presença das cortes reais dos Maracatus no carnaval pernambucano é certamente o impacto causado pela beleza da cultura visual e do som poderoso vindo de suas orquestras e de sua dança particular. O vestuário, no estilo das cortes reais europeias, relembra os desfiles públicos realizados pelos reis europeus quando queriam demonstrar seu poder inquestionável e sua riqueza. Logo, não é difícil imaginar o respeito adquirido ou o

medo provocado pelos Maracatus quando desfilavam pelas ruas do Recife. O respeito lhes garantia a liberdade dos desfiles, enquanto que o medo que provocavam acabava por gerar proibições quando de suas saídas. O fato é que, se comparados com os escravos e pobres durante o período escravista, os participantes dos Maracatus tinham muito maior liberdade de trafegar pelas ruas durante as festas públicas ou no carnaval, algo que era bastante restrito para a população que era marginalizada em Pernambuco nesta época (Araújo, 1996).

### **As Loas ou Toadas**

As várias formas de discurso criadas pelos participantes, durante as performances ou não, contém traços bastante reveladores sobre as práticas dos Maracatus. Porém, não podemos deixar de nos ater às letras contidas nas músicas que também podem mostrar significados importantes no discurso inserido no universo musical. Por esta razão, a análise de algumas letras, de músicas tanto antigas quanto novas, pode mostrar aspectos que normalmente não são colocados explicitamente. A intenção desta análise é entender como os Maracatus constantemente se representam através de suas canções, quais os aspectos considerados importantes e quais os significados que podemos extrair delas (personalidades, cores, animais, lugares, etc.). Vale ressaltar que uma comparação entre as letras compostas no passado e as compostas hoje em dia podem sugerir até que ponto as transformações foram significativas.

As canções dos Maracatus são chamadas de loas ou toadas, dependendo do Maracatu. A estrutura dessas canções varia de acordo com as composições e os arranjos, independente de serem novas ou antigas. No Maracatu Elefante, por exemplo, grande

parte das toadas colhidas por Guerra-Peixe (1980) obedece à estrutura básica de chamado e resposta, com a rainha chamando e as baianas respondendo junto com os instrumentos. Aqui, a maioria dos textos das toadas do Maracatu Elefante são baseadas numa única estrutura que variam desde um verso de duas linhas até estruturas mais longas com dois ou mais versos, sempre privilegiando as qualidades fonéticas das palavras. Em suma, desde as estruturas micro-poéticas até as mais longas, o chamado e resposta estão sempre presentes na formação da toada. Três delas coletadas por Guerra-Peixe podem bem ilustrar essas estruturas:

**Ex. 1** A boneca é de seda (Maracatu Elefante)

*A boneca é de seda*      **Rainha**  
*Seda baleia*              **Baianas**

**Ex. 2** Aqui dentro desta sede (Maracatu Elefante)

*Aqui dentro desta sede*      **Rainha**  
*Onde Elefante brincou*  
*Aqui dentro desta sede*  
*Onde Elefante brincou*  
*Palavra de rei*              **Baianas**  
*É casa de governador*  
*Palavra de rei*  
*É casa de governador*

**Ex. 3** Ô lê lê ô (Maracatu Elefante)

*Ô lê lê ô*              **Rainha**  
*Ô lê ruá*              **Baianas**  
*Ô lê lê ou*  
*Ô lê ruá*  
*Ô beira mar*  
*Princesa dona Emília*

*Foi passear  
Foi passear  
Na beira mar*

Passando da estrutura ao conteúdo, as toadas em sua grande maioria falam do próprio Maracatu, de locais lembrados do passado, de coroações, dos reis e rainhas, das calungas e do respeito que a audiência deve ter quando o Maracatu passar desfilando. Exemplos coletados por Mário de Andrade e Guerra-Peixe durante suas pesquisas no Recife representam bem os temas presentes em grande parte das canções dos Maracatus, que são na verdade, uma autopromoção.

**Ex. 4** Coroação

*Ô reis que vem de alta,  
Rainha se coroa  
Êh-zô, êh-zo  
Rainha se coroa*

É interessante notar que nenhuma das canções coletadas por estes dois pesquisadores mencionam a África, mas sim Luanda, uma referência comum àqueles que pertenciam à nação de Angola. É importante lembrar que Luanda fica na região da África Central, enquanto que os Maracatus pernambucanos costumam dizer que são Nagôs, ou seja, Yorubás vindos do noroeste da África e cuja conexão com a África Central é realizada através do contato com o numeroso grupo de Bantos que foram trazidos para o Brasil como escravos.

**Ex. 5** Ô za Luanda

*Ô za Luanda que tenda tenda*  
*Que tenda tenda, que tem tororó*  
*Ô za Luanda lê lê*  
*Ô za Luanda ló ló*

**Ex. 6** Toada de Reis

*Viva nosso reis,*  
*Que vem de Luanda,*  
*Que agora chegou*  
*Ô baiá!*  
*Lê lê lê lê ô baiá!*

**Ex. 7** Luanda

*Baiana bonita*  
*Vamos a Luanda*  
*Que Dona Clara*  
*Foi quem mandou*  
*Vamos a Luanda*  
*Ê zô ê zô*

No exemplo a seguir, um personagem, aparentemente sem importância na corte real, é exaltado numa toada destacando sua importância no grupo. Junto com os corneteiros, que hoje não existem mais na grande maioria dos maracatus, os embaixadores, ou porta-bandeiras, representam a passagem do Maracatu pelas ruas, carregando seu estandarte que exibe a identificação do grupo através do nome e da insígnia.

**Ex. 8** Segue embaixador (Maracatu Elefante)*Segue embaixador me amostra o sinal**A nossa bandeira é nacional**Segue embaixador me amostra o sinal**A nossa bandeira é nacional**Eu vou pra Luanda**Buscar miçanga pra saramuná**Eu vou pra Luanda**Buscar miçanga pra saramuná*

A saudade e o sentimento de perda, traduzidos como banzo, são reelaborados nas estruturas dos versos que utilizam técnicas como aliteração e paralelismo através do som das palavras de origem africana presentes no Xangô. A produção dos textos varia imensamente de Maracatu para Maracatu e a maior parte das transcrições encontradas na literatura podem ajudar a entender um pouco da auto representação dos Maracatus, pois elas não apenas expressam semanticamente significados explícitos, mas também publicamente acessíveis, reconhecíveis e responsoriais. Contudo, o som as palavras pronunciadas pelos praticantes é comumente um problema com relação às transcrições, já que a maioria das letras nos estudos é escrita num português gramaticalmente incorreto, o que faz com que os africanos ou a diáspora africana soem como ignorantes ou incultos<sup>5</sup>.

Fica claro até aqui a dificuldade em descobrir a origem exata dos Maracatus ou uma definição clara do que eles são na verdade. Os documentos do período colonial, e posteriores a este, foram feitos exclusivamente por uma sociedade impregnada de valores europeus que não valorizava as produções socioculturais dos africanos.

---

<sup>5</sup> Sobre esta questão, eu prefiro usar a forma correta do português exceto quando há intenção de rima ou quando a concordância verbal é comum ao português falado.

Conseqüentemente, fenômenos sociais como os Maracatus não eram necessariamente estimados pela sociedade brasileira que não os via com bons olhos nem achava que eles tinham alguma relevância social. Apesar disso, no final do século XIX, pouco a pouco começaram a aparecer na imprensa local, matérias que falavam dos Maracatus (ver Silva, 2000), mesmo que se referindo a eles de forma superficial ou simplista, retratando-os apenas como um “ajuntamento” de negros que comemoravam suas festas com música e dança.

Maracatus têm sido representados e conceituados de diversas formas tanto pela mídia quanto pela academia. De acordo com grande parte dos textos, Maracatus são “ajuntamentos de negros” que se reúnem em locais para cantar e dançar ou ainda, desfilar pelas ruas durante dias festivos. De outra forma, Maracatus são definidos como “cortejos reais que desfilam no carnaval” (Pereira da Costa, 1974; Andrade, 1982), como “grupos carnavalescos” (Casudo 1989) ou como reminiscência das práticas de coroação dos reis africanos (Guerra-Peixe, 1980; Ramos, 1935). Pode-se dizer que todas essas definições cabem como descrição dos Maracatus, mas o fato é que todas elas privam os Maracatus do seu contexto político, econômico e até mesmo cultural, já que estas definições os vêem apenas como grupos estanques e à parte da sociedade pernambucana e brasileira. Estas perspectivas estigmatizantes acabam por tratar os Maracatus de maneira reificada e não social e culturalmente. Eu entendo que os Maracatus não derivaram apenas da instituição do rei do Congo, mas faziam, ou passaram a fazer parte de todas as estratégias de adaptação e sobrevivência da diáspora africana no Brasil que incluíam as coroações, as *nações*, as irmandades e as festas públicas. Em outras palavras, acredito que os Maracatus encerram em si ainda hoje em dia algumas dessas práticas, que lhe conferem as feições tão particulares que os caracterizam. Mas acima de tudo, os Maracatus têm mostrado que são grupos sociais

que produzem, através de suas performances, visibilidade e *empowerment* diante da sociedade que ainda insiste em vê-los como “brincantes” ou “grupos folclóricos”.

\* \* \*



## ESPACIALIDADE E PERFORMANCES DOS MARACATUS

### Notas de Campo

*Quando comecei a entrar em contato com os Maracatus durante minha pesquisa de campo fui gradativamente descobrindo como a religiosidade era uma parte crucial e indissociada da vida dos líderes com quem conversei. Sabia que a religião era um forte elemento, apesar da literatura pouco discorrer sobre o assunto. Contudo, o que encontrei foi um grupo de pessoas que tem o Xangô como religião e que as lideranças dos Maracatus com quem convivi eram em sua grande maioria rainhas, reis ou mestres de orquestra e também babalorixás e ialorixás. Isto veio a se confirmar depois de ouvir de dois líderes, dona Ivanize e Shacon, que seus Maracatus eram Candomblés de rua. Seu Afonso, mestre e babalorixá, também conversou bastante sobre a religiosidade do seu Maracatu, mesmo não declarando que o seu Maracatu era um Candomblé de rua.*

*A primeira tendência quando se entra no universo dos Maracatus é observar os elementos que são comuns a estes e ao Xangô, ao invés de optar por entendê-los como diferenciadores ou complementares. A Calunga, por exemplo, sempre foi narrada como um dos elementos mais sagrados nos Maracatus, se não o mais sagrado. Por ser a Calunga um elemento religioso ligado à ancestralidade, existe em torno dela todo um processo de ritualização envolvendo a boneca e a dama do paço que será responsável por carregá-la durante os desfiles. Contudo, os elementos e símbolos religiosos do Xangô, não são vistos em público, fora do espaço dos terreiros.*

*Na música também acontece algo semelhante. Ao procurar elementos para associar o som do Xangô com o dos Maracatus, percebi que eles, apesar de guardarem em si semelhanças estruturais, funcionam muito mais como complementares um do outro. Enquanto o tambor maior faz a base nos Maracatus, no Xangô ele funciona como elemento de improvisação e diálogo entre os músicos e os Orixás.*

*Portanto, a aparente dicotomia que poderia traçar limites rígidos entre o sagrado e o profano, ou seja, entre o Xangô e os Maracatus não é na realidade bem mais flexível do que se pensa. Com efeito, ambos universos são permeáveis e isso fica bem mais evidente durante a Noite dos Tambores Silenciosos quando o culto aos ancestrais – que no Xangô é cercado de segredos – é apresentado numa cerimônia pública com a presença de um grande número de Maracatus para qualquer um que queira assistir.*

*Foi partindo dessa experiência que percebi que as espacialidades nos Maracatus, isto é, o trânsito entre os universos público e privado eram significativos para os grupos. Ao ponto de perceber que a repressão ao Xangô e suas práticas durante as primeiras décadas do século XX colocou em risco a sobrevivência desses grupos, fazendo com que quase todos desaparecessem durante a década de 1960. No*

*entanto, é exatamente através da fluidez entre estes dois universos que os Maracatus se expressam, mesmo que até há pouco tempo eles não tivessem liberdade de afirmar, como alguns líderes me afirmaram que os Maracatus são em realidade Candomblés de rua.*



Leão Coroado no Pátio São Pedro. Terça-feira, carnaval 2006  
Foto: H.D.Mabuse (<http://www.leaocoroado.org.br/>)

## Introdução

Cerimônias religiosas e festas populares são ritos que podem, em um primeiro momento, parecer completamente distintas em seus propósitos e práticas. No entanto, ambas guardam semelhanças quanto ao aspecto comemorativo e quanto à função de aglutinação e integração de pessoas através da música, dança e canto. Assim sendo, as cerimônias religiosas e as festas populares são complementares entre si e proporcionam às pessoas uma coesão coletiva e a liberação de suas vidas cotidianas, do mundo real e ordinário, a partir do momento em que as fazem ingressar no universo do extraordinário, mesmo que por um período transitório e passageiro.

“É por isso que a ideia mesma de uma cerimônia religiosa de certa importância desperta naturalmente a ideia de festa. Inversamente, toda a festa, mesmo que puramente leiga por suas origens, tem certos traços da cerimônia religiosa, pois sempre tem por efeito aproximar os indivíduos, por em movimento as massas e suscitar, assim, um estado de efervescência, às vezes até de delírio, que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado [para] fora de si, distraído de suas ocupações e preocupações ordinárias. Por isso, observam-se em ambos os casos as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, busca de estimulantes que elevem o nível vital, etc. Foi assinalado com frequência que as festas populares levam aos excessos, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito” (Durkheim, 1996: 417-18).

Neste sentido, ruas e templos são espaços fundamentais para práticas performáticas de manutenção de um grupo, de aprendizado e de liberação. No caso dos Maracatus, duas esferas são cruciais para executarem suas performances. De um lado, os terreiros de Xangô são utilizados para ensaios, organização e decisões que serão tomadas para as apresentações dos grupos, enquanto que por outro os Maracatus usam o espaço público das ruas para desfilar, na maioria das vezes durante o carnaval. Tanto os

terreiros como as ruas oferecem diferentes espacialidades aos Maracatus para executarem suas performances, pois os dois universos estão diretamente relacionados com a vida cotidiana dos grupos.

Isto porque todos os Maracatus com os quais entrei em contato – e isso tem que ser evidenciado – são liderados por um *Babalorixá* ou uma *Ialorixá*, isto é, Pais e Mães de Santo. Além disso, todos me afirmaram que são de origem *Nagô*, uma das *nações* da diáspora africana que permaneceram em Pernambuco com características particulares que as diferenciam dos Xambá ou dos Ketu, por exemplo. Isto reforça a designação que os próprios Maracatus costumam dar a si próprios, a saber: *Maracatus de Nação*. Esta constatação é importante para se fazer notar a forte conexão dos Maracatus com duas espacialidades importantes, ou seja, a sua movimentação entre a esfera pública da rua, no período do carnaval, e a esfera privada dos terreiros e cerimoniais religiosos do Xangô pernambucano.

Entendo como Geertz (1973), que as percepções religiosas são de fato realizações culturais da mesma forma que as realizações artísticas e políticas, ou seja, uma maneira interpretativa de recontar “uma estória sobre eles, que eles contam a si mesmos” (idem: 316). As fronteiras que as diferenciam são bastante tênues uma vez que as formas simbólicas, assim como as formas sociais, servem para atingir vários propósitos. A religião, assim, propicia às pessoas um mundo idealizado, o qual transforma em compreensíveis os inexplicáveis paradoxos e enigmas da realidade experimentados por elas, individualmente ou como parte integrante de um grupo social.

O objetivo deste capítulo é compreender os Maracatus dentro do contexto básico de suas performances, isto é, sua presença tanto no universo religioso dos grupos como em seus desfiles públicos durante o carnaval. A relação entre esses dois domínios pode ser remetida ao tempo do período colonial quando os membros das irmandades podiam

tanto executar suas práticas religiosas, juntamente com as práticas católicas, como podiam desfilar nas festividades públicas com a corte real sem a censura usual da classe dominante (Souza, 2002).

No entanto, o Xangô e o carnaval são abordados aqui não como fenômenos, mas sim como espaços, ou mais precisamente espaços performáticos, no mesmo sentido que Certeau (1994) concebe. Xangô e carnaval tornam-se assim espaços nos quais as performances dos Maracatus acontecem, seja como concepção, organização, ensaios ou mesmo os desfiles públicos durante os dias de carnaval. Se por um lado, temos o Xangô que engloba os aspectos religiosos e privados, nos quais a devoção aos Orixás é refletida na música, dança, oferendas e nas cores do grupo, por outro temos o carnaval que representa os aspectos públicos e profanos utilizados para exercer visibilidade e *empowerment* diante da sociedade brasileira, já que o carnaval de Pernambuco não se limita só aos pernambucanos. Ambos os espaços não são rígidos com relação à dicotomia entre o sagrado e o profano e entre o público e o privado. Na verdade, ambos os espaços são permeáveis e flexíveis no uso do sagrado/profano e do público/privado.

### **As Espacialidades da Diáspora Africana**

O espaço público das ruas foi, sem dúvida, uma importante arena para a diáspora africana no Brasil, mas seria menos importante se os africanos não tivessem o suporte das irmandades e das nações para executar suas práticas sociais e culturais. Como visto antes, as irmandades eram espaços que permitiam que os africanos pudessem se expressar publicamente ao mesmo tempo em que permitiam o estabelecimento das nações com seus reis e rainhas. A relevância dessas instituições é sentida não apenas no

domínio privado das irmandades, mas também na esfera pública das ruas onde os africanos podiam mostrar seus sentimentos e práticas através de suas performances.

Como visto antes, o termo *nação* era usado tanto pelos africanos – para se autodenominarem e estabelecerem uma identidade na sociedade colonial – quanto pelos portugueses colonialistas para designar grupos de escravos quando os vendiam no mercado escravista. Essas designações não eram necessariamente corretas quanto à procedência de grande parte destes escravos, pois frequentemente eram uma referência aos portos onde os escravos eram embarcados ou a cidades onde eram negociados (Freitas, 1978). A região do Congo e os territórios em volta eram o principal foco dos traficantes de escravos, embora o noroeste africano também tenha sido explorado da mesma forma. Assim, pessoas ou grupos passaram a ser chamados de acordo com várias regiões costeiras tais como Congo, Angola, Cabinda e Moçambique (Bantos) enquanto que em outros casos, o nome linguístico prevalecia como os Yorubá (Nagô e Ketu) e Gêge (Fon). Existem ainda grupos que acabaram por englobar mais de uma nação, como por exemplo, os Gêge-Nagô, os Congo-Angola (Béhague, 1984), ou ainda os Nagô-Egbá (Ribeiro, 1978).

Essas nações eram reforçadas através das irmandades e das práticas religiosas, especialmente as baseadas na tradição Yorubá, que cultuam os Orixás e os ancestrais. Em Pernambuco esses grupos foram divididos, segundo René Ribeiro, em Gêge (Ewe-Fon), Nagô (Yorubá), Malê (Sudaneses Islamitas) e Angola – e também através de uma subdivisão dos grupos tradicionais Yorubá, de acordo com suas identidades étnicas (Ijexá, Egbá). As práticas religiosas da diáspora africana no Brasil passaram assim a

incorporar características que eram baseadas nas diferentes *nações*, embora em Pernambuco a tradição Nagô tenha sido a mais difundida<sup>1</sup>.

Conseqüentemente, o Brasil e particularmente o nordeste brasileiro abrigou um amálgama de culturas africanas singulares que mantiveram, mas também reinventaram suas práticas sociais e culturais. A combinação desses grupos propiciou um terreno fértil que permitiu a adaptação de tradições africanas no território brasileiro, muito embora as práticas da cultura Yorubá tenham se sobressaído entre os africanos no nordeste do Brasil. Dentro desta tradição, o culto aos Orixás é o traço mais latente, que ainda inclui ainda o culto aos espíritos dos ancestrais e o Ifá, prática de premonição através do jogo de búzios. Porém, o reino das religiões afro-brasileiras é vasto e complexo, contendo uma diversidade de elementos indígenas e europeus dependendo de cada terreiro e de cada liderança local.

Independente do fato de que as *nações* agregavam grande parte da diáspora africana no Brasil dentro de um objetivo comum, elas também causavam a fragmentação da dos africanos e descendentes em grupos menores (outras *nações*), gerando competições e em alguns casos rivalidade (MacCord, 2005). Esta característica pode ser medida pela grande quantidade de terreiros existentes no Brasil, especialmente na região nordeste. Cada casa possui práticas diferenciadas e, comumente, os seus participantes afirmam que eles são o grupo mais autêntico. Esta legitimidade é também perpetuada por trabalhos acadêmicos que comumente mostram o candomblé da Bahia como a religião “afro-brasileira” mais autêntica, por preservar mais traços africanos. Esta é, no entanto, uma discussão estéril, pois a diáspora africana espalhada pelo mundo foi densamente fragmentada e submetida a várias influências externas. Portanto,

---

<sup>1</sup> Segundo Dantas, “(...) Nagô pode ser definido como um termo genérico no Brasil para designar grupos do sul e leste do Benin e do sudeste da Nigéria, que inclui entre outros os Ketu, Sabe, Oiô, Egbá, Ije xá, e Ijebu” (Dantas, 1988).



perceber grupos diaspóricos que absorveram influências externas como não autênticos, ou seja, desvalorizados e desconectados de suas práticas sociais e culturais, é recair numa representação ilusória e distante da realidade desses grupos.

### **Maracatus e as Religiões “Afro-Brasileiras”**

O termo “afro-brasileiro (a)” vem cada vez mais sendo aplicado para tudo aquilo que engloba as tradições africanas trazidas para o Brasil durante o período em que o sistema escravista perdurou. Apesar de concordar com Beatriz Dantas (1988) quando ela afirma que o termo é pouco representativo, uma vez que muitas formas de expressão no Brasil contêm não apenas aspectos das culturas africanas, mas também das culturas ameríndia e europeia em vários níveis de absorção, passarei a utilizar o termo nesta pesquisa. Faz parte dessas tradições o grande espectro de cultos mediúnicos existentes em Pernambuco, os quais são geralmente referenciados como religiões “afro-brasileiras” pela mídia (Motta, 1988).

A literatura sobre essas religiões é algumas vezes confusa, em parte porque não existe um padrão regular que homogeneíze todas elas. A discordância é geralmente em relação à nomenclatura das religiões, a estrutura ritual e o sistema de crença. As diferenças entre elas são grandes, mas em Pernambuco três delas merecem destaque, a saber: *Xangô*, *Jurema*, e *Umbanda* (Ribeiro, 1978; Motta, 1988). A primeira, o Xangô, é baseada principalmente no tradicional sistema de crença Yorubá, que inclui o culto aos Orixás e aos espíritos dos ancestrais<sup>2</sup>. A Jurema representa o culto de uma árvore de mesmo nome e a vários espíritos (*mestres e caboclos*), particularmente através do uso

---

<sup>2</sup> Em Pernambuco Xangô tem sido o termo mais utilizado para definir essa religião (Carvalho, 1993) embora recentemente a palavra Candomblé venha ganhando cada vez mais espaço atualmente.

do fumo e da beberagem feita da Jurema. A Umbanda, por sua vez, é mais distinguida pela aceitação das entidades e dos espíritos do Xangô e da Jurema, através de uma reinterpretação ideológica, mas sem as práticas das duas anteriores (Motta, 1988).

