



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

LISA BEATRIZ BOERSMA

**E TEM MARACATU EM SERGIPE? UM ESTUDO SOBRE O
BAQUE EM ARACAJU**

São Cristóvão

2020

LISA BEATRIZ BOERSMA

**E TEM MARACATU EM SERGIPE?
UM ESTUDO SOBRE O BAQUE EM ARACAJU**

Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses Neves Rafael

São Cristóvão

2020

LISA BEATRIZ BOERSMA

**E TEM MARACATU EM SERGIPE? UM ESTUDO SOBRE O BAQUE EM
ARACAJU**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Ciências Sociais da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para a conclusão da disciplina de Iniciação à Pesquisa II.

Orientador: Prof. Dr. Ulisses Neves Rafael.

Aprovado em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Ulisses Neves Rafael

Doutor em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil.

Universidade Federal de Sergipe

Ivan Fontes Barbosa

Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.

Universidade Federal de Sergipe

Leonardo Leal Esteves

Doutor em Antropologia pela Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Universidade Federal de Sergipe

AGRADECIMENTOS

Posso afirmar com toda certeza que sem o apoio de diversas pessoas, essa pesquisa jamais teria sido realizada. Preciso agradecer a quem me protege, por me dar forças para realizar essa pesquisa que demorou, mas saiu. Tudo tem sua hora. Gostaria de agradecer primeiramente ao próprio movimento do maracatu, em especial a Nação do Porto Rico que com todos os seus ensinamentos me proporcionou escrever essa pesquisa, que para mim é tão importante! Espero que eu possa estar contribuindo com o movimento assim como ele contribui com a minha formação enquanto pessoa. Sem o maracatu, eu não estaria onde estou hoje, e isso, para mim, é muito especial.

Agradeço à minha família por ter acreditado na minha conclusão de curso e por ter respeitado as minhas escolhas. Por toda a paciência e todo o apoio que recebi dos meus pais para escrever este trabalho. Obrigada mãe, por todas as palavras, por todo o conforto que me deu e por nunca ter deixado de acreditar no meu potencial.

Agradeço à Thalita e a Bigato, duas pessoas que foram fundamentais para realizar as análises feitas do maracatu em Aracaju. Ambos não mediram esforços para me ajudar, sempre acreditando na minha pesquisa. Sou muito grata por toda a confiança ao ceder as informações que constam no meu trabalho. Além deles, à toda a família Asè d'Orí que sempre me deu forças e me mostrou o real motivo de estar realizando esta pesquisa.

Quero agradecer também ao meu orientador e amigo, Ulisses, que com toda sua graciosidade, inteligência e amizade teve a paciência de me orientar e acreditar no meu projeto. Agradeço por ter me dado autonomia para realizar a pesquisa e por ter respeitado o meu tempo para poder realizar os objetivos. Desde o princípio pensamos toda a pesquisa em conjunto, e é imensurável o sentimento de gratidão que tenho por ter me ajudado a acreditar mais em mim mesma não só dentro desse trabalho, mas como um todo. Eu não poderia pensar em outra pessoa se não Ulisses para estar comigo nessa jornada. Além de Ulisses, obtive ajuda também do professor Ivan Barbosa, que também teve um papel fundamental nessa pesquisa a partir de indicações de leituras, de correções no texto e debates sobre a cultura popular. Meu muito obrigada!

Também quero agradecer a todos os meus colegas de curso e todas as amigas que fiz ao decorrer da graduação, principalmente aos amigos e amigas que fiz na varandinha, espaço de fundamental importância da Universidade Federal de Sergipe. A varandinha é o coletivo, é espaço de debate, é acolhimento. Obrigada de verdade, vocês são especiais.

Agradeço a todos os meus amigos, vocês foram de extrema importância nas horas de palavras de conforto, nas broncas e principalmente nos debates que fizeram com que eu pudesse enxergar as coisas de outras perspectivas. Em especial, meu muito obrigada a Thainá, Jéssica, Débora, Rô, Layla e Isla que acompanharam o processo de perto, sempre me dando incentivos e acreditando na minha capacidade. Agradeço a todos da minha banda Dialeto Nordestino, que me socorreu com as suas luzes quando a estrada estava escura demais para enxergar um fim, com muita música, carinho e afeto. Agradeço a Fernando por ter me dado apoio durante os primeiros meses de quarentena, sempre acreditando em mim, dividindo as felicidades e as tristezas. Vocês foram mais do que essenciais para que eu pudesse dar continuidade nos momentos em que me vi estagnada. Esse TCC não é só meu, mas também de todos vocês.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo traçar uma análise do movimento cultural de maracatu em Sergipe, dando ênfase ao grupo aracajuano chamado Asè d'Orí. Entende-se que o maracatu é uma manifestação cultural forte no Nordeste e olhando para o contexto de Sergipe, pouco se sabe sobre o movimento dentro do estado. Esse texto se propõe a descrever o que seria o maracatu, qual o contexto histórico dele e como ele veio se desdobrando ao longo de sua existência. O que se busca então é visualizar a presença do maracatu no estado, como que ela se manifesta dentro de uma sociedade e analisar quais são as questões socioculturais que atravessam aqueles grupos sociais. Ao fazer o recorte do maracatu em Aracaju, procuramos visualizar a estrutura, o formato do baque, quais são os valores que estão englobados no movimento, as pessoas que o compõe, traçar um perfil de seus participantes e compreender como o maracatu chega nas diversas realidades das pessoas ali presentes. Busca-se realizar estes objetivos através de leituras e análises de obras que tratem sobre o maracatu num geral e dentro de Sergipe, captar documentários que tratem sobre a temática, realizar entrevistas com pessoas consideradas importantes para obter respostas sobre a manifestação e, além disso, fazer uma etnografia para melhor visualizar como o maracatu atravessa os sergipanos. A partir disto, podemos visualizar a presença do maracatu dentro do estado, compreendendo suas diferenças com outros estados em que se vê presente o maracatu, podendo analisar suas composições sociais e visualizando o que é o maracatu além da música.

Palavra-chave: Maracatu; Sergipe; Cultura; Etnografia.

ABSTRACT

This research aims to trace an analysis of the cultural movement of maracatu in Sergipe, emphasizing the aracajuano group called Asè d'Orí. It is understood that maracatu is a strong cultural manifestation in the Northeast and looking at the context of Sergipe, little is known about the movement within the state. This text proposes to describe what the maracatu would be, what its historical context is and how it has unfolded throughout its existence. What is sought then is to visualize the presence of maracatu in the state, how it manifests itself within a society and to analyze what are the socio-cultural issues that cross those social groups. When cutting out the maracatu in Aracaju, we try to visualize the structure, the shape of the thud, what are the values that are included in the movement, the people who compose it, draw a profile of its participants and understand how the maracatu arrives in the different realities of the people there. We seek to achieve these objectives through readings and analyzes of works that deal with maracatu in general and within Sergipe, capture documentaries that deal with the theme, conduct interviews with people considered important to obtain answers about the demonstration and, in addition, do an ethnography to better visualize how maracatu crosses Sergipe. From this, we can visualize the presence of maracatu within the state, understanding its differences with other states in which maracatu is present, being able to analyze its social compositions and visualizing what maracatu is besides music.

Key-words: Maracatu; Sergipe; Culture; Ethnography.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	9
2.	MARACATU: ORIGEM E REPRESENTATIVIDADE.....	14
2.1.	Maracatu E O Catolicismo No Brasil.....	15
2.2.	Influência das religiões de matrizes africanas.....	17
2.3.	Maracatu de baque virado e de baque solto.....	18
2.4.	A “tradição” dentro do maracatu.....	21
2.5.	Declínio do maracatu e a “cultura popular”.....	23
2.6.	A indústria cultural e suas consequências.....	25
2.7.	A Nação do Porto Rico e a importância para o maracatu em Aracaju...	29
3.	E TEM MARACATU EM SERGIPE?.....	31
3.1.	O Maracatu de Brejo Grande.....	32
3.2.	Maracatu em Japaratinga.....	37
3.3.	Maracatu em Aracaju.....	38
4.	A ETNOGRAFIA DE UM CORTEJO.....	47
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
	REFERÊNCIAS.....	65

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo questionar e abordar a existência do maracatu em Sergipe, que é compreendido enquanto um movimento cultural. O intuito é trazer questões geográficas, sociais, religiosas e musicais a respeito do movimento, tendo como foco o maracatu existente em Aracaju, entretanto não descartando a possibilidade da existência de outros baques que possamos vir a descobrir ao decorrer da pesquisa dentro do Estado. Deixando aqui nítido que quando, em Aracaju, tratamos de “baque”, estamos falando sobre o grupo de pessoas que compõe e toca o maracatu. O maracatu possui alguns segmentos e cada um tem a sua particularidade. O que se pretende fazer aqui é analisar esses segmentos e compreender as suas características, delineando as origens do movimento dentro de Sergipe.

E no que consiste o maracatu? Iniciaremos pela busca da origem da palavra Maracatu. Um dos principais autores que escreve sobre a história da manifestação é o pesquisador e músico carioca, Guerra Peixe. Em uma parte de sua obra, ele dedica atenção para o surgimento da palavra e traz algumas análises e perspectivas de alguns outros estudiosos. O que mais é levado em consideração, segundo Guerra Peixe é a definição de Gonçalves Fernandes, em que este afirma que obteve essa resposta do significado e origem da palavra maracatu de um babalorixá¹, que explicou que antigamente os dançadores diziam “muracatucá” ou “maracatucá” ao se despedirem na porta da Igreja do Rosário. Esses termos, então, teriam sido alternados para o “maracatu”, que então seria uma palavra africana que em tradução seria “bataque”. O “maracatucá” seria a ação de realizar o “maracatu”.

Para compreender o movimento do maracatu, precisamos conseguir visualizar o momento histórico em que ele surgiu. O maracatu é uma manifestação cultural que aparece no século XVII a partir dos cortejos reais que existiram no Brasil. Entretanto ao decorrer do tempo ela foi se transformando em alguns aspectos para ser o que é hoje. Inicialmente, o maracatu surge nos cortejos reais, em que ocorria a cerimônia do Rei do Congo, que ocorriam na época da escravidão na zona mais urbana do Nordeste brasileiro. Na zona urbana pernambucana pode-se compreender que foi onde surgiu o maracatu nação. Já se tratando do maracatu rural surgiu dentro da Zona da Mata, no contexto de plantação de cana de açúcar em que era utilizada a mão de obra escrava. Buscamos compreender aqui se este surgimento é um denominador comum para o contexto histórico da manifestação. É importante frisar que o desenvolvimento do

¹ Significa Pai de Santo.

maracatu dentro dos estados em que ele se faz presente, ocorreu de forma diversificada. Em Pernambuco surgiu e permaneceu de uma forma, já em Alagoas ou na Paraíba, a história ocorreu e se desenvolveu de outra maneira. O que se pretende compreender é como o maracatu se manifesta em Sergipe.

Costumamos associar o maracatu, por diversos motivos sobre os quais nos comprometeremos a descrever ao decorrer da pesquisa, ao estado de Pernambuco e assim, pensamos que os maracatus como um todo possuem influência direta com este Estado, entretanto isso não implica que as histórias necessariamente irão se repetir ao decorrer dos surgimentos dos baques em outros Estados.

A pesquisa foi pensada a partir da minha inserção dentro do maracatu em 2017, analisando o motivo de muitas pessoas em Sergipe não terem conhecimento do que seria o movimento. Este motivo me levava a uma inquietude, visto que particularmente passei a ter conhecimento do maracatu a partir de Chico Science e a Nação Zumbi, banda esta que utilizava dos instrumentos do maracatu dentro das suas músicas, todavia este fenômeno será descrito com maiores detalhes ao decorrer do texto.

A partir do contato com o maracatu em Aracaju, pude observar a sua magnitude e as diversas questões que atravessavam o movimento que vão bastante além do que a gente vê dentro do “boom” do maracatu, momento este em que estourou a banda Nação Zumbi e o maracatu passou a tomar proporções no país inteiro. Por curiosidade, queria buscar a existência de outros baques além daquele que participo e compreender quais as suas influências na sociedade. A partir disto, houve a busca de textos e vídeos que pudessem tratar do assunto e poder resgatar essas informações que fazem parte da cultura de Sergipe. O maracatu se ressignificou para mim ao decorrer da pesquisa, visto que o maracatu era uma coisa antes e se transformou em outra ao encerrar o estudo.

Antes de iniciar esta pesquisa para a conclusão de curso, realizei a escrita de um artigo com formato de etnografia para a matéria de Folclore Brasileiro na UFS e a partir desse artigo, visualizei a possibilidade de escrever sobre o maracatu em Sergipe enquanto um estudo pessoal, mas também acadêmico. Para me dar amparo intelectual para investir nestas questões para a pesquisa de conclusão, realizei leituras de obras dos autores mais clássicos no maracatu como Guerra-Peixe e Ivaldo Lima, entretanto compreendi a importância de não só dar ênfase a estes. Mergulhei nas obras de Leonardo Esteves, Eugenia Maakaroun e Anna Beatriz Koslinski. E além de leituras direcionadas sobre o movimento cultural, também entendi a importância de compreender o que é cultura e as questões em volta dela. Para isso, busquei amparo em Marilena Chauí e Renato Ortiz, principalmente no intuito de fazer um ligamento entre cultura e política.

Uma questão que consideramos importante é sobre o meu lugar, enquanto pesquisadora e batuqueira, dentro do maracatu, considerando-me uma mulher branca de classe média e levando em consideração as questões que essas afirmações podem englobar, já que com certeza haverá a influência do meu olhar sobre o fenômeno estudado, visando a inviabilidade da completa neutralidade dentro das pesquisas nas Ciências Sociais.

Sergipe, apesar de ser o menor Estado do país, é rico em manifestações culturais. Encontramos uma grande variedade de expressões diferentes em cada canto. Do que se percebe a partir dos registros encontrados, sejam de caráter jornalístico, acadêmico ou audiovisual, sobre a presença do Maracatu aqui em Sergipe, podemos verificar a escassa quantidade de informação voltada a essa manifestação. Devido a isso, decidimos iniciar um estudo sobre esse tema em sua perspectiva geral e local, trazendo questões culturais, geográficas, religiosas e sociais a respeito do assunto, questionando se existe ou não o movimento do maracatu dentro de Sergipe. Isso se dará a partir do baque aracajuano sobre o qual temos conhecimento mais aprofundado, e até a busca da compreensão do funcionamento dos outros baques localizados no território sergipano.

As questões que me inquietavam são referentes à história do maracatu, à influência dos fenômenos e às transformações sociais que a manifestação veio a sofrer ao longo dos anos impactando em sua estrutura como um todo. Além disso, buscamos compreender as diferentes histórias e surgimentos de possíveis maracatus em Sergipe, visto que pouco ouvimos falar sobre esse movimento no Estado.

Tivemos como objetivo nessa pesquisa analisar o movimento do maracatu como um todo, como surgiu, em qual contexto e quais elementos musicais e culturais podemos encontrar dentro dele. A partir disso, seguir para a busca de registros que tratam a respeito do maracatu em Sergipe. Com isso, pudemos estudar os impactos sociais e culturais do movimento do maracatu, fazendo análises e pesquisas das perspectivas da manifestação. Além disso, queremos compreender se o maracatu é algo unificado ou se existem diversos segmentos dele e quais seriam as diferenças presentes nos baques.

Como metodologia para realizar esta pesquisa, que foi iniciada no final de 2018, utilizamos do levantamento bibliográfico, utilização de entrevistas semiestruturadas e conversas informais. Também foi utilizada a etnografia, e fiz a observação participante, já que integro o grupo aracajuano de maracatu, além de análise de materiais em jornais, artigos, dissertações, revistas *online*, vídeos e *websites*. Gostaria de enfatizar sobre a experiência observação participante, visto que por integrar o grupo, ocupo um lugar privilegiado enquanto pesquisadora do tema, visto que o acesso às informações ocorre de forma mais fácil. Entretanto,

a tentativa (visto que compreendemos ser impossível a busca da total neutralidade das pesquisadoras e pesquisadores) do distanciamento entre pesquisadora e batuqueira, tem seus desafios. Todavia foi uma pesquisa bastante interessante para exercitar o olhar de observadora/pesquisadora sobre o objeto de estudo. Como cita Turner (1974), o processo de trabalho de campo é muito intuitivo. O autor também dá ênfase a *insights* que são necessários para gerar hipóteses que ajudam a compreender os dados absorvidos em campo.

Esta monografia foi estruturada em três capítulos, sendo que o primeiro irá abordar o movimento do maracatu na perspectiva de Pernambuco como um todo, fazendo um levantamento bibliográfico e trazendo referências teóricas de autores, não somente pernambucanos, que trataram ao decorrer dos anos sobre o maracatu. Se faz necessário enfatizar que o objetivo da pesquisa é sobre a manifestação em Sergipe, entretanto compreendemos que os trabalhos desenvolvidos sobre o maracatu em Pernambuco são de extrema importância para conhecermos o significado do movimento como um todo. O intuito é descrever o que seria o maracatu, onde se originou e em qual contexto, de que forma ele se manteve presente ao decorrer dos anos e quais transformações ocorreram dentro do movimento. Tratarei também sob as diferenças entre os elementos das duas modalidades do maracatu, o do baque virado e o do baque solto. A pesquisa tem também como objetivo descrever os impactos sociais², culturais, políticos e religiosos dentro do movimento e também fora dele. Além disso, fazer uma discussão sob o que seria a cultura popular, cultura de massa e a indústria cultural.

Já o segundo capítulo tem por objetivo fazer o levantamento histórico do maracatu aqui em Sergipe, visto que há uma escassez de informações bibliográficas sobre a manifestação no Estado. O intuito é fazer uma análise de todo o tempo de sua existência dentro do Estado em diferentes municípios. Além do levantamento histórico, o objetivo é também trazer dados de documentários audiovisuais feitos a respeito dos grupos de maracatu presentes em Sergipe, que acaba por ser mais um elemento de comprovação da sua existência. Além de ser uma manifestação musical, o maracatu traz outros objetivos dentro do seu movimento, como questões religiosas, de compreensão de identidade dentro da sociedade. A partir disso, seguir uma discussão sob o início do maracatu em Aracaju e quais as diferenças perante aos outros maracatus presentes nos interiores de Sergipe. Também trazer questões sob o impacto que o maracatu pode causar dentro de classes sociais e qual seu papel dentro de um grupo.

² Diversos maracatus possuem como objetivo a realização de um projeto social, trazendo jovens em situação de vulnerabilidade para dentro dos grupos, lhes dando responsabilidades dentro do baque.

No terceiro capítulo, encontraremos uma etnografia do cortejo realizado em 2018 no Festival de Artes de São Cristóvão (FASC). Compreendo o festival enquanto um dos maiores festivais de cultura do Brasil que tem por objetivo fazer uma programação dando ênfase aos movimentos culturais existentes em Sergipe.

O capítulo se inicia fazendo uma avaliação histórica de como surgiu o Festival e qual a sua relevância dentro do movimento cultural sergipano. No levantamento histórico podemos ver que o festival se inicia durante a ditadura militar e a intenção é descrever sobre esse momento e os impactos que o evento foi sofrendo ao decorrer de sua existência. Após isso, podemos compreender o formato do festival e todos os impactos que ele causa dentro do município de São Cristóvão, que consiste em uma cidade histórica considerada um monumento nacional, sendo a primeira capital do Estado de Sergipe. Podemos encontrar também uma análise do cortejo em si, de que forma ele veio a ocorrer e qual o impacto causado tanto para os batuqueiros quanto para a comunidade presente ali naquele momento.

