

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

Os movimentos do
Maracatu Estrela Brilhante de Recife:
Os “trabalhos” de uma “nação diferente”

Laís Salgueiro Garcez

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito
parcial para obtenção do Grau de Mestre.

Vínculos temáticos: Maracatu de baque virado, movimento, corporeidade, afro diáspora.

Linha de Pesquisa do orientador: Performance, Corporeidade e Cognição.

Niterói

2013

Banca Examinadora

Prof. Orientador – Dr. Julio Cesar de Souza Tavares

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Daniel Bitter

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Renata Gonçalves

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Eneida Leal Cunha

Pontifícia Universidade Católica - RJ

Prof. Dr. Nilton Santos (suplente)

Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Renato Nogueira (suplente)

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

RESUMO

O objetivo deste trabalho é entender como os *movimentos* corporificados tanto de indivíduos quanto de coletivos engendram categorias explicativas da vida. Em se tratando de *movimentos*, lidaremos, portanto, com configurações que lidam com o limiar entre a fixidez de um imaginário histórico e seu presente contingencial. A partir disso surgem dilemas, novas formas de relacionamentos e afirmações de “autenticidade”.

Discutiremos, então, como as questões e tensões vividas por quem faz Maracatu de baque virado nos dias de hoje são reveladas tanto em seus micro-movimentos corporais quanto nos *movimentos* de toda uma “nação”. Para essa discussão partiremos do paradigma da *corporeidade* de modo a compreender como categorias verbais e não verbais expressam a “autenticidade” do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife. A partir disso veremos como essa “nação” lida com sua atual conjuntura, um momento de expansão que se configura como uma *afro diáspora* do Maracatu.

Para a compreensão das categorias que emergiram no campo apresentarei uma análise sobre os modos como esta “nação” se relaciona com indivíduos que vem de fora do Recife e que vão para sua localidade viver o Maracatu, como ela constrói o seu carnaval e sua performance; além da discussão de sua dança a partir da interação entre cantos, toques e religião.

Palavras-chave: Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, movimento, corporeidade e afro diáspora.

ABSTRACT

The purpose of this study is to understand how the embodied *movement*, both of individuals and collectives, engender life explanatory categories. When it comes to *movement*, we will work with configurations that deal with the threshold between the stiffness of a historical imagination and its contingent present. From this arise dilemmas, new relationship forms, and statements of "authenticity".

We will discuss how the issues and tensions experienced by those who, these days play Maracatu de Baque Virado are uncovered in both its micro-body movements and how the entire "nation" flows. To understand how verbal and nonverbal categories express the "authenticity" of Maracatu Nacao Estrela Brilhante of Recife, we must understand the paradigm of *embodiment*. Understanding this, we can comprehend how this "nation" deals with their current situation, a moment of expansion and growth which is configured as an *african diaspora* to the Maracatu.

To understand the categories that emerged in the field, I will present an analysis of the ways in which this "nation" interacts to individuals outside of Recife and visit the "nation" to live the Maracatu lifestyle, how they work during Carnival and its performance; also discussing their dance from the interaction between chants, music and religion.

Keywords: Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, movement, embodiment and african diaspora.

AGRADECIMENTOS

A elaboração de uma dissertação me fez crescer *ramos* e flores que nunca imaginei. Foi o início de uma guinada ao conhecimento que nunca fiz e nem farei sozinha.

Agradeço primeiramente ao Maracatu que transformou a mim e minhas perspectivas permitindo que eu desfrutasse de suas belezas e de suas tensões, assim como é a vida. Mas mais que isso me ensinou que quando se faz alguma coisa em coletivo e com amor ela estará sempre movendo nossos passos. O Maracatu sim me move hoje e sei que por muito tempo.

Nos agradecimentos especiais estão meus dois grandes mestres. O meu sábio orientador Julio Tavares, que com toda sua sutileza e intuição me abraçou e me jogou nesse vasto mundo que não se encerra na antropologia e nem na academia. E meu mestre Maurício Soares que com todo seu humor e mistério me mostrou que a dança é como a vida e como tal muitas vezes não há descrição perfeita para ela, basta dançarmos, basta vivermos.

Agradeço à minha eterna família Maracutaia por onde vão e vem pessoas que marcaram pra sempre minha história e que sem dúvidas me levaram a aprender mais sobre o Maracatu, sobre sua vida fora de Recife e permitiram que então eu pudesse ter muitas alegrias e levantar muitos questionamentos nesse trabalho.

À minha família da Mangabeira no Recife com Maurício e todos seus parentes: Marcela, Mauricéia, Creyde, Darllyane, Darhly, Drielle e Pepeu. Também às queridas Isa e Keli. Agradeço a todos por me mostrarem pedaços especiais dessa cidade cheia de histórias.

A todos do Maracatu Nação Estrela Brilhante em especial Dona Marivalda, Geny, Belinha, Sabrinha, Nathália, Pitoco e Ulisses. E aos amigos do Maracatu de todo o mundo Aline Freire, Aline Ruzzante, Bel e Taís que alegraram meus dias pelo Recife e por onde a “nação” for.

Ao Grupo Rio Maracatu com Isabela, Chicote, Léo Araripe, Alfredo Alvez e Adriano Sampaio e a todos os amigos que fazem parte desse grupo e permitem que o Maracatu continue se movendo pelos quatro cantos do mundo.

Agradeço também à Clarisse Kubrusly que de professora tornou-se amiga de campo e de vida, e por quem tenho grande respeito e carinho.

À Aline Valentim, mestre e iniciadora de muitas pessoas no mundo do Maracatu, cheio de festa e amigos, mas também cheio de lutas e aprendizados de diferentes modos de se viver. À Luna Leal e toda essa família “black” e à nossa dança que me fizeram crescer permitindo que eu refletisse sobre o meu lugar no mundo e em especial no nosso país.

À Anna Enne, Geny, Cissa, Gilza, Vera “Loyola” ou Primaveraoca, Maria “preta” e a Leleu. Mulheres que de seus diferentes modos me impulsionaram nesse caminho de descoberta do mundo, do corpo, da vida e da antropologia. E que precisam saber que fizeram a diferença.

Aos amigos especiais que sempre me apoiaram de algum jeito nessa empreitada, Andressa Lacerda, Aline Ribeiro, Felipe Magaldi, Thais Corrêa, Lina Miguel, Tyaro Maia, Michele “Melo”, Thiago Dideus e Juliana Athayde.

À Karen Tribuzy que acompanhou meus primeiros *movimentos* para a realização do mestrado. E também a toda sua família que sempre me acolheu com os carinhos necessários durante a maior parte desse período.

Ao Fabio Maciel que com muito companherismo produziu o vídeo que complementa esse trabalho. E ao grande percussionista e amigo Alexandre Garnizé que está sempre abrindo nossos caminhos.

Aos meus novos amigos da Escola de Dança Angel Vianna: Juliana Sotero, Rafael Garrido, Danilo Alexandre e todos que me permitem experimentar novos rumos para a antropologia do corpo e da dança.

Aos meus parentes, agradeço ao meu pai Gilner e tia Kátia, às visitas de minha mãe, às diferenças com meu irmão Augusto, aos balagandãs de minha avó Gilda e aos empurrõezinhos de minha tia Odete e a vida ao lado do meu primo Luciano Salgueiro. Agradeço também à minha avó Julia que durante a realização da dissertação me ensinou a força que a vida tem com suas surpresas e seu amor.

Com carinho especial agradeço aos meus avôs que continuam vivos em meu coração. Meu avô Elio que deixou uma sabedoria e força de lutar que seguiu comigo por todas as etapas desse mestrado. E ao meu avô Gesner, “Nezinho”, sempre surpreendendo com sua vontade de viver. Por eles completei esse caminho, tentando fazer como queriam e como pude.

Por fim agradeço aos professores que participaram da na minha formação: Nilton Santos, Daniel Bitter, Eneida Leal, Liv Sovik, Carlos Sandroni, Renato Nogueira, Maria Acselrad e Renata Gonçalves. Aos meus companheiros de trabalho do LEECCC que contribuíram nas minhas atividades do mestrado. Andrew César, Anna Carolina, Nestor Gomes, Marianna e Rose, que juntos aprendemos a ser um grupo de trabalho fazendo a diferença com foco, disciplina e determinação.

Agradeço também a Marcelino Conti e ao Marcelo do PPGA que sempre colaboraram para resolver minhas questões burocráticas, e ao Programa REUNI que financiou metade do meu mestrado.

Aos meus avós Elio e Julia Salgueiro, bases para todos os meus *movimentos*.

“No começo era movimento.

Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter alcançado a imobilidade... Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-se, a marcha desencadeava os passos na alegria, e hesitava na angústia de cair.

A vida transbordava.” (GIL,2004)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO UM – MARACATU DE BAQUE VIRADO EM DEBATE: ORIGENS, AMBIGUIDADES, POLÍTICAS E CRENÇAS	23
CAPÍTULO DOIS – CORPO E MOVIMENTO NA ANTROPOLOGIA	31
<i>Movimento</i>	32
<i>Corporeidade</i>	34
<i>Diáspora</i>	35
CAPÍTULO TRÊS – “A NAÇÃO MARACATU ESTRELA BRILHANTE DO ALTO JOSÉ DO PINHO PARA O MUNDO”¹	39
3.A – Conjuntura afro diaspórica	39
3.B – “Nações” e “grupos”: uma relação de respeito aos “trabalhos”	44
3.C – O quarto período da “nação”	50
Os períodos da “nação”	52
3.D – A “família Estrela Brilhante”	62
3.E – Pertencimento e tradição	70

¹ Dado etnográfico retirado da monografia de Virgínia Barbosa (2001).

<u>CAPÍTULO 4 – “NEM MELHOR, NEM PIOR. SIMPLEMENTE UMA NAÇÃO DIFERENTE” – O COTIDIANO DO MARACATU NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE DE RECIFE</u>	72
4.A – Preparativos do carnaval: ritual e cotidiano no Alto José do Pinho	74
Ensaaios da percussão	77
Confecção e experimentação de Figurinos	85
Trabalhos Espirituais	93
4.B – O dia do desfile da “nação” na Av. Dantas Barreto	100
4.C – A performance do carnaval	104
<u>CAPÍTULO 5 – O ESTRELA EM MOVIMENTO</u>	108
5.A – <i>A corporeidade</i> nas teorias antropológicas e na <i>diáspora</i> africana	108
<i>A corporeidade</i> afro diaspórica do Maracatu	111
5.B – Dança e Movimento	113
Dança e religião afro diaspórica	118
5.C – Dança: um dos órgãos do Maracatu	121
Mestre Maurício Soares	122
“Vivência” e aprendizado do Maracatu via Mestre Maurício	124
Oficinas de dança do Maracatu: formas e estruturas	127
5.D – <i>Diáspora e corporeidade: linguagem em trânsito</i>	133
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	137

ANEXO I	141
ANEXO II	143
A – Alto José do Pinho	143
B – Instrumentos	143
C – Figurinos	147
BIBLIOGRAFIA	152

INTRODUÇÃO

Para a realização dessa dissertação parti da preocupação com a discussão do corpo na Antropologia. A proposta era trabalhar com a inter-relação entre cultura e indivíduo, corpo e mente para a compreensão da *corporeidade* de um grupo social. Assim posto, pode-se considerar a *corporeidade* como um paradigma antropológico que reposiciona as propostas analíticas da disciplina e promove a preocupação com a integração das várias dimensões constituidoras da vida – desde o nível dos *movimentos* individuais e coletivos até suas esferas culturais e políticas.

Com este aparato teórico minha curiosidade inicial era saber como se dava a dispersão do Maracatu de Baque Virado² pelo mundo, o que motivava as pessoas a manterem grupos de Maracatu fora de Recife, como seriam as relações entre nações e grupos³ e como os corpos produtores desse saber cultural se diferenciavam, se aproximavam e dialogavam. A questão do trabalho começou a surgir antes do mergulho no campo em Recife, mas a partir das minhas experiências com o Maracatu no Rio de Janeiro, o que já permitia a minha inserção na rede de relações que envolve esta manifestação cultural.

Com essas motivações fui à Recife em janeiro de 2012. Entrei em contato direto com Mestre Maurício Soares do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife a partir de Clarisse Kubrusly⁴. Durante a produção da etnografia é que a questão do campo emergiu e se formulou melhor, isto é, “como manter a autenticidade⁵ de uma nação diante da diáspora do maracatu?”

E como fiz para compreender a questão e suas possíveis respostas? Como entender o modo como ela era vivida pelos integrantes desta “nação”? Como categorias verbais e não verbais

² No processo de distinção (Bourdieu), como bem explica Esteves (2008), as “nações” e os “grupos” de Maracatu fazem Maracatu de baque virado. No entanto “nação” e “grupo” tem suas especificidades e, logo, são categorizados a partir de nomenclaturas distintas.

³ Esses “grupos” serão abordados ao longo do trabalho, tratam-se grupos percussivos, culturais ou folclóricos – como queiram se auto denominarem.

⁴ Tive como uma das intermediárias para o trabalho de campo Clarisse Kubrusly que também faz parte da rede de relações do Maracatu por conta da sua pesquisa de mestrado e o trabalho que fazia com danças no Grupo Rio Maracatu. Esse caso demonstra que a partir da própria dispersão e da rede do Maracatu pelo país, que faz parte do meu objeto de pesquisa, é que tive a minha entrada no campo e me aproximei da “nação”, estreitando os laços com mestre Maurício, quem eu já havia conhecido em 2011 no Rio de Janeiro.

⁵ Uso o termo “autêntico” e “autenticidade” numa referência aos modos como os próprios “Maracatuzeiros” das “nações” se auto referenciam.

expressavam sua “autenticidade”? Para isso eu passei por duas etapas: primeiro a coleta dos dados etnográficos e depois sua organização, o que culminaria na produção do texto desta dissertação.

Para essa coleta, ou seja, a realização da etnografia, primeiramente eu passei dois carnavais morando na Mangabeira, na casa de Mestre Maurício.

Essa “vivência” me apresentou algumas categorias cotidianas que marcam o discurso verbal e não verbal dos indivíduos da “nação” e definem seu lugar como “autêntico”. Como por exemplo a compreensão de ser “diferente”, uma palavra que identifica a “nação” e que é expressa em suas atividades e na forma de organização e construção do seu carnaval, que para seus integrantes é “diferente”. Isso se expressa também nos seus corpos na forma de tocar, nos elementos usados nas fantasias e nos rituais religiosos. São formas de construir a *corporeidade* da “nação” que está sempre em transformação e em diálogo com outras nações e outros grupos de maracatu.

O carnaval também me apresentou os “trabalhos” do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife (abreviarei o nome dessa “nação” sob a sigla MNEBR) que, no entanto ocorrem o ano todo. A categoria “trabalho” se refere às atividades dos “maracatuzeiros”⁶ que geram compromissos entre o indivíduo e a “nação”, se refere às suas crenças culturais, ao seu amor e dedicação. Além disso, é reveladora dos esforços de seus agentes na demanda de respeito e na busca de legitimidade para a “autenticidade” de uma “nação”. Por fim, diante da dispersão do MNEBR, o respeito aos seus “trabalhos” redefine fronteiras culturais e políticas para a construção de formas de pertencimento à “nação”.

A estadia na cidade recifense também me gerou alguns dados de campo sobre a relação da “nação” com os eventos da prefeitura de Recife e a organização do seu Carnaval Multicultural, porém, por uma escolha analítica a discussão vinda dessa relação teve que ficar de fora do texto. No entanto, reconheço-a como uma dimensão importante para a construção do carnaval da “nação” nos dias de hoje e de onde também surgem algumas controvérsias.

⁶ “Maracatuzeiros” é a categoria utilizada por Lima (2007) para classificar os indivíduos que fazem e vivem o Maracatu. Apesar disso não é recorrente a palavra por entre os integrantes do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife.

Em segundo lugar, além do acompanhamento na construção do carnaval, outro material de campo também me apresentou a questão formulada. Foi o Encontros – Maracatu Sem Fronteiras que aconteceu em São Paulo em novembro de 2012.

Esse evento permitiu a compreensão da dimensão planetária dos *movimentos* Maracatu, do modo como ele agrega pessoas de diferentes lugares e permite a construção de novas relações entre os integrantes das “nações” ou, no caso do Estrela Brilhante, de quem é da “família” azul e branco. “Família” aparece como uma categoria que também expressa respeito, compromisso e formas de organização da hierarquia da “nação”, ou seja, do lugar de cada um nas suas relações, como o lugar do mestre, da rainha, de quem é de Recife ou não.

Além disso, o Encontros permitiu a sustentação da discussão do Maracatu em *diáspora*, em trânsito. E, como diante dessa dispersão, os mestres e integrantes da “nação” se colocam como “*detentores de uma cultura*”.⁷

Por fim, outro material de campo que rendeu frutos foi a participação em oficinas de dança do Mestre Maurício, tanto em Recife quanto no Rio de Janeiro.

Essa “vivência” me apresentou a dança como um lugar de definição dos *movimentos* “autênticos” e tradicionais⁸ da “nação”. Nas oficinas vi as maneiras do mestre repassar e expressar seus *saberes corporificados*⁹. Além disso, pude compreender que o que é dançado e entendido por ele como “gingado”, “belezura” da dança e “passo básico” constitui sua *corporeidade* em relação à sua “nação”.

A participação nas oficinas ao lado do trabalho de campo em Recife me revelou também como a dança está atrelada às crenças e experiências dos seus participantes no universo das religiões *afro diaspóricas* e à devoção às calungas Dona Joventina e Dona Erundina.

⁷ No evento “Encontros – Maracatu de Baque Virado” era comum o discurso de “grupos” que iam se apresentar pedirem “licença” as “nações” de Maracatu presentes, visto que elas são as “detentoras” dessa cultura e tradição

⁸ O termo “tradição” amplamente discutido na Antropologia é entendido aqui a partir da relação entre o passado contado e vivido a partir de um imaginário histórico e o presente contingencial. Renata Gonçalves (2010) fala da tradição como a relação entre continuidade e mudança cultural. A tradição está relacionada ao modo como a performance é vivida e reinventada (Carlson, 2009). Vê também Serres, 2008 e Scott, 1999.

⁹ Tavares define “*saber corporal*” como “*a possibilidade de constituição de uma enunciação em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das articulações dos signos que são elaborados das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas.*” (Tavares, 1984). Seguindo a mesma definição proponho falar em *saber corporificado*, pois, no meu ponto de vista, o termo enfatiza o caráter encarnado (corporificado = embodied = *habitus + pré-objetivo*) dos saberes apreendidos cotidianamente.

Ao todo trabalhei para a produção do texto desta dissertação e do vídeo complementar apresentado na defesa (<http://www.youtube.com/watch?v=1rVKipmAtys>) com mais de cinco horas de imagens e áudios gravados e três meses de trabalho de campo que renderam muitas anotações e mais de mil fotos.

Com todo esse material de campo, para partir para a segunda etapa da pesquisa – a de sua organização para a produção do texto da dissertação – produzi uma indexalização tanto das anotações, áudios e imagens quanto das ferramentas teóricas que possuía. Esta foi uma etapa metodológica da produção do trabalho que ajudou na compreensão da questão do campo, na organização dos dados, no seu diálogo com as teorias propostas e no levantamento de possíveis conclusões.

Para a realização dessa indexalização eu parti de cinco grandes chaves que foram sendo destacadas a partir das primeiras impressões mais relevantes que eu tinha do material e do que eu havia vivido:

1ª – contextos em que aparecia a palavra maracatu;

2ª – religião;

3ª – “nação” e o que se referia às suas atividades;

4ª – relação entre “nação” e “grupos” de Maracatu;

5ª – relação com Mestre Maurício.

Durante esse processo descobri como essas chaves se cruzavam e revelavam em cada uma delas os modos como aparecia a questão de campo. Por exemplo, como a “autenticidade” aparecia no discurso verbal e não verbal de Maurício, na relação com a religião, nas atividades cotidianas da “nação” ou no que se refere a definição do que é uma “nação” diferente de um “grupo” de Maracatu. Além disso, essas cinco grandes chaves foram cruzadas com as questões teóricas que me norteavam, por exemplo, onde se destacavam falas e anotações que remetiam a gestos e emoções – ou seja no que se configuraria como *corporeidade* – e em quais momentos apareciam as tensões consequentes da *diáspora* do Maracatu.

Além disso, a indexalização dos dados de campo me ajudou a visualizar as categorias nativas, como e onde elas apareciam e quais eram as mais relevantes, como foi no meu entender: “trabalho”, “luxo”, “diferente”, “belezura”, “passo básico”, “gingado” e “vivência”. Inclusive ajudou na produção do vídeo de modo a tentar destaca-las nas imagens e áudios selecionados. Essa etapa metodológica também permitiu que eu organizasse os pontos que me interessavam no que se referia a dança do Maracatu e principalmente na sua relação com as práticas religiosas *afro diaspóricas*. Trouxe dados que configuravam a *diáspora* dessa “nação”. E, o mais importante, me fez perceber onde eu devia aprofundar nos auxílios teóricos para compreender o que o campo estava me mostrando. Pois, ao fim e ao cabo, a indexalização permitiu a visualização do campo vivido.

Durante essa etapa metodológica encontrei o fio condutor do trabalho. Comecei a compreender que eu produzia um debate sobre corpos em *movimento* e que, portanto, meu objeto de discussão era os modos como através dos *movimentos* coletivos e individuais atuais do Maracatu pode-se compreender sua *corporeidade*, aprender sobre as categorias corporificadas que o explica e analisar sua atuação, hoje, tanto na cidade de Recife quanto fora dela o que remete à questão de “como manter a autenticidade da nação diante da *diáspora* do Maracatu”.

Para a produção da narrativa do texto da dissertação essa indexalização também contribuiu para a condução dos debates nos capítulos de modo a selecionar os dados relevantes e a atravessa-los com a preocupação com a *corporeidade* e com as novas discussões que foram aparecendo ao longo do trabalho – como a da *diáspora* e do *movimento*.

Vejamos: no primeiro capítulo apresento alguns debates sobre o Maracatu de Baque Virado enfatizando meus diálogos com algumas pesquisas produzidas ao longo do século XX e XXI.

No segundo capítulo apresento a proposta de uma antropologia do corpo e do movimento, explicando como o caso do MNEBR pode contribuir para essa perspectiva teórica. Apresentarei como lido com os conceitos de *movimento*, *corporeidade* e *diáspora* enfatizando os modos como são constituídas categorias corporificadas reveladoras das organizações sociais, culturais e políticas corporificadas no ato de viver, de se mover.

Esse debate teórico permitirá que eu lance mão de um artifício conceitual para lidar com os *movimentos* tanto na esfera individual quanto coletiva. Desse modo conceituei o *movimento* como uma *linguagem em trânsito*. Parto da compreensão da linguagem como uma combinação de unidades significativas e não significativas (monemas e fonemas) finitas, que articuladas formulam um número infinito de sentidos (semânticas). Numa cultura ou numa dança são infinitos os *movimentos* possíveis para a busca desses sentidos. Desse modo, qualquer linguagem definida *a priori* pode se transformar mediante algum *movimento* da vida.

A compreensão destes *movimentos* como gerador de experiências e constituidor de *corporeidades* contribui para a analítica da expressão atual do Maracatu de baque virado. Além disso, explica quando falo de suas esferas culturais, políticas e sociais como dimensões corporificadas nos *movimentos*.

Essas três ideias (*movimento, diáspora e corporeidade*) serão trabalhadas ao longo desse texto de modo a demonstrar como elas se atravessam e reafirmam o não dualismo da vida, onde um indivíduo se dilui num coletivo não apenas porque o representa, mas porque um corpo não é corpo a não ser na sua presença no mundo diante de outros corpos. Além disso, encontrei, na concepção de *movimento* o denominador comum para as discussões de *corporeidade* e *diáspora*.

No terceiro capítulo apresento como se configura a atual conjuntura *afro diaspórica* do Maracatu. Ou seja, como o MNEBR sai do seu bairro Alto José do Pinho – Zona Norte de Recife – para o mundo. Nessa saída revelam-se as questões que são singulares ao Maracatu e suas estratégias para respondê-las a partir da construção de discursos sobre “autenticidade”, da reconfiguração das relações de poder entre “nação” e “grupos” de Maracatu e da constituição de uma “família Estrela Brilhante”.

Todas essas estratégias lidam com a relação entre o tradicional e suas possíveis mudanças, o que traz para cena a relação entre o finito e o infinito, ou seja, a relação por excelência do *movimento*. Nisso gera-se uma tensão em que “*aquilo que modelamos e acreditamos controlar sai pelo mundo para tentar a sorte e passa a ter vida própria*” (SERRES, 2008, p.116). Veremos como essa é a questão que permeia hoje a vida dos “Maracatuzeiros” do MNEBR e que, portanto, fez-se necessária uma leitura crítica de sua atual conjuntura *afro diaspórica*.

No quarto capítulo apresentarei os *movimentos* cotidianos no MNEBR para a construção de seu carnaval. Entenderemos como se constrói o discurso que diz que esta “nação” não é “*nem melhor, nem pior*”, mas é “*diferente*”.

A etnografia demonstra como a partir das experiências corporais cotidianas emergem e são incorporadas as categorias de “*luxo*” e o *status* de ser “*diferente*” da “nação” estudada. Veremos que essas categorias estão atreladas a outra forma de classificação de suas atividades cotidianas, trata-se da idéia de “*trabalhos*” citada anteriormente.

Apresentarei uma análise etnográfica do carnaval desta “nação” como um ritual na vida dos seus integrantes de modo a produzir experiências culturais profundas que permitem que os “Maracatuzeiros” encontrem respostas para os seus dilemas. Além disso, veremos como o caráter experimental e criativo desse ritual dá vazão à uma multiplicidade de sentidos do mundo, que, no entanto, encontram-se encarnados a partir de concepções coletivas compartilhadas (as categorias citadas anteriormente) num momento específico que reforça a coesão do grupo diante das contingências da vida.

Ao apresentar como se realizam ensaios, figurinos e ritos religiosos entenderemos que o tempo do carnaval é repleto de atos rituais que configuram um sistema de transformações (SCHECHNER, 2012). Essas transformações giram em torno de seus “*trabalhos*” de modo que seu “*luxo*” e seu *status* de “*diferente*” compõe a *corporeidade* (corpo coletivo + corpo individual) do MNEBR

No quinto e último capítulo trataremos da *dança do Maracatu*, compreendendo que os *movimentos* dos corpos se dão a partir de inter relações coletivas e improvisadas entre os *performers* que cantam, dançam e tocam. Categorias como “*gingado*”, “*passo básico*” e “*belezura*” surgem como **formas** de reconhecer a dança do MNEBR.

Por fim, tratarei da análise das danças – quer dizer de um conjunto de *movimentos* – como a possibilidade de compreender em quais processos de objetivação cultural está mergulhada a *corporeidade* de um grupo. Isso dialoga com a análise sobre a relação entre a *dança do Maracatu* e religiões *afro diaspóricas*, e entre “*vivência*” e oficinas de Maracatu a partir de mestre Maurício Soares do MNEBR.

Desse modo, todo o meu esforço foi o de recriar as imagens que constituíram as minhas experiências ao lado do MNEBR tentando transpassar a sensação de sua grandiosidade, dos caminhos que percorre nessa *afro diáspora*, que não começou e nem termina agora. Para isso aqui serão tratadas “*trabalho*”, “*luxo*”, “*diferente*”, “*belezura*”, “*passo básico*”, “*gingado*” e “*vivência*” como categorias primordialmente corporificadas nas experiências cotidianas da vida dos “Maracatuzeiros” no MNEBR. De acordo com Sheets-Johnstone (1999) “*a incorporação do movimento e dos gestos a partir do dia a dia vivido, que tem sentidos culturais reconhecidos, é sempre possível.*” A passagem revela, portanto, que os sistemas conceituais que serão apresentados estão ligados às experiências corporais de modo a encarnar sentidos nos gestos e nos *movimentos* a partir de uma realidade vivida.

Por fim, o trabalho etnográfico e as etapas vividas para realizá-lo revelou-me que falar em uma *linguagem em trânsito* pode ser ilustrativo dos *movimentos* que vive hoje o Maracatu de baque virado, atentando-se por um lado aos seus discursos verbais e não verbais que se pretendem “autênticos” e por outro às próprias contingências da vida que impulsionam transformações e revisões da linguagem já estabelecida.

As propostas teóricas sobre *movimento*, *corporeidade* e *diáspora* me permitem então propor a compreensão do Maracatu como uma *linguagem em trânsito*. Como disse, a linguagem refere-se a gestuais que constituem a *corporeidade*, isto é são reconhecidas e compartilhadas no mundo todo as dimensões estruturais e perceptivas, que configura a linguagem do Maracatu de baque virado. Enquanto o trânsito refere-se à conjuntura diáspórica que possibilita os encontros, trocas e negociações que configuram as transformações possíveis dessa linguagem em constante *movimento*.

A dimensão do trânsito pode ser bem ilustrada pela concepção de Hannerz (1997, p.15) sobre fluxos globais. Para ele a metáfora da cultura como um fluxo não é uma

“simples transposição, simples transmissão de formas tangíveis carregadas de significados intrínsecos. Ela deve ser vista como originando uma série infinita de deslocamentos no tempo, às vezes alternando também o espaço, entre formas externas acessíveis aos sentidos, interpretações, e então, formas externas novamente: uma sequencia ininterrupta carregada de incertezas, que dá margem a erros de compreensão e perdas, tanto quanto a inovações.”

O autor explicita, porém que a leitura da cultura em termos processuais ou de fluxos não exige a análise teórica de problematizar suas ambiguidades e assimetrias. Utilizo, portanto, o termo *linguagem em trânsito* na tentativa de expressar essas possíveis tensões configuradas pelos *movimentos* individuais e coletivos que vivem hoje o Maracatu. Veremos que todo esse trabalho transita por ambiguidades que revelam as relações entre o finito e o infinito da vida, a tradição e suas contingências. Logo, a ênfase na importância do *movimento* revela como pode ser constituída uma linguagem não verbal, que lida com um repertório conhecido de gestos analisados como categorias corporificadas. No entanto, essa linguagem se constitui a partir das experiências individuais diante de um determinado contexto e, portanto em constante transformação e sempre diante de muitas possibilidades.

Enfim, como definir o Maracatu hoje a não ser por essa sua grande rede de trocas entre nações e “grupos”? Ao fim e ao cabo isso suscita a multiplicação das **formas** de vivê-lo – então dança-lo – que podem ser ainda melhor observadas na sua relação com o que veremos como as **estruturas** das performances *afro diaspóricas*.

Apesar dessas múltiplas **formas** veremos os modos de configuração da “autenticidade” de uma “nação”. Ao longo de todo o texto o “autêntico” aparecerá no terceiro capítulo como resposta aos *movimentos* atuais de dispersão do Maracatu, no quarto na construção cotidiana de um carnaval que trás à tona processos criativos específicos desta “nação” e no ultimo na organização de **formas** e significados da dança do Maracatu que a define como “original”.

Desse modo as categorias estudadas ao lado da compreensão do universo religioso dos terreiros de Xangô¹⁰ ou Jurema¹¹ como constituidor do *habitus* da “nação” tornam-se critérios de legitimação do carnaval e da tradição desta “nação”. Trata-se de uma perspectiva que concebe

¹⁰ Os cultos de Xangô é uma forma religiosa afro brasileira que tem paralelos com o candomblé da Bahia. Sua linha predominante em Recife é a nação nagô. Seu sistema de crença está baseado nos rituais para os orixás (divindades da natureza), no orí (princípio vital individual) e nos eguns (ancestrais). Para maiores esclarecimentos vê: Carvalho (1991) e Carvalho e Segato (1999).

¹¹ A Jurema é um dos cultos, ao lado dos terreiros de Xangô, que estão mais presentes em Pernambuco, e tem seus paralelos com a Umbanda. Teoricamente as duas seitas seguem rituais e preceitos diferentes, mas como veremos é possível seu intercruzamento: é o caso do Estrela Brilhante de Recife atualmente. A Jurema é, portanto uma linhagem das religiões afro descendentes onde estão presentes entidades espirituais como caboclos, índios e mestres. Na minha experiência em campo o termo “jurema” foi aos poucos sendo vivenciado a partir da minha relação com o mestre Maurício, desde a ingestão da bebida chamada jurema até a presença num terreiro de jurema e numa festa de jurema.

uma “nação” “autêntica” – vinculando suas práticas aos terrenos de suas vidas e que é simbolicamente referenciada como a “raíz” – como uma invenção política.

Portanto, este é um trabalho sobre categorias corporificadas que emergiram no campo. Seu estudo é fundamental para a pesquisa antropológica, pois nos permite acessar várias dimensões da vida, onde a linguagem não verbal revela os *movimentos* de um imaginário histórico que se relaciona com determinado cotidiano atual. Essa relação específica engendra formas políticas que pretendem constituir uma “autenticidade”, ou seja, a afirmação de um terreno cultural e corporal que configura “raízes” simbólicas. Não se trata de uma “origem” estática, mas de uma estratégia política de sobrevivência.

No caso do MNEBR parece que é por esse caminho que os “Maracatuzeiros” buscaram responder aos seus dilemas, trazendo para suas formas de estar no mundo estratégias de vida que lidam com as simetrias e assimetrias de uma conjuntura atual. Vejamos como isso acontece..

CAPITULO UM – MARACATU DE BAQUE VIRADO EM DEBATE: ORIGENS, AMBIGUIDADES, POLÍTICAS E CRENÇAS

Em termos de *movimentos* pouco tem se falado do Maracatu, no entanto, esta expressão cultural é objeto de estudos de pesquisadores como folcloristas e antropólogos desde meados do século XIX.

Na primeira metade do século XX muito foi discutido sobre a “origem” dos Maracatus pelos clássicos Arthur Ramos, Guerra Peixe e Katharina Real de modo que ainda hoje ela é localizada nas festas de Coroação dos reis e rainhas do Congo. No Recife essas coroações estavam associadas às Irmandades Católicas de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, com o passar dos anos as coroações deixaram de acontecer e a relação com as Igrejas Católicas também perderam sua força, desse modo em meados dos anos 1930 o Maracatu é relacionado aos cultos religiosos *afro descendentes* e duramente perseguidos.

Mario de Andrade ainda trouxe outros elementos para essa suposta “origem”, vendo também a presença da cultura indígena no Maracatu, dando vazão a sua ideologia do Brasil mestiço. Além disso, localizou o Maracatu na sua categoria de “dança dramática” compondo o cenário de uma cultura popular brasileira que deveria ser resguardada.

Lima (2007) em seu trabalho “*Maracatus e Maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo Afayas e fazendo histórias. Recife, 1930-1950*” pretende desconstruir a origem mítica do Maracatu na Coroação dos reis e rainhas do Congo. Ele inaugura a discussão sobre a pluralidade de atividades culturais com as quais o Maracatu se relacionava como, aruendas, pretinhas do congo e cambindas. Com isso ele enfatiza que havia diferenças entre os Maracatus tendo em vista suas histórias e influências. Além disso, ao lado de Guillen (2008) discute sobre o modo como os Maracatus Nação se sobressaíram dentre essas outras manifestações culturais para tornar-se um ícone da identidade pernambucana.

Na década de 1940 os Maracatus, que também eram perseguidos, passam por um processo de carnavalização, intensificando negociações entre eles e a Federação Carnavalesca de Pernambuco que passa a incentivar a saída dos Maracatus para a rua, com festas no Pátio de São Pedro. Nesse mesmo período surgem algumas distinções entre “agremiações” carnavalescas e

“nações” de Maracatu (LIMA, 2007). Mas foi no fim dessa década que o pesquisador Guerra Peixe estuda o Maracatu Nação Elefante de Dona Santa – a maior referência para os “Maracatuzeiros” da época – e cataloga critérios para a identificação do que seja o Maracatu.