Na prática, as religiões “afro-brasileiras” em Pernambuco apresentam elementos similares com outras religiões espalhadas no Brasil, apesar dos nomes distintos. Assim temos o *Tambor de Minas* (Maranhão), *Candomblé* (Bahia), *Batuque* (Rio Grande do Sul) e *Umbanda* (Rio de Janeiro) (Prandi, s/d). Todavia, o Xangô, em conjunto com a Jurema e a Umbanda, tem gerado uma composição sociocultural complexa, na qual alguns elementos são comuns às três religiões, mas com diferenças significativas no que concerne a sua história, sua estrutura e suas performances.

A mais conhecida dessas tradições religiosas no Recife é, indiscutivelmente, o Xangô, embora ela seja menos praticada se comparada com a Jurema e a Umbanda (Motta, 1988). O Xangô é centrado em três suportes de devoção sobrenatural, isto é, os *Orixás*, o *Ori* e os *Eguns*. Os *Orixás*, também chamados de *Santos*, são divindades relacionadas às forças da natureza. O *Ori*, que também é denominado de *Cabeça*, é conectado com o princípio vital do praticante. Finalmente, os *Eguns* ou *Egunguns*, que representam os espíritos dos ancestrais (Carvalho e Segato, 1992). No Xangô os *Orixás* agem como mediadores entre *Olorum*, a divindade suprema, e a humanidade, conectando o mundo material e o sobrenatural. Eles representam as forças naturais como o sol, o vento ou o trovão, por exemplo, além de possuírem personalidades e comportamentos de acordo com a mitologia do Xangô. Os *Oris*, por outro lado, são seres invisíveis que acompanham as pessoas como suas divindades protetoras. São normalmente denominados de “anjos da guarda” e isto está diretamente relacionado com a força ou a fraqueza de alguém mediante a presença ou ausência de seu *Ori*, respectivamente. Enquanto os *Orixás* pertencem à uma dimensão atemporal, o *Ori* tem a

duração da vida daquele que é protegido por ele. Por fim, o culto dos Eguns, que são as representações de ancestrais, líderes ou ainda uma personalidade importante na história da diáspora africana. O ritual dos Eguns é cercado de segredo e apenas aos homens confiáveis é permitido a condução da cerimônia, que envolve música e dança diferentes dos outros rituais do Xangô (Carvalho e Segato, 1992).

As práticas rituais do Xangô são divididas entre as esferas do público e do privado, e incluem três áreas de atividades: o ritual de sacrifício e oferendas de animais para um Orixá, um ritual de iniciação e os toques, que são as festas públicas geralmente associadas ao calendário católico (Béhague, 1984). Conseqüentemente, a vida ritual dos praticantes do Xangô é cheia de atividades intensas e onerosas, já que requer festas e oferendas. As cerimônias, divididas em vários rituais, são conduzidas pelos principais líderes na hierarquia social do Xangô, sendo os Babalorixás (Pais de Santo) e as Ialorixás (Mães de Santo) os mais importantes. Eles devem ser conhecedores profundos das práticas litúrgicas assim como do repertório musical para que possam estar aptos para guiar a formação e educação dos noviços do grupo. Além disso, devem também conhecer a prática de consulta ao Ifá através dos búzios para tomar decisões certas concernentes às atividades do grupo.

A tradição religiosa Yorubá, como dito antes, é caracterizada principalmente pelo culto aos Orixás. As práticas desse culto, mesmo considerando que mantêm elementos essenciais, sofreram significativas alterações devido ao contato com outros africanos e com os europeus, além do processo de adaptação durante o período escravocrata.

Os Orixás, ou Santos, são divindades que representam os deuses na religiosidade do Xangô e de algumas outras. Segundo Motta, doze Orixás são particularmente importantes em Recife: *Oxalá, Iemanjá, Ogum, Xangô, Obaluaê, Ossanhe, Orumilá,*

*Iansã, Oxum, Odé, Nanã e Exu*. Estas divindades estão relacionadas umas com as outras através de graus de parentesco e de relações pessoais descritos em diversos mitos. Os Orixás são divididos em masculinos e femininos, apesar de que alguns podem assumir ambos os gêneros dependendo da situação, como é o caso de *Oxumaré*. Sua presença no panteão varia de acordo com a região e com cada *nação*. Porém, mesmo com as diferenças, as divindades centrais estão presentes na maioria dos terreiros em Pernambuco. O culto a eles é executado em dias e momentos específicos, através de oferendas que incluem bebidas, alimentos e presentes, sempre respeitando a particularidade e a personalidade de cada Orixá. Estas oferendas devem contemplar as cores preferidas, o tipo de comida e bebida, e os objetos relacionados ao Orixá. A relação entre os Orixás, refletida na vida dos praticantes, é caracterizada tanto por gentilezas quanto por hostilidades, dedicação ou traição, como indicado neste trecho coletado por Carvalho e Segato:

“*Orishanla and Yemanja love and spoil Shango, who prefers Oshum as a lover although He married Iyansan. On the other hand, Ogum hates Shango because the latter took Iyansan from Him. Iyansan and Oshum constantly compete with each other. And finally, Yemanja is not portrayed as a very kind and loving wife for Orishanla nor She is a good mother for her children*” (Carvalho e Segato, 1992).

No Xangô, acima de qualquer divindade do panteão dos Orixás, existe *Olorum* que, embora pouco cultuado ou mencionado, é tido como o ser supremo na hierarquia das divindades da tradição Yorubá. Abaixo de *Olorum*, os dois Orixás mais importantes são *Oxalá*<sup>3</sup> (Pai dos Orixás) e *Iemanjá*<sup>4</sup> (Mãe dos Orixás), casados com três filhos

---

<sup>3</sup> Oxalá, divindade mais importante no panteão dos Orixás, é também chamado de *Orixalá*. Ele é ainda chamado de *Oxalufã*, o velho, e *Oxaguiã*, o jovem. Além desses nomes há *Olofin* (variante de Oxalá), que segundo Carvalho e Segato (1992), é apenas cultuado e mencionado em Recife.

<sup>4</sup> Também chamada de *Yewa*

chamados *Ogum*, *Xangô*, e *Oxum*. Abaixo deles estão: do lado feminino, *Iansã* (primeira esposa de Xangô e deusa dos raios e ventos fortes), *Oxum* (a única filha de *Oxalá*), *Obá* (uma das concubinas de Xangô) e *Nanã* (a avó de todos os Orixás). Do lado masculino está *Ogum* (o filho mais velho de *Oxalá* e *Iemanjá*), *Xangô* (o filho mais jovem e mimado de *Oxalá* e *Iemanjá*), *Obaluaiê* (deus das doenças de pele e pragas), *Ossanha* (guardião das florestas e do reino vegetal) e *Orunmilá* (o adivinho). Os outros Orixás são *Oxossi* (filho adotivo de *Ogum*) e *Ibêji* (irmãos gêmeos de *Oxum* e *Ogum*). *Oxumaré* (que representa o arco-íris e é o mediador ente o céu e a terra) é algumas vezes visto como masculino ou feminino por causa de sua androginia (Ribeiro, 1978; Carvalho e Segato, 1992). Por fim, há um Orixá especial denominado *Exu*, que em alguns casos é considerado o filho de *Oxalá* e *Iemanjá* e em outros, o filho de *Oxum*. *Exu* está num nível mais baixo na hierarquia dos Orixás e atua como mediador entre o universo humano e o dos santos. Contudo, ele tem um papel crucial no Xangô, pois “... ele é o dono da encruzilhada, o mensageiro dos Orixás” (Ribeiro, 1978).

Deixando o universo dos Orixás, entra-se no reino do culto aos ancestrais ou *Eguns*. Este culto é cercado por segredos e raramente é visto por não iniciados ou estranhos ao grupo. A sala na qual o culto é executado, chamada de Balé ou Igbalé, é da mesma forma mantida em segredo e apenas alguns homens têm acesso a ela. Nos Maracatus, diferentemente do Xangô, o culto aos ancestrais é realizado publicamente na segunda-feira do carnaval recifense durante a Noite dos Tambores Silenciosos. Como visto no primeiro capítulo, a cerimônia é executada depois do desfile de vários Maracatus em frente à Igreja do Terço, com cada Maracatu executando três toadas. À meia-noite todos os tambores são silenciados e inicia-se o ritual em homenagem aos espíritos dos ancestrais. Após o final do ritual que é conduzido por um babalorixá, os Maracatus voltam a tocar até que o último tenha se apresentado.

De acordo com René Ribeiro (1978), as casas ou terreiros, como são mais conhecidos, são residências comuns adaptadas para abrigar as cerimônias e os rituais do Xangô. Nelas há três importantes cômodos chamados de Pegi (ou Santuário), o Balé e o Salão. A mais antiga e mais conhecida casa no Recife é a de Pai Adão, fundada por volta de 1875, situada em Água Fria, um dos muitos subúrbios da cidade. Durante o século XIX, no entanto, a maioria das casas de Xangô no Recife estava situada perto do cais do porto. Os grupos variavam de acordo com a origem e por isso eram denominados de *Gêge*, *Nagôs*, *Malês* e *Angola*. Existem também notícias de duas casas funerárias de Candomblé e certo número de babalorixás que, surpreendentemente, trabalhavam indiretamente com estes grupos.

Na primeira metade do século XX, o Recife teve uma expansão demográfica intensa e o segmento menos privilegiado da população foi forçado a mudar-se para os subúrbios. Neste contingente de pessoas estavam os grupos de Xangô, cujas casas foram reinstaladas nos distritos periféricos nos quais a maioria deles ainda permanece (Ribeiro, 1978; Motta, 1985). Durante este período, particularmente entre as décadas de 20 e 40, os terreiros de Xangô foram perseguidos e violentamente reprimidos pelas autoridades pernambucanas<sup>5</sup> que confiscaram vários objetos das casas, especialmente vestuário e instrumentos musicais (Lima, 2006).

Entre essas duas décadas, dois governadores de Pernambuco tiveram grande influência sobre as religiões “afro-brasileiras”. Num primeiro momento, o governo de Carlos de Lima Cavalcanti (1930-35) foi mais tolerante, proporcionando inclusive a inspeção, regulação técnica e estudo dos terreiros através do Serviço de Higiene Mental (S.H.M.) (Lima, 2006). Por outro lado, o governo de Agamenon Magalhães (1937-45) pode ser considerado como o ápice da perseguição contra os terreiros no Recife, pois

---

<sup>5</sup> Este movimento de perseguição não aconteceu apenas em Pernambuco, mas também em outros estados, como a Bahia, por exemplo (ver Lühning, 1996).

além de mudar à força parte da população de baixa renda para os subúrbios num programa popular demagógico (Silva, 2001), reprimiu violentamente as práticas religiosas de vários terreiros no Recife (Campos, 2001).

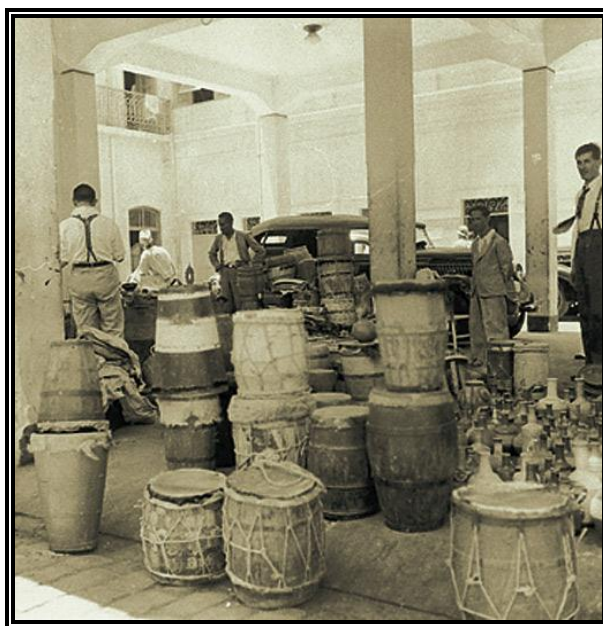


Figura 01. Instrumentos musicais do Xangô apreendidos pela polícia.  
(Fonte: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>)

Esta ação repressiva atuou também sobre os Maracatus, já que estes tinham que pedir permissão para desfilar no carnaval e em vários casos a autorização não foi concedida por diferentes razões. De acordo com Lima (2005) isto acontecia devido à repressão ao transe, às possessões de espíritos e à bebida supostamente alucinógena do culto da jurema, todas consideradas práticas perigosas pela elite da sociedade pernambucana. Por isso, em alguns documentos ou registros policiais que listavam as saídas de Maracatus, não consta a presença de grande parte dos grupos, dificultando o conhecimento da quantidade e presença dos grupos no carnaval de Recife.

## **Transitando entre o Sagrado e o Profano: do Xangô ao Carnaval**

Durante o período colonial, o carnaval – conhecido como entrudo – não era uma festividade tão grandiosa quanto hoje em dia. Antes da sua efervescente presença no Brasil, as principais celebrações e festejos públicos eram largamente ligados ao calendário europeu que incluía entre outras coisas vitórias em batalhas, coroações reais, nascimentos, casamentos e dias santos, especialmente o ciclo natalino de festividades que culminava com o Dia de Reis e marcava o início da preparação para o carnaval e quaresma.

As festas públicas eram assim espaços nos quais a classe dominante de Pernambuco podia exibir sua riqueza e prestígio através do luxo de suas roupas, da mesma forma que a corte real portuguesa. A ostentação era expressa através do uso de escravos, charretes e outros elementos que estavam associados à comemoração. Nas palavras de Rita Araújo (1996), durante o período colonial os entretenimentos burlescos eram misturados com os eventos sérios. Por conseguinte, danças, músicas, peças teatrais e fantasias (máscaras) eram mostradas por grande parte da sociedade brasileira em diversos tipos de performances que traziam ao público o tom ridículo, engraçado e hilariante das distrações. Parece que um importante aspecto desses entretenimentos era a risada já que a paródia, o bizarro e o ridículo eram elementos constantes na cultura europeia e que foram trazidos para o Novo Mundo (Burke, 2005).

Paralelamente, a população pobre e os escravos encontravam-se também nestes eventos públicos, não obstante sem os mesmos direitos e oportunidades de se expressar como a classe dominante. Apesar disso, suas manifestações eram permitidas em diversas ocasiões, sendo até mesmo admiradas e respeitadas, independentemente da presença da elite nas ruas, como é o caso, por exemplo, da performance realizada por



escravos africanos transcrita por Francisco Calmon sobre o *Reinado do Congo*, no evento da comemoração do casamento entre a princesa do Brasil, D. Maria, e o infante D. Pedro. Diz o texto:

“Na tarde do dia dezesseis saiu o Reinado dos Congos, que se compunha de mais de oitenta máscaras, com farsas ao seu modo trajar, riquíssimas pelo muito ouro e diamantes de que se ornavam, sobressaindo a todos o Rei e a Rainha.” (Calmon citado por Araújo, 1996: 98).

Durante os séculos XVIII e XIX, as autoridades coloniais estiveram por trás da organização de quase todos os eventos coletivos, estipulando sua estrutura, duração, data e local. Porém, a intenção da administração local de ter o controle total dos eventos estava aliada com a tolerância às várias formas de expressão popular. Sendo assim, os espaços públicos tornavam-se espaços interativos nos quais música, dança, teatro e jogos de todos os tipos eram criados conforme as tradições dos grupos sociais que compareciam a estes eventos.

Embora Freyre (2000) acreditasse que os aspectos de uma “orgia caótica”, observados nas festividades, viessem dos africanos e tivessem sido absorvidos pela população colonial, ele também declara que os aspectos pagãos “tinham um importante papel na política imperialista” (idem: 250), já que eles estavam presentes na vida religiosa portuguesa que cultuava deuses, elementos da natureza e outros seres em suas procissões. Logo, as festas continham várias formas de expressão que exerciam influência umas sobre as outras, criando assim um diversificado amálgama de expressões sociais e culturais no Brasil.

Como mencionado anteriormente, o objetivo das festas era aliviar as tensões dos diversos grupos sociais existentes na sociedade escravocrata como forma de evitar

rebeliões pelas autoridades portuguesas (Durkheim, 1996). Por esta razão, um elemento crucial destas festas populares e coletivas era a tolerância de alguns desvios sociais para que as pessoas pudessem se expressar sem a repressão do cotidiano. Isto não significa, no entanto, que as festas públicas eram um fenômeno confuso e desordenado, como muitos observadores, estrangeiros principalmente, acreditavam ser. Na verdade, o aparente estado caótico das festividades era entendido, entre os diversos segmentos da sociedade como uma válvula de escape que estabelecia uma associação social e cultural desejada pela coroa portuguesa. Para Freyre (1995), era através destas negociações, que os vários segmentos sociais no período colonial construíram as bases e a identidade da sociedade brasileira.

### **A Diáspora Africana e o Carnaval no Brasil**

O carnaval no Brasil pode ser considerado um evento que revela importantes facetas da cultura brasileira (DaMatta, 1997; Ortiz, 1986). Carnaval significa entretenimento, mas também ações socioculturais que podem ser percebidas em diferentes formas como ‘energias suprimidas’. Para alguns autores, o período denota um momento de escape que serve para quebrar o sistema normativo existente, incluindo leis e regras do dia-a-dia. O carnaval é assim uma saída para fugir das rotinas diárias do trabalho e obrigações que normalmente desassocia as pessoas de seus sentimentos e emoções íntimas (Durkheim, 1996; Turner, 1988). Nesta perspectiva, a comemoração carnavalesca permite que indivíduos e grupos desenvolvam relações transitórias e curtas sem levar em consideração as suas diferenças, ao menos aparentemente.

Na mesma linha de pensamento, Freyre (2000a) afirma que o carnaval é um momento de celebração dos diversos segmentos da sociedade nos quais as divisões comuns no cotidiano são enfraquecidas ou negligenciadas:

“É certo que esse carnaval [de teatro público] elegante, fino, silencioso, de fantasias de seda, não matou o outro: o grosseiro, plebeu, ruidoso, com oportunidades para os moços expandirem sua mocidade, para os negros exprimirem sua africanidade (de certo modo recalçada nos dias comuns), para pretos, escravos, moças, meninos gritarem, dançarem e pularem como se não fossem de raça, de classe, de sexo e de idade oprimidas pelos senhores dos sobrados. A despeito daquela exigência de silêncio, o carnaval de teatro público veio dar oportunidades a outros reprimidos para se expandirem dentro de fantasias de seda e sob máscaras consideradas ‘sagradas’. Numa sociedade como a patriarcal brasileira, cheia de repressões, abafos, opressões, o carnaval agiu, como, em plano superior, agiu a confissão: como meio de se livrarem homens, mulheres, meninos, escravos, negros, indígenas, de opressões que, doutro modo, a muitos teria sobrecarregado de recalques, de ressentimentos e fobias. Os bailes de máscara juntaram-se ao estruído como meio de desobstrução psíquica e, ao mesmo tempo, social de uma população obrigada, nos dias comuns, a normas de comportamento que, em muitos, sufocavam tendências instintivas para alegrias ruidosas e tradições extra-europeias de danças sensuais” (Freyre, 2000a: 904).

De acordo com a análise de Freyre, o carnaval de Pernambuco era então dividido entre o carnaval de “boas maneiras”, realizado pela elite em teatros, e o carnaval sem regras, realizado nas ruas pela classe desprivilegiada. Este último funcionava como uma “confissão”, como uma forma de liberar as pessoas de suas “fobias e repressões”. O carnaval, como descrito por Freyre, era assim uma via explícita de remoção das “obstruções sociais e psíquicas” de uma população sufocada pelo “europeísmo artificial ou postição” da classe dominante (Freyre, 2000a).

Da forma semelhante, Roberto DaMatta (1986) declara que o carnaval brasileiro é uma arena que propicia, não uma pretensa igualdade entre as pessoas, mas uma

inversão no sistema social, ou seja, um espaço em que os diferentes papéis e status – definidos pela autoridade, riqueza e poder – são conciliados pela liberdade existente durante o período carnavalesco. Segundo ele:

“Sabemos que o carnaval é definido como ‘liberdade’ e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Numa palavra, trata-se de um momento onde se pode deixar de viver a vida como fardo e castigo. É, no fundo, a oportunidade de fazer tudo ao contrário: viver e ter uma experiência do mundo como excesso – mas agora como excesso de prazer, de riqueza, de alegria e de riso; de prazer sensual que fica – finalmente – ao alcance de todos. Tal como o desastre distribui o malefício ou a infelicidade para a sociedade, sem escolher entre ricos e pobres, como acontece normalmente, o carnaval faz o mesmo, só que ao contrário. O Rei Momo, Dionísio, o Rei da Inversão, da Antiestrutura e do Desregramento, coloca agora uma possibilidade curiosa e, por isso mesmo, carnavalesca e impossível no mundo real das coisas sérias e planejadas pelo trabalho. E que ele sugere um universo social onde a regra é praticar sistematicamente todos os excessos” (DaMatta, 1986: 73).

Contrário à lógica da inversão e da liberdade, Renato Ortiz (1986) propõe outro entendimento para a compreensão do carnaval brasileiro. Ortiz analisa o carnaval de uma perspectiva interior, na qual o sagrado e o profano, a ordem e o caos são constantemente alternados em diferentes momentos. Para ele a inversão pode até existir, mas a aparente desordem é em realidade controlada e organizada pelas autoridades locais, que por sua vez obedecem ao sistema político e econômico vigente.

A perspectiva da inversão, ou anulação da ordem do sistema social brasileiro, é correta até certo ponto. É inegável o fato que a população de baixa renda e desprivilegiada brinca o carnaval nas ruas – em algumas cidades – sem as habituais restrições sociais impostas pela sociedade, até os dias de hoje. No entanto, não se pode

afirmar que o sistema hierárquico social é enfraquecido, anulado ou mesmo invertido. Na verdade, a estrutura hierárquica da sociedade brasileira era, e ainda continua sendo, mais enfatizada durante o período carnavalesco, no qual as diferenças das práticas culturais e a espacialidade segregacionada são reforçadas, ao invés de supostamente afrouxadas ou liberadas durante o carnaval. A população de baixa renda, apesar da liberdade e do divertimento dos quatro dias de carnaval, continua vivendo na mesma situação econômica e política, isto é, morando nos mesmos lugares, alimentando-se da mesma forma, sofrendo com a insegurança de sua vizinhança e tendo as mesmas obrigações cotidianas com a família e o trabalho.

Em outras palavras, aqueles que servem, não passam a ser servidos, mesmo usando fantasias luxuosas e elegantes. Aqueles que tiverem problemas de saúde, não terão melhor assistência, mesmo vestidos como reis ou rainhas. Essas pessoas podem até questionar e se expressar criticamente em público, através de fantasias, músicas e comportamento. Contudo, os subalternos não têm voz ativa (Spivak, 1988) para fazer com que uma mudança sensível ocorra durante ou após o carnaval e quando a festa termina tudo volta a ser exatamente como antes. Em suma, para entender o carnaval é necessário escrutinar os mecanismos de controle político e econômico, tanto quanto as características extraordinárias, levando em consideração seu caráter subversivo que coloca em xeque o contexto sociocultural brasileiro, no qual o carnaval acontece.

O carnaval é, na realidade, um fenômeno multifacetado tanto para indivíduos quanto para grupos sociais. Esta festa pública, que em alguns locais não é realizada tão publicamente, varia imensamente no imenso território brasileiro. Cada região, cada cidade tem um carnaval com traços específicos que foram adquiridos e moldados durante a história do país, sendo alguns destes traços preservados ou transformados de acordo com cada lugar. Portanto, qualquer tentativa de analisar o carnaval no Brasil terá

imprescindivelmente que levar em conta as particularidades de estados como Pernambuco, Rio de Janeiro e Bahia, pois corre-se o risco de estabelecer uma perspectiva reducionista.