2. MARACATU: ORIGEM E REPRESENTATIVIDADE

Neste capítulo, trataremos da história do maracatu e as questões que englobam essa modalidade cultural a partir da perspectiva de alguns importantes autores. Para compreender a história do maracatu, utilizarei as obras do próprio Guerra-Peixe (1980), Maakaroon (2005), Alencar (2015), Silva (1999), Oliveira (2017), Esteves (2008) e de Lima (2006; 2015) os quais buscam o surgimento dessa modalidade artístico-cultural e trazem diversas questões sobre a temática.

O surgimento exato do Maracatu em Pernambuco, segundo Guerra-Peixe (1980), é desconhecido. Apesar desse autor mencionar estudiosos que apontam o seu surgimento a partir do tráfico negreiro para o Brasil e da decorrente escravidão, ele afirma que não há registros exatos que possam comprovar de fato essa hipótese. Entretanto, decorrente dos estudos feitos sobre o tema, há um consenso de que o Maracatu tenha feito parte das cerimônias de coroação de Reis do Congo no século XVIII e XIX no país, segundo os primeiros relatos de Henry Kostner.

Oliveira (2017) segue abordando a partir da perspectiva de Miller (2013) sobre o aumento do tráfico negreiro que existiu para suprir a mão de obra nas plantações de cana de açúcar no nordeste brasileiro, cuja principal rota de comercialização de escravos era entre Benguela e Recife. O principal intuito dessa transportação e comercialização dos escravos era econômico, entretanto a tentativa de desligamento e rompimento com a cultura e identidade dessa população, além da religião, foi uma grande consequência disso. Os africanos eram trazidos de diversas regiões diferentes do continente africano e ao chegar no Brasil, eram distribuídos de forma aleatória. Isso implicava na junção de diversos costumes e culturas bastante diferentes uns dos outros.

A partir desses processos de distanciamentos de suas regiões de origem, os africanos presentes no país viam enquanto necessário para uma ressocialização, buscar medidas e manifestações que os agrupassem e facilitassem a comunicação entre si. Para conceituar esse acontecimento de agrupamento, Gilroy (1993) defende que essa estrutura criada a partir das relações e os fluxos culturais entre a população negra durante a diáspora africana foi responsável por um hibridismo das culturas. Para ele, existe uma particularidade negra que, a partir de práticas culturais e políticas, conectam entre si os negros dispersos. Não existe uma cultura única, as práticas culturais que foram se formando ao longo do tempo no território

brasileiro foram resultado de um hibridismo de povos de lugares diferentes do continente africano e do nosso continente também, tendo em vista os povos originários.

Um conceito importante sobre o maracatu é o conceito de nação, que posteriormente vamos rever enquanto um dos tipos de maracatu. Os grupos, que então podem ser chamados de nações³, participavam para abrilhantar as festas da coroação, “utilizando instrumentos próprios e entoando canções africanas ou africanizadas”, como cita Guerra-Peixe (1980, p. 16). Entretanto no que consistiria uma nação? Em Parés (2018) podemos ver que no século XVII e XVIII, “nação” era uma palavra utilizada por traficantes de escravos no contexto de país ou reino. Era utilizada ao se referir ao um grupo populacional pertencente a uma certa região que possuísse uma identidade coletiva na África Ocidental.

A identidade do grupo partia de relações de parentesco em que se reconheciam uma ancestralidade em comum. Outro fator importante era a língua e a cidade de moradia para determinar a identidade. Nessa perspectiva, podemos compreender a formação de nações dentro do território brasileiro colonial.

Seguindo o pensamento de Parés (2018), “nação” foi uma palavra colocada do externo para o interno, visto que foi implementada pelos traficantes europeus e senhores de escravos, como uma maneira de controlar administrativamente os grupos sociais. Com o tempo, grupos de fala ioruba que eram habitantes do Daomé, região que hoje conhecemos com a Nigéria, começaram a se nominar nagô. Os traficantes europeus se apropriaram do termo “nagô” e assim foi transferido para o Brasil. Os africanos que chegavam ao Brasil se depararam com uma pluralidade de nomeações de nações, lhes permitindo diversos processos de identificação.

2.1. MARACATU E O CATOLICISMO NO BRASIL

Junto da escravidão, os colonizadores inseriram a religião católica no país, surgindo assim o catolicismo popular e junto dele a criação de irmandades que tinha por objetivo controlar e inserir afrodescendentes nas festas católicas e na sociedade brasileira, como cita Oliveira (2017). O catolicismo popular consiste na prática de estratégias de dominação, entretanto uma das estratégias do povo negro foi a associação dos orixás à santos da igreja católica e foi dessa maneira que diversos elementos africanos, como os orixás⁴, sobreviveram de forma velada como uma forma de manter as tradições. Sendo assim, alguns orixás sendo

³ Lima (2014) conceitua a ideia de “nação” atualmente enquanto as práticas compartilhadas entre as pessoas que compõe o espaço do maracatu, resultando na construção de identidade dos componentes.

⁴ Orixás são divindades que representam as forças da natureza dentro do Candomblé.

equivalentes alguns santos católicos, compreende-se que as festas para os orixás seguiam um calendário católico.

Os cortejos que ocorriam sob a vigilância da igreja católica consistiam em festas de coroação dos reis negros no dia de Nossa Senhora do Rosário. Em Pernambuco, a primeira construção da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, segundo Tinhorão (2000), ocorreu de 1662 a 1668. Pereira da Costa (1974) afirma que a primeira coroação do Rei do Congo em Pernambuco ocorre em 1711. Em contrapartida, Guerra-Peixe (1980) diz que, segundo documentos encontrados na Igreja Nossa Senhora do Rosário, se revela que as coroações já ocorriam antes disso.

As coroações carregavam um caráter político, visto que os reis coroados ocupavam um lugar de representante de todos os escravos da sua localização, tendo como objetivo a comunicação direta com as autoridades locais. Para elucidar o acontecimento dessa festa, consta em Oliveira (2017) e Silva (1999) que o início da coroação ocorria dentro da igreja nos altares e tinha sua continuidade nos cortejos nas ruas, o que nos remete ao ritual do sagrado e profano. Havia o cortejo de uma corte particular que em seguida resultava na eleição de coroação e posse no dia de Nossa Senhora do Rosário. Cada cabeça de comarca ou distrito paroquial tinha o seu rei e rainha.

As festas das congadas, que são conhecidas também como a coroação do Rei do Congo, permitiam um encontro de culturas africanas e da cultura ibérica. Além disso, os símbolos religiosos das culturas ali postas, foram ressignificados ao longo do tempo.

Segundo de Mello (2014) as Irmandades consistiram em grupos sociais que eram formados por africanos escravos e seus descendentes com o objetivo de organização pela igreja católica. Participar de uma Irmandade significaria uma maior integração e aceitação dentro da sociedade, sendo até mesmo uma condição e um meio de mobilidade social. As práticas religiosas dos africanos ficavam sob atenção da igreja, pois poderiam distorcer bastante do processo de catolicismo das Irmandades que se enquadrava dentro do sistema colonizador. Entretanto as práticas realizadas pelos africanos, sob controle das Irmandades, eram postas de uma forma discreta, como por exemplo, as festas das congadas.

Os homens agora livres que pertenciam à irmandade seguiram encenando essa manifestação com novas significações, com um caráter agora mais lúdico, ou seja, algo mais ligado à uma brincadeira e passou a compor as festas carnavalescas. O primeiro registro, segundo Silva (1999), do “baque do rei do Congo” no período carnavalesco em Recife acontece no final dos anos 1850. Lentamente, o antigo cortejo do Rei do Congo foi se fazendo presente

no carnaval, estando as nações sob lideranças de babalorixás dos terreiros e sendo chamado de Maracatu.

2.2. INFLUÊNCIA DAS RELIGIÕES DE MATRIZES AFRICANAS

A partir da obra *Maracatus do Recife de Guerra-Peixe* (1980), que era considerada uma das obras mais completas sobre a modalidade em Pernambuco, compreende-se dois tipos maracatus distintos. Um é o baque solto e outro, o baque virado. Apesar dos dois serem maracatus, eles são bastante diferentes em diversos aspectos, diferenças estas que irão ser descritas ao decorrer do texto. A nação também pode ser chamada de baque virado e o maracatu rural também é conhecido como baque solto. Ao decorrer do texto, iremos abordar essas diferenças com mais profundidade, entretanto um ponto que vai existir em comum entre os dois maracatus, é a relação com a religião.

Os rituais de candomblé realizados em Recife têm uma grande proximidade com o candomblé exercido na Bahia, segundo Maakaroun (2005). O xangô vai consistir na crença de contato com seres sobrenaturais a partir de processos ritualísticos, tendo enquanto elementos os orixás (ou santos), que são divinização da força da natureza, o orí (ou cabeça), sendo este uma espécie de princípio vital individual e os eguns (ou ancestrais). Para facilitar a compreensão de cada um desses elementos, a autora descreve que os orixás possuem um papel de intermediação entre homens e o Deus abstrato, como no catolicismo, possuindo então um papel mediador. Já o orí se assemelharia ao anjo da guarda dos católicos, que corresponde à dimensão da vida temporal, diferente do orixá que possui remete a uma condição atemporal. Por fim, eguns representam a alma dos mortos.

A umbanda tem um caráter mais nacional e possui algumas ligações com o kardecismo, cristianismo e com o culto aos orixás. Entretanto o sagrado, que então consiste na parte religiosa do maracatu, não se limita somente a representação dos orixás, como acontece no candomblé e na umbanda, mas também se estende para a jurema.

Brandão e Nascimento (1998) abordam que a jurema consiste num culto mágico-religioso de origem ameríndia que, da religião em Recife, podemos ver que não existe um único ritual juremeiro. Todavia, a jurema vai consistir na crença em seres encantados e em um mundo espiritual onde as entidades estão. Muitas vezes ela é associada à umbanda e vista então enquanto uma religião afro-ameríndia. Os personagens presentes na jurema são os mestres e mestras, caboclos e caboclas, índios e índias, pretos e pretas velhas, exús e pombagiras.

Dizem que o maracatu consiste na prática da religião na rua. Essa prática exige alguns cuidados, segundo seus praticantes. Geralmente os maracatus quando tocam em época de carnaval e um período antes dos cortejos e desfiles, ocorre a obrigação, um ritual que ela ocorre o ano inteiro nos terreiros das Nações de maracatu, e de forma específica para o carnaval na semana que o antecede. Maakaroun (2005), possuindo grande parte da sua obra focada na questão religiosa do maracatu, descreve a obrigação enquanto uma atividade repleta de atos ritualísticos que irão ocorrer dentro das casas de santo, em que ocorrerá uma oferenda alimentar aos orixás. Os praticantes acreditam que a partir da obrigação, os integrantes das nações estarão protegidos durante o cortejo nas ruas, garantindo o sucesso nos desfiles.

Lima (2014) aborda o maracatu, seja rural ou nação, na sua essência religiosa e discute que independente das suas variações, até hoje representa um culto à religião de terreiro afro-brasileira, sendo ela de candomblé ou de umbanda.

2.3. MARACATU DE BAQUE VIRADO E DE BAQUE SOLTO

No baque virado, que é o maracatu nação, os instrumentos que o compõem são a caixa que dita o ritmo, a alfaia (que consiste num tambor grande), o atabaque (também conhecido musicalmente como timbal), o gonguê (instrumento de ferro semelhante ao agogô) e o agbê (conhecido como xequerê). Nem todas as nações se utilizam de todos os instrumentos. Além disso, Lima (2014) comenta sobre a diferença que exista para cada Nação em respeito à sua particularidade na forma de tocar os instrumentos, no ritmo, na forma de segurar os instrumentos e as respectivas baquetas direcionadas a ele.

Outra questão dentro dos maracatus que podia variar é a respeito de gênero. A depender da nação, tem alguns instrumentos que são reservados apenas para os homens e outros para as mulheres. Na Nação Porto Rico, por exemplo, o atabaque é reservado para os homens e os agbês para as mulheres. Em Lima (2014) vemos que ambos os instrumentos foram incorporados no maracatu ao decorrer do tempo de sua existência, visto que inicialmente não eram utilizados nos baques. A respeito dos instrumentos voltados para determinados gêneros vem de uma tradição candomblecista. Entretanto, tratando-se do agbê, não é somente uma questão religiosa. Como vemos em Lima, Oliveira e Albernaz (2012), ele tem sido mais atribuído a mulheres por ser um instrumento leve e delicado, sendo a parte da frente do baque toda formada por agbezeiras que tocam e possuem coreografias ensaiadas antes do cortejo.

No maracatu de baque virado, segundo Alencar (2015), os cortejos têm como personagens o rei, a rainha, o príncipe, a princesa, os vassallos, as baianas ricas, os caboclos de

pena, as catirinas, e a dama do paço que carrega a calunga. Esses personagens quase sempre são representados por pessoas da comunidade na qual a nação se encontra. As roupas geralmente são bastante elaboradas, feitas com armações e tecidos bordados, com muito brilho, e confeccionados por pessoas da comunidade também. A principal personagem é a rainha e quem quase sempre ocupa esse papel é a mãe de santo do ilê que está à frente da nação. Logo em seguida vem a calunga, que consiste em uma boneca que é carregada pela dama do paço. Como descreve Alencar (2015), a calunga é uma boneca negra de cera ou madeira que personifica os espíritos de pessoas que possuíam vinculação com a religiosidade e que tinham ligação com alguma nação de maracatu. Acredita-se que a calunga protege a nação espiritualmente.

Nos grupos tradicionais de maracatu de baque virado existem alguns principais temas abordados nas loas, as quais, geralmente giram em torno da história, da religiosidade, símbolos, dos instrumentos, da corte real e africanidades. Um desses termos mais vistos é “Luanda” por ser a capital de Angola, que consiste em um dos focos das populações que foram trazidas ao Nordeste brasileiro no período escravocrata (GUERRA-PEIXE, 1980). Outro termo é “nagô”, que faz referência ao povo nagô veio de África e também a nação nagô de xangô como cita Alencar (2015). Dantas (1982) explica que a palavra nagô se refere à parcela de africanos procedentes do Sul e do Centro do Daomé e do Sudeste da Nigéria. Também se refere a uma das nações de candomblé.

Como foi dito, além do Maracatu Nação, que pode ser chamado de baque virado, existe também o Maracatu Rural, que se intitula também de baque solto ou orquestra. Ele é diferente em diversos aspectos do Maracatu Nação, pois vai consistir num tipo de maracatu com outros instrumentos, outras vestimentas, outros personagens e formado, principalmente, na zona rural. Para falar sobre este, serão utilizados os estudos de Maakaroun (2005) e Lima (2014).

Segundo Maakaroun (2005), ela aborda que a partir dos estudos realizados, assim como o maracatu de baque virado, também não existe data específica para o surgimento do maracatu de baque solto. Como já foi dito, sabe-se que este maracatu surge no contexto dos canaviais do interior de Pernambuco. Quando ele ganha destaque nas ruas de Recife, enquanto grupo “brincante”, era a década de 30. A palavra “brincadeira”, como fala Maakaroun (2005), é um termo utilizado pelos próprios integrantes dos grupos para falar sobre a manifestação cultural.

Maakaroun (2005) disserta que o maracatu de baque solto o qual consiste em um apito que anuncia o início da tocada em que serão cantadas músicas com pergunta, feita por quem está no apito, e a resposta vem dos batuqueiros. Os instrumentos utilizados no baque solto consistem em uma redução dos de percussão e o acréscimo de instrumentos de sopro. Lima

(2014) destaca a grande diferença musical que existe entre o baque solto e o baque virado, especificando que os instrumentos que compõem o rural são uma espécie de cuíca, tambor, gonguê de duas campânulas, caixa e os instrumentos de sopro que consistem em um pistão ou um trombone de vara. Também é destacado o fato de que em um passado recente, não havia essa diferenciação entre os dois maracatus ou pelo menos não era uma questão que estava em destaque.

Quanto aos personagens, inicialmente não possuíam a corte real que se costuma ver nos maracatus nação. Entretanto, com o passar dos anos passaram a implementá-la. Segundo Souza (2018), essa implementação ocorreu a partir de exigência da Federação Carnavalesca de Pernambuco, que solicitou o acréscimo. A corte então será formada pelo rei, rainha e o porta-estandarte. Entretanto, em contraponto, desde sempre presente, há o caboclo de lança que consiste em uma figura com roupagens bastante coloridas com lantejoulas, uma lança com fitas amarradas, um tipo de chapéu com várias fitinhas de diversas cores e, amarrado aos pés, sinos grandes que fazem emitir som ao andar.

Quem já foi ao carnaval de Recife sabe bem como se configuram esses personagens, causando um ar de mistério. Além do caboclo de lança, há também o caboclo de pena que se utiliza, como descreve Souza (2018), de chapéu de penas de pavão, uma gola decorada com lantejoulas e espelhos, bermuda de veludo na altura dos joelhos e um cinto de penas. Além disso, carregam um machado enfeitado de fitas xadrezes. Atualmente os personagens que se fazem presente no baque solto são os caboclos de lança, baianas, reis e rainhas. Sobre os personagens

Artistas anônimos, caboclos, baianas, reis e rainhas, que desfilam nos Maracatus de Baque Solto, pelas ruas e engenhos pernambucanos, representam a resistência e o apego da gente humilde às tradições culturais. São donas de casa, trabalhadores autônomos e canavieiros, que deixam tudo de lado, para cair na brincadeira, nos dias de Carnaval. (MAAKAROUN, 2005, p. 31)

O maracatu rural trás o candomblé em sua origem e costumes. Por exemplo, antes de realizarem os desfiles principalmente de carnaval, faz-se necessária a passagem por rituais sagrados que consistem, então, na chamada obrigação, em que se verificam os banhos de água e ervas e também se impõe uma série de proibição de algumas práticas, como, por exemplo, relações sexuais e o consumo de álcool. Acredita-se que essas práticas sujam o corpo.

O Maracatu em Pernambuco costuma se apresentar durante o carnaval, sendo o desfile oficial geralmente no domingo. Todavia, não há apresentações somente no carnaval, também pode haver a possibilidade de se apresentarem em eventos particulares e em eventos promovidos pelo poder público, geralmente recebendo um cachê para poder cobrir os gastos,

os quais podem variar de diversas formas, seja para fazer instrumentos e até mesmo para a manutenção deles, é necessária também a confecção de roupas dos batuqueiros e para os personagens, que geralmente trajam vestes exuberantes, presentes nos desfiles.

Vimos, então, que além da música, os maracatus incluem a dança, o canto e muitas das vezes, dependendo da Nação, há a presença religiosa também.

O maracatu sempre foi associado às camadas subalternas da cidade do Recife. A origem desse fato pode ter vindo do contexto histórico do surgimento e pertencimento do maracatu. Como podemos ver em Esteves (2018), o maracatu de baque virado por muitos anos foi desprestigiado e perseguido pelas classes dominantes. Com todas as repressões que o maracatu sofreu no decorrer da sua existência por diversos motivos, entre os quais a intolerância religiosa e por surgir de uma camada social subalterna, algumas nações foram perdendo suas forças e tiveram que dar fim ao seu funcionamento. O Maracatu Nação de Porto Rico, como por exemplo, teve que colocar os instrumentos em um museu por não terem condições de seguir tocando.