Ainda Lima desenvolveu uma crítica pertinente a este clássico trabalho de Guerra Peixe, “*Maracatus de Recife*”. Ele demonstra como a categoria “Maracatu nação” foi cunhada por este intelectual que pretendia definir os Maracatus que existiam na época. Ele diferenciou a organização e a origem dos Maracatus de baque virado e dos Maracatus de baque solto que, de acordo com Lima (2007), mantinham um diálogo constante. No seu maior exercício de categorização Guerra Peixe determina a distinção entre o Maracatu nação (ou de baque virado) e o Maracatu rural (ou de baque solto) a partir dos diferentes elementos rítmicos e componentes da corte real de cada um. Apesar dessa distinção entre os Maracatus ter sido apresentada por um intelectual que observou os grupos da época, como criticou Lima (2007), o que importa é que ao longo dos anos ela passou a fazer parte do universo dos “Maracatuzeiros” e está presente nas suas dinâmicas cotidianas, sendo hoje, na maioria dos casos, distantes as relações entre os Maracatus nação e os Maracatus rural.

Aqui o debate sobre a “origem” do Maracatu será tangenciada na medida em que demonstrarei as formas atuais de se construir discursos verbais e não verbais que legitimam sua “autenticidade”. Trata-se de estratégias políticas corporificadas que lidam com a ambiguidade entre as afirmações estanques sobre tradições e as próprias contingências da vida. Ou seja, diante das transformações e expansões atuais do Maracatu tenta-se tornar legítimo os discursos de “autenticidade” da “nação” em busca de reconhecimento histórico dos que não tem acesso a outros bens materiais ou simbólicos. Esse reconhecimento aparece, por exemplo, sob o discurso da exigência de respeito aos “*detentores dessa cultura*”.

Sobre o contexto atual do Maracatu de Baque Virado alguns pesquisadores já se detêm em debatê-lo. Seus *movimentos* de dispersão estão imbricados, a meu ver, a variados fatores e podem ser compreendidos como ações que geram encontros de diversos níveis culturais possíveis. No caso do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife hoje seus *movimentos* convergem para o Recife revisitando seu aparato simbólico e político, mas ao mesmo tempo percorrem o mundo inteiro, encontrando novas semânticas para com elas se combinarem. Isso ocorre devido a existência atual de mais de vinte nações de Maracatu no Recife – que guardam

suas especificidades rítmicas e corporais – além do registro realizado pelo *Maracatu.org* de mais de 50 “grupos” de Maracatu localizados pelos estados do sul do Brasil, Europa, EUA e Canadá.

Preocupado com essa atual conjuntura social e econômica, Lima (2010) discute ainda a espetacularização do Maracatu contribuindo para os debates recentes sobre os modos de apropriação das culturas populares. Nessa discussão, Carvalho (2004) é uma referência que enfatiza a exploração dos patrimônios culturais imateriais do Brasil. O autor, a partir de uma análise de classe e raça, sustenta que a indústria cultural atualmente tem como objetivo o entretenimento da elite e, nesta medida, produz uma “mascarada” que revela os descompassos econômicos entre as relações de *performers* e pesquisadores com os agentes das comunidades tradicionais. Ele explica que

“O que estou chamando de mascarada refere-se basicamente a uma encenação, feita por artistas de classe média branca (muitos deles pesquisadores de cultura popular) para um público igualmente de classe média branca, utilizando uma roupagem semiológica que se renova por meio de um tríplice deslocamento no plano da identificação ideológica: uma tradição performática de origem africana, preservada e praticada por negros de classe pobre, criada historicamente para fortalecer uma alteridade enfraquecida (ao mesmo tempo que construída) pela violência da escravidão, torna-se veículo de comunicação para uma classe branca, mais rica e identificada primariamente com a cultura ocidental.”

A meu ver a preocupação com o modo como o Maracatu lida com a indústria cultural é legítima na medida em que é questionável a relação entre o sucesso e as apropriações midiáticas de uma manifestação cultural e a grave condição econômica e social de seus agentes tradicionais. Cunha (2007) explica que no processo social e político dos negros em Salvador apesar da negritude e africanidade serem afirmadas como identidade da cidade, “*a cidadania continua interdita aos negros e mestiços que constituem a majoritária população de baixa renda da cidade*”. Um processo parecido se dá com o Maracatu que precisa dialogar com um estado que produz o “*o carnaval mais multicultural*” do país, o que, ao fim e ao cabo, soa como uma nostalgia freyriana (CARVALHO, 2004) que não transforma o lugar econômico desses “Maracatuzeiros”.

No entanto, ao se falar em “mascarada” não se percebe o modo como, no caso do Maracatu, seus agentes produzem ações políticas e formas de identificações e diferenciações que passam a dialogar com os “grupos” de Maracatu, na maioria de classe média. Veremos isso no primeiro capítulo em que a expansão do Maracatu abre um novo mercado para a sua atuação onde são redefinidas relações de poder e revisados discursos verbais e não verbais de tradição. Nesta posição, me aproximo da concepção de Canclini (2009) sobre a “interculturalidade”. Para o autor, no atual mundo globalizado a “interculturalidade” refere-se aos modos como indivíduos e coletivos se constituem em meio a intensas negociações e encontros. Esta noção, portanto, chama atenção para as diferenças e semelhanças que ordenam as dispersões e revisam as fronteiras culturais. Tal configuração atual exige que visualizemos as transformações culturais a partir do seu contato com novas relações sociais e simbólicas. Por fim, conjuntura reafirma uma realidade intercultural ao enfatizar a existência de um processo de hibridização entre variadas culturas, no qual o corpo percebe e reage.

Diferente do modo como sugere Lima (2010) e Carvalho (2004), a argumentação da “interculturalidade” ilustra o debate que teremos sobre o Maracatu em *diáspora*, pois falamos de um universo em constante *movimento*. Isso fica claro quando Clifford (1994) explica que as comunidades diaspóricas são sustentadas por conjunturas históricas híbridas que proporcionam uma variedade de experiências transnacionais e interculturais. Isto é, *diáspora* configura redes de pessoas dispersas pelo mundo que compartilham experiências históricas comuns de deslocamentos, adaptações e de alianças transnacionais.

No entanto, continuando, a meu ver, com a mesma preocupação de Carvalho (2004) e Lima (2010) em sua dissertação de mestrado em etnomusicologia, “*Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no Maracatu de baque virado*”, Ignácio (2007), afirma que o Maracatu vive numa “era de sistematização”. Preocupa-se com o aumento crescente de “brancos” no Maracatu, para quem as nações começaram a adaptar suas formas de tocar para que fossem repassados, de modo “higienizado”, o ritmo para novos interessados. A partir de um trabalho etnográfico ele demonstra que essa sistematização ocorreu primeiramente entre as próprias nações na medida em que havia uma tentativa de “resgate” de antigos Maracatus e fez-se necessário que fossem criados métodos para que esse conhecimento fosse repassado em oficinas.

Seu trabalho é pertinente porque ele localiza o mestre Walter, da “nação” que será estudada aqui, como o principal contribuidor para a sistematização dos “baques”¹² do Maracatu e para a criação de convenções musicais. Desse modo, de acordo com Ignácio, a “*interação dialógica*” entre os “batuqueiros”¹³ é perdida na medida em que ele compreende que as “*Formas de diálogo não passam então somente pela execução e pela resposta, mas pelo conjunto da comunicação inter-corporal, como até mesmo risadas, arregalação de olhos e outros sinais de interação*”. No entanto, a minha experiência de campo demonstra que formas de comunicação nunca deixaram de existir de modo que preocupar-se com suas mudanças como forma de descaracterização, mascarada ou sistematização me parece não levar em conta a própria ambiguidade dos processos sociais, além de corroborar com a noção mítica de um modelo original e estanque de Maracatu.

Tal ambiguidade entre tradição e processos criativos é exatamente a mola propulsora de transformações e manutenções culturais, como tento enfatizar na noção de Maracatu como uma *linguagem em trânsito*. No entanto, de acordo com Scott (1999), a afirmação dessa ambiguidade pode ser também revestida de objetivos políticos. Ele diz que

“é precisamente por causa do fato que o **paradoxo** é inextirpável que é necessário enfrentar o político como um domínio não de princípios, mas de paz, não de Verdade, mas de acordos parciais e contingentes; uma esfera em que a diferença e a **ambiguidade** podem ser engajadas e negociadas, ao invés de ocultadas”. (1999, p.15. grifos meus)

Utilizo a passagem de Scott aqui para demonstrar que ao ver o Maracatu como uma *linguagem em transito* enfatiza-se as ambiguidades de seus processos sociais. No entanto, reconhecem-se seus modos de construção política na medida em que são reivindicadas autenticidades e origens que não deixam de negociar com as contingências e os trânsitos do mundo atual.

Veremos isso na medida em que compreendemos o corpo como produtor de políticas, ou seja, de significados e estéticas oriundos de experiências específicas que confrontam e também negociam com semânticas sociais e culturais dominantes. Tento apresentar, portanto, como o engajamento do MNEBR se dá de modo corporificado, de modo que são vividos discursos que

¹² Os “baques” são os toques das “nações”.

¹³ Como são chamados os integrantes da “nação” que tocam em sua percussão.

exigem o reconhecimento de uma expressão cultural e de seus agentes que por muito tempo foram subjulgados. Diante dessas ambiguidades são produzidas estratégias de sobrevivência (produção do carnaval, jogos de poder na “família Estrela Brilhante”...) como meios políticos, de agência e negociação com sua nova conjuntura diaspórica.

Outros trabalhos também estão preocupados com essa conjuntura atual e compreendem que a ênfase na relação entre religião e Maracatu é uma consequência desse momento. Ana Beatriz Zanine e Jamesson Florentino (2011) propõem a hipótese de que “*o grande crescimento da quantidade de grupos percussivos, tenha sido determinante para esse reforço da religiosidade nos Maracatus nação.... Deste modo cabe a religião o papel de marco de diferenciação nesse contexto...*”. Ou seja, a religiosidade torna-se critério de legitimação da “autenticidade” dessas nações, o que nos leva mais uma vez a um discurso político.

De acordo com Lima (2007) e Guillen (2005) a relação do Maracatu com as religiões *afro descendentes* foi socialmente construída ao longo do século XX. Eles sustentam que não há documentos fiéis que demonstrem que essa manifestação necessariamente tinha vínculos com rituais religiosos. No entanto, a meu ver essa perspectiva negligencia a *corporeidade* como constituidora de um “arquivo” (TAVARES, 1984) passível de análise e demonstrativo de organizações culturais e históricas dos grupos sociais. Logo, a relação entre Maracatu e religião será abordada ao longo deste trabalho, de modo que a *corporeidade* nos permite compreender a religiosidade não somente como a sabedoria de rituais específicos, mas também como um sistema de crenças culturais presentes em qualquer prática social, seja uma “nação” ou um “grupo” de Maracatu.

Nesse sentido Katherine Dunham (1983) com seu trabalho “*Danças do Haiti*” terá um papel central ao longo de minhas reflexões. Ela é tida como a primeira artista a lançar mão das teorias antropológicas para discutir danças de matrizes africanas revisando conceitos estanques sobre sagrado e profano. Além disso, propõe que a leitura da complexidade dos rituais religiosos do Vodum, no Haiti, extravase seus limites por considerar que a religiosidade daqueles praticantes não se restringe apenas ao plano cultural, mas perpassa também as esferas sociais, econômicas e políticas corporificadas no ato de viver.

A antropóloga corrobora com a discussão da *corporeidade afro diaspórica* na medida em que ela é constituída de práticas culturais incorporadas nos modos cotidianos de se viver, ver e sentir o mundo, de forma que as práticas religiosas extravasam suas fronteiras sagradas para acompanhar os seus praticantes em outras esferas de suas vidas.

Dos trabalhos recentes que tive acesso, Oliveira (2011) também se preocupa em debater sobre o corpo do Maracatu a partir de uma análise de gênero e raça, de modo a sustentar que há uma hierarquia que privilegia os homens em detrimento das mulheres. Na sua perspectiva isso se reflete nos corpos ao serem conformadas subjetividades que fixam os lugares do feminino. Além disso, seu trabalho tem a importância de dar relevância às indumentárias e instrumentos – os artefatos – para a composição de uma estética corporal. No entanto, ainda que proponha o debate sobre corpo e a corporeidade sua análise se restringe a falar em representações entendendo-os como um “constructo simbólico”.

Aqui apresento que a proposta da *corporeidade* deve ir além ao estabelecer a ênfase no não dualismo das categorias analíticas, buscando a inter-relação, o “entre”, o *movimento*. No trabalho de Oliveira (2011), a meu ver, esse ponto fica em aberto. Por isso, retomarei as definições de corpo e corporeidade na medida em que os conceitos descontextualizados remetem à ideias muito vagas. No entanto não negligencio o ponto de vista semiótico/textual do corpo como representação (“constructo simbólico”), mas o sobreponho ao ponto de vista fenomenológico, para o qual o sujeito é visto como ser no mundo. Isto quer dizer, que para o fazer antropológico a perspectiva da fenomenologia vem somar-se a semiótica e não nega-la.

Desse modo, o ponto de vista fenomenológico aparecerá principalmente na atenção aos *movimentos* como um meio de construção de categorias corporificadas e explicativas da vida social, cultural e política. Essa perspectiva corrobora com o objetivo de diluir os dualismos analíticos revisando concepções tratadas nos trabalhos acima comentados como, por exemplo, o Maracatu em termos de cultura popular.

Ainda que o termo seja exaustivamente utilizado pelos próprios agentes do Maracatu, de modo a enfatizar o seu lugar da tradição, no plano analítico ele não dá conta de sua atual realidade na medida em que essa cultura está em *movimento* e ultrapassa as fronteiras de localidades simbólicas, sociais e econômicas.

Hall (2006) explica que, hoje, a modernidade e a globalização tem revisado a distinção entre o erudito e o popular, pois na atual conjuntura o termo “popular” torna-se insuficiente para falar sobre os intensos trânsitos vividos nas diásporas. Estas engendram estratégias dialógicas e formas híbridas de estéticas de modo que as análises em termos de ou erudito ou popular corrobora com um lugar da exclusão, das oposições que reificam o lugar da cultura baixa e periférica. Quando, na verdade, é necessário enfatizar as diferenças através de uma lógica de acoplamento ou inter-relações ao em vez da lógica da oposição binária (HALL, 2006).

No entanto, como já disse, o termo ainda é fortemente utilizado e compartilho da proposta de Hall (2006) no que diz respeito a:

“O papel do “popular” na cultura popular é o de fixar a autenticidade das formas populares, enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna específica que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica.”

Nesse sentido, para seguir a lógica dos não dualismos, proposta pela *corporeidade* e pela *diáspora*, geradora de fluxos e refluxos de produtos culturais, não enfocarei o Maracatu como uma cultura popular – no entanto destacarei ênfase na discussão sobre a busca da “autenticidade” como uma estratégia política. Minha preferência é tratar o Maracatu como a expressão corporal de uma cultura localizada em região periférica, porém em *movimento*. Ou seja, como já dito, uma *linguagem em trânsito* que se produz, se renova e se afirma diante das contingências da vida.

Diante desses debates sobre o Maracatu de Baque Virado é pertinente ver esse texto como um trabalho sobre a performance do Maracatu em processo *afro diaspórico*, que resiste a conclusões mas fica entre a fronteira do vivido pelos seus agentes e do escrito por mim para mais uma vez declarar o duplo entre o indeterminando e o determinado (CARLSON, 2009, p.213), a tensão entre as experiências e suas traduções. Quero enfatizar, que se trata de um grande projeto pensar o *movimento* como constituidor de categorias explicativas e esse é um texto que descobriu no campo que isso é possível e que há muito que se discutir ainda. Mas vamos começar...

CAPITULO DOIS:

CORPO E MOVIMENTO NA ANTROPOLOGIA

Como já apontei, esse é um trabalho sobre o *movimento*. O *movimento*

é o meio, é o entre, é a carne.

O *movimento* atravessa e impulsiona os corpos.

Esse é um trabalho sobre corpos em *movimento*. Suas dinâmicas geraram as questões que vem sendo apresentadas nesse texto e, para compreendê-las construí uma performance textual que entende o *movimento* como constituidor de categorias corporificadas explicativas da vida.

Compreendo que *movimento* e percepção estão inter-relacionados, de modo que não há um fazer da mente separado de um fazer do corpo. Disso decorre que o *movimento* não é apenas resultado de um processo mental ou de um processo físico, mas o próprio *movimento* constitui-se como uma maneira corporificada de pensar. Sheets-Johnstone (1999) argumenta sobre o pensamento em movimento (tradução minha para “thinking in movement”) como uma forma de estar no mundo, de questiona-lo e de explora-lo. Ou seja, o *movimento* é em si um pensamento.

Desse modo revisamos concepções analíticas da antropologia concebendo a importância do *movimento* para uma construção epistemológica (SHEETS-JOHNSTONE, 1999). Ou seja, a explicação das dinâmicas da vida não comportam categorias analíticas duais. Sheets-Johnstone (1999) nos ajuda a compreender isso na medida em que diz que “*ao descobrirmos o fenômeno do pensamento em movimento, nós estamos revendo nossa noção sobre pensamento*”. Desse modo os pensamentos e reflexões acerca da vida não se dão apenas por processos mentais, mas por pensamentos corporificados que se relacionam com determinadas dinâmicas culturais.

A meu ver as questões que surgiram entre os “Maracatuzeiros” hoje foram impulsionadas pelo *movimento* inaugural de dispersão do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, e da circulação de seus agentes, ritmos, signos e significados. Seu *movimento afro diaspórico* gerou questionamentos sobre o sucesso e a expansão de sua “nação” e a necessidade de afirmar sua própria tradição e “autenticidade”. Isto é, na medida em que as circunstâncias da vida desses

agentes se transformam – por exemplo, a atual existência de uma conjuntura de expansão do Maracatu – os seus modos de se viver também mudam. Essas mudanças constituem um novo campo de ação para o conjunto de *movimentos* que esses corpos podem experimentar. Deles surgem discursos afirmativos sobre tradição e “autenticidade”, tanto na relação com novos “grupos” de Maracatu quanto na produção de seu carnaval e de sua dança.

Logo, a realidade e a performance do Maracatu sugeriram que os debates teóricos sobre *movimento* e *diáspora* dão suporte à proposta de discussão de sua *corporeidade*. Antes de vermos como essas noções se encontram, vale ressaltar que dentre as mais de vinte nações de Maracatu que existem, hoje, no Recife, fez-se necessário um recorte de campo que busca abranger, ao menos, os *movimentos* que vivem hoje o Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife (MNEBR).

**Movimento*

Os *movimentos*, aqui, são compreendidos como o que impulsiona a vida em suas várias dimensões, tanto nas micro percepções do indivíduo quanto nas dinâmicas culturais de um coletivo. Nesta última dimensão, Hannerz (1997) considera os *movimentos* como fluxos culturais globais que permitem que alguns significados tornem-se duradouros na medida em que estão em constante reinvenção e processo. Compreende-se esse aparente paradoxo quando se entende que os *movimentos* culturais – logo corporificados – lidam com as tensões geradas pelas contingências do presente vivido.

Serres (2008) explica que as contingências superam os formatos e que “*Esse desequilíbrio entre o formato e o informal, a lei e as multiplicidades que a excedem, esse intervalo, essa existência... movimentam o mundo, os seres vivos, a história, as culturas e as ciências... fazem brotar, aqui e ali, inumeráveis ramos arborescentes.*”. Em seu trabalho “*Ramos*” o autor citado explica que falar em formatos é falar em causas e consequências tidas como necessárias para a explicação da vida e suas histórias. No entanto, o formato que existe hoje foi tido anteriormente como uma novidade, não se tratava de uma regra, mas de apenas um novo acontecimento. Isto é, o que vemos agora como leis, ou seja, como formatos necessários, não passavam de contingências que foram acampadas, diria eu, para explicar uma determinada

conjuntura. Essa dinâmica é consequente dos *movimentos* da própria vida suscitando tensões e mudanças sociais, culturais e políticas. Logo, os *movimentos* dizem respeito às fronteiras entre os velhos e novos significados corporificados num universo e o “*desequilíbrio*” entre suas partes geram renovações culturais.

É desse *movimento* entre o formato e a novidade que pretendo discorrer aqui, atentando para a relação entre as histórias e o presente contingencial do Maracatu. Logo, nesta etnografia veremos que os *movimentos* de dispersão dos significados e práticas deste universo impulsionam questões coletivas para toda uma “nação” de Maracatu, de modo a constituir sua atual conjuntura. Os “Maracatuzeiros” de hoje, ao perceberem que seus *saberes corporificados* ganham vida em outros corpos e em outras localidades – ou seja, saem do formato conhecido – encontram-se diante, então, do dilema de como manter a condição de “*detentor de uma cultura*”? Isto é, a partir de acontecimentos contingentes na história do Maracatu, suas singularidades ganham dimensões planetárias surgindo novas tensões e ambiguidades para seus agentes e, logo, novas formas de organização.

Diante disso, percebo uma transversalidade da concepção do *movimento* que permite compreendermos como uma expressão cultural viva articula diversas dimensões da vida, desde o religioso, o social, o cultural e o corporal. A meu ver, essa transversalidade do conceito é apontada por Tavares (1998) quando ele explica que não seria possível a constituição de uma paisagem cultural de localidades como Harlem, em Nova York, ou a Mangueira, no Rio de Janeiro, sem os *movimentos* dos corpos desses locais. Ou seja, para uma análise antropológica dos *movimentos* é necessária a atenção às expressões não verbais que constituem a conjuntura, as performances e os rituais de um grupo. Nesse sentido o autor sustenta que os *movimentos* materializam-se em categorias verbais e/ou não verbais que expressam alguma atividade cultural.

Portanto, *movimento*, no contexto deste trabalho, deve ser entendido como a dinâmica que relaciona as variadas dimensões corporificadas da vida (cultural, social, histórica, econômica e política) e que, conseqüentemente produz categorias verbais e não verbais que expressam uma realidade vivida, o que, portanto, é de fundamental importância para a descrição etnográfica e uma análise antropológica vigorosa. Isto é, os *movimentos* dos corpos individuais integram e movem os corpos coletivos, e vice e versa.

*Corporeidade

A *corporeidade* corrobora com a importância anunciada da análise dos corpos em *movimento* e das linguagens não verbais que os constituem. Como já disse, a *corporeidade* é considerada neste trabalho como um paradigma antropológico, conforme sugere Thomas Csordas. Para o autor o corpo apresenta-se como "*a base existencial da cultura*" (CSORDAS, 2008, p.102) de modo que os pólos indivíduo e cultura se inter-relacionam. Para sustentar seu argumento, o antropólogo conjuga os conceitos de *habitus* de Pierre Bourdieu e o de *pré-objetivo* de Maurice Merleau-Ponty, tentando colapsar num único conceito – *corporeidade* – os *movimentos* entre esses dois pólos.

Para explicar sucintamente, o conceito de Merleau-Ponty de *pré-objetivo* trata-se de uma concepção na qual a análise do mundo cultural deve se iniciar no nível da percepção, isto é, quando seus objetos ainda não foram constituídos. Visto desta maneira, o ato *pré-objetivo* inicia-se no corpo, sem que a distinção entre sujeito e objeto se realize. Esta ação, porém, não é pré-cultural, mas trata-se simplesmente do modo como estamos no mundo, o que, portanto, envolve também uma dimensão simbólica. Para Csordas o conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu, é paralelo a essa concepção originária em Merleau-Ponty no que tange o domínio da prática, porquanto, o *habitus* permite uma orquestração não-auto-consciente das ações corporais. (CSORDAS, 2008, p.371).

A *corporeidade*, portanto, não se restringe a microanálises, mas pode também servir de artifício teórico e metodológico para os estudos das performances coletivas e sobre os modos não verbais de suas configurações a partir das ações corporais individuais. A perspectiva proposta por Csordas torna-se fundamental nesse trabalho porque revela a inter-relação entre indivíduos e coletividade. E, além disso, toda a etnografia realizada teve-se na tentativa de relacionar o *habitus* (que envolve os campos sociais, culturais, econômicos e políticos) e os modos como determinados valores são manifestados não verbalmente (o *pré-objetivo*).

Outro aspecto que necessita ser apontado é que a *corporeidade* como um paradigma colabora de modo central nos debates antropológicos sobre ritual e performances. A análise destes do carnaval do MNEBR nos revelará como são afirmadas e renovadas categorias corporificadas e experimentadas durante os cotidiano dos "Maracatuzeiros" Logo, interessa-me

no conceito de ritual a sua ênfase na experiência e na criatividade, fenômenos que lidam com a relação entre o finito e o contingente da vida, ou seja, a sua possibilidade de gerar mudanças e movimentar a “nação”. No que tange as performances elas são compreendidas aqui como “*excessos de pensamento e emoções*” (CSORDAS, 2008, p.116) que emergem em expressões verbais ou não verbais e que são oriundas de experiências corporificadas, tanto dentro ou fora do tempo do ritual do carnaval.

Portanto, ritual e performance ao serem vistos sob a ótica da *corporeidade* demonstra como uma “nação” se constrói, como interação indivíduos e coletivos e como se lida com contextos variados. Além disso, permite que compreendamos como determinadas categorias corporificadas emergem durante uma performance e são experimentadas ao longo do processo ritual.

Retomaremos a discussão sobre *corporeidade*, mas por ora vale ressaltar que um dos objetivos dessa dissertação é enfatizar o corpo como lugar de produção de conhecimento a partir de categorias corporificadas no universo do Maracatu de baque virado. Portanto, esta etnografia analisa os modos como se constitui a *corporeidade* do MNEBR, atentando-nos aos *movimentos* entre indivíduo e cultura expressos em sua performance em processo diaspórico.

**Díáspora*

A concepção de *díáspora* fez-se necessária nesse trabalho na medida em que, a meu ver, ela conceitua a atual conjuntura do Maracatu revelando os esforços de seus atuais agentes em afirmar sua “autenticidade” a partir da ênfase em categorias e ideias que apareceram para mim como, concomitantemente, causas e consequências da sua atual dispersão, como, por exemplo, a demanda de respeito aos seus “*trabalhos*”.

O conceito de *díáspora* foi bastante abordado pelos estudos culturais e descreveu os exílios, fugas e dispersões dos judeus, as fragmentações espaciais e culturais vividas pelos africanos e as migrações na atual era da globalização. Esses *movimentos* diaspóricos engendraram novas formas de organização social e cultural para esses povos, de modo a

contribuir com a concepção aqui proposta de que os *movimentos* produzem categorias corporificadas explicativas de uma realidade.

Clifford (1994) nos alerta para os variados usos do termo *diáspora*. Ao longo do texto ficará entendido que compartilho de sua proposta em entendê-la como uma dimensão possível das experiências de grupos na medida em que ocorrem deslocamentos de suas práticas culturais. Isto é, falaremos de *movimentos* de dispersões e fluxos que geram encontros interculturais, como veremos no caso do Maracatu. A *diáspora* também se relaciona com experiências de exílios, de mitos sobre uma terra originária, do desejo de retornar a ela e de exclusões no próprio país.

No entanto, no caso da experiência diaspórica da “nação” estudada vemos que seus deslocamentos tratam-se de viagens para ministrar oficinas e realizar apresentações de Maracatu pelo mundo inteiro, o que gera trocas de experiências de vida e a manutenção e renovação de seus artefatos e práticas em localidades que não a cidade de Recife. Isso não apaga, no entanto, as precárias condições de vida dos agentes oriundos deste local. Consequentemente, para Clifford (1994) as culturas diaspóricas se esforçam em manter suas tradições comunitárias reinventando-as em situações interculturais, muitas vezes desvantajosas.

Gilroy (2001) complementa essa compreensão ao dizer que o *movimento* diaspórico de hoje permite a subordinação das distâncias espaciais entre os povos na medida em que elementos culturais circulam pelo mundo por meio das facilidades tecnológicas de hoje. A consequência disso é um apelo pela tradição e pela história de modo a tentar manter a estabilidade de uma localidade diante desse *movimento* infinito de dispersões (GILROY, 2001, p.364).

A compreensão da realidade atual a partir das experiências diaspóricas exige da análise teórica a atenção a discontinuidades históricas, as quebras das narrativas lineares e dos paradigmas dualistas visto que estamos lidando com *movimentos* culturais que reconstróem suas tradições a partir de uma rede de histórias interconectadas diante dos seus deslocamentos e da reconfiguração de suas noções de tempo e espaço diante do reforço ou invenção de uma origem.

No que tange o *movimento* diaspórico no caso do Maracatu, falaremos de sua *afro diáspora*, ou seja, das dispersões de signos, elementos, práticas e sujeitos que se relacionam com performances e imaginários históricos de matrizes africanas – como os cultos de Xangô e Jurema, a relação entre dança e toque, o improviso e a organização das performances a partir do

jogo de pergunta e resposta dos cantos. Isso não quer dizer, no entanto, que isso se mantenha de forma pura, pelo contrário, está sempre em *movimento*.

Além disso, o processo *afro diaspórico* revela a importância do corpo como arquivo histórico (TAVARES, 1984), isto é, o corpo como produtor e negociador de tradições e processos criativos. Nesse sentido, apesar de suas experiências *afro diaspóricas* o Maracatu reorganiza suas relações sociais atuais, redefine fronteiras culturais e busca unidades diante de seus múltiplos *movimentos* corporificados – como, por exemplo, as formas de se pertencer ou não a um grupo, ou de identificar o Maracatu “autêntico” ou não a partir dos gestuais que estão sendo performados.

Por fim, todas essas noções – *movimento, corporeidade e diáspora* – apontam para uma antropologia que pretende a *corporeidade* e o *movimento* como paradigmas epistemológicos. Anunciam, portanto, mais uma vez na trajetória da disciplina caminhos que revelam concepções que se preocupam com a **interação** como modo de construção de valores e organizações culturais em constante processo. Além disso, abarcam uma perspectiva teórica que não dá espaço aos pensamentos estáticos e às categorias analíticas dicotômicas, inaugurando o debate sobre as categorias corporificadas.

Há muito que a antropologia se preocupa os aspectos interativos da vida (MAUSS, 2003; TURNER, 1992). Clifford Geertz em meados do século XX lança um olhar para as agências e criatividades individuais e nesse sentido reconhece a necessidade da subjetividade estudada pela psicologia ser reconhecida pelo antropólogo como uma dimensão da vida que é mediada pela cultura, o que, de fato fora o objetivo inicial da antropologia. No mesmo período Pierre Bourdieu fala do *habitus* como “*a mediação universalizante que torna a prática de um agente individual, sem explicação explícita ou propósito significativo, ‘sensata’ e ‘razoável’ apesar de tudo.*” Isso define o *habitus* como um princípio inconsciente que gere práticas sociais que, para Bourdieu, não são aleatórias (CSORDAS, 2008, p.108). Nesse debate, agência individual e determinação estrutural tentavam se equilibrar. Demonstra-se um esforço teórico que busca entender os *movimentos* entre interior e exterior, entre indivíduo e cultura, entre o indeterminado e o determinado, entre o formato e a novidade.

Esta preocupação teórica e metodológica revela, no entanto que em termos de *corporeidade* (*habitus* + atos *pré-objetivos*) ainda há muito que se estudar no Maracatu de baque virado, visto sua expansão atual e a tensão que gera na relação entre indivíduo e coletivo. Ou seja, em seu processo diaspórico, ilustrado pelas relações entre “nação” e “grupo”, os *movimentos* do Maracatu levam em conta o *habitus* e as experiências *pré-objetivas* de seus participantes. Desse modo entendo que o processo de construção da *corporeidade* de um coletivo é um processo de objetivação cultural que a antropologia pode analisar tanto no caso de uma “nação” quanto de um “grupo”. Nos dois casos, onde o corpo surge como catalisador de sentidos e meio de sobrevivência, criam-se laços de pertencimentos, mas que não deixam de lado as experiências de vida localizadas em contextos distintos.

Como vimos, em se tratando de *movimento* não há sentidos fixos, mas há uma tensão entre a determinação e a indeterminação. Por isso, prefiro falar de uma *linguagem em trânsito*, compreendida por semânticas encarnadas sempre passíveis de mudanças devido as próprias imprevisibilidades da vida. Essas imprevisibilidades são imbuídas de criatividade que nos impulsionam a revisar nossos padrões de análise da vida e das próprias formas de se viver.

CAPÍTULO TRÊS:

“A NAÇÃO MARACATU ESTRELA BRILHANTE DO ALTO JOSÉ DO PINHO PARA O MUNDO”¹⁴

3.A – Conjuntura afro diaspórica

“a partir das mudanças no ambiente presente (onde se dá a ação), o movimento configura-se como uma resposta à sobrevivência” (GREINER, 2005, p.65)

O título deste capítulo foi retirado de uma faixa que a referida “nação” carregava em um de seus cortejos no ano de 2000; já a citação de Greiner substancializa as mudanças que vem ocorrendo hoje com o Maracatu, entendendo o *movimento* como algo intrínseco aos processos culturais, às maneiras de se viver e à construção das *corporeidades*, como já discutimos anteriormente.

O Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife hoje desfila no “pólo das agremiações” dentro da agenda do “Carnaval Multicultural de Recife” organizado pela prefeitura. E também ensaia e apresenta-se pelos arredores do bairro de sua sede (Alto José do Pinho, Bomba do Hemetério e Mangabeira) e outras regiões. Além disso, disputa o posto de uma das maiores “nação” de Maracatu da cidade. Sua corte real é formada por diversos personagens como o rei e a rainha, princesas e príncipes, a baronesa e o barão, baianas ricas, lançeiros, catirinas, porta estandarte e etc... a sua composição percussiva tem um mestre de bateria que rege mais de 100 “batuqueiros” que tocam alfaias, caixas, agbês e gongês (há aproximadamente três anos o mestre Walter tem ensaiado também com o patangome, instrumento da congada mineira). (Vê anexos I e II)

Além disso, a “nação” mantém seus vínculos religiosos a partir dos cultos de Xangô com suas “calungas” Dona Joventina e Dona Erundina¹⁵, regidas respectivamente pelos orixás Iansã e

¹⁴ Dado etnográfico retirado da monografia de Virgínia Barbosa (2001).

¹⁵ Dona Joventina e Dona Erundina são as calungas da “nação”. Ou seja, são bonecas de madeira escura que, no caso do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, ora representam um orixá (Iansã e Oxum, respectivamente),

Oxum¹⁶. E mantém também vínculos com cultos de Jurema em que o Mestre Cangaruçu aparece como uma entidade protetora da percussão da “nação” – voltaremos nisso adiante.

O bairro Alto José do Pinho é uma comunidade recifense que abriga atualmente a sede do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife e onde também a maioria de seus integrantes vivem. Desde 1995 a “nação” se instalou ali e passou a ser organizada por Dona Marivalda (a rainha do Maracatu), mestre Walter (mestre da percussão) e seus companheiros que trabalham o ano todo para construção de seu Maracatu, inclusive Maurício Soares, integrante da corte da “nação” e de grande importância para os debates desse trabalho.

A comunidade é bastante conhecida como uma fonte artística, onde grupos de cultura tradicional (caboclinhos, afoxés e bois) se fortaleceram, bandas de rock famosas nasceram e convivem com o brega e o forró. Concomitante a esta efervescência criativa a região não esconde sua infra estrutura precária, com áreas sem água encanada e deficiência no tratamento sanitário.

