



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA

PAULO AIRTON MAIA FREIRE

DA FESTA DA CHEGADA AO CARNAVAL ITINERANTE:
uma abordagem fotoetnográfica sobre o Maracatu de Baque Solto
Cambinda Brasileira

São Cristóvão –Se

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Freire, Paulo Airton Maia
F866d Da festa da chegada ao carnaval itinerante : uma abordagem
fotoetnográfica sobre o Maracatu de Baque Solto Cambinda
Brasileira / Paulo Airton Maia Freire ; orientador Luiz Gustavo
Correia. – São Cristóvão, SE, 2021.
174 f. : il.

Dissertação (mestrado em Antropologia) – Universidade
Federal de Sergipe, 2021.

1. Antropologia visual. 2. Cultura popular. 3. Maracatu -
Pernambuco. 4. Etnologia - Pernanbuco. 5. Festas folclóricas. I.
Correia, Luiz Gustavo, orient. II. Título.

CDU 572.028(813.4)

PAULO AIRTON MAIA FREIRE

DA FESTA DA CHEGADA AO CARNAVAL ITINERANTE:
uma abordagem fotoetnográfica sobre o Maracatu de Baque Solto
Cambinda Brasileira

Dissertação apresentada como exigência final para a obtenção do título de Mestre, junto ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Sergipe, no âmbito do Mestrado Acadêmico em Antropologia Social – linha de pesquisa: Relações de poder, política e sociedade contemporânea – Sob orientação do Prof. Dr. Luiz Gustavo Correia.

São Cristóvão –Se

2021

PAULO AIRTON MAIA FREIRE

DA FESTA DA CHEGADA AO CARNAVAL ITINERANTE:
uma abordagem fotoetnográfica sobre o Maracatu de Baque Solto
Cambinda Brasileira

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final pela seguinte Comissão Examinadora, no dia 20 de maio de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Professor Dr. Luiz Gustavo Pereira de Souza
Correia (Presidente-Orientador) – PPGA/UFS

Professora Dra. Luciana de Oliveira Chianca (1^a
Examinadora-Externa à UFS) – PPGA/UFPB

Professo Dr. Leonardo Leal Esteves (2^o
Examinador-Interno) – PPGA/UFS

AGRADECIMENTO

Uma parte da trajetória que se encerra com a apresentação deste trabalho traz consigo várias nomes próprios e histórias de vida que se cruzaram com a minha própria história ao logo dessa jornada que começou antes mesmo do mestrado. Pessoas que incentivavam a que eu retomasse meus estudos, e outras pessoas que me inspiraram a fazê-lo. Parentes, amigos, colegas de trabalho, gente que faz parte do habitat de meu coração. Alguns próximos, outros distantes, que sempre se fizeram presentes nessa itinerância da vida que, às vezes, se disfarça em solidão só pra arengar com a gente. O cansaço também é um personagem desse transcurso, à vezes batendo forte, outras vezes nos levando ao sono necessário, e cuidando da gente pra que não passemos dos limites de nossos corpos. A tudo isso, sou grato. Grato por tudo. Grato a todos. E quero apresentar especialmente alguns nomes para os quais meu agradecimento permanecerá até que o chapéu da vida não repouse mais sobre minha cabeça.

Agradeço a minha família, que mesmo na distância, sempre me apoia e torce pelo meu sucesso. Agradeço sobretudo, a formação que meus pais me deram em uma realidade de periferia, sempre em contato com a realidade popular, tanto em Fortaleza, quanto no interior do Ceará. Realidades com as quais convivi desde criança, sabendo apreciar e me identificar com o que tem de mais autêntico do nosso povo simples e de sua criativa e rica maneira de se expressar. “Abençã” pai, “abençã” mãe!

Agradeço aos professores do PPGA-UFS e a nosso estimado Bergson Serafim, secretário, quem sempre esteve atento e solícito para nos ajudar. Um ser humano como poucos! De modo especial, agradeço a três professores que foram presença efetiva na minha formação nesse mestrado: ao professor Frank Marcon, sempre atento com a atenção própria do educador disposto a promover seus alunos, agradeço o acolhimento no grupo GERTS, foi minha primeira experiência de participar de forma efetiva num grupo de pesquisa na Universidade. Ao professor Luiz Gustavo Correia, meu orientador, e algumas vezes parceiro em atividades acadêmicas, quem soube em momentos precisos me questionar para que esse trabalho de pesquisa tivesse o direcionamento que teve. Isso foi para mim o mais importante de seu apoio, sua insistência em que eu não deixasse de abordar o tema da antropologia visual em minha pesquisa.

Ao professor Leonardo Esteves que desde o momento em que entrei no mestrado sempre foi solícito e também inspirador. Como professor dedicado em sala de aula, ajudou-me a desenvolver ainda mais o interesse pelo Patrimônio Cultural, e a me manter firme na aposta sobre a importância de nossa presença como antropólogos em meio a cultura popular. A você, o meu mais sincero e afetivo agradecimento.