Outro motivo que pode terminar por ser necessário encerrar momentaneamente o baque é por motivo de mortes de figuras que representam as nações. Como cita Makaaroun (2005) durante a sua pesquisa de campo, o Maracatu Nação Elefante, que surge em 1906, parou de participar de desfiles em 1962 devido a morte da Rainha Dona Santa, voltando as atividades apenas 20 anos depois. Depois de passar o tempo inativo, um outro grupo de integrantes passaram a dirigir o maracatu, sendo estes bastante diferentes daqueles que era do grupo de origem do Elefante. Entretanto é importante lembrar-nos da importância da mudança para a permanência e continuidade das expressões culturais.

2.4. A “TRADIÇÃO” DENTRO DO MARACATU

Uma pauta que se trata muito dentro do maracatu é a “tradição”. A ideia de tradição vai consistir naqueles grupos que ainda estão vinculados a práticas originárias do maracatu. Em Koslinski (2011), podemos ver que os maracatus nação compreendem a tradição enquanto um fator de autenticidade. Em sua obra, um dos objetivos é o de desmistificar a palavra e trazer o conceito dentro do contexto do maracatu. A tradição é um dos pilares que sustenta o maracatu que chamamos de nação e com uma importância simbólica. Quanto mais antigo, mais será compreendido como tradição. Todavia não somente antiguidade deve ser levada em consideração, mas também alguns valores. Lima (2006) afirma que “(...) a tradição, tanto entre maracatuzeiros como entre estudiosos, é um argumento de forte conotação política, que pode

ou não legitimar determinados indivíduos, práticas ou grupos” (p. 188). Outro valor, por exemplo, é a necessidade da ligação do maracatu com a religião. Entretanto quando pensamos sobre “tradição”, associamos a algo que não está apto a mudança. Lima (2006) diz que tratar o conceito de tradição enquanto um movimento que é fruto da repetição do passado e enquanto algo que está sujeito a ser estagnado, acaba por compreender que os maracatuzeiros estão fadados a não serem capazes de imprimir às suas ações a marca criativa dos seres humanos. Apesar de algumas nações terem optado pela não mudança nos respectivos maracatus, outros estão preocupados em se reinventar, como por exemplo, a Nação do Porto Rico.

Existem alguns grupos de maracatu que se reconhecem enquanto “tradicionalistas” pelo fato de não acreditarem nas mudanças em suas estruturas. Não inserem personagens novos, nem instrumentos novos. Essas nações, como Estrela Brilhante de Igarassu e Leão Coroado, surgidas respectivamente em 1824 e 1863, entendem que as inovações podem ameaçar a “tradição” do maracatu. Diferente dessas duas nações, a Nação do Porto Rico e a Nação Estrela Brilhante do Recife inseriram novos personagens também novos instrumentos. Oliveira (2011) aborda que juntamente da “tradição”, a cultura popular, conceito este que será descrito ao decorrer do capítulo, desenvolve seus próprios mecanismos de adaptação.

Koslinski (2011) afirma em sua tese que alguns estudiosos (GUERRA-PEIXE, 1980; COSTA, 1974; REAL, 1990), sendo especialistas na cultura popular, achavam que o Maracatu estaria fadado ao desaparecimento com o passar do tempo. Acreditavam que a existência da manifestação do maracatu no contexto da coroação do Congo estaria limitada àquela época e que com o fim da coroação, a prática não teria mais continuidade. E além dessa questão, ainda havia o desinteresse e à perseguição em torno dos maracatus para chegar ao possível fim da manifestação. Em contrapartida, como Koslinski (2011) defende em seu texto, com a abolição da escravidão as coroações do Congo encerraram, todavia isso não foi motivo para as festas encerrarem também. O que houve foi uma ressignificação daquela manifestação. Todavia a partir dos estudos de Lima (2006) nos primeiros 30 anos do século XX ocorreram algumas mudanças que podem explicar historicamente sobre o que o maracatu é hoje. Uma das queixas do autor é sobre a falta de documentação que aborde o maracatu no final do século XIX e começo do século XX, o que acaba por dificultar algumas análises mais profundas sobre o movimento.

Assim como fala Lima (2006), Koslinski (2011) também aborda que quando tratavam dos maracatus, ocorria que não citavam os nomes das nações, nem dos integrantes e isso passava uma impressão de que o maracatu era uma coisa só. Isso é bastante complicado, pois os maracatus que já existiram naquela época e que foram se formando ao longo do tempo,

possuem suas particularidades e seus processos artísticos e criativos. Para Lima (2005), a partir dos seus estudos, ao longo do século XIX o maracatu teve sua existência durante este tempo independente das coroações.

Todavia, segundo Lima (2014) é importante salientar que o maracatu sempre esteve exposto a mudanças. Para ele, não há uma linearidade da história dos maracatus e em torno da palavra “maracatu”, há uma enorme polissemia. Ele argumenta que apesar de existirem pessoas que acreditem que a manifestação cultural consiste em uma “tradição inalterada”, basta lembrar dos registros entre 1930 e 1960 da rainha do maracatu Elefante em que as saias utilizadas para as rainhas não haviam armações (utilização de arame para dar volume) e atualmente isso já existe. Ele segue abordando que isso vem de uma influência das escolas de samba que foram se introduzindo no carnaval de Recife. As primeiras saias de armação aparecem em 1970. Outro fato que demonstra as mudanças e a versatilidade do maracatu é o momento em que existe a permissão da participação de mulheres dentro do baque, o que inicialmente não era permitido. Sobre isto, falarei no decorrer do texto.

2.5. DECLÍNIO DO MARACATU E A “CULTURA POPULAR”

O que se vê nos estudiosos do maracatu como Guerra-Peixe (1980), é a preocupação com a diminuição de nações que desfilavam entre o final do século XIX e início do século XX. Na década de 1960 do século XX, o número de maracatus-nação que desfilavam não passava de 6. Alguns fatores contribuíram para a diminuição desse número e outros fatores surgiram para o crescimento posterior do número de nações que desfilam.

Koslinksi (2011) aborda algumas possíveis questões que resultaram possivelmente na diminuição de nações de maracatu. Ao abordar em sua tese os clássicos autores Katarina Real e Pereira da Costa, que escreveram sobre o maracatu em 1990 e 1974 respectivamente, tratam sobre a época depois da abolição da escravidão, em que se acreditava que o maracatu tenha perdido a sua intenção original, logo o movimento deixaria de existir.

Outro fator abordado por estes estudiosos era no sentido de que se acreditava que os negros naquele contexto de Brasil República não escravocrata, passariam a imitar e consumir a cultura dos povos brancos, que era vista como “superior” e assim esqueceriam seus próprios costumes. As teorias evolucionistas compreendiam que a cultura e as práticas sociais dos brancos, e principalmente europeia, era considerada superior e a cultura negra e indígena era vista enquanto bárbaro e selvagem, logo, deveria ser abolida. Durante a história tivemos alguns momentos em que se via a repressão da cultura de alguma maneira.

Para elucidar, Silva (2001) traz que um desses períodos foi no contexto político do Brasil republicano não escravocrata, o que também chamamos de Estado Novo. Neste momento havia a intenção da formação de uma identidade nacional em que se buscava construir uma cultura nacionalista brasileira, baseada em valores que seriam adequadas na perspectiva do Brasil desenvolvimentista. Sobre esse plano, será descrito no capítulo III. Existem diversos registros, como cita Koslinski (2011), que abordam o uso da força policial para perseguir práticas de religião afro-brasileira, chegando a fechar terreiros. Logo, o maracatu não ficava de fora da ideia de “atraso” devido a sua origem e ligação direta com a cultura negra. Lima (2006) dissertara sobre a perseguição às religiões que ocorria devido à compreensão de que as atividades consistiam em práticas ilegais da medicina, curandeirismo e a prática de “mágica”.

Koslinski (2011) faz observações interessantes no sentido em que questiona sobre o “congelamento” das práticas culturais, como se um único modelo de maracatu pudesse ser considerado como autêntico e a inovação ou mudança da estrutura da manifestação fosse considerado como algo inválido. A antropologia entende que as práticas culturais não são estáveis, muito pelo contrário. A cultura é um fenômeno que é mutável e que está sujeita a mudanças ao decorrer da sua existência, ela está sujeita a mudanças e transformações ao decorrer dos fenômenos sociais que vão acontecendo.

Para compreendermos a cultura popular, trago Abreu (2003) abordando seu entendimento sobre o conceito. Abreu (2003) trata sobre alguns estudiosos que vão compreender a cultura popular como algo que não existe mais devido a indústria cultural ligada ao que chamamos de “cultura de massas”, que vai consistir na cultura para ser consumida no contexto de mercado (expansão da televisão, rádio, cinema, etc).

Já outra parte de estudiosos entendem que faz jus ao conceito de folclore, visto como o conjunto de tradições de uma região ou país. Abreu (2003) segue falando sobre os diversos estudiosos de várias áreas diferentes que tentavam compreender o conceito de cultura popular⁵. Logo, existem diversas versões desse conceito. Alguns estudiosos, como Carlos Estevam que encabeçou o Centro de Cultura Popular inicialmente, defendem que a cultura popular deve ser compreendida enquanto algo “retrógrado”, que distorcia da modernidade e era associado à zona rural, que era visto como atrasado.

⁵ Um dos estudiosos que abordam a cultura popular é Nobert Elias (1994) que faz o recorte da compreensão dos estudos sobre o conceito da cultura popular na Europa, principalmente na França e na Alemanha e fala que ela era vista como uma ferramenta utilizada pelos estratos sociais superiores para diferenciarem-se culturalmente dos estratos sociais inferiores. A partir dessa perspectiva a cultura tinha um papel importante na divisão social da civilização.

Domingues (2011) aborda que ao decorrer dos estudos diversos conceitos se concretizaram em torno do que significaria “cultura” e o “popular”, entretanto não aprofundarei esta pesquisa nestes dois conceitos⁶ que são bastante abrangentes. Todavia, ele chega na conclusão sobre o fato de que a cultura dita popular e a cultura dita elite estão inter cruzados, elas se comunicam e estão sujeitas a mediação.

Koslinski (2011) destaca que existe um momento em que a cultura popular vai passar a se destacar com mais intensidade no contexto da cultura pernambucana e tratando-se do maracatu, junto dele, andam juntas a “tradição” que está em questão dentro da manifestação cultural e religiosa. O debate gira em torno de como cada grupo vai se utilizar de cada categoria destas, visto que existem diversas formas de praticá-las.

2.6. A INDÚSTRIA CULTURAL E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Depois de descrever os marcos que ocorreram para a diminuição das nações do maracatu, Koslinski (2011) segue desenvolvendo sobre alguns acontecimentos que foram necessários para o ressurgimento do maracatu. Um dos primeiros momentos de “retomada” do maracatu foi a partir do evento que ocorreu no início da década de 1960, mais precisamente em 1961, e que foi nomeado de Noite dos Tambores Silenciosos, evento que existe até hoje. Sobre a festa:

O principal articulador desse evento foi o jornalista Paulo Viana, um dos mediadores culturais da época que se esforçavam para impedir que as manifestações culturais afro fossem extintas. Na época a abertura do evento foi realizada com o encontro da legendária Dona Santa, rainha do não menos famoso Maracatu Elefante com as “tias” Sinhá e Iaiá, importantes carnavalescas daquele período; as três senhoras eram consideradas pelo jornalista como sendo as últimas remanescentes africanas da cidade. (KOSLINSKI, 2011, p. 27)

Outro fator importante é a partir do momento em que a indústria cultura passa a se interessar pela manifestação cultural do maracatu, momento este que ocorre durante os anos 70 como podemos encontrar em Koslinski (2011). A partir dos detentores de domínio sob a indústria cultural, se percebeu que o maracatu consistia em algo vendável, consumível. Uns dos principais autores sobre a indústria cultural é o Adorno e Horkheimer, da Escola de Frankfurt. A indústria cultural surge num contexto histórico alemão do nazismo em que um dos objetivos era deixar as classes medias e baixas alienadas quanto às decisões dos detentores de poder. A

⁶ Ver BURKE (1989); BAKHTIN (1987).

indústria cultural teria como objetivo fazer com que a sociedade em sua maioria não pensasse e refletisse sobre o momento atual.

Alguns estudiosos pensaram que a cultura de massa, que seria o produto da indústria cultural, seria um obstáculo para a cultura popular, já que o popular não chegaria a se enquadrar no que se considera cultura de massa. Entretanto, o que aconteceu na realidade, é que foram traçadas estratégias para que a cultura popular pudesse conquistar seu espaço. Um contraponto a comercialização do maracatu é o fato de que a cultura popular passa a seguir um padrão imposto pela indústria cultural, padrão este que compõe o tempo, o espaço e a estética, trazendo então outro significado diferente do “original” para àquela manifestação tanto para quem a pratica, quanto para quem a consome.

Um dos booms importantes para fazer com que o Maracatu retomasse às ruas recifenses, foi o surgimento do movimento do Manguê Beat. Esteves (2008) disserta que o movimento consistia em jovens nos anos 1990 que tinham uma relação com o que estava sendo consumido musicalmente no mundo, entretanto também valorizavam a cultura local. Esses jovens eram nominados de “caranguejos com cérebro”. Artistas como Chico Science e a Nação Zumbi encabeçavam o movimento e foram necessários para fazer a retomada do maracatu nas ruas. O ritmo de Chico Science era voltado para o rock e o punk, com a inserção de instrumentos como a alfaia e a caixa do Maracatu, visando a necessidade de colocar artifícios tradicionais do Recife na música brasileira. O objetivo da banda era acrescentar ao rock elementos do maracatu, do coco e da ciranda. Todas elas manifestações culturais de Pernambuco.

Com isso, o Maracatu foi voltando a cena musical não só carnavalesca, mas como um ritmo musical diferente do que o país havia visto. A partir desse momento, os olhares da classe média foram sendo atraídos para a manifestação cultural e isso implicou na atração também de recursos financeiros para patrocinar e fazer o Maracatu acontecer. O Maracatu começa a ser enxergado enquanto um ritmo que representa a identidade pernambucana, principalmente num contexto carnavalesco como encontramos em Koslinski (2011).

Como consta em Koslinski (2011) e Esteves (2008), nesse contexto dos anos 1990 também vimos o surgimento de novos grupos de maracatu, inclusive grupos que não possuem ligações religiosas, entretanto praticam a parte percussiva do maracatu e suas danças. Esses grupos são majoritariamente formados por pessoas brancas de classe média que irão se reunir para ensaios em locais centrais de Recife e Olinda, segundo Esteves (2008).

Foi basicamente a partir dos anos 90 que também houve a inserção das mulheres dentro do baque de maracatu. Lima, Oliveira e Albernaz (2012) abordam que o maracatu é dividido entre o baque e a corte, sendo que inicialmente o baque era formado por homens e a corte seria

formado pelas mulheres. A partir das pesquisas realizadas por elas, não há registros da participação feminina de mulheres dentro do baque do maracatu. Ocorreram diversas transformações dentro da manifestação cultural ao decorrer do tempo para buscar uma valorização e uma delas possivelmente foi a inserção de mulheres dentro desse espaço. Existem duas hipóteses para a aceitação de mulheres dentro do maracatu. A primeira trata do momento em que há a inserção das pessoas de classe média e que esse movimento acabou por carregar as mulheres junto. Já a segunda hipótese trata sobre o movimento negro, que foi essencial para a retomada do maracatu a partir da luta de pessoas negras exigindo o reconhecimento da manifestação cultural e, logo, as feministas negras que exigiam a participação dentro dos maracatus nação.

Koslinski (2011), sobre a participação de mulheres no maracatu, volta a abordar que um dos argumentos para a não inserção destas, era a “tradição”. A introdução se iniciou no momento em que se inseriu também o instrumento agbê, que é tocado por mulheres. A autora compreende então, segundo entrevista com o Mestre Chacon, que foi responsável por colocar o agbê dentro do baque, que a inserção das mulheres dentro do baque foi por uma questão de estética. Apesar das transformações que o maracatu vem passando ao decorrer do tempo desde o seu princípio, quanto às mulheres, ainda existem nações que não as aceitam. As justificativas geralmente são religiosas e por “tradicionalmente” o maracatu ser tocado por homens.

Atualmente só existe uma mulher que ocupa o lugar de mestra de uma nação, a Mestre Joana, que fica à frente da Nação Encanto do Pina desde 2009. No momento que ela ocupou esse espaço, acabou por causar diversas tensões no grupo, observando-se a retirada de alguns participantes que não concordavam com essa ocupação de espaço. A mestra possui uma função de poder que é apitar o baque e mulheres ocupando espaços de poder podem acabar por gerar conflitos. A Mestre Joana também é responsável pelo grupo percussivo Baque Mulher, que é um grupo composto somente por mulheres e foi fundado em 2008.

Podemos ver então que essas transformações dentro dos grupos e nações ocorrem de uma forma bastante lenta e gradual. Processo este que se iniciou na década de 1990 e acredita-se que o que fez a inserção das mulheres ser possível foi a partir do momento da valorização do maracatu que acabou por possibilitar novas configurações, segundo Lima, Oliveira e Albernaz (2012). Entretanto, segundo as autoras ainda existem há restrições contra as mulheres no baque devido às relações de gênero. Logo, podemos concluir que apesar das conquistas, as mulheres ainda não são completamente bem-vindas em todos os maracatus.

Podemos encontrar em Alencar (2015) que foi a partir do fortalecimento das políticas públicas voltadas para a cultura, que ocorreu uma estabilidade na existência do maracatu. Essas

políticas também se deram nos anos 1990 em que se iniciou a discussão sobre cultura popular. Outro fator que deve ser levado em consideração é o dos movimentos sociais que fizeram com que surgissem os artigos 215 e 216 na Constituição de 1988 que garantem a valorização dos patrimônios afro-brasileiros e indígena, segundo Alencar (2015). Esse fator acabou por resultar na valorização do patrimônio imaterial e o maracatu vai ser encaixar nessa categoria a partir de 2014 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Como consta no site disponível do IPHAN, a compreensão de patrimônio imaterial trata-se de práticas e domínios sociais que englobam saberes, modos de fazer e formas de expressão plásticas, cênicas, musicais e lúdicas. Como consta em Alencar (2015):

O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos, em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim, para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (ALENCAR, 2015, p. 90)

A necessidade de possuir uma “identidade” é algo que se vê com frequência atualmente. Quando abordo o tema de identidade, podemos analisar na sua forma de identidade cultural e identidade nacional. A Organização das Nações Unidas para a Educação, Saúde e a Cultura (UNESCO) traz a importância das “culturas tradicionais e populares” enquanto movimentos que sensibilizam para a necessidade da formação de uma identidade cultural de um país.