É nessa conjuntura que a “nação” sai do Alto José do Pinho e vai para o mundo. E o que significa esse *movimento*? Quais estratégias serão traçadas pela “nação” para lidar com as novas situações que surgem? Como esses corpos se movimentam para fazer do Maracatu a sua vida?

Essas perguntas e muitas outras são possíveis a partir da compreensão de que esta “nação”, assim como o Maracatu de baque virado como um todo, vive episódios inéditos consequentes de seus deslocamentos. A circulação desses indivíduos com o seu Maracatu não se restringe a sua comunidade, mas vai aos palcos do carnaval de Recife, passa por viagens e oficinas no sul e sudeste do Brasil e pela construção de novos “grupos” de Maracatu também na Europa e na América do Norte.

Quando me refiro a deslocamentos e circulação não me restrinjo ao *movimento* espacial-geográfico (como a saída da “nação” e seus indivíduos de sua comunidade), mas também a *movimentos* de transferências e compartilhamentos de simbologias e *corporeidades* (como na

ora representam princesas negras que já morreram (eguns). Essas duas representações são complexas, mas para nós o importante é entendê-las como divindades aos quais são devotadas crenças religiosas. Para saber mais sobre as calungas vê Kubrusly (2007).

¹⁶Os “orixás” são divindades incorporadas nos corpos dos crentes nos rituais *afro diaspóricos* (Daniel). Dizem respeito a elementos da natureza e fazem parte do repertório da antiga nação africana Yorubá. O orixá Iansã é simbolicamente relacionado com as ventanias e as tempestades. O orixá Oxum é relacionado à maternidade e às águas doces (Sabino, Jorge e Lody, Raul. 2011).

relação entre “nação” e “grupos”). Em suma, trata-se de uma conjuntura em que os bens simbólicos de determinada localidade encontram-se com outros configurando uma circulação infinita de trocas e negociações que redefinirão fronteiras e discursos políticos verbais e não verbais.

Para compreender os *movimentos* que impulsionam essas circulações utilizo uma concepção não dualista de processo diaspórico, pois “*O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora*” (HALL, 2003).

Nos exemplos que veremos e na construção do que se chama “família Estrela Brilhante”, como uma forma de pertencimento a uma “nação”, o dualismo teórico de um conceito fechado de *diáspora* proporciona exclusões a partir da noção de um “outro” e, logo, não dá conta dos *movimentos* vividos pela “nação” hoje em dia. Desse modo, o conceito de *diáspora* utilizado aqui nos permite olhar a conjuntura atual – com suas circulações e deslocamentos – como efeito de uma multiplicidade de articulações que não podem ser conhecidas *a priori*, mas que emergem a partir de relações vividas.

Hannerz (1997) ao analisar o cenário global atual diz que um dos aspectos fundamentais dos fluxos culturais é que eles têm direções. Ou seja, vivem trânsitos que se dão a partir de relações de identificação, o compartilhamento de histórias e experiências – no casos entre “nação” e “grupo”, por exemplo. No entanto, a dimensão diaspórica (ou seus fluxos culturais) traz em suas constantes trocas e encontros algumas incertezas, renovação e polissemia dos significados do Maracatu.

Desse modo, as perspectivas da *diáspora* e da *corporeidade* apresentadas anteriormente tornam-se pertinentes para a compreensão desse conjunto de *movimentos* imbricados a uma conjuntura específica que lida com as dimensões finitas e infinitas da vida a partir de relações caracterizadas por jogos, tensões e ambiguidades entre indivíduos e coletivos.

Tais perspectivas lidam com o *movimento* como o impulsionador das transformações que ocorrem na vida, em seu cotidiano, desde o nível das micro-percepções dos indivíduos (LABAN, 1978; CSORDAS, 2008) até suas consequências sociais e interculturais (CSORDAS, 2008;

CANCLINI, 2009). Além disso, elas permitem compreendermos a política como um “espaço problema”¹⁷ (SCOTT,1999) que exige da análise crítica atenção à relação entre produção de *saberes corporificados* – portanto permeados de ideologia – e uma determinada conjuntura – que leva em consideração as narrativas de um passado histórico e as contingências¹⁸ do presente.

A etnografia demonstra que os *saberes corporificados* dos sujeitos tidos como “autênticos” e tradicionais passam a ser compartilhados através de processos que redefinem o Maracatu como uma *linguagem em trânsito*, em constantes trocas e transformações: uma relação tensa e ambígua entre o tradicional e as transformações decorrentes de processos criativos entre os que fazem Maracatu ao redor do mundo.

Esse trânsito e circularidade intensos das culturas *afro diaspóricas* já foram observados pela antropóloga Yvonne Daniel (2002). Ao estudar as danças cubanas refere-se a esses *movimentos* como processos criativos em que o “manbo”, o “son” e outros ritmos viveram na medida em que se internacionalizaram, recebendo e trocando com elementos europeus, americanos e africanos. Nesse sentido, esses ritmos assim como o Jazz e como o Maracatu passam por reconstruções criativas que mantêm, no entanto, elementos e estruturas espaciais, rítmicas e corporais comuns, que caracterizam determinado *saber corporificado* e formas de identificações diante do processo de expansão.

Em se tratando de uma *corporeidade afro diaspórica* percebe-se a manutenção da relação com instrumentos percussivos, com uma complexidade rítmica forte e presente em suas danças e músicas, além dos cantos em perguntas e coros de respostas (DANIEL, 2002, p.40). Essa **estrutura** é compartilhada no mundo inteiro permitindo identificar o que é um Maracatu, mesmo em constantes trânsitos. Retornaremos a esse debate.

¹⁷Scott (1999, p.5) diz que “as conjunturas são, em efeito, ‘espaços-problema’; isto é, são conjuntos ideológicos-conceituais, formações discursivas, ou jogos de linguagem que geram objetos e, portanto, perguntas”.

¹⁸ O trabalho de Serres (2008, p.43) é uma das bases para a compreensão do que estou chamando de contingências. Ele diz que “Em seu conjunto, a Grande Narrativa obedece, então, às seguintes modalidades: raro e saturado de informação, com a duração, um acontecimento contingente converge para uma lei necessária, um formato sem informação; em seu desenvolvimento, os possíveis, que flutuam a seu redor, desaparecem, eliminados impiedosamente pela impossibilidade; por vezes, um dentre eles emerge, mais uma vez contingente, resiste aos impossíveis, surge e, por sua vez, torna-se necessário... verdadeira no inerte, essa sucessão de ramos explica à revolução e à minha existência, assim como às produções culturais, científicas ou artísticas.”

Por ora importa que a atual conjuntura diáspórica do Maracatu engendra novos modos de identificação e diferenciação, logo novas formas de pertencimento a uma coletividade e afirmações de “autenticidade”.

Desse modo o posicionamento teórico proposto que intercruza corpo e *diáspora* permite compreender que no processo de expansão dos Maracatus novos formatos são construídos, acionando “quase-signos” para que sejam mantidas na memória dos “Maracatuzeiros” referências históricas, simbólicas e corporais - tais referências serão o que distinguirão uma “nação” e um “grupo” de Maracatu, por exemplo.

Por fim, enquanto a perspectiva diaspórica conceitua a conjuntura de expansão do Maracatu como uma dinâmica permeada de *movimentos* que ultrapassam os binarismos para a definição das diferenças identitárias, que por sua vez passam por processos de incorporação (embodiment) que levam em conta as imprevisibilidades dos contextos, interações e experiências individuais; o paradigma da *corporeidade* lida com o finito e o infinito de sentidos na medida em que leva em consideração as experiências de vida de cada indivíduo num determinado coletivo. Essas experiências engendram conceitos *pré-objetivos* – ou seja, que não separa sujeito de objeto – que emergem como uma linguagem não verbal que incorpora sentidos orquestrados pelo *habitus* daquele local e coletivo. Assim, ao ser configurada uma *corporeidade*, configura-se um modelo de pertencimento diante do processo diaspórico.

Nesse sentido, as distintas realidades e o compartilhamento de experiências possível por conta do *movimento* diaspórico irão compor as semelhanças e diferenças entre as *corporeidades* do Maracatu em diferentes lugares, o que engendrará formas de pertencimento. Por exemplo, nos casos em que indivíduos de todo o país fazem oficinas de percussão e de dança tanto em Recife como em suas cidades, participam do desfile do carnaval em Recife e ajudam na construção do carnaval da “nação” em sua comunidade. Esses são casos em que um processo vivido é compartilhado contribuindo para a construção da *corporeidade* da “nação”. Ao mesmo tempo, há, porém, uma dimensão que permite percebermos as distinções que passam pelo *habitus* e experiências individuais de seus agentes.

O argumento tanto da *diáspora* quanto o da *corporeidade* revela, portanto que “*seria errôneo ver essas tendências como algo singular ou não ambíguo.*” – diz Stuart Hall (2003,

p.27) a respeito dos processos diaspóricos. A meu ver, as perspectivas da *corporeidade* e da *diáspora* se complementam para entender as tensões consequentes das relações entre os indivíduos que fazem Maracatu. Permitem entender quais suas muitas dimensões de sentido e quais as questões vividas por esses nativos, que são também expressas nos *movimentos* de dançar e de comunicar através de toda uma rede de trocas e laços sociais.

Além disso, é próprio do *movimento* diaspórico que “*esses meios de distribuição [circulação de bens simbólicos e o encontro entre diferentes semânticas] são capazes de dissolver a distância e criar formas novas e imprevisíveis de identificação e afinidade cultural entre grupos que residem muito afastados entre si.*”(GILROY, 2001. grifo meu).É o caso da relação “nação” e “grupo” e a “família Estrela Brilhante”.

Por fim, quero dizer que a atenção à conjuntura atual repleta de assimetrias exige da perspectiva antropológica a discussão de *diáspora* e *corporeidade*. Isso que permite entender as questões que os “Maracatuzeiros” vivem hoje e, como em seu cotidiano seus corpos constroem seus contornos de pertencimento a partir de *movimentos* de deslocamentos e afirmações. Ou seja, como se expandir para o mundo, semear o Maracatu em outras cidades, lidar com os novos “grupos” e não perder sua “autenticidade”?

3.B - “Nações” e “grupos”: uma relação de respeito aos “trabalhos”

Já aponte para algumas questões acerca das relações entre as “nações” e “grupos”. Foram exemplos observados no MNEBR e alguns “grupos” com quem troca experiências, configurando uma conjuntura específica atual que se dá pela consolidação de redes que ultrapassam as fronteiras de Recife e fixam o Maracatu em outros lugares do mundo.

As muitas trocas entre muitos curiosos com o Maracatu não são características específicas deste momento, pelo contrário, muitos trabalhos (KUBRUSLY,2007; LIMA, 2006) mostram que ao longo do século XX as nações passaram por intensas negociações entre os seus produtores, organizações governamentais e pesquisadores. No entanto, no caso do MNEBR atualmente, a circulação desses bens simbólicos, o encontro entre diferentes semânticas culturais,

os novos discursos sobre a tradição da “nação” configuram uma conjuntura de onde emergem as questões dos “Maracatuzeiros”.

Por exemplo, no ano de 2012 aproximadamente 30 pessoas de fora de Recife hospedaram-se na comunidade Alto José do Pinho no período de carnaval para participar da construção desse grande evento. Isso demonstra uma grande receptividade dos indivíduos da comunidade para com os cariocas, paulistas, mineiros, catarinenses, franceses e demais.

Nesse mesmo período, mestre Maurício é entrevistado em sua casa por um “grupo” de Maracatu da cidade de Franca em São Paulo dizendo que

“lá no estado de vocês de Franca a semente já foi plantada há um longo tempo... ela ainda tá crescendo... mais pra frente é que elas vão dá os fruto, os frutos vai ser os filhos de vocês continuando os **trabalhos** em nome de Maracatu! A gente tem mais é que agradecer ... a presença de vocês aqui em Recife, uma cidade humilde....”¹⁹ (grifo meu)

Esses casos, portanto mostram como o atual período é caracterizado pelas relações entre “nações” e “grupos” em que são criados laços de amizade, respeito e gratidão. No plano intercultural essas relações exemplificam o que chamo de *linguagem em trânsito*, ou seja, uma troca constante entre elementos permanentes e novos. A entrevista acima demonstra a permanência do discurso de tradição da “nação” – ainda que ela renove seus próprios valores constantemente – e as novas configurações possíveis de emergirem na relação com o “grupo” a partir dos laços que foram constituídos “há um longo tempo”.

No entanto, os indivíduos que transitam nesse universo parecem saber das hierarquias que vivem. Esses laços de amizade e de respeito são bem exemplificados pelo modo como mestre Maurício se referencia à relação entre “grupos” e “nação”. Ele diz que o Maracatu é como uma universidade onde cada “nação” é uma “matéria” que você vai aprendendo, onde os mestres são os “professores” e os integrantes dos “grupos” são os “alunos”. Além disso, nos diz, “*quem puder se envolver em Maracatu se envolva, mas faça grupo de Maracatu, não bote Maracatunação pararaparara...*” (MAURÍCIO SOARES, grifo meu)

¹⁹Entrevista concedida em Recife, fevereiro de 2012.

Vale dizer que “nação” é uma categoria que se referencia a dinâmica específica de um coletivo, ela se remete a noções de localidades geográficas e simbólicas, constituindo-se como um ponto central por onde circulam e constroem-se novas relações. Nesse sentido carrega o peso da “autenticidade”, construída nos jogos interculturais da contemporaneidade e revelam o lugar do “*trabalho*” e do respeito. Essa distinção entre “nação” e “grupo” é clara para quem vive no universo do Maracatu. O “batuqueiro” Pitoco do Ylê continua explicando como lidar com a tensão entre a manutenção de uma tradição (“cultura”) e as relações atuais com os “grupos” que surgem. Em entrevista ele diz que

“Hoje o Maracatu tá vivendo um momento incrível né?...é bom porque só tem a... crescer mais as **nações**, valorizar o **trabalho** das nações... eee... o povo conhece mais o que é o Maracatu e ao mesmo tempo não né?... tem **grupo** que tem o **respeito** né? Sabe o que é todo o **trabalho** de nação, tem outros que não, que toca aquilo ali porque acha que é bonito né? Maracatu hoje em dia **expandiu** né? Tem grupo em todo canto ... as pessoas não tão meio que respeitando muito.... Botam o **grupo de Maracatu**, ai sai pra rua, faz os **trabalhos** da **nação de Recife** e ainda não sabe porque ta fazendo aquilo ali. Não sabe o porque cantar uma toada... Primeiro de tudo eles tem que ir conhecer o **trabalho**... de todas as nações de Recife... conversar com as principais pessoas das nações... Ajudar as nações de uma forma ou de outra... que as nações precisam disso, tem essa questão.”²⁰ (Grifos meu)

Portanto, além dos laços que aproximam as pessoas que fazem Maracatu, há a formulação de relações de poder que reatualizam relações políticas corporificadas. Ou seja, a categoria “*trabalho*” e a exigência de respeito definem os lugares de cada um nessa rede e surgem como um “espaço problema” a ser analisado.

Nesse sentido, os “*trabalhos*” devem ser reconhecidos e valorizados, pois abrem caminhos para que a “nação” realize os *movimentos* de saída de sua localidade geográfica e receba, nesta mesma, indivíduos de outros lugares. Katherine Dunham (1983) em seu livro sobre as danças do Haiti revela que a categoria “*trabalho*” (em inglês ela apresenta como “service”) está presente nas culturas afro americanas no que se refere a compromissos religiosos, que são

²⁰Entrevista concedida no Rio de Janeiro, maio de 2012.

também vínculos culturais. Os participantes de uma coletividade se unem em torno de um “*trabalho*” com interesses, crenças e experiências comuns. No contexto estudado por ela, o “*service*” é definido como uma cerimônia vodun e é subdividido entre os trabalhos que honram ancestrais e os trabalhos que ofertam alimentos a certos deuses. (DUNHAM, 1983, p.76)

Isso demonstra que a categoria “*trabalho*” no caso da “nação” é carregada de valores culturais que celebram crenças e rituais que engendram determinados protocolos de comportamento (como o respeito e a valorização). A etnografia do MNEBR demonstra, no entanto, que seus “*trabalhos*” não estão relacionados apenas a compromissos religiosos, mas também a pensamentos e ações que dizem sobre sua relação de vida com o Maracatu, onde são realizados esforços que devem ser respeitados. Esses esforços são realizados através de *saberes corporificados* que constituem modos de fazer política que negociam com discursos dominantes na busca pelo reconhecimento de suas especificidades e do acesso à bens culturais e sociais que um mundo globalizado pode possibilitar. Essa forma de fazer política revela que a valorização e o respeito à esta “nação” geram *movimentos* de sobrevivência de seus agentes, onde o Maracatu passa a ser suas vidas e caracteriza-se como um ponto de partida político e cultural que movimenta seus caminhos.

Todos seus *movimentos* atuais demonstram, portanto, um engajamento incorporado desses indivíduos no mundo que permitem a produção de políticas corporificadas emergentes de uma determinada conjuntura. Ou seja, através de suas dinâmicas cotidianas os integrantes dessa “nação” procuram responder às questões que surgem no seu presente (o que caracterizei como o quarto período da “nação”). São respostas que negociam com o contexto intercultural e buscam saídas para as ambiguidades e paradoxos consequentes de seus *movimentos*: como sair do Alto José do Pinho sem perder seu lugar político e moral de detentor de uma tradição?

Nesse sentido as questões apresentadas pelo campo formulam estratégias políticas que surgem na vida dos “Maracatuzeiros”. São formas de perceber as mudanças que vivem atualmente e, logo, de produzirem novos discursos verbais ou não verbais sobre elas. Além disso, as ambiguidades que vivem reconfiguram suas relações hierárquicas como forma de reforçar sua tradição.

A construção e manutenção de “grupos” de Maracatu fora do Recife produzem essas ambiguidades nos campos simbólicos e políticos por conta de seus jogos relacionais, mas também define o lugar da tradição. Ou seja, como disse o “batuqueiro” acima, o Maracatu ganha novos espaços e reconhecimento, transgredindo o seu lugar de marginalizado. Surgem oportunidades de vida para esses indivíduos que, a princípio, tem perspectivas de futuro limitadas por suas condições socioeconômicas. Além disso, a gramática cultural e religiosa sobe aos palcos de Recife, quando são enunciados os “orixás” de cada “nação”, por exemplo.

Tais ambiguidades e paradoxos passam pela tentativa de se construir um modelo fixo de identidade cultural, localizada em fronteiras delimitadas por determinados símbolos, referências históricas e geográficas tidas como “autênticas”. Porém, o que vimos é que nenhuns desses signos fixados estão livres de se desvaírem, de transitarem e, logo, se transformarem. Mestre Maurício exemplifica isso quando diz que “*Maracatu não tinha esse movimento que agora tem*”.

Além disso, pode-se dizer que todo ano a “nação” incorpora em sua performance e em seus “trabalhos” novos elementos consequentes dos processos criativos e das interações que vivem. São novos modelos de figurinos, novas maneiras de se tocar e novas pinturas para os instrumentos musicais que recriam os significados da “nação”.

Desse modo, a fixidez dos significados de que um Maracatu é ou não “autêntico” é revisada pelas relações, jogos de semelhanças e diferenças entre “nações”, “grupos”, mas é sustentada como um argumento político e uma estratégia de reconhecimento.

Portanto, a saída do Alto José do Pinho para o mundo e a ida de pessoas do mundo inteiro para esta comunidade demonstram que hoje se vive em uma conjuntura em que há um processo de integração e diferença entre os indivíduos que compõem o universo do Maracatu. Não há uma separação rígida entre os que são de dentro ou de fora, mas há *movimentos* que ora agregam e ora distanciam. Lá se encontram indivíduos de classe média e alta que vem do sul e do sudeste, são negros e brancos que nasceram e foram criados na comunidade, são religiosos e outros não e por aí vai...

Nessa conjuntura, o corpo é agente de um processo que vai, ambivalentemente, movimentar-se pelo signo fixo e o não fixo. Cantar, tocar e dançar, por exemplo, passam por

processos infinitos de recriação que geram diferenças e semelhanças para lidar com os discursos de autoridade e tradição – por exemplo quando mestre Walter diz “o Maracatu é meu, de Pernambuco, não é do Rio.” – e com as imprevisibilidades da performance do Maracatu.

Veremos no próximo capítulo que os “trabalhos” compreendem as atividades cotidianas dos “Maracatuzeiros” para cuidar de seu “nação”. Por ora, entende-se que “trabalho” surge, como categoria nativa devido aos *movimentos* atuais do MNEBR, revelando sua conjuntura *afro diaspórica*. Além disso, revela que para os estudos antropológicos o processo humano de categorização não é somente parte de um processo mental, mas é também baseado nas experiências corporais e cotidianas. Desse modo a atenção a essa categoria nos permite acessar níveis de atividades de uma cultura e das suas construções cognitivas (TAVARES, 1992), ou



Camisa do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife enfatizando o lugar onde se aprende o “respeito”. Ensaio em forma de “arrastão” pelo Alto José do Pinho e arredores no ano de 2012. Foto: Laís Salgueiro.

seja, revelam dilemas e formas de estar-no-mundo dos “Maracatuzeiros”.

3.C– O quarto período da “nação”

O que discuti acima foi uma tentativa de unir as perspectivas da *corporeidade* e da *diáspora* para a compreensão do que está transcrito em “*A Nação Maracatu Estrela Brilhante do Alto José do Pinho para o mundo*”. Visualizamos esse *movimento* na relação entre “nação” e “grupo” e o respeito ao “*trabalho*” da primeira. Desse modo, as propostas teóricas foram exigidas pelo campo etnográfico que revelou um presente contingencial onde muitas dimensões da vida (a corporificada, a simbólica, a política...) se inter-relacionam.

Caracterizo este presente como o quarto período do MNEBR. Para sustentar essa argumentação tenho como ponto de partida os trabalhos de Cristina e Virgínia Barbosa que narram a história deste Maracatu. Como já foi observado por outros pesquisadores (KUBRUSLY, 2007), estas autoras construíram uma narrativa que permitira a construção de argumentos identitários para esta “nação”. Proponho, então, revisitar tais narrativas e os critérios que a constitui tendo em vista a conjuntura atual discutida, o que permitirá a percepção de novas questões a cerca da *diáspora* e da *corporeidade* do Maracatu. Desse modo, a análise desses trabalhos a partir das perspectivas apresentadas e da etnografia realizada permite compreender que há uma nova configuração onde o MNEBR lida com o seu passado e também com as surpresas de seus *movimentos* atuais.

Os trabalhos das irmãs Barbosa foi bastante discutido por Kubrusly (2007). Ela contrapõe os registros sobre a “nação” feitos pela pesquisadora Katarina Real²¹, demonstrando como não há uma continuidade necessária entre as fases da “nação”. Ela diz que “*os Maracatus nação promovem intensos diálogos, intersecções, compras, vendas e doações entre si e entre outras agremiações carnavalescas... os Maracatus misturam-se, passando por diferentes pessoas e lugares, dividem-se, podendo ser criadas novas nações e recriados antigos nomes.*” (KUBRUSLY, 2007)

²¹Katarina Real, originalmente Katherine Royal, foi uma pesquisadora e folclorista americana que residiu no Brasil em meados do século XX, presidiu a comissão pernambucana de folclore entre os anos de 1965 e 1968 e circulou por várias nações de maracatu participando de um processo de “resgate” da cultura popular local.

Isso me leva a concluir que nos argumentos das Barbosa foram desconsideradas as múltiplas possibilidades de negociações e criações que possivelmente o Maracatu viveu. Ou seja, construiu-se um raciocínio linear a partir do qual se estaria falando da mesma “nação” desde sua origem. Essa perspectiva acaba por negligenciar o caráter *diaspórico* e contingente da vida, que são apagados na unicidade de elementos elencados para se caracterizar uma “nação” e sua história.

Para entender as discontinuidades históricas é o presente que me interessa e que permite compreender a emergência das questões que surgem na conjuntura atual, ou seja, no quarto período da “nação”. Além disso, olhar o presente cotidiano revela as demandas políticas dos “Maracatuzeiros”. As ambigüidades vividas por eles hoje demonstram que há um processo interminável de produção de identificações (SCOTT, 2005, p.14). E nesse sentido a identidade não é fixa e nem permanente – diferente do modo como sugere o argumento das Barbosa – mas está mergulhada em múltiplos deslizos onde se tenta criar estratégias para se manter “*detentor de uma cultura*”, principalmente diante do jogo relacional entre “nações” e “grupos”.

Apesar de o discurso tradicional ressaltar um caráter histórico linear desta “nação”, “*Dona marivalda já pegou Maracatu...com data muito bem avançada mas... quando passou pra mão dela tivemos que novamente construir um outro Maracatu...na luta*”²² (MAURÍCIO SOARES). Ou seja, falamos da construção de um cotidiano pautado em determinado imaginário histórico, mas reconhecidamente transformado pelas ações de seus novos e atuais agentes.

Os constantes processos criativos que vivem a “nação” hoje interagem com e revisam a narrativa histórica linear que foi apresentada pelas autoras. Nesse sentido, o reconhecimento da interação entre um presente contingencial e um imaginário histórico serve de subsídio para pensar como atualmente são resignificados e reincorporados alguns dos elementos da “nação”. O processo atual de expansão do Maracatu exige a produção de uma “crítica estratégica” (SCOTT, 1999) onde conjuntura e contingências são levadas em conta para a produção de uma realidade e para a compreensão das perguntas relevantes de seu presente.

As autoras Cristina e Virgínea Barbosa (2001) constroem uma narrativa histórica onde a o Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife teria passado por três períodos: 1 – no bairro de

²²Entrevista concedida em Recife, fevereiro 2012.

Campo Grande de 1906 a 1968 com Seu Cosmo e Dona Assunção; 2 – no bairro do Alto do Pascoal de 1969 a 1990 com o produtor Cabeleira e 3 – nos bairros de Casa Amarela /Padre Lemos de 1993 a 1995 e Alto José do Pinho de 1995 a 2001 com o artista plástico Lourenço Molla e depois com Dona Marivalda e o mestre Walter.

Passados 11 anos da elaboração desses trabalhos podem-se constatar possíveis mudanças na “nação”, principalmente no que se remete a sua ida para o mundo, como revela o título desse primeiro capítulo. As experiências de campo demonstram que a narrativa das autoras citadas não dá conta do momento atual em que se vive diaspóricamente – de modo não linear e não binário, em constantes trocas e transformações.

A partir disso e também revisitando a perspectiva das pesquisadoras, como então pensarmos num quarto período da “nação”?

De fato trata-se de uma argumentação minha, mas que se baseia em exemplos de campo onde os agentes do Maracatu reconhecem a “expansão” e o “*movimento*” inéditos que vivem hoje. Em tal período a sede física do Maracatu não mudou de lugar, sua rainha e seu mestre de percussão também não mudaram – tais critérios são reconhecidos como elementares para narrar a legitimidade histórica e as mudanças de fase de uma “nação”. Apesar disso, novos elementos têm sido construídos, novas estratégias têm sido montadas para se lidar com seus *movimentos* de expansão.

As mudanças, as viagens, os lugares por onde transitam os integrantes da “nação” parece costurar seu quarto período que, apesar de ter a sua sede ainda no Alto José do Pinho, encontra-se agora deslocada espacial, simbólica e corporalmente.

Para então, dar sustentação a proposta de um quarto período da “nação” vale a pena retomar a argumentação das pesquisadoras dialogando com a perspectiva atual de alguns integrantes da “nação”. Desse modo iremos perceber como esses elementos históricos se reapresentam hoje e são, ou não, aparatos para a construção do pertencimento de uma “nação” em expansão, em pleno século XXI – como veremos também na discussão seguinte sobre a “família Estrela Brilhante”.

**Os períodos da “nação”*

Primeiramente é necessário dizer que hoje em Pernambuco duas nações de Maracatu são chamadas de Estrela Brilhante, uma localiza-se na cidade de Igarassu e outra em Recife. Os

dados das Barbosas remetem a discursos que falam da Nação Estrela Brilhante de Recife e o debate sobre a relação de continuidade entre as nações de nomes iguais são até hoje constantemente visitados por pesquisadores e “Maracatuzeiros” Neste trabalho não importa tanto a reconstrução histórica desse passado como uma continuidade linear, mas a percepção das variadas dinâmicas que se dão no presente. No entanto revisitaremos o argumento histórico das Barbosa para compreendermos mais desse presente e suas contingências.

De acordo com as pesquisadoras, no seu primeiro período a “nação” estava localizada no bairro de Campo Grande e era organizada por Cosme Damião Tavares, conhecido por Mestre Cosmo ou Seu Cocó, um pescador bastante reconhecido na região. Nas festas e ensaios do Maracatu era comum a distribuição de peixes, além das ajudas que o mestre dava a algumas pessoas da comunidade.

Vida, trabalho, lazer e religião não estavam desassociados, como ainda é comum numa “nação” de hoje.

Em 1910 a “nação” vira agremiação carnavalesca participando do contexto que Guerra Peixe caracteriza como o momento em que os Maracatus passam por um processo de carnavalização, mantendo de variadas e novas formas a relação religiosa.

Nesse primeiro período é importante falar da figura de Mestre Cangaruçu – entidade que mestre Cosmo recebia no seu “Estado”.²³ Até hoje pode se perceber alguns modos em que a entidade é lembrada. Por exemplo, na toada que canta: *“Estrela é nação forte ao som do zuar do tambor/Meu mestre é braço forte, vem saudando a sua nação/Meu mestre é braço forte, vem saudando toda nação/Salve salve Cangaruçu o grande mestre da nossa nação/Salve o mestre Cangaruçu o grande mestre da nossa nação...”*

Nos anos de 2012 e 2013 no período de carnaval foram feitas as obrigações religiosas para o Mestre Cangaruçu, a partir de rituais da Jurema. Além disso, no que se chamou de terceiro período da “nação”, quando ela já estava nas mãos da atual rainha Marivalda e do mestre Walter,

²³Referente à organização dos cultos afro-brasileiro do Catimbó e à Jurema.

passou a se relacionar o Mestre Cangaruçu como o protetor dos “batuqueiros”, tendo este nome gravado em “bombos”²⁴ da “nação”.

De acordo com o mestre Maurício atualmente ninguém incorpora (religiosamente) o Cangaruçu e nem há imagem dele. De qualquer forma sua presença é vivida pelos “Maracatuzeiros”. De acordo com Kubrusly (2007) Mestre Cangaruçu era também quem falava por Dona Joventina e além dele Cosmo também recebia Mestre Carlos, entidades que cultuava no terreiro Jurema que mantinha em sua casa.

A complexa trama de ressignificações de elementos históricos que foi pertinentemente apresentada por Kubrusly (2007), no entanto, o que me interessa aqui é ilustrar como ao longo dos processos sociais determinadas relações são enfatizadas e outras deixadas para trás para que se construam novas dinâmicas culturais relacionadas com os agentes atuais e a conjuntura que vivem. Esse argumento sustenta a perspectiva da diáspora para a leitura do presente a partir de seus constantes fluxos de significados (HANNERZ, 1992). Por exemplo, não ouvi falar sobre Mestre Carlos durante o meu campo, enquanto Cangaruçu era bastante exaltado.

Neste caso, é ainda importante destacar que a realidade religiosa durante essa primeira fase misturava-se ao Maracatu, como ainda acontece hoje mesmo se tratando de outras referências e recriações religiosas, logo culturais.

²⁴ O mesmo que alfaia, o tambor o Maracatu.



O “bombo” de macaíba batizado de “cangaruçu” empilhado entre outras alfaias num evento no clube Bonsucesso no Alto José do Pinho em 2013. Foto: Laís Salgueiro.

Com a morte de Seu Cosmo em 1955 o Maracatu fica nas mãos de sua mulher Dona Assunção que vai aos poucos abandonando seus “trabalhos”. Além disso, inicia-se um período de decadência do Maracatu, que esteve ausente em alguns carnavais. A situação se agrava a partir de 1960 quando as agremiações carnavalescas de Pernambuco e seus integrantes de camadas sociais populares ficam sem investimentos financeiros do governo para suas atividades.

De acordo com o trabalho de Cristina Barbosa (2001), Dona Assunção continua mantendo algum tipo de ritual com a “calunga” Dona Joentina, cessando apenas as atividades não religiosas do Maracatu. Em 1966 a “calunga” foi dada para a pesquisadora-folclorista americana Katarina Real²⁵ a pedido de uma mensagem espiritual que Dona Assunção recebera.

Já em 1968-69 José Martins de Albuquerque, conhecido como Cabeleira, herda os artefatos e instrumentos restantes da “nação” que ainda estavam na casa de Campo Grande. E

²⁵As consequências da relação entre a pesquisadora Katarina Real e a boneca Dona Joentina foi bastante discutida no trabalho de Clarisse Kubrusly (2007).

desse modo o Maracatu foi transferido para o bairro onde morava: Alto do Pascal. Inicia-se a segunda fase da Nação Estrela Brilhante de Recife.

Nessa transição percebemos a sazonalidade que o Maracatu viveu ao longo do século, com momentos de exaltação, estabilidade e decadência. Além disso, percebe-se a variedade de possibilidades do Maracatu se relacionar com cultos religiosos, que sem dúvida, hoje sofreram modificações e são vividos a partir de novos e diferentes interesses e crenças – a complexidade atual das relações religiosas no Maracatu será melhor discutida nos capítulos seguintes.

Cabeleira era um agenciador da década de 70 de eventos “folclóricos” – como era dito – e tinha em suas mãos alguns “grupos culturais”, além do MNEBR. Passados 20 anos o artista plástico Lourenço Molla negocia com Cabeleira o Maracatu. Tal negociação, que inicia a terceira fase do Maracatu, é um motivo para acusações. Pois

“Estrela Brilhante foi o Maracatu que era o sustento de Seu Cabeleira, que era a pessoa que tomava conta antes de Seu Lourenço Molla. Sustento assim: porque ele tinha uma aposentadoria, muito pouco dinheiro. E era as saídas do Maracatu que sustentava a vida dele, pra ele poder se alimentar, ele era uma pessoa doente e comprar as fantasias. Molla deu um dinheiro para Cabeleira sobreviver pois este já estava velho e doente... então ele não tava vendendo o Maracatu, ele tava querendo uma coisa em troca pra ele poder ter um sustento. Ai o público começou a dizer que o Estrela Brilhante foi vendido, que ‘nunca vi Maracatu ser vendido, nunca vi Maracatu se trocar...’ se a gente for olhar as críticas dessas pessoas dizer que o Maracatu ser vendido... E o dinheiro não é tudo. Claro que o dinheiro é arma forte mas se você não preservar sua **cultura** e você num brigar pela sua cultura ninguém num vai **valorizar**. Qualquer um que chegar de fora pega uma colherzinha, leva uma colher cheia do caldo e vai se embora.... Tem que valorizar minha cultura, tu tem que viver, tu tem que vim aqui pra minha **terra**, tem que visitar mais minha terra, conhecer o que é Maracatu, vem passar pelo que a gente passa aqui ralando... pra tu ver o **valor** que o Maracatu tem.. eu acho que não é alguém chegar com alguma contribuição de algum dinheiro... não é desse jeito, que eu acho que o **respeito** tá acima de tudo” .²⁶ (MAURÍCIO SOARES, grifos meus)

²⁶Entrevista concedida em Recife, fevereiro 2012.

Nessa passagem vemos que a preocupação maior do mestre atualmente é a manutenção de sua “cultura” e o “respeito” que se deve ter a ela. Responde-se desse modo aos seus dilemas atuais construindo estratégias narrativas que afirma o seu lugar de “detentores de uma cultura” – como vimos no caso da valorização de seus “trabalhos”, no ir à sua “terra, conhecer o Maracatu”.