Sinto-me também excepcionalmente agradecido pelo aprendizado e a excelente experiência que fiz junto às professoras do PPGCULT-UFS, Rosana Eduardo e Lourdisnete Benevides. Com elas, dividi um semestre de muito aprendizado e satisfação na forma de aprender. A disciplina de Festas Populares, não tenho dúvida, ficará marcada na minha história. Carrego-a comigo pendurada ao ombro, junto à câmera fotográfica.

Sempre relaciono lugares a pessoas. Sempre considero que um lugar é bom quando encontro pessoas boas. Se hoje eu considero Aracaju como um lugar muito bom, e se considero a UFS um lugar muito bom, é porque na minha chegada como forâneo encontrei muita gente boa, inclusive nos aperreios da rodoviária entre meu corre-corre de idas e vindas semanais entre Recife e Aracaju. Ali, fui muito bem acolhido pelos meus colegas do mestrado: Thaís, Marcos, Wellington, Sheylla, Gabriel, Gilmarcos, Gilvan, Aparecida, Alessandra e Débora. A todos e todas, o meu mais sincero agradecimento pela acolhida e amizade que mantivemos, apesar da distância que nos provocou a pandemia.

Agradeço especialmente a Débora que, apesar do pouco contato que tinha comigo no início do primeiro semestre, foi capaz de me acolher em sua casa me ajudando a me sentir menos estranho em minha chegada. A meu amigo Gabriel, por quem guardo um carinho fraterno e por quem sou muito agradecido por haver aberto as portas da sua casa para que eu tivesse um lar quando chegasse a cada semana em Aracaju para as aulas do mestrado. A Thaís e a Wellington, por sua presença constante de atenção e amizade. Vocês fizeram de Aracaju e da UFS um lugar mais afetivo para mim.

Ao grupo Cambinda Brasileira, na pessoa de dona Biu, hoje falecida, vivendo na alegria da memória dos brincantes do maracatu, e no reino encantado dos mestres e

mestras da Jurema Sagrada. À senhora, o meu eterno agradecimento por haver, desde o meu primeiro contato, permitido que eu realizasse a minha pesquisa junto a vocês.

Agradeço a Jurandir Paulo e a Pedro Alexandre, dois brincantes que muito me ensinaram e ainda ensinam sobre o maracatu e sobre as histórias do engenho. Grato por me acompanharem durante grande parte dos meus percursos do trabalho de campo. Sem vocês dois, esse trabalho dificilmente teria tido este resultado.

A Arnaldo Burgos – Obá Towgun, babalorixá – e a Dinah Barreto – Adumbanan –, por terem aberto a porta de sua casa para que eu fosse introduzido de forma tão didática aos aprendizados da Jurema Sagrada (e também do candomblé). Em grande medida, se não fosse por esse aprendizado, parte de minha aproximação a certas particularidades da pesquisa com o maracatu de baque solto teria sido mais difícil.

Meu agradecimento também ao meu colega de trabalho e amigo Matheus Oliveira que durante todo esse processo do mestrado se dispôs a assumir parte do trabalho que me correspondia nos períodos de minha ausência. Seu apoio foi fundamental para que este trabalhador tentasse ser também estudante.

Sou grato também a dois grandes amigos que fazem parte da minha história há mais de vinte anos e com quem posso contar nos momentos mais complicados, e durante este período de formação não foi diferente, Hugo dobrões e Sérgio Mendonça, meu muito obrigado pela sempre sincera e bem humorada amizade.

A dona Tina Dobrões, dizer que sou agradecido é pouco diante do que a senhora fez por mim. Seu apoio afetivo e discreto também tem sido um apoio efetivo quando mais preciso de ajuda. Seu acolhimento materno e atenção, são marcas importantes que a senhora deixa na minha história.

Agradeço com todo meu carinho, afeto e amor, a Carolina Rodrigues, minha namorada, amiga, companheira, conselheira... poderia continuar enumerando as várias qualidades dessa pessoa em quem encontro tanta bondade, atenção, compreensão e aconchego. Não tenho palavras para descrever o meu agradecimento por seu apoio constante e compreensivo durante minhas ausências dessa itinerância. E que, afim de amenizar essa ausência, abdicou de seus afazeres para me acompanhar em alguns momentos do trabalhos de campo. A você, dedico este trabalho e o meu amor.

A Marco Túlio, Reitor da Universidade Rafael Landivar, na Guatemala, agradeço porque em grande medida é o responsável pela motivação definitiva de eu procurar fazer o mestrado em Antropologia. Ao me convidar para dar o curso de Fotografia Documental em sua Universidade em 2018, colocou-me em contato com uma das mais ricas manifestações da religiosidade popular que já vi: as procissões de Semana Santa de seu país. Essas procissões que acompanhei de muito perto e fotografei, fizeram-me perceber que definitivamente necessitava de um aprendizado que me ajudasse a entender as celebrações populares para além do registro visual.