Sobre cultura e identidade, as contribuições de Stuart Hall (1992) são bem esclarecedoras quanto às questões que tentamos responder nesta pesquisa. Em sua obra ele contesta a unificação de cultura. Para ele no Ocidente não existiria um único povo, uma única cultura ou etnia. “As nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 1992, p. 36). Ele cita a influência da globalização na cultura nacional e na identidade das nações e suas possíveis consequências. Para ele, ou as identidades nacionais estariam se desfazendo, o que acabaria por resultar numa homogeneização cultural ou as identidades nacionais estariam se fortalecendo em resistência a globalização ou, por último, as identidades nacionais estariam em declínio e novas identidades (como resultado de um hibridismo cultural) estariam tomando forma.

Segundo Hall (1992), “à medida que as culturas nacionais se tornam mais expostas a influências externas, é difícil conservar identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (p. 42). Constantemente as sociedades possuem acesso a outras culturas por meio da televisão e outros meios, como a facilidade de se consumir alimentos de outros países, por exemplo. O mercado global faz cada vez mais parte da vida social e isso implica no enfraquecimento da identidade. A questão é se isso é bom ou ruim. Hall defende que dificilmente a globalização destrói as

identidades nacionais. “É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, novas identificações “globais” e novas identificações “locais”” (1992, p. 45). O que se entende é que uma parcela da sociedade, a partir desse “bombardeamento”, busca sua identidade nas manifestações culturais de suas realidades. É aí que se encaixa a participação da classe média nas manifestações culturais.

2.7. A NAÇÃO DO PORTO RICO E A IMPORTÂNCIA PARA O MARACATU EM ARACAJU

Neste tópico iremos abordar sob a Nação do Porto Rico, sendo esta nação diferente na questão de se manter atualizada com as transformações sociais que a sociedade está constantemente sofrendo. Outro motivo é devido a sua importância para a existência do maracatu aracajuano sob o qual será descrito no segundo capítulo.

A Nação de Porto Rico, que então consiste em um maracatu de baque virado, é uma das principais nações de Recife e também uma das mais antigas, tendo seu surgimento em 1916. Segundo mestre Chacon, o mestre da nação desde 2000, o grupo existe desde o século XIX, entretanto o primeiro registro que se tem oficial é em 1916. Ele fala que a nação surgiu originalmente numa família de escravos. Como consta em entrevistas realizadas por Koslinski (2011), a nação passou por vários ligamentos e desligamentos, sempre ressurgindo em diferentes tempos e espaços.

Até então podemos compreender que ocorre de praxe nos maracatus nação a ligação direta com a religião, a nação é uma extensão do Ilê Oxossi Guangoubira, que desde 1967 se localiza na periferia do Pina, mais especificadamente na comunidade do Bode, na zona sul da cidade do Recife, local que então será a sede da nação. A mãe de Santo do Ilê é, desde 1980 e até atualmente, Mãe Elda de Oxóssi e o pai de Santo é o Mestre Chacon, que é filho biológico de Mãe Elda. Sendo mestre, ele é o que apita o baque do Maracatu em seus desfiles.

Mãe Elda foi responsável por várias inovações dentro do baque. Entre elas, a mudanças dos figurinos da corte real e também chegou a inserir novos personagens. A Nação do Porto Rico foi a primeira nação que inseriu o baque mirim nas ruas. Antigamente, como fala a Mãe Elda, não era permitida a presença das crianças nos desfiles de carnaval.

Podemos ver em Koslinski (2011) que pelas descrições dela, o maracatu possui uma forte missão também na inclusão social, visto que as lideranças também assumiam a responsabilidade de comunitária de resolver questões referentes àquele espaço. Outro fato que

pude observar foi o fato de que além da parte musical e religiosa, a nação oferece rodas de conversas e também oficinas de costura, entre outras.

O maracatu ao decorrer dos anos foi se espalhado por diversos estados da região do Nordeste. Além de Pernambuco, o maracatu se faz presente fortemente na Paraíba, no Rio Grande do Norte, em Alagoas e no Ceará. No Estado de Sergipe, analisando registros audiovisuais e dissertações, o maracatu chegou de uma forma diferente e com menos força. Entretanto, na tentativa de fazer um encaixe entre os tipos de maracatu (de baque virado e de baque solto), o rural obteve uma presença maior. O grupo de maracatu de baque virado é o mais recente. Em Aracaju, existe o grupo de Maracatu chamado *Asè d'Orí*, que é um subgrupo da Nação de Porto Rico. Todas as loas cantadas, a forma de tocar os instrumentos, as danças e os fundamentos que são exercidos pelo grupo aracajuano são da Nação Porto Rico. Sobre o maracatu sergipano, pauta principal dessa tese, será discutido no capítulo seguinte.

3. E TEM MARACATU EM SERGIPE?

Neste capítulo tratarei do Maracatu dentro do estado de Sergipe. Ao conversar com algumas pessoas, uma questão que sempre é levantada é se de fato existe maracatu em Sergipe. Apesar do Maracatu surgido no Nordeste do Brasil, os registros da presença dessa manifestação em Sergipe são poucos se comparado com os outros Estados que compõe a região. Não foram encontrados registros sobre a chegada do Maracatu nestas paragens. Documentos acadêmicos e audiovisuais dão conta da existência de quatro maracatus no Estado até hoje, entre eles alguns ainda se mantêm ativos, e um deles encerrou suas atividades.

Registros estes pertencentes à Oliveira (2017), Rocha (2010), Bomfim (2017), podemos ver também a presenças dos grupos em algumas programações de eventos culturais no território sergipano e também em audiovisuais sendo um deles o documentário “Brejão dos Negros – Memória e Identidade” realizado pelo governo do Estado de Sergipe e sob roteiro de Glauberter Santos Teles em 2011 e “Maracatu Patrocínio do Brejão de Brejo Grande-SE em Laranjeiras-SE” realizado pelo Selo um Mundo em 2009. Entre os Maracatus já existentes em Sergipe, alguns ainda se mantem ativos e outros encerraram suas atividades. Dois deles estão localizados no interior de Brejo Grande, mais precisamente no povoado situado a 8 km do município chamado Brejão, outro em Japaratuba e o mais recente em Aracaju.

Interessante abordar que Sergipe é um Estado com bastante diversidade em suas manifestações culturais e grupos brincantes. Em um dos cortejos que teve a participação do Maracatu Asè d’Orí, no qual pude participar enquanto batuqueira e fazer uma observação participante, notou-se a presença de 17 grupos folclóricos sergipanos, cada um trazendo a sua história. Cada grupo se diversificava em sua estrutura. Uns possuíam mais dançarinos e outros mais instrumentistas. A grande maioria possuía vestimentas específicas para realizar o desfile, utilizando de cores e estampas. Esse cortejo é parte de um evento produzido anualmente chamado Aldeia SESC, com a intenção de divulgar a cultura sergipana através dos próprios cortejos, além de peças de teatro e oficinas.

As fundações dos maracatus no Estado se deram de formas bastante diferentes e isso acarretará em histórias que terão relação com as condições políticas, culturais e sociais do lugar. Para falar deles, fiz uma revisão bibliográfica das dissertações encontradas para conhecer o contexto dos surgimentos dos Maracatus nas cidades de Brejo Grande e Japaratuba, onde essa modalidade ainda pode ser localizada, apesar das diversas transformações sofridas pelos grupos

ao longo do tempo. Como contraponto, farei uma análise do Maracatu Asè d’Orí, que é um Maracatu encontrado em Aracaju, com o objetivo de mostrar as diferenças entre os Maracatus que foram registrados no restante de Sergipe.

3.1. O MARACATU DE BREJO GRANDE

Para abordar o Maracatu presente em Brejo Grande, foi utilizada a dissertação intitulada “Os territórios dos Maracatus do Povoado Brejão Brejo Grande - SE”, desenvolvida por Edivaldo Alves de Oliveira em 2017 pela Universidade Federal de Sergipe na área de Geografia. Também foram realizadas pesquisas em programações de eventos ao longo dos anos pelo Estado para poder comprovar a existência desse e de outros Maracatus.

A primeira manifestação encontrada no Estado foi no povoado do Brejão e se chama Maracatu Patrocínio do Brejão, como consta em Oliveira (2017) e também nos documentários do Selo Mundo Melhor e o referente ao Instituto Banese. Vale lembrar que a região foi alvo de intensas atividades escravocratas, o que talvez justifique a presença dessa modalidade cultural. Em Brejo Grande, na época da escravidão, o município possuía alguns engenhos voltados para o cultivo da cana de açúcar, atividade que vinha se espalhando pelo Nordeste. Consequência do cultivo da cana de açúcar, via-se presente o uso da mão de obra escrava. Segundo registros encontrados em Palmeiras (2009), em 1854 a cidade de Brejo Grande abrigava cerca de 30% da população negra escravocrata do território da Freguesia de Vila Nova do São Francisco. Devido à localização geográfica da cidade, no Baixo São Francisco, negros escravizados fugiam dos engenhos ao redor do município. Entretanto, segundo Oliveira (2017), essa seria uma história contada oralmente por alguns moradores do município. No Relatório Antropológico realizado por Ana Lúcia Nauar Pantoja, contém as seguintes informações:

Conforme os dados da pesquisa realizada para elaboração deste relatório antropológico, a construção do território de Brejão dos Negros se originou a partir da formação de quilombo durante o século XIX, contexto em que coexistiram o trabalho escravo e o trabalho livre nos plantéis de cana-de-açúcar na região do Baixo São Francisco. A partir do início do século XX, com o desenvolvimento da cultura de arroz, e o interesse pelas lagoas de brejo, as áreas que historicamente integraram o território de uso comum das famílias foram sendo tomadas pelos fazendeiros, herdeiros dos antigos engenhos da região, locais de onde teriam vindo as famílias de Brejão. (INCRA/SR-23/F-4/Nº01/2013, p. 762)

Durante o período escravocrata no Brasil, houve uma grande participação da igreja católica e isso se reflete no município de Brejo Grande, a qual se dá por meio das procissões, que unem o sagrado ao profano. Foi nesse contexto escravocrata que os cortejos do maracatu,

conhecidos primordialmente como os cortejos de coroação dos reis e rainhas do Congo, fizeram-se possíveis, como foi tratado no capítulo I do presente trabalho.

As manifestações culturais realizadas durante a escravidão eram momentos de descanso para os escravos, entretanto não se deve deixar perder o cunho político que aquelas manifestações possuíam visto que, de forma velada, aquelas festas eram entendidas enquanto momento de realizar atividades que remetiam a cultura africana que lhes era negado naquele tempo pelos senhores de engenho e também pela própria igreja católica.

Atualmente, Brejão possui a Associação da Comunidade Remanescentes de Quilombo Brejão dos Negros, cujo intuito é organizar a comunidade para assegurar o título de Quilombo e o reconhecimento dos direitos de comunidade quilombola junto à Fundação Palmares. Em Bomfim (2017), responsável por realizar uma pesquisa sobre todo o processo de regulamentação territorial da comunidade Brejão dos Negros, podemos encontrar que um território quilombola vai consistir em uma apropriação territorial a partir do direito constitucional. Esse processo ocorre de uma forma lenta e gradual, visto que por trás da posse de territórios sempre haverá interesses vindos de diversos lados. A comunidade já conta com o Certificado da Fundação Palmares desde 2006, adquirido depois da elaboração do Relatório Antropológico e o direito adquirido se exerce sobre uma área desapropriada. Em 2013 foi apresentado o relatório técnico de identificação e delimitação e foi aprovado.

A associação possui o intuito de agir de forma cultural e social a partir de ações que despertam o sentimento de pertença identitária nos moradores que se manifesta naquele lugar. Uma das ações trata-se das atividades realizadas na Escola Estadual Amélia Maria Lima Machado, localizada no Brejão. Oliveira (2017) realizou um exercício bastante interessante na escola, em que pediu para que cerca de 116 alunos entre 10 a 29 anos respondessem perguntas a partir de desenhos sobre manifestações culturais do povoado. A escola vem trabalhando conteúdos sobre a afro-descendência e a valorização da cultura local e ela é considerada enquanto uma instituição de ensino quilombola, como consta no trabalho de Oliveira (2017).

O primeiro Maracatu, o Maracatu Patrocínio do Brejão surge aproximadamente na década de 1930, segundo informações obtidas em entrevista realizada por Oliveira (2017, p. 96) com Dona Maria Dias Ferreira, conhecida na comunidade como Dona Lila. A história do Maracatu é contada por ela, que afirma que o responsável por trazer o Maracatu à comunidade foi o seu tio Plácido e que ela apenas participava da brincadeira enquanto observadora. No curta chamado “Maracatu Patrocínio do Brejão no Agosto Mês das Culturas da Gente” de 2015, realizado pelo Instituto Banese, Dona Lila conta que a responsável por demonstrar o Maracatu pra ela foi a sua avó e, junto com primas e vizinhas, elas passaram a brincar o Maracatu nos

tempos livres. Entretanto naquela época os participantes, pelo que se diz, ainda não o nomeavam como Maracatu, era apenas uma “brincadeira”⁷. Para complementar a informação, em entrevista realizado por Oliveira (2017) Dona Lila se refere à origem do Maracatu.

Como afirma D. Maria Dias Ferreira, conhecida como D. Lila, responsável pelo Maracatu Patrocínio do Brejão: “o que eu vi e sei é que foi ele, o tio Plácido e Adolfo que trouxe o Maracatu para o Brejão e brincavam com Celino, Santinho, Honório, com todo esse pessoal e eu era ainda criança e só apreciava a brincadeira do Maracatu que se transformava em uma grande festa”. Considerando que a entrevistada possui mais de oitenta anos, ela remete a segunda metade da década de 1930, aproximadamente. (OLIVEIRA, 2017, p. 97)

É perceptível que o foco principal dos participantes não é a data inicial do Maracatu e sim a história dele, isso se percebe bem pelo fato de possuírem um porta estandarte, todavia não contém data de iniciação como geralmente se verifica em outros Maracatus. Isso acaba por dificultar na compreensão do surgimento do Maracatu naquele espaço. Com a morte do tio, em cerca de 1940, Dona Lila assume a frente do Maracatu. Nesse momento, ela começa a brincar o Maracatu junto de parentes e pessoas mais próximas e cerca de 50 anos atrás botou o nome de Maracatu Patrocínio do Brejão. O auge desse Maracatu se deu nos anos 1990 e 2000, sob a direção de Dona Lila. Coincidência ou não, além da época junina, o Maracatu costuma tocar no que chamam de ciclo natalino, época essa em que se comemoram as festas populares homenageando a Padroeira Nossa Senhora do Patrocínio, as quais têm início na segunda quinzena de novembro e se estendem até o começo de janeiro, tempo em que se comemoram as manifestações dos Reisados e dos Maracatus.

Aprofundando as informações a respeito do Maracatu Patrocínio do Brejão, observa-se o contato próximo da religião católica popular. A religião católica “demarca e revela a paisagem do povoado Brejão”, cita Oliveira (2017, p. 77). Dona Lila diz que o seu tio Plácido era um homem rezador, possuindo, então, certa influência de religiões de matriz africana, entretanto no momento em que toma a frente do Maracatu, enquanto organizadora e mestra, diz que não tem associação com aquela expressão religiosa afrodescendente. Não se sabe ao certo se haveria uma ligação entre o candomblé e o Maracatu dentro do Brejão na época de Plácido. Percebe-se que este Maracatu com Dona Lila à frente, a partir do discurso dela encontrado na entrevista realizada pelo pesquisador Oliveira (2017), tenta se desligar das raízes afrodescendentes. Ela se refere a Plácido enquanto um rezador, entretanto não macumbeiro. Todavia no Maracatu dela não tem isso de calunga, nem de boneca e muito menos rezador, como ela se coloca na entrevista com Oliveira (2017). Segundo ele, Dona Lila é católica e jamais associou suas práticas a rituais

⁷ Essas informações foram dadas em entrevista realizado por Oliveira (2017).

africanos, o que termina por gerar uma curiosidade quanto ao descuido ao se tratar da temática da religião dentro do povoado. Partimos do pressuposto que as religiões de matriz africana ao decorrer da sua existência passaram por diversos atravessamentos que implicaram em intolerância e perseguição, terminando então por “adaptarem-se” à religião católica enquanto refúgio para seguir perpetuando as suas práticas.

O Maracatu Patrocínio do Brejão integra a participação de alguns personagens e objetos tradicionais de outros Maracatus conhecidos. Possui o porta estandarte que contém o nome do grupo, o Rei e a Rainha, os vassallos, baianas, caboclos, soldados e pajens. É interessante que também há a participação do príncipe e da princesa, do conde e da condessa, do noivo e da noiva, do padre, do sacristão e dos pais dos noivos, personagens estes também presentes nas manifestações juninas. Importante lembrar que, como todas as manifestações culturais, há uma complexidade por trás dos maracatus e essa complexidade está sujeita a mudanças temporais. As festas juninas sempre foram fortes no Estado de Sergipe e isso pode ter interferido para esse hibridismo cultural⁸. Outra junção em que caberia o conceito do hibridismo cultural é quando voltamos ao momento das coroações dos reis do Congo, que ocorriam perante a igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Ou seja, dois movimentos religiosos e culturais de origens diferentes, mas ao decorrer da história se encontram em um tempo e espaço e passam a se fundir de certa forma.

Quanto aos instrumentos, Oliveira (2017) cita a utilização do tambor, do chocalho e da porca⁹. O primeiro é produzido de forma artesanal. Inicialmente era feito de tronco de coqueiro, entretanto devido ao peso, passaram a utilizar tronco de faveiro, que é muito mais leve. Percebe-se o afastamento explícito da religião afro segundo o discurso de Dona Lila, entretanto, ela fala do tambor enquanto elemento imprescindível para o Maracatu. Antes de tocar, ocorre uma espécie de ritual para reverenciar o instrumento e ela acredita que se isso não ocorrer, as coisas dão muito errado. Esse ritual ocorre de forma em que há um aquecimento para acertar o toque para se iniciar o batuque.

As roupas que se utilizam nos cortejos são sofisticadas e chamam atenção pelas cores, como as da rainha que faz uso de saias de armação. As cores que prevalecem são o vermelho, o azul e o verde, com o objetivo de despertar alegria, vida e riqueza, segundo Oliveira (2017).

Percebe-se que há um preconceito prevalecente no povoado do Brejão com a questão da negritude e as coisas associadas a ela, como o Maracatu. Na dissertação de Oliveira (2017)

⁸ O hibridismo cultural é um conceito de Burke (2006) que consiste no processo de misturas e essas misturas vão ter resultados distintos dependendo do espaço social e histórico em que se ocorre.

⁹ Outro nome mais popular para a porca seria ‘cuíca’.

consta o dado de que na construção do Quilombo e na tentativa da conquista dos direitos reservados a esse território, muitos moradores ainda não se afirmam enquanto negros e o preconceito se vê nesse momento visto que não se aceita a negritude daquele lugar, principalmente ao se tratar de religiões de matriz afrodescendente, como foi dito em entrevista com D. Ângela Maria Diana Honorato, então presidente da Associação da Comunidade Remanescente dos Quilombolas do Brejão dos Negros.