Partindo do ponto que o carnaval de Pernambuco é *sui generis*, a sua análise – que vai desde o período colonial até os dias de hoje – pode desvelar transformações sociais e culturais pelas quais passaram a diáspora africana em Pernambuco, uma vez que o carnaval propiciava uma maior liberdade de expressão e de mobilidade pelo espaço público. Estas mudanças são melhores percebidas quando esta história é dividida em quatro períodos distintos, ou seja, nos períodos colonial, imperial, republicano e aqueles constituídos por governos presidenciais. Logo, a história do carnaval em Pernambuco pode expor dados relevantes na compreensão dos Maracatus e da sociedade pernambucana envolvente.

### **O Entrudo e o Carnaval de Rua de Pernambuco**

As fontes sobre o período do carnaval em Pernambuco consistem em relatos escritos por viajantes, missionários ou cidadãos comuns que partilhavam a vida social da colônia brasileira (Koster, 1991; Tollenare, 1978; Debret, 1989). Mesmo sendo puramente descritivos, esses textos revelam facetas da vida social pernambucana independente do status social das pessoas. Só a partir do século XIX, a literatura sobre o carnaval tornou-se mais abundante e diversificada apesar de que o caráter descritivo, e em algumas vezes pessoal, deixava de lado as ligações entre o carnaval e os acontecimentos sociais.

Como festa, mais especificamente uma festa pública, o carnaval era comemorado em vários países europeus e foi trazido para o Brasil pelos colonizadores portugueses no início do século XVI. O período carnavalesco compreendia não apenas um dia, a “terça-feira gorda”, mas incluía também o domingo e a segunda-feira formando um ciclo de três dias, que imediatamente precedia a quaresma. Esta ocasião, na qual comida (especialmente carne), bebida e sexo eram liberados, era conhecida como “terça-feira gorda” ou simplesmente “carnaval”. Como resultado, estes três dias eram comemorados entusiasmamente por grande parte das sociedades, mas principalmente pela classe desfavorecida, que viam nesse momento a oportunidade de se liberarem contra a censura da classe dominante (Burke, 2005).

Em Pernambuco, a primeira menção feita ao carnaval apareceu num texto escrito pelo Santo Ofício depois de sua visita a Pernambuco em 1595. O documento denuncia um evento ocorrido na terça-feira gorda organizado por uma família de cristãos-novos que ofereceram comida e bebida aos trabalhadores de suas plantações de cana (Silva, 2000). A denúncia, confirmada pelo proprietário da fazenda, Diogo Fernandes – ocorreu por que o proprietário havia oferecido uma porca durante uma quarta-feira de cinzas, quando o consumo de carne não era mais permitido pela Igreja Católica.

Desde meados do século XVI, a comemoração carnavalesca e a religião Católica estavam diretamente relacionadas e profundamente enraizadas na vida da sociedade colonial. Em Portugal, assim como no Brasil, o período de festa não era nem mesmo chamado de carnaval, mas sim de *Entrudo* numa clara referência ao começo do período que antecedia a quaresma. O acontecimento era organizado antecipadamente, um ou dois meses antes do Dia de Reis, e incluía a fabricação de *limas de cheiro*<sup>6</sup> e comida típica do período. Essas *limas* eram manufaturadas e vendidas nas ruas

---

<sup>6</sup> *Limas* ou *laranjas de cheiro* eram pequenas bolas de cera que continham água perfumada. Durante a brincadeira do Entrudo elas eram jogadas com a intenção de ensopar as pessoas que passavam na rua.

geralmente por africanos, muitos deles escravos, e eram o objeto de maior desejo da festa, pois elas eram o centro da brincadeira. O jogo consistia em atirar as limas nos familiares, amigos ou transeuntes. Se por algum motivo não houvesse limas disponíveis, um pote ou um recipiente cheios de água serviriam para o propósito da brincadeira.

Esta “guerra” de água foi brevemente comentada pelo viajante inglês Henry Koster que descreveu, sem julgamento preconceituoso, uma brincadeira entre membros da sociedade local e da igreja.

“[...] No dia seguinte, depois que a cerimônia na igreja terminou, o “entrudo”, pilhérias e artimanhas começaram e antes que esse divertimento findasse pela tarde, cada pessoa foi obrigada a mudar sua roupa várias vezes. As senhoras brincavam com alma e coração, especialmente a velha dona de Macaxeira, que ia de um a outro, até que a guerra acabasse. Os padres eram tão joviais como os demais, sendo apenas notada sua superioridade de educação. Suas pilhérias eram muito oportunas e nunca acompanhadas por qualquer brutalidade na conduta, mostrando sempre polidez em suas maneira, mesmo quando ensopavam as pessoas que atacavam, tomam a precaução de fazer jogo claro, quando outros não eram assim felizes na maior parte da luta” (Koster, 1991: 120).

As brincadeiras eram realizadas tanto no âmbito privado das casas quanto no público das ruas, praças e chafarizes. No entanto, os domínios do público e do privado eram vistos como espaços distintos pela classe dominante. As ruas eram o lugar de africanos, cativos ou forros, padres, mercadores, viajantes, trabalhadores, policiais, desempregados e prostitutas. Por outro lado, o universo das casas – baseado na suposta austeridade e comportamentos moralistas – era distante das ruas, especialmente para as mulheres que tinham apenas as janelas como contato com as ruas (Tollenare, 1978). Dentro das casas, as famílias ricas eram submetidas ao controle supremo do senhor ou patriarca, que tinha uma grande influência no governo local (Freyre, 2000).



O contraste entre esses dois domínios é o cerne daquilo que Freyre definiu como a sociedade brasileira, isto é, um amálgama de pessoas que transitavam pelos domínios do público e do privado, fossem eles senhores escravistas, índios ou africanos. Esta distinção era mais claramente reproduzida durante os dias do entrudo, quando as brincadeiras eram realizadas por pessoas da sociedade brasileira que pertenciam a diversos setores e status sociais. A hierarquia social, por exemplo, era reproduzida nas brincadeiras onde os senhores podiam ensopar os africanos, ou aqueles de baixo poder aquisitivo, os quais não podiam reagir, além do fato de não poderem comprar as limas de cheiro para participar da brincadeira da mesma forma, ficando o divertimento dos africanos limitado a uma brincadeira entre eles mesmos (Silva, 2000; Souto Maior, 1974).



Figura 02. O *entrudo*, 1823. (Debret, 1989).

Fonte: [http://www.clioistoria.hpg.ig.com.br/bco\\_imagens/debret/debret.htm](http://www.clioistoria.hpg.ig.com.br/bco_imagens/debret/debret.htm)

Debret (1989), além de suas famosas pinturas, também deixou relatos importantes sobre a vida na sociedade brasileira, incluindo as festas públicas. Contrastando com alguns documentos históricos, os textos de Debret enfocavam a vida

dos escravos, revelando, por exemplo, suas rotinas durante as comemorações, seus instrumentos musicais, roupas e comportamentos durante o período. Segundo Debret, os escravos não podiam parar de trabalhar mesmo durante as comemorações do carnaval. Era apenas durante um momento entre uma atividade e outra, ordenadas pelos senhores que eles podiam brincar com seus companheiros (as), numa brincadeira que além da água, também incluía talco, farinha ou barro espalhados pelo corpo e no rosto.

“[...] Carnival is reduced to the three fat days beginning on Sunday at five o’clock in the morning with the cheerful manifestations of Blacks on the streets, gathered in the markets, or around public fountains and grocery shops. We can see them healthy and happy satisfying their innocent madness with free water and cheap powder that costs five *réis* although they were short of money.” [...] some groups of Blacks dressed in masks and costumes, mimicking [sic] very nicely old Europeans and saluting to the left and right people on the balconies. They were escorted by few musicians, also colored people and equally dressed in costumes” (Debret, 1989).

Esta prática dos africanos de desfilar em fantasias, cantando e dançando durante o entrudo não era comum para os outros segmentos da sociedade escravocrata. Antonio Maria (1991) afirma que os africanos e descendentes trouxeram esse costume das procissões do período da Folia de Reis para o período carnavalesco e que eram o único grupo social que costumava desfilar com fantasias em suas performances públicas. Para Freyre, foram os africanos que trouxeram alegria e o prazer de comemorar as festas públicas no Brasil, em especial o carnaval.

“[...] Foi ainda o negro quem animou a vida doméstica do brasileiro de sua maior alegria. O português, já de si melancólico, deu no Brasil para sorumbático, tristonho; e do caboclo nem se fala: calado, desconfiado, quase um doente na sua tristeza. Seu contato só fez acentuar a melancolia portuguesa. a risada do negro é que quebrou toda essa ‘apagada e vil tristeza’ em que se foi abafando a vida nas casas-grandes. Ele que

deu alegria aos sãojoões [sic] de engenho; que animou os bumbas-meu-boi, os cavalos-marinhos, os carnavais, as festas de Reis. Que à sombra da Igreja inundou das reminiscências alegres de seus cultos totêmicos e fálicos as festas populares do Brasil; na véspera de Reis e depois, pelo carnaval, coroando os seus reis e as suas rainhas; fazendo sair debaixo de umbelas e de estandartes místicos, entre luzes quase de procissão, seus ranchos protegidos por animais – águias, pavões, elefantes, peixes, cachorros, carneiros, avestruzes, canários – cada rancho com seu bicho feito de folha-de-flandres conduzido à cabeça, triunfalmente; os negros cantando e dançando, exuberantes, expansivos (Freyre, 2000: 628).

A despeito de toda a alegria e divertimento vivenciado durante o período carnavalesco, o entrudo começou a ser transformado substancialmente no início do século XIX. Diferentemente da brincadeira quase ingênua descrita por Koster (1991), o entrudo passou a ser o palco de extrapolação de limites, no qual diversos tipos de materiais como talco, goma, barro, ovos e até lama eram jogados nas pessoas. Esta significativa transformação mudou a percepção das autoridades coloniais e da classe dominante com relação às comemorações públicas do entrudo, principalmente devido à tensão entre os grupos sociais opostos. Para a elite, o entrudo promovia um comportamento bárbaro que deveria ser combatido, uma vez que ele não estava em acordo com as maneiras civilizadas das nações europeias, em particular a França e a Inglaterra (Souto Maior, 1974).

Este embargo ao entrudo não constituía necessariamente uma novidade em terras brasileiras. Em seu *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*, Vieira Fazenda menciona os vários avisos e cartazes informando sobre as proibições ao entrudo durante os séculos XVII e XVIII (Silva, 2000; Araújo, 1996). Mas, apesar de todas essas proibições realizadas pelo governo colonial, o entrudo continuava a ser brincado no Brasil. Mais vetos foram repetitivamente proclamados pelas autoridades, embora sem muitos resultados práticos. Foi apenas após a década de 20 do séc. XIX que as

proibições foram intensificadas, principalmente quando os europeus promoveram transformações econômicas e políticas – associadas com as reformas da Igreja e da cultura popular – para garantir uma suposta superioridade civilizatória. Influenciada por essas reformas, as autoridades no Brasil condenaram o entrudo como uma prática bizarra e violenta (Freyre e Souto Maior, 1974).

Quando a independência do Brasil foi proclamada em 1822 a vida social e cultural brasileira mudou completamente. Com D. Pedro I declarado imperador, uma política liberal foi implantada no Brasil, permanecendo até 1831. Todavia, culturalmente falando, o entrudo continuava a ser visto como uma festa que era realizada apenas por povos incivilizados. A partir de 1831, a imprensa local começou a combater veementemente o entrudo, declarando que sendo ele um costume pagão e representando a figura do colonizador, deveria ser totalmente abolido. Porém, como das outras vezes, a repressão e oposição ao carnaval de rua foi ineficiente, pois a classe dominada, formada principalmente por pobres e escravos, não abria mão desse momento de liberdade único.

Sem conseguir abolir o entrudo, as autoridades resolveram substituí-lo por um carnaval espelhado nos carnavais europeus, especialmente o italiano com seus carros alegóricos, seus bailes de máscaras e diversos tipos de fantasias que desfilavam pelas ruas de Veneza, Nápoles e Roma. A ideia era substituir, ou mais precisamente, eliminar o carnaval de rua – considerado bárbaro e incivilizado – por um carnaval luxuoso, no qual a riqueza era um componente fundamental (Araújo, 1996). Este modelo de carnaval ficou conhecido como “mascarada” e era organizado em clubes, salões, teatros ou casas de famílias ricas para um número reduzido de pessoas. Enquanto isso, o carnaval de rua permaneceu vivo, agora passando a se chamar carnaval ao invés de entrudo.

Gradativamente, no entanto, o público das mascaradas mudou-se para a esfera pública das ruas, desfilando com suas máscaras e fantasias elegantes. Esta mudança implicou numa nova concepção do espaço público que incluía um controle e vigilância severos, especialmente com relação aos desfiles dos africanos que estavam acostumados a usar máscaras – rostos pintados com pó branco ou vermelho<sup>7</sup> – desde os tempos do entrudo. A partir deste momento, os africanos não puderam mais usar máscaras que passaram a ser restritas apenas à classe dominante. O medo das máscaras dos africanos se justificava diante da possibilidade de que insurgências pudessem ocorrer devido ao grande número de escravos e descendentes que chegava a quase metade da população pernambucana. O resultado disto foi que as práticas, tradições, crenças ou qualquer outra forma de expressão executada pela diáspora africana era considerada uma ameaça à ordem social, sendo severamente reprimida pelas autoridades locais.

Financiada e organizada pela classe dominante, a mascarada e a repressão aos africanos triunfaram por um tempo. Porém, a diáspora africana e a população de baixa renda com o passar do tempo reorganizaram seu carnaval de rua para escapar das restrições estabelecidas. Surgem assim em meados do século XIX – mesmo não sendo institucionalmente estabelecidas – as *associações carnavalescas* pertencentes às camadas de baixa renda e dos africanos (Real, 1990; Oliveira, 1971).

“Os negros e pardos, escravos ou livres, tinham presença oficialmente reconhecida nos festejos da Casa Real. Organizados em suas irmandades religiosas e associações profissionais, saíam em cortejo religioso ou exibiam danças, as chamadas danças de pretos ou africanos: Congo, Talheiras, Cucumbis. Apresentavam-se muitas vezes com extraordinária riqueza e opulência, disciplina e capricho, chamando atenção do público assistente e dos respectivos narradores” (Araújo, 1996: 97).

---

<sup>7</sup> A elite colonial considerava os rostos pintados dos africanos ofensivos e ridículos, já que para eles isto não passava de pura imitação dos europeus.

No final do século XIX, o carnaval pernambucano passa a ter também “sociedades carnavalescas” e “clubes” constituídos pela classe rica, fazendo com que o carnaval de rua ganhasse novos contornos e ajustamentos que são vistos até hoje. Com o fim da escravidão em 1888 e a proclamação da República do Brasil no ano seguinte, a sociedade brasileira muda drasticamente. Mas mesmo adquirindo liberdade, os escravos africanos passaram a ser prisioneiros de outro tipo de cativo, a saber: falta de educação, de moradia e de trabalho. Alguns deles foram absorvidos pela sociedade urbana enquanto que outros se mudaram para o interior, na tentativa de encontrar os quilombos ou alguma outra forma de sobrevivência. Associações abolicionistas que ajudaram na libertação e fuga de muitos escravos encaravam agora o problema de integrá-los na aparentemente reformulada sociedade brasileira.

Sabendo que a população de africanos e descendentes, agora ex-escravos, constituía quase metade da população brasileira (Costa, 1998) e que grande parte deles estava nas cidades, associados a irmandades ou abrigados pelas associações abolicionistas, podemos assumir que eles continuavam a participar em grande número nas festas públicas e no carnaval organizado pela sociedade local.

Portanto, da mesma forma que as irmandades e associações abolicionistas eram um elemento de encontros e *empowerment* para os africanos, as associações carnavalescas também se constituíram num espaço em que vários grupos criaram diferentes performances e práticas sociais através da confecção de roupas e fantasias, de ensaios e da aquisição de recursos financeiros para poder executá-las. Estas associações eram constituídas em sua maioria por trabalhadores urbanos, ex-escravos e descendentes. Foi a partir daí que as associações carnavalescas passaram a adotar nomes de profissões, tais como, Caiadores, Lenhadores, Marujos do Ocidente, entre muitos

outros (Real, 1991). Além destas associações havia vários outros grupos que desfilavam no carnaval, entre eles os Maracatus.

A presença dos Maracatus no carnaval pernambucano é mencionada desde antes da abolição da escravatura, como visto no capítulo anterior. Jornais e documentos policiais revelam que os Maracatus já desfilavam desde 1851 (Silva, 2000). Segundo Lima (2005), durante vinte e quatro anos, isto é, de 1886 a 1910 dezessete maracatus são citados em documentos formais. Infelizmente, estes documentos não descrevem nada a respeito da estrutura ou performances dos grupos. Daí a dificuldade de se estabelecer uma comparação com os Maracatus do início do século XX e os Maracatus contemporâneos, especialmente no que concerne a autenticidade dos grupos contemporâneos.

### **Os Maracatus no Carnaval**

Durante minha pesquisa de campo observei que os Maracatus pernambucanos apresentam-se em três momentos distintos no carnaval de Recife e Olinda. Num destes momentos o desfile é feito para uma audiência diversa e eclética que ocupa o espaço público das ruas durante o período de carnaval. Dessa forma, os Maracatus desfilam e se exibem para a sociedade com a exuberância da sua orquestra e da sua corte e na medida em que desfilam, são geralmente aplaudidos e admirados pelo público que participa dançando e cantando ao som de suas orquestras. Neste momento, não é necessário que os Maracatus estejam reunidos com outros grupos, pois as apresentações são isoladas e espontâneas, baseadas em programação prévia estabelecida e distribuída pela organização do carnaval.

Em outro momento os Maracatus apresentam-se no concurso para escolha do melhor Maracatu de Pernambuco, realizado anualmente na noite do domingo de carnaval na Avenida N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> do Carmo no centro do Recife. Nesta ocasião, uma grande quantidade de Maracatus reúne-se para desfilar para um grupo de jurados, que irão eleger o melhor Maracatu daquele ano. Além dos jurados, cada Maracatu apresenta-se também para os outros Maracatus concorrentes e para um público, composto por uma variedade de pessoas, especialmente das comunidades de onde vêm os Maracatus. Este momento é de grande importância para os Maracatus já que a premiação representa o reconhecimento e a legitimação dos vencedores perante outros grupos de Maracatus e suas respectivas comunidades. Há um clima de tensão pela competição e pelo orgulho de mostrar para todo o resultado de um longo período de ensaios, confecção de roupas e preparativos para esse dia. No ano em que estive presente no concurso, o Leão Coroado se recusou a desfilar porque discordava com uma série de mudanças estabelecidas nos critérios de julgamento do concurso, que por sua vez transformaram a forma como alguns Maracatus passaram a executar suas performances tanto visualmente, quanto musicalmente.





Batuqueiros encerrando o desfile do Leão Coroado  
Foto:Humberto Araújo (<http://www.leacoroad.org.br/>)

O terceiro momento é a Noite dos Tambores Silenciosos, que acontece na segunda-feira de carnaval no Pátio do Terço, em frente à Igreja de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> do Rosário, já descrita com detalhes no primeiro capítulo. Nesta noite, vários Maracatus reúnem-se, não para competir, mas sim para cultivar os seus ancestrais. Esse é um momento único e emocionante para os Maracatus porque o clima é de celebração, agradecimento, louvação, comunhão e transcendência. A alegria e a brincadeira do carnaval ficam de lado enquanto a emoção toma lugar no encontro das várias nações de Maracatus, cada um com seu baque próprio. Com relação à audiência, o público dessa cerimônia vem se modificando ao longo do tempo, desde que foi criada em 1960 pelo jornalista e intelectual Paulo Viana. Antes, o público era reduzido, constituído muito mais de pessoas ligadas aos Maracatus e às suas comunidades, além de alguns acadêmicos e jornalistas locais e estrangeiros. Nesta época, era comum no início da cerimônia a apresentação de alguma personalidade importante, como Dona Santa ou Seu Luiz de

França, enquanto que ao final da cerimônia podiam-se ver duas ou três orquestras tocando ao mesmo tempo, cada uma com seu baque particular.

Com o passar do tempo, em parte graças à presença de Chico Science e artistas como Lenine e Moraes Moreira no evento, bem como devido à divulgação feita pela mídia pernambucana, o número de espectadores cresceu de tal forma que a estreita Rua do Pátio do Terço ficou pequena para que um único Maracatu tocasse suas três loas e desse passagem para o Maracatu seguinte. Desde o ano 2000, o Pátio de São Pedro e o Pátio do Terço passaram a ser denominados de “Polo Afro” pela prefeitura do Recife, fazendo com que a Noite dos Tambores Silenciosos passasse a ser um evento bastante concorrido com um público de grande diversidade. Mas vale ressaltar que apesar do caráter religioso da cerimônia, o momento também possui grande importância política para os Maracatus, pois as presenças da mídia e do público diverso servem como audiência para a visibilidade dos grupos como pessoas que fazem parte da sociedade sempre, e não apenas nos desfiles de carnaval.



Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife - Rainha Marivalda  
Fonte: <http://maracatu.org.br>

A Noite dos Tambores Silenciosos é dessa forma, um momento no qual os líderes de Maracatu reforçam seu papel na sociedade como pessoas importantes para a manutenção de valores que se desejam perpetuados, como é o caso do Xangô e do Maracatu. Segundo DaMatta, esse momento, possível apenas durante o período carnavalesco, propicia uma oportunidade única de visibilidade social dos grupos locais menos favorecidos, como é o caso dos Maracatus e de tantos outros que fazem parte da cultura pernambucana.

“[...] parece-me, nesse jogo de transformação que uma sociedade se revela como coletividade diferenciada como grupo que se pode reconhecer como único e diferente dos outros. Daí porque, penso, o ritual é um dos elementos mais importantes não só para transmitir e reproduzir **valores**, mas como instrumento de parto e acabamento desses valores. [...] Por outro lado, é por meio do rito que se podem atualizar estruturas de **autoridade**, permitindo situar, dramaticamente e lado a lado, quem sabe e quem não sabe, quem tem e quem não tem, quem está em contato com os poderes do alto e quem se situa longe deles. Não é, pois, por motivos estéticos que em todos os ritos sempre encontramos um centro, uma zona focal, geralmente controlada por um sacerdote ou quem faz a vez dele. Pois é por aqui que se faz a ligação e a afirmação dos que têm com os que não têm, na conhecida dialética dos desfiles, procissões, paradas e reflexos de um grupo sobre o outro, no jogo complicado das múltiplas legitimações.[...] Até mesmo no carnaval que [...] é um ‘rito sem dono’ (um festival com múltiplos planos), encontramos quem está mais perto dos seus centros: da música, do canto, da dança, do foco dos desfiles e dos gestos que fazem sua harmonização e realidade. Sabemos que, em geral, ali se encontram os marginais do universo socialmente reconhecido.” (DaMatta, 1997: 31-32, grifo meu).