Além disso, percebe-se que o Maracatu é um meio de sociabilidade que demanda a manutenção de *status* e que, portanto, está em volto de muitas acusações. Hoje em dia elas – as acusações – ainda ocorrem no contexto de disputa de carnaval e rivalidade entre “nações” onde a manutenção de sua “cultura” está imersa a transformações cotidianas. No entanto, a afirmação de uma narrativa histórica e de sua “autenticidade” torna-se uma arma de defesa de extrema importância, de modo a valorizar o que a “nação” é hoje.

Continuando, então, nas mãos de Lourenço Molla a “nação” inicia sua terceira fase – de acordo com as Barbosa – em sua casa no bairro de Casa Amarela. Molla era um artista plástico que já participava do Maracatu Nação Leão Coroado, porém, neste ele teve uma briga com seu Mestre Luiz de França indo à busca de outro Maracatu. Ele chega até Cabeleira através do presidente da federação carnavalesca da época, evidenciando como era comum a relação entre as “nações” e comissões e organizações governamentais e artísticas.

Molla era um “cara vaidoso” como salienta Maurício e como também é relatado na pesquisa em discussão. Na transição de Cabeleira para Molla a questão religiosa era um critério que necessitava de mais atenção, de acordo com mestre Maurício, pois

“ele [Molla] respeitava, mas não se envolvia. Ele dizia que nunca viu santo comer, nunca viu santo fazer isso. Então ele não queria se envolver do lado religioso. Se fosse possível para Maracatu Estrela Brilhante sair no **luxo** ele era possível de vender qualquer imóvel dele, vender um carro, vender o que ele tivesse de valor, mas ele queria o Maracatu rico e bonito... mas para o lado religioso ele não queria se envolver. Então começou a ter muito contratempo dentro Maracatu por esse motivo que, primeiro começou algumas coisas erradas que Seu Cabeleira fazia, que ele afastou as duas calungas do Maracatu. Saía as duas calungas, mas ele preferia mais agradar o Mestre Cangaruçu, que era o mestre que trabalhava também junto com as histórias da jurema dele então ele botou muito o Mestre Cangaruçu dentro da história do Maracatu. Então ele

cobria a Jurema, que era o Mestre Cangaruçu, bebida, essas coisas, o que tinha que se fazer do requisito. E esqueceu os dois lados que era os dois orixás que tomava conta do Maracatu. Então era por isso que o Maracatu tava nesse patamar... parado no meio, nem subia nem descia... mas o Molla não quis entrar nessa história mas a gente que era da religião é que podia fazer o básico para as coisas não ser pior...”.²⁷

A passagem citada revela como Molla era um artista articulado, agenciador de eventos relacionados à “cultura” e trabalhou para o Estrela Brilhante ser uma “nação” de “luxo”. Por outro lado não tinha a atenção necessária – de acordo com os integrantes da “nação” na época – aos preceitos religiosos, fundamentais para a sobrevivência e sucesso da “nação”. Por se envolver em algumas brigas judiciais ele foi preso e o Maracatu passou para as mãos de Marivalda e Walter, que já trabalhavam com o artista.

Diante desse quadro percebe-se como a segunda e a terceira fase do Maracatu acontece já num contexto de negociações com a indústria cultural, onde artistas e produtores organizam a “nação”, contratam festas e shows, como é o caso de Molla.

O sucesso dessas negociações também está condicionado, em minha opinião e de outros pesquisadores (SANDRONI, 2009; LIMA, 2006), a um contexto que valoriza aspectos da cultura nacional-regional. O “boom” do Maracatu em Pernambuco ocorreu na década de 90, quando a “nação” estava nas mãos de Molla. Neste momento novos integrantes, com seus esforços pessoais – como é o caso da rainha Marivalda, do mestre Walter e de Maurício Soares – ao lado de pesquisadores e produtores intensificam suas negociações obtendo muitos êxitos.

Chico Science também foi um artista da época consagrado como um dos responsáveis por levar para a cena artística pernambucana o Maracatu que vivia na periferia da cidade – ainda que esse argumento seja bastante questionado.

Em contra partida, a religião, de algum modo, ainda se mantinha como tabu para produtores e curiosos do Maracatu. Esse posicionamento vinha principalmente pela necessidade de se “respeitar” as peculiaridades religiosas dessa manifestação cultural e restringir a preocupação com tais rituais à apenas alguns integrantes da “nação”.

²⁷Entrevista concedida em Recife, fevereiro 2012.

Por outro lado, de acordo com mestre Maurício o sucesso da “nação” depois que Molla deixou-asó foi possível após a retomada dos seus trabalhos espirituais. Por exemplo, a viagem da “nação” – quando esta já estava nas mãos de Marivalda e Walter – para um evento na Alemanha para representar o Brasil no exterior, é sempre lembrada a partir de um prenúncio de Dona Joventina.

Ela é sempre mencionada e recebe agradecimentos pelo acontecimento ocorrido depois da retomada dos trabalhos espirituais feitos para ela. Isso fica claro quando se conta que

“Ele jogou o **búzio** e começou a contar história que tinha muitas coisas do Maracatu para ser concertada. E pra puder segurar um pouco a onda tinha que fazer alguma coisa... agradar a rua, pelo menos a rua para não ter tanto contratempo, não ter briga, não ter problema. E fizemos o básico. A primeira **obrigação de Dona Joventina** foi uma coisa muito simples, mas pra ela foi de grande valor...”²⁸ (MAURÍCIO SOARES, grifo meu)

O jogo de búzios é praticado nas religiões afro brasileiras e realizado por pessoas autorizadas, que a partir de uma iniciação espiritual aprendem sobre os significados das infinitas combinações que podem surgir. Ou seja, na sua jogada são levados em consideração os *movimentos* das conchas que lidam com as probabilidades de combinações que revelam caminhos possíveis para o futuro, como o caso da viagem da “nação”. Essa lógica divinatória que leva em conta os *movimentos* dos búzios pode ser metáfora para a compreensão do que venho dizendo aqui sobre as contingências da vida – relacionadas ao imprevisto – e a emergência de suas possíveis demandas e/ou interpretações a partir de uma conjuntura.

Neste caso, a emergência atual da potência da explicação religiosa relatada permite que seja mantido o *status* desta “nação” diante dos “grupos” de baque virado que surgem mundo a fora, e participam também desse “boom”. Estes, por sua vez, não vão quebrar o tabu da religião, mantendo o respeito àquela “nação” e a sua religiosidade. Por outro lado, esses elementos históricos e religiosos tornam-se signos de identificação entre os indivíduos que são ou não atualmente do MNEBR, seja no Recife ou não.

²⁸Entrevista concedida em Recife, fevereiro 2012.

Quero dizer, portanto, que o que define o quarto período desta “nação” é a sua “expansão”, seu “movimento”, que não deixa de se relacionar com elementos históricos. Gilroy (2001) explica que “*A transformação do espaço cultural e a subordinação da distância são apenas dois fatores que contribuem para uma mudança paralela na importância dos apelos a tradição, tempo e história*”. Isto é, atualmente o pertencimento à uma “nação” passa pelo reconhecimento de critérios que vão desde os históricos e religiosos – como vimos nos casos de Cangaruçu e Dona Joventina – e conseqüentemente pela manutenção de laços afetivos e da reformulação de hierarquias que revisam as distâncias entre nações e “grupos”. Os critérios elencados tem em vista sua atual conjuntura, tornando necessárias algumas contingências como forma de argumentação para lidar com suas transformações, como as do discurso de “autenticidade”

Revisitar analiticamente a discussão das Barbosa é compartilhar do *movimento* atual da “nação”, que reconhece no seu processo vivido suas transformações e atualizam os discursos sobre sua tradição.

Por fim, todas essas reapropriações demonstram que o que era num momento anterior algo contingente pode ser elevado a uma necessidade para, por exemplo, delinear os contornos de pertencimento à uma “nação”. Nesse sentido podem-se supor quantas outras contingências foram vividas em períodos anteriores, mas não se tornaram discurso necessário. Não há uma causalidade única que tenha eleito o mestre Cangaruçu como protetor dos “bataqueiros” ou para o retorno necessário dos trabalhos para as “calungas”, por exemplo, mas há uma conjuntura que permite emergir a necessidade daquela “nação” se apegar a isso e sustentar uma posição diante de seus *movimentos* diaspóricos.

Nesse sentido que o quarto período da “nação” lida com essas reapropriações afirmando suas necessidades atuais para ser uma “nação” e reconhecendo os caminhos ilimitados que tem para seguir em sua vida diaspórica. Os trabalhos das Barbosa e de Kubrusly são extremamente interessantes para pensarmos a interação entre o imaginário histórico e o presente contingencial. A multiplicidade de possibilidades de significações que Kubrusly (2007) aponta em seu trabalho aparece aqui como um argumento que corrobora com a proposta de uma leitura não dualista e linear dos processos históricos. No entanto, no prosseguir desse texto veremos como essas reapropriações simbólicas passam por processos de corporificações a partir dos jogos relacionais entre “nação” e “grupos”.

A tabela a seguir ilustra resumidamente esses acontecimentos e comparam as especificidades de cada período que acabamos de ver.

Características	Ano	Sede-bairro	Responsáveis	Vínculos Religiosos	Acontecimento-Especificidade
1o período	1906 a 1968	Campo Grande	Seu Cosmo e Dona Assunção	Seu Cosmo recebia Mestre Cangaruçu em sua Jurema.	Dona Assunção deixa Dona Joventina com a pesquisadora Katarina Real.
2o período	1969 a 1990	Alto do Pascoal	Cabeleira	Agrada mais ao Mestre Cangaruçu	Período de decadência dos Maracatus.
3o período	1993 a 1995	Casa Amarela	Lourenço Molla	Não quer se envolver em vínculos religiosos. Trabalha pelo sucesso da "nação".	"Boom" do Maracatu. A "nação" sai da periferia e começa a tomar outros espaços de produção artística.
	1995 a 2001	Alto José do Pinho	Dona Marivalda e Mestre Walter	Retomada dos trabalhos espirituais para as "calungas".	Viagem pré anunciada por Dona Joventina para a Alemanha.

4o period	2002 até hoje	Alto José do Pinho	Dona Marivalda, Mestre Walter e outros integrantes da comunidade, como Maurício Soares.	Pluralidade de vínculos religiosos centrados na adoração das "calungas" e de Mestre Cangaruçu.	Aumento do número de "grupos" de Maracatu pelo mundo. Presença de pessoas de outros estados na comunidade. Aumento da circulação dos bens simbólicos, encontro entre diferentes semânticas, novos discursos de tradição e a "família Estrela Brilhante".
-----------	---------------	--------------------	---	--	--

3.D – A “família Estrela Brilhante”²⁹

A ideia de existir uma “família Estrela Brilhante” é bastante emblemática no que chamo de quarto período da “nação”. Ou seja, a “expansão” da “nação” permitiu a ela novos encontros que se configuram inclusive como “famílias”. Quer dizer, extrapolam-se fronteiras espaciais, culturais e socioeconômicas para se compartilhar valores e crenças comuns que, por sua vez, serão vivenciadas e incorporadas de diferentes modos tendo em vista o *habitus* local e as experiências *pré-objetivas* dos indivíduos.

No plano intercultural a ambiguidade entre o infinito e o finito de sentidos que discutimos como uma *linguagem em trânsito* da “nação” será regida por regras que delimitarão os modos de pertencimento, de compartilhamento e distinção de valores. Canclini (2009) fala de um contexto atual em que o deslocamento das funções e dos significados dos objetos reelaboram os sentidos dos sistemas simbólicos (semânticas) em interação. Quer dizer que sem dúvidas o modo como a rainha do Maracatu se relaciona com Dona Joventina não é o mesmo que um indivíduo de fora

²⁹ Leonardo Leal Esteves em seu trabalho “Viradas” e “marcações”: a participação de pessoas da classe média nos grupos de Maracatu de baque virado do Recife – PE também discute sobre a constituição de ‘famílias’ no Maracatu como um modo de pertencimento.

da comunidade. Por exemplo, nas vésperas do carnaval do ano de 2013 Dona Marivalda passou três dias indo ao seu centro espírita cumprindo com as “obrigações” – sacrifícios, festas e toques – para as “calungas” de sua “nação”.

Na interação dessas variadas semânticas configura-se a “família Estrela Brilhante”, um modo de pertencimento e de integração do corpo individual ao corpo coletivo.

Antropologicamente falar de famílias é falar de relações de poder e hierarquias que oscilam entre laços de amizade, gratidão e respeito (MAUSS, 2003). Ou seja, vínculos ora simétricos e ora assimétricos onde não está em jogo posições dualistas e excludentes de poder, mas a negociações entre elas (HALL, 2003). No quarto período da “nação”, apesar de se extrapolar fronteiras dando vazão a fluxos infinitos de sentidos são construídas maneiras de se manter hierarquias que envolverão a necessidade de respeito já mencionada anteriormente. Desse modo, os *movimentos* que ocorreram através do tempo e as criações que se constroem cotidianamente reestruturam a organização e os laços que formam esta “nação” e sua “família”.

Portanto, a configuração da “família Estrela Brilhante” pode ser vista como uma consequência do presente contingencial e uma materialização da relação entre “nações” e “grupos”. Como vimos, são resgatados elementos históricos para se recriar discursos de tradição, reconfigurar as relações de poder e propor políticas corporificadas através dos saberes construídos a partir das interações cotidianas. O que se verifica é que em meio às imprevisibilidades da vida são construídas estratégias, compartilhadas e fragmentadas, para rever seus lugares no mundo.

Por exemplo, hoje, no MNEBR, as renovações não deixam de acontecer e de dialogar com um contexto diaspórico e com a história que ainda é lembrada e revisitada em muitos momentos. É comum o caso de indivíduos de fora de Recife, que se dizem e são reconhecidos como integrantes do MNEBR, pedirem proteção ao longo do ano para Dona Joventina, além de rezarem para que ela garanta que o indivíduo retorne ao Alto José do Pinho no período de carnaval.

Para discutir essas dinâmicas relacionais é pertinente falar do evento que reuniu alguns “Maracatuzeiros” em São Paulo no ano de 2012: o “Encontros – Maracatu de Baque Virado”.



Abertura do Evento “Encontros – Maracatu sem fronteiras”, com a presença (da esquerda para direita) da rainha Marivalda dos Santos do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, mestre Joanna D’arc do Maracatu Nação Encanto do Pina, mestre Shacon Vianna do Maracatu Nação Porto Rico, mestre Teté do Maracatu Nação Almirante do Forte, Mestre Walter de França e Maurício Soares do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Ano 2012. Foto: Laís Salgueiro.

O evento tinha como princípio a ideia de “Maracatu sem fronteiras” e ocorreu em novembro de 2012 numa cidade do interior de São Paulo, recebendo integrantes de mais de 40 “grupos” espalhados pelo Brasil, principalmente Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Paraná. Ele foi organizado por integrantes de algumas nações e “grupos” de Maracatu e contou com a presença de mestres de quatro diferentes nações do Recife (Mestre Walter do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, Mestre Shacon Vianna do Maracatu Nação Porto Rico,

Mestre Teté do Maracatu Nação Almirante do Forte e Mestre Joanna D’arc do Maracatu Nação Encanto do Pina). Além deles estavam presentes integrantes das comunidades de sua “nações”, como o caso da Rainha Marivalda, do Mestre Mauricio (baiana-rica) e de “batuqueiros” das nações Estrela Brilhante e do Porto Rico.

O “Encontros” exemplifica as circulações e redes de trocas que vive hoje o Maracatu. Sua definição se fazia

“Com base em outras edições já realizadas sobre este elemento da cultura popular brasileira, o projeto busca **disseminar** o Maracatu de Baque Virado. Entramos em contato com **grupos de todo o planeta**, para conhecer suas diversas realidades. Além de criar um documento histórico da propagação desta arte, esta pesquisa ajuda a criar um evento que atenda as necessidades e anseios de cada um de seus participantes, de forma coletiva. O projeto em questão foi idealizado por pessoas que trabalham, produzem, reproduzem e admiram o Maracatu. Você também é um apreciador desta arte? Seja bem-vindo!³⁰”. (Grifo meu)

A maioria dos participantes do “Encontros” não eram de Recife e era mantido o clima de respeito aos mestres, rainha e “batuqueiros” da comunidade que estavam presentes ali.

A hora das refeições era um bom momento para se observar como os indivíduos se relacionavam. Geralmente se formavam grupos que se identificavam com uma determinada “nação” – apesar disso não ser determinante. Os indivíduos usavam camisas que diziam sobre suas afinidades, fosse com um “grupo” ou com uma “nação”. As cores dessas camisas e das “nações” também são formas de acionar vínculos, Renata Gonçalves (2010) sobre as cores das Escolas de Samba e suas bandeiras, diz que *“os sistemas de cores não apenas representa a escola, mas também promove uma forma de os sujeitos se relacionarem por meio dele, atuando de modo a fornecerem um amplo sistema capaz de mediar laços, amizades e rompimentos”*.

Além disso, as apresentações de cada “nação” também faziam sentir as emoções vividas por quem se identifica mais com uma do que com outra. Pude observar como os integrantes de uma “nação” são capazes de suportar cansaços e condições climáticas desvantajosas para compor

³⁰Retirado do site encontros.Maracatu.org.br

um cenário e realizar sua performance ao lado da sua “nação”. No evento os laços de amizade e respeito se organizavam de modo que pessoas do Brasil todo se aproximavam e compartilhavam de gostos e comportamentos do Maracatu nação que se identificava.

Por exemplo, no caso do MNEBR há “grupos” que só tocam suas “toadas” ou compõe outras em sua reverência e em geral são mantidos os “baques” e breaks feitos por mestre Walter acionando formas de identificação. Além disso, o modo como se torna “Estrela Brilhante” também envolve sentimentos e mistérios, como no caso de uma batuqueira do Alto José do Pinho que me diz “*quando vi o estrela brilhante, não teve jeito né...*”.

Há desse modo uma afinidade indescritível com esta “nação”, que por sua vez é valorizada de modo misterioso, sempre remetendo a um destino ou coisas do tipo. Nesse sentido, existem muitos fatores que permitem que alguém diga “sou Estrela Brilhante”, isso não passa necessariamente por uma relação estreita com o mestre da “nação”, como no caso dessa mesma batuqueira que diz falar com mestre Walter apenas cinco vezes ao ano, enfatizando isso como algo exagerado, mas que não a impede de ser da “nação” visto que compartilha sentimentos e lembranças que fazem diluir o corpo individual no corpo coletivo.

Ou seja, camisas, cores, baques, identificação com os modos como é regida a percussão, a criatividade de seu mestre, a “*belezura*” de sua dança, o “*luxo*”³¹ de sua corte, o cantar exaustivo de seus integrantes, os encontros que a “nação” proporciona e outras afinidades constituem experiências sensoriais nos indivíduo que permitem compartilhar gestos verbais ou não que agregam emoções, que formam um coletivo, que cria pertencimentos e fazem parte dos *movimentos* que compõe a *corporeidade* desta “nação”.

As emoções envolvidas ao compartilhar esses gostos são incorporadas constituindo o que Csordas (2008) chama de “*experiências pré-objetivas*”. Nesse sentido, a perspectiva da *corporeidade* nos permite compreender que essas afinidades misteriosas com “nação” estão ligados a essas experiências (*pré-objetivas*) que de algum modo remexem lembranças que são traduzidas em gestos reconhecidos e emoções inexplicáveis diante da performance do MNEBR.

³¹Voltaremos a falar das categorias nativas “*belezura*” e “*luxo*” como modos de se definir e propor diferenciações culturais e estéticas que são compartilhadas.

O que percebo, portanto, é que o que fortalece o sentimento de coletividade da “nação” é o compartilhamento de uma linguagem, emoções, gestos e estéticas específicas que, logo, configuram a sua “família”. Como o próprio modo de se confeccionar uma fantasia e todo o cuidado dedicado aos seus “acabamentos” que veremos no capítulo seguinte. Dentro de uma nação e entre ela e indivíduos que não moram na comunidade muitas relações são travadas, algumas mais próximas e outras não, mas todas em prol do Maracatu e especificamente de sua identidade como coletivo que compõe uma das maiores “nações” de Recife.

No caso do MNEBR, Mestre Maurício faz referência à “família Estrela Brilhante” e comenta aos que vão à sua casa em Recife *“oh, quando quiser voltar já tem uma família aqui!...Desce no Jabá, sobe a ladeirinha e é Maurício! Depois sobe mais já é o Alto José do Pinho”*.

Isso mostra que no processo de construção de diferenças e semelhanças não cabe a separação rígida do dentro e do de fora. Há uma variedade de relações de trocas e gratidão que configuram a “família Estrela Brilhante”. Por exemplo, quando algum integrante de Recife da “nação” está presente no Rio de Janeiro é muito comum ser levantada a integração entre quem se identifica com essa “nação” e é, no caso, carioca. Outro exemplo dessa integração foi a vinda de mestre Maurício para desfilar no cortejo de carnaval do “grupo” Rio Maracatu no ano de 2013, exaltando o lugar da tradição pernambucana.

Há ainda o caso em que ao final de uma oficina de dança ministrada pelo mestre Maurício no espaço do Rio Maracatu ele disse

“eu me sinto um **filho** dessa casa.... como todos vocês já são **filho** de Recife. Mesmo aqueles que não foram lá, mas mesmo assim só tocar tambor está fazendo parte lá de Recife. Tanto materialmente como espiritualmente. Essa semana Chicote disse ‘aqui, tem que aproveitar enquanto Mauricio tá aqui porque nem todo dia Mauricio tá aqui’. Eu sempre to aqui, ele é que não me vê.”

E ele continua cantando,

“O Estrela Brilhante já se retirou. Deixou saudades para quem ficou!³²”(Grifo meu).

Desse modo a constituição do que é chamado de “família” exemplifica que não há dualismos absolutos nas relações, em que ora se é de uma família, ora de outra, ora de nenhuma, esteja você no Recife ou não. A passagem acima revela como são estabelecidos os vínculos entre a “nação” e um “grupo” que a recebe, onde a categoria “família” faz circular uma semântica de parentesco que permite emergir laços de amizade e hierarquias que, num nível pessoalizado (a dimensão da família) revelam também a hierarquia mais ampla do universo do Maracatu (a “autêntica nação” e o grupo de Maracatu).

Além disso, quando o mestre canta “*o Estrela Brilhante já se retirou*” ele aciona em seu corpo e atividades individuais sua relação com o coletivo que também o define como “*sou Estrela Brilhante*”. Portanto, demonstra-se mais uma vez como o pertencimento a uma “nação” exhibe a interrelação entre o corpo do indivíduo e o corpo do coletivo, da “nação”.

Os vínculos de aproximações e diferenciações entre indivíduos de diferentes lugares sociais, culturais e geográficos é o que constitui o coletivo. Neles estão em jogo contextos e interações para se compreender a configuração da “família”, suas integrações e diferenças, em determinado momento. Nesse sentido, os curiosos pelo Maracatu que vão para a comunidade de sua “nação” compartilham modos de pertencimento a uma cultura a qual se identifica, mas apesar disso são guardadas diferenças corporificadas entre os que nasceram ou não na comunidade, os que vivem o ano inteiro com “nação” e os que não.

Dunham (1983) demonstra que um coletivo consolida suas crenças, estilos e localidades quando as mesmas pessoas dançam juntas noite após noite, ano após ano. Isso quer dizer que esses vínculos passam por afinidades e compartilhamento de emoções e também pelo grau de envolvimento de cada um na vida e cotidiano de seus companheiros. Voltaremos nessa discussão ao falar das “vivências” que conformam a *corporeidade* da “nação”, por ora vale entender que esse convívio também gera aproximações e reforçam laços na medida em que estão sendo alimentados sentimentos comuns.

³² Encerramento das oficinas realizadas no Rio de Janeiro em novembro de 2012

Carlson (2009) diz que os efeitos dos jogos interativos numa rede de relações continuam para além da sua experiência momentânea. Nesse sentido as experiências vividas que fazem incorporar sentimentos e afinidades comuns se estendem para além de um momento pontual e a alimentação dessas afinidades coletivas é que irá, portanto, configurar e manter a “família Estrela Brilhante”.

O pertencimento ao coletivo se dá, nesse sentido, no compartilhamento e cultivo de sensações e *movimentos* corporais. Shusterman (2012, p.12,51) explica que

“como a ação só é realizada por meio do corpo, nossa faculdade de volição – a capacidade de agir como queremos agir – depende da eficácia somática. Conhecer e desejar a ação correta não será suficiente se não conseguirmos motivar o corpo a realiza-la...”

Ou seja, a manutenção desses laços dependem de uma eficácia somática, ou seja, estão atrelados ao nível de envolvimento e incorporação de gestos, gostos e emoções reconhecidos por um coletivo.

O pertencimento envolve, portanto, sensações que no nível corporal traz lembranças individuais e coletivas e prazeres intensos que extrapolam as fronteiras geográficas da “nação” em Recife. Ou seja, enquanto se dança ou toca, no Recife, no Rio de Janeiro ou em São Paulo, cada um traz pra si suas lembranças ao lado da “nação”, na avenida, nos ensaios, nas ruas e becos do Alto José do Pinho. Desse modo sua performance é motivada pelo reconhecimento do seu “trabalho”, talento e dedicação para com a sua “nação”, o que legitima seu lugar nessa “família”.

Portanto, a “família Estrela Brilhante” que aproxima indivíduos da comunidade Alto José do Pinho e de outros lugares do mundo é regida por esses tipos de vínculos, ora simétricos e ora assimétricos. O limiar entre pertencer e respeitar é tênue, se cruzam e o que é fortalecido é a possibilidade de se sentir de uma “nação” (pertencimento) compartilhar gestos, ritmos corporais, cantos, saudações, sentimentos e, enfim, configurar uma “família”.

Cada *movimento* realizado, cada momento, cada “toada”, lugar que se dança e se toca é um campo possível para a emergência de lembranças de experiências anteriores. Em todas elas o Maracatu traz a alegria de brincar, de sorrir, de ser prestigiado e de pertencer a algum coletivo,

seja a “nação” ou o “grupo”. Por outro lado, como vimos, essa festa é gerida por regras que dizem sobre respeito e sobre a dedicação aos “trabalhos” da “nação”.

3.E–Pertencimento e tradição

Todas essas compreensões foram possíveis, pois houve um esforço em vê o corpo e a *diáspora* como formas de organização cultural e política. Ou seja, o paradigma da *corporeidade* e a proposta da *diáspora* lidam diretamente com uma realidade vivida que comporta variadas dimensões simbólicas, políticas, sociais e corporais.

Revisitei também o trabalho das Barbosa sob as duas perspectivas propostas enfatizando um presente contingencial que sustenta a *linguagem em trânsito* como característica do quarto período da “nação”. O processo diaspórico vivido é movimentado pelo o encontro entre diferentes semânticas – “nações” e “grupos” –, pela atualização de discursos de tradição, pela circulação de bens simbólicos e pela configuração da “família Estrela Brilhante”.

Desse modo, a importância de se enfatizar a especificidade desse quarto período do MNEBR – que configura sua conjuntura – exemplificado pela sua história escrita, pelo seu cotidiano em Recife e fora de lá, se sustenta na medida em que “*a singularidade da situação deslança um leque de significações específicas que norteiam os processos de percepção e de cognição*” (GREINER, 2005, p.66). Assim, os corpos aparecem como o lugar por onde atravessam sentimentos, pertencimentos, valores e histórias. Eles são a origem dos *movimentos*, sempre em relação dialógica com outros corpos e outros lugares.

Por fim, a localidade “original” do Maracatu, nos seus *movimentos* (ou fluxos globais) são mais relacionais e contextuais do que espacial-geográfica - o que dá sustentação a perspectiva diaspórica e não à linear ou estática. Os sujeitos envolvidos nesses fluxos, que tem o Maracatu como ponto em comum, incorporam as diversas possibilidades de relações, simbolismos, geografias, histórias e trocas para imprimirem suas localidades e suas tradições em seus corpos.

Corpo e *diáspora* tornam a dialogar demonstrando que a construção de um lugar do “autêntico” não é o resgate de uma “origem”, mas é construção de relações que afirmem um

posicionamento corporificado nessa grande rede de trocas, como um lugar social e político. Na atual conjuntura esses corpos vivem experiências inéditas que reafirmam suas crenças ao longo do ano e reforçam-nas no período do carnaval. Vamos ver.

CAPÍTULO QUATRO:

“NEM MELHOR, NEM PIOR. SIMPLEMENTE UMA NAÇÃO DIFERENTE” – O COTIDIANO DO MARACATU NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE DE RECIFE

“a maior parte do tempo, porém, a novidade tem alguma relação com a rotina que a precede e que ela revoluciona.” (SERRES, 2008, p.119)

Neste capítulo abordaremos o cotidiano do MNEBR no período do carnaval³³. Primeiramente vale lembrar que esta “nação” pode ser vista hoje como uma expressão corporal e cultural que não se limita a um tempo e espaço localizados, logo não se restringem as atividades dos ritos carnavalescos, exatamente por seu caráter de uma *linguagem em trânsito*.

No entanto, o período do carnaval conforma um tempo cíclico e anual com datas marcadas por onde o Maracatu também transita e pontua seus *movimentos* – quer dizer, mesmo fora desse período fala-se em carnaval como um evento relevante na vida da “nação”.

Paradoxalmente a vida do Maracatu vai para além desse período – como ficou bem demonstrado com seu processo diaspórico atual – construindo nas suas atuais relações sentimentos de pertencimentos a uma “nação” e processos criativos que extravasam o tempo e o lugar do carnaval. Portanto, em todas as suas atividades configura-se sua *corporeidade*, que também se revelará no carnaval. Quero dizer que não é só no período de carnaval que se constrói o corpo de uma “nação” de Maracatu ou se prepara para um desfile, no entanto, é nesse período que se intensificam seus *“trabalhos”*.

Nesse sentido o cotidiano, o imaginário histórico da “nação” que discutimos anteriormente e a repetição anual do carnaval permite vermos esse período como um ritual festivo, repleto de elementos e eventos, que revelam que seus sentidos culturais e seus modos de estar no mundo tem efeitos para além desse momento. (GONÇALVES, 2010; CARLSON, 2009)

³³O que eu chamo de “período de carnaval” compreende os dois meses anteriores à data de carnaval no calendário cristão brasileiro, quando os trabalhos para sua realização se intensificam.

A performance do Maracatu é construída ao longo das vidas dos integrantes da “nação”, sendo o carnaval o momento onde são catalisadas expectativas e emoções, reinventadas tradições e, principalmente, incorporadas (embodiment) e renovadas determinadas linguagens verbais e não verbais que especificam esta “nação” de Recife.

Os processos criativos experimentados no período carnavalesco tentam responder às atuais questões da “nação” sobre “autenticidade” e a perda de controle sob seus *movimentos* pelo mundo todo. Desse modo, a partir de suas concepções de tradição, *movimento* e recriação e das interações que vivem nessa época é que seus agentes constroem suas especificidades e permite que se auto definam como uma “nação diferente”.

Por fim, a etnografia da produção do carnaval de uma “nação” de Maracatu tida como uma das maiores e mais tradicionais de hoje em dia, revela como os *movimentos* desse processo é constituído de diversas experiências multissensoriais – dimensão *pré-objetiva* que não se limita ao período do rito do carnaval – que se apresentam como pensamentos ou comportamentos indeterminados na prática que permitem resultados criativos - como o caso das imprevisibilidades do “dia do desfile” – mas que, por sua vez, são orquestrados pelo *habitus* – normas, comportamentos, noções de tempo e espaço experimentados ao longo de suas vidas.

Para uma análise desse processo, no ano de 2012 eu vivi 40 dias em Recife onde tive contato diário com o mestre Maurício Soares do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, morando na casa dele no último período do campo. Lá pude vivenciar ao lado dos integrantes da “nação”, de curiosos, turistas e moradores da região os dilemas e tensões existentes numa “nação”, localizada na comunidade Alto José do Pinho, no período do carnaval.

Além disso, no ano de 2012 fiz cinco oficinas de dança com o mestre mencionado, participei de dois desfiles na avenida (um no dia da disputa entre as “agremiações” e outro no dia das campeãs) e de uma apresentação num dos “pólos” de Recife. Fui à todos os ensaios da nação enquanto estive lá, isso inclui dez ensaios na comunidade, um na Rua da Moeda e dois no Marco Zero. Nessa vivência realizei entrevistas formais e conversas informais com o mestre Maurício e com outros integrantes da “nação” e de “grupos” que por lá estavam. No ano de 2013 passei

vinte dias morando no Alto José do Pinho revendo um pouco do processo de carnaval até o “dia do desfile”, participando de ensaios da comunidade e de duas oficinas com o mestre mencionado.

4.A – Preparativos do carnaval: ritual e cotidiano no Alto José do Pinho

Na discussão antropológica clássica os rituais são entendidos como eventos extraordinários que suspendem a vida cotidiana e engendram mudanças a partir de etapas de ruptura, crise, ação reparadora e reintegração ou separação (TURNER,1992; SCHECHNER,2012). A etapa de ruptura traria à tona mudanças no cotidiano de uma coletividade que viveria um momento de crise em sua unidade, mas que após ações reparadoras viveriam uma reintegração ou separação total da estrutura cotidiana inicial.

Aqui, não vou limitar a análise da vida de uma “nação” de Maracatu ao esquema dessas etapas, pois não acredito que isso seja possível visto a sua grande complexidade. Isso se dá principalmente porque os “trabalhos” da “nação” nesse período demonstram que durante o processo ritual do carnaval os indivíduos não deixam de lado o cotidiano tido como ordinário – profissão, estudos e afazeres domésticos – mas passam a sobrepor formas de convivência e de relações voltadas também para a construção do carnaval da “nação”

No entanto, o conceito de rito ou ritual de Victor Turner que não se restringe a práticas religiosas e diz respeito a um momento demarcado no calendário de uma sociedade é pertinente para o caso aqui apresentado. Shechner (2012) complementa essa proposta enfatizando que os rituais são formas das pessoas lembrarem, são memórias em ação e permitem que seja vivido o arriscado, o excessivo. Além disso, corroboram com a coesão de um grupo a partir de possibilidades criativas que engendram transformações permanentes ou não, como a reinvenção das tradições ao ser criados novas formas de tocar ou de se vestir. Nesse sentido interessa-me no conceito de ritual a sua ênfase na experiência e na criatividade, fenômenos que lidam com a relação entre o finito e o contingente da vida.

O ritual se dá, portanto, como um processo. Ou seja, um momento em que se revelam as profundezas sócio-culturais incorporadas ao longo da convivência do universo do Maracatu, tanto dentro quanto fora do tempo do carnaval. Não se trata apenas da representação de um novo ou

outro “eu”, mas de experiências vividas em atos rituais (ensaios, confecção de figurinos e trabalhos religiosos) que configuram em si mesmos um sistema de transformações (SCHECHNER, 2012). Logo, o processo ritual do carnaval engendra mudanças sociais e individuais na medida em que são vividos processos criativos infinitos para a definição de suas atividades como tradicionais ou “diferente”.

A partir do trabalho etnográfico realizado no Recife em janeiro e fevereiro de 2012 e 2013 foram observados alguns elementos e eventos – os “*trabalhos*” – que participam desse processo criativo. O primeiro deles são os *ensaios da percussão* que a “nação” realiza três vezes por semana em sua sede ou nas ruas arredores. O segundo são as preparações cotidianas na sede e na casa de mestre Maurício para a confecção de seus *figurinos*. O terceiro são os *trabalhos espirituais* que ocorrem nas vésperas do desfile da “nação” e o quarto é o “*dia do desfile*”.