Importante salientar que, diferente das características sócio estruturais do Maracatu Asê d'Orí, as quais serão abordadas ao decorrer do capítulo, o Maracatu no Brejão passou a ter maior destaque depois da criação de eventos culturais, como festivais criados pela Secretaria da Cultura após a década de 1970, quando o grupo Maracatu Patrocínio do Brejão passou a tocar fora do povoado, tanto em outros municípios sergipanos, quanto fora do Estado. Isso se deveu às políticas públicas voltadas para as manifestações culturais e para a manutenção delas. Na década de 70, aproximadamente em 1975, o Governo Federal incluiu a cultura nas metas políticas e diversos setores voltados à arte foram criados, entre eles a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) e a partir de 1985, é criado o Ministério da Cultura (Miranda, Rocha e Egles, 2014). Dona Lila chega a citar a ajuda de uma agente da Secretaria de Cultura ao ceder roupas para a figuração dos personagens do cortejo do Maracatu em entrevista à Oliveira (2017).

Além do Patrocínio do Brejão, dentro do movimento quilombola, surge um novo grupo no povoado, cujo objetivo era que se desse mais visibilidade à questão social. O grupo leva o nome de Maracatu Raízes do Quilombo. Este é fundado em 2006 por Adalto dos Santos e Izaltina Silva Santos, ambos militantes de movimentos sociais e que tomam a frente das questões políticas e sociais no quilombo do Brejão. Esse Maracatu se orgulha dos laços com a ancestralidade africana. Adalto, antes de fundar o novo Maracatu no povoado, era mestre do Maracatu Patrocínio do Brejão e comandava o baque, então isso acabou por causar uma significativa perda a este primeiro grupo. Segundo os participantes, esse Maracatu Raízes do Quilombo é voltado para a “cultura do lugar”. O Senhor Adalto é conhecido como rezador que “tira o olho grande e todo tipo de mau”.

Como foi visualizado no vídeo nomeado Maracatu Raízes do Quilombo filmado em 2016 pela produtora Hijo de Peixe, utilizam-se nesse grupo roupagens mais simples. Nos pés, usam chinelas que são marcadores nos passos das danças, e blusas vermelhas, saias longas abaixo do joelho com estampas floridas, além de colares de contas e turbantes. Entretanto em imagens de Oliveira (2017), o figurino consiste em saias com as cores branco, vermelho e preto ou branco, verde e preto; já as blusas são verdes e pretas ou brancas e vermelhas. Percebe-se que o primeiro figurino citado foi utilizado em um evento mais informal, realizado no povoado

de São Miguel, próximo a Propriá, e o segundo figurino parece ser mais formal, utilizado em apresentação na Biblioteca Epifânio Dória em Aracaju.

Os instrumentos são a porca, o chocalho, o tambor e curiosamente também é utilizado o pandeiro, é um instrumento que foge do Maracatu tradicional (ou do que se entende como tal), sendo mais comum seu uso na capoeira. A capoeira, assim como o Maracatu, possui historicamente raiz na época da escravidão. Questiono-me se há alguma influência nessa utilização do pandeiro. O pandeiro também possui forte presença na música popular brasileira, sendo um dos principais instrumentos presente no samba e no chorinho, segundo Frungillo (2003). Segundo Adalto, o tambor é muito potente e importante, visto que a depender do tipo de toque realizado, pode arrepiar algumas pessoas. Segundo Guerra Peixe (1980) trata-se do instrumento que dita o ritmo e as coreografias no baque.

Entre os personagens do cortejo, observa-se a presença do porta estandarte, rei e rainha, vassalos, baianas, soldados, baianinhas, noivo e noiva, padre, sacristão e pais dos noivos.

Importante citar o papel da escola estadual do Brejão nesse processo de permanência do Maracatu dentro do povoado. A escola possui enquanto projeto político a valorização da cultura afrodescendente, logo, coloca-se enquanto instituição de ensino quilombola, valorizando a cultura local. Sendo assim, a instituição é responsável por contar a história do local a partir do ponto de vista quilombola aos estudantes, segundo Oliveira (2017).

3.2. MARACATU EM JAPARATUBA

Assim como ocorre no contexto histórico de Brejo Grande, a história acaba por se repetir na cidade de Japaratuba, município em que também se verificou a exploração de cana de açúcar. Devido a este plantio, havia a presença de engenhos em seu entorno e a presença de escravos para a mão de obra. Importante frisar estes acontecimentos históricos e sociais como este para poder compreender o possível surgimento das manifestações culturais como o Maracatu.

A partir de leituras de dissertações e matérias em websites que incluíam o Maracatu na programação de festas, constatamos que a história do Maracatu em Japaratuba se inicia dentro da Escola Municipal Marechal Ademar de Queiroz, a partir de uma professora Maria de Souza Campos. Rocha (2010) aborda a história do folguedo, segundo a qual o grupo foi criado na década de 1990, momento este em que a professora ocupava o lugar de diretora daquele educandário. O Maracatu era composto por alunos da própria escola por incentivo de Maria, com o propósito de aproximar os alunos dos valores culturais locais. O nome que foi dado ao grupo foi Maracatu Nação do Pavão Dourado.

Os personagens do cortejo desse Maracatu se configuram enquanto arqueiro, embaixador, rei e rainha e calungas que representam os orixás. Já os instrumentos utilizados são o atabaque, que dentro da percussão é entendido enquanto timbal; o pandeiro, o ganzá e o apito. O mestre, que fica responsável pelo apito, puxa o canto e o coro responde.

O Maracatu participou de diversos encontros e manifestações culturais em todo o Estado. Pesquisando em websites, pude encontrar o Maracatu Nação do Pavão Dourado em diversas programações.

Em 2001, a professora falece e o Maracatu se enfraquece. Depois de pouco tempo, ele encerra suas atividades. Ortiz (1985) tenta justificar essa problemática lembrando que isso pode ser bastante comum em se tratando das manifestações da cultura popular como um todo, destacando o possível esquecimento da manifestação cultural. Não é fácil manter um grupo sem uma figura que represente o grupo. Ortiz vai falar sobre as

dificuldades de se manter a coesão do grupo. A morte de um mestre pode desencadear um processo de desestruturação de toda uma rede de trabalho ritual, uma vez que desaparece um agente que ocupava um lugar de destaque no teatro popular. (ORTIZ, 1985, p. 134-135)

Para se manter a memória popular, deve-se dar importância às vivências, pois são a partir delas que as manifestações se mantêm vivas com a realização de apresentações e essas vivências precisam ser puxados por uma figura que represente o grupo.

Em 2007 houve uma tentativa de criar uma associação sociocultural independente por parte dos integrantes do grupo folclórico fundado pela professora, com o intuito de preservar o Maracatu. Entretanto essa tentativa foi fracassada e o grupo encerrou definitivamente suas atividades.

3.3. MARACATU EM ARACAJU

O Maracatu mais recente em Sergipe é o Asè d'Orí, que se encontra localizado em Aracaju. Sua história se diferencia de todos os outros registrados nessa pesquisa até agora. Ele surge em 2014, trazido por Wendell Pereira Barreto, cujo nome artístico é Bigato Pereira, que nasceu em Aracaju em 1987, mais especificadamente no bairro Santos Dumont, bairro periférico da zona norte de capital de Sergipe. Para aprofundar a história desse Maracatu, realizei uma entrevista com seu fundador para poder contextualizar e trazer dados para fazer uma análise.

O primeiro contato de Bigato com o Maracatu foi durante a estadia dele na Universidade Estadual de Campinas em 2010, para realização do mestrado em física. Lá ele pôde ter acesso ao grupo de baque virado chamado Maracatucá, que é filho do Maracatu da Nação Porto Rico, ou seja, toca as loas¹⁰ desta Nação. Um ano depois, em 2011, ele conheceu o mestre da Nação do Porto Rico de Recife, Mestre Chacon Viana, que o convidou para que fosse até a sede da Nação.¹¹ No final de 2011, antes mesmo de ir para Recife, Bigato chegou em Aracaju e começou a realizar as oficinas de maracatu de baque virado, tendo sido responsável pelas primeiras oficinas de maracatu de baque virado na cidade, entretanto deixa claro que diz isso no sentido de ser pioneiro em iniciar um trabalho com o intuito de formar uma cena e um público com ênfase de realizar essas oficinas focado no “trabalho legítimo e de raiz do Maracatu e não apenas percussivo”. O que diferencia o Maracatu de outros ritmos percussivos é o “fundamento”, termo este que será descrito ao decorrer do capítulo.

No carnaval de 2012, Bigato chegou a ir para Recife para tocar no desfile de carnaval do Maracatu Nação Porto Rico e desde então nunca mais parou. Dentro da Nação ele toca caixa. Quanto à sua religião, a ligação dele com o candomblé começa somente a partir de sua inserção no Maracatu. Em 2014, ele chegou a compor uma música para o Porto Rico, cujo nome é Asè d’Orí. Orí. Dentro do candomblé a expressão significa “cabeça”, e, enquanto um ‘orixá’ remete a uma condição temporal, o ‘ori’ corresponde à “dimensão da vida temporal, possuindo a mesma duração de vida de cada indivíduo” (Maakaroun, 2005, pg. 17). Já Asè significa força divina. Quando se cria um grupo de Maracatu filho da Nação Porto Rico, joga-se os búzios para tirar os patronos daquele grupo. Quem jogou os búzios na época, em 2014, foi Elda Viana, ialorixá, Rainha da Nação Porto Rico e responsável pela parte religiosa da Nação. O resultado do jogo deu como patronos Iemanjá e Xangô, ou seja, estes serão os orixás que irão proteger o baque. A partir de então, como diz Bigato, se iniciou o Maracatu Asè d’Orí, mesmo que não de forma física. O grupo se inicia desse momento em diante, visto que a partir daquele passo, Bigato passou a ter obrigações anuais para com os orixás do grupo, fazendo com que o grupo começasse de uma maneira bem humilde e seguir aos poucos para se tornar batuque. Como dito em entrevista por ele, foi um grupo de Maracatu que surgiu de dentro do terreiro para fora.

Um dado que pode ser levantado é que mesmo que o grupo de Maracatu seja formado em contextos que não são quilombolas, eles acabam não negando o aspecto da resistência da

¹⁰ ‘Loas’ é a forma como são chamadas as canções tocadas no Maracatu.

¹¹ Atualmente Mestre Chacon é babalorixá, ou seja, pai de santo, guia espiritual e guia percussivo de Bigato.

cultura negra. Pelo contrário, é algo que constantemente é enfatizado e isso pode ser visualizado tanto no Maracatu Asè d'Orí, quanto no Maracatu Nação do Pavão Dourado de Japaratuba.

Retomando a história do Asè d'Orí, quando Bigato voltou a frequentar Aracaju durante as férias, ele trouxe consigo apenas um gonguê, uma alfaia, uma caixa e um agbê. As oficinas, com esses instrumentos, se iniciaram na pista de patins da Orla de Atalaia. Apesar da insegurança inicial, por ainda se considerar jovem dentro do Maracatu por ter cerca de 2 a 3 anos dentro da manifestação cultural, ele sempre se apegou ao sentimento de fazer as coisas de forma correta para que as atividades fluíssem da melhor forma. Na pista de patins, as oficinas ocorriam sazonalmente, visto que Bigato ainda continuava seus estudos em Campinas. Depois, em 2013, foi o início do funcionamento do espaço da Reciclaria, localizada em frente ao aeroporto de Aracaju, no qual foi cedido um espaço para a realização das oficinas do Maracatu. Depois, em 2014 e 2015 as oficinas mudaram para o Santos Dumont, bairro onde Bigato cresceu, nas mesmas instalações onde ensaiava o grupo Axé Quizomba, que também possuía intuito de voltar-se ao movimento popular. Bigato relata que cresceu assistindo a este grupo e sempre teve desejo de participar dele, entretanto, nunca pôde fazê-lo por falta de permissão dos familiares, o que ele entende enquanto um preconceito, tanto que a sua inserção no Maracatu somente ocorreu no momento em que se mudou para Campinas. No momento em que ele retornou ao Santos Dumont, sua mãe o auxiliou na construção de instrumentos, a partir de materiais recicláveis, e durante esse tempo, o foco principal era na história do Maracatu. O entrevistado relata que o Maracatu até então ainda funcionava como uma escola, em que se ensinava a história do movimento e percussão, todavia ainda não se configurava enquanto um baque no qual se vivencia de fato o Maracatu. Depois disso, as oficinas voltaram para a Reciclaria e se mantiveram até o começo de 2019. Atualmente as oficinas ocorrem na Escola Santos Dumont.

Os instrumentos do baque foram conquistados aos poucos. Bigato durante sua estadia em Campinas, recebia bolsa do CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e isso acabou por ajudá-lo a se manter na cidade e, paralelo a isso, também pôde fazer investimentos do próprio bolso para conseguir os instrumentos do Maracatu. Em 2017 o Asè d'Orí recebeu algumas doações de instrumentos de um pessoal de São Paulo e, no mesmo ano, foram organizados alguns eventos pelo grupo para arrecadar dinheiro para poder comprar outras peças e montar os próprios instrumentos, os quais foram encomendados pelos próprios batuqueiros que participavam do baque, mas que com o decorrer do tempo foram saindo, e deixaram os instrumentos como doação para o grupo. Foi a partir de um grande esforço coletivo que hoje o grupo possui cerca de 20 instrumentos. A manutenção dos instrumentos é feita pelos

próprios integrantes do baque e consiste basicamente na troca das peles furadas, na afinação das caixas e na limpeza dos agbês. Esse conserto das peles é ensinado por Bigato e desde 2017, ele vem ensinando também a construção das alfaias para os integrantes do baque.

Para as oficinas, dentro do Maracatu existe certa ordem para os ensinamentos. No início, ao adentrar no Maracatu nas primeiras aulas introdutórias, se fala sobre “fundamento”. Em entrevista, foi questionado o que seria o “fundamento”. Seria uma série de princípios para tocar no Maracatu; um dos pontos que o diferencia de outros ritmos percussivos. O Maracatu é tratado como a extensão de uma entidade, que tem relação com o sagrado, logo, existe a necessidade de cuidados, entre os quais a necessidade de manter a cabeça limpa para tocar o Maracatu, ou seja, não fazer uso de bebidas alcóolicas ou drogas ilícitas. Ao tocar o Maracatu e cantar suas loas, que na sua maioria são canções para os orixás, é como se o batuqueiro entrasse num território sagrado, coisa que o uso de bebidas e de drogas ilícitas podem desvirtuar.

O fundamento também se relaciona à troca de respeito entre os mais velhos, e os mais novos, coisa que está na raiz religiosa do Maracatu. O mais novo e mais velho não diz respeito à idade, mas sim ao tempo que o batuqueiro está dentro do Maracatu. Como Bigato fala, geralmente o mais novo sabe andar mais rápido, todavia ele precisa esperar o mais velho numa determinada bifurcação que surja no caminho. É importante escutar o mais velho, segundo Bigato. O Maracatu é um movimento de muitos anos e tem muitas histórias, então, é necessário que se escute os mais velhos, visto que são eles que vão saber falar com sabedoria por causa da sua bagagem histórica. Os mais velhos já passaram por diversas situações, logo possuem mais experiências e é assim que se mantem a tradição. Como o mais velho ensina, o mais novo vai repassar depois da mesma forma que aprendeu.

Diferente dos outros Maracatus que surgiram no interior de Sergipe em que se vê presente a participação majoritariamente, se não por completo, das próprias pessoas dos municípios, no Asê d’Orí o perfil dos participantes é bem misto. Realizei uma pesquisa *online* com a ferramenta do *google forms* para poder fazer um levantamento do perfil social dos participantes atuais do baque. Pelo fato das oficinas serem gratuitas e não haver a necessidade de possuir o instrumento para participar, o fluxo de pessoas que se inscrevem é bastante diversificado. Tem pessoas que somente vão em uma oficina, outras que acabam por frequentar por mais tempo e que, por outras demandas, deixam de participar, e tem também participantes que nunca deixaram de compor o Maracatu, os quais mesmo afastados por um tempo, acabam por voltar depois. Bigato costuma dizer que o Maracatu chama as pessoas certas. Quem participa precisa do Maracatu e o Maracatu escolhe a quem ele precisa.

Um dos questionamentos feitos durante a entrevista foi quanto ao impacto que o Maracatu pode causar na vida das pessoas que participam e vivenciam o baque. Segundo Bigato, o Maracatu hoje em dia é um laboratório de Paulo Freire.

É um lugar onde você basta ser oprimido ou opressor, dentro do Maracatu a pessoa vai encontrar algo que você precisa para melhorar, se educar e se libertar. Para qualquer idade e realidade, o Maracatu é um pequeno laboratório onde você pode aprender a conviver com a diversidade, exercitando o respeito. (BIGATO)

Para ele, na sociedade existe o oprimido que seria a pessoa em situação de vulnerabilidade, que sofre algum preconceito, seja de gênero, raça ou sexualidade, e o opressor, que seria a pessoa dentro da sociedade que oprime. Para Bigato, o Maracatu é uma cura para algo que não nascemos com, mas nos adocece a partir das questões sociais de opressão ao decorrer da vida. Todo mundo carrega dentro de si o ser oprimido ou o ser opressor, ou até mesmo ambos.

A partir da pesquisa online realizada, pude levantar dados de 29 integrantes atuais do grupo. Alguns deles estão afastados, entretanto cerca de 20 pessoas participam de forma completa do Maracatu. Os afastados são aqueles que se desligam devido a outras demandas e os que estão compondo de forma presencial, são aqueles que participam das atividades do grupo. Ao estudar as respostas dadas, pude analisar a variação das idades dos participantes. A pessoa mais velha possui 61 anos e a mais jovem possui 8 anos. Isso comprova a teoria de Bigato de que o Maracatu é para todas as “real(idades)”. Esse conceito foi criado para fazer a divulgação das oficinas realizadas atualmente no Centro de Excelência Santos Dumont, localizada próxima ao Aeroporto Santa Maria em Aracaju. O conceito de real(idades) consiste em que as oficinas são direcionadas para pessoas de todas as idades e também para todas as realidades sociais e econômicas.

Para analisar o jogo de palavras da “real(idades)”, levantei a cidade de nascimento e local de residência atual dos participantes. Para facilitar a visualização, foi separado por Estados o local de nascimento dos integrantes do baque. Dessa análise, foi verificado que 15 pessoas nasceram no Nordeste. Além de Sergipe, tem integrantes de Pernambuco, Bahia e Alagoas. Tem um participante que nasceu no Mato Grosso do Sul, na região Centro Oeste do país. Sete integrantes nasceram no Sudeste, mais especificadamente no Estado de São Paulo. Por fim, seis batuqueiros nasceram na região Sul do país, se dividindo entre os estados do Rio Grande do Sul e do Paraná.

Quanto à autoafirmação da cor e raça, doze se afirmaram enquanto brancos, quatro enquanto pretos, dez se colocaram como pardos e um se colocou enquanto uma mistura de branco, indígena e preto.

Outro dado importante é em relação à escolaridade dos participantes. Metade estudou em escola pública e em escola particular, outros nove somente em escola particular e outros cinco somente em escola pública. Quanto ao grau de escolaridade dos integrantes, as crianças que até então participam do baque, em sua maioria estudantes da escola onde estão sendo realizadas as oficinas e estão cursando o ensino fundamental. Entretanto, além das crianças, um possui ensino fundamental completo, onze possuem ensino superior incompleto, dez possuem ensino superior completo, dois estão cursando mestrado ou doutorado e um possui o pós-doutorado completo. Pode-se perceber, a partir dessas informações, que a maioria dos participantes possuem formação acadêmica, seja completa ou incompleta. Em contrapartida, dezoito estão desempregados e onze possuem emprego. Outra informação que foi compreendida como relevante é em relação à renda mensal dos integrantes do grupo. Doze possuem renda de até um salário mínimo, sete ganham de 1 a 3 salários, três recebem de 3 a 5 salários, outros três possuem 6 ou mais salários. Um colocou que não possuía renda mensal, outro se posicionou sem renda fixa e uma é aposentada. Grande parte já morou em outras cidades além de Aracaju e três integrantes chegaram a morar no exterior.