É importante marcar as diferenças, mas também é essencial marcar as semelhanças entre os três momentos da presença dos Maracatus no carnaval pernambucano, que podem ser caracterizados como rituais no sentido que DaMatta os coloca. Esses três momentos possuem um caráter aglutinador de pessoas, ou seja, onde

a ideia de estar em coletividade é bem característica do momento ritual, no qual o mundo cotidiano, ordinário, cede espaço para um mundo extraordinário e informal, “fora do tempo e do espaço”, onde podemos esquecer as tensões cotidianas. Este escape do mundo cotidiano, marcado pelo carnaval, é uma característica típica dos ritos e cerimônias, com explica DaMatta:

“De fato, como o ritual é definido por meio de uma dialética entre o cotidiano e o extraordinário, o rito estando na situação extraordinária, ele se constitui pela abertura desse mundo especial para a coletividade. Não há sociedade sem uma ideia de mundo extraordinário, onde habitam os deuses e onde, em geral, a vida transcorre num plano de plenitude, abundância e liberdade. Montar o ritual é, pois, abrir-se para esse mundo, dando-lhe uma realidade, criando um espaço para ele e abrindo as portas da comunicação entre o ‘mundo real’ e um ‘mundo especial’. É no ritual, pois, sobretudo no ritual coletivo, que a sociedade pode ter uma visão alternativa de si mesma. Pois é aí que ela sai de si mesma e ganha um terreno ambíguo, onde não fica nem como é normalmente, nem como poderia ser, já que o cerimonial é, por definição, um estado passageiro. Mas esse estado passageiro talvez possa permanecer. [...] É o rito, então, o veículo da permanência e da mudança. Do retorno à ordem ou da criação de uma nova ordem, uma nova alternativa” (DaMatta, 1997: 39)”.

Partindo da observação e análise da Noite dos Tambores Silenciosos, alguns elementos veem à tona ressaltando a relação dos Maracatus com as espacialidades do Xangô e do carnaval, que até agora se mostraram presentes na formação e transformação da vida cotidiana dos grupos. Os dois espaços são fundamentais na construção da identidade e legitimidade dos Maracatus diante da sociedade quando o Xangô e o carnaval são justapostos no tempo e no espaço, ou seja, “os rituais servem [...] para promover identidade social e construir seu caráter. É como se [...] fosse uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural da uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores” (DaMatta, 1997: 29). Penso assim,

que o trânsito entre estas duas esferas de atuação demonstra a permeabilidade de ambas, desfazendo os limites comumente impostos pela fácil dicotomia entre o sagrado e o secular, assim como entre o público e o privado.

\* \* \*

**PARTE IV**  
**MARACATU E MÚSICA**

## A MÚSICA DOS MARACATUS

### Notas do Campo

*A música dos Maracatus é um conjunto complexo de padrões rítmicos tocados por uma orquestra percussiva. Quando iniciei meu trabalho de campo, não tinha a menor ideia de como era a música destes grupos, nem quais os elementos chaves que os diferenciavam entre si. Para que eu pudesse entender melhor não só a musica, mas também a musicalidade destes grupos, resolvi aprender a tocar algumas músicas dos Maracatus, aproveitando um curso de percussão coordenado pelo Mestre Shacon do Maracatu Porto Rico, que ensinava como tocar alfaia e o baque do seu Maracatu. Passei aproximadamente três meses aprendendo gradativamente a tocar uma alfaia e durante vários fins de semana ensaiando com o grupo. Minha intenção não era primordialmente saber tocar uma alfaia e um baque de Maracatu, mas sim entender como funcionavam os instrumentos e os músicos de uma orquestra isoladamente e em*

*conjunto. O processo de aprendizagem oferece um entendimento e uma percepção de detalhes sem os quais, jamais seria possível identificar nuances que diferenciam e caracterizam os baques de diferentes Maracatus. Por exemplo, a mão esquerda dos batuqueiros das alfaias no Porto Rico funciona quase sem percutir o instrumento, enquanto que no Leão Coroado, a mão esquerda é bastante enfatizada.*

*No Porto Rico, em alguns outros Maracatus com quem interagi, havia músicos de diversas origens e formação. Não acredito que antes da notoriedade e respeito ganho pelos Maracatus – diante da sociedade pernambucana após a década de 1980 – houvesse músicos profissionais, acadêmicos, estrangeiros ou ainda pessoas das classes média e alta. O que se percebe hoje é uma grande convergência de jovens, com os mais variados tipos de formação, em busca das orquestras dos Maracatus. As razões são inúmeras e atualmente há vários cursos de alfaia e atabaque, não só em Recife, mas no Rio e em Santa Catarina, como me contou Mestre Afonso, e em outros lugares por onde os Maracatus pernambucanos têm passado, como por exemplo, Alemanha e Inglaterra.*

*Durante os últimos carnavais em Recife e Olinda, podia-se ver um grande número de grupos que se autodenominam “maracatus”, mas que na verdade são apenas grupos de percussão, muitas vezes nem mesmo ligadas a algum Maracatu. Isso vem trazendo mais visibilidade para os Maracatus, que têm se renovado ano a ano e ganhado uma imagem dentro da sociedade pernambucana e fora dela, a ponto de serem considerados como uma das mais importantes formas de expressão pernambucana, junto com o frevo, até então considerado o símbolo maior da cultura de Pernambuco.*





Batuqueiros do Maracatu Porto Rico  
Fonte: <http://www.fotolog.com.br/portorico>

## Introdução

Música e dança podem mostrar, através das performances, questões de identidade, etnicidade, raça, classe, autenticidade e posição social. Contudo, a construção da identidade dos Maracatus depende da representação deles dentro da sociedade, como parte de uma comunidade cultural e musical contemporânea. A estética<sup>1</sup> dos Maracatus acaba por englobar diferentes tempos e espaços, numa coexistência não conflituosa, para rearticulá-los e dar-lhes novos significados dentro de suas performances. A justaposição de diferentes formas de expressão nos Maracatus foi uma das estratégias encontrada por eles para construir ou reinventar o senso de pertencimento perdido pela diáspora africana desde que um grande número de africanos foi trazido à força para o Brasil, durante os quase trezentos anos de escravidão. Estas estratégias e negociações de sobrevivência – aquilo que Peter Manuel (1995) chama de “sobrevivência psíquica” – são formas de encontrar uma identidade própria através da absorção de novos elementos e novas formas de identificação, principalmente pelas pessoas que pertencem a grupos nos quais o senso de “deslocamento” é fortemente presente, como é o caso da diáspora africana.

Na verdade, o estilo musical dos Maracatus é um “mediador crucial” já que ele, como um discurso musical de um grupo, é central para a produção de discursos locais e práticas cotidianas. O modelamento ou a configuração dos sons torna-se então um terreno para negociação de posições sociais diferentes e sistemas de valores de uma sociedade ou aquilo que Raymond Williams (1977) define como “*structure of feeling*”, isto é, a incorporação de fontes “aurais e metafóricas” com o intuito de criar mundos de sentimentos estéticos a partir de experiências partilhadas e conhecimento adquirido.

---

<sup>1</sup> Entendo estética como uma relação dialética entre aqueles que produzem as formas de expressão e aqueles que a consomem, ou seja, um modelo construído com base nas respostas e aceitação dos receptores.

Este estilo característico dos Maracatus está presente nos vários momentos, que vai desde o mais simples motivo rítmico no som das alfaias, até a procura de timbres e novos padrões rítmicos que irão definir que aquele som e aquela música são característicos, ou seja, o baque de um Maracatu. Conseqüentemente, a criação e recriação de um som promovem não apenas a popularização e o reconhecimento dos grupos, mas trazem também a consciência social e cultural de ser uma pessoa dentro do âmbito local, nacional e global. Entender a construção desse som, e sua relação com os participantes em contextos móveis, pode ajudar na percepção de suas práticas socioculturais, pois a performance musical é um processo de negociação da posição social dentro de uma sociedade.

A ideia deste texto é de que a cultura e a música popular podem revelar elementos endógenos e exógenos aos grupos, que estão na base da construção das identidades criadas e que não contêm fronteiras fáceis e visíveis de se perceber. Porém, a construção e/ou reinvenção de uma identidade social através da performance musical está fundamentalmente baseada na relação entre tradição e modernidade. Esta relação, se olhada com atenção, pode mostrar um amplo leque de informações e entendimento das culturas populares contemporâneas. Acontece que essas identidades foram criadas a partir de complexas camadas de elementos culturais sobrepostos que abrangem significados mais profundos e vão além dos limites das dicotomias “tradição vs. modernidade” e “autenticidade vs. inautenticidade”.

O que é aparentemente visto como tradicional e homogeneizado é de fato um “continuum” de formas diferentes e híbridas que foi desenvolvido ao longo da história dos grupos. A vantagem de perceber as culturas musicais contemporâneas através de uma visão “hibridizada” é que podemos entender as formas de expressão e os grupos

sociais como criativos e ativos ao invés de passivos e vitimizados, como têm sido comumente retratados pela mídia e por trabalhos acadêmicos.

Contudo, essa tão alegada “hibridização” das sociedades humanas – algumas vezes chamada de “creolização” – não é algo necessariamente novo, mas é na realidade uma característica histórica de relações de troca e desenvolvimento que sempre houve entre as sociedades no mundo. O problema de alguns estudos é ater-se apenas às formas supostamente “tradicionais” de expressão como se fossem as únicas formas “autênticas” na tentativa de entendê-las o mais próximo de seu passado. Acontece que isto pode levar a uma visão distorcida não só do passado do grupo, mas também do presente dependendo da postura do pesquisador. O que se deve prestar atenção é que um gênero musical, popular ou tradicional, pode atuar como agente produtor da história, isto é, como um “definidor retrospectivo de tradição” (Waterman, 1990b) bem como um intérprete do que pode vir a acontecer com o grupo e a sociedade envolvente.

Nesse sentido, a hibridização não é um processo aleatório e assistemático, mas sim...

“[...] an extremely layered intercultural exchange which is structured by the way that the category and ideology of race condenses aspects of class, gender, nationalism, color, and ethnicity within what, in particular contexts, appear to be a singular variable (race) or foundational binary opposition (white vs. color)” (Monson, 1999).

Por essa razão, o maior problema da hibridização, como argumenta Monson (1999), é que ela deve ser entendida com cuidado, pois caso contrário pode virar uma mera categorização de cor de pele ou uma suposta etnia, especialmente em sociedades com um alto grau de miscigenação, como é o caso da sociedade brasileira. Em outras palavras, é incorrer na binarização ou polarização, que acaba simplificando ou

reificando os lados que compõe uma determinada cultura mista (Barber e Waterman, 1995). Isto significa que as diferenciações de classe, gênero e etnicidade são drasticamente reduzidas em favor de uma visão simplista e binária de brancos *versus* negros. Na realidade, a complexidade do processo de hibridização – que envolve negociações e adaptações de vários elementos – não pode simplesmente ser desconsiderada já que ela é permeada por relações de poder, dinheiro e interesses múltiplos. O que precisa ser feito é o descobrimento das diversas camadas de interlocuções culturais – da mesma forma como vários papéis são designados num grupo social – para que se possa entender melhor os processos de adaptação e negociação que os Maracatus têm enfrentado no Brasil.

Entendo que a música dos Maracatus, como outras formas de expressão, não é um todo homogêneo. Na verdade é uma categoria composta de inúmeras e distintas práticas locais. Portanto, a identidade dos Maracatus depende muito mais do processo de interação com a sociedade e não apenas com uma tradição interna, local e fixa como supostamente tem sido alegado (Real, 1990). Devemos entender os elementos constitutivos da música como processo social em relação a outros processos não reduzidos, pois música é um intrincado conjunto de relações sociais dentro de um contexto que inclui identidades, história, discurso e performance. A estrutura musical e performática dos Maracatus é, neste sentido, relacionada com a estrutura social dos grupos. Mas é preciso levar em conta que a música não apenas reflete ou é um simples reflexo da estrutura social deles; ela reflete o diálogo, as dinâmicas e as adaptações frente às mudanças sociais (Coplan, 1994) que os Maracatus têm enfrentado ao longo do tempo.

Portanto, a estrutura do som pode ser vista como uma metáfora de seu processo social. Este tropo contido na música dos Maracatus representa um papel definitivo na

forma como eles constroem a ideia de *Nação* (Anderson, 1991) e a relação desta com a sociedade envolvente. Por essa razão, devemos distinguir aquilo que é “inventado” e “estereotipicamente reproduzido”, daquilo que é “costume” e atua como uma prática cultural flexível e orgânica (Hobsbawm, 1983), quando confrontamos a relação entre tradição e modernidade nos estudos de música e cultura popular. Este processo social pode ser entendido como uma estrutura de conjunturas, a qual envolve um grupo de praticantes, uma plateia e pessoas ligadas à produção das performances. Todo esse processo inclui negociações através de estratégias, que são ao mesmo tempo totalizantes e fragmentadas, e envolvem elementos tão fundamentais como a hibridização cultural, a dominação econômica, a ação e as específicas complexidades culturais da diáspora africana (Monson, 1999).

### **A Música dos Maracatus**

Além de serem chamados de *Maracatus Nação* ou *Maracatus Tradicionais*, os Maracatus também são chamados de *Maracatus de Baque Virado*, uma designação bastante comum em Pernambuco. O motivo deste último nome é devido ao som que cada Maracatu executa através de sua orquestra de percussão. O termo, segundo Guerra-Peixe (1980) vem do “dobrado” ou “tempo rápido” executado pelas orquestras militares. Para os Maracatus, no entanto, o termo “virado” corresponde à duplicação das batidas dos vários instrumentos de percussão de suas orquestras (Santos e Resende, 2005). O som “ensurdecidor”, ao qual Guerra-Peixe se refere em seu livro, diz respeito à incrível altura, densidade e peso do som destas orquestras, que é uma de suas maiores distinções

e que também se caracteriza por gerar na audiência sentimentos contraditórios como admiração (Ferreira, 1991), medo e/ou nostalgia (Sette, 1981;).

O medo, na verdade, estava mais relacionado com as possíveis rebeliões dos escravos que poderiam ter surgido no período escravocrata, e em particular após a abolição da escravatura, quando os africanos e descendentes, agora livres, poderiam agir de forma insurgente. Porém, o que mais prevalece nos relatos sobre o som dos Maracatus – sejam eles escritos por estrangeiros ou brasileiros de gerações distintas – é o sentimento de apreciação associado com o sentimento de tristeza e saudade. É como este breve e ambíguo trecho escrito por Mario Sette sobre sua experiência com os Maracatus, onde ele diz que:

“Em menino eu tinha medo dos maracatus. Medo e como uma espécie de piedade intraduzível. Aqueles passos de dança, aqueles trajos exclusivos, aqueles cantos dolentes, me davam uma agonia... Eu me encolhia todo, juntando-me á saia de chita de minha mãe-preta, com receio talvez que os negros do maracatu a levassem também. E eu não sabia ainda ser o maracatu uma saudade...” (Sette, 1981: 252).

Antonio Maria, jornalista e poeta pernambucano, ao descrever uma performance do Maracatu Elefante, refere-se à música dos Maracatus como algo extremamente triste: “[...] logo depois vem o tirador de loas, os bombos e os gonguês, as mulheres da corte e o povo. A voz do canto cresceu na Praça Maciel Pinheiro e disse uns versos de fazer dó” (Maria, 1991: 8-9). Em outro texto, Ademar Vidal (1944) narra seu sentimento dizendo: “Os negros que praticam o Maracatu ou outra qualquer tradição se revelam obedientes a um ritmo de organização tão exato que se pensa que a disciplina domina entre eles com uma tirania extraordinária. No entanto, aquilo é natural, ninguém fez força para conseguir” (Vidal, 1944: 41).

Esse som tão característico dos Maracatus é o resultado de uma intrincada fusão de padrões rítmicos executados por uma orquestra de percussão que não tem analogia com nenhuma outra. O som dos Maracatus pode ser ouvido a uma grande distância, muito antes que se possa enxergar o estandarte do grupo à frente do cortejo real. Os instrumentos de percussão são executados por um grupo de músicos, chamados comumente de *batuqueiros*, e são conduzidos por um regente, chamado de *Mestre*. Nos Maracatus investigados nesta pesquisa, os Mestres são exclusivamente homens e cabe a eles o cargo de composição, de arranjo e de ensino. Na verdade a presença das mulheres na orquestra dos Maracatus não era permitida até pouco tempo atrás, e este consentimento está associado a profundas transformações na estrutura geral e musical dos Maracatus de hoje. De acordo com Mestre Walter, do Maracatu Estrela Brilhante, os líderes temiam que as mulheres não fossem capazes de executar adequadamente os instrumentos de percussão (Barbosa, 2001). Assim, em toda história dos Maracatus, as mulheres estavam principalmente destinadas a participar apenas no cortejo, como rainhas (sem dúvida a personagem mais importante), damas do paço, baianas ou outras personagens e com a organização da confecção das roupas.

Com relação aos instrumentos da orquestra, a literatura menciona vários tipos em diferentes épocas, revelando que as orquestras têm mudado ao longo dos anos, mesmo que de forma não radical. Em alguns casos, instrumentos como triângulos (Ferreira, 1991), marimbas (Vital, 1944) ou maracás (Andrade, 1982) são tidos como parte da orquestra. O fato é que os instrumentos dos Maracatus têm variado bastante, sendo os livros de Guerra-Peixe (1980) e o de Santos e Resende (2005) os mais precisos por investigarem detalhadamente com próprios grupos. De todos os instrumentos ausentes hoje em dia, a “buzina” ou “corneta” parece ser o mais mencionado nos relatos sobre as orquestras. A quantidade e variedade de instrumentos dependem de cada



Maracatu, apesar de que a base instrumental é semelhante em todos. Da mesma forma, o número de músicos varia de acordo com o Maracatu, com uma média de aproximadamente cinquenta batuqueiros<sup>2</sup>.

Os principais instrumentos de uma orquestra de Maracatu são sem dúvida as *alfaias*, também chamadas de *bombos* (Real, 1990) ou ainda *zabumbas* (Guerra-Peixe, 1980). As alfaias sempre foram construídas pelos próprios batuqueiros dos Maracatus, apesar de que hoje em dia algumas alfaias são encontradas no comércio local. A confecção de uma alfaia inclui a madeira apropriada<sup>3</sup>, pele e corda, sendo esta última utilizada para esticar as peles fazendo com que cada alfaia fique afinada na altura apropriada. As alfaias diferem em tamanho, afinação e nomenclatura, sendo geralmente em número de três ou quatro tipos. No Maracatu Elefante, segundo Guerra-Peixe (1980), as alfaias eram chamadas de *marcante* (maior e mais grave), *meião* (média) e *repique* (menor e mais aguda). Esses nomes aparecem também em outros Maracatus, como o Leão Coroado, mas com uma ligeira diferença na alfaia mais grave que é chamada de *marcação*. O Leão utiliza as seguintes alfaias: *marcação*, *meião*, *repique* e *virada*. O Porto Rico utiliza as alfaias *iandarrum*, *biancó*, *ian* e *melê* enquanto que o Encanto da Alegria utiliza as alfaias *bombo mestre*, *repique* e *marcação* (Santos e Resende, 2005).

Além das alfaias, as orquestras são formadas por outros instrumentos de percussão. Os tambores menores são chamados de *tarol* e *caixa*, os quais se caracterizam pelo som mais alto e agudo em contraponto com o som grave das alfaias. O tarol e a caixa são tambores similares, diferenciando-se pelo tamanho, confecção,

---

<sup>2</sup> Guerra-Peixe (1980) afirma em seu livro que uma orquestra com mais de dez músicos seria impraticável devido a razões técnica, interpretativa e ensurdecadora. Contudo, alguns Maracatus hoje em dia desfilam com mais de cinquenta músicos, além do fato de que a abertura do carnaval de Recife é feita com um grupo de quatrocentos músicos tocando alfaias, regidos pelo percussionista Naná Vasconcelos.

<sup>3</sup> Antigamente as alfaias eram feitas de “tronco de macaíba”, como alegado por muitos com quem conversei, mas hoje este tipo de madeira é difícil de encontrar.

afinação e o padrão rítmico executado pelos batuqueiros. Completando a orquestra existem ainda o *gonguê* (uma campana) e o *mineiro* (chocalho cilíndrico de metal)<sup>4</sup>. Outros instrumentos como o *abê* e o *atabaque* foram adicionados pelo Maracatu Porto Ricos, que de acordo com o Mestre Shacon já existiam nos antigos Maracatus.

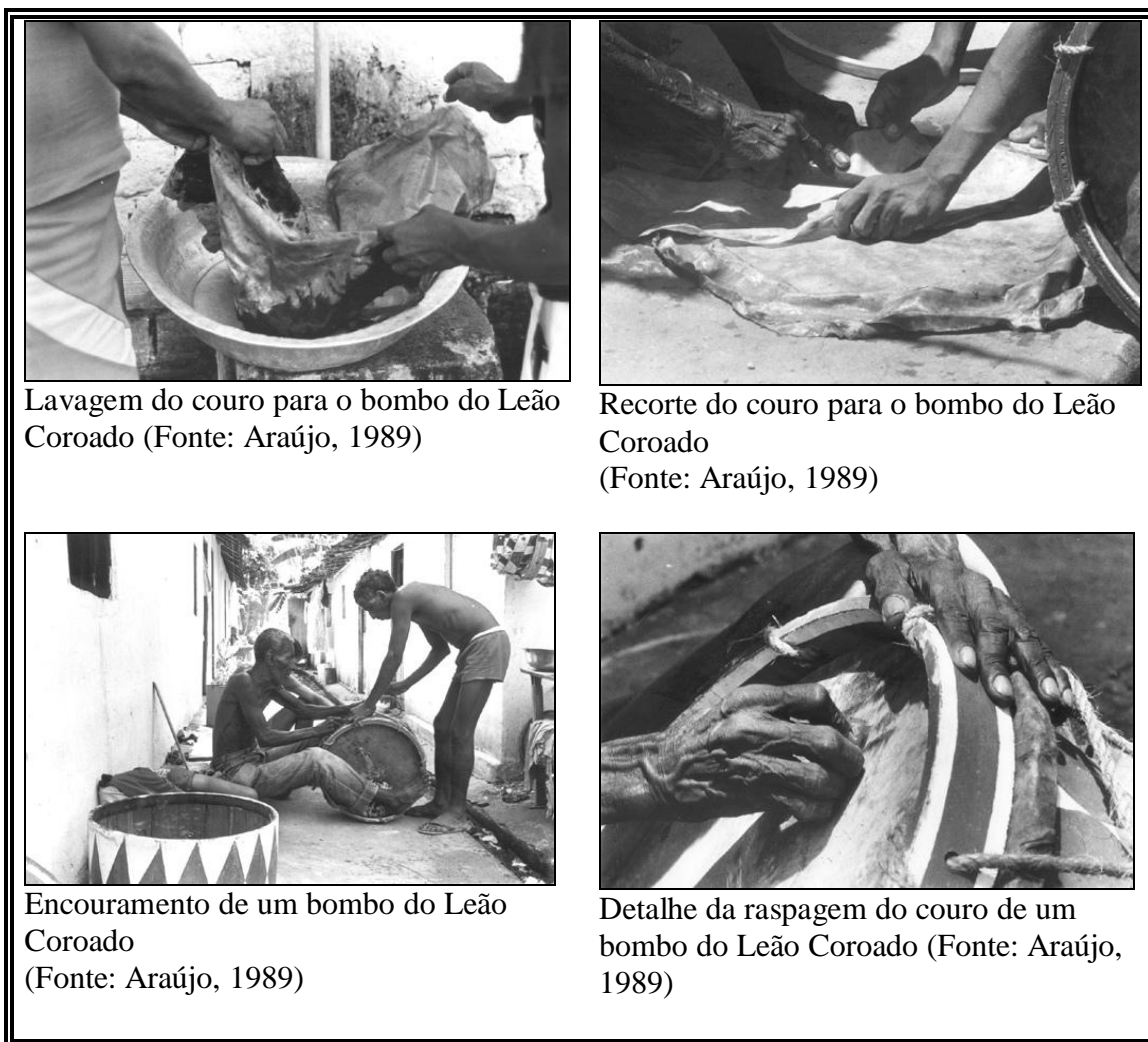


Fig. 1 - Confecção de uma alfaia feita pelo antigo mestre e babalorixá do Leão Coroado, Luis de França. Fonte: <http://www.leacoroado.org.br>

<sup>4</sup> No Leão Coroado o *gonguê* é chamado de *agogô* e no Encanto da Alegria o *mineiro* é chamado de *maraca*.