Na organização e produção do rito de carnaval do MNEBR os três primeiros elementos estão mergulhados num universo de emoções e comportamentos, ora padronizados e ora renovados. Esses “*trabalhos*” revelam processos criativos que sobrepõe diversas dimensões da vida: música, dança, religião, profano, público, secreto, profissão, família... Todas estas se inter-relacionam para formar a *corporeidade* da “nação”, revelando as variadas formas de se estar no mundo tendo em vista, no entanto, o compartilhamento de um *habitus* que orchestra os imprevistos possíveis no decorrer do processo ritual.

Além disso, todos esses elementos dialogam com a *dança do Maracatu*, materializando sua relação com os toques, com os figurinos e com a religião. Essa é uma ideia central num debate onde o Maracatu é predominantemente visto como um ritmo musical, e que, no entanto as performances *afro diasporicas* insistem na interrelação entre as linguagens dos sons, das danças, seus artefatos e crenças.

Discutiremos melhor a dança no próximo capítulo, por ora vale ressaltar que esses elementos e eventos demonstram que seus “*trabalhos*” em comunidade no período do carnaval estão intrinsecamente relacionados a uma vida incorporada e *afro diaspórica*, de modo que todos seus *movimentos* disciplinam seus corpos para se protegerem e expressarem suas memórias individuais e coletivas. Isso implica um tipo de conhecimento onde o corpo expressa o processo de sobrevivências desses indivíduos e coletividades através da dança, religião, luta e oralidade.

(TAVARES, 1998). Desse modo, percussão, figurino, religião e dança enfatizam seus “trabalhos” e justificam a crença de ser uma “nação diferente”.

Por fim, esses preparativos para o carnaval constituem um processo que a cada ano é atualizado através das interações coletivas e cotidianas. Para Maria Laura, antropóloga que estudou o carnaval carioca e a performance do Boi Bumbá de Parintins, esses festivais são momentos críticos de experiência e elaboração de formas diversas de estar na história e na modernidade...

“Compreendo essas duas festas como modos da **ação coletiva**, de **natureza processual**, que dispõem padrões artísticos e narrativos únicos...”
(CAVALCANTI, 2002, p.38. Grifo meu).

O Maracatu de alguns modos pode ser incluído nas características propostas acima, principalmente no que se refere a produção de seu carnaval na comunidade como um processo social. Ou seja, tendo em vista a perspectiva de vida dos integrantes da “nação” que se preparam para esse ritual todos os anos, repetindo um ciclo anual e reinventando formas de vivê-lo.

É preciso salientar que os Maracatus vivem grandes disputas e negociações onde cada “nação” reivindica sua maior legitimidade histórica e performática diante de outra, apresentando e criando suas próprias marcas de diferenciação. A amplitude desse contexto, no entanto, será nesse trabalho recortada pelas experiências que vivi com integrantes do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife.

Chegando pouco mais de um mês antes do desfile de carnaval no ano de 2012 foi possível perceber as transformações espaciais e emocionais dos lugares e dos indivíduos que participavam do processo no Alto José do Pinho. Faltando duas semanas para a abertura oficial do “Carnaval Multicultural de Recife” organizado pela prefeitura da cidade os “trabalhos” já estavam a todo vapor na comunidade.

Na sede da “nação” as meninas da corte experimentavam os seus figurinos e eram feitos os últimos arremates e concertos nas “aspas”³⁴ de suas saias. As blusas e acessórios dos “batuqueiros” chegavam, mas as primeiras logo acabavam tendo que esperar uma nova remessa que também é vendida para quem se interessar. Além do pedido de dinheiro para os “batuqueiros” para a compra dos materiais necessários para pintar os aros das “alfaias” com motivos do Estrela Brilhante nas cores azul e branco. “*É muita coisa para resolver, espiritual, profissional, do Maracatu...*”³⁵ (MAURÍCIO SOARES).

Esse é o clima das pessoas que defendem a sua “nação”: entre uma visita e uma ligação e outra, são revezadas suas atividades profissionais e diárias com ensaios, concertos de fantasias e uma cerveja ou cachaça à noite. A rainha Marivalda carrega ainda o cargo de presidente da “nação” e por isso fica a serviço de questões burocráticas da “nação” a serem resolvidas nas vésperas, com a ajuda de seu marido Jair. Além de suas preocupações referentes às roupas dos “batuqueiros” e das preparações dos trabalhos religiosos antes do desfile de carnaval.

Vamos ver como cada uma dessas atividades se organiza.

**Ensaio da Percussão*

Os ensaios da percussão acontecem na sede da “nação”, onde é também a casa da rainha Marivalda. Eles ocorrem regularmente, diferente, por exemplo, da dança da “nação”. No entanto esta dança demanda a existência de instrumentos, adereços e objetos (GONÇALVES, 2010). Além disso, Daniel (2002) e Dunham (1983) salientam o caráter interligado entre dança e música *afro diaspóricas*, a primeira autora inclusive se referencia a essas expressões culturais como “dance-music”. Nesse momento veremos como a relação entre corpo, dança e som se dão através da estrutura e dos elementos que compõem os ensaios da percussão do MNEBR.

Nos ensaios da percussão ficam dispostos na sede seus instrumentos: os agbês – são como chocalhos feitos de contas amarradas numa cabaça e que foram introduzidos na “nação” pelo mestre Walter há alguns anos atrás – e em alguns casos os mineiros ou ganzás acompanham os agbês; as alfaias ou bombos – são os instrumentos característicos do ritmo do Maracatu e no

³⁴As “aspas” são armações de ferro ou bambolê que sustentam as saias dos figurinos.

³⁵Conversa informal no Recife em janeiro de 2012.

caso do MNEBR é exaltada a sua potência por serem feitos de tronco de macaíba; além das caixas e os gongês. (Vê anexo II)

Mestre Walter é quem rege a percussão da “nação”, ele é conhecido pelo seu jeito rude, mas exaltado por sua criatividade musical. Assim como a rainha Marivalda e mestre Maurício, ele também veio da Escola de Samba Gigantes do Samba e passou com eles pelo Maracatu Nação Leão Coroado de mestre Luís de França. A denominação de “mestre” no Maracatu é em geral usada para se referir a quem rege a percussão de uma “nação”, apesar disso algumas entidades ou mestres religiosos também são referidos assim, como o caso de mestre Cangaruçu e mestre Maurício. Há uma polissemia na palavra que demarca as hierarquias de uma “nação” de Maracatu que passam por suas atividades religiosas e artísticas.

No primeiro ensaio que assisti na sede mestre Walter chegou por último e ao tocar seu apito todos ficaram a postos. Ele organizou a percussão, arrumando algumas caixas entre as alfaias que eram também organizadas por filas; além da outra linha de caixas e de agbês. Na lateral ficavam os gongês. Os agbês eram tocados pelas mulheres, algumas da comunidade e outras de fora de Recife; algumas usavam enfeites de cabelo em formato de flor nas cores azul e branco. Nas alfaias eram na maioria homens tanto da comunidade quanto de fora – apesar disso hoje em dia já é aceito que mulheres também toquem. Poucos estavam com a blusa do Estrela Brilhante e ao longo da minha estadia na “nação” pude perceber como essa configuração foi se transformando a ponto de no último ensaio todos estarem com a blusa da “nação”. Os bombos eram em sua maioria de aros brancos e tronco de macaíba lixado ou não e às vezes motivos azul e branco. Todo ano seus aros são pintados com algum desenho diferente, mas que mantenha as cores da “nação”. As caixas também passam pelo mesmo procedimento. Alguns agbês também tinham contas azuis e brancas e os gongês eram pretos, mas também podem ser pintados com as cores da “nação”.³⁶

Os ensaios na sede contam com a ajuda de Jair, marido da rainha Marivalda, que monta um equipamento de som, um pouco danificado. Depois do desfile do carnaval eles ocorrem com menos frequência, retornando aos poucos suas atividades a partir dos meses de setembro-outubro

³⁶Vê no capítulo 1 sobre a relação entre cores como formas de mediar laços e amizades (GONÇALVES, 2010)

e enfim no período do carnaval ficam cada vez mais cheios, sendo quase impossível entrar na sede para assisti-los.

Esses ensaios ocorrem à noite, nas terças, quintas e domingos – esporadicamente ocorrem ensaios fora desses horários. Os “batuqueiros” que moram na comunidade se desdobram com seus horários de trabalho para estarem presentes. Este passa a ser um momento de folga dos compromissos profissionais, quando se toma cerveja ou vinho nas escadas da Rua Tuína e se revê os amigos. Mas os ensaios também são compromissos sérios, determinam o pertencimento a “nação” e a presença no “dia do desfile”. Diz-se que *“Maracatu é uma brincadeira séria”*.

Nesse primeiro ensaio que assisti a sede estava bastante cheia, em sua maioria com pessoas da comunidade que por sua vez eram na maioria negras, homens e mulheres. Havia também meninos pendurados na grade de fora do espaço de ensaio para ver o batuque e pessoas dançando na calçada em frente. Esse ensaio foi bastante empolgante, mas nem sempre é assim.

Há dias em que os “batuqueiros” estão cansados ou vivendo alguns problemas entre eles. Apesar dos problemas possíveis são nos ensaios que os “batuqueiros” são desafiados e colocam em prática seus talentos, aprendem e criam. Ouvi dizer que muitas vezes é um momento de jogar pra fora a “energia” ruim. No trabalho de Dunham (1983) ela diz que a externalização da “energia” é uma função psicológica da prática cotidiana da dança – aqui no caso do tocar. Na análise da autora a “energia” pode ser voluntária ou involuntária e servem de estímulos de alegria, tristeza ou raiva para a performance coletiva. Nesse sentido os ensaios configuram-se como um local de sociabilidade e experimentações onde se aprende não somente a tocar, mas também a como se comportar, como ser de uma “nação” e como resolver seus próprios problemas num coletivo.

Continuando, os primeiros ensaios aconteciam no espaço da sede, onde ainda cabiam todos que iriam tocar com a “nação”. Conforme eles lotavam o ambiente da sede, eles passavam a ocorrer em forma de “arrasto” – como dizem os paulistas – ou “arrastão” – como dizem os recifenses e cariocas. Esses percorrem as ruas e becos da região, circulando pelo Alto José do Pinho, Mangabeira e Bomba do Hemetério (Zona Norte de Recife, vê anexo I). As terminologias “arrastão” ou “arrasto” dizem respeito, portanto, à configuração de um grupo de “batuqueiros” reunidos que caminham, tocam e dançam pelas ruas com seus instrumentos, sendo guiados por

seu mestre com seu apito. Elas anunciam ainda a formação de um cortejo característico da organização espacial dos Maracatus nação com seus “batuqueiros” e personagens da corte.

O último ensaio na comunidade é um “arrastão” e ocorre no domingo anterior ao carnaval, visto que durante a semana que se segue os ensaios ocorrem no Marco Zero – centro de Recife – para a preparação da abertura oficial do carnaval da cidade na sexta feira com o percussionista pernambucano Naná Vasconcelos e sua banda. Este último ensaio na comunidade é bastante esperado, pois é quando são acertados os últimos detalhes da percussão como “baques”, modos de tocar, empolgação e até quem vai tocar no dia da passarela. Ouvi chama-lo de “ensaio da morte” e tem como marca a saída ou ao menos a passagem na casa de mestre Walter. Nesse dia é pedido que todos estejam com a blusa da “nação”, caso contrário há risco de não tocar.

Durante os “arrastões” que ocorrem pelos arredores da sede, quanto mais se anda, mais pessoas agregam o percurso da “nação” além das senhoras que param para ver das janelas e portas de suas casas. Por aquelas ruas “batuqueiros” e público criam *movimentos* para pular as poças de água suja e os montes de lixo que se encontram no caminho. O Maracatu na rua cria, então, um cenário dinâmico onde todos participam da performance seja cantando, tocando ou pulando e dançando.

As crianças também compõem esses *movimentos*, seja tocando ou acompanhando os ensaios pelas ruelas da comunidade, correndo de lá para cá de modo a já conhecerem o local, buscando atalhos e cantando todas as “toadas”. Para a discussão sobre o corpo a questão etária é bastante interessante, pois enfatiza que a experimentação constante das crianças com o espaço, com os tambores e os ritmos fazem emergir *movimentos* que fazem parte da construção de uma inteligência e identificação motora, espacial, perceptiva e simbólica constituintes de sua *corporeidade*.

Por fim, são nos ensaios da percussão – e também nas oficinas de Maurício, como veremos no capítulo seguinte – que os “batuqueiros” aprendem a tocar e percebe-se que cantar é fundamental. A relação estreita do “baque” com o canto e a dança exemplifica a importância dos “batuqueiros” onde, é o tocador que regula os tons e compassos da dança e quem decide quando é apropriado ou não a introdução de breaks e convenções (DUNHAM, 1983).

O aprendizado e o desenrolar dos ensaios se dão através de linguagens não verbais, onde o mestre Walter gestualiza com as mãos enfatizando que todos devem cantar, prestar atenção no momento da pergunta e da resposta da “toada” e saber a hora de mudar os “baques”, as convenções e os breaks da “toada”. Todas essas mudanças dão o ritmo e o estilo das “toadas” dessa “nação”, que a faz “diferente”.

Nos ensaios na sede o mestre e outros escolhidos por ele cantam no microfone a pergunta da “toada” e o restante dos “bataqueiros” respondem. Assim são estruturadas as “toadas” que, no “dia do desfile”, são respondidas por todos da “nação”. Além disso, elas trazem para os participantes do Maracatu o sentimento de pertencer a uma “nação”, pois contam sua história e trazem para a cena um pouco das afinidades de seu mestre. Como exemplos,

- há toadas que falam da “nação”:

Pergunta: *“Quem foi que disse que o **Estrela** não saía?”*

Resposta: *O **Estrela** tá na rua com prazer e alegria” (2X),*

- as que remetem às entidades religiosas da “nação” (“Mestre Cangaruçu”, “Dona Joventina”, “Dona Erundina”), aos personagens, aos instrumentos e sua religião (relacionada a sua referência histórica com as nações africanas nagôs):

P: *“Quando os nossos **tambores** zuo que a **dama do paço** girou, meu **estandarte** brilhou porque sou nação nagô.*

R: *Teu estandarte brilhou porque sou **nação nagô**.*

P: *Vem nação estrela brilhante cantar. Bate forte nossos tambores, rufa **caixa, mineiro e ganzá. Joventina, Erundina, não deixe os tambor se calar...***

R: *Joventina, Erundina, não deixe os tambor se calar”³⁷*

Ou

P: *“Dança **rainha, vassalo e escravo**.*

³⁷Essa “toada” será citada novamente no próximo capítulo de modo a ilustrar a relação religiosa engendrada nos símbolos de Joventina e Erundina com o toque da “nação”.

*R: Todos os **lançeiro** e a corte real.*

P: Toque o batuque no baque virado.

*R: **Dama de paço** escute o compasso*

....

*P: Vem meu **rei, embaixador e princesa** também, **catirina** olha o baque zuando.*

R: É o estrela que já vem chegando.”

Hoje em dia há também as “toadas” que o mestre Walter fez para outros “grupos” de Maracatu, como o caso do Rochedo de Ouro de São Carlos no interior de São Paulo e também a “toada” que a batuqueira Sabrina Carvalho fez para vários “grupos” do país. São elas, respectivamente:

*“Lá na mata tem um rochedo,/foi tupã quem me mandou ir lá,/foi meu **mestre** quem me ordenou /leve os **tambor** que é pra gente zuar”.*

e

*“Uma Estrela nasceu pra brilhar/ Rufa caixa, mineiro e ganzá/ O Estrela Brilhante veio cá buscar/ Vamo logo sair pra brincar (2x)/Vem com Dona Joventina e Erundina **vamos lá pro sul**/ Com Itá, Rochedo de Ouro, com Caracaxá e o Cangaruçú/Tem arrastão do beco, Trovão das minas, Rio Maracatu, O bloco e Maracutaia no baque virado/representando o **branco e azul**”*

Além dessas e muitas outras, há as “toadas” de bumba meu boi que mestre Walter traz para o Maracatu revelando a interação desses universos rítmicos.

Nessa breve apresentação vemos como as “toadas” são músicas com letras que fazem parte da construção identitária, simbólica e histórica da nação. As “toadas” criam pertencimentos, são escutadas e tocadas mundo a fora e desse modo suscitam emoções e sentimentos encarnados. É comum ver as pessoas se emocionarem, cantarem alto e forte quando se menciona Dona Joventina, Dona Erundina e Mestre Cangaruçú; é visível a felicidade de Dona

Marivalda ao ver toda a “nação” agraciando-a como rainha. Além disso, as novas “toadas” feitas para os “grupos” materializam a relação entre as “nações” e as pessoas de fora de Recife que fazem Maracatu em seu estado; parece, enfim, uma forma de agradecer aos “grupos” o “respeito” e a relação que é mantida com aquela “nação”.

Esses laços com os “grupos” se fortalecem na medida em que no contexto dos “batuqueiros” locais da comunidade inserem-se os interessados pelo Maracatu oriundos de outros estados do Brasil e até de fora do país. Geralmente são integrantes de algum “grupo” de Maracatu que vão à “nação” para aprender mais e participar do período de carnaval. As pessoas de outros lugares que pretendem tocar com a “nação” passam pelo dilema de serem aprovados por mestre Walter e por alguns “batuqueiros” mais antigos. A exigência de respeito aos mais velhos na hora de chegar é explícita. É preciso saber quem é quem e a hierarquia que existe na “nação”. O respeito³⁸ aos que são da comunidade exalta a sua “vivência” com o Maracatu o ano todo e as mudanças que ele proporciona em suas vidas.

Toda essa abertura e *movimentos* que a “nação” vive desde seu quarto período podem ser bem observados nos seus ensaios. Nos mesmos, podem ser sentidas as sutis diferenças entre cada um que está tocando ali. São diferenças que montam uma estrutura hierárquica que passa pelo “mestre”, rainha, batuqueiros e indivíduos da comunidade. Estes mesmos carregam consigo seus *saberes corporificados*, ou seja, os modos cotidianos de se comportar, de se alimentar, de se vestir, de fazer Maracatu, de comunicar verbalmente ou não, os seus valores e gostos e as diferenças que eles trazem perante os novatos que chegam.

Existe também uma grande integração entre os que moram na comunidade e os que não moram e chegam lá agraciando a “nação”, respeitando-a, partilhando vitórias e conflitos. É uma partilha de emoções e sentimentos, que ora integram e constituem o pertencimento a uma “nação” e ora diferencia deixando emergir a hierarquia de poder que existe no local. Isto pode ser observado nos ensaios, por exemplo, nas amizades pessoais que se constroem com os “batuqueiros” mais antigos da “nação”, mas ao mesmo tempo respeitando o lugar deles na formação da bateria e seus comandos.

³⁸Tal “respeito” está atrelado à necessidade de se conservar os lugares dos “detentores dessa cultura” - como vimos no primeiro capítulo. Além disso, isso se torna mais forte com a vinda de tantas pessoas de outros estados.

Ao observar os ensaios para a preparação da percussão da “nação”, o que se pode concluir, portanto, é que no atual período do MNEBR os ensaios e os carnavais não se fazem mais sem os indivíduos oriundos de outros lugares que tocam e dançam na “nação” – como já foi sinalizado no capítulo anterior quando falamos da “família Estrela Brilhante”. Com isso novos elementos movimentam o processo histórico de construção de uma “nação” e reverberam nas suas condutas cotidianas. No entanto, apesar das transformações que podem ocorrer – como a criação de uma nova convenção rítmica ou uma maneira diferente de tocar o “bombo” – os ensaios no período de carnaval são momentos de se reafirmar seus valores tradicionais como as cores, a idade da “nação”, as histórias de seu mestre e sua rainha, seus lugares simbólicos, históricos, geográficos e corporais.

Além disso, o tocar também se configura como uma performance, ao lado das experimentações de um figurino da “nação”, como veremos.



Ensaio do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife pelas ruas do Alto José do Pinho, em forma de “arrastão”.
Foto: Taís Lago



Ensaio do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife em sua sede no ano de 2011. Foto: Taís Lago.

**Confecção e experimentação dos Figurinos*

Os figurinos fazem parte das preocupações dos integrantes da “nação”, além de contarem ponto para sua classificação no desfile de carnaval.

O MNEBR se orgulha de suas indumentárias, por isso elas são feitas com muito apreço e é comum ouvir dizer que uma das belezas de sua “nação” está aí: nos seus segredos e modos de confeccionar suas roupas. Dona Marivalda, sua filha Geny, os costureiros e costureiras que as acompanham e Maurício são grandes referências para essas confecções. É recorrente o discurso de que somente esta “nação” tem tanta atenção para fazer os acabamentos de seus figurinos – isso não quer dizer, no entanto, que as outras nações não trabalhem tanto quanto esta. É conhecida a preocupação detalhista às “peças” que são coladas nas saias e blusas. Estas são cortadas com todo cuidado, de modo a se imaginar previamente a sua forma e como serão encaixadas nas roupas (Vê anexo II). Elas são revestidas de paetês e “galões” tanto em sua parte frontal quanto em sua lateral, o que requer um grande trabalho manual com cola de sapateiro ou

cola quente. “*O acabamento é muito importante... faz um acabamento e a roupa fica nova*”. (MAURÍCIO SOARES)

Os “*trabalhos*” para a confecção dos figurinos da “nação” ocorrem diariamente em dois quartos nos fundos da sede. Durante o dia chegam amigos para ajudar ou conversar com Geny e seus companheiros de trabalho. Quando tem ensaio, à noite, algumas pessoas, principalmente “*batuqueiros*”, passam por lá para buscar suas alfaias e todos se cumprimentam, comentam uma fofoca, assistem televisão... É um clima de trabalho, mas com seus momentos de descontração e sociabilidade.

Não estive tão presente nos “*trabalhos*” da sede, mas minha circulação lá e na casa de Maurício me fez compreender alguns mistérios que existem em torno dos figurinos.

No meu primeiro ano no Alto José do Pinho, sempre que eu fazia a pergunta “*de que você vai sair no Maracatu?*” a resposta não vinha imediatamente ou era desconversada, não se queria dizer as cores que seriam usadas ou como estavam seus preparativos e, rapidamente, a pergunta era retornada a mim: “*e você vai sair de catirina não é isso?*”. Para compreender isso é necessário saber que a corte do Maracatu é predominantemente composta por pessoas da comunidade e denota a realeza e o “*luxo*” da “nação” com figurinos coloridos, brilhosos e na maioria diferentes. E, em geral, as mulheres que não estão no Maracatu há muito tempo e vem de outros lugares – como era o meu caso – dançam no cordão de “*catirinas*” – historicamente este personagem não está na corte, mas forma duas filas onde todas se vestem iguais; atualmente no MNEBR elas usam saias floridas, sem armações, blusas lisas, turbantes e acessórios simples como cordões e pulseiras de contas.

Desse modo, as desconversas sobre do que sair no Maracatu e essa pergunta-afirmativa sobre o personagem que eu vestiria revelam os espaços de poder de quem faz parte da “nação”. Ou seja, essas relações de poder no universo do Maracatu passam pela própria estrutura hierárquica da composição dos personagens da “nação”. Além disso, nem todas as figuras da corte são nomeadas³⁹ e por isso não havia necessariamente uma resposta para a minha pergunta,

³⁹Apesar disso, alguns personagens são reconhecidos e têm suas características e danças específicas como a rainha, o rei, o escravo, os lançeiros, as catirinas, o caboclo, as damas de paço, as baianas ricas, a ala africana e o porta estandarte.

tratava-se de personagens da corte como príncipes e princesas, onde o que importa é que se vistam com “*luxo*”.

Portanto o mistério em torno dos figurinos revelam protocolos de interação onde cada um deve cuidar do seu lugar e da sua roupa, de modo que seus detalhes só serão revelados no dia do desfile. As fantasias são feitas para serem vividas nesse dia, de modo que o processo de sua confecção e experimentações anteriores só se completa com a sua expressão. Gonçalves (2010) explica sobre as fantasias que “*ao ser comunicada aos outros, a experiência ganha sentido para o sujeito e torna-se publica*”.

A experiência de dançar no Maracatu, independente do personagem que você vista, passa pela categoria do “*luxo*”, de modo que a fantasia deve ser cuidadosamente preparada para enfim ser vivida publicamente e ganhar seus sentidos. No caso do desfile, sua dança traz à tona a experiência com uma roupa nada usual. Seu “*luxo*” estampado na corte da “nação” passa por uma estética onde “*você vai ver que o que tem no Estrela são é muitas cores!*” (MAURÍCIO SOARES). As roupas e seus brilhos na luz do sol – como me mostra o mestre Mauricio – revelam o “*luxo*” e a importância do brilho daquelas fantasias.

No primeiro ano que estive na “nação”, Mauricio me orientou a não dizer com que roupa eu ia desfilar e disse “*deixe ser surpresa*”. A curiosidade e a surpresa também são elementos que compõe o mistério em torno dos figurinos e que deixam todos com vontade de ver e saber como estará a “nação” no dia do desfile. Ao mesmo tempo, o MNEBR carrega consigo um grande público, tanto da comunidade como de outras regiões, e por isso todo cuidado e toda surpresa deve ser feita para alcançar a sua vitória no carnaval e agradar aos que torcem por ela.

A convivência na casa de mestre Mauricio me mostrou que o processo para a chegada na estética luxuosa que os integrantes da “nação” esperam requer muito “*trabalho*”. O mistério, a surpresa e o “*luxo*” configuram uma estética onde o corpo vestido para e pela “nação” não está alienado ao seu processo de produção. Ou seja, não se trata apenas da exibição de um mero corpo físico vestido luxuosamente, mas trata-se da performance de um corpo vivo que através de suas percepções constroem um estilo, um jeito de ser “*diferente*” e uma compreensão do seu lugar no mundo. (SHUSTERMAN, 2012)

No quintal da casa de mestre Maurício, no verão da cidade, sentados em cadeiras e no chão as confecções progrediam. Era preciso sentir as dores no corpo e o cansaço desse processo para entender os detalhes de cada roupa, sua importância para o “dia do desfile” e como se experimenta essa estética específica. “Peças”, “galões”, pedrarias, plumas, e outros materiais compõem o “*luxo*” dos figurinos que vão sendo montado ao longo dos meses e vestidos com muito orgulho no “dia da passarela”.

Sobre as fantasias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, Gonçalves (2010) diz que

“a fantasia do desfile é, entretanto especial, tornando-se um importante elemento que se agrega à dança... no desfile a exuberância e a visualidade exigem uma fantasia com muitos elementos, como penas e tecidos que a tornem majestosa e chamem atenção. O traje, apesar de toda a problemática que seu peso implica, deve se adequar ao movimento. Há treinos e ensaios específicos com a fantasia... para testa-la, para acostumar-se com ela e adapta-la ao movimento.”

A atenção aos detalhes dos figurinos do Maracatu, todos os cuidados e amor dedicados nas suas confecções fazem paralelo ao que Gonçalves diz sobre a importância da exuberância das fantasias no dia do desfile de carnaval das Escolas de Samba cariocas. Ou, seja, todo esse cuidado será materializado e exibido nesse dia, como roupas previamente elaboradas e experimentadas. No Maracatu nenhuma fantasia é igual com exceção às do cordão das catirinas, dos lanceiros e de algumas alas. Maurício explica que os brilhos das fantasias devem combinar e num misto de empolgação e intimidade com os adereços de carnaval me revela os esforços criativos para sua confecção e para sua adequação ao corpo que irá dança-la.

Maurício diz *“Tenho muito amor e orgulho dos meus figurinos, que crio para mim. Antes de eu vestir eu vivo a roupa, começo a vestir a roupa antes dela terminar de ser confeccionada... Ai termina os acabamentos para vestir, é ansiedade... Não sei costurar mas tenho a ideia⁴⁰.”*
(MAURÍCIO SOARES)

Desse modo entende-se que a construção de um figurino é um processo de incorporação de valores e gostos que passam por recriações e experimentações. Sua produção cria os

⁴⁰Conversa informal no Rio de Janeiro em novembro de 2012.

elementos de identificação desta “nação”, onde o “*legal é ter novidade, é fazer diferente para não parecer que está usando o mesmo figurino do ano anterior.*”⁴¹ (MAURÍCIO SOARES)

Essas experimentações se realizam, por exemplo, nos cuidados com o uso das “aspas”. Elas são armações circulares de ferro ou bambolê que servem de sustentação para as saias usadas na “corte”. Hoje em dia é muito difícil ter alguém na corte que não as use. Maurício explica que para usa-la é necessário cuidado para que ela não fique maior que a saia, não atrapalhe a dançar e não machuque tanto, contribuindo para o *movimento*, como salienta também Gonçalves (2010). Ouvi uma menina de Minas Gerais contar que ia sair pela primeira vez de “aspas” e que então ganharia mais uma marca de sua “nação” em sua pele, pois para os iniciados nessa experiência é comum que as “aspas” causem feridas nas cinturas – revela-se então um processo de aprendizagem e pertencimento que passa pelo corpo.

A preocupação com o figurino, em mudá-lo, renová-lo e diferenciá-lo, ou seja, de movimentá-lo todo ano demonstra, portanto, o constante processo criativo que vivem os agentes do Maracatu e revela como o caráter cíclico do ritual do carnaval se insere em transformações constantes. São essas transformações ao lado da manutenção de elementos tradicionais que definem o seu *status* de “*diferente*” no que tange os figurinos da “nação”, na mesma proporção em que Mestre Walter salienta as especificidades de sua percussão.

Os figurinos não são, portanto, apenas roupas para serem vestidos, eles ao serem usados por quem dança ou toca na nação, permitem experiências profundas que conformam uma estética particular. Ou seja, não se trata apenas da elaboração de uma imagem ou aparência corporal, mas de experiências transformativas que revisam as próprias atitudes, personalidade e *corporeidade*. (SHUSTERMAN, 2012)

Os corpos desses indivíduos que vivem seus figurinos, a estética que produzem e os mistérios que os rondam revelam o que Tavares chama de “chão da gramaticidade”, onde

“o corpo, pela significação que produz, enuncia nas frases de seus **movimentos** uma ordenação lógica dos artefatos (roupas, balangandãs etc.) que compõem a sua estrutura. Estes artefatos, como linguagem que são, correspondem à estrutura sócio-cultural que forma o **chão da gramaticidade**, das normas e

⁴¹ *Ibidem.*

códigos por onde os agentes coletivos interatuam.” (TAVARES,1984. Grifo meu.)

Desse modo, no MNEBR os corpos ornados com estes figurinos reafirmam valores e criam elementos que compõe uma identidade coletiva. Quando algum elemento que compõe essa gramática reconhecida é estranho ao grupo, ele é rapidamente questionado, como o foi o caso da minha roupa, em que eu dancei na corte, mas não usava a armação de “aspas” e nem estava no cordão de “catirinas”.

Portanto, durante esse processo se aprende a amarrar as “aspas”, a dançar com os adornos, o sentido de ser de uma “nação” e entra-se em contato com esse “chão de gramaticidade”. Além disso, as experimentações fazem parte da constituição de uma estética, onde os corpos passam a assimilar os brilhos, as cores e toda a vaidade que envolve o “*luxo*” de um figurino da corte. As meninas desde pequenas brincam com as “aspas” e quando mais velhas passam a cuidar dos últimos detalhes de suas roupas, compartilhando de uma determinada *corporeidade* – meninos também participam do processo de experimentação dos seus figurinos. É assim, portanto, que este momento reafirma o pertencimento a uma “nação”, gerando expectativas para o “dia da passarela”.

Com todo esse cuidado e processo de experimentações, os figurinos são confeccionados e pensados para serem consumidos no dia do ápice do ritual festivo do carnaval: o “dia do desfile”, de modo a contribuir para a performance individual e coletiva deste dia. Sua produção é revelada nas categorias de “*luxo*” e nos modos de se fazer “*diferente*”. Por fim, essas categorias nativas revelam os esforços dos agentes do Maracatu para valorizarem seus “*trabalhos*”.

Para concluir, vale a pena relatar que, diferente das “nações”, os “grupos” de Maracatu, como o caso do Rio Maracatu, constrói outra possibilidade estética e tem suas dançarinas usando panos de chita, sandálias rasteiras e colares, brincos e pulseiras de sementes e miçangas. Quando tal “grupo” monta uma corte ela não contém em suas roupas o “*luxo*” das “peças” e das tiaras, por exemplo, usadas nas “nações”. Trata-se de processos diferentes de experiência estética.

Esse pequeno contraponto com os “grupos” apenas revela a especificidade da “nação”, que hoje em dia serve de referência para reafirmar seu lugar diante da *diáspora* do Maracatu.



Rainha Marivalda costurando na sede do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife no ano de 2011. Foto: Laís Salgueiro.



Acima: As “aspas” dos figurinos da corte do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife. Ano 2011. Abaixo: Amiga e parente de mestre Maurício em sua casa ajudam na confecção da saia e de suas “peças” para figurino do carnaval de 2011. Fotos: Laís Salgueiro.



**Trabalhos Espirituais*

Os “trabalhos” espirituais configuram outra dimensão do processo de “vivência” do carnaval que também movimenta a “nação”. Eles em si possuem especificidades profundas que não se dá conta facilmente. Apesar disso, assim como os adornos e figurinos, constroem uma gramática reconhecida pelos que vivem o Maracatu de modo que a religião também é compartilhada e incorporada de diversas formas.

Através da etnografia pude perceber a pluralidade de crenças coletivas e diferentes níveis de envolvimento com as práticas religiosas *afro diaspóricas* realizadas em terreiros e rituais de Xangô e Jurema. No entanto, todas as práticas do Maracatu desde os ensaios da percussão até a confecção dos figurinos das “calungas”, por exemplo, se dão em torno da adoração de suas entidades religiosas. Isso revela que, na medida em que o Maracatu passou por um processo de carnavalização já mencionado anteriormente, ele atrelou seus valores e comportamentos culturais (religiosos) às dinâmicas da “nação” com a busca de sua vitória na competição do carnaval e à adoração de seus personagens míticos. Desse modo para os “Maracatuzeiros” o carnaval não é somente competição ou uma brincadeira, mas revela dimensões culturais de suas vidas.

Há, portanto, uma sobreposição de valores culturais do universo religioso com o carnaval do Maracatu, e o meio mais visível de compreender isso é na própria constituição da *corporeidade* da “nação”. Desse modo não é só na *dança do Maracatu* que se percebe sua relação com as danças de terreiros religiosos – como veremos no próximo capítulo – mas também nos seus comportamentos cotidianos que reconhecem e dialogam com essa gramática religiosa repleta de símbolos e gestos não verbais, que configuram seu *habitus*.

Enquanto estive no Recife no carnaval de 2012 e 2013 pude presenciar uma “obrigação” para as “calungas” que ocorrem neste período no terreiro da “nação”, o Ilê Asé Omyñ Ogunté localizado na Bomba do Hemetério, e a “saída”⁴² das bonecas no “dia do desfile”.

Apesar disso, minha estadia com mestre Maurício mostrou-me que a reverência a essas entidades não está estritamente relacionada à participação de rituais neste terreiro da “nação”, mas necessariamente ao pertencimento ao MNEBR. Por exemplo, ainda que não frequente o

⁴²A “saída” das bonecas se refere ao ritual em que elas saem do seu terreiro, onde receberam suas “obrigações” – alimentos e oferendas – dias antes, para a rua e para o desfile.

terreiro mencionado, o mestre não deixa de fazer os rituais que acha pertinente para pedir proteção à sua “nação”. Outro caso foi no dia da “saída” das bonecas, quando eu comentei no terreiro da “nação” que teria que ir embora mais cedo para cumprir um compromisso (religioso) que tinha com mestre Maurício, e logo me responderam: *“isso vá, que o que se faz lá vale como o que se faz aqui!”*⁴³ – o que revela uma pluralidade de rituais, mas a afinidade religiosa com as “calungas” e a crença coletiva pela vitória da “nação”.