O que se pode perceber, o que acaba por seguir o que aconteceu e acontece com diversos grupos de Maracatu espalhados pelo Brasil, é que existem muitos grupos de Maracatu atualmente que são formados majoritariamente por pessoas de classe média. Como já foi dito, geralmente são grupos que ensaiam em regiões centrais e não possuem uma própria sede, o que vai ser uma das principais diferenças com o maracatu nação, que possui sua ligação com um Ilê e que possui sua sede localizada em comunidades. Isso é um fenômeno bastante comum nos grupos. Segundo Esteves (2008), o fluxo cultural entre as classes é comum na contemporaneidade.

O Maracatu era bastante associado às camadas sociais “inferiores” e existia um grande preconceito por parte da classe “superior” devido a intolerância religiosa e do seu surgimento ter sido das camadas subalternas de Recife. Para tratar e exemplificar essa questão, fiz uma entrevista com uma das componentes do Asê d’Orí, Lilian Paiva. Ela nasceu numa família sergipana que não possuía grandes recursos financeiros, entretanto ao decorrer da vida, com possibilidades de ingressar em universidades públicas, a família foi conseguindo capital e gradualmente mudou da camada social “inferior” para a “superior”. O discurso da sua família em relação à “cultura popular”, que possui um conceito incentivado pela camada “superior” na

tentativa de criar uma distinção social, era um discurso bastante negativo, visto que entendia esse “tipo” de cultura como “bagunça”. A visão das camadas “superiores” era de que as manifestações do povo precisavam ser extinguidas e moralizadas a partir dos valores da nobreza e do claro. Isso remete ao tempo durante o final do século XVII e começo do século XVIII, em que segundo Araújo (1996) as camadas superiores entendiam e enxergavam o Maracatu dessa forma, como bagunça. Segundo Esteves (2008, p. 24), durante o tempo em que o maracatu era compreendido enquanto “bagunça” teve um momento em que houve força policial para tirar os maracatus das ruas visando a necessidade de “higienização” da cidade do Recife, como intuito também de aproximar o carnaval brasileiro do modelo do carnaval europeu, de caráter mais aristocrático. Além dessa perseguição policial, havia também a perseguição religiosa que na realidade segue até a contemporaneidade.

Pode-se dizer que o Maracatu não se limita somente à música, mas também se configura enquanto uma escola de princípios em que prevalece o respeito não somente dentro do grupo, mas o ideal é que o batuqueiro leve esses ensinamentos para todos os âmbitos da vida.

A oficina de Maracatu é dividida em algumas etapas. Primeiro ocorre a afinação das alfaias, que consiste numa sequência de amarração de cordas. Bigato geralmente pede para que os integrantes cheguem um pouco mais cedo para poder realizar essa afinação, já que ela precisa ser feita sempre antes de tocar. Depois dessa fase, começa o ensaio e após esse momento, acontece a roda de axé. Na roda, coloca-se o sentimento de agradecimento de forma que quando uma pessoa pede o axé para determinado grupo e o grupo responde gritando “axé”. Pede-se, inicialmente, o axé para o Ile Axé Oxossi Guongoubira¹², logo em seguida para a Nação do Porto Rico e depois ao Asè d’Orí, entretanto, a resposta dada é Odoyá, por ser Iemanjá ser patrono do grupo.

Para Bigato, o Maracatu é a vida dele. É como uma entidade que nunca o abandonou. Na depressão, no desemprego, na ansiedade, na maneira de estudar, etc. No Maracatu você aprende a aprender. Você aprende o que está fazendo independente dos outros. Ele passou a estudar física de uma maneira diferente, de entender de onde você sai e entender como você chega naquele resultado. Cita a importância de poder contar a própria história do Maracatu. Bigato compreende o Maracatu enquanto uma escola, que incentiva os batuqueiros a evoluir não só dentro da percussão, mas também enquanto ser humano.

Geralmente existem instrumentos destinados aos novatos no baque. Quando o participante aparece nos ensaios semanais, os instrumentos indicados para iniciar a participação

¹² Que consiste no Ilê da Nação do Porto Rico.

são as alfaias e os agbês, visto que a caixa, o gonguê e o atabaque exigem um conhecimento musical maior. Se o integrante aparecer e falar que já tocou algum destes últimos instrumentos, mesmo que em outro ritmo musical, ele pode iniciar as oficinas tocando-os. Quem administra as oficinas de alfaia, caixa, gonguê e atabaque é o próprio Bigato. Entretanto, atualmente, o baque compõe-se de algumas pessoas que já tocam há mais tempo, então muitas vezes as oficinas são dadas por outros integrantes mais velhos do grupo. Quem administra as oficinas de agbê é Thalita de Farias Domingues, que é companheira de Bigato e agbezeira da Nação do Porto Rico.

Thalita nasceu em 1990 na cidade paulista de Americana. Ela se formou em Psicologia em São Paulo e já atuou em Aracaju enquanto doula¹³. Atualmente faz acessórios como brincos, pulseiras, *piercings*, colares e tornozeleiras de prata e utiliza búzios para decorar. Também trabalha com itens decorativos e faz *workshops* e oficinas de agbês. Esses workshops ela já realizou em vários estados do Brasil e em 2019 teve a oportunidade de viajar com Bigato e Mestre Chacon para realizar oficinas na Inglaterra, França e Bélgica. Do Candomblé, ela é somente simpatizante devido a ligação com o Maracatu.

Para conhecer e aprofundar melhor a história de Thalita dentro do Maracatu, realizei uma entrevista com ela. Sua trajetória dentro do Maracatu iniciou-se em 2014 lá em Americana, onde ela foi uma das fundadoras da Estação Quilombo, grupo de Maracatu da cidade. Em 2014, depois de alguns meses de participação dentro do Maracatu, conheceu Bigato em São Paulo. Quando se formou, teve a vontade de realizar alguma atividade percussiva que envolvesse prática corporal também, dentre as quais a que mais se conecta com o corpo dentro do Maracatu é o agbe, visto que ao tocar este instrumento, se dança, toca e canta. Ao entender que o Maracatu é um ritmo pernambucano e que havia os desfiles anuais carnavalescos e teve vontade de ir para lá para poder conhecer o movimento de perto. Por ter arranjado um emprego em 2014 em Goiás, mudou-se para lá e juntou dinheiro durante alguns meses para poder ir para o carnaval de 2015, junto de Bigato, em Recife. Chegando à cidade do Maracatu, sendo sua primeira viagem ao Nordeste, ela conheceu o Baque Mulher, a Nação do Porto Rico e a Nação Encanto do Pina. A partir do carnaval de 2015, nunca mais deixou de participar e tocar em nenhum carnaval. Em 2017 passou a vim morar com Bigato em Aracaju.

Uma das questões levantadas foi como ela se sente dentro do Maracatu enquanto mulher, visto que não existem registros de mulheres participantes do baque até os anos 1990. A história

¹³ Doula irá consistir numa pessoa que irá acompanhar uma mulher antes, durante e após o parto, garantindo seu bem estar e conforto, ou seja, dando suporte físico e emocional.

da mulher enquanto batuqueira do Maracatu ainda é muito recente. Thalita se impressiona ao falar que as mulheres tocam Maracatu somente há 30 anos, sendo que a história do Maracatu possui cerca de 300. Quando entrou no Maracatu, muitas mulheres já estavam participando e salienta que na maioria dos grupos que já pôde passar, a maioria dos participantes são mulheres, porém os postos dos mestres/apitadores majoritariamente são homens. Um dos movimentos, se não o mais importante, de reivindicação da participação das mulheres é o Baque Mulher (BM) que surge sob responsabilidade da única Mestre de Maracatu de baque virado, Joana d'Arc, que criou o Baque Mulher em 2008. Thalita cita que o BM proporciona às mulheres experiências para ocuparem, além de espaços de liderança, também lugares como o atabaque, que antes lhes eram vedados. Atualmente, na Nação Encanto do Pina já existem mulheres que tocam atabaque.

4. A ETNOGRAFIA DE UM CORTEJO

O Festival de Artes de São Cristóvão (FASC) ocorre na cidade histórica de São Cristóvão localizada a 26 quilômetros de Aracaju, a quarta cidade mais antiga do país e que também foi a primeira capital de Sergipe. Neste capítulo será feita uma análise do contexto histórico do surgimento do FASC, as influências do período políticos brasileiro sobre sua realização, para então chegar em uma etnografia sobre o cortejo realizado pelo Maracatu Asê d'Orí, que no ano de 2019 realizou um cortejo com parte da programação do evento. .

A primeira edição do FASC aconteceu em 1972, durante a ditadura militar, em que se via ocorrer uma configuração nos órgãos e instituições públicas, incluindo a Universidade Federal de Sergipe. Essa configuração ocorre de forma que as universidades se encontram subordinados a uma dita modernização mais conservadora e autoritária dentro do regime militar. A ideia era promover um sistema de cooperação e foram estabelecidas algumas funções para as instituições públicas federais. Para a universidade, o que se estabeleceu foi criar planos de preservação dos acervos natural e de valor cultural; criar planos de regionalização das atividades culturais de acordo com as peculiaridades e características de cada região; cooperar com as iniciativas do DAC (Departamento de Assuntos Culturais) para a região; promover festivais para difundir o conhecimento das manifestações artísticas locais, regionais ou inter-regionais, e; incentivar a criatividade através dos programas de ensino de primeiro e segundo grau, a fim de promover nos alunos a sua vocação pessoal.¹⁴

No Brasil como um todo, existia à época um projeto desenvolvimentista que buscava legitimação ideológica junto aos intelectuais, na intenção de modernizar o país. Entretanto a partir do golpe militar, as atividades dos grupos intelectuais se encerraram e, em contrapartida, grupos de arte, em específico teatrais, que tinham caráter elitista, passaram a buscar integrantes do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a fim de obter esclarecimento sobre temas como mais-valia, por exemplo, para utilizar em peças de teatro. Assim então surge o Centro Popular de Cultura (CPC), o qual parte da filosofia isebiana, filosofia esta que entende a questão cultural como as objetivações do espírito humano, um vir a ser e que flertava com a ideologia de esquerda. Entretanto o fato de ser de esquerda não deve ser associada à ideia de “popular”, visto que esse movimento não atingiu o público popular, como aparece na obra de Ortiz (1985).

¹⁴ Cf. Silva, Vanderlei Maria da. A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978). 2001. 211f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001. p. 133.

O momento político acabou por permitir o desenvolvimento do CPC, que se tornou responsável por difundir a arte e a cultura no país, mas para um público que não era o povo e sim um público de caráter mais intelectual e elitista. A cultura valorizada então era a intelectual.

O Estado brasileiro durante a ditadura militar, segundo Renato Ortiz (1985), era elemento dinâmico e definidor na discussão cultural, visto que era um agente privilegiado de difusão da cultura. Entretanto é importante frisar que as classes sociais não passaram por uma “revolução social”, mas foram atingidas a partir da difusão e desenvolvimento de valores individuais e de mercado colocadas na indústria de massa. Cabe aos produtos culturais distribuídos pelo Estado difundir as relações de poder para que se reproduzam no interior da própria cultura. A ideologia nacionalista passa por cima da sociedade como um todo, visto que a intenção é a congregação de diferentes grupos e classes sociais.

Tinha-se, enquanto pauta política, o fortalecimento de uma identidade cultural nacional, dentro do que era possível durante o regime militar e, devido a isso, foram criados alguns festivais universitários pelo país. Inclusive nesse período também surgiram diversas instituições estatais voltadas para a cultura como, por exemplo, a Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), Conselho Federal de Cultura (CFC), Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), Empresa Brasileira de Comunicação (RADIOBRAS), entre outras.

O CFC foi criado em 1966 com o objetivo de coordenar as atividades culturais junto ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). O CFC foi formado por intelectuais que se colocavam a favor da ditadura militar; intelectuais estes que ocupam o campo das artes, da literatura e das ciências humanas.

São, na verdade, membros de um grupo de produtores de conhecimento que pode ser caracterizado como de intelectuais tradicionais. Recrutados nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras, esses intelectuais conservadores e representantes de uma ordem passada irão se ocupar da tarefa de traçar as diretrizes de um plano cultural para o país. (ORTIZ, 1985, p. 91)

Podemos concluir então que a classe intelectual ficou encarregada do plano cultural e isto acaba por reconfigurar ou excluir a participação das manifestações culturais que não fazem parte do meio acadêmico/intelectual do país. Segundo Bosi (1973), escritora e psicóloga brasileira, as pessoas estão habituadas a enxergar o “povo” enquanto detentor de uma linguística restrita, para não dizer pobre e inferior; não se faz questão de aprender e compreender essa linguística que é resultado de uma vida de fadiga e da relação do trabalho na forma de cansaço. Especialistas afirmam que detêm conhecimento sobre consciência de classe, entretanto o que escapa do que se entende enquanto linguística “correta”, ou seja, formal e gramaticalmente

correto, não é levado em consideração. Levando em conta os pensamentos de Renato Ortiz, como então se quer falar sobre uma unificação de cultura compreendida como “popular”?

O golpe de 64 foi uma época de reorganização da economia e, podemos afirmar, que toda mudança nesse campo, acarreta outras mudanças em diversas áreas administrativas e políticas do país. Todavia a cultura estaria voltada para a produção, a distribuição e o consumo, visto que a orientação da sociedade brasileira seria direcionada para um modelo capitalista e o perigo é que isso se estende para o comportamento dos próprios indivíduos da nação.

Em geral, tendemos a considerar o autoritarismo através de seus signos mais visíveis: o uso da força, a repressão, a censura, a invasão. Contudo, há uma outra forma mais sutil de exercê-lo no mundo capitalista. Aqui, é a ideia de racionalidade que comanda a legitimação da autoridade...autoritária. (CHAUÍ, 1989, p. 49)

Assim como em todos os regimes políticos, há a intenção da construção da identidade brasileira, definindo seus valores e suas intenções que irão variar de acordo com o que se defende. Dentro do regime militar, queria-se normatizar a cultura com a criação de órgãos governamentais e estratégias para o desenvolvimento da cultura, visando a Segurança Nacional, que integra o plano do Estado Moderno, na intenção de manter a integridade do Estado e a preservação dos interesses nacionais. Dentro desse movimento, entende-se que a elite detém o saber, logo, a competência e isso resulta na legitimação do poder. A cultura era submissa ao Poder Nacional e estava diretamente ligada à Segurança Nacional. Todavia existia um estímulo para a cultura, ainda que sob o controle estatal.

O Festival de São Cristóvão, então, surgiu enquanto uma proposta cívica para comemorar os 150 anos de Independência do Brasil, com a organização da UFS. Havia o interesse do governo militar em assistir aos artistas na intenção de monitoramento do movimento cultural, visto que havia uma censura naquela época, principalmente em cima dos que reivindicavam, protestavam e se manifestação através de suas artes, o que contradizia com o plano do regime militar. Apesar de começar enquanto um evento cívico, o FASC logo se tornou um grande evento cultural abrangendo diversos estilos de arte.

É importante salientar os papéis da indústria cultural, da cultura de massa e dos meios de comunicação que acabam por representar valores dominantes e isso cai sobre as dificuldades da inserção da cultura do povo dentro de espaços como festivais e eventos que envolvem editais. O uso de editais para participação de eventos resulta na exclusão de manifestações ditas populares que não possuem os recursos que possam vir a atender aos requisitos burocráticos. Entretanto ao que tudo indica, o FASC, trouxe uma solução para essa problemática que será abordado mais à frente.

A identidade nacional e a cultura popular se mantêm conectadas durante o regime militar, visto que são questões ligadas ao Estado por meio da economia e da política. O que se busca nesse período é o que Ortiz (1985) vai chamar de identidade “autenticamente” brasileira.

O Estado é esta totalidade que transcende e integra os elementos concretos da realidade social, ele delimita o quadro de construção da identidade nacional. É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. (ORTIZ, 1985, p. 138-139)

A responsabilidade do Estado então é criar uma memória nacional e uma identidade nacional. A questão que é feita então é a seguinte: a que grupo social está vinculada a memória e a identidade nacional?

Sobre a utilização do termo de “cultura popular” e “cultura do povo”, faz-se necessária uma análise. O uso da palavra “popular” carrega consigo uma ambiguidade, visto que possui a intenção de unificar as classes populares e isso é utópico, uma vez que apaga a existência das contradições, diferenças e divisões entre a cultura do povo e a cultura da elite. Não é possível unificar todas as manifestações culturais de camadas sociais diferentes e denominar de cultura do “povo”. A utilização da expressão requer a compreensão de que a cultura não está necessariamente no povo, mas é produzido por ele. Não é porque algo está no povo, que resulta na necessidade de ser do povo. Ortiz faz uma associação da cultura popular ligada a costumes africanos trazidos para o Brasil. Segundo ele, o mais adequado seria falar sobre culturas populares ao invés de cultura popular. Entretanto se selecionar um evento folclórico separado dos outros, como por exemplo, ele cita o reisado ou a congada, a comparação com os cultos afro-brasileiros é completamente legítima. A manifestação de cultura folclórica existe enquanto tradição e é suportada pelo grupo social que o representa. Esses eventos folclóricos fazem parte da chamada memória coletiva. Em contraponto, existe a memória nacional. Questiona-se se essa memória nacional, durante o regime militar, não colocaria fim à memória coletiva. Entretanto, a memória nacional ocupa outro nível, visto que ela pertence à ideologia e não à vivência de um grupo social.

Desde o princípio, o FASC teve como intenção unir os campos da arte, como o cinema, a literatura, a música, teatro, dança, artes plásticas e cultura popular. Sendo assim, um dos festivais mais completos quanto a modalidades artísticas. Paola Santana, secretária do governo e organizadora do FASC atualmente, entende o Festival enquanto uma vitrine das manifestações culturais que existem no estado, proporcionando sentimento de identidade e de reconhecimento das artes. A UFS enquanto organizadora do evento, ganhava bastante visibilidade tanto dentro quanto fora do Estado, já que a intenção era divulgar os eventos

culturais proporcionados pelas instituições federais. Essa visibilidade se dava a partir do material de divulgação que era enviado às Secretarias de Cultura de todos os Estados do país e também às universidades públicas e privadas.

Em alguns anos o FASC não ocorreu. Os recursos federais chegaram nas edições de 1972 até 1985 e depois sumiram. Então houve, uma lacuna no calendário anual da cidade de São Cristóvão de 1985 a 1992. Todavia ainda na década de 1990, de 1993 a 1998 a prefeitura resolveu usar o nome do Festival já conceituado no Estado para fazer um evento de final de semana chamado igualmente de FASC. Evidentemente que as atrações e a organização eram diferentes, visto que os recursos eram inferiores, por serem limitados ao que era destinado ao município.