Para uma melhor visualização da composição e distribuição de uma orquestra, veja os quadros abaixo contendo duas orquestras de Maracatus, representadas por Santos e Resende (2005):

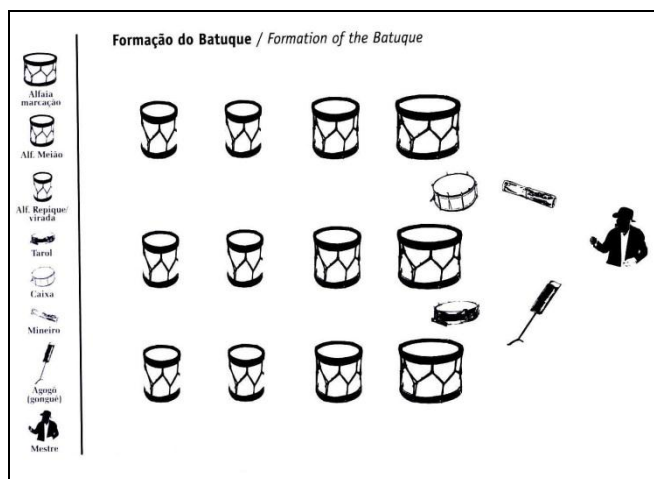


Fig. 2 - Maracatu Leão Coroado (Fonte: Santos & Resende, 2005)

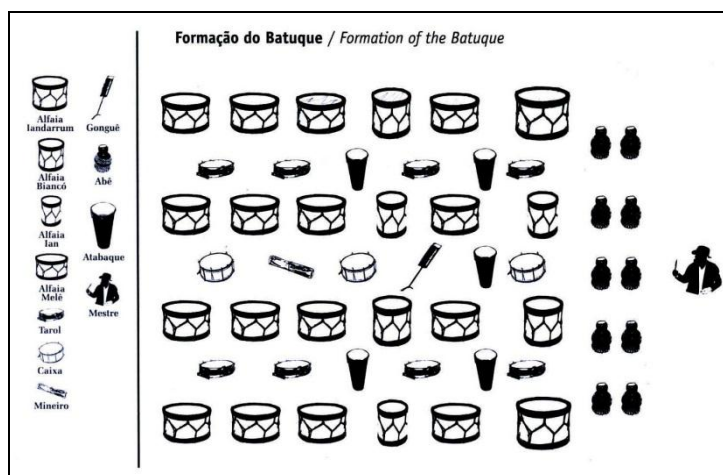


Fig. 3 - Maracatu Porto Rico (Fonte: Santos & Resende, 2005)

## O Baque Virado

O som dos Maracatus é comumente chamado de *baque*, embora algumas vezes seja também chamado de “toque” (Guerra-Peixe, 1980). O baque é a principal característica de um Maracatu e cada um tem o seu particular como sua marca diacrítica. É por essa razão que os Maracatus Nação são chamados também de Maracatus de Baque Virado, numa clara referência às variações que ocorrem em sua música durante suas performances. Para um melhor esclarecimento, a “virada” corresponde ao momento em que alguns batuqueiros começam a executar variações em cima do padrão rítmico constante, constituindo-se num crescendo que permanece até o final da toada. O baque é assim a identificação de um Maracatu e cada um deles afirma que o seu baque é o melhor e mais bem executado. Esses toques variam imensamente e, dependendo do Maracatu, ele pode englobar diversos padrões rítmicos que culminam num complexo diálogo entre os batuqueiros de uma orquestra. Este intrincado rítmico que acontece quando todos os instrumentos estão sendo tocados em conjunto produz um som denso, fazendo com que seja difícil a identificação de cada instrumento isoladamente.

A estrutura mais comum das toadas dos Maracatus inclui o uso de repetição através de um canto de chamada e resposta. Os arranjos geralmente começam com um tempo lento executado pelo tarol, para depois entrarem as alfaias que vão acelerando a marcação, ou seja, “virando o baque” até que o Mestre conduza a orquestra ao fim da toada. O Mestre mantém o baque por um tempo, que varia de acordo com as apresentações e o momento, mas contanto que seja permitido a manutenção de um diálogo entre os batuqueiros e seus respectivos instrumentos. A toada ganha maior volume de som, num crescente, até que ela atinja o seu clímax quando é finalizada pelo

apito do Mestre. No Candomblé da Bahia, esta alteração no ritmo de uma canção é definida por Gerard Béhague (1984) como a diferença entre *orum* e *aiye*, ou seja, entre o mundo material e sobrenatural. Esta afirmação encontra respaldo nos Maracatus quando Dona Ivanize, do Encanto da Alegria, me afirmou que seu Maracatu é um candomblé de rua ou quando Seu Afonso, do Leão Coroado, afirma em depoimento dado a Climério Santos que “[...] o baque é religioso, tanto que na Noite dos Tambores Silenciosos os Maracatus vão reverenciar os ancestrais, os *eguns*” (Santos e Resende, 2005: 29).

### **A Estética no Som dos Maracatus**

O som dos Maracatus é baseado na experiência partilhada pela diáspora africana no Brasil, que encontrou diferentes formas de prevalecer contra a vida brutal a que eles foram submetidos. Através da religião, música e dança, os africanos criaram um sem-número de estratégias para sobreviver à vida no cativeiro. No Brasil, como em outras colônias do Novo Mundo, a diáspora foi capaz de produzir várias formas de expressão que foram absorvidas, com mais ou menos intensidade, pelas subseqüentes gerações de africanos e descendentes. Entre estas formas de expressão ou práticas estão a coroação do Rei do Congo, as Irmandades do Rosário, as nações africanas no Brasil, as religiões “afro-brasileiras” assim como sua participação nas festividades públicas realizadas pela sociedade brasileira. Estas práticas tornaram-se então memórias e lembranças que passaram a ser socializadas a partir do momento em que surgem possibilidades para se reiterar essas experiências partilhadas.

Baseando-me na pesquisa de campo, percebi significativas particularidades na produção musical dos Maracatus que investiguei, isto é, nas composições e performances dos grupos. Os quatro Maracatus com os quais trabalhei na pesquisa – Leão Coroado, Estrela Brilhante, Porto Rico e Encanto da Alegria – têm traços bem distintos, mas é preciso conhecê-los de perto para perceber essas diferenças e até mesmo poder identificá-las.

O Mestre do Leão Coroado, por exemplo, afirma que seu Maracatu é o mais autêntico em atuação hoje em dia. Sua declaração é baseada em vários aspectos, tais como a idade – o Leão Coroado é o mais antigo Maracatu ativo hoje – o baque, dança, roupas e as práticas internas do grupo, além do fato de ser o único em atividade contínua desde a época de sua fundação. Para Mestre Afonso, a sua autenticidade está baseada acima de tudo no baque do Leão Coroado, que foi passado para ele pelo antigo Mestre e babalorixá Luis de França, uma das personalidades mais importantes e respeitadas do universo dos Maracatus pernambucanos. Seu Luis de França sempre foi conhecido pela sua severidade no que concernia seu Maracatu e as práticas do Xangô. A escolha de Seu Afonso como herdeiro do Leão Coroado só aconteceu depois de uma consulta ao *Ifá*, que o fez decidir sobre o destino do seu Maracatu, pois caso contrário ele preferia “botar fogo em tudo e não deixar nada para ninguém”, como me narrou Mestre Afonso.

Ainda segundo Mestre Afonso, Seu Luis de França, já estava com quase cem anos quando resolveu ensinar o baque para ele durante os últimos dias de vida que passou sob seus cuidados. Sendo ele mesmo um *alabê*<sup>5</sup> e babalorixá, Mestre Afonso aprendeu em pouco tempo o baque do Leão Coroado e pôde dar continuidade ao Maracatu, de acordo com o desejo de Luis de França. As toadas do Leão obedecem à

---

<sup>5</sup> Músico responsável pelos toques, alimentação e cuidado com os instrumentos musicais nas religiões afro-brasileiras.

seguinte estrutura: introdução com canto, desenvolvimento com orquestra e canto, e por fim, o apito que chama a orquestra para concluir a toada (Santos e Resende, 2005). O baque diferencia-se pela ênfase na mão esquerda e é apreciado pela sua simplicidade, embora seja tão impactante quanto os outros Maracatus (idem). Para o Mestre Afonso, assim como foi para Seu Luis de França, só há um tipo de baque e este é o que o Leão Coroado executa em suas performances.

No Maracatu Estrela Brilhante a situação é um pouco diferente. Antes de ser Mestre da orquestra deste Maracatu, Mestre Walter foi um músico participante da escola de samba Gigantes do Samba, uma das mais conhecidas do carnaval de Recife. Sua experiência como músico de samba é sutilmente presente no som do Estrela Brilhante, como ele mesmo me narrou durante uma conversa sobre o seu grupo. Contudo, mesmo pertencendo a uma escola de samba, Mestre Walter sempre teve uma profunda admiração pelos Maracatus. Isto porque o Leão Coroado costumava ensaiar na sua vizinhança, próximo à sua casa quando ele era ainda menino. A admiração tornou-se uma prática e ele aprendeu com Mestre Luis de França, tal como Mestre Afonso e outros tantos batuqueiros, a música dos Maracatus. Esta experiência com o samba antes do Maracatu fez com que ele adicionasse algumas diferenças no baque do Estrela Brilhante, que segundo ele, é só uma forma de “temperar” o som de seu grupo. Para ele, suas intervenções não são para descaracterizar o baque do Estrela Brilhante, mas sim uma maneira própria de compor as toadas do seu Maracatu e distinguir o seu baque dos demais, dando-lhe uma sonoridade própria.

O terceiro Maracatu, o Porto Rico, é sem dúvida um dos baques mais complexos por misturar diversos padrões rítmicos executados em um intrincado diálogo entre os batuqueiros da orquestra. Mestre Shacon, também músico experienciado no samba, trouxe para o baque do Porto Rico além de uma riqueza rítmica, instrumentos que não

são comuns à maioria dos outros Maracatus, a saber: o *atabaque* e o *abê*. Vivendo no Rio de Janeiro como músico profissional durante muito tempo, Mestre Shacon voltou ao Recife a pedido de sua mãe, Dona Helda, Ialorixá e rainha do Porto Rico. Usando sua experiência como alabê e músico profissional, Mestre Shacon criou um elaborado baque que inclui variações e diálogos entre os batuqueiros de seu Maracatu. Além disso, Mestre Shacon adicionou novos instrumentos à orquestra e uma nova forma de distribuir os músicos durante as performances. O resultado é que o baque do Porto Rico é claramente influenciado pela música do Xangô, que se reflete não apenas na música, mas também nos instrumentos, na cultura visual e nas performances.

O último dos Maracatus analisados nesta pesquisa é o Encanto da Alegria, o mais novo dos quatro, fundado em 1997 pela Ialorixá Dona Ivanize. No entanto, mesmo tendo sido fundado recentemente, o baque do Encanto da Alegria tem uma base segura na tradição dos Maracatus uma vez que o Mestre de sua orquestra pertenceu ao extinto Maracatu Elefante. Dessa forma, Mestre Toinho trouxe seu conhecimento de batuqueiro experiente para o Encanto da Alegria e junto com Seu Dão, amigo e tocador do tarol, construíram uma sólida orquestra que tem conquistado músicos jovens e juízes nos desfiles do carnaval pernambucano.

As experiências internalizadas e o conhecimento adquirido por estes Maracatus certamente refletem as mudanças e transformações ocorridas na musicalidade destes grupos hoje em dia. Dependendo da formação e ideologia do Mestre da orquestra, a música e o baque de um Maracatu adquirem traços exclusivos e identificáveis, ou seja, uma estética sonora que está diretamente ligada à experiência de cada Mestre.

Estas práticas internalizadas, ou *habitus*, podem ser vistas como mediadores entre as práticas individuais e as “estruturas objetivas” que contextualizam cada indivíduo, isto é, classe social, status, música, dança e performance. Elas são na verdade



o resultado de uma ação dialógica executada pelas pessoas do grupo em relação à cultura em que vivem, na qual tanto o individual quanto o coletivo são transformados e readaptados. Neste sentido, o conceito de *habitus* aplicado aqui é o entendimento de que as percepções internalizadas do mundo constituem a base das práticas desenvolvidas e executadas pelo indivíduo ou pelo grupo durante toda a sua vida (Bourdieu, 1977).

Em realidade, as numerosas experiências adquiridas pelos Maracatus durante todo seu desenvolvimento histórico são selecionadas, reformuladas e usadas como um catalizador no contexto em que os grupos estão inseridos. O senso comum dos Maracatus expressa assim várias percepções justapostas e experiências que reúnem passado, presente e futuro, que por sua vez são revertidos em performances e práticas (Geertz, 1983). Este conceito implica em ver os grupos como agentes ativos e, acima de tudo, reativos, ou seja, grupos que articulam as várias experiências aprendidas em vida, ao invés de grupos estagnados e sem uma participação no processo histórico de Pernambuco e do Brasil.

Da mesma forma, o conceito de hibridização – como formulado por Friedman e Bhabha – pode atuar como o *habitus* e experiências vividas, uma vez que “[...] hibridização é uma genealogia, não uma estrutura. É um constructo analítico da história de um povo, não uma descrição etnográfica de suas formas de vida. No modo de vida dessas pessoas, externalidades são absorvidas, engajadas nas configurações locais e tornam-se diferentes da forma que elas eram” (Sahlins, 1999; tradução do autor). Por essa razão, os Maracatus hoje em dia são o resultado de transformações que incluem negociação e estratégias que explicam as adaptações históricas em que se encontram suas atuais organizações. Dessa forma, os Maracatus mantêm viva uma tradição musical, na qual eles foram capazes de passar pela sua história elegendo ideias e práticas para se manterem dentro da sociedade como pessoas atuantes e reativas.

Tal qual a estrutura de chamado e resposta das toadas e os diálogos criativos dos batuqueiros, estas práticas vêm à tona na forma de esquemas que delineiam uma externalização estética através das performances que envolvem música, dança e cultura visual nos desfiles do carnaval e em outros momentos importantes dos grupos. De fato, várias destas práticas, além de outras criadas e recriadas pela diáspora africana no Brasil, foram absorvidas por vários segmentos da sociedade brasileira, sendo os Maracatus apenas um destes grupos. Em suma, a experiência partilhada da escravidão (e sua subsequente emancipação), as Coroações de Reis e Rainhas, a associação com as Irmandades do Rosário, a criação das *Nações* e a religiosidade do Xangô convergem no processo de externalização dessas práticas nas performances públicas do carnaval e festividades.

No entanto, estas práticas não devem ser vistas como uma consequência de um processo histórico linear. Na verdade, elas devem ser entendidas como um processo histórico cíclico e dialógico de adaptação, no qual uma variedade de elementos é empregada de acordo com as necessidades do grupo como um todo. Portanto, as importantes particularidades formuladas e reformuladas a partir da escravidão estão no centro das performances musicais socialmente motivadas pela tradição (Gilroy, 1983). E enquanto algumas pessoas e acadêmicos alegam que os Maracatus estão convenientemente “inventando” uma tradição para se adaptar em seu dia-a-dia, prefiro entender isto como um sinal de *empowerment* e visibilidade ao invés de decadência, ou seja, uma ação mais próxima ao que Sahlins chama de “inventividade” de uma tradição (Sahlins, 1999).

Como visto até agora, as toadas e os baques dos Maracatus refletem a história de vida e a formação de seus Mestres que são particulares a cada um deles, além da própria história do grupo que é contada e recontada através das letras de suas toadas. Neste

sentido, tanto os baques quanto as letras revelam a grande influência das coroações de reis e rainhas africanos, das nações africanas no Brasil, do Xangô e do culto aos Orixás e aos ancestrais assim como suas performances nas festividades públicas, especialmente no carnaval. Portanto, os Maracatus, como os vários grupos culturais brasileiros, trazem consigo diversificados elementos que são característicos da sociedade brasileira, apesar de serem negligenciados ou rotulados como simples grupos folclóricos.

### **A Música dos Maracatus e a Música Brasileira**

Mesmo nunca tendo sido gravada anteriormente, a música dos Maracatus exerceu alguma influência na música Brasileira de uma forma geral, seja na música erudita, seja na música popular. Vários são os exemplos que demonstram o impacto e a admiração que a música criada pelos escravos africanos em Pernambuco teve sobre compositores brasileiros, sendo Capiba talvez o mais prolífico em compor canções denominadas de Maracatus ou baseadas nestes. Estas músicas, algumas em parceria com Ascenso Ferreira, possuem uma “tristeza melódica quase religiosa, de grande beleza” e expressam os vários aspectos da “alma negra – alegre e trágica a um tempo” que estão ligados “quase sempre à tragédia de raça do negro” (Suassuna, 1991: 46-47). Além das composições populares do Pernambucano Capiba, a música erudita brasileira – influenciada por uma tendência nacionalista na primeira metade do século XX – teve composições de Francisco Mignone, Marlos Nobre e Guerra-Peixe fortemente influenciadas pelo som dos Maracatus.

“Music written by nationalist composers prior to Guerra Peixe was frequently motivated by patriotic sentiment and efforts to incorporate national elements into compositional style. César Guerra Peixe is probably the first composer to write nationalist music based on an extensive knowledge of folk music and dances. [...] The three-year period during which Guerra Peixe lived in Recife was extremely productive in determining his subsequent style as a composer. During his residence he carefully studied folk music and dances, such as the *maracatus*, *xangôs*, and *catimbós* performed in Recife” (Appleby, 1989).

Diferentemente de Guerra-Peixe, que teve uma longa experiência etnológica com os Maracatus, Marlos Nobre e Francisco Mignone inclinaram-se mais por uma inspiração nacionalista, seguindo as ideias de Mário de Andrade que chegou a pleitear que os compositores brasileiros deveriam escrever música baseada nos elementos da cultura nacional ao invés de simplesmente copiar os modelos estrangeiros (Andrade, 1972).

Marlos Nobre, compositor de vanguarda nascido em Recife, teve sua obra fortemente influenciada pela cultura pernambucana, especialmente pelo rico diálogo entre os instrumentos percussivos da orquestra dos Maracatus traduzidos através do improviso e a liberdade rítmica da música dos Maracatus (Mariz, 1977). Já Guerra-Peixe, da geração Música Viva, utilizou o som dos Maracatus em sua *Suíte para Cordas* (1949) e na sua *Sonatina* para violino e piano influenciado pelos elementos culturais brasileiros.

“During the years 1959 to 1963, which Nobre defines as his first period of composition, his writing was strongly influenced by the rhythmic improvisational style of the folk music of northeastern Brazil, which he came to know intimately during his boyhood, and especially the dance known as the *maracatu*” (Appleby, 1989).

Francisco Mignone, por exemplo, voltando-se para o cenário cultural brasileiro, compôs um extenso trabalho baseado em elementos nacionais, particularmente sobre a cultura afro-brasileira, que incluiu um balé chamado Maracatu de Chico Rei, com argumento de Mário de Andrade e inspirado na construção da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, por africanos livres (Mignone, 2005). Além destes, muitos outros músicos e compositores brasileiros criaram músicas baseadas nos Maracatus, fosse em busca de elementos afro-brasileiros ou em busca da polirritmia sincopada que tanto caracteriza a música brasileira.

Por se tratar de composições pouco divulgadas ou difundidas na mídia, nenhum destes músicos que se apropriaram da sonoridade dos Maracatus obteve tanta popularidade quanto Chico Science e seu grupo, a Nação Zumbi, considerados até hoje como os maiores representantes do movimento musical em Recife que ficou conhecido como Manguê Beat, cuja referência ao universo dos Maracatus sempre foi intensa. O movimento foi inicialmente baseado num manifesto escrito por Fred 04, líder da banda Mundo Livre S.A, cujo texto se referia ao Recife como sendo uma cidade cercada de mangues (*manguetown*) e habitada por jovens (“caranguejos com cérebros”) que encontraram um terreno fértil para reciclar ideias locais e globais (“uma antena enfiada na lama”). Junto com o jornalista Renato L., Fred 04 e Chico Science criaram uma forma de expressão que mudou completamente o cenário musical e cultural de Pernambuco e do Brasil (Galinsky, 2000).

No início dos anos 1990, o movimento ganhou maiores proporções quando Chico Science declara que sua música era uma mistura do baque dos Maracatus com uma batida *hip-hop*, que ele mesmo denominou de manguê beat. O grupo Chico Science e a Nação Zumbi (CS&NZ) passou a partir de então a ser um dos mais celebrados artistas dentro e fora do Brasil e em 1994, CS&NZ e a Mundo Livre S.A. lançam seus

CDs de estreia num momento em que as sociedades brasileira e mundial estavam abertas para novidades musicais como a sonoridade híbrida do Mangue Beat.

Este movimento tem sido analisado por diferentes perspectivas e versões que vão desde textos acadêmicos até artigos na imprensa local. Porém, estes relatos raramente mencionam o importante processo de transformação pelo qual passou o Brasil desde a década de 1960 até os anos 1980, quando os brasileiros vivenciaram uma grande mudança social e cultural. O governo ditatorial no Brasil, que durou 25 anos, começa um processo de abertura no início dos anos 1980, que culmina em 1985 com as eleições diretas para presidente. As transformações do novo governo democrático estabelecem novos parâmetros na vida dos brasileiros que experienciam a liberdade de escolha cultural depois de um longo período de ditadura. Com o processo de abertura política, a música produzida e consumida no Brasil foi incrivelmente beneficiada e transformada, como em nenhum outro setor da cultura nacional.

Em meio a todo esse processo, Pernambuco também passa por transformações que atingem todos os setores da cultura local, com os pernambucanos passando a perceber a cultura popular como um elemento significativo de identidade. É neste contexto que se insere a polêmica surgida no carnaval de Recife, durante os anos 1980, envolvendo a presença maciça da música vinda da Bahia, na época conhecida como axé music. Como uma reação natural, parte da população de Recife e Olinda, em conjunto com a mídia local, começara a valorizar a cultura pernambucana, principalmente a música e as performances dos variados grupos que desfilavam no carnaval anualmente. Esta reação não foi necessariamente uma tentativa de banir a música baiana do carnaval de Pernambuco (Crook, 2002), mas sim uma forma de fortalecer e revalorizar<sup>6</sup> a cultura

---

<sup>6</sup> A cultura de Pernambuco sempre foi valorizada por intelectuais, acadêmicos e artistas locais, como sendo ampla, criativa e diversificada (Antonio Maria, Ascenso Ferreira, Ariano Suassuna, Leonardo Dantas, Mário Souto Maior, entre muitos outros).

musical e performática do carnaval que tinha como seus maiores representantes o Frevo e o Maracatu. Foi neste ambiente e clima propícios que os músicos pernambucanos criaram um cenário musical que foi francamente influenciado pela estética sonora e visual da cultura de Pernambuco.