O mestre é responsável por produzir banhos de ervas para os que quiserem desfilar com a “nação”, além de receber destes velas e cachaças para a realização de *“trabalhos”* espirituais. *“Quem vai sair no Maracatu eu só peço uma coisa, não é nada para fazer mal a ninguém... é para que exu⁴⁴, dono das ruas, nos proteja e nos dê um bom carnaval!”*⁴⁵. (MAURÍCIO SOARES)

Geralmente quem participa desses banhos não são pessoas da comunidade, mas são de outros estados e que chegaram até a “nação” também através de Maurício. Ele pede que ninguém beba álcool antes do desfile, pois o primeiro a beber deve ser exu, quando receber esses *“trabalhos”*. Parece que todos compartilham sobre a importância destes procedimentos durante o carnaval, um momento de disputa, quando todos esperam a vitória da sua “nação” e precisam de proteção.

Isso evidencia como a dimensão religiosa do Maracatu se realiza em seu processo diaspórico. Ou seja, não necessariamente estes indivíduos que tomam os banhos e oferecem *“trabalhos”* religiosos no período do carnaval mantém algum outro tipo de vínculo religioso como Maurício ou os frequentadores do terreiro da “nação”. No entanto, na medida em que o Maracatu se espalha pelo mundo, é através da crença coletiva em seus símbolos e nas estratégias de vitória da “nação” – que no caso estão atrelados à reverências religiosas – que são movimentados valores e rituais que passam a ser compartilhados e reforçam o caráter religioso e coletivo do carnaval e da “nação”.

⁴³Conversa informal com Tam, filho da rainha Marivalda e príncipe do MNEBR.

⁴⁴Exu é o orixá “mensageiro, o orixá inaugural, comunicador por excelência. Fala com todos os orixás e com os ancestrais – eguns” (Sabino, Jorge e Lody, Raul. 2011). É visto como o dono das ruas.

⁴⁵Argumento realizado ao fim das oficinas de Mestre Maurício no Recife em fevereiro de 2012.

Além disso, o carnaval é quando “*aparece gente de todos os cantos, nem sei da onde para sair no Maracatu*” e Maurício então continua explicando que este dia não é somente uma festa ou uma brincadeira. É também quando toda a “nação” dança e toca para Dona Joventina – sua referência religiosa.

A “toada” que canta “*Estrela, que linda nação. Seus tambor bate forte, o apito do mestre trás mais emoção. Sou iorubá, sou nação nagô, bate forte o tambor. Na linha de frente sempre fui vencedor. Em todas as disputas nunca tiveram vez, arreda da frente chegou o mestre de vocês. Estrela!*” revela como religião, música, carnaval e disputa se inter-relacionam.

Nesse sentido o caráter coletivo da crença em torno das entidades da “nação” e a pluralidade nos modos rituais de adorá-las é, portanto, uma forma de acesso à uma gramática religiosa por meio do Maracatu. No entanto, é inegável a centralidade dos rituais realizados no terreiro da “nação”, Ilê Asé Omyñ Ogunté, como estratégia de legitimação da tradição da “nação”.

Por exemplo, as “obrigações” religiosas da “nação” são rituais realizados para as entidades espirituais que regem o MNEBR. Ou seja, para as bonecas ou “calungas” Dona Joventina e Dona Erundina e o Mestre Cangaruçu. Já falei um pouco delas no primeiro capítulo, mas por ora é pertinente ressaltar que a adoração que envolve essas entidades faz parte do processo de construção de uma identidade coletiva. Mesmo que cada um dos integrantes da “nação”, seja em Recife ou fora de lá, cultue ou reverencie as entidades de diferentes maneiras, ainda assim suas adorações colocam em jogo uma ligação histórica e simbólica de pertencimento ao Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife. Como o caso de não recifenses que pedem à Dona Joventina que voltem a sua “nação” todo ano no carnaval.

No carnaval de 2012 esta “obrigação” ocorreu num dia de ensaio da percussão. Quando os “batuqueiros” chegaram ao terreiro, o ritual religioso já havia começado. Terminado o rito para Oxum – orixá de Dona Erundina – os “batuqueiros”, tanto da comunidade quanto de outros lugares do país, saíram do terreiro tocando, continuando seu ensaio em frente à casa religiosa. Com a saída dos “batuqueiros” da casa, o babalorixá Jorge D’Ogunté do terreiro anunciou algumas palavras entoando a vitória do MNEBR. A “obrigação” é feita a partir dos preceitos dos

cultos de Xangô⁴⁶, muito frequentes em Pernambuco, lidando com o sacrifício de animais e “*dando de comer*” aos orixás das “calungas”.

Enquanto o ensaio acontecia em frente à casa religiosa, chamava a atenção os momentos em que os tambores do terreiro se silenciavam e se podia ouvir o som das alfaias tocando na rua. Essa ligação sonora criava *movimentos* de continuidade entre as duas atividades que ocorriam em diferentes espaços (no terreiro e na rua) para a preparação do carnaval daquela “nação”. Isso evidencia os diferentes níveis possíveis de experiências com o Maracatu.

Não quero no entanto dizer que se trata de um som do profano e outro do sagrado. No trabalho citado de Dunham (1983), ela enfatiza e aponta para a insuficiência dessas dicotomias ao demonstrar que há danças que compartilham características dos dois pólos e que se encontram entre eles. É esse “entre” que me interessa, onde se encontra o Maracatu, visto que ele engendra experiências multissensoriais, que vão desde ensaios na sede até ensaios em frente aos terreiros religiosos. A multiplicidade das experiências possíveis no Maracatu constrói relações que o liga a diversos universos, nesse caso, sua sonoridade dialoga com a sonoridade do terreiro religioso permitindo emergir naqueles corpos uma comunicação específica.

No entanto, como vimos, não há uma ligação causal entre ser do Maracatu e ser do terreiro, mas há sim uma intimidade de diferentes graus com o que forma o “chão da gramaticidade” *afro religiosa* proporcionada pelos diálogos constantes de sonoridades e outros gestos. Essa gramática é composta por comportamentos que passam pela crença nas entidades, na participação de rituais, no toque das “toadas” e nos *movimentos* da dança. Por exemplo, quando o ensaio se iniciou na rua ficaram no terreiro apenas os participantes desse ritual religioso, que incluem indivíduos da comunidade que tocam, dançam ou não no Maracatu.

Portanto, na medida em que há uma variedade possível de níveis de envolvimento religiosos nessa “nação”, conseqüentemente há diferentes emoções, sentimentos, percepções e atitudes possíveis para se viver o Maracatu. Toda essa pluralidade, porém, se conforma para a construção da *corporeidade* da “nação”, que se revela no dia do desfile – como discutiremos mais no próximo capítulo. Nesse sentido que o período do carnaval, como um momento de

⁴⁶ Para maiores esclarecimentos vê: Carvalho e Segato, 1999. Vê também nota 4 do primeiro capítulo.

reforçar a coletividade da “nação”, passa por crenças religiosas que são vividas cotidianamente e configuram um *habitus*.

Por fim, para a construção do carnaval estes rituais religiosos são de extrema importância na medida em que a ênfase na relação entre os Maracatus nação com os cultos de Xangô ou de Jurema é atualmente um dos principais meios de legitimação da sua prática e do seu coletivo. Quer dizer que hoje existe uma aceitação maior às “nações” de reverenciar suas crenças religiosas em público, que por muito tempo foram perseguidas.

Além disso, a detenção do conhecimento dos rituais feitos às “calungas” é um poder bastante respeitado, passando por aí também a diferenciação entre uma “nação” e um “grupo”. Estes últimos não têm tais práticas religiosas, mas não quer dizer que não tenham suas crenças.

No caso de Maurício seus vínculos religiosos estão relacionados ao seu terreiro de Jurema, ao terreiro de seu pai em um bairro distante da Mangabeira, aos “segredos” que adquiriu através de Dona Madalena que foi rainha de vários Maracatus nação e, principalmente e à sua devoção a Dona Joventina – que foi citada em uma das festas religiosas que o mestre realizou em sua casa. E a partir dessas relações religiosas ele legitima o seu lugar como integrante de uma “nação” de Maracatu.

O que se percebe é que a crença religiosa é um componente que movimenta o processo de construção do carnaval. Mesmo com a realização de rituais de diferentes tipos (obrigações, banhos, trabalhos...) há a aspiração coletiva pela vitória e proteção da “nação”. Ou seja, mais uma vez evidencia-se a multiplicidade de situações da vida dos “Maracatuzeiros” (individual) que conformam o corpo do Maracatu enquanto “nação” (coletivo). Quer dizer, protege-se a “nação” a partir de ações corporais desses agentes individuais evidenciando o estar no mundo como uma relação intrínseca entre indivíduo e coletivo. Sendo assim esses corpos esbarram nas muitas dimensões da vida, no caso do carnaval da “nação” o Maracatu e a religião estão em constantes trocas.

Enfim, o “lado espiritual” retomado no início da terceira fase desta “nação” hoje também movimenta o cotidiano desses “Maracatuzeiros”. Num momento de *diáspora* do Maracatu a ênfase na sua relação com cultos de terreiros de Xangô ou Jurema, ou nas práticas *afro religiosas*, torna-se critério de legitimação de seu carnaval e de sua tradição como uma “nação”

de Maracatu. Trata-se de uma forma de se conceber como “autêntico”, vinculando suas práticas aos terrenos de suas vidas e logo ao que simbolicamente se referencia como a “raiz”, uma invenção política.

Essas estratégias emergem corporificadas pelos processos cotidianos e revelam seu poder político na medida em que exigem determinado reconhecimento e produzem discursos não verbais que se contrapõe às linguagens culturais e religiosas dominantes. Há, portanto, uma variedade de possibilidades de relações religiosas para a realização do carnaval da “nação”, que são vividas no cotidiano dos integrantes do Maracatu nação também como estratégias políticas corporificadas onde são costuradas as relações entre o Maracatu e as religiões *afro diaspóricas*.



Dama de paço Fernanda com a “calunga” Dona Erundina à esquerda e Dama de paço Ana Paula com a “calunga” Dona Joventina à direita, no dia da “obrigação” do carnaval 2011 realizada para elas no terreiro Ilé Asé Omin Ogunté. Foto: Laís Salgueiro.



Acima os “bataqueiros” do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife no momento de concentração antes de começar o desfile de 2011. Abaixo integrantes da corte do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife se preparando para a entrada na avenida para o desfile de carnaval de 2011. Fotos: Laís Salgueiro.



4.B – O dia do desfile da “nação” na Av. Dantas Barreto

O “dia da avenida” ou “dia da passarela” é como também se faz referencia ao “dia do desfile” da “nação” que ocorre, atualmente, na Av. Dantas Barreto, no centro do Recife.

No domingo de carnaval esta avenida se torna a passarela para as várias agremiações que disputam o título de campeã dentro de suas categorias. Ou seja, a passarela é percorrida na mesma noite por clubes de frevo, clubes de boneco, troças, ursos (la ursa), bois de carnaval, Maracatus de baque virado e outros... Cada tipo de agremiação forma, por sua vez, o grupo especial, grupo um, grupo dois e grupo de acesso.

Para o Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, que está como agremiação do grupo especial, este dia tem como particularidade o seu momento de êxtase, quando todos seus integrantes – uma média de 160 batuqueiros e mais de 100 integrantes dançando – estão juntos num grande desfile de carnaval. Além disso, como já foi dito, este é o único dia que “Dona Joventina” pode ver todos de sua “nação” unidos.

O “dia do desfile” está hoje na programação oficial do “Carnaval Multicultural de Recife” e é julgada a partir de critérios da comissão do concurso de agremiações carnavalescas. Tais critérios envolvem quantidade de batuqueiros, fantasias, adereços, personagens adequados e outros. Este modelo atual já passou por algumas transformações e se reverbera na performance dos Maracatus, visto que para ser uma grande “nação” é necessário também passar por essa avaliação. Apesar disso, o seu processo cotidiano visto anteriormente (os trabalhos manuais e espirituais) demonstra a importância que seus integrantes dão à sua história e aos critérios próprios de se fazer a sua “nação”.

Parafraseando as conversas informais que tive nesse período, esse dia é o momento em que cada um deve dar o seu sangue, deve “fechar”, deve defender seu “pavilhão”⁴⁷, suas cores azul e branco e fazer jus a história e tradição da “nação”, levando-a a vitória.

Como veremos, este dia é um momento que envolve fortes emoções, repleto de surpresas e expectativas, pois, apesar dos ensaios, das preparações prévias e dos padrões já conhecidos

⁴⁷Em Gonçalves (2010) vê-se que o pavilhão é a própria bandeira das escolas de sambas do Rio de Janeiro, representando-as.

para a realização do desfile, é somente nesse dia – o ápice do processo ritual do carnaval – que todos os integrantes da “nação” se encontram (CAVALCANTI,2002).

O desfile das Escolas de Samba do carnaval carioca, por exemplo, é visto como o *“coração do rito – [onde] habitam as razões culturais mais profundas de sua força vital e expressiva.”* (CAVALCANTI, 2010, p.107). Podemos identificar essa centralidade do desfile de carnaval do Maracatu a partir do seu caráter coletivo – que é composto pelos personagens que fazem parte de um determinado imaginário histórico – e por ser o momento de excelência da “nação” viver e demonstrar todo o seu *“trabalho”* afirmando a sua tradição e criatividade. Este dia envolve fortes emoções e sentimentos que catalisam os *movimentos* do processo árduo e também prazeroso realizado anteriormente pelos integrantes da “nação”. O clima de disputa, a busca pela vitória, o público que reconhece a “nação” na avenida, tudo isso cria uma cena para que a performance chegue ao seu ápice. *“É muita emoção, as pessoas gritando Estrela, Estrela!”* (MAURÍCIO SOARES).

No entanto, Gonçalves (2010) ressalta que *“não há uma simples reprodução entre o mundo ritual e o mundo cotidiano, mas rupturas, deslocamentos e continuidades.”* Ou seja, não quer dizer que o cotidiano vivido anteriormente é reproduzido na performance durante o desfile, mas ele se estende como a expressão máxima de um ritual que se iniciou quando as preparações da “nação” – individual e coletiva – se iniciaram.

O domingo de desfile é um dia de grande movimentação.

No Ilê Asé Omyr Ogunté ocorre a “saída” das bonecas com a presença da rainha e das damas de paços. As “calungas” que receberem sua “obrigação” semanas antes, então saem do terreiro protegidas para a rua e para o desfile.

Ao mesmo tempo Jair e outros estão colocando no caminhão as “aspas”, os figurinos, os adereços e os instrumentos. E o que não couber vai junto com integrantes da “nação” no ônibus fretado para leva-los ao centro da cidade.

Na mesma tarde de domingo, na casa de mestre Maurício, algumas pessoas que vão desfilar na “nação”, geralmente quem não é da comunidade, passa lá para tomar um banho de ervas, cumprir alguns “requisitos” e então estar protegido para ir para a passarela.

À noite, por volta de 20h, a “nação” já está a caminho da Av. Dantas Barreto.

Neste dia as ruas ao redor da passarela estão fechadas por conta de toda a programação que ocorre na cidade, por isso vemos os integrantes de muitas agremiações caminhando com seus instrumentos e roupas em direção ao local de desfile. Chegando lá, no caso do MNEBR, os integrantes colocam-se nos seus lugares e se arrumam na rua mesmo – trocam de roupa, se maquiam e tiram fotos. (Vê anexo II)

Minutos antes da entrada na passarela, a percussão faz uma concentração com seu mestre, e aos poucos a corte e o cordão de “catirinas” começam a ser organizados por alguns de seus integrantes. A percussão vai à frente da corte que, por sua vez, também tem uma ordem para os seus personagens.

Começado o desfile, a percussão faz a sua entrada na avenida e depois o mestre canta as “toadas” da “nação” que são prontamente respondidas por todos, “batuqueiros” e dançarinos. No meio da avenida os “batuqueiros” se formam em sua lateral e continuam a tocar enquanto o mestre canta e a corte passa a sua frente. Ao fim, o cordão de “catirinas” vai ao encontro dos “batuqueiros” e juntos seguem até saírem da passarela.

O desfile dura aproximadamente 40 minutos – tempo limite determinado pela comissão do concurso de agremiações carnavalescas.

Desse modo, o que vemos é que o desfile está mergulhando em *movimentos* de uma dança ritmada e coletiva em que os corpos presentes dialogam com o “baque” e com a “toada” que estão sendo tocados. As fantasias pesadas, os adornos de cabeça e os saltos altos não parecem ser obstáculos para que os dançarinos expressem sua felicidade e conexão com aquele momento. Cheia de cores e brilhos, a passagem da “nação” pela avenida tem uma polissemia visual e de *movimentos* que seus integrantes, através das capacidades perceptivas de seus corpos, organizam para realizarem sua performance espetacular.

Durante o desfile podem ser vistos integrantes da comunidade e outros, cantando e pulando na arquibancada, aumentando a empolgação do momento. A rainha Marivalda é uma das personagens que mais causa emoções, a senhora quando passa pela comissão julgadora ou por outros que torcem pela “nação” é prontamente aplaudida e responde com sorrisos e gestos de agradecimento. Maurício, a baiana rica, também causa reações na platéia por parte de quem o conhece e reconhece o “*luxo*” de sua dança e figurino.

No dia do desfile das agremiações campeãs – a “nação” ficou em primeiro lugar em sua categoria nos anos de 2012 e 2013 – Marivalda, Maurício e Walter dividem a entrega do troféu agradecendo à toda “nação”, à comissão julgadora e ao seu público. Nesse sentido, “nação” e platéia são agentes no desfile contribuindo para o sucesso do ritual. Gonçalves (2010) explica que “*O desfile e o seu processo de preparação acionam vários planos estéticos e promovem envolvimento significativos de seus atores, que o concebem e o transformam continuamente*”. Ou seja, a platéia, nunca é passiva, mas revela que todos os corpos presentes ali são agentes e se movimentam para a construção daquela cena.

Isso deixa claro que as interações dos integrantes da “nação” entre si e destes com a platéia são fatores cruciais para que os *movimentos* da performance ocorra. De acordo com Schieffelin (1993, p.292), “*As performances não são apenas o reflexo da vida, mas trata-se de um drama racionalmente construído em que as situações culturais e **interacionais** constituem e constroem a própria realidade*”.

As citações de Gonçalves (2010) e Schieffelin (1993) explicam, portanto, que o caráter coletivo, contextual e interativo do desfile é que *movimenta* a performance e sua realidade momentânea, permitindo entendê-la como parte de um ritual que tem a sua eficácia exatamente por essas características. Ou seja, o contexto é um elemento que caracteriza a performance e a ênfase nas suas interações coletivas – no caráter comunicativo – a define em determinada situação ritual “*acima e além do conteúdo referencial*” (CARLSON,2009).

Nesse sentido, a performance no “dia do desfile” se desenrola a partir da tensão entre os imprevistos possíveis do momento e a *corporeidade* da “nação” construída num processo anterior de preparação e de produção de sentidos de um carnaval. Quer dizer, apesar do

compartilhamento de um objetivo comum – a vitória – e de uma *corporeidade*, seu caráter interativo e contextual abre espaço para as surpresas e os imprevistos do “dia da avenida”.

No ano de 2013 houve uma discussão entre alguns integrantes e o mestre da “nação”, o que causou desestabilidade entre os “batuqueiros” minutos antes da entrada na passarela. Sem dúvidas a emoção causada por qualquer desentendimento se mistura aos sentimentos que estão aflorados neste dia, e cada um encontra uma forma de envolvimento na performance para construir aquela realidade momentânea sem, no entanto, deixar de estar conectado com o sentimento coletivo.

Desse modo, a realidade do dia do desfile é construída a partir da relação dialógica entre emoções diversas, algumas expectativas e a condição de disputa deste dia. Esses elementos e outros são responsáveis pela constituição da situação do desfile de modo que muitos imprevistos são possíveis – ainda que se cultive um objetivo comum: a vitória. Por esses motivos, qualquer contratempo entre os integrantes pode gerar um clima de tensão e abalar as previsões que estão sendo cultivadas há meses.

A dimensão atrelada às surpresas e espontaneidades de seus produtores – que são relacionadas aos figurinos, à dança, à uma nova “toada” e aos *movimentos* do momento – revelam na performance do Maracatu no “dia do desfile” de sua “nação” a construção de uma realidade a partir de variados valores culturais que cada indivíduo traz consigo, do sentimento de coletividade e das interações contextuais. Negociando com todas essas dimensões é realizada a performance e torna-se eficaz o ritual processual do carnaval.

4.C – A performance do carnaval

Vimos, portanto, que os *movimentos* do cotidiano dessa “nação” durante a sua preparação para o carnaval revela como este processo cria a sua própria gramática, que em si já é permeada de polissemias e fissuras. Nestes *movimentos*, seus integrantes incorporam os sentidos de participar de uma disputa de carnaval, que reverberam em suas vidas pessoais.

As noções de ser “*diferente*” e de ser um “*luxo*” tornam-se presentes nos cotidianos dessas vidas a partir de suas ações e crenças – seus “*trabalhos*”. Estas noções movimentam

motivações individuais que permitem as transformações coletivas, espaciais e emocionais que ocorrem ao longo do carnaval. Nesse sentido o processo ritual permite que a “performance[seja] *experimentada por um indivíduo que é também parte de um grupo, de modo que as relações sociais são construídas na própria experiência*” (CARLSON, 2009)

Esse colapso entre indivíduo e coletivo se dá através do compartilhamento de experiências que governam e recriam diariamente as rotinas, redefine emblemas culturais e constroem diferentes manifestações da sensibilidade e estética *afro diaspórica* (TAVARES, 1998), como vimos durante os ensaios e confecção de figurinos. Desse modo, são nos *movimentos* vividos no cotidiano e no “dia do desfile” e a incorporação do seu “*luxo*” e ser “*diferente*” que se revela a conexão entre as ações desses indivíduos com seu coletivo.

O cotidiano observado é, então, como um canal de descoberta de si e de seu mundo. “*Quanto mais tomo consciência da dimensão da realidade em que me encontro, mais ainda conecto-me com o mundo cósmico e verifico que sua existência não é mais do que a decorrência da percepção elementar que fazemos do mundo por onde acontece a vida: mundo cotidiano*”. (TAVARES, 1984, p.30). Nesse caso, o mundo cósmico é composto de diversas dimensões possíveis da vida, onde o cotidiano é parte constituinte da compreensão do ser no mundo, onde ocorrem as conexões entre indivíduo e sua realidade. No entanto é na performance do desfile que essa integração é vivida exacerbadamente, trazendo à tona a consciência desse cotidiano. Para Carlson

“O fato de que a performance é associada não apenas com o fazer mas com o refazer é importante – sua incorporação da tensão entre uma forma dada ou conteúdo do passado e os ajustes inevitáveis de um presente sempre em mudança faz dela uma operação particular de interesse num tempo de grande atenção pelas negociações culturais – como os modelos humanos de atividade são reforçados ou transformados dentro de uma cultura e como eles são ajustados quando várias culturas diferentes interagem” (2009, p.220)

Nesse sentido, no caso da “nação” estudada suas atividades cotidianas reforçam o seu lugar de “autêntica” na medida em que reconhece os dilemas que vive hoje com a expansão do Maracatu. Além disso, sua performance no “dia do desfile” revela como a afirmação de sua

tradição se ajusta e dialoga com as várias interações que vive, desde a platéia até os indivíduos que passam o período do ritual ensaiando e ajudando na construção do carnaval da “nação”

Portanto, para este trabalho é relevante os modo como são produzidos cotidianamente discursos verbais e não verbais que se tornam coerentes e significativos a partir da interação das narrativas históricas com tal cotidiano e realidade atual. É esse processo que permite que uma tradição se renove. E que, apesar do caráter cronologicamente anual do carnaval, ela passa por mudanças e recriações. É isso que interessa no seu caráter ritual: a possibilidade de gerar mudanças e movimentar a “nação”. Ou seja, as informações trocadas e vividas para a produção do seu carnaval nunca são as mesmas a cada ano, mas também não existem alheias ao seu passado, elas se atualizam nas interações do presente e no seu cotidiano (GREINER,2005).

Para sustentar isso, as teorias antropológicas recentes enfatizam como a performance pode operar dentro de uma sociedade precisamente para solapar a tradição, a fim de propiciar um local para a exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos e novos (CARLSON, 2009). No caso estudado, o período de preparação e de desfile do carnaval é o momento de afirmação da “autenticidade” da “nação” a partir da intensificação e renovação de seus “trabalhos”.

A partir das preocupações com a *corporeidade*, eu diria, portanto que, conceitualmente o que se realiza no cotidiano dessas vidas, pode ser entendido como processos de objetificação cultural (CSORDAS, 2008). Ou seja, o processo de significação dos seus atos vividos, pode ser analisado a partir de um *habitus*(formas de tocar, figurinos, crenças religiosas, modos de se comportar, pertencimento a “nação”)que orchestra o objetivo de vitória da “nação” e que, por sua vez, está condicionado à imprevisibilidade e espontaneidade de uma performance coletiva, contextual e interativa.

Thomas Csordas (2008) ressalta exatamente a sobreposição dessas tensões como constituintes da *corporeidade*. Ele explica que as manifestações físicas ou performances são como “*excessos de pensamento e emoções*”, são transgressões da definição cultural do objeto (CSORDAS, 2008, p.116). Porém, a auto-percepção dessas transgressões, e logo seu processo de objetificação, só pode ser dada a partir das linguagens – verbal ou não – apreendidas. No caso do MNEBR a partir das categorias “*luxo*” e “*diferente*”.

É desse modo que a *corporeidade* de uma “nação” é atualizada cotidianamente, formando a semântica da vida daqueles indivíduos, sempre sob risco de ser transgredida.

CAPÍTULO CINCO:

O ESTRELA EM MOVIMENTO

“No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava-se um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne” (GIL, 2004, p.13)

Este é um capítulo mais explicativo do que quero dizer quando falo em *movimento* e *corporeidade*. Retornarei ao tempo do carnaval, mas também às dinâmicas diaspóricas da “nação” em estudo para discutir a *dança do Maracatu* e as categorias que a organizam e são expressas em seus *movimentos*. Trata-se de **formas** e **estruturas** que agregam os elementos discutidos anteriores (ensaios da percussão, confecção de figurinos e relação religiosa) para realização da performance e da vida *afro diáspora* do Maracatu.

5.A – A corporeidade nas teorias antropológicas e na diáspora africana

Muitas descrições que já foram feitas sobre o *corpo* revelam os muitos modos como ele pode ser entendido. Historicamente a filosofia ocidental influenciada pelo pensamento cartesiano reificou a divisão entre mente e corpo, onde o segundo é tratado como um instrumento ou objeto. Trata-se de um ponto de vista que dá ênfase à substancialidade do corpo, ou seja, deste como um produto pronto a ser manipulado sem levar em conta seu caráter experimental.

Posteriormente, a preocupação com a experiência vivida deu novos contornos à produção teórica dos estudos do corpo. Na filosofia ocidental Maurice Merleau-Ponty é um dos autores que apontou para a importância das relações entre as informações biológicas e fenomenológicas da vida, enfatizando o *movimento* “entre” o interior e exterior como o constituinte do corpo. (GREINER, 2005, p.23)

Em meados do século XX as muitas metáforas sobre o corpo fizeram emergir novos discursos acerca dele. A partir daí Michel Foucault chamou atenção para as estruturas de poder que são representadas nos modos de agir de cada indivíduo. Ou seja, para as formas como os adestramentos dos corpos e dos processos de vida de uma população são regulados por discursos dominantes – trata-se do “biopoder” sobre os corpos, que enfatiza a preocupação política no modo como estes são analisados.

Na antropologia, porém, a fenomenologia possibilitou a discussão sobre o conceito de experiência revisando seus paradigmas representacionistas. Finalmente com as preocupações de uma antropologia da experiência proposta na década de 80 por Victor Turner abriram-se as portas para a produção de “etnografias da experiência” e para a compreensão da *corporeidade* “*como condição existencial na qual a cultura e o sujeito estão fundados*” (CSORDAS,2008, p.369). Trata-se, portanto, da tentativa da construção de uma antropologia do corpo que inter-relaciona o corpo individual, o corpo social e o corpo político, sempre mediados por emoções. É assim que este campo antropológico sobrepõe o ponto de vista semiótico/textual do corpo como representação e o ponto de vista fenomenológico da *corporeidade* como ser-no-mundo.

Aqui já vimos alguns casos, por exemplo, no que se refere a inter-relação entre o corpo individual e o corpo coletivo no Maracatu. Ou seja, como se diluem as experiências e sensações do “corpo próprio”⁴⁸ em dinâmicas sociais e culturais – preparação do carnaval, compartilhamento de gostos e experiências, pertencimento à “família” – que permitem que um “eu” individual se classifique como um coletivo: “eu sou Estrela Brilhante”. Essa diluição é uma forma de estar no mundo que agrega elementos simbólicos e políticos corporificados, recriando constantemente **formas** de se pertencer a um universo social.

Christine Greiner (2005) em seu livro “*O corpo – pistas para estudos indisciplinados*” ao construir uma retrospectiva sobre as perspectivas históricas, filosóficas e políticas do corpo nos apresenta outras dimensões dos estudos sobre o corpo, que não se restringem à antropologia. Ela diz que atualmente há uma preocupação com as relações entre corpo e ambiente, com os sentidos

⁴⁸Merleau-Ponty (2011) entende o “corpo-próprio” como um catalisador de significados do mundo. Ele diz que “no que concerne à espacialidade... o corpo próprio é... sempre subentendido, da estrutura figura-fundo, e qualquer figura se delineia no duplo horizonte do espaço exterior e do espaço corporal...”.

e **formas** que emergem dos seus *movimentos* e com o modo como os universos culturais e simbólicos são organizados pelas ações corporais.

A partir disso, a visão dualista sobre os processos sociais também pode ser revisada por análises que enfatizam o corpo como um sistema. As variadas dimensões constituintes do corpo buscam, portanto, um campo de análise interdisciplinar. Nessa tentativa alguns filósofos e antropólogos como Thomas Csordas (2008) trabalham com a noção de “embodied” (corporificado, encarnado, incorporado). Ela pressupõe a análise da ação corporificada, onde há uma interdependência entre as práticas biológicas, sociais e culturais que se relacionam com determinada **estrutura** de sentidos e também com os imediatismos das experiências (GREINER, 2005, p.35).

“É importante observar que o tipo de performance de um corpo depende sempre da estrutura do sistema, na relação com o ambiente (construção do Umwelt) e na forma como a memória se manifesta, já que memória é também uma propriedade sistêmica fundamental para a sobrevivência do vivo.” (GREINER, 2005, p.40-41)

O autor Thomas Csordas complementa a idéia acima com sua noção de *corporeidade*⁴⁹. Para ele “*O corpo é uma entidade material, biológica, enquanto a corporeidade pode ser entendida como um campo metodológico indeterminado, definido pela experiência perceptiva e pelo modo de presença e engajamento no mundo*” (CSORDAS, 2008, p.368). Nesse sentido que a *corporeidade* surge como um paradigma teórico e metodológico. Ele propõe uma *fenomenologia cultural* que tem como pontos de partidas a tentativa de colapsar o dualismo corpo e mente, ter atenção às linguagens não verbal (gestos) e aos processos de interação dos corpos.

Para isso, o autor conjuga os conceitos de *habitus* de Pierre Bourdieu e o de *pré-objetivo* de Maurice Merleau-Ponty. Enquanto o primeiro tenta dar conta das ações humanas no domínio da prática, o segundo enfatiza o domínio da percepção; a inter-relação entre essas duas dimensões é o que constitui a *corporeidade*.

⁴⁹A *corporeidade* também foi discutida por Maurice Merleau-Ponty no seu trabalho “A Fenomenologia da Percepção”. O termo propõe uma saída às descrições e conceitos sobre o “corpo” como coisa e, portanto aponta para o seu caráter fenomenológico.

Para este trabalho a perspectiva proposta por ele é fundamental, pois toda a etnografia realizada estava atenta ao *habitus* (estrutura do sistema e relação com o ambiente) e ao modo como determinados valores eram manifestados não verbalmente (o *pré-objetivo*, intrinsecamente relacionado com a memória). Desse modo o corpo emerge como "*a base existencial da cultura.*" (CSORDAS, 2008, p.102) e a proposta da *corporeidade* como um paradigma para a antropologia, abre novas possibilidades para discutirmos a performance, renovando esse conceito e pensando o corpo durante variados processos culturais, como no caso das nações de Maracatu no período de carnaval ou nas atividades que configuram sua realidade diaspórica.

Como já apresentei na introdução desse texto, o conceito de *corporeidade* aqui proposto não se restringe a microanálises, mas pode também servir de artifício teórico e metodológico para os estudos das performances coletivas e sobre os modos não verbais de suas configurações a partir das ações corporais individuais. A análise da performance do dia do desfile do MNEBR a partir da *corporeidade* foi a tentativa de estar atenta ao *habitus* (dimensão coletiva) e às experiências *pré-objetivas* (dimensão individual) constituídas a partir das preparações do ritual do carnaval. Nesse sentido pudemos observar como a *corporeidade* permite o estudo tanto da cultura quanto do sujeito (CSORDAS, 2008, p.110).

**A corporeidade afro diaspórica do Maracatu*

O caráter interdisciplinar dos estudos do corpo sugere que tanto a proposta da *corporeidade* de Csordas quanto a da *afro diáspora* discutida no primeiro capítulo podem, portanto, ser articuladas como níveis de análise da vida, que não se resume a indivíduos dicotomizados, a práticas pré-determinadas social ou biologicamente ou a narrativas lineares. Trata-se de uma preocupação com os *movimentos* das interações e das experiências multissensoriais constituintes do ser-no-mundo e logo das performances coletivas, como é o caso do Maracatu.

A superação das dicotomias cultura-natureza; mente-corpo; percepção-prática propostas pela *corporeidade* aparece no universo *afro diaspórico* como constituinte de sua filosofia cotidiana. Trata-se de saberes que são desenvolvidos num processo interativo que traz para a cena linguagens não verbais expressivas de uma realidade cultural. Para Tavares (1998) os rituais *afro diaspóricos* se inserem numa filosofia prática em que o corpo apresenta-se como centro das

suas organizações, ou seja, organiza um *saber corporal*⁵⁰ que relaciona-se com as atividades cotidianas – como vimos nos ensaios da percussão, na estética dos figurinos e na relação da “nação” com as religiões *afro diaspóricas*.

Diferentemente da herança filosófica ocidental, a organização do mundo *afro diaspórico* constitui *saberes corporificados* (embodied) que arquivam e transmitem informações a partir de uma perspectiva de vida incorporada, fenomenológica em que se relaciona com outros corpos e com a natureza de modo contínuo e participativo. Não se trata de saberes passados por uma história linearmente contada ou escrita em documentos, são *saberes corporificados* que se transformam e se retroalimentam no cotidiano de cada cultura.