Como foi dito pelo historiador, poeta e escritor Thiago Fragata durante entrevista, nesses anos perdeu-se bastante o brilho do evento. Thiago atualmente é diretor de turismo na Fundação de Cultura e Turismo João Bebe-Água (FUNDACT) e conta sobre a história do FASC. Em 2005 foi outro momento em que também houve um breve retorno do Festival. Após um longo intervalo, o Festival é retomado em 2017 e em 2018 com a mesma proposta inicial de reunir os campos da arte dentro da cidade histórica.

Apesar da proposta ser reunir os campos da arte de Sergipe, embora também de outros lugares do Brasil, o entrevistado Thiago Fragata levanta uma problemática. Segundo ele, o FASC é responsável por implementar uma semente dentro da cidade, visto que alguns grupos culturais se fizeram na cidade de São Cristóvão durante o festival. Entretanto nenhuma movimentação cultural realmente permaneceu em São Cristóvão pós-festival. Acabam sendo grupos de fora da cidade, com plateia de fora e depois do festival tudo some. Não existem grupos de dança ou grupos de teatro em São Cristóvão, então quem é da cidade acaba por ter de ir para Aracaju para fazer partes dessas movimentações, o que é bastante contraditório visto que o maior festival de arte do Estado ocorre na cidade. Então a arte se faz presente de fato nos dias do festival, todavia após os dias de festa, a cidade volta a funcionar de forma em que não se vêem presentes os campos artísticos.

Dito por Thiago Fragata, os grupos culturais, tanto regionais quanto nacionais que despertam certa curiosidade na população e, no caso específico do maracatu, sempre se questionou se em Sergipe havia ou não a presença dessa modalidade artística cultural. Logo, o maracatu sempre foi um foco da organização e produção da parte de cultura popular do evento. Em 2005 houve a presença do Maracatu Nação Porto Rico, no dia do encerramento do Festival. Isso é bastante curioso, visto que o Maracatu tocado pelo Asè d'Orí, que nós estudamos especificamente, é justamente o da Nação do Porto Rico.

A participação do Festival de Artes funciona por meio de edital na internet. Durante a entrevista com Paola, ela salienta que esse edital não deve ser considerado uma licitação e sim um credenciamento dos artistas do Estado. A partir do credenciamento, está-se apto a trabalhar junto da prefeitura. Logo, precisa-se criar um cadastro do artista ou grupo artístico com as documentações exigidas pela prefeitura de São Cristóvão para poder submeter a proposta no edital. Essa proposta funciona de forma que os artistas e grupos artísticos submetem um portfólio com indicação do público alvo; a adaptação da apresentação a diferentes espaços no Festival; a relevância da temática para o evento selecionado, e; o legado para a comunidade de São Cristóvão. Além disso, fazem-se necessários alguns recursos burocráticos como CNPJ ou contratação de uma produtora e isso acaba por excluir muitos grupos artísticos. Entretanto, pelo que foi dito por Paola, a prefeitura se organiza enquanto empresa para representar quem não se configura enquanto MEI (Microempreendedor Individual) e quem então quer se organizar individualmente, necessita se encaixar para que haja a contratação.

O Asè d'Orí não conseguiu submeter a proposta para o edital que surgiu no primeiro semestre de 2018 devido a problemas internos ao grupo, segundo o responsável Bigato Pereira. Na época, os ensaios do Asè d'Orí aconteciam no espaço da Reciclaria, em frente ao aeroporto Santa Maria. Entretanto, devido a reformas ali, os ensaios do maracatu só começaram no mês de junho de 2018 e o grupo não se via confiante para tocar no evento do FASC naquela época. Porém, visto que houve ensaios intensos no segundo semestre do ano com uma maior organização, o grupo começou a se ver mais confiante e surgiu a proposta, já no segundo semestre de 2018, do Coletivo Inferninho para uma possível parceria. Para melhor compreensão e detalhamento da junção do Coletivo ao Maracatu, aproveitando também para se falar da estrutura do Inferninho, foi feita uma entrevista com um dos componentes do coletivo, Mayara Monteiro.

O Coletivo surgiu em 2017, no bairro localizado em frente a Universidade Federal de Sergipe, o Rosa Elze, quando um dos seus integrantes, o “Jão”, realizava algumas festas perto da praça onde se realiza a feira semanal. O Rosa Elze é um bairro periférico que apesar da proximidade com a universidade, não tem muita interação com ela e acaba por carecer de diversos serviços, inclusive de atividades culturais. Jão tinha o costume de organizar algumas festas com discotecagem e em todas elas ele colocava sempre uma luz vermelha na iluminação do espaço. Com o passar dos eventos, as pessoas, geralmente os universitários que costumavam frequentar essas festas, começaram a chamar o lugar de Inferninho. Dado momento, ainda em 2017, Jão resolveu dividir uma casa com Danilo e Zé. Todos os três tinham um contato forte, com particularidades diferentes, com a música e em conjunto resolveram fazer a casa deles um

lugar para realização de eventos. A partir desse momento, com o espaço físico garantido, eles foram se organizando e Mayara passou a entrar para o Coletivo também, juntamente de Adones, Yves, Lauro e Cazoy. Mayara, Jão e Adones já tinham tido outras experiências com coletivos que acabaram por organizar essas vivências para a formação do Coletivo.

A grande maioria do coletivo é composto por estudantes da Universidade Federal de Sergipe. A relação do coletivo com a cultura é bastante voltada para a cena alternativa, visto que é o que todos os participantes vivenciam em seus projetos individuais. A ideia, central, segundo Mayara, é trabalhar com vários grupos que são marginalizados oferecendo-lhes um espaço para apresentarem sua arte,. O espaço físico foi utilizado para diversos eventos de cunho político e cultural. Devido ao crescimento das atividades do Coletivo e justamente por se localizar no Rosa Elze, o grupo chamou a atenção do secretário de cultura de São Cristóvão, Gaspeu Fontes.

Existe a Fundação João Bebe Água, que toma frente das questões culturais e de turismo da cidade de São Cristóvão. Pelo que foi dito, sempre foi uma pauta o fato de que o Rosa Elze fica muito distante do centro histórico de São Cristóvão, o que acaba por dificultar as ações mais ativas da prefeitura dentro do bairro.

Gaspeu finalmente entrou em contato, depois de inúmeras tentativas do próprio o coletivo de envolver a prefeitura na divulgação dos eventos organizados, inclusive um evento tributo a Belchior em junho/2017. Gaspeu sugeriu a ideia de fazer um carnaval, que acabou sendo uma festa de pré-carnaval. O Coletivo preza por festas abertas que atinjam a comunidade, então, isso sempre foi um ponto importante e acabou casando com a ideia da prefeitura. Em conjunto, então, realizaram o pré-carnaval do bairro onde se reuniram os moradores do bairro, os universitários e pessoas também de fora.

Quando abriu o edital para a participação do Festival de Artes de São Cristóvão, o Coletivo fez uma proposta que era mais ampla, na qual continha oficinas e espaços dentro do festival e que, no final iria se encerrar com um cortejo. Entretanto somente o cortejo final foi escolhido no edital. Logo foi necessário reorganizar a proposta da participação do Coletivo dentro do evento. Como o cortejo foi no dia 15 de novembro, dia da Proclamação da República, pensaram em trazer elementos para fazer uma “provocação à república”, frase esta que o próprio Coletivo utilizou na divulgação do evento. Foi pensado no maracatu enquanto uma manifestação de cultura negra e colocar na rua.

O maracatu carrega esse perfil, o perfil do “incômodo” no outrem e da resistência. Visando a eleição do atual presidente Jair Bolsonaro e diante da possibilidade de se encerrar esses tipos manifestações, tanto os “coletivos”, quanto o maracatu, durante os anos de

presidência, visto que são espaços de organização culturais em que se discute questões de resistência, seja quanto a questões de raça, gênero, religião, entre outros. A intenção foi se posicionar mais politicamente a partir do maracatu que por si só já traz a ideia de “barulho” ou, dependendo da visão de quem o escuta, pode causar certo desconforto. A ideia é mostrar que os jovens têm voz e não estão de acordo com posicionamentos do presidente e de quem o apoia. Houve então uma junção de manifestação cultural junto de um movimento social.

Em conjunto, convidaram um grupo circense para desfilar na frente do cortejo, juntamente do porta estandarte feito pelos integrantes do coletivo e seguido, então, do Maracatu Ase d’Ori. Os circenses trouxeram magia para o desfile, fazendo com que o público, principalmente mais jovem, se enfeitiçasse com aqueles movimentos. Dentre os circenses tinha um integrante nas pernas de pau, dois malabaristas e uma contorcionista.

Na quinta, no início da tarde, os participantes do Maracatu Ase d’Ori e Danilo do Coletivo, encontraram-se na Reciclaria, onde são realizados os ensaios semanais nos dias de sábado. O ônibus ficou de sair às 13:30, então às 13:00 estávamos lá para as alfaias serem afinadas e seguirmos a cidade de São Cristóvão, cidade onde se realiza o Festival de Artes de São Cristóvão. Quando chegamos na cidade, parte da produção do Inferninho já estava nos aguardando juntamente com Gaspeu Fontes, o presidente da Fundact (Fundação de Cultura e Turismo João Bebe Água) e mais uma pessoa que fazia parte da produção do FASC. Só de chegar ali, já se via animação dos participantes do maracatu. A cidade já estava em festa devido ao Festival, mesmo sem ter tido atrações da programação oficial.

O caminho que o ônibus trilhou foi seguindo a estrada da BR-101 e em poucos instantes chegamos na cidade histórica. Ficamos aguardando ansiosamente em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que foi construída no final do século XVIII na Rua do Rosário, segundo Souza (2004), hoje conhecida como Rua Erudino Prado. Devido às condições econômicas da época, a igreja foi construída com poucos recursos e a sua arquitetura é bastante simples, como diz Souza (2014). Nos protegemos na sombra projetada pela igreja, visto que a pequena praça que se encontra em frente não possuía árvores, o que diz muito sobre as questões arquitetônicas durante as construções coloniais. Souza (2014) segue no seu pensamento abordando Carvalho (1989) que aborda a igreja que representava o centro dos “festejos de tradição africana” na época e que foi também o ponto da onde o cortejo se iniciou. Foi muito forte pelo fato de estarmos dentro de uma cidade histórica, construída por mãos negras em épocas de escravidão durante o Brasil Colonial e, paralelo a isso, tocar ritmos e instrumentos desenvolvidos durante a escravidão. Importante frisar que o Maracatu é criado num contexto escravocrata, logo o Maracatu é preto.

Antes de iniciarmos, Adones, integrante do coletivo e porta estandarte do Inferninho do cortejo, colocou um pequeno ramo de arruda em cada participante do cortejo. Em alguns maracatus pernambucanos existe o costume de realizar essa ação, isso irá variar de Nação para Nação. No candomblé, há a crença de que a arruda protege e consegue afastar energias negativas quando colocada junto ao corpo, além do cheiro bom que gera uma vibração positiva para o cortejo. Durante outros momentos do cortejo, Adones fez algumas defumações utilizando o cachimbo, que para ele, representa ancestralidade. Então no momento que cachimba, ele acredita que estabelece uma ligação entre o mundo em que estamos e outros mundos. Acabou por remeter ao orixá Exú, que é o orixá que se entende por responsável por conectar o mundo terrestre com o mundo espiritual.

O Baque foi regido por Thalita Domingues, visto que durante a época do Festival o responsável pelo Baque, Bigato Pereira, estava viajando a trabalho do Maracatu. Quando ela viu a oportunidade de participar tocando no festival, não pensou duas vezes para tomar a frente do Baque. O cortejo foi apitado por Thalita, que se viu pela primeira vez assumindo a função num baque misto (formado por homens e mulheres). Pelo que descreveu em entrevista, a primeira vez que apitou foi no Baque Mulher, movimento que constrói com as mulheres do Asê d'Orí e, por ser um movimento aberto, outras mulheres que despertam interesse pelo Maracatu também compõem o grupo. Quando se toca em um, não é obrigatório tocar no outro. Apesar de utilizarem os mesmos instrumentos, são projetos diferentes. O Baque Mulher, por ser um movimento de empoderamento feminino, foi essencial para que Thalita se sentisse segura para apitar o baque misto, visto que uma das principais intenções do Baque Mulher é fazer com que as mulheres percebam que elas também podem ocupar locais de liderança e é isso que ela tenta passar para as mulheres batuqueiras de Maracatu. Como a mesma falou, “a liderança não tem que ser só propriedade minha, mas procuro estar dentro de um movimento colaborativo”.

O Maracatu, além da musicalidade, também incorpora vestimentas e acessórios específicos para a realização de apresentações e cortejos. Para o FASC não foi diferente. Thalita vestiu-se com um acessório grande verde e vermelho da Nação Porto Rico na cabeça, com a camisa e saia longa, branca e rodada também do mesmo Maracatu. As agbezeiras, diferente do restante do baque, obrigatoriamente tocam sempre de saias abaixo dos joelhos, as quais podem ser brancas, ou pode-se utilizar as saias da Nação nas cores verde e vermelho, que são as cores do Porto Rico e, segundo a hierarquia dentro do Maracatu, como este grupo é filho daquela Nação, a utilização das cores entende-se como permitida. Para esse desfile, todas usaram saias desta Nação, mas isso não é fixo para todas as apresentações. Pegamos as saias emprestadas de Thalita, que é abgezeira na Nação Porto Rico. Todo o Baque em dias de apresentação costuma

usar roupas brancas e a camisa do Maracatu Ase d'Orí, blusa essa que é fixa para todas as apresentações do grupo. As camisas foram confeccionadas por Júlio, um argentino artista plástico que periodicamente participa dos ensaios do Maracatu tocando atabaque. As mulheres podem escolher entre saia ou calça branca (menos as agbezeiras que usam saias por obrigação) e os homens utilizam calças brancas. Caso o participante não possua roupa branca, em último caso pode-se utilizar roupas de cor clara. A intenção futuramente é construir um figurino específico para o Maracatu Asè d'Orí com as cores do grupo, cores estas que são voltadas para os orixás. No caso do Asè d'Orí, as cores são o azul e o vermelho e elas são escolhidas a partir do jogo de búzios para saber quais são os orixás que irão reger o Maracatu. O azul representa Iemanjá e o vermelho representa Xangô, que são os orixás regentes.

O cortejo foi composto por dezesseis pessoas incluindo Thalita. Enquanto pessoa que regia o baque, ela estava à frente para apitar. O apito é como se fosse um instrumento no Maracatu, já que deve também ser aprendido e estudado e principalmente praticado. Cada pessoa que rege um baque, costuma reger da sua maneira, entretanto a linguagem sempre será a mesma. É feito o uso de gestos e do apito para iniciar e finalizar o baque. Existe um gesto para cada instrumento, ou seja, existem momentos durante as loas que só alguns instrumentos irão tocar e isso será definido por quem está à frente do baque a partir de gestos que indicam o “fechamento” daquele instrumento naquele exato momento; sem utilizar palavras e o apito dependendo da situação é opcional. Para apitar, não precisa saber tocar todos os instrumentos, mas é importante entender o que se passa por cada um; para perceber quando algum instrumento está fora do ritmo.

O perfil dos batuqueiros que tocaram naquele dia era bem diverso. Compuseram o baque crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos. Não há idade para o Maracatu.

No agbê, chamado enquanto instrumento percussivo de xequerê, tocavam Yasmin, Thayane e eu. As agbezeiras costumam ocupar a linha de frente do baque durante as apresentações e cortejos. O agbê é o único instrumento dentro do baque que é tocado somente por mulheres. Com tempo de prática, se consegue fazer um movimento cadenciado no agbê, que remete ao movimento das ondas do mar. Em determinados momentos do Baque, quando as alfaias fazem a sequência da viração, as agbezeiras mudam o tipo de dança que possui uma sequência em que em determinado momento, as batuqueiras começam a rodar, o que acaba por dar um efeito bonito para quem está assistindo o baque devido as saias longas e rodadas, energizando cada pessoa que acompanha o baque. As pessoas gritavam e dançavam ao verem as saias rodando e trazendo axé para o cortejo. O significado do axé dentro do candomblé, seria a força divina, sagrada e invisível, que existe dentro de todos os seres humanos e se manifesta

de forma “mágica”. Dentro dos rituais, o axé deve ser cuidado, pois representa também a saúde do corpo e da mente.¹⁵ Dito por Juana Elbein, é algo que se transmite de pessoa para pessoa e o orixá responsável por mediar o axé é Exú.

Atrás das agbezeiras, estava o atabaque, também conhecido dentro da percussão como o timbal, o qual, na ocasião, foi tocado por Will. Diferente do agbê, o atabaque é tocado somente por homens e isso é ditado pela religião do candomblé. O atabaque preenche o baque e também possui momentos de destaque nas músicas.

Logo em seguida vinham as alfaias, conhecidas como o coração do baque. São instrumentos que fazem o grave do maracatu; o que chama a atenção; o que causa o “incômodo”. Geralmente são organizadas em fileiras com aproximadamente três batuqueiros, por fila horizontal olhando de frente para o baque. Nas marcantes alfaias estavam Augusto, Medeiros, Alexandre, Lilian, Alzenira, Suzana, Dani, Grazi e Cynthia. Então se formaram três fileiras cada uma contendo três batuqueiros. Ao entrar no Maracatu, se não tiver experiência com o ritmo, a música e o instrumento, se indica tocar alfaia ou o agbê. Para tocar a alfaia, se começa aprendendo o “luanda”, que é a sequência básica do Maracatu. Praticamente todas as loas¹⁶ possuem o toque do luanda. Em seguida se aprende o martelo, que também pode ser chamado de “baque de parada”. Depois de muita prática, o professor ensina a viração, que é tocada pelas pessoas que são mais velhas, seguindo a hierarquia do Maracatu, dentro do baque. O trabalho da viração foi feito por Dani, Grazi, Suzana e Lilian e na marcação do Luanda ficaram os homens. Para que a viração fique no ritmo e o baque não se perca, é necessário que a marcação do luanda seja forte, bem marcada e consiga se unir na intensidade das alfaias que estão em trabalho de viração.

Entre as alfaias, se posicionam os caixeiros de forma que fiquem bem distribuídos no baque. O ideal é um por fileira. Nas caixas ficaram Jemisson e Pedro. Comparado com a quantidade de batuqueiros tocando a alfaia, há um número reduzido de caixeiros, entretanto, eram as pessoas que estavam disponíveis na época para tocar no cortejo. Para equilibrar, entre as fileiras das alfaias, criou-se outra para os dois caixeiros. No fim das contas não é um problema tão grande, visto que a caixa emite um som alto e marcante por si só. Este instrumento determina o ritmo e a velocidade do baque. Ele também tem o intuito de preencher o baque, visto que durante as sequências do Luanda, existem pequenos intervalos de pausa que serão

¹⁵ Cf. BARROZO, Vitor Breno Faria. *Corpos, Êxtase e Religiões: As representações do corpo no Candomblé e no Neopentecostalismo na contemporaneidade*. **Último Andar**, São Paulo, v. 33, p.90-109, 2019.