Com todas estas mudanças ocorridas no Brasil e em Pernambuco, muitos acreditaram, e ainda acreditam, que foi o Mangue Beat o provocador do ressurgimento dos Maracatus em Pernambuco. Contudo, deve-se ressaltar que desde a década de 1980 os Maracatus vêm se reorganizando e passando a ser mais ativos no carnaval de Recife e Olinda, interferindo inclusive na Federação Carnavalesca de Pernambuco através da sugestão de novos critérios de julgamento. Assim ressurgem nos anos 1980 o Maracatu Porto Rico (1981), o Maracatu Elefante (1986) e o Maracatu Estrela Brilhante (1995), além do Maracatu Leão Coroado que não teve suas atividades interrompidas em nenhum momento de sua história. Acredito, com efeito, que estes Maracatus, e talvez outros de menor projeção, influenciaram decisivamente na estética do som do Mangue Beat, onde as alfaias – instrumentos musicais por excelência dos Maracatus – foram adotadas por várias bandas locais, em especial no som de Chico Science e a Nação Zumbi. Claro que o reconhecimento e destaque na mídia local e nacional do movimento mangue em Recife e sua cena musical ajudou a popularizar a cultura pernambucana e, por sua vez, os Maracatus. Contudo, afirmar que eles só voltaram à atividade devido ao Mangue Beat é tirar dos Maracatus a qualidade de coautores deste processo de transformações pela qual a cultura pernambucana e brasileira vem passando.

## MARACATUS HOJE

### Notas do Campo

*Durante minha pesquisa de campo pude presenciar algumas performances de Maracatus fora do período carnavalesco. O local dessas performances era o Pátio de São Pedro, um espaço que passou a ser chamado de "Polo Afro" durante o carnaval e que durante o resto do ano passou a abrigar eventos ligados a manifestações "afro-brasileiras". Essas performances eram apresentações em um palco que não podia abrigar todo o elenco de um Maracatu. Portanto, enquanto a orquestra tocava em cima do palco, o cortejo desfilava em frente a ele desfilando por entre a audiência. Shacon, do Maracatu Porto Rico, me afirmou que esse tipo de apresentação era difícil, pois estruturalmente os Maracatus costumavam se apresentar em desfiles pelas ruas, em performances itinerantes, com a corte real e a orquestra se apresentando juntos.*



*Numa dessas apresentações me aproximei de um Maracatu que se apresentaria naquela noite. Perguntei a algumas pessoas que passavam por mim quem seria a pessoa indicada para eu entrar em contato e conhecer de perto aquele Maracatu. Identifiquei-me como pesquisador e que estava conduzindo um trabalho sobre Maracatus. Para minha surpresa, um deles me perguntou se eu era “etno”, numa referência aos etnomusicólogos. Ao afirmar que sim, obtive a resposta que o seu Maracatu não tinha nenhum interesse em entrar em contato com qualquer pesquisador. Além disso, obtive um pequeno sermão de como os pesquisadores cometem inúmeros erros e o maior exemplo disso era o trabalho de Guerra-Peixe que era um completo equívoco sobre os Maracatus. Acadêmicos, segundo ele, não podiam representar os Maracatus – ou qualquer outro grupo – pois eles prescindiam de conhecimento empírico.*

*Esta forma de proteção tem sido comum em alguns grupos sociais no Brasil e no mundo por questionarem a validade das análises e interpretações que são produzidas na academia. Hoje, vários líderes de Maracatus são conscientes de sua posição social e cultural na sociedade pernambucana. As viagens para fora do estado para a realização de performances e workshops musicais trouxeram um maior reconhecimento e respeito para os Maracatus, fazendo com que inúmeros grupos percussivos surgissem em diversos locais dentro e fora do Brasil, como por exemplo, no Rio de Janeiro, em Santa Catarina, na Alemanha e em Londres. É claro que esses grupos não podem ser considerados Maracatus no sentido estrito do termo. Eles são na verdade grupos de percussão que utilizam alguns elementos dos Maracatus, principalmente as células rítmicas que dão características dos Maracatus pernambucanos.*

*O fato é que depois do período de renovação por que passaram os Maracatus na década de 1980, várias mudanças foram incorporadas fazendo com que um discurso*

*sobre autenticidade passasse a fazer parte de seu universo. Entre essas mudanças estão a inserção de instrumentos musicais diferentes, de personagens no cortejo real, a inclusão das mulheres na orquestra e adesão de pessoas de diferentes formações e origens no grupo. Tudo isto fez com que os Maracatus se tornassem grupos heterogêneos e híbridos com acadêmicos e músicos profissionais fazendo parte de seu contexto. Não há como negar que todas essas mudanças acarretaram transformações significativas que fazem com que os Maracatus reelaborem suas estratégias de negociação e adaptação para a sua sobrevivência e manutenção.*

*Ao conversar com os vários líderes dos Maracatus com os quais tive contato durante minha pesquisa, todos foram unânimes em afirmar que qualquer pessoa era bem vinda no grupo. No que diz respeito a algumas declarações de que os Maracatus eram manifestações exclusivas de africanos, todos eles me afirmaram que não faziam distinção de raça ou qualquer outro fator na aceitação de alguém nos grupos. O resultado de tudo isso é a presença de uma grande variedade de pessoas hoje em dia nos Maracatus que, inegavelmente, fizeram com que a sociedade pernambucana os repensasse como parte integrante e importante da vida social e cultural de Pernambuco.*

*Alguns pesquisadores afirmam que a presença de Maracatus da classe média (como Nação Pernambuco e Cabra Alada) no cenário recifense, junto com o sucesso de bandas como Chico Science e a Nação Zumbi colaborou para o ressurgimento dos Maracatus a partir da década de 1980. Na realidade, são os próprios Maracatus os responsáveis por esta renovação através de estratégias e negociações que levam líderes como Shacon e Dona Ivanize a declararem que os seus Maracatus são Candomblés de rua. Esta visibilidade, que havia sido perdida desde a década de 1960, ganha novos*

*contornos com a inserção de novos elementos tipicamente característicos do momento atual em que tradição e modernidade convivem lado a lado sem serem contraditórias.*

## Introdução

“The cultural revolution of the late 20<sup>th</sup> century can be understood as the triumph of the individual over the society, that is to say, as the rupture of the threads that interweave human beings in the social fabrics” (Hobsbawm, 1983)

O tráfico escravista aglomerou vários povos africanos com diferentes *ethos* num mesmo território, forçando os africanos a criar em torno de si a ideia de comunidade como uma forma de sobrevivência e proteção, comum a qualquer grupo social. Portanto, se a diáspora africana no Brasil já chegou fragmentada e desorientada, era natural que tentasse se unir em pequenos grupos para que pudessem obter uma identidade coletiva, fugindo à condição do anonimato e isolamento (Simmel, 1987).

Considero Maracatus, como dito antes, como grupos sociais e não como um fenômeno reificado da forma como eles geralmente são representados na literatura e na mídia. E mesmo diferindo entre si em inúmeros aspectos, pela peculiaridade da cada um, eles partilham um conjunto de características comuns. Entre estes traços comuns – pelo menos nos Maracatus com os quais convivi – estão práticas religiosas similares e a liderança exercida por um Babalorixá ou uma Ialorixá<sup>1</sup>, o pertencimento à nação Nagô e a coroação de uma rainha. Outro aspecto comum nos Maracatus são as cortes reais em suas performances, muito embora elas tenham passado por significativas transformações, com aumento, diminuição ou substituição de algumas personagens. Por fim, o som e a música destes Maracatus, que têm sido preservadas nas suas mais importantes características como o timbre e o diálogo entre os instrumentos. A

---

<sup>1</sup> Todos os Maracatus abordados nesta pesquisa se encaixam neste perfil (Leão Coroado, Estrela Brilhante, Porto Rico e Encanto da Alegria), embora alguns Maracatus em Pernambuco sejam diferentes.

orientação dessas pessoas tem ajudado na convergência de importantes elementos herdados dos escravos africanos que foram lentamente rearranjados até os dias de hoje.

Neste último capítulo, a finalidade é compreender como os Maracatus ainda hoje preservam suas características mais importantes, apesar das inúmeras mudanças ocorridas durante sua existência. Uma dessas mudanças refere-se ao fato de que os grupos antes eram compostos por pessoas, as quais partilhavam semelhantes vidas sociais e culturais. Todavia, esses grupos são hoje constituídos por pessoas que pertencem a diferentes práticas religiosas (poucos pertencem ao Xangô), a diversos locais de origem, classes sociais distintas, incluindo a presença de universitários, acadêmicos e até estrangeiros que passaram a fazer parte da orquestra dos Maracatus nos últimos tempos. Portanto, mesmo que os bairros dos subúrbios de Recife e Olinda que abrigam os Maracatus sejam chamados de “comunidades”, os Maracatus estão longe de compor uma comunidade no sentido tradicional do termo (Bauman, 2003). Portanto, uma abordagem antropológica no sentido tradicional do termo em que se estuda uma comunidade com práticas e hábitos pouco variados está fora de questão no caso dos Maracatus.

## **De Comunidade a Grupos Sociais**

A palavra comunidade sempre esteve associada a algo que lembra a ideia de suporte, apoio, coletividade, confiança e segurança. Pessoas estão em busca de todos esses sentimentos associados à comunidade, sendo isto muitas vezes a busca por uma comunidade imaginada – algo que se julga perdido no passado – ou a busca por uma comunidade idealizada – algo que acreditamos estar no futuro (Anderson, 1991). No

entanto, a busca por uma comunidade nos centros urbanos hoje em dia traz consigo um problema de difícil resolução que é o dilema estabelecido entre a liberdade e a segurança (Bauman, 2003). Isso porque numa comunidade os membros devem obediência, lealdade e exclusividade para que o objetivo em comum seja alcançado, ou seja, sobrevivência e proteção do grupo, fazendo com que seja preciso abrir mão da própria liberdade, o que significa abrir mão da autonomia, autoafirmação e identidade individual. Há então uma enorme diferença entre a comunidade “imaginada”, desejada e a comunidade “real”, possível talvez de ser alcançada:

“A segurança e a liberdade são dois valores igualmente preciosos e desejados que podem ser bem ou mal equilibrados, mas nunca inteiramente ajustados e sem atrito. De qualquer modo, nenhuma receita foi inventada até hoje para esse ajuste. O problema é que a receita a partir da qual as ‘comunidade realmente existentes’ foram feitas torna a contradição entre segurança e liberdade mais visível e mais difícil de consertar. (...) A tensão entre a segurança e a liberdade e, portanto, entre a comunidade e a individualidade, provavelmente nunca será resolvida” (Bauman, 2003: 10).

A valorização do sentido de coletividade concorre dessa forma para uma desvalorização da individualidade, porque na medida em que se promove o senso de comunidade há uma supressão natural do individual. E é exatamente por isso que quando se vive em comunidade há menos liberdade individual na mesma proporção em que há um ganho em segurança. Acontece que nas sociedades urbanas contemporâneas, as pessoas optam pela liberdade individual sem, contudo, querer sacrificar a vida em coletividade, surgindo assim os diversos grupos como uma alternativa na busca do senso de pertencimento, de visibilidade e de identidade. Assim, os Maracatus preenchem esta lacuna de anonimato, apresentando uma identidade coletiva baseada em um conjunto de tradições.

## Grupos Sociais e Identidades Flexíveis

As populações das grandes cidades, tais como Recife e Olinda, têm se caracterizado desde o início do século passado como sociedades que englobam grupos sociais distintos e não mais comunidades na acepção clássica do termo (Tönnies, 1988; Weber, 1978). As formas de relacionamento criadas em sociedades urbanas tais como distanciamento social, atitude *blasé* e reserva são comportamentos provenientes da interação entre pessoas que habitam os grandes centros urbanos, que procuram nessas atitudes uma forma de se proteger da sociedade envolvente (Simmel, 1987). Por essa razão, a liberdade individual e a possibilidade de escolha nas grandes cidades trouxeram para as pessoas, em contrapartida, a perda da segurança, de identidade e de visibilidade, que só podem ser alcançadas através da vida em coletividade (Bauman, 2003). Contudo, mesmo lançando mão da reserva, a necessidade de estabelecer relações sociais mais estreitas é condição *sine-qua-non* às pessoas. Surgem assim grupos sociais urbanos, nos quais as pessoas podem estabelecer relações sociais intermediárias entre os tipos de relações que existiam nas comunidades tradicionais e as relações de reserva mantidas com a sociedade envolvente (Elias, 1994).

Esta necessidade de relacionar-se de maneira mais íntima encontra espaço com o estabelecimento de pequenos grupos sociais urbanos tais como a família, amigos, ou outros tipos de relacionamento escolhidos voluntariamente através dos locais e situações específicas. Nesses grupos, os laços sociais assemelham-se aos encontrados nas comunidades, com a diferença de que nestes casos, uma pessoa pertence a diferentes grupos, ou seja, ela se divide em relações com grupos distintos dependendo do local e do momento. Isso implica no fato de que para cada grupo essa pessoa possui uma identidade, que acabam por tornar-se flexível e híbrida (Hall, 2004; Bauman, 2003).

Neste sentido, os Maracatus podem, em princípio, ser considerados como grupos sociais urbanos, muito embora as formas de relação sociais estabelecidas dentro deles hoje em dia apresentem uma grande variedade de frequência, intensidade e profundidade. Isto se deve ao fator de agregação desses grupos que, no caso dos Maracatus é a convivência nos espaços comuns, durante determinados momentos nos encontros associados aos ensaios e à organização das performances.

A ideia de uma nova forma de organização social em subculturas ou grupos sociais está intimamente relacionada ao contexto social, econômico e político no qual o mundo vem vivendo desde o início do século passado. Estes grupos sociais surgem como respostas às mudanças socioculturais que incluem a ascensão crescente do individualismo e a crise econômica contextualizados na reestruturação dos mercados de trabalho do mundo industrial moderno. Ambos os processos se combinam resultando nas mudanças radicais nas esferas da ordem sociedade e trabalho.

O que é importante destacar aqui é o surgimento e desenvolvimento do individualismo moderno, porque é exatamente a partir deste processo que surgem os grupos sociais urbanos. Diferente do individualismo estudado por Dumont (1985) – relacionado com a expansão do cristianismo e as mudanças na relação do homem com a sociedade e com Deus – o individualismo moderno, de acordo com Young (2002), possui raízes na era pós-industrial. Com a mudança do mercado primário para o secundário e, em especial, para o terciário, não só a produção em massa se diversifica, mas o consumo em massa também passa a ser diversificado. As cidades têm importante papel nesse processo porque são centros de consumo, oferecendo várias possibilidades de produtos para satisfazer todo tipo gente. Essa corrente de consumo, dirigida tanto pelo mercado como pelos consumidores, promove os chamados “estilos de vida”,



característicos do final do século XX, possibilitando escolhas na construção de identidades próprias.

Alguns autores veem nessas novas e variadas identidades urbanas, geradas pelo pertencimento aos grupos urbanos, locais de imaginação, inovação, reação e resistência. Dessa forma, o individualismo que emerge da sociedade de consumo possibilita escolhas pluralistas criando assim novos estilos e novas identidades. Os Maracatus não se constituem necessariamente em um grupo social novo. Contudo, pode-se dizer que eles vêm buscando e promovendo uma identidade nova diante da sociedade envolvente. Uma identidade na qual suas práticas sociais e culturais são possíveis e permitidas, em especial o Xangô que foi duramente reprimido durante a história da diáspora africana no Brasil.

“A insatisfação face à situação social e a frustração de aspirações e desejos, podem dar lugar a uma variedade de respostas políticas, religiosas e culturais capazes de abrir possibilidades para os imediatamente concernidos mas também podem, frequentemente de propósito, fechar e restringir as possibilidades dos outros” (...) “Desse modo, os excluídos criam divisões entre eles mesmos, com frequência sobre bases étnicas. (...) eles são excluídos e criam uma identidade que é rejeitadora e excludente” (Young, 2002: 30 e 31).

Stuart Hall analisa esse o processo de surgimento de grupos sociais urbanos relacionando-o com o surgimento de identidades híbridas. Para ele as identidades híbridas estão relacionadas com os processos de globalização e oposição entre valores locais e globais, gerando uma tensão entre os significados locais e globais. Aliado a isto, o desenvolvimento da percepção de individualidade e alteridade levaram ao descentramento da ideia de uma identidade fixa para cada pessoa. Com a desestabilização da identidade pessoal surge a necessidade de uma reestruturação

identitária baseada numa cultura nacional unificadora. Hall demonstra que a ideia de uma identidade e uma cultura nacional unificada não só inexistem como está, na verdade, fragmentada em uma multiplicidade de identidades dentro de uma só nacionalidade. O interessante é que essas “novas” identidades surgem exatamente como reação e resposta às identidades dominantes e homogeneizadoras.

### **Novas Identidades, Novas Fronteiras**

Uma vez quebrada a fronteira das identidades fixas e estabelecidas, a multiplicidade de escolhas se apresenta de forma irresistível, criando inúmeras possibilidades no exercício da liberdade individual. Portanto, os grupos sociais surgem como alternativa de se estabelecer práticas e relações sociais típicas da comunidade tradicional. No entanto para se criar um grupo em torno de uma identidade coletiva é necessário selecionar, separar e reunir as diversas identidades, isto é, construir de forma arbitrária um grupo, como uma possível forma de união. Porém, essa união não é semelhante à das comunidades, pois há a ameaça permanente de que o grupo possa se desfazer a qualquer momento em que as identidades sejam postas em questão. Portanto, há neste sentido, uma flexibilização da identidade, já que a pessoa tende a sentir-se portadora de identidades distintas diante da variada possibilidade de adequação e escolha. Para manter a fronteira em torno das identidades será preciso discussão e negociação, o que mais uma vez ficará longe das práticas encontradas nas comunidades tradicionais (Bauman, 2003).

A despeito do que se afirma quando se fala em globalização e que as fronteiras estão sendo derrubadas numa tendência geral para a homogeneização, o que acontece é

na verdade uma reação traduzida por uma busca do sentido de comunidade na qual as fronteiras não estão desaparecendo, mas sim estão sendo imaginadas (Anderson, 1991). Na realidade, novas fronteiras estão surgindo a cada dia em volta dos inúmeros novos grupos sociais e, por essa razão, o significado social e cultural do sentido de comunidade vem sendo remodelado e modificado de acordo com o que hoje se identifica como sendo um grupo social. Essa tendência contemporânea global de homogeneização sociocultural (Hardt e Negri, 2000) termina por causar uma reação contrária a esse fluxo generalizador, fazendo com que o particular e o local surjam como um contraponto heterogêneo e produzam culturas ou subculturas híbridas e complexas. Estas por sua vez, estabelecem relações sociais intermediárias entre o nível da sociedade e o nível do particular, isto é, grupos de pessoas que se relacionam como numa comunidade, sem, contudo, se constituírem em uma comunidade (idem). Os grupos diaspóricos africanos no Brasil e em particular os Maracatus se encaixam nesse perfil, ou seja, não se constituem necessariamente em comunidades, mas sim grupos sociais que possuem e cultivam uma identidade comum.

Estes grupos têm sido chamados de “tribos urbanas”, “microgrupos” (Mafesoli, 1987), “subculturas” (Hebdidge, 1999) ou simplesmente grupos sociais urbanos. A grande diferença das relações desses grupos sociais de hoje com as comunidades estudadas por Weber ou Tönnies é que, numa comunidade, as pessoas são absorvidas de forma total e exclusiva, ou seja, uma pessoa pertence a uma comunidade e somente a ela. No caso dos grupos sociais como os Maracatus, as pessoas não pertencem exclusivamente a estes grupos, mas ao contrário, pertencem a grupos sociais distintos, o que faz deste tipo de relação a principal característica destes novos arranjos sociais.

“(...) subcultures are not privileged forms; they do not stand outside the reflexive circuitry of production and reproduction which links together (...) the separated and fragmented pieces of the social totality. Subcultures are representations of these representations, and elements taken from the ‘picture’ of working-class life are bound to find some echo in the signifying practice of the various subcultures” (Hebdige, 1999: 449).

Em cada grupo, uma pessoa inevitavelmente estabelece laços afetivos dentro de um universo de relações sociais no qual cada um elege quais delas podem ser mais íntimas e amistosas. É a partir destas escolhas de pertencimento e de aceitação, estabelecidas através de negociações, que são criados os grupos sociais, nos quais as pessoas estabelecem relações mais próximas e de certa forma semelhantes às relações em uma comunidade. São estes grupos que agregam pessoas com mesmos interesses, costumes, comportamentos e atitudes mesmo que estas relações não sejam profundas e comuns a todos os membros. As relações que ocorrem dentro desses grupos são caracterizadas pelo respeito e envolvimento emocional próprio das relações face a face, sem, no entanto, se constituírem em uma comunidade.

No caso dos Maracatus, seus participantes não estão exclusivamente comprometidos com a produção musical e performática do grupo. Na verdade, seus integrantes possuem vidas divididas voltadas para atividades cotidianas que incluem família, trabalho, lazer, entre outras coisas, que não estão necessariamente ligadas ao universo dos Maracatus. Isto significa que os Maracatus não se constituem no único grupo de socialização dessas pessoas. Na realidade eles possuem uma vida fora do grupo que é partilhada com outras pessoas, que por sua vez pertencem a diferentes contextos.

Porém, mais do que uma simples organização de pessoas, os Maracatus são uma reunião em torno de uma identidade coletiva, ou aquilo que Maffesoli (1987) percebe

como “tribos urbanas”, isto é, grupos de pessoas que procuram uma identificação através de símbolos ou imagens em busca de um senso de pertencimento para serem reconhecidos dentro e fora destes grupos, os quais englobam socialidades em dimensões espaciais e temporais variadas. O objetivo principal dessas pessoas seria o de procurar numa “subcultura” o seu semelhante e partilhar com ele ou ela sentimentos e ideologias em comum, muitas vezes traduzidos pela música, comportamento ou a maneira de se vestir.

Ao estabelecer esses grupos como “subculturas”, Hebdige (1988) afirma que eles são fenômenos sociais cujo maior objetivo é atrair a atenção para tornar-se visível, de maneira que suas práticas sociais sejam percebidas pela sociedade envolvente. As subculturas seriam assim um exercício político exercido através de estratégias e negociações conscientes e subconscientes. Este conceito de subcultura de Hebdige mostra como aqueles que são dominados resistem e reagem às formas de dominação através de negociações e estratégias cotidianas:

“Subculture forms up in the space between surveillance and the evasion of surveillance, it translates the fact of being under scrutiny into the pleasure of being watched. It is a hiding in the light. The ‘subcultural response’ is neither simply affirmation nor refusal, neither ‘commercial exploitation’ nor ‘genuine revolt’. It is neither simply resistance against some external order nor straightforward conformity with the parent culture. It is both a declaration of independence, of otherness, of alien intent, a refusal of anonymity, of subordinate status. Its an insubordination. At the same time it is also a confirmation of the fact of a powerlessness, a celebration of impotence. Subcultures are both a play for attention and a refusal, once attention has been granted, to be read according to the Book” (Hebdige, 1988: 35).