Ao analisarmos no primeiro capítulo a história do MNEBR na sua quarta fase diaspórica e no segundo o seu cotidiano e o tempo do carnaval, pode-se perceber como algumas ações corporais dos indivíduos da “nação” são carregadas por esses *saberes* e negociadas com eles. Nesse sentido um dos níveis de análise do universo do Maracatu é o seu caráter *afro diaspórico* onde suas linguagens ultrapassam qualquer saber dicotomizado e constituem *saberes corporificados* por repertórios gestuais oriundos de experiências *pré-objetivas* (dimensão perceptiva) que são orquestradas pelo *habitus* (dimensão prática). Estas dimensões aparecem na nas ações corporais cotidianas para a construção do carnaval e nos laços sociais que compartilham uma sensibilidade à **estruturado** Maracatu, que interliga as linguagens da dança, do toque e do canto a partir do improvisado e da pergunta e resposta entre elas.

Alguns pesquisadores (DUNHAM,1983; DANIEL,2002; TAVARES,1998; GILROY,2001) demonstram que em todos os lugares da *afro diáspora* suas culturas desenvolveram através de seus gestos e *movimentos* corporais formas de expressão de seus valores nos interstícios da linguagem e do cotidiano dominantes. São exemplos de linguagens não verbais vividas em performances como a dança, a religião, as lutas e a oralidade (TAVARES, 1998) que trazem à tona memórias individuais e coletivas.

Desse modo, no caso do Maracatu sua dimensão *afro diaspórica* aparece na relação entre corpos que dançam, tocam e cantam a partir de uma **estrutura** rítmica que lida com coros e improvisos. Além disso, a movimentação de sua dança mantém forte relação com a cultura, a dança e os toques das religiões afro brasileiras. Entenderemos isso ao longo desse capítulo, por

⁵⁰Vê nota 5 a Introdução.

ora para definir a *corporeidade afro diaspórica* do Maracatu tem-se em vista um *habitus* religioso e todo um conjunto de experiências que lida com a **estrutura** especificada.

Exemplificando, ao observarmos o desfile da “nação” estudada podemos perceber que seus dançarinos vivem personagens que compõe suas “toadas”, de modo que não há uma separação clara entre as linguagens em *movimento* (toque, canto, dança). Todas essas linguagens lidam com a **estrutura** de pergunta e resposta e com o improviso, característica do ritmo do Maracatu e do universo *afro diaspórico*. Ainda no desfile experimenta-se a sensação de ser uma “nação”, defendendo seu “pavilhão” e direcionando as ações individuais para o sucesso da performance coletiva.

É num processo cotidiano de interação que o corpo vai se revestindo das diversas dimensões constitutivas da vida para ganhar sentidos numa coletividade, como o caso do ápice do ritual do carnaval no “dia do desfile”. A análise da performance do Maracatu proposta passa pelo entendimento de como seus corpos se reproduzem na conjuntura atual (como vimos no capítulo anterior) e constroem a *corporeidade* da “nação”.

Por fim, falar da construção da *corporeidade* de uma “nação” é conceituar o processo do Maracatu como uma *linguagem em trânsito*, como salientei no primeiro capítulo. Trata-se de estar no mundo entre fronteiras, num contexto diaspórico, o que é bem exemplificado por seu cotidiano e suas histórias. Seus *movimentos* permitem trocas infinitas para a constituição e renovação constante das *corporeidades* de cada grupo. Desse modo que os *saberes corporificados* se atualizam e se retroalimentam em constantes negociações com o mundo. É este o caso histórico das tradições *afro diaspóricas* e, portanto, também assim é o caso do Maracatu e sua dança.

5.B – Dança e Movimento

“os conceitos são gerados ou tornados conscientes pelo corpo vivo, no fluxo da vida cotidiana, através de ações como mascar, urinar, respirar, entre outras...” (GREINER 2005, p.66)

A dança foi classificada por Marcel Mauss (2003) como uma “técnica do movimento”.

Deste modo, sendo também uma “técnica do corpo”, a dança tem sua eficácia e está em todas as sociedades, em cada uma ao seu modo. Ou seja, cada cultura vai andar, comer, nadar, dançar de acordo com seus valores e educação. Mauss (2003, p.407) ainda nos diz que as formas como o corpo é usado estão intrinsecamente relacionadas aos “procedimentos mágicos”, por exemplo, e por isso os atos técnicos, os físicos, os psicológicos, os sociais, os culturais e os mágico-religiosos se confundem no seu agente.

Na antropologia, portanto, a análise das danças aparece como a possibilidade de compreender em quais processos de objetivação cultural está mergulhada a *corporeidade* de um grupo. Desse modo, falar em *dança do Maracatu* é, no caso deste trabalho, buscar compreender contextos, performances, significados, elementos e estruturas que são manifestos na *corporeidade* do MNEBR a partir dos *movimentos* (“técnicas do corpo”⁵¹) necessários para a sua sobrevivência.

A dança entendida como um modo de vida engendrado nos *movimentos* corporais reformula conceitos absolutos sobre ela na sua relação com o espaço, com o tempo, o volume e fluxo dos corpos. Nesse sentido, a análise dos *movimentos* da *dança do Maracatu* revela como é constituída a *corporeidade* de uma “nação”. Ou seja, a atenção aos *movimentos* revela, a interrelação entre as linguagens que estão em jogo na performance do Maracatu, trata-se do batuque, do canto e da dança.

Nesse sistema de *movimentos* específicos o sucesso de sua performance está atrelado a realização apropriada de um ou mais gestos que designarão se aquela dança é ou não Maracatu. Os gestos podem ser entendidos como expressões realizadas pelos *movimentos* do corpo (linguagem não verbal), onde “o bom dançarino é o que sente, escuta. Não precisa da boca, os tambores respondem a toada.” (MAURÍCIO SOARES)

Ou seja, o indivíduo quando dança “sente” o som dos tambores e replica sua batida nos *movimentos* do corpo. Em outra colocação Maurício diz que se não cantar e se não tocar direito

⁵¹Marcel Mauss define as técnicas do corpo como “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo.” (Mauss, 2003:401)

não tem como ele dançar. Portanto o canto também tem um papel fundamental, onde o cantar das “toadas” da “nação” por todos os seus integrantes contribui para o *movimento* coletivo da performance. Dunham (1983, p.21) reifica esse papel das performances *afro diaspóricas* ao demonstrar que nas danças do Haiti os dançarinos ficam impossibilitados de executarem suas coreografias se não há ninguém para tocar o ritmo ou cantar a música para acompanhá-los.

Nesse sentido, no caso do MNEBR estamos tratando de um conjunto de *movimentos* e gestos que seguem um fluxo reconhecido que vai do centro para a periferia do corpo de um indivíduo, fazendo mover um cortejo tanto em Recife quanto em outros lugares do mundo. Apesar de suas possíveis variações individuais no modo como executar o Maracatu, há uma ênfase em determinados gestos verbais, sonoros e corporais que configuram um ritmo coletivo que faz com que aqueles corpos se identifiquem na *dança do Maracatu*.

Obviamente há um labirinto de combinações de articulações para se executar tal dança que não pode ser facilmente descrito, apesar disso o seu fluxo se faz a partir de uma ordem conhecida de *movimentos* que permite ao dançarino o controle de seu corpo. Esse auto-controle corporal é possível pois a *dança do Maracatu* está mergulhada num *habitus* que orquestra os gestos a serem dançados e os espaços e tempos a serem preenchidos, por exemplo: o balançar dos braços, dos ombros e os giros em diálogo com o toque que está sendo executado.

Esse fluxo reconhecido se realiza do centro para a periferia do corpo do dançarino tão logo bate o tambor de sua “nação”. Este caminho pode ser vivido no corpo de um dançarino a partir de micropercepções infinitas, mas que diante de um coletivo delimitam uma **forma** reconhecida. Todos esses *movimentos* reconhecidos em direção ao espaço, na relação com os tambores e com os outros corpos que cantam e se movem configura o que é a *dança do Maracatu*.

De acordo com Rudolf Laban, “a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço. Na dança selecionam-se poucas, mas significativas ações corporais que compõem os modelos característicos de uma dança particular” (LABAN, 1978, p.52). Portanto, na *dança do Maracatu* sua poesia é preenchida por um conjunto de gestos: na metade superior do tronco os braços se movimentam incessantemente preenchendo os espaços ao redor de seu corpo,

na parte inferior as pernas e pés pisam forte no chão e todo o tronco descobre diversas direções para o seu eixo, principalmente devido aos constantes giros.

O conjunto desses gestos que configuram a dança da “nação” revela, mais uma vez, como o corpo individual se dilui no coletivo configurando algo parecido com o que Dunham (1983) classificou como a “*danse-collé*”⁵², uma dança de massa que no Haiti ocorria durante o carnaval.

Além disso, esse corpo dançante, no “dia do desfile”, como vimos, agrega a si novas partes que são suas roupas, seus sapatos e acessórios. Essas novas partes passam a dançar com ele configurando a *corporeidade* de sua “nação”. Sem a dança essas roupas não têm vida e não realizam seu propósito. É assim que compor a *dança* de uma “nação” torna-se um processo em que são destacados os *movimentos* do personagem, onde sua roupa passa a ser parte de seu corpo e juntos se inscrevem no tempo e no espaço para realizarem essa performance coletiva.

Maurício Soares explica o que é ser “baiana rica” e deixa emergir as diversas dimensões que compõe a *corporeidade* dos Maracatus nação. Ele diz que

“ser a baiana rica é um compromisso sério de você defender um pavilhão e saber dominar a roupa que eu visto, a saia que eu visto, o sapato que eu danço... A **dança do Maracatu** é um dos órgãos que precisa tá sempre junto. Se o batuque é a força, é o coração, o impulso, então a dança é um dos órgãos que também ajuda o coração a bater, a movimentar. Se o Maracatu não tiver dança, e o grupo não tiver dança então não é um Maracatu, porque todo ritmo precisa de dança.”

Ou seja, Maracatu é *movimento*, de modo que seu ritmo interliga a dança, o som dos tambores e seus adereços configurando uma “dance-music form” (DANIEL,2002, p.23).

Nesse sentido, a *dança do Maracatu* ao ser analisada a partir da arte dos seus *movimentos* – que ajudam o “*coração a bater, a movimentar*” – e dos *saberes corporificados* no seu cotidiano – ou seja, do conjunto de percepções e ações que constituem a *corporeidade* da

⁵² Para Dunham (1982, p.59) o que define a “*danse-collé*” é a massa compacta que engendra coesão social enquanto que, ao mesmo tempo, os impulsos recreativos e os desejos de externalizar e compartilhar experiências desenha um conjunto de pessoas juntas (tradução minha para “*the closeness and the compactness of the mass engenders social cohesion, while at the same time the gregarious, recreational impulses and the desire to externalize and share experiences draw people together in mass form.*”)

“nação” – compreendemos que não há fronteiras claras entre toque, dança e canto. Tais são as características principais das manifestações *afro diaspóricas*, que não podem ser interpretadas a partir de paradigmas ocidentais e dualistas que não dão conta da multiplicidade de *movimentos* envolvidos numa expressão como o Maracatu (DANIEL, 2002)

A partir do caso específico da linguagem dançada, seus giros revisam algumas noções do *performer*, que ao criar um novo espaço para habitar seus *movimentos* cria também outro volume para seu corpo ao lado de outros corpos configurando uma dimensão coletiva do espaço. Esses giros, por sua vez, respondem aos toques dos tambores e à “toada” que está sendo cantada (estrutura de pergunta e resposta). Por exemplo, o “baque de parada” pode ser entendido como uma célula rítmica que pede que os *performers* girem (improvisado) e quando os tambores retornam para a marcação rítmica os dançarinos também mudam seu *movimento*.

É desse modo, que a dança ganha uma qualidade que leva em consideração o espaço, o tempo, o peso e o fluxo dos corpos em relação com o toque, o canto e o coletivo. Nessa qualidade rítmica específica um cortejo de Maracatu destaca os *movimentos* da *corporeidade* daquela “nação” que inclui a sobreposição do canto, da dança e do batuque.

A performance de mestre Maurício do MNEBR é bem emblemática desse destaque de *movimentos*. Ela não envolve apenas o aprendizado de uma *saber corporificado*, que ele tenta nos ensinar, mas envolve uma maneira de vida, modos de se colocar no mundo diante das suas condições sociais e culturais (o que envolve religião, alimentação e etc), veremos adiante.

Portanto, dançar Maracatu, realizar seus giros, beber cerveja, ter uma alimentação com muito carboidrato e açúcar, pedir proteção à Dona Joventina, tomar banho de ervas é, portanto, comum para os integrantes de uma “nação”. Essas condições são redefinidas pelos próprios *movimentos* dançados, que são *movimentos* de sobrevivência da *corporeidade* da “nação” e daquele indivíduo.

Dançar Maracatu é como dançar a vida. É uma dança da vida. É uma dança catártica em que você desperta muitas atenções, além de evocar força para estar presente ali nas condições permitidas (noite, frio, chuva, cansaço, sol, empolgação, chão de paralelepípedo, disputas, dores...). É uma dança em que todos cantam juntos com os tambores. Os corpos se integram, seja qual função exerçam – cantador, tocador ou dançarino. É uma dança que faz menção aos

símbolos daquela “nação”, e que envolve todos numa lógica própria, de canto com pergunta e resposta, de palavras-signos específicos daquele contexto (exemplo Joventina, Erundina, dama do paço, estandarte, nação, Cangaruçu....). É uma dança que leva seus *movimentos* ao extremo, com a invasão do espaço com aparentes repetições, mas com gestos e articulações dos braços que nunca se repetem porque, paradoxalmente, a performance depende do contexto e da interação dos corpos que dividem aquele momento.

A *dança do Maracatu* é realizada nesse limiar entre a repetição e a imprevisibilidade do momento. Ela existe a partir de um repertório gestual que pretende montar movimentações corporais e rítmicas específicas que são (auto)objetivadas como “originais”. O *habitus* de uma “nação” permite orquestrar gestos nos corpos de cada um que não estão alheios a sua realidade específica. Assim, a constituição dos processos de objetificação cultural do MNEBR passa pelo convívio no Alto José do Pinho e seus arredores, pela participação em terreiros de Xangô ou Jurema, por ensaios nas ruas ou na sede da “nação”, pela confecção de figurinos e por eventos pelo país todo. Essas condições configuram-se como possibilidades concretas que compõe os *saberes corporificados* desses indivíduos. Gonçalves (2010, p.101) demonstra isso sobre a dança do mestre sala e porta bandeira quando diz que seus “*gestos são executados diferenciadamente, mas a partir de um repertório amplamente compartilhado*”.

Experimenta-se o que Merleau-Ponty (2011) já tinha apontado em “*A fenomenologia da percepção*”: “*ser corpo, é estar unido a um certo mundo*”. No caso estudado, os corpos desta “nação” permanecem enraizadas às suas próprias condições. Por exemplo, em Recife, no carnaval, a “nação” ensaia ao longo da sua comunidade, subindo e descendo becos, pulando lixos e esgotos na rua. Destacam-se as participações religiosas, pois, se ela não é frequente na vida de cada “Maracatuzeiro”, ela é ao menos íntima a ele, como já dissemos. Isso porque a corte real da “nação”, suas “toadas”, experiências e seus gestos encarnam símbolos e significados religiosos - como vimos no segundo capítulo.

**Dança e religião afro diaspórica*

Dunham (1983) ao estudar as danças sagradas no Haiti diz que elas são a representação da religião Vodum e para os haitianos é inevitável o envolvimento psicológico com seus valores, pois a religião abrange também as dimensões econômicas, políticas e sociais de suas vidas. No

Maracatu o universo religioso dos cultos de Xangô e Jurema rodeiam toda a vida sócio-cultural de seus agentes, de modo que a religião configura um elemento que conforma o *habitus* desse grupo e que é carregado individualmente e expressado e revisado nos corpos que dançam e tocam.

Os cultos de Xangô e Jurema configuram o universo cultural e religioso cujo a “nação” dialoga através da realização dos “trabalhos” para suas “calungas” Dona Joventina e Dona Erundina e Mestre Cangaruçu. A “toada” que canta “*Joventina, Erundina, não deixe o tambor se calar...*” retrata esse vínculo. Portanto, numa “toada”, no envolvimento religioso de cada um com esses cultos e a presença desses símbolos da “nação” permitem que emergjam gestos da dança que remetem às religiões *afro diaspóricas*.

Os sentidos desses gestos estão encarnados nesse repertório cultural, de modo que o toque de um tambor suscita a entrada de ar entre os braços, que o corpo se espalhe no espaço e por aí vai a dança. Por exemplo, o giro incessante permite que seja vivido um transe que envolve o mergulho no ritmo que está sendo tocando, e expressa não verbalmente as emoções e as condições que são experimentadas cotidianamente na vida do *performer*.

No entanto, quando é perguntado a Maurício sobre o lado espiritual envolvido na *dança do Maracatu* ele faz algumas diferenciações. Para ele

“Tem grande diferença, como sempre faço nas aulas, que eu falo que **tem toadas que pedem pra envolver o lado religioso e tem toadas que não pede...** Tem o lado espiritual, mas não se deve se envolver muito. Pra isso a gente sempre diz na palestra, que temos o lado profano e o lado espiritual. (sic) Talvez algum de nós ali tava sentindo alguma **energia** junto quando a gente está dançando o Maracatu.”

Nessa passagem há dois pontos a serem comentados. O primeiro é sobre as “*toadas que pedem pra envolver o lado religioso*”, suscitando mais uma vez a relação entre gesto verbal (a toada) e o não verbal (toque e dança). No caso específico desta “nação” o mestre refere-se as “toadas” que cantam para Yansã e Oxum, os orixás de suas “calungas”.

O segundo ponto é sobre a “energia”. Pode-se dizer que o “lado religioso” é entendido como essa “energia” que eleva os corpos de quem dança ou faz Maracatu. A “energia” é

simbólica e culturalmente compreendida como algo relacionado às crenças religiosas desses indivíduos. Por exemplo, quando se acredita que Dona Joventina e Dona Erundina estão presentes espiritualmente no “dia do desfile” e, ao fim e ao cabo, sentem-se suas presenças.

Portanto, toda essa “energia”, entendida simbólica e corporalmente, movimenta a “nação” e revela que a performance do Maracatu dialoga também com o universo religioso *afro diaspórico*— como já discutimos previamente na relação entre a religião e o carnaval. Desse modo, constrói-se uma sensibilidade específica que dá lugar a esses impulsos energéticos. Carlson (2009, p.38) diz que o “fluxo de energia” é decorrente de interações numa determinada situação, ele está associado aos jogos, às experiências criativas e também religiosas de modo que a reflexividade (sentido racional da ação) é engolida por uma inteligência ou sensações corporificadas. Ou seja, a “energia” não é algo visto, mas sentido, como é sentida a presença das “calungas”.

A perspectiva da *corporeidade* é que nos permite entender que o “lado espiritual” ou essa “energia” estão encarnados nos *movimentos* da “nação” desde seus modos de agir, de pensar e, logo, de dançar. A análise antropológica permite compreender a relação intrínseca entre o que se chama de *dança do Maracatu* e o seu “lado religioso”. Pode-se dizer que a dança do MNEBR é constituída por atos de expressão que emergem ao som dos seus tambores e seus gestos relacionam-se com uma realidade vivida. Ou seja, são orquestrados por um *habitus* e lidam com atos *pré-objetivos* que encarnam sentidos vindos da “*vivência*” também com o universo religioso *afro diaspórico* dos cultos de Xangô e Jurema.

Mestre Maurício revela em entrevista que aprendeu a dançar a partir do seu envolvimento com as práticas dos cultos de Xangô reforçando que esse universo religioso extravasa os limites de seus rituais e ganha vida no seu cotidiano. Para os indivíduos que vivem o Maracatu, suas relações religiosas emergem nas práticas da “nação” tanto nos toques, nos cantos e, logo, em sua dança. Isso reforça o que Dunham (1983) diz sobre a relação entre as danças sagradas do Haiti e seus diversos universos econômicos, sociais, políticos e culturais.

Portanto, a compreensão da *dança do Maracatu* a partir da atenção aos *movimentos* revela que estamos diante de práticas culturais que não se restringem ao ato de dançar, mas inclui a relação entre diversos universos da vida de um indivíduo e de um coletivo – o que configura a

corporeidade. Na medida em que compreendemos a dança como “*um dos órgãos do Maracatu*” revelam-se contextos, performances, significados, elementos e **estruturas** que dialogam, como o caso da relação com a religiosidade e das interações entre canto, toque e dança no Maracatu.

5.C – Dança: um dos órgãos do Maracatu

Aqui teremos em vista os *movimentos* que caracterizam a *dança do Maracatu* e o quarto período do MNEBR, como discutimos no primeiro capítulo. Trata-se da análise de *saberes corporificados* a partir de uma realidade vivida que revelam **formas** e **estruturas** específicas.

O contato direto com mestre Maurício permitiu compreender que os *movimentos* de seu corpo não estão alheios aos *movimentos* e caminhos que seguem sua vida e sua “nação”. Seu caso reforça a compreensão do Maracatu como uma *linguagem em trânsito*, ou seja, que lida com um repertório tradicionalmente reconhecido, mas também com uma dimensão infinita de sentidos para suas relações e ações corporais.

Nesse sentido, o caráter transitório, o “entre”, as fronteiras por onde passam hoje os corpos que vivem nesta “nação”, permitem compreender como se apresenta hoje, a partir de Maurício, a *dança do Maracatu*. Portanto, sua dança é uma dimensão possível de análise de todo um processo social, político e cultural engendrado na *corporeidade* de sua “nação”.



Maurício Soares com seu figurino de baiana-rica no desfile de carnaval do ano de 2013. Foto retirada da internet.

Mestre Maurício é umas das “baianas ricas”⁵³ da “nação”, além disso, é juremeiro há mais de 10 anos, é cozinheiro e mora na Mangabeira – o outro lado do Alto José do Pinho, onde está a sede da “nação”.

O mestre é um homem centralizador, que tem em sua casa, diariamente, suas irmãs, primas, sobrinhas e sobrinhos de sangue, além dos que se relacionam com ele espiritualmente chamando-o de “painho”. Quase todos ajudam nos afazeres de casa, nos trabalhos do “santo” e, no período de carnaval, na confecção de fantasias para o desfile da “nação”. Por exemplo, nas três semanas anteriores ao carnaval de 2012, ele organizou a sua semana de modo que em alguns dias ele ia “à cidade” comprar os materiais que faltavam para confecções, em outros dias a

⁵³É um dos personagens que compõe a corte do Maracatu. No MNEBR é permitido que sejam homens travestidos de mulher, não têm um par masculino e destacam-se por sua dança e riqueza da roupa. Não ouvi o caso de representarem orixás. Para saber mais sobre as baianas no Maracatu vê OLIVEIRA, Jailma Maria, “Rainhas, mestres e tambores: gênero, corpo e artefatos no Maracatu-nação Pernambuco”.

costureira amiga ia à sua casa finalizar alguns acabamentos, em outros suas sobrinhas eram chamadas para experimentar as roupas e ajudar a terminar os detalhes.

Além disso, ele recebe visitas constantes de amigos da comunidade, de outros lugares, artistas e produtores. Enfim, na casa de Maurício, de fato, todos ajudam, ninguém fica sem trabalhar, seja para encher os tonéis de água no dia em que esta chega ou seja para colar “galões” nas “peças” das fantasias.

O que pude perceber é que no seu cotidiano Maurício circula em diversos universos, é um trabalhador, idealizador de figurinos, “orienta” as costuras, conta episódios em que deu aula para estrangeiros, fala de blocos de carnaval que já saiu, conhece pessoas do samba, revende CDs “culturais”, frequenta um candomblé e esse universo em geral, tem uma Jurema em casa, assiste TV e também se emociona com músicas bregas – frequentes em sua localidade. Esse resumo impertinente do mestre mostra os diversos caminhos por onde ele passa e transita com bastante habilidade.

Diria que Maurício é um grande articulador, um homem que (se) *movimenta*, negociando com o quarto período de sua “nação”. Ele tem “amigos” – como diz – de diferentes lugares e estratos sociais e assim monta uma rede de amizades de modo que ele se torna um eixo para que as pessoas sejam apresentadas e se “enturmem” – de fato a minha presença na “nação” a partir de mestre Maurício permitiu que eu costurasse uma grande rede de relacionamentos. Portanto, esses micros *movimentos* da vida pessoal de Maurício têm paralelo com os *movimentos* de sua “nação”, que se torna um eixo para o encontro de diferentes indivíduos e culturas.

Maurício Soares tem uma sabedoria e experiência de vida que adquiriu ao longo de seus mais de 40 anos. Tem passagem pela Escola de Samba Gigantes do Samba e pelo Maracatu Nação Leão Coroado. Ele inaugura o terceiro período do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife junto com Dona Marivalda e mestre Walter. Com essa trajetória, no fim do desfile das “agremiações” campeãs do ano de 2012 ele me disse “*é eu sou um carnavalesco!*”.

Tendo todas essas atividades, e muitas outras, é inegável a presença de todas elas na composição de sua *corporeidade* – desde a preocupação com os afazeres de sua casa e para com uma visita, passando pelas entidades que ele recebe em seu terreiro até a confecção de uma fantasia para o “dia do desfile”.

Isso demonstra-nos que a *corporeidade* trata-se de um processo vivido a partir das experiências do indivíduo e de sua relação com determinada coletividade – desse modo que o

caso deste mestre pode ser visto como um micro exemplo da *corporeidade* de sua “nação”. O *habitus* – dimensão prática e coletiva – e suas experiências *pré-objetivas* – dimensão perceptiva e individual – permite que hoje, ele diga “*Eu defendo o meu pavilhão. Sou Estrela Brilhante!*”. Ou seja, como venho apontando, indivíduo e coletivo tornam-se um corpo só, uma forma de estar no mundo que tem em vista referências vividas cotidianamente.

Essa breve descrição coloca para gente o lugar que ocupa mestre Maurício no momento atual do Maracatu. Além disso, nos apresenta rapidamente como ele é um indivíduo produtor da realidade recifense durante o seu cotidiano. O mestre, com sua personagem “baiana rica”, constrói uma dança específica que se torna referência da *corporeidade* de sua “nação” para o mundo inteiro.

**“Vivência” e aprendizado do Maracatu via Mestre Maurício*

Para entender um pouco como se constrói a *corporeidade* de mestre Maurício passei o período de carnaval de 2012 quase todos os dias na casa dele ajudando-o no que fosse necessário para a confecção de sua fantasia, de suas duas sobrinhas e da minha. Eram tardes de muitas histórias e trabalho. Maurício era sempre o centro, que sabia contar muitos episódios, alguns referentes ao universo do Maracatu e outros não. Falou-se algumas vezes da importância de se respeitar a religião, visto que ele não gosta de “palhaçada” e que é preciso fazer as coisas de modo pertinente principalmente para quem não conhece, já que “*a religião está tão desclassificada*”.

Em entrevista ao fim das oficinas de dança realizada em sua casa no carnaval de 2012 ele diz que

“to passando pra vocês o pouco saber, é como eu digo a vocês, Maracatu num é nunca a primeira aula, nunca segunda, num é o primeiro desfile de vocês dentro do Maracatu que vai dizer assim: ‘eu já sei dançar Maracatu’. Não é isso! Nem é a primeira vez que a gente tá tocando um tambor que a gente diz ‘eu já sei tocar Maracatu’. É a **vivência**, é aquilo que falei antes. É a universidade, quanto mais se estuda mais coisas tem pra se aprender, quanto mais estuda mais coisa vai se descobrindo, mais coisa vai se vivendo...”⁵⁴ (Grifo meu).

⁵⁴Entrevista com o Maurício Soares em Recife, fevereiro de 2012.

A “*vivência*” aqui se refere a uma história de vida, à “convivência” com os elementos que compõem a *corporeidade* daquela “nação” levando em conta também as experiências individuais de cada um. Essa conjugação que leva em conta o *habitus* e as percepções *pré-objetivas* permite compreender quando o mestre diz que não é na primeira aula ou desfile que já permite saber (viver) o Maracatu. Isso revela o que disse anteriormente sobre o dançar Maracatu é como dançar a vida.

É bem emblemático o caso que ele conta de sua sobrinha de quatro ou cinco anos, a “baiana rica mirim”, quando “*eu cheguei e disse: você faça assim na hora do desfile. E não é que ela fez? Ela fecha!!!*” (MAURÍCIO SOARES). Desse modo, gestualizando com as mãos ele ensinou para sua sobrinha como ela deveria se comportar e dançar na hora do desfile de carnaval. Gonçalves (2010) em seu trabalho já citado explica que o “*aprendizado na infância [é] como extensão do movimento de quem ensina.*”. Ou seja, no exemplo fica colocada a forma de estar no mundo tanto de Maurício quanto de sua sobrinha. Configura-se uma relação onde desde cedo os indivíduos que se inserem num universo determinado e compartilham de uma *corporeidade*.

Desse modo que a “*vivência*” se relaciona com a dança. É uma relação de vida. Apesar de mestre Maurício dançar de “baiana rica”, personagem histórico que conduz o seu lugar na “nação” atrelando sua *corporeidade* a um coletivo, ele sobressalta suas experiências individuais para explicar como aprendeu a dançar:

“As minhas técnicas de dança eu posso dizer que quem me ajudou a desenvolver as minhas técnicas de dança foi Dona Joventina e Dona Erundina... e também geralmente a **convivência** porque quando vocês vêm de raízes do candomblé, minha mãe vem do candomblé... já tem nossos sotaque, nós já temos nosso sangue, nossas veias começam a ferver com os tambores tocando. E foi daí... a **experiência** também assistindo o desfile de Maracatu... vendo o desfile de Leão Coroado, e do samba que também querendo ou não é uma dança de negro. Então fazendo a mistura de samba junto com o Maracatu foi que conclui tudo... (silêncio) Foi a essência de tudo...⁵⁵” (Grifos meus).

Há, portanto uma sobreposição corporificada do ser “baiana”, do ser da religião, do ser Maurício e do ser Estrela Brilhante que nos permite mais uma vez entender como a *corporeidade*

⁵⁵Entrevista com Maurício Soares em Recife, fevereiro de 2012.

revela os *movimentos* entre as dimensões perceptivas e práticas de histórias, culturas e vida pessoal e coletiva.

Diante desse aprendizado corporificado – a “*vivência*” – entende-se que na *dança do Maracatu* “*cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória*” (Laban, 1978. p.49). Ou seja, como não há uma cartilha escrita sobre como se dançar o Maracatu, seu aprendizado numa “nação” se dá a partir das memórias das experiências que são vividas nas interações cotidianas, na observação dos mais velhos, no contato com histórias, instrumentos, figurinos e ritmos – e também nas oficinas de dança, vejamos.



A baiana rica mirim, sobrinha de Maurício Soares na concentração do desfile de carnaval do ano de 2012. Foto: Andressa Lacerda.

**Oficinas de dança do Maracatu: formas e estruturas.*



Oficinas de dança de Maracatu com mestre Maurício Soares. Acima em sua casa no Recife, foto: Andressa Lacerda. E abaixo no Rio de Janeiro com o grupo Rio Maracatu, foto: Laís Salgueiro. Ano 2012.



Da mesma maneira que o mestre aprendeu a dançar a partir de um determinando convívio, a etnografia e a conjuntura diaspórica de sua “nação” revela que não é somente no convívio que ele transmite seus *saberes corporificados*, mas também nas suas oficinas de dança.

Para quem não tem o convívio com a comunidade o ano inteiro e quer sair dançando na “nação”, as oficinas podem ser consideradas como uma experiência necessária para apreender a *corporeidade* da “nação” e com isso compartilhar gestos, ritmos e histórias.

Além disso, na atual conjuntura de *diáspora* do Maracatu, elas podem ser consideradas um momento – assim como o desfile de carnaval – de afirmação de uma tradição, de uma localidade nessa grande rede globalizada e de seus *saberes corporificados*. Elas são como parte da “universidade” do Maracatu, que o mestre fez referência em citação anterior. Desse modo ele afirma seu lugar de professor e mestre, justificado também pela sua “*vivência*”.

No ano de 2012 o mestre deu cinco oficinas de dança antes do desfile. Duas aulas para interessadas que já estavam hospedadas no Alto José do Pinho por intermédio dele e três aulas encomendadas com antecedência por um “grupo” de São Paulo. As oficinas eram dadas para quem era de fora da comunidade, nos moldes das aulas que ele ministra em outros estados do país. Nessas oficinas o mestre passa muitos de seus saberes como “baiana rica” afirmando seu papel de principal articulador da dança da “nação” para os “grupos”. No ano de 2013 foram realizadas três oficinas de dança também com indivíduos que vinham de fora da comunidade para desfilar na “nação”.

Para realizar as oficinas Maurício reorganiza o espaço de sua casa – onde também ocorrem as festas e reuniões de seu terreiro, onde são feitas as fantasias e onde são recebidos convidados para um momento de descontração. Leva o aparelho de som para este local, escolhe CDs e saias. Enquanto era preparada a aula os “*trabalhos*” com os figurinos também não param. As “*toadas*” de Maracatu começaram a tocar e as alunas já vestiam as saias emprestadas pelo mestre enquanto moviam seus corpos. Quando ele chegou, posicionou-as, tocando-as pelos ombros e dizendo que não ficasse uma atrás da outra, pois “*eu quero ver todo mundo*”. Estavam todos a postos e ele disse: “*vá, comecem a dançar como vocês já sabem que eu quero ver*”.

As aulas se desenvolveram de modo que as **formas** dos *movimentos* eram incessantemente repetidas – apesar do caráter contextual da repetição, como disse na parte anterior. A dança se apresenta como uma totalidade onde se mexem os braços e mãos, pernas e pés, tronco e voz, e ao mesmo tempo tenta-se “pensar” – como falou uma das alunas. Na

tentativa de aprender a dançar perguntou-se sobre possíveis “regras” para se iniciar o *movimento* e o mestre mais uma vez disse “*pode começar com qualquer um*”, o importante é entender o “*passo básico*” – que trata de uma marcação com os pés. Além disso, enfatizou “*não precisa uma fazer igual a outra, o bonito do Maracatu é não seguir*”. Assim, o início do *movimento da dança do Maracatu* é o próprio improvisado.

Para o desenvolvimento das aulas e para se dançar o Maracatu com “*belezura*” o mestre dava orientações coletivas e individuais. A partir do material etnográfico constituído pude destacar três pontos (**formas e estruturas**) que achei fundamentais para que não se perca o ritmo da dança e faça viver esse organismo que é o Maracatu. São os seguintes:

1 – o “*passo básico*”: se refere às movimentações dos pés. A partir delas são desdobradas as giradas e caminhadas de um lado para o outro. É importante a incorporação da **forma** desse *movimento* para que com as mudanças do “baque” se retorne facilmente ao “passo básico” e se realize sua função: não perder o ritmo.

O “*passo básico*” trata-se de pisadas fortes, onde são corrigidos os gestos em que o pé movimenta-se como um chute, por exemplo (Maurício explica que isso se faz no “afoxé”, como é no caso da “toada” para Oxum) .

2 – o “*gingado*”: é o “jogo dos ombros”. É uma movimentação do corpo onde os pés repicam jogando automaticamente os ombros para cima. O “*gingado*” do corpo continua no mesmo ritmo, com a base dos pés.

Na entrevista mencionada no primeiro capítulo com o batuqueiro Pitoco, ele me explica que dentre as muitas diferenças entre a *dança do Maracatu* nas “nações” e nos “grupos”, a principal é: “*o gingado da dança do Maracatu... das pessoas da comunidade são totalmente diferente das do grupo...*”. A categoria “*gingado*”, que dá título a esse trabalho, pode ser vista como uma **forma** do *movimento* dançado que traça um diálogo com o ritmo a partir de vários caminhos pelo corpo, podendo então ter ênfases distintas no momento de dançar.