¹⁶ Loa consiste nas letras das músicas tocadas no maracatu. Geralmente as Nações compõem suas próprias loas, entretanto algumas loas são tocadas por várias Nações diferentes.

preenchidos pela caixa. Além da caixa, o baque pode possuir também o tarol, que é um instrumento próximo à caixa, entretanto possui um som mais seco e menos cadenciado. No Maracatu do Porto Rico, se toca a caixa visto que ela traz um som mais cadenciado e o Porto Rico dá ênfase às ondas do mar. Tocando a caixa da forma que o Mestre Chacon ensina, aprende-se a tirar um som com mais “ritmo” do que no tarol, que possui o som seco.

E por fim, no gonguê, popularmente conhecido como o agogô, ficou João, que também é integrante do Coletivo Inferninho e que foi um dos responsáveis pela intermediação do grupo com o coletivo. O gonguê é responsável para dar ordem e norte para o baque, sendo ele possuidor do som mais agudo dentro do baque. O gonguê pode ficar livre para andar entre todos os batuqueiros. Ele complementa com o seu som marcante que ajuda a orientar os batuqueiros enquanto estão tocando.

Existe uma distribuição dos instrumentos para que nenhum se sobressaia aos outros e para que haja certo encaixe no baque. O encaixe perfeito de todos os instrumentos do baque seria o que traz o axé; o momento de êxtase. Tanto para quem toca quanto para quem, aparentemente, está envolvido naquele movimento; seja acompanhando o cortejo ou apenas assistindo. Era perceptível que havia pessoas que iam acompanhando o cortejo e outras que apenas olhavam das portas das suas casas ou nas esquinas das ruas são cristovenses.

Visto que o Maracatu Asè d’Orí não se enquadra enquanto Nação e sim, filho de uma Nação, não possui a participação dos personagens da Corte (entre outros personagens) como se vê nas Nações.

Ao começar, ainda não sabíamos o trajeto que iríamos realizar, entretanto sabíamos que seria na Cidade Alta de São Cristóvão, onde acontece o Festival e onde ficam os principais palcos do evento. O trajeto acabou sendo apontado durante o cortejo por Gaspeu, que após a apresentação me informou que é um trajeto fixo realizado quando há cortejos na cidade.

Passamos logo em seguida pela Praça São Francisco que fica no centro histórico de São Cristóvão. Trata-se de espaço de intensas sociabilidades, visto que ali ocorrem eventos de caráter religioso, político e cultural, ou seja, é um ponto de encontro de pessoas da cidade. Ela é uma praça importante visto que é cercada de importantes construções antigas como a Igreja e Convento de São Cristóvão, o Palácio Provincial, onde hoje opera a prefeitura, e a Santa Casa de Misericórdia. Em 2008 a importância da Praça foi reconhecida por meio da nomeação de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO (Organização das Nações da Humanidade para a Educação, a Ciência e a Cultura). Essa praça, durante o FASC, abrangeu o palco principal com os artistas principais do evento.

Fomos seguindo em direção a Câmara Municipal até chegar na Praça da Matriz, que atualmente se chama Praça Getúlio Vargas onde fica a Igreja Matriz Nossa Senhora da Vitória. Na época colonial, as pessoas de maior prestígio social tinham suas residências aos arredores da praça, visto que lá aconteciam eventos como apresentações no carnaval simbolizando o profano, desfiles de sete de setembro, caracterizando os eventos cívicos e aconteciam também as procissões religiosas, dando ênfase ao sagrado. Algumas casas que cercam a praça atualmente funcionam como lojas de produtos artesanais, a sede da polícia militar da cidade e até mesmo uma academia de esporte.

Seguindo o cortejo, fomos em direção a Promotoria de Justiça da Comarca de São Cristóvão, descendo para a Praça Senhor dos Passos, onde fica a Igreja Conventual de Nossa Senhora do Carmo. Durante o Festival, o palco Frei Santa Cecília fica ali instalado e foi ao lado do palco lá montado que se encerrou o cortejo.

Como era o primeiro dia do Festival e dia de feriado (dia da Proclamação da República), as ruas estavam repletas de gente. O público abrangia estudantes, crianças, os moradores da cidade, professores, artistas e foliões que foram prestigiar o primeiro dia do FASC. No começo do baque, durante a concentração, percebia-se que ainda não havia tantas pessoas; nas ruas ainda circulavam alguns carros e as pessoas ainda passavam tímidas pelos espaços da cidade. Entretanto quando o cortejo começou a andar, as pessoas começaram a se aproximar. Também estava sendo realizada uma filmagem e captação de som para um documentário a respeito da cidade de São Cristóvão e também do Festival. Tinha gente nas calçadas, pessoas em suas casas e varandas e também tinha os brincantes que iam acompanhando o cortejo. Durante todo o Baque, houve muita troca de energias entre quem estava acompanhando e quem estava tocando. Essa troca se dá a partir de um simples sorriso até a participação por meio da dança.

Os moradores de São Cristóvão são muito cuidadosos e acolhedores. O cortejo inteiro realizou-se sem a utilização de cordas, o que acaba por permitir maior interação entre os participantes do cortejo e os brincantes. Em alguns momentos, como de praxe para o Maracatu, alguns homens vinham interagir com os batuqueiros no meio do cortejo, entretanto os próprios brincantes ou o pessoal do coletivo, vinha e retiravam elas dali, até mesmo para não acontecer um acidente, visto que, principalmente quem toca alfaia, faz movimentos bastantes bruscos. Acredita-se que pelo fato do Maracatu envolver muita energia ligada ao Candomblé e estando em formato de cortejo na rua, sempre pode atrair todo tipo de gente e isso é bastante perceptível quando se presta atenção ao redor. Compreende-se uma pluralidade de pessoas, ainda mais por se tratar de um festival. Por todos os lugares que passávamos as pessoas dançavam e filmavam o Maracatu com muita alegria, como se fosse clima de carnaval. A cidade histórica tem a

tradição de carnaval de rua, então isso acaba por fazer parte da vida dos moradores da cidade de uma forma ou de outra. Algumas casas e espaços são utilizadas durante o festival para serem usados enquanto salões de exposições de arte, fotografia, teatro, cinema e literatura. É interessante o contraste entre o moderno das artes com a estrutura antiga da cidade.

Durante todo o baque todos os batuqueiros estavam bem atentos às ordens de Thalita e tudo fluiu de uma forma bastante leve e ao mesmo tempo intensa. O maracatu tem a capacidade de amenizar todas as dores que o baque pode causar. O peso da alfaia, a postura da coluna e dos ombros para tocar a caixa, as danças do agbê, o swing do gonguê e as batidas no atabaque são características que acabam, teoricamente, por causar cansaço nos batuqueiros. Entretanto nada disso se sentiu durante o desfile. No final, quando encerramos, todos os batuqueiros e participantes do cortejo estavam bastante eufóricos e contentes. Foi um dos cortejos mais bonitos realizados pelo Asè d’Orí, segundo os batuqueiros e participantes que já haviam visto o grupo se apresentar em outros espaços. A euforia e o êxtase corporal se dão a partir da relação da religião com o corpo.

Todas as religiões, em suas diversas formas, tratam do corpo de alguma maneira. O corpo é responsável por comunicar a linguagem, a estrutura, o imaginário e a conduta de determinada religião¹⁷. No candomblé, acredita-se que o corpo é a via de comunicação com os deuses. A minoria dos batuqueiros participa de religiões afrodescendentes, entretanto acredita-se que não precisa participar de fato para sentir o impacto do Maracatu no corpo. O contato com o instrumento, com as músicas, as danças, as loas cantadas e estando na rua, causa um impacto forte nos batuqueiros. Depois de um tempo tocando, independente do espaço, seja nos ensaios ou em apresentações, a audição fica afetada, o corpo se arrepia, se ensopa de suor e a energia é elétrica.

Em contraponto ao espaço de apresentação do baque, faço um contraste com outros eventos que pude participar. Eventos que acontecem em espaços privados e fechados, dependendo claramente do perfil do público naquele lugar, trazem um outro tipo de energia para os batuqueiros e creio até que também para quem está assistindo ao baque. Se o público estiver sentado, a interação com os batuqueiros é pouca. Geralmente o público acaba por só “assistir” à apresentação e no máximo fazer alguns registros fotográficos. Conversando com os batuqueiros, isso acaba por afetar o axé do baque. A instigação é diminuída. Na maioria das vezes, nesse contexto, o axé é criado pelos próprios batuqueiros e fica por isso mesmo.

¹⁷ Cf. BARROZO, Vitor Breno Faria. *Corpos, estase e religiões: as representações do corpo no candomblé e no neopentecostalismo na contemporaneidade*. . **Último Andar**, São Paulo, v. 33, p. 90-109, 2019.

Diferente de estar na rua com pessoas nos assistindo em pé e em clima de festa. O resultado do axé é completamente diferente, visto que a animação dos corpos é maior e a animação do público é fundamental para que o axé cresça e os batuqueiros fiquem instigados.

O FASC foi uma experiência única para os batuqueiros e rendeu bons frutos, pois a prefeitura de São Cristóvão entrou em contato depois para planejar outros cortejos na belíssima cidade histórica, carregada de tanta história de luta e resistência. Como já foi dito, é a partir de vivências como essa que se mantém e se constrói a memória coletiva.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As inquietações iniciais sobre a origem e as características do maracatu, sobre a representatividade e relevância dentro de Sergipe e as questões que atravessam a manifestação foram bastante discutidas ao longo dessa pesquisa. Compreendemos que o maracatu vai muito além de um simples batuque, mas ele englobou e ainda engloba diversos aspectos ao decorrer da sua existência. Visualizamos que o maracatu se desdobra em diversos segmentos e os grupos se diferenciam em diversos aspectos.

Além das características dos baques em si e das diferentes estruturas musicais que podemos encontrar, tivemos como objetivo verificar o contexto social e histórico dos lugares

em que foram localizados os maracatus, analisando os impactos da manifestação dentro dos contextos encontrados.

A partir das leituras, análises e pesquisas realizadas, com a finalidade de verificar a existência do maracatu dentro de Sergipe, pudemos compreender que foi verificada a presença dessa manifestação no Estado. Como foi observado, Sergipe possui o maracatu de uma forma mais restrita em comparação com outros estados do Nordeste. O maracatu não é uma coisa só, o movimento vai se distinguindo em suas particularidades atreladas aos locais em que é praticado. Cada maracatu tem a sua feição própria e características individuais.

Para fazer um o recorte do extenso tema que é o maracatu, nos propusemos a fazer uma análise aprofundada do que seria e representaria o baque em Aracaju, em uma perspectiva musical, cultural e social. Pudemos verificar as diferenças em comparação aos outros baques que foram localizadas no estado, diferenças essas que partem de vários pontos, como o surgimento dos baques, as estruturas musicais, desde os instrumentos até a própria forma de toca-los, o significado e impacto da manifestação para os grupos sociais envolvidos e as composições sociais dos baques.

Ao iniciar a pesquisa não possuía tanto conhecimento sobre a história do maracatu, como foi citado na introdução do trabalho. Para isso fez-se necessário no primeiro capítulo fazer um levantamento bibliográfico sobre a história do maracatu, para assim ter uma maior compreensão do que seria a manifestação em questão. A partir disto, podemos compreender que o maracatu teve uma forte influência em Pernambuco, logo foram encontrados diversos trabalhos sobre a manifestação no estado, abordando o contexto histórico da manifestação naquele lugar. Além disto, também visualizamos os tipos de maracatu que existem e assim então buscar possíveis justificativas para a compreensão do que seria o maracatu aqui em Sergipe.

No segundo capítulo focamos em buscar outros maracatus além do maracatu em Aracaju. Apesar de já termos ouvido falar brevemente sobre o maracatu no Brejão, não imaginava a dimensão da história e do impacto daquele movimento naquele contexto social. O maracatu faz parte da história e formação social tanto no Brejão quanto em Japaratuba, funcionando enquanto perpetuadores da cultura dos municípios. Apesar das diferenças, a partir das pesquisas realizadas no primeiro capítulo, verificamos certa proximidade dos maracatus nos interiores de Sergipe com o contexto histórico dos maracatus que surgiram na zona da mata em Pernambuco. Além disso, podemos ver também as diferenças dos maracatus sergipanos entre si, o que foi bastante interessante, principalmente para reforçar a compreensão que os maracatus surgem de formas bem distintas e mesmo assim permanecem dentro do conceito do que seria o

movimento cultural. Em Aracaju há uma maior participação de pessoas de classe média, diferente dos maracatus nos municípios, nos quais pudemos ver que a maioria das pessoas que integram os baques são pessoas que moram próximas umas das outras e possuem diferentes condições sociais e econômicas em comparação com Aracaju.

Já no terceiro capítulo tive a oportunidade e satisfação de realizar uma etnografia do cortejo do maracatu Asè d'Orí em um evento específico de extrema importância dentro do estado de Sergipe que é o Festival de Artes de São Cristóvão. Essa escolha foi realizada pela necessidade de compreender o funcionamento do maracatu aracajuano para além do seu funcionamento no cotidiano, incluindo também sua presença em contextos festivos de cortejo, tentando visualizar o impacto na cultura sergipana. Além disto, também tínhamos por interesse a reação dos brincantes ali presentes, para poder visualizar a receptividade do maracatu nas festas sergipanas. Por se tratar de um lugar rico em manifestações culturais e vive-las de maneira intensa, a partir do que podemos acompanhar em São Cristóvão, o maracatu aracajuano foi bem recebido, com centenas de pessoas acompanhando, brincando e registrando o cortejo ao decorrer do percurso na cidade histórica. Dentro deste capítulo também tivemos a oportunidade de realizar entrevistas com os responsáveis pelo Asè d'Orí, o que foi de extrema importância para dar compreensão ao movimento em Aracaju.

Ficamos satisfeitos em termos atingidos os objetivos e desafios colocados no início da pesquisa. É com imensa felicidade que podemos afirmar que sim, existe maracatu em Sergipe. Todavia futuramente gostaríamos de colocar como objetivo fazer visitas à Japarutuba e Brejo Grande para localizar melhor e compreender os funcionamentos dos maracatus, podendo realizar etnografias e entrevistas com os participantes dos baques. Além disso, buscaríamos também compreender de forma mais aprofundada sobre as diferenças de manifestações culturais no Nordeste e o que foi que levou o maracatu a ser mais forte nos outros estados da região além de Sergipe e da Bahia, onde podemos ver que o maracatu não esteve presente desde a época do surgimento da manifestação no Brasil.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. **Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. "**É DE NAÇÃO NAGÔ!**" O MARACATU COMO PATRIMÔNIO IMATERIAL NACIONAL. 2015. 169 f. Tese (Doutorado) - Curso de Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BANESE, Instituto. Maracatu Patrocínio do Brejão no Agosto Mês das Culturas da Gente. Canal do YouTube Instituto Banese. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IH0PLNB9M2w>>. Acesso em dezembro de 2020.

BARROSO, Victor Breno Farias. Corpos, êxtase e religiões: As representações do corpo no candomblé e no neopentecostalismo na contemporaneidade. **Último Andar**, São Paulo, v. 33, n. 1, p.90-109, jan. 2019.

BOMFIM, Wellington Jesus. A "**LUTA PELA TERRA**" NO PROCESSO DE **REGULARIZAÇÃO FUNDIÁRIA DE TERROTÓRIO QUILOMBOLA**: o caso da comunidade brejão dos negros (se). 2017. 253 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRANDÃO, Maria do Carmo Tinóco; NASCIMENTO, Luis Felipe Rios do. O Catimbó-Jurema. **Clio**, Recife, v. 13, n. 1, p. 71-94, jan. 1998.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

CAMINHO, Duar. Maracatu Raízes do Quilombo. Canal do YouTube Duar Caminho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DVTv-GEI-f4>>. Acesso em dezembro de 2020.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e Democracia**. 6. ed. São Paulo: Cortez Editora, 1993.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovô nagô e papai branco**: Usos e abusos da África no Brasil. 1982. 225f. Dissertação – Curso de Antropologia Social, Universidade Federal de Campinas, Campinas, 1982.

ESTEVES, Leonardo Leal. "**Viradas**" e "**Marcações**": A Participação de Pessoas de Classe Média Nos Grupos de Maracatu de Baque-Virado do Recife-PE. 2008. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. "Être Affecté". In: Gradhiva: **Revue d'Histoire et d'Archives de l'Anthropologie**, 8. pp. 3-9, 1990.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife: São Paulo: Irmãos Vitale, 1981.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. **A indústria cultural**: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. "**A minha nação é nagô, a vocês eu vou apresentar**": mito, simbolismo e identidade na nação do maracatu do porto rico. 2011. 152 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu Nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e histórias. **História: Questões e Debates**, Curitiba, v. 61, n. 1, p. 303-328, jul. 2014.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus e Maracatuzeiros**: desconstruindo certezas, batendo alfayas e fazendo história. recife, 1930-1945. 2006. 252 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

LIMA, Patricia Georgia; OLIVEIRA, Jailma Maria; ALBERNAZ, Lady Selma. Maracatus e bumba-bois: onde estão as mulheres?. **Intratextos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 181-200, 2012.

MAAKAROUN, Eugenia de Freitas. **Maracatu - Ritmos Sagrados**. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2005.

MELHOR, Selo Mundo. Maracatu Patrocínio do Brejão de Brejo Grande-SE em Laranjeiras-SE. Canal do YouTube Selo Mundo Melhor. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V0htm7E5K5Y>>. Acesso em dezembro de 2020.

MIRANDA, Elis de Araújo; ROCHA, Elisabeth Soares; EGLES, Tamara Tânia Cohen. A Trajetória de Políticas Públicas de Cultura no Brasil. **Novos Cadernos Naea**, Pará, v. 17, n. 1, p.25-45, jun. 2014.

MOTT, L. Roberto de Barros. **Sergipe Del Rey**. População, Economia e Sociedade. Aracaju; Fundesc, 1986.

OLIVEIRA, Edivaldo Alves de. **Os Territórios dos Maracatus do Povoado do Brejão Brejo Grande/SE**. 2017. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2017.

OLIVEIRA, Sofia Araújo de. Cultura Popular e o maracatu rural: Trilhando o caminho do espetáculo. **Cultur**: Revista de cultura e turismo, Ilhéus, n. 1, ed. 5, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uesc.br/index.php/cultur>. Acesso em: 13 jul. 2020.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, SP: Cortez, 1985.

PALMEIRAS, V. Nascimento. **Postagens populares**: os engenhos de Brejo Grande. Disponível em: <[hp://valdenislonascimento.blogspot.com.br/2009](http://valdenislonascimento.blogspot.com.br/2009)>.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Editora da UNICAMP, 2018.

ROCHA, Monique Silva. **Professora Maria de Souza Campos: Um esboço geográfico.** 2010. 89 f. Monografia (Especialização) - Curso de Pedagogia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2010.

SERGIPE, Governo de. Documentário “Brejão dos Negros – Memória e Identidade”. Canal do YouTube Governo de Sergipe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BL3xGojQ_h0>. Acesso em dezembro de 2020.

SILVA, Vanderlei Maria da. **A construção da política cultural no regime militar: concepções, diretrizes e programas (1974-1978).** 2001. 211f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

SOUZA, Fábio Silva. **Arqueologia do cotidiano: Um flâneur em São Cristóvão - Sergipe.** 2004. 182 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2004.

SOUZA, Suethene Barbosa de. **Maracatu de baque solto Leão do Norte da Várzea: uma expressão de memória social da cultura popular na cidade do Recife.** 2018. 73 f. TCC (Bacharel em Biblioteconomia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.