Se pensarmos nos Maracatus, podemos dizer que eles são compostos em sua maioria por pessoas que vivem numa mesma vizinhança, comumente chamadas de

“comunidades”. Estas vizinhanças são o resultado de um crescente rearranjo urbano que fez com que grande parte da diáspora africana que vivia no centro do Recife fosse transferida para os subúrbios. Mesmo sendo considerados como parte de uma “comunidade”, preferi considerar os Maracatus como grupos sociais evitando assim uma representação equivocada, já que comunidade, no sentido tradicional do termo, significa um todo orgânico no qual as pessoas vivem com relações sociais estáveis, baseadas em crença, amizade e um entendimento natural. Em contraste a isto, os Maracatus contemporâneos são caracterizados por relações fragmentadas baseadas em elementos comuns a todos os membros, mesmo que estas pessoas não comunguem o mesmo tipo de vida dos líderes dos Maracatus, ou seja, nem todos têm que fazer parte da religiosidade dos Maracatus, viver na vizinhança ou até mesmo conhecer a história dos Maracatus em profundidade. Apesar disso, todos têm que se subordinar às regras do grupo assim como se comprometer com os ensaios e organização das performances.

### **Maracatus e a Pós-modernidade**

Ao trazer os Maracatus para o universo dos grupos formados a partir da diáspora africana que veio para o Brasil, não há como deixar de considerar o fato de que eles estão inseridos num contexto mundial que vem passando por mudanças radicais desde a década de 1960. Essas mudanças são caracterizadas por uma série de fatores e fenômenos socioculturais que vêm influenciando a reformulação e ressignificação das relações sociais e comportamentais em todo o mundo. Contudo, como estas mudanças ainda estão em curso, não há um consenso em torno de uma conceituação e caracterização no campo das ciências sociais. O fato é que vivemos em um momento

indefinido que se aproxima e ao mesmo tempo se afasta da modernidade em vários aspectos. Expressões como desconstrução, alteridade, pós-colonização, diáspora, fragmentação, hibridização, marginalização e multiculturalismo têm sido geralmente usadas para descrever este momento, que por vezes ainda é chamado de modernidade (Habermas, 1980). Alguns autores, no entanto, preferem a expressão “contemporaneidade” (Rezende, 2003), “modernidade tardia” (Appadurai, 1996) ou pós-modernidade, termo mais comumente usado (Lyotard, 1979; Jameson, 1991; Harvey, 2002).

Ao tratar deste momento emblemático, Habermas questiona a denominação de pós-modernidade, pois para ele o projeto da modernidade – seu maior interesse – ainda não foi concretizado. Segundo ele, o projeto da modernidade foi abandonado pelos modernistas que se baseiam num positivismo moderno, cuja teoria e prática científica limitada têm mutilado a razão. Habermas defende a racionalidade, a ação social e a reprodução social dentro de um novo paradigma da comunicação como ferramentas para se continuar este projeto. Sua proposta é que devemos aprender com os erros do passado e evitar as constantes negações da modernidade que se tornaram formas defensivas de posições conservadoras.

“The project of modernity has not yet been fulfilled. And the reception of art is only one of at least three of its aspects. The project aims at a differentiated relinking of modern culture of an everyday praxis that still depends on vital heritages, but would be impoverished through mere traditionalism. This new connection, however, can only be established under the condition that societal modernization will also be steered in a different direction. The life-world has to become able to develop institutions out of itself which set limits to the internal dynamics and imperative of an almost autonomous economic system and its administrative complements” (Habermas, 1980: 13).

Indo mais além, Lefebvre em *Introdução à Modernidade* defende a ideia de que há que se fazer uma distinção entre o modernismo e a modernidade, já que estes são termos que possuem significados diferentes e são, em alguns pontos, opostos. Com efeito, a modernidade surge como uma “reflexão crítica” ao próprio modernismo, refletindo sobre as suas transformações e contradições.

“Por modernismo, nós compreendemos a consciência que tomaram de si mesmo as épocas e os períodos, as gerações sucessivas; o modernismo consiste, pois, em fenômenos de consciência, em imagens e projeções em si, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia. O modernismo é um fato sociológico e ideológico”. “(...) por Modernidade nós compreendemos ao contrário, uma reflexão principiante, um espaço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, numa tentativa de conhecimento” (Lefebvre, 1969 citado por Rezende, 1997: 108).

No entanto, é difícil precisar o que exatamente mudou e vem mudando nos últimos tempos, já que as fronteiras da modernidade e da pós-modernidade vêm sendo traçadas por novas formas de ações e práticas sociais. Rezende (1997a) alega que não existe a morte na história, mas sim sua reinvenção ou ressignificação e que sem dúvida estamos num momento histórico específico. Isso porque muito da modernidade persiste de forma reinventada, estabelecendo novos significados nos fenômenos sociais e culturais.

O discurso da modernidade traz em seu bojo grandes contradições. Rezende (1997a) ressalta as contradições da modernidade que, ao longo do tempo, geraram um desgaste no seu processo. A exacerbção da racionalização rompe com os valores históricos e culturais, criando um choque entre o moderno e o tradicional. A tendência é o rompimento com o velho e a abertura ao novo com todas as possibilidades de mudança que o fascínio do progresso propicia. Contudo, este processo gera pelo menos



dois grandes problemas para a modernidade. O primeiro é que, negando o passado, a modernidade nega todo o arcabouço de posicionamentos e normas estabelecidas na tradição cultural e histórica. O segundo é o desenvolvimento de um individualismo exacerbado resultante desse processo de modernização e racionalização. Os valores de troca se confundem com os valores de uso e a ansiedade por consumir rapidamente o novo confunde-se com a necessidade de fato (Rezende, 1997a).

“O modernista dimensionou as transformações com uma linguagem que procurava ser nova. A sua convivência com a modernização era tensa. Muitas vezes apaixonava, outras vezes amedrontava. Na sua busca do novo, não era um incondicional admirador das mudanças econômicas e sociais de sua época. A sua obra denunciava suas apreensões, sua tentativas de definir o que estava acontecendo, sua percepção de que o homem pudesse estar sendo prisioneiro de suas próprias invenções” (Rezende, 1997: 120).

Lyotard, por sua vez, argumenta que a transparência comunicacional, associada à comercialização do conhecimento, tem provocado um conflito nas relações de poder entre as economias e os Estados-nação, comprometendo o projeto modernista, ou seja, o progresso e desenvolvimento da humanidade e o controle racionalizado da vida no mundo. Segundo ele, o conhecimento – seu objeto principal de análise – é um tipo de discurso que é alterado no momento em que as sociedades entram na era pós-industrial e as culturas na era pós-moderna (Lyotard, 1979).

É a partir destes problemas e contradições que alguns autores anunciam o fim da Modernidade. Enquanto nela o tempo era linear, na pós-modernidade o tempo passa a ser o da simultaneidade, além do que a velocidade dos acontecimentos e dos fatos desvia ou dissipa qualquer preocupação com o futuro. Paralelamente, o espaço que costumava ser fixo e determinado, passa a ser agora flexível e híbrido através da

justaposição de diferentes significados. Estas justaposições que ocorrem no espaço e assumem variadas formas ao longo do tempo, chamadas por Foucault (1986) de “heterotopias”, designam os espaços característicos do mundo pós-moderno com ações e práticas de diferentes significados e que ocorrem simultaneamente.

Esse momento, chamado aqui de pós-modernidade, tem sido discutido através de várias perspectivas, que vão desde posturas contrárias (Habermas, 1980) até aquelas a favor (Lyotard, 1979) ou de pura aceitação (Jameson, 1991). De fato, o uso do termo pós-modernidade surgiu durante a década de 1980, sendo primeiramente utilizado como uma categorização cultural no campo da arquitetura para depois generalizar-se nas outras formas de arte. O termo tem gerado polêmica entre os estudiosos de diversas áreas, especialmente porque ele tem sido associado com a questão temporal e tecnológica. Entendo pós-modernidade como sendo práticas e ações culturais dominantes (Jameson, 1991) em contextos que justapõem tempos e espaços diferentes (Foucault, 1986), ao invés de um período temporal ou de inovações tecnológicas.

De todas as abordagens sobre o tema, a de Frederic Jameson (1991) é que melhor consegue traduzir os temas relacionados às questões da diáspora, hibridização, identidade e exclusão social. Jameson usa o termo pós-modernidade numa tentativa de incorporar estes três conceitos dentro de uma teoria mais totalizante de pós-modernidade. Ele argumenta que o pós-modernismo não é uma categoria limitada, elaborada para designar diferenças características entre o modernismo e o pós-modernismo. Também não é uma categoria global que designa uma nova época e uma ruptura radical com o passado. Ao invés disso a pós-modernidade é um termo que serve para “correlacionar a emergência de novos aspectos formais na cultura junto com a emergência de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica, a saber: o capitalismo tardio (Jameson, 1991).

Para Jameson (1991), o pós-modernismo se diferencia das outras formas de expressão cultural por sua ênfase na fragmentação. Há uma ruptura com as práticas do modernismo, sem, no entanto, abandonar totalmente seus princípios, além de englobar movimentos artísticos e práticas anteriores. Uma característica deste momento é o foco na *commodification* e na reciclagem de imagens antigas. Essa reciclagem cultural é o que Jameson chama de historicismo, ou seja, uma canibalização aleatória de todos os estilos do passado, favorecendo uma crescente importância do novo.

O sujeito moderno, portanto, previamente vivido e dotado de racionalidade com uma identidade unificada e estável, torna-se fragmentado como todo o resto da conjuntura pós-moderna. Sendo assim, o sujeito passa a ser composto de várias identidades fragmentadas, assumindo identidades distintas em momentos diferentes, ou seja, assumindo uma identidade flexível e híbrida de acordo com o contexto experienciado (Hall, 2004).

## **Maracatus Hoje**

Como visto até aqui, os Maracatus foram e ainda hoje continuam a ser uma parte importante da diáspora africana no Brasil. Sendo uma manifestação dos escravos, as performances dos Maracatus foram, contudo, reformuladas e renovadas pelos subsequentes grupos sociais que cada vez mais se inseriam na cultura da sociedade brasileira como um todo. Dessa forma, os Maracatus são um amálgama de pessoas pertencentes a diferentes grupos sociais que são reagrupados em torno das performances e da vida do núcleo de liderança dos Maracatus. A sedução do som e da cultura visual dos grupos trouxe para os Maracatus pessoas de diferentes formações, idades, classe

social e origens que hoje em dia são aceitas sem nenhum tipo de restrição social ou cultural pelos membros desses grupos.

Os Maracatus não são, atualmente, e talvez nem tenham sido um grupo harmonioso de pessoas que partilham os mesmos objetivos. Eles são constituídos por pessoas com diferentes interesses, sendo o principal elemento de convergência as performances de uma tradição criada pela diáspora africana no Brasil e que vem se modernizando gradativamente através das gravações de CDs, sites na internet, viagens para outros estados e países, criando assim uma imagem de mais respeito na sociedade envolvente. Os Maracatus podem ser assim considerados como um grupo social urbano que estabelece relações internas e externas que variam em frequência, intensidade e profundidade, fazendo com que pessoas das mais diferentes formações e experiências se interessem em fazer parte de uma manifestação cultural<sup>2</sup>.

O cotidiano dos Maracatus, por exemplo, demonstra que a afinidade natural entre as pessoas que os integram não é de forma alguma definitiva. Isto é claramente percebido nos movimentos constantes de idas e vindas das pessoas entre os vários Maracatus pernambucanos. Outro ponto a ser considerado são as pequenas facções internas devido a diversos fatores tais como liderança, amizade, musicalidade ou outro laço qualquer. E embora os Maracatus, como os grupos sociais contemporâneos, não exijam exclusividade, eles requerem o mínimo de comprometimento e engajamento, pois caso contrário o futuro do grupo é colocado em risco. Portanto, um dos elementos centrais dos Maracatus é a manutenção da união do grupo – mesmo que as pessoas não desenvolvam laços de afinidades – para que possam através das performances obterem visibilidade e *empowerment*.

---

<sup>2</sup> É importante salientar que antes do movimento Mangue o interesse em fazer parte desses grupos era quase ou totalmente inexistente por grande parte da sociedade pernambucana. Foi só apenas depois da explosão das bandas locais, que fundiam sons locais com sons globais, que houve uma gradativa valorização da cultura pernambucana, em especial pela grande influência da mídia local e nacional.

## Conclusão

### Nota de Campo Final

*Pouco antes de concluir a pesquisa de campo, retornei ao Pátio do Terço. Naquele dia, um dia como outro qualquer, sem a multidão e o movimento do carnaval, a rua do pátio estava quase vazia, com apenas algumas pessoas transitando por ela. Lembrei-me das primeiras vezes que tinha ido para lá assistir a Noite dos Tambores Silenciosos e da surpresa que tive ao ver a beleza dos desfiles e dos sons dos Maracatus. Lembrei de ficar em pé ou às vezes sentado na calçada vendo os seus componentes passar, um a um, vestidos impecavelmente ou pacientemente esperando a vez para que seu Maracatu fosse desfilado na frente do Pátio da Igreja, para em seguida ir se apresentar em outro local. Lembrei do longo discurso de Seu Luiz de França queixando-se das autoridades que não os valorizavam nem os respeitavam. Lembrei da minha visita à casa que hoje abriga o pequeno museu de Badia, quando fui apresentado a sua história. Lembrei das diversas vezes que tinha visto Maracatus desfilando pelas ruas de Recife ou Olinda, mas que na verdade não os via realmente. Lembrei da coroação de Dona Ivanize e de sua felicidade ao me contar que este era um sonho de*

*criança que tinha sido enfim realizado. Finalmente, lembrei dos meus primeiros contatos com Mestre Afonso, Mestre Walter, Dona Ivanize e Mestre Shacon e das nossas breves conversas que me ajudaram a repensar e rever os Maracatus por outra perspectiva. Não uma definitiva ou única, mas sim uma experienciada e vivida. É este o resultado desta pesquisa.*

## Uns Maracatus de Pernambuco

Quando decidi estudar os Maracatus pernambucanos, não tinha ideia da riqueza de informações e vida social e cultural que eu iria encontrar. O fato de ter nascido e me criado no Recife, além de ter participado sempre do carnaval pernambucano desde criança, não me habilitou para que eu construísse uma imagem nem sequer perto da realidade deles. A familiaridade que eu tinha dos Maracatus, não fez com que eles parecessem menos complexos em nenhum momento, pois tive que aprender a conhecê-los a partir de outra perspectiva, valorizando todos os elementos presentes em suas performances e em seu cotidiano, que se mostraram reveladores e complexos.

As performances são práticas sociais e estéticas que situam pessoas no tempo e no espaço, estruturando identidades tanto individualmente quanto em grupo, isto é, são campos intertextuais nos quais políticas de identidade são negociadas. Elas estão fortemente relacionadas a vários aspectos de grupos sociais diaspóricos ou contemporâneos, agindo como “(...) o centro de uma cadeia de relacionamentos que conectam gênero, história, etnografia e prática social (incorporada)” (Kapchan, 1995:449). Neste sentido, as performances dos Maracatus atuam como um poderoso meio que expressa e mantém estratégias de sobrevivência do grupo, assim como negociações, através de música, dança, narrativas e cultura visual que estão constantemente se entrecruzando e interagindo, produzindo assim o que Raymond Williams (1977) define como “estruturas de sentimentos”<sup>1</sup>. A abordagem da performance permite assim a análise dos textos, das músicas, da dança, do vestuário e dos discursos, demonstrando uma importante construção de identidade, na qual se

---

<sup>1</sup> Williams defende “(...) o interesse em significados e valores da forma como eles são vividos e sentidos. Ele salienta os elementos característicos do impulso, da restrição e do tom, mais especificamente os elementos afetivos da consciência e relacionamentos: não sentimento contra o pensamento, mas o pensamento como sentido e sentimento como pensado: consciência prática do presente, numa continuidade inter-relacionada e vivida” (Williams, 1977: 132).

baseiam as estratégias de visibilidade e *empowerment*, bem como da história dos grupos incorporadas nas suas práticas socioculturais.

Sendo uma criação de escravos africanos, procurei entender os Maracatus a partir da diáspora africana que veio à força para o Brasil durante o sistema escravista. A ideia de que os Maracatus foram originados das Coroações de Rei do Congo foi aqui ampliada para uma associação com outras práticas socioculturais da diáspora africana. Por uma grande escassez de documentos e informações a respeito da diáspora africana, assumir que os Maracatus são um reflexo, ou ainda, um resquício de uma única manifestação é supor que todas as outras práticas eram ações distantes ou desconectadas do universo dessa diáspora.

A diáspora é um tema que faz parte do processo histórico da humanidade, mas que tem sido frequentemente e sistematicamente negligenciado nos discursos políticos (Clifford, 1994). Mesmo sendo o caso mais conhecido o da diáspora judia, graditivamente a diáspora africana vem ganhando um espaço cada vez maior dentro dos meios acadêmicos pela importância de considerá-la como um elemento fundamental dentro do processo histórico mundial (Gilroy, 1993). No Brasil, a diáspora africana teve um papel ainda mais relevante, especialmente se levarmos em conta o grande número de escravos africanos e o alto grau de miscigenação que ocorreu no país. Além disso, a grande influência das culturas africanas espalhadas pelo Brasil ajudou na formação do país que passa a ter uma identidade fragmentada e híbrida. Os Maracatus são um exemplo claro disso: com suas práticas sociais e leitura de mundo, os grupos hoje fazem parte da sociedade pernambucana levando pessoas de várias formações e origens a fazer parte de suas performances.



Acredito que o processo histórico, como salienta Foucault (1999), é composto de uma série de camadas de conhecimentos conscientes e inconscientes, as quais refletem as práticas e ações sociais de estruturas baseadas em estratégias e negociações que legitimam a ordem social na qual os grupos sociais estabelecem suas próprias identidades em relação à sociedade envolvente. Para isso foi necessário estabelecer um painel histórico que contemplasse não uma hierarquia entre passado, presente e futuro, mas sim uma história cuja perspectiva do passado seja feita a partir das concepções do presente, pois o tempo na história é simultâneo. Portanto, os grupos sociais e as sociedades são um reflexo de suas histórias e não uma mera consequência delas, ou seja, suas histórias não são lineares, mas sim cíclicas, pois interferem e influenciam o presente. O grande vazio das sociedades contemporâneas é a perda, em certa medida, do diálogo com o outro e o estabelecimento do diálogo com as “coisas”. Esse processo é nada mais, nada menos que a reificação de tudo aquilo que é humano e, em contrapartida, a humanização das coisas (Rezende, 1997). Esse processo histórico desvela a um movimento contínuo e recíproco entre a prática da estrutura e a estrutura da prática. Dessa forma, as pessoas agem sob determinadas circunstâncias de acordo com suas formações culturais e no momento em que recebem novas categorias identitárias que não se encaixam com suas bases culturais, elas tendem a redefini-las nas suas práticas socioculturais, isto é, o que começa como uma reprodução acaba por tornar-se transformação (Sahlins, 1985).

No entanto, o processo histórico é construído em cima de discursos, que nem sempre revelam camadas que fazem parte deste. Logo, a importância de se investigar os discursos e de entender como eles têm modelado e criado sistemas de significados que ganharam status e valor de “verdade”, dominando como definimos e organizamos nós mesmos e o mundo social, ao passo que outros discursos são marginalizados e

subjugados, mesmo que em determinados momentos haja espaço para contestar e desafiar as práticas hegemônicas que controlam o sistema social. Portanto, tanto a construção e reconstrução das identidades e práticas sociais estão relacionadas a discursos específicos da história. Foucault ressalta que o “campo discursivo” é uma tentativa de compreender as relações entre linguagem, subjetividade, instituições sociais e poder, os quais contêm uma série de discursos contraditórios que variam em grau de poder, produzindo significados para os processos sociais. Assim, existem discursos que limitam a produção de conhecimento e aqueles que possibilitam novos conhecimentos e diferenças. A questão que surge é como alguns discursos estabelecem como algumas vozes são ouvidas, enquanto que outras são silenciadas, isto é, como o poder é manipulado para estabelecer *empowerment* ou *disempowerment* nos grupos sociais. (Foucault, 1999).

A estética pós-moderna e pré-moderna coexistem juntas e grupos sociais ou subculturas pegam emprestado e se apropriam de diferentes tempos e espaços com o intuito de rearticular esta estética para dar-lhe novos significados em suas formas de expressão. As vozes dos Maracatus, cheias de empréstimos e complexas sobreposições de diferentes práticas, contêm significados muito mais profundos que as visões dualistas de tradição vs. modernidade e autenticidade vs. comercialismo. É através destas justaposições de diferentes modos estéticos e presentes em expressões atuais, que os Maracatus se posicionam na sociedade através de suas performances. Em outras palavras, é a estratégias que essas pessoas encontram para construir ou reinventar o senso de pertencimento coletivo. Fazendo isto, grupos diaspóricos como os Maracatus – que pelo senso de deslocamento, absorveram novos elementos sociais e culturais na construção de suas novas identidades – não estão apenas tentando encontrar suas próprias identidades, mas estratégias de negociação e sobrevivência psíquica (Manuel,

1995). A pós-modernidade não é uma condição totalizante, mas sim uma moldura discursiva, ideológica e estética, na qual grupos sociais diaspóricos como os Maracatus expressam o conflito entre tradição e modernidade, isto é, uma estratégia que permite que eles reinventem e re-signifiquem seu senso de pertencimento, de identidade e de subjetividade.

Com relação isso, os grupos sociais diaspóricos não são necessariamente representantes de uma minoria. Dessa forma, junto com a hierarquia social e ocupacional, a etnização se mostra como um dos principais elementos para segregar e rotular grupos sociais, que antes eram locados em classes sociais. Wallerstein (1992) afirma que as divisões étnicas promovem na realidade uma legitimação na hierarquia social nas sociedades industriais e capitalistas, ou seja, a etnicidade atua como um mediador da contradição entre o discurso de igualdade social e a desigualdade que ocorre na prática. Isto faz com que grande parte das questões sociais baseadas em classes, no mundo contemporâneo, sejam substituídas por questões relativas a povos ou grupos étnicos. O resultado é que as fronteiras da desigualdade social tendem a se tornar obscuras e os processos de inclusão social sejam, transitórios e superficiais.

### **O Som dos Tambores Silenciosos**

A música dos Maracatus não apresenta uma única forma de discurso, mas sim variados discursos. O resultado é que ao invés de ser simplesmente uma manifestação folclórica, a música dos Maracatus é um processo através do qual o grupo constrói e reinventa um passado histórico e sua própria identidade. Contudo, a busca por uma identidade não é um fenômeno pós-moderno, já que se percebe esta busca desde o momento em que a diáspora africana chega ao Brasil. Na verdade, a música dos

Maracatus é um encontro de elementos tradicionais com modernos que expressam uma resposta identitária, emocional e política. O senso de identidade flui de um referencial a outro quando os Maracatus expressam seu senso de deslocamento (vindos da África) e de um posicionamento (o Maracatu vai passar). Em resumo, a música dos Maracatus apresenta uma mistura dos universos culturais africano, português e brasileiro e de como a diáspora africana expressa seus sentimentos, não como africanos, mas como grupos sociais que estão constantemente produzindo e se reinventando através da mistura, da transformação e da hibridização. A música dos Maracatus não é um todo homogêneo, ou seja, ela é na realidade um fenômeno complexo composto de práticas sociais numerosas e distintivas. Portanto, a música dos Maracatus, como seus outros elementos, depende do processo de iteração com a sociedade envolvente e não apenas internamente, localmente e tradicionalmente como muitos costumam supor (Waterman, 1990b).