Além disso, a categoria pode ser vista como uma derivação de “ginga”, corroborando com a leitura de Tavares (1998) sobre o significado de ter a “ginga”. Ou seja, de ter uma noção de ritmo, de balanço e de percepção que se conectam na performance dos sujeitos. Além disso, a categoria corporificada mapeia os modos como os negros se entendem no mundo, no caso do Brasil, a partir de seus cotidianos, contribuindo para uma genealogia do pensamento corporificado da *afro diáspora* no país.

3 – *o diálogo com som*: é preciso estar atento ao “baque” que está tocando, para saber os *movimentos* em que a música “pede”. Diferente do “*passo básico*” e do “*gingado*” esse diálogo não se configura como uma **forma**, mas como uma **estrutura** da própria organização da dança, que tem por fim as funções de guiar e indicar os momentos em que os dançarinos devem girar ou apenas marcar com o “*passo básico*”.

O som do apito do mestre também se relaciona com a dança. O primeiro apito anuncia a entrada da percussão e suscita a preparação dos corpos para o início da dança – nesse primeiro apito “*o mestre faz assim assim com os dedos e aí quem toca mesmo aqui com a nação já sabe o que tem que fazer*”. O segundo apito é a viração do “baque” – é a hora que os dançarinos devem girar. E o último apito “*é que vai terminar*”, todos da “nação” devem estar atentos a esse momento para que os *movimentos* cessem coletivamente.

Diante desses três destaques entende-se que as **formas** da dança (“*passo básico*” e “*gingado*”) são determinadas pela observação de seus *movimentos*, compreendendo que os significados das ênfases em determinadas partes do corpo que dança estão relacionados às experiências específicas de um coletivo e de um indivíduo (DUNHAM, 1983). Já as **estruturas** compreendem o que já venho ressaltando aqui sobre a *corporeidade afro diaspórica*: a relação de música com dança (que determina algumas **formas**); as “*toadas*” organizadas em cantos de pergunta e resposta e o improviso entre todas as linguagens dessa expressão (canto, dança e batuque). É interessante perceber também que as **formas** dos *movimentos* são maneiras de se manter a **estrutura** da dança, ou seja, modos de fazer funcionar o organismo Maracatu com o toque do seu coração (batuque) e seu órgão dança.

Portanto, todos esses pontos, sejam **formas** ou **estruturas** da dança, revelam que para compreender a *dança do Maracatu* é necessário percebê-la para além das “*atitudes categoriais*”, sendo o corpo um catalisador de significados do mundo. O caráter experimental da dança dificilmente é reduzido numa palavra, mas se expressa através da inter-relação de **formas** e **estruturas**, necessariamente relacionada com o *habitus* e com experiências *pré-objetivas*.

Além disso, a *corporeidade* de um mestre de “nação”, que foi aprendida e é vivida no seu cotidiano, ganha (auto)objetivação e é definida a partir, por exemplo, dessas três categorias destacadas por Maurício durante suas oficinas. Esse processo de categorização das **formas** e

estruturas dos *movimentos* da *dança do Maracatu* se deu na medida em cresceu o número de interessados em aprender a dançar e que não são da comunidade. A vontade de aprender vem do reconhecimento perceptivo de que se trata de *movimentos* diferentes dos quais são vividos por quem não é da “nação”. Desse modo, para fazer parte dela torna-se necessário aprender essa dança e compartilhar de determinada *corporeidade*. Apesar desse compartilhamento há variações nas **formas** dos *movimentos* de cada um ao dialogarem com as **estruturas** da dança, tendo em vista suas motivações e as histórias que carregam consigo – como salientou Pitoco na diferença de “gingado” entre “nação” e “grupo”.

No entanto, seja em uma “nação” ou em um “grupo” um bom dançarino de Maracatu coordena os pés, os ombros, os braços, as giradas e os cantos de modo que se encontre um caminho em que os gestos corporais se encaixem com o ritmo musical. Esse caminho de variadas **formas** revela a **estrutura** das performances *afro diaspóricas*.

As **formas** encontradas na dança da “nação” com braços na altura do peito, um corpo “gingado” e “passo básico”, seguem um fluxo de *movimentos* que impulsionam a invasão do espaço. Nesse *movimento*, que vira *dança*, o gesto torna-se um sentido encarnado (GIL, 2004, p.75). Esse sentido é impulsionado pela “energia”⁵⁶ que nasce entre os *movimentos* do corpo, da música e da voz. A conjunção dessa “energia” parece escolher a **forma** do *movimento* e essa escolha já foi feita *pré-objetivamente*, orquestrada por um *habitus*.

Por isso a interação entre os sons e os corpos é fundamental tanto para a dança quanto para quem está tocando. Ela é componente crucial da performance do Maracatu de baque virado e nos anuncia a superação das dicotomias entre mente-corpo, percepção-prática como característica do universo *afro diaspórico*.

O *habitus* de um universo dispõe do corpo do dançarino e do espaço que o som dos tambores cria entre seus orifícios para configurar uma dança que só tem sentido na sua ação, na sua “vivência”. Não é de hoje. No entanto, como o *habitus* pode variar de uma cultura ou contexto para outro é muito comum perceber diferentes **formas** de se dançar o Maracatu tendo em vista a “nação” e “grupos”.

⁵⁶Discussão sobre “energia” na relação da dança com a religião e também apontada no capítulo 2 no que se refere aos ensaios da percussão.

Os exemplos do cotidiano do mestre e suas oficinas mostram que a *dança do Maracatu*, principalmente neste quarto período da “nação”, revelam as esferas sociais, psicológicas, econômicas e políticas do MNEBR.

Desse modo esta dança reflete a organização social da “nação” onde o Mauricio se coloca como um dos pioneiros no seu ensinamento, além disso, traz para sua performance emoções fortes, que se relacionam com a convivência com o som dos tambores, que “*faz o sangue ferver*”.

Nesse período as oficinas de *dança do Maracatu* também se apresenta como um meio legítimo de sobrevivência econômica, de onde o mestre pode complementar sua renda e também investir nos seus “*trabalhos*” com a “nação”, dando continuidade ao seu “*luxo*”, “*belezura*” e ao *status* de “*diferente*”.

Isto fica intrinsecamente atrelado ao poder político dessa dança que afirma que as nações formam a “universidade” do Maracatu, ou seja, o lugar do conhecimento, o lugar “autêntico” para se aprender. Seus *saberes corporificados* reforçam que há uma organização, uma filosofia própria, cotidiana e prática que participa de um *movimento afro diaspórico* de resistência aos diferentes modos de se viver com os quais o Maracatu se depara. A afirmação do lugar desse *saber corporificado* responde aos dilemas que os “Maracatuzeiros” vivem hoje em dia.

Nestes sentidos (social, econômico e político) a *corporeidade* desta “nação” apresenta-se como uma possibilidade de organização do ser-no-mundo que tem seu paralelo com as forças organizacionais dos *movimentos* vividos por negros em outros períodos históricos. Ou seja,

“isso implica uma transgressão refletida em dois níveis, no mínimo: primeiramente porque sua realização [da dança] ao nível empírico contrastaria com eventos que ocorressem naquele cotidiano despótico, principalmente para os escravos, pois, no caso, este evento corresponderia a um outro código linguístico e, portanto, a uma outra fala, num território já delimitado pela guerra etnocida de imposição de convenções comportamentais. Em segundo lugar, devido ao efeito catártico sobre os agentes, na medida que ao se transpor a

bipolaridade objetividade/subjetividade, transpassava-se a rotina, as inculcações, as internalizações arbitrarias...” (TAVARES, 1984)

A passagem revela, portanto, o corpo como “*arma e arquivo*” (TAVARES, 1984). Ou seja, por onde se expressa uma realidade cultural que se contrapõe às linguagens dominantes e que transpõe polaridades de modo que mente e corpo não se distinguem, mas se configuram um *saber corporificado*.

Para os estudos da performance a perspectiva proposta aqui torna-se pertinente pois tenta abarcar uma totalidade da vida do *performer* e seu grupo, desde a história pessoal até as esferas política e econômica. Assim é possível compreender os modos como se dão o contorno dos pertencimentos a partir de um conjunto de gestos, do compartilhamento de valores, gostos, estéticas, de construção de hierarquias e de formas de se comportar perante o Maracatu.

5.D – Diáspora e corporeidade: linguagem em trânsito

De acordo com Gil (2004) a dança encontra-se no limiar entre uma semântica conhecida (a linguagem) e entre a possibilidade de articulações diversas que vão abrir o corpo dançante para múltiplos sentidos no mundo (trânsito). Tal processo pode ser compreendido como uma sobreposição entre o finito e o infinito na ação do *movimento*,

“notar-se-á que a dança: a) pode exprimir a infinidade do sentido e da experiência humana; b) que, para o fazer, recorre a um numero infinito de gestos (como a linguagem articulada forma uma infinidade de frases); c) que os gestos infinitos se constroem a partir de um numero limitado de movimentos (como as frases a partir das palavras, dos monemas e dos fonemas)” (p.81)

A passagem metaforiza a realidade diaspórica: onde um conjunto de *movimentos* está aberto a uma infinidade de sentidos – por exemplo, os sentidos de um Maracatu para um “grupo” e para uma “nação” podem ser distintos – ao mesmo tempo em que partem de um terreno em que linguagens não verbais permitem reconhecer que se trata do Maracatu num *movimento afro diaspórico*, seja no Recife ou no Rio de Janeiro. Desse modo, apesar da experiência diaspórica

que caracteriza o Maracatu como uma *linguagem em trânsito* revela-se o compartilhamento de **estruturas** espaciais, rítmicas e corporais.

O aporte teórico e metodológico da concepção de *corporeidade* permite revisarmos os modos como são compreendidas as performances da “nação” nesse período diaspórico, de grandes encontros e negociações. Acredito que o que vimos permite definir a *corporeidade* do MNEBR, ainda que haja particularidades específicas de cada *performer* e do momento em que se realiza sua dança.

O surgimento de “grupos” de Maracatu fora do Recife e do Brasil exigiu que os integrantes da “nação” criassem métodos para repassarem os *saberes corporificados* que organizam o cotidiano de sua “nação”. Esses saberes, como o mestre Maurício explica, costumam um organismo onde “*o batuque é o coração e a dança é um dos órgãos que faz o coração movimentar*”. Esse organismo constrói uma *corporeidade* (corpo biológico, psicológico, social e político) que é compartilhada pelos integrantes da “nação”, seja o indivíduo de Recife ou, ao menos, parte da “família Estrela Brilhante” – como vimos no primeiro capítulo.

Obviamente há diferenças nos corpos de quem dança, canta ou toca, seja o indivíduo da comunidade ou não. Como vimos há variadas **formas** de expressar a **estrutura** da dança, de acordo com o *habitus* e as experiências *pré-objetivas* de cada um. Essas **formas** revelam diferenças contextuais, econômicas, sociais e políticas, corporificadas que permitem a crítica às apropriações do Maracatu por parte de quem não é da comunidade. Tais críticas são pertinentes, pois há um nível de espetacularização de suas performances que às vezes as tornam reféns da indústria cultural. (CARVALHO, 2004; LIMA, 2010)

Apesar disso, o paradigma da *corporeidade* destoa do que foi entendido como “*decomposição do Maracatu de baque virado*” (ESTEVES, 2008, p.61), visto que ele revela a agência de seus indivíduos ao reconhecerem, demarcar diferenças, ter suas posições políticas, recriar suas tradições coletivas e cotidianamente e, logo, construírem suas estratégias para lidar com esse quarto período – que também passa pela espetacularização, mas não somente por ela.

Diferente do que seria uma “decomposição” (ou seja, um Maracatu sem os personagens da corte ou sem rituais religiosos) o que ocorre é a realocização do Maracatu numa complexa trama da interculturalidade contemporânea. Desse modo, “*não há por que argumentar que se*

perdeu o significado do objeto: transformou-se. É etnocêntrico pensar que se degradou o sentido do artesanato. O que ocorreu foi que mudou de significado ao passar de um sistema cultural a outro, ao inserir-se em novas relações sociais e simbólicas” (CANCLINI, 2009).

Desse modo, a *corporeidade* do Maracatu vivida como uma *linguagem em trânsito* permite, paradoxalmente, a unidade da dança, do toque e do canto desta expressão no mundo inteiro. Quem conhece o Maracatu vai reconhecer suas especificidades, diferenças entre “nações” e “grupos”. Apesar disso as **estruturas** dos seus *movimentos* (pergunta e resposta com o canto, o batoque e a dança, e a interrelação e o improvisado entre essas linguagens) vão mantê-los unidos de algum modo nessa *afro diáspora*. Essas **estruturas** são compartilhadas por modos não verbais mais do que as **formas** da dança que Maurício ensina (“*belezura*”, “*passo básico*”, “*gingado*”), pois no trânsito do Maracatu são criados e vividos novos gestos e sentidos. No entanto, ainda que um “grupo” crie novos gestos e encarne novos sentidos, há aquela **estrutura** que move o Maracatu.

Os contra pontos que fiz entre “nação” e “grupo” de Maracatu serviram, portanto, para ilustrar como se reconhecem as **estruturas** e **formas** que compõe uma *linguagem em trânsito*, ou a *corporeidade* de uma “nação”. Nos dois casos seus *movimentos* passam por um processo que leva em conta o *habitus* e as experiências *pré-objetivas* de seus participantes. Nesse sentido, o processo de construção da *corporeidade* de um coletivo é o denominador comum entre “nações” e “grupos”, onde o corpo surge como catalisador de sentidos e meio de sobrevivência. O contexto diaspórico cria um espaço de compartilhamento de *movimentos* adquiridos através de “*vivências*”, oficinas e ensaios que permite entender que a *linguagem* Maracatu é uma *linguagem em trânsito*. Isso suscita a multiplicação das **formas** de dança-lo, mas também reforça sua unidade.

No caso do MNEBR não se faz mais seu Maracatu sem as trocas com os “grupos” e vice e versa, como no caso do Rio Maracatu. Por exemplo, no caso da dança há uma relação de continuidade entre a sua realização e a vida cotidiana do *performer*, por isso pode ser que não seja tão interessante reduzir a experiência de seus *movimentos* a combinações de passos dançados, como demonstrei anteriormente. Apesar disso, essas combinações categorizadas, que

constituem as **formas** do *movimento*, fizeram-se necessárias para que fossem conservados o seu lugar de mestre e integrante de uma “nação”. Além de revelar organizações culturais profundas.

As categorias nativas como “*passo básico*” e “*gingado*” revelam que pode se dançar de modos diferentes, com improvisos (**estrutura**) por entre essas **formas** coreográficas. Além disso, essas categorias para os *movimentos* da *dança do Maracatu* dizem sobre sua “*belezura*”, sobre sua conexão com o batuque e sobre o “*luxo*” de seus figurinos. Todas elas definem a *corporeidade* desta “nação”, fazendo-nos sentir que toda ela dança (tambores, cantores, personagens e figurinos), expandindo-a no espaço, levando-a a dimensões planetárias, logo, permitindo transformações e recriações.

Nesses *movimentos*, surgem variações de uma mesma *dança*, que ao fim e ao cabo podem ser entendidas como outra *dança*, pois necessita separar-se politicamente, por exemplo, a dança de uma “nação” e a dança de um “grupo”. Ainda assim há **estruturas** que continuam a definir os *movimentos* do Maracatu, configurar seu organismo, que mesmo espalhado pelo mundo não deixam de pulsar ao som de tambores e na descoberta de seus giros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o texto foi elaborado aqui com um esforço de traduzir em palavras *movimentos* que ultrapassam as fronteiras de uma única linguagem. O Maracatu é dança, é canto, é toque, é *movimento* que faz a vida. A partir da minha “vivência” nas oficinas de mestre Maurício no Rio de Janeiro, minha estadia em Recife e minha passagem pelo Encontros Maracatu de Baque Virado, tentei demonstrar como esta “nação” se estrutura como um organismo em que cada parte tem seu “trabalho”: cantar, dançar, realizar as práticas religiosas, montar figurinos, comprar materiais de figurinos e instrumentos, dar oficinas fora do estado...

Além disso, ao longo da produção deste texto apresentei os *movimentos* vividos pelo Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife como fio condutor do debate. Nesse sentido, a meu ver, é latente seu caráter experimental deste trabalho.

Esse caráter experimental necessário para um debate sobre o *movimento* instalou para mim um paradoxo que encontra paralelo com o dilema que vive, hoje, os “Maracatuzeiros”. Ou seja, procurei desenvolver em uma linguagem determinada por intermédio do exercício da descrição etnográfica a expressão dos *movimentos* finitos e infinitos do Maracatu. Na mesma medida os “Maracatuzeiros” constroem seus discursos de tradição, numa dimensão vista como finita, mas transformando-se diante dos novos ambientes que dão suportes às suas ações corporais atuais.

Assim posto, considero que há dois níveis fundamentais de compreensão do conceito de *movimento* para a construção dessa performance textual: primeiro, trata-se do *movimento* vivido tanto pelos corpos coletivos quanto pelos corpos individuais, e que encontram-se, intrinsecamente, relacionados na constituição das categorias corporificadas no caso no MNEBR; o segundo nível corresponde aos *movimentos* entre as dualidades analíticas, compreendidas pela inter-relação entre os pólos corpo e mente, indivíduo e sociedade, percepção e ação.... Trata-se de dois níveis de experiências diversas que constituíram este trabalho. O primeiro é o vivido pelos “Maracatuzeiros” de modo a revelar seus questionamentos e estratégias individuais e coletivas de estar no mundo. O segundo é a experiência analítica que me fez compreender que só a inter relação entre tais dualidades é possível a compreensão das experiências nativas. Pode-se

dizer, neste sentido, que abordamos os níveis das interioridades e exterioridades das experiências de *corporeidade*.

Desse modo considero este trabalho como mais uma narrativa na *diáspora* que o Maracatu vive hoje. E após sua produção suponho que se não fosse sua conjuntura diaspórica, ele não surgiria para mim como uma contingência necessária e pertinente a ser discutida. Seguindo essa lógica, a meu ver, esse texto localiza-se na encruzilhada, onde encontros, caminhos e debates podem acontecer, surgir e renova-lo visto que os *movimentos* são as causas e as consequências tanto desse trabalho quanto das vidas de quem faz Maracatu na localidade ou na globalidade e na tensão entre a autêntica tradição e sua modernidade diaspórica.

Desse modo a minha preocupação foi exatamente a de ilustrar a vida como *movimento* entre o finito e o infinito do presente vivido, de tal modo que dessa relação surgem categorias, como gestos, que dão sentidos a corpos individuais e coletivos. Por isso, para entender as categorias – “trabalho”, “luxo”, “belezura”, “passo básico”, “gingado” e “vivências” – fez-se extremamente necessária a apresentação da conjuntura diaspórica atual e do processo ritual de construção do carnaval da “nação”. A realidade vivida ao lado do MNEBR foi conduzindo a produção desse texto, exigindo de mim o relato de fluxos culturais, a atenção a múltiplas relações e a busca de teorias que me subsidiassem de modo que a prática a explicasse e não o contrário.

Ao longo do processo de elaboração desse texto fui revisando minhas próprias concepções e atentando para o que estava sendo dito por aqueles corpos nos seus *movimentos*. Quando cheguei no Recife tinha a intenção inicial de estudar a *dança do Maracatu*. Durante minha estadia por lá passei por alguns Maracatus antes de chegar no MNEBR. A princípio, para estudar esta dança eu tinha como subsídio as teorias da performance e dos estudos do corpo e da *corporeidade*. No entanto, a partir do contato com o mestre Maurício e conforme eu mergulhava em sua “nação”, suas emoções e cotidiano compreendi que havia uma conjuntura que deveria ser levada em consideração para compreender os modos como aqueles indivíduos lidam com o seu Maracatu nos dias de hoje tanto nas suas novas relações quanto no ritual do carnaval e na busca da “autenticidade” de seus gestos. Foi aí, portanto, que o campo exigiu que eu buscasse aportes antropológicos para discutir o trânsito, o boom, a globalização..., ou seja, os *movimentos* da

diáspora do Maracatu e especificamente desta “nação”, como vimos no caso da “família Estrela Brilhante”.

Ao longo do trabalho falamos, então, dos *movimentos* entre corpo individual e social, entre o repertório de uma narrativa histórica e o presente contingencial, entre “nação” e “grupo”, entre tradição e processo criativo, entre os domínios da prática e da percepção dos corpos, entre as **formas** e **estruturas** da dança e seu limiar entre a repetição e a imprevisibilidade do momento.

Desse modo que os *movimentos* dizem respeito ao “entre”, um lugar que caminha pelos interstícios da vida negociando cotidianamente com suas surpresas, como vimos na produção do rito e da performance do carnaval. Nesse sentido é próprio do *movimento* impulsionar mudanças e configurar tensões e questões na vida pessoal e social visto que lida-se com o finito e o infinito da vida, ou seja, com a relação entre uma tradição moral e seu presente contingencial (SCOTT, 1999). No caso do MNEBR ele gerou questionamentos entre seus próprios agentes na medida em que, no seu quarto período intensificaram-se as trocas entre os “maracatuzeiros” da “nação” e indivíduos de outras localidades que fazem parte, no entanto, da “família Estrela Brilhante” e, conseqüentemente, aumentaram as circulações de seus bens simbólicos e de suas práticas corporificadas.

Os questionamentos sobre como manter a “autenticidade” diante da *afro diáspora* do Maracatu revelam, por fim, a relação entre corpo individual e coletivo, que tanto enfatizei, de modo que o “*corpo se configura como uma ponte de intercessão: condensação de micro-unidades e ao mesmo tempo unidade dispersa de um macrocorpo*” (TAVARES, 1984). Isto é, os *movimentos* dos corpos não estão alheios aos *movimentos* e caminhos que seguem sua vida e sua “nação”, como vimos no caso de mestre Maurício.

Nesse sentido, o *movimento* constitui-se como uma metáfora para a dinâmica entre o finito e o infinito dos sentidos de ser no mundo. A proposta do Maracatu como uma *linguagem em trânsito* foi uma tentativa de conceituar esses *movimentos* corporificados na *afro diáspora*. Portanto a compreensão do Maracatu como uma *linguagem em trânsito* diz respeito ao que lida com um repertório tradicionalmente reconhecido, mas também com uma dimensão infinita de sentidos para suas relações e ações corporais.

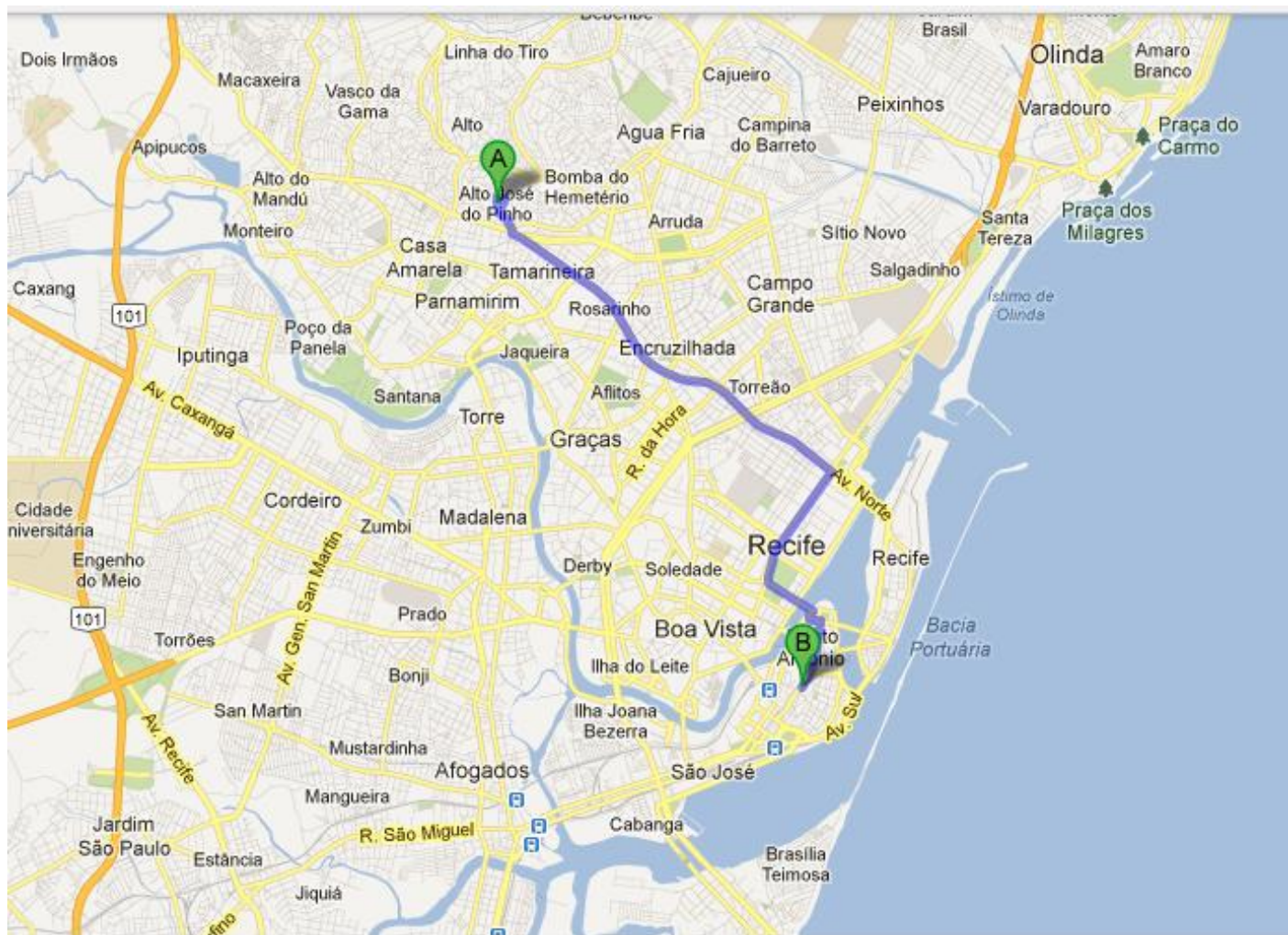
Por fim, no que tange o coletivo MNEBR tentei traçar uma conexão ao logo dos três capítulos entre as categorias corporificadas que surgem na “nação” a partir das suas atuais relações e que revelasse o título desse texto: Os *movimentos* do Maracatu Nação Estrela Brilhante de Recife, os “trabalhos” de uma “nação diferente”. Ou seja, os modos de se fazer uma “nação diferente” – no “*luxo*”, no “*passo básico*”, no “*gingado*”, na “*belezura*” e nas “*vivências*” – revelam os esforços de seus agentes em valorizarem seus “*trabalhos*”.

ANEXO I

**Mapas*



Zona Norte do Recife com os bairros por onde passa o MNEBR: Alto José do Pinho, Mangabeira e Bomba do Hemetério. Retirado de <http://wikimapia.org/>



Rota do Alto José do Pinho ao centro da cidade de Recife. Retirado de googlemaps.com.

ANEXO II

A – Alto José do Pinho



Arrastão nas ruas do Alto José do Pinho. Foto: Laís Salgueiro.

B - Instrumentos



Agbês do MNEBR. Foto: Camila Rios.



Ganzá ou Mineiro do MNEBR. Foto: Taís Lago



Gongê do MNEBR. Foto: Taís Lago.



Bombos ou Alfaias do MNEBR. Foto: Taís Lago

C – Figurinos



Rainha Marivalda do MBEBR com seu figurino pregado de “peças”, seus acessórios como “cetro”, “coroa”, “espada” e “brincos”. Foto: Taís Lago.



Acima: Corte Mirim do MNEBR. Foto: Andressa Lacerda.



Personagem da corte com sua saia pregada de “peças”, com as “aspas” e o salto alto. Foto: Andressa Lacerda.



Maurício Soares com sua personagem “baiana rica”. Foto: Andressa Lacerda.



Saída das “calungas” para o desfile da “nação” em 2012 com a presença de mestre Walter, a rainha Marivalda e “bataqueiros” no terreiro Ilê Axé Omyn Ogunté. Foto: Laís Salgueiro.

BIBLIOGRAFIA

ALABARCES, Pablo e RODRÍGUEZ, Maria Graciela. “*Introducción. Um itinerario y algunas apuestas*”, In: Resistencias y mediaciones: estudos sobre cultura popular. Buenos Aires: Paidós. 2008.

ACSELRAD, Maria. *Reflexão antropológica sobre a estética da brincadeira do Cavalo-Marinho*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ-IFCS, 2002.

ALVES, Rubens. *Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sociais*. 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-71832005000200003&script=sci_arttext

BARBOSA, Maria Cristina. *A Nação Maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande* (Monografia apresentada ao curso de especialização em Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2001).

BARBOSA, Virgínia. *A Reconstrução Musical e Sócio-Religiosa do Maracatu Nação Estrela Brilhante (Recife): Casa Amarela / Alto José do Pinho* (Monografia apresentada ao curso de especialização em Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco, 2001).

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Antropologia da dança: um campo teórico e metodológico em consolidação, no Brasil*. Apresentação na VI Reunião Científica da ABRACE – Porto Alegre, 2011.

CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução: Luiz Sérgio Henriques – 3.ed – Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2009.

CARVALHO, Ernesto Ignácio. (2007) *Diálogos de Negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais no Maracatu de baque virado*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

CARVALHO, José Jorge. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento*. Série Antropologia, n. 354. Brasília: UnB. 2004.

_____. *Estética da opacidade e da transparência. Mito, música e ritual no culto Xangô e na tradição erudita ocidental*. Série Antropologia, n. 108. Brasília: UnB. 1991.

CARVALHO, José Jorge de.; SEGATO, R. Lidia. . “*A Tradição Religiosa do Xangô do Recife*.” In: *Humanidade sem Revista*, Brasília, v.47, 1999.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C.. *Os Sentidos no Espetáculo*. Rev. Antropol. vol.45 no.1 São Paulo 2002.

_____. *Sobre rituais e performances: visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares*.

CHAVES, Suiá Omim Arruda C. *Carnaval em Terras de Caboclo: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional – PPGAS, 2008.

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução: Thaís Flores Nogueira Doniz, Maria Antonieta Pereira – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CLIFFORD, James. *Diasporas*. In *Cultural Anthropology*, Vol.9, No 3, Further Inflections: Toward Ethnographies of the future. Agosto, 1994.

CSORDAS, Thomas. *Corpo/Significado/Cura*. Editora UFRGS. 2008.

CUNHA, Eneida Leal. *Dentro e fora da Nova Ordem Mundial: A negritude de Salvador*. Grumo, 2007.

DANIEL, Yvonne. *Cuban Dance: An Orchard of Caribbean Creativity*. In *Caribbean Dance from Abakua to Zouk: How Movement Shapes Identity* Edited by Susanna Sloat. Gainesville, FL University Press of Florida. 2002.

DUNHAM, Katherine. *Dances of Haiti*. UCLA Publication Services Department. 1983.

ERAMO, Fabiana. *Infinita Beleza: o sétimo sentido. A linguagem do corpo e a inteligência dos sentidos na performance da dança afro..* (Dissertação Mestrado – Universidade Federal Fluminense – ICHF, Antropologia) Niterói. UFF/PPGA, 2010.

ESTEVES, Leonardo Leal. *“Viradas” e “marcações” : a participação de pessoas de classe média nos grupos de Maracatu de baque-virado do Recife-PE.* – (Dissertação Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco - CFCH. Antropologia.) Recife, 2008.

FABIÃO, Eleonora. *Corpo cênico, estado cênico*. Revista Contrapontos – eletrônica, Vol. 10 – n.3 – p.321-326, set-dez 2010.

FEIJÓ, Clarissa. *Um olhar para as danças populares*. Monografia para curso de licenciatura em dança da Faculdade Angel Vianna. Rio de Janeiro, 2004.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. 2ª imp. – São Paulo: Iluminuras, 2004.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. – São Paulo: Ed.34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Editora Vozes, Petrópolis, RJ, 1985.

GONÇALVES, Renata de Sá. *A dança nobre do carnaval*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. – São Paulo: Annablume, 2005.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Dona Santa, rainha do Maracatu: memória e identidade no Recife*. Cadernos de Estudos Sociais – Recife, vol.22, no 1, p.033 a 048, jan-jun 2008.

_____. *Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída*. Ciências Humanas em Revista – São Luis, V.3, n.2, dezembro 2005.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras chaves da antropologia transnacional*. Mana 3(1): 7-39, 1997.

_____. *Cultural Complexity – Studies in the Social Organization of Meaning*. Columbia University Press. New York, 1992.

HALL, Stuart. *Da diáspora – Identidades e mediações culturais*. Org Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KOLINSKI, Anna Beatriz Zanine e FLORENTINO, Jamesson dos Santos. *Maracatus Nação Pernambucanos em Tempos de Globalização: Ressignificações na Dimensão Religiosa*. Resumo do XXVIII Congresso Internacional da ALAS. 2011, UFPE, Recife-PE.

KUBRUSLY, Clarisse Q. *Reflexão antropológica sobre a “experiência etnográfica” de Katarina Real com os Maracatus em Recife*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2007. (Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS.)

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Ed. Organizada por Lisa Ullmann; (tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto) – São Paulo: Summus, 1978.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus e Maracatuzeiros: Desconstruindo Certezas, Batendo Afayas e Fazendo Histórias. Recife, 1930 – 1945*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História da UFPE, 2006.

_____. *Entre Pernambuco e África. História dos Maracatus nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 a 2000)*. Tese de doutorado. Programa de pós graduação em História da UFF, 2010.

LIGIÉRO, Zeca (org.) *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: MAUD Editora LTDA, 2012.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MAGNANI, José Guilherme, TORRES, Lillian de Lucca (org.). *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996.

MAURICE MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura – 4ª. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

OLIVEIRA, Jailma Maria. *Rainhas, mestres e tambores: gênero, corpo e artefatos no Maracatu nação pernambuco*. (Dissertação Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco - CFCH. Antropologia.) Recife, 2011.

SANDRONI, Carlos. *O mangue e o mundo: notas sobre a globalização musical em Pernambuco*. Claves, n 7 – maio de 2009.

SCOTT, David. *Refashioning Futures: criticism after postcoloniality*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

_____. *Stuart Hall's Ethics*. In *Small Axe*, p 1-16, 2005.

SERRES, Michel. *Ramos*. Tradução de Edgar de Assis de Carvalho, Mariza Perassi Bosco. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

SCHIEFFELIN, Edward L. *Performance and the Cultural Construction of Reality: A New Guinea Example*. In: *Creativity/Anthropology*. Ithaca, NY: Cornell. University Press. 1993.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Primacy of Movement*. John Benjamins B.V. Amsterdam, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. *Consciência Corporal*. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo. Realizações Editora, 2012.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

TAVARES, Julio Cesar de Souza (1984). *Dança da Guerra: Arquivo-Arma*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília (UnB).

_____. *Dossiê: De volta ao mundo da vida de pernas pro ar: Contribuições para os estudos em corporeidade, linguagem e memória da capoeira*. Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia – (n.24, 1º sem. 2008, n. 1,2. Sem 1995). Niterói: EdUFF, 2009.

_____. *Gingado and cooling out: The Embodied Philosophies of the African Diaspora*. Tese de Doutorado em Filosofia. The University of Texas at Austin December, 1998.

TURNER, Victor. *Dramatic Ritual/Ritual Drama – Performative and reflexive Anthropology*. In “From Ritual to Theatre – The Human Seriousness of Play”. PAJ Publications. New York. 1992.

_____. *Body, Brain and Culture*. In *Performing Arts Journal*, Vol. 10, No. 2 (1986), pp. 26-34
Published by: Performing Arts Journal, Inc. URL: <http://www.jstor.org/stable/3245611>