A primeira imagem que vem à mente quando se fala em Maracatus é definitivamente a exuberância de seus cortejos reais e de sua orquestra sonora. O espaço mais familiar de suas performances está certamente nos desfiles pelas ruas de Recife e Olinda e é geralmente dessa forma que a sociedade envolvente concebe os maracatus em seu imaginário. No entanto, esta percepção é apenas uma visão parcial de como vivem os Maracatus no seu dia-a-dia. O ambiente de sua organização, da sua religiosidade, dos ensaios e de tudo que envolve o universo dos Maracatus está dentro do espaço privado, de acesso apenas aos que fazem o Maracatu ou se interessam em conhecê-los. É nesse espaço, longe do alcance de quase todos, que o maracatu vive durante todo o ano, pois os Maracatus não existem apenas durante o carnaval. Além das ruas no carnaval, os terreiros também abrigam os Maracatus, permeando vários aspectos e momentos de seus praticantes que vão desde a decisão sobre a dama do paço que

levará a Calunga, passando pelas oferendas aos instrumentos musicais, até a escolha de rainhas, reis e mestres de orquestra e da homenagem aos seus ancestrais. Foi convivendo com as pessoas que fazem o maracatu nesses espaços privados, entre ensaios, aulas de percussão e conversas com mestres, rainhas e batuqueiros, que redescobri o maracatu, através da vida cotidiana de alguns de seus integrantes. Foi desse modo que pude percebê-los não apenas como reis, rainhas, mestres, batuqueiros, mas como pessoas que buscam visibilidade e respeito dedicando parte do seu tempo e de sua vida para colocar o seu Maracatu na rua encantando a si mesmos e à toda a audiência com o som de seus Tambores Silenciosos.

\* \* \*

## Bibliografia

- ABRAHAMS, Roger. 1977. Toward an Enactment-Centered Theory of Folklore. In BASCOM, William (ed.) *Frontiers of Folklore*. Boulder: Westview Press, p. 79-120.
- AGAWU, Kofi. 2003. Contesting difference: A critique of Africanis Ethnomusicology. In CLAYTON, M. et all. (Eds.) *The cultural study of music. A critical introduction*. NY, London: Routledge.
- ALVARENGA, Oneyda. 1950. Maracatu. In, *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo.
- ANDERSON, Benedict. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London/New York: Verso.
- ANDRADE, Mário. 1972. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins; Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Danças Dramáticas do Brasil*, 2<sup>o</sup> tomo. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória.
- ANTEBY-YEMINI, Lisa e BERTHOMIERE, William. 2005. Diaspora: A Look Back on a Concept. *Bulletin du Centre de recherche français de Jérusalem*, 16.
- ANTONIL, André J. 1982. *Cultura e opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>> Acessado em 12/09/2007.
- APPADURAI, Arjun. 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- APPLEBY, David. 1989. *The Music of Brazil*. Texas: University of Texas Press.
- ARAÚJO, Humberto. Maracatu Leão Coroado. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1989.
- ARAÚJO, Rita. 1996. *Festas: máscaras do tempo. Entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- BAKHTIN, Mikhail. 1981. *The dialogic imagination: four essays*, ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_. 19--. Carnavalesque

- BARBOSA, M. Cristina. 2001. *A nação maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande*. Recife, Monografia de conclusão do curso de especialização em etnomusicologia, UFPE.
- BARBOSA, Virginia. 2001. *A reconstrução musical e sócio-religiosa do maracatu nação Estrela Brilhante (Recife): Casa Amarela / Alto José do Pinho (1993 – 2001)*. Recife, Monografia de conclusão do curso de especialização em etnomusicologia, UFPE.
- BARBER, Karin e WATERMAN, C. 1995. Traversing the Global and the Local: Fújí Music and Praise Poetry in the Production of Contemporary Yorùbá Poular Culture. In MILLER, D. (Ed.) *Worlds Apart*. London: Routledge. p. 240-262.
- BASTIDE, Roger. 1983. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva.
- BAUMAN, Richard. 1977. *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights: Waveland Press.
- BAUMAN, Zygmunt. 2003. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BÉHAGUE, Gerard. 1984. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, CT: Greenwood Press.
- BENJAMIN, Walter. 1999. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In *Visual Culture*, ed. J. Evans and S. Hall. London: Sage Publications.
- BHABHA, Homi. 1995. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BOSCHI, Caio. 1986. *Os leigos e o poder*. São Paulo: Ática
- BOURDIEU, Pierre. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 19---. *Distinction: a social critique of the judgment of taste*. Cambridge: Harvard University Press, pp.1-96.
- BOURDIEU, P. e WACQUANT, L. 1999. On the Cunning of Imperialist Reason. *Theory, Culture & Society*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: SAGE, Vol. 16(1): 41-58.
- BURKE, Peter. 2005. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- BRASIL, Maria Beatriz (org.) 2001. *Colonização e Escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CAMPOS, Zuleica D. 2001. *O Combate ao Catimbó: Práticas Repressivas às Religiões Afro-Umbandistas nos Anos Trinta e Quarenta*. (Tese de Doutorado em História). UFPE-CFCH, Recife.

- CASCUDO, Luís C. 1989. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- \_\_\_\_\_. 1977. *Antologia da Alimentação no Brasil*. (Org.) Rio de Janeiro: Livros Científicos Técnicos. Vol. 1.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Made In Africa*. São Paulo: Global.
- CARDOSO, Fernando H. 2003. *Capitalismo e Escravidão no Brasil Meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CARVALHO, José. 1993. *Cantos sagrados do xangô do Recife*. Brasília: UnB.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Afro-Brazilian Music and Rituals: From Traditional Genres to the Beginning of Samba*. Brasília: UnB.
- CARVALHO, José J. e SEGATO, Rita. 1992. *Shango Cult in Recife, Brazil*. Caracas: FUNDEF\CONAC\OAS.
- CERTEAU, Michel. 1994. *A invenção do cotidiano, I. Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes.
- COSTA, Emília V. 1998. *Da Senzala à Colônia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- CLIFFORD, James. 1994. Diasporas. *Cultural Anthropology* 9(3): 302-338.
- \_\_\_\_\_. 1992. 'Traveling Cultures'. In NELSON, C., TREICHLER, P. e GROSSBERG, L. (eds.) *Cultural Studies*. New York and London: Routledge.
- COPLAN, David. 1994. In the Time of the Cannibals: the word music of South Africa's Basotho migrants. Chicago: University of Chicago Press.
- CROOK, Larry. 2001. Turned-around beat: Maracatu de Baque Virado and Chico Science. In PERRONE, C. e DUNN, C. (ed.) *Brazilian popular music & globalization*. Gainesville: University Press of Florida.
- DANTAS, Beatriz. 1988. *Vovó Nagô e papai branco. Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal.
- DAMATTA, Roberto. 1997. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- \_\_\_\_\_. 1986. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.
- DEBRET, Jean Baptiste. 1989. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada/Editora da Universidade de São Paulo.
- DERRIDA, Jacques. 1973. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva.



- DU BOIS, W.E.B. 1990. *The Souls of Black Folk*. New York: Vintage Books.
- DUMONT, Louis. 1985. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco.
- DURKHEIM, Émile. 1996. *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes.
- ELIAS, Norbert. 1994. *O Processo Civilizador: formação do estado e civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ERLMANN, Veit. 1996. *Nightsong: Performance, Power, and Practice in South Africa*. Chicago: The University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- FANNON, Frantz. 1967. The So-Called Dependency Complex of Colonized Peoples. In *Black Skin, White Masks* (83-108). New York: Grove Press.
- FABIAN, Johannes. 1986. *Language and Colonial Power*. Berkeley: University of California Press.
- FEATHERSTONE, Mike. 1990. “Moderno e pós-moderno: definições e interpretações”. *Sociologia: Problemas e Práticas*. Portugal: Centro de Investigação e Estudos de Sociologia. Nº 8, set., p.17 - 30
- FELD, Steven. 1994. From Schizophonia to Schimogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of ‘World Music’ and “World Beat.” In KEIL, Charles e FELD, Steven (eds.) *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago: University of Chicago Press.
- FERNDANDES, Gonçalves. 1938. *O Folclore mágico do nordeste – usos, costumes, crenças e ofícios mágicos das populações nordestinas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FERREIRA, Ascenso. 1951. *É de Tororó: maracatu: ensaios de Ascenso Ferreira e Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil.
- \_\_\_\_\_. 1991. O Maracatu. In Souto Maior, M. e Leonardo Silva (Orgs.) *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundaj/Editora Massangana.
- FERREIRA, Aurélio B. H. 1989. *Novo Aurélio Século XXI: o Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- FREITAS, Décio. 1978. *Palmares: a Guerra dos escravos*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Escravos e senhores de escravos*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

- FREYRE, Gilberto. 2000. *Casa Grande & Senzala*. In *Interpretes do Brasil*, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A.
- FOUCAULT, M. 1979. Right over death and power over life. In *The Will to Knowledge: The History of Sexuality I*. London: Allen Lane, pp. 133-159.
- \_\_\_\_\_. 1986. Of Other Spaces. *Diacritics*, Spring, pp. 22-27.
- \_\_\_\_\_. 1999. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- GALINSKY, Phillip. 2000. “Maracatu Atômico:” *Tradition, Modernity, and Postmodernity in the Mangue Movement and the “New Scene” of Recife, Pernambuco, Brazil*. Wesleyan: Ph.D. Dissertation.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC. 1989.
- GIDDENS, Anthony. 1991. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Unesp.
- GIFFONI, Maria A. C. 1973. *Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas*. São Paulo: Melhoramentos/MEC.
- GILROY, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double consciousness*. London: Verso
- \_\_\_\_\_. 2---. The crisis of ‘race’ and raciology. In *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the ColorLine*. Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. 11-53.
- \_\_\_\_\_. “After the love has gone”: biopolitics and the decay of the black public sphere, p. 177-206.
- GOFFMAN, Erving. 1985 (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday: Garden City, New York.
- \_\_\_\_\_. 1980. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar.
- GUERRA-PEIXE, César. 1980. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale Editora.
- GUILLEN, Isabel e LIMA, Ivaldo. 2006. Os Maracatus-Nação do Recife e a Espetacularização da Cultura Popular (1960-1990). *Saeculum, Revista de História*, 14, João Pessoa.
- HABERMAS, Jürgen. 1980. Modernity: An Incomplete Project. In BROOKER, P. (ed.) *Modernism / Postmodernism*. Harlow: Longman (1996).
- HALL, Stuart. 2003. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

- \_\_\_\_\_. 2004. *A Identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- \_\_\_\_\_. 2006. Cultural Identity and Diaspora. In BRAZIEL, Jana e MANNUR, Anita (eds.) *Theorizing Diaspora: a reader*. Malden: Blackwell Publishing, p. 233-246.
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. 2000. *Empire*. Harvard University Press.
- HARPER, Phillip. 1994. *Framing the Margins: The Social Logic of Postmodern Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- HARVEY, David. 2002. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança social*. São paulo: Ed. Loyola.
- HEBDIGE, Dick. 1988. *Hiding in the Light*, London, Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1999. The function of subculture. In DURING, Simon. *The cultural studies reader*. London: Routledge.
- HOBBSAWM, Eric. 1983. The Invention of tradition. In Hobsbawm, E. e T. Ranger (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOUAISS, Antonio. 2001. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- HYMES, Dell. 1981. *"In Vain I Tried to Tell You": Essays in Native American Ethnopoetics*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- JAMESON, F. 1991. *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- KAPCHAN, Deborah. 1995. Performance. *The Journal of American Folklore*. Vol. 108, No. 430, pp. 479-508.
- KEIL, Charles. 1991. *Urban Blues*. Chicago: University of Chicago Press.
- KOSTER, Henry. 1978. Viagens ao Nordeste do Brasil (1816). Recife: Secretaria da Educação e Cultura.
- \_\_\_\_\_. 19---. O entrudo. In Souto Maior, M. e Leonardo Silva (Orgs.) *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundaj/Editora Massangana.
- KOPYTOFF, Igor. 1982. Slavery. *Annual Review of Anthropology*. Vol. 11, pp. 207-230.
- LIMA, Ivaldo. 2005. *Maracatu-nação: resignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço.
- \_\_\_\_\_. 2006. Maracatus-Nação e Religiões Afrodescendentes: uma Relação Muito Além do Carnaval. *Diálogos*, v. 10, n. 3, p. 167-183.

- LORTAT-JACOB, Bernard. 1995. *Sardinian Chronicles*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LOVEJOY, Paul. 2000. *Transformations in slavery. A history of slavery in Africa*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LÜHNING, Angela. 1996. Acabe com Este Santo, Pedrito Vem Aí... Mito e Realidade da Perseguição policial ao Candomblé Baiano entre 1920 e 1942. *Dossiê Povo Negro - 300 Anos, Revista USP* n. 28, pp. 194-220, dez/95-fev/96.
- LYOTARD, Jean-François. 1979. *The Postmodern Condition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984
- MACCORD, Marcelo. 2005. *O Rosário de D. Antonio: Irmandades negras, alianças e conflitos na história social do Recife, 1849 – 1872*. Recife: Ed. UFPE.
- MAFFESOLI, Michel. 1987. *O Tempo das Tribos. O declínio do individualismo na sociedade da massas*. Forense Universitária, Rio de Janeiro.
- MANUEL, Peter. 1995. Music as Symbol, music as simulacrum: postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular musics. *Popular Music*, Vol. 14/2.
- MARIA, Antonio. 1991. Carnaval Antigo... Recife. In SOUTO MAIOR, Mário e SILVA, Leonardo (Org.) *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana.
- MARIZ, Vasco. 1977. *A Canção Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MATORI, James. 2005. *Black Atlantic religion: tradition, transnationalism, and matriarchy in the Afro-Brazilian Candomblé*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- MEILLASSOUX, Claude. 1995. *Antropologia da escravidão: o ventre de ferro e dinheiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- MELO, Apolônio G. 1991 (1966). Recordações dos carnavais de 1904 a 1965. In Souto Maior, M. e Leonardo Silva (Orgs.) *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: Fundaj/Editora Massangana.
- MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/index.html>
- MODOOD, Tariq et all. 1997. *Ethnic minorities in Britain: Diversity and disadvantages*. London: Policy Studies Institute.
- MONSON, Ingrid. 1999. Riffs, Repetition, and Theories of Globalization. *Ethnomusicology*, 43.

- MORAES FILHO, Mello. 1979. *Festas e tradições populares no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp.
- MOTTA, Roberto. 1985. Catimbós, xangôs e umbandas na região do Recife. In Roberto Motta (Coord.) *Os afros-brasileiros. Anais do III congresso afro-brasileiro*. Recife: Massangana, p. 109-123.
- \_\_\_\_\_. 2000. Paradigms for interpreting racial relations in Brazil. *Estud. afro-asiát.*, no. 38, p. 113-133. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101546X2000000200006&lng=en&nrm=i](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101546X2000000200006&lng=en&nrm=i) so. Acessado em 06/11/2007.
- \_\_\_\_\_. *Giberto Freyre, René Ribeiro e o Projeto UNESCO*. Disponível em: <<http://www.ceao.ufba.br/unesco/07Paper-Motta.htm>> Acessado em 06/11/2007.
- MULVEY, Patrícia. 1976. *The black lay brotherhoods of colonial Brazil: a history*. New York City: University of New York, Ph. D, pp. 255-263.
- \_\_\_\_\_. 1982. Slave Confraternities in Brazil: Their Role in Colonial Society. *The Americas*, Vol. 39, N. 1 (Jul.), pp. 39-68.
- MURPHY, John. 2001. Self-discovery in Brazilian popular music: Mestre Ambrósio. In *Brazilian popular music & globalization*, (ed.) C. Perrone e C. Dunn. Gainesville: University Press of Florida.
- OLIVEIRA, Waldemar. 1971. *Capoeira-Frevo-Passo*. Companhia Editora de Pernambuco.
- ORTIZ, Renato. 1986. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense.
- PALMIÉ, Stephan (ed.) 1995. *Slave Cultures and the Cultures of Slavery*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- PEREIRA DA COSTA, P. 1974. *Folk Lore Pernambucano*. Recife: Arquivo Público Estadual.
- PRANDI, Reginaldo. s/d. *A dança dos caboclos. Uma síntese do Brasil segundo os terreiros afro-brasileiros*. Disponível em : <http://www.ffch.usp.br/sociologia/prandi/musicafe.rtf>. Acessado em 15.09.06
- QUINTÃO, Antonia. 2002. Irmandades negras: outro espaço de luta e resistência (São Paulo: 1870-1890). São Paulo: Annablume/Fapesp.
- \_\_\_\_\_. 2002a. *Lá Vem o Meu Parente: As Irmandades de Pretos e Pardos no Rio de Janeiro e em Pernambuco (Século XVIII)*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- RAMOS, Artur. 1935. *O Folk-lore Negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- REAL, Katarina. 1990. *O Folclore no Carnaval do Recife*. Recife: Fundaj/Editora Massangana.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Eudes: o rei do maracatu*. Recife: Fundaj/Ed. Massangana.
- REIS, João José. 1986. *Rebelião Escrava no Brasil: a história do levante dos malês, 1835*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. 1996. Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.º. 3, p. 7-33.
- REIS, João; SILVA, Eduardo. 1989. *Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia as Letras,
- REZENDE, A. P. 1997<sup>a</sup>. (Des)Encantos Modernos: Histórias da Cidade do Recife Na Década de Vinte. Recife: FUNDARPE/CEPE. v. 1.
- \_\_\_\_\_. 1997b. Os sinais do tempo e a contemporaneidade. *Cadernos de Educação Municipal*, Recife, v. 3, p. 11-18.
- RIBEIRO, René. 1978. *Cultos afro-brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.
- RODRIGUES, Nina. 1976. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- SANTO OFÍCIO, Primeira visitação. 1984. *Denúncias e confissões de Pernambuco 1593-1595*. Recife: Fundarpe
- SANTOS, Climério e Resende, Tarcísio. 2005. *Batuque book maracatu: baque virado e baque solto*. Recife: Ed. Do Autor.
- SAHLINS, Marshall. 1985. *Historical Metaphors and Mythical Realities*. Structure in the early history of the Sandwich Islands Kingdom. Michigan: University of Michigan Press.
- \_\_\_\_\_. 1999. "Two or three things that I know about culture". *Journal of the Royal Anthropological Institute*.
- SAUNDERS, A. 1982. *História Social dos Escravos e Libertos negros em Portugal (1441-1555)*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda
- SCARANO, Julita. 1975. *Devoção e Escravidão: A Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos no Distrito Diamantino no século XVIII*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
- SCHOLTE, Bob. 1969. Toward a Reflexive and Critical Anthropology. In HYMES, Dell (ed.) *Reinventing Anthropology*. New York: Random House. pp. 430-457.

- SEEGER, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 1992. Ethnography of music. In MYERS, H. (ed.) *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton.
- SETTE, Mário. 1981. *Maxambombas e Maracatus*. Recife: Livraria Universal.
- SHERZER, Joel. 1987. A Discourse-Centered Approach to Language and Culture. *American Anthropologist*, no. 89: 295-309.
- SOJA, Edward. 1999. History, Geography, Modernity. In DURING, Simon (Ed.) *The Cultural Studies Reader*. London : Routledge.
- SILVA, Leonardo D. 1988. A instituição do Rei Congo e sua presença nos maracatus. In: \_\_\_\_\_ (Org.) *Estudos sobre a escravidão negra*. Recife: Fundaj/Ed. Massangana, V.2, p.13-56.
- \_\_\_\_\_.1988. *Maracatu: presença africana no carnaval do Recife*. Recife: Fundaj/Centro de Estudos Folclóricos, (*Folclore*, 190-191).
- \_\_\_\_\_. 1995. A calunga de Angola nos maracatus do Recife. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Coordenadoria de Estudos Folclóricos, (*Folclore*, 226).
- \_\_\_\_\_. 2000. *Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- SILVA, Luis G. 2001. Sementes da Sedição. Etnia, revolta escrava e controle social na América portuguesa (1808-1817). *Afro-Ásia*, n. 25-26. Bahia: Universidade da Bahia. pp. 9-60.
- SIMMEL, Georg. 1987. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara.
- SOARES, Mariza C. 2002. O Império de Santo Elesbão na cidade do Rio de Janeiro, no século XVII. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar., pp. 59-83.
- SOUTO MAIOR, Mário e SILVA, Leonardo. 1991. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ/Editora Massangana.
- SOUTO MAIOR, Mário (org.) 1993. *Maracatu: presença da Africa no carnaval do Recife: algumas referências bibliográficas*. Recife.
- SOUZA, Marina M. 2002. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de rei do Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG
- SPIVAK, Gayatri. 1988. Can the Subaltern Speak? In NELSON, Cary e GROSSBERG, Lawrence (eds.) *Marxism & The Interpretation of Culture*. London: Macmillan, p. 271-313.

- SUASSUNA, Ariano. 1991. Notas sobre a música de Capiba. In SOUTO MAIOR, Mário e SILVA, Leonardo (Org.) *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana.
- TINHORÃO, José R. 1988. *Os Sons dos Negros no Brasil: cantos, danças, floguedos, origens*. São Paulo: Art Editora.
- THORNTON, John. 1997. "As guerras civis no Congo e o tráfico de escravos: a e a demografia de 1718 a 1844 revisitadas". *Estudos Afro-Asiáticos* 32: 55-74.
- TOLLENARE, Louis-François. 1978. *Notas Dominiciais*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura do Estado Pernambuco.
- TÖNNIES, Ferdinand. 1988 (1969). *Community and Society*. Transaction Pub.
- TURINO, Thomas. 1993. *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. Chicago: University of Chicago Press.
- TURNER, Victor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- VAINFAS, Ronaldo e SOUZA, Juliana. 2000. *Brasil de Todos os Santos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina. *Pesquisas Urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- VIDAL, Ademar. A tradição do maracatu. *Atlântico*, Lisboa, 1944, nº 5, p.41-48
- WALLERSTEIN, Immanuel. 1992. The Construction of Peoplehood. In BALIBAR, E and WALLERSTEIN, I. *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*. London: Verso.
- WATERMAN, Christopher. 1990a. *Juju: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. 1990b. 'Our Tradition Is a Very Modern Tradition': Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity," *Ethnomusicology* 34, 3: 367-79.
- \_\_\_\_\_. 1991. Juju History: Toward a Theory of Sociomusical Practice. In Blum, Stephen; P. Bohlman; NEUMAN, D. (Eds.). *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press.
- WEBER M. 1978. *Economy and Society: an Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley: University of California Press,
- WILLIAMS, Raymond. 1977. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- YOUNG, Jock. 2002. *A Sociedade Excludente. Exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente*. Rio de Janeiro: Revan.



## Discografia

Chico Science & Nação Zumbi. 1995. *Da Lama ao Caos*. Sony

\_\_\_\_\_. *Afrociberdelia*

Lenine & Lula Queiroga. 1993. *Baque solto*.

Marcelo D2.

Maracatu Atômico. n/d. *Maracatu Atômico*. África Produções.

Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife.

Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. 1998. Toque o gonguê. In *Pernambuco em concerto*. Track 2, África Produções.

Maracatu Leão Coroado.

Maracatu Nação Erê. 2000. *Nação Erê*. Palavra Cantada.

Maracatu Nação Cambinda Estrela. 2003.

Maracatu Porto Rico, Nação. 2002. *No baque das ondas*.

Monobloco.

Mignone, Francisco. *Maracatu Chico-Rei*

Pedro Luis e a Parede.

Zé Rocha. n/d. *Loas, lendas e luas*. Via Som.