Por fim, este processo do mestrado não teria sido possível se antes de tudo não houvesse, por parte da instituição em que trabalho, a Universidade Católica de Pernambuco, a compreensão e a colaboração para que eu pudesse me ausentar do trabalho e cumprir os créditos exigidos pelo PPGA-UFS, saindo semanalmente de Recife a Aracaju. Portanto, o meu mais sincero agradecimento ao Magnífico Reitor Pedro Rubens e a seu Vice-Reitor Lúcio Flávio Cirne que souberam incentivar e apoiar a realização desse projeto. E um agradecimento especial a Valdice Dantas, chefe da Divisão de Pessoal, quem encontrou a maneira adequada de que essa ausência laboral pudesse ser efetivada sem o prejuízo da instituição nem o meu de funcionário. Estarei sempre agradecido a vocês.

Agradeço a todos e a todas que fizeram e fazem parte dessa itinerância.

RESUMO

O trabalho teve como referência empírica o grupo de Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata-PE. Entre as várias festividades realizadas pelo maracatu, tomo como ponto central a “festa da chegada” que ocorre no domingo de carnaval e que por meio desse ato celebrativo preparam os brincantes para os dias seguintes do carnaval. Entre os vários personagens que fazem parte da brincadeira, o “caboclo de lança” tem o protagonismo de minha atenção e reflexão, uma vez que ele sintetiza a alegria e a luta constante da história que marca a região da Mata Norte pernambucana, onde realizei a pesquisa. Segundo o que será abordado neste trabalho, esse personagem expressa um conjunto de elementos estéticos, corporais e sociais. A fim de mostrar essa relação entre corpo, festa e visualidades, parto de duas perspectivas fundamentais: a perspectiva da festa, à luz de teorias antropológicas sobre festas; e a da compreensão de fotoetnografia, de Luiz E. R. Achutti, para tratar sobre o corpo ritualizado do caboclo de lança que incorpora várias narrativas cotidianas de luta, criatividade, exploração de sua mão de obra, mistérios e festividades. Foi essa perspectiva que me levou à construção de uma narrativa visual sobre o maracatu.

Palavras-chave: antropologia visual, fotoetnografia, festa, cultura popular, maracatu

ABSTRACT

This research work was an empirical study reference about the “Cambinda Brasileira”, a Rural maracatu group, from Nazaré da Mata municipality, Pernambuco State. Among the various festivities held by Maracatu, we realized the "festa da chegada" as the most important one. It takes place on Carnival Sunday presentations. This celebratory act prepares the players for the following Carnival days. There are many characters that are part of the celebration, among them, the "caboclo de lança" had an important place of my attention and reflection. With his performances, he synthesizes the joy and constant resistance that mark the history of the Zona da Mata of Pernambuco state, where my research work took place. We will study, in this work about how this character expresses some aesthetic, corporal and social elements. With the purpose of showing the relationship between body, festival and visualities, we started from two fundamental point of views: the perspective of the festival, in accordance with the anthropological theories about festivals; and the Luiz E. R. Achutti “photoethnography” comprehension, to deal with the ritualized body of the “caboclo de lança” that incorporates diverse daily narratives of resistance, fight, creativity, exploration of his work, mysteries and festivities. It was the perspective that led me to build a visual narrative about the Maracatu.

Keywords: visual anthropology, photoethnography, festival, popular culture, maracatu

RESUMEN

Esta investigación tuvo como referencia empírica al grupo Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira de Nazaré da Mata-PE. Entre las diversas festividades que realiza el “maracatu”, tomo como punto central la “Festa da Chegada” (“fiesta de llegada”), que tiene lugar el domingo de carnaval y que, a través de este acto de celebración, prepara a los jugadores para los siguientes días de carnaval. Entre los diversos personajes que forman parte de la fiesta, el “caboclo de lanza” tiene el protagonismo de mi atención y reflexión, una vez que él sintetiza la alegría y la lucha constante de la historia que caracteriza la región de la “Mata Norte” en Pernambuco, donde se realizó la investigación. De acuerdo con lo que se discutirá en este trabajo, este personaje expresa un conjunto de elementos estéticos, corporales y sociales. De modo a mostrar esta relación entre cuerpo, fiesta y visualidades, parto de dos perspectivas fundamentales: la “perspectiva de la fiesta”, a la luz de las teorías antropológicas sobre fiestas; y la comprensión de la fotoetnografía, según Luiz E. R. Achutti, para abordar el cuerpo ritualizado del “caboclo de lanza” que incorpora las diversas narrativas cotidianas de lucha, creatividad, exploración de su labor, misterios y festividades. Ha sido esta perspectiva que me ha llevado a la construcción de una narrativa visual sobre el maracatu.

Palabras clave: antropología visual, fotoetnografía, fiesta, cultura popular, “maracatu”

ÍNDICE DE FOTOGRAFIAS

Figura 1: Entrevista com João Padre, um dos herdeiros da Cambinda Brasileira.....	41
Figura 2: Entrevista com Dona Lourdinha, responsável pela Calunga (boneca) da Cambinda...	42
Figura 3: Caboclo de lança com rosto desfocado.....	44
Figura 4: Caboclo de lança com rosto nítido e parte da gola desfocada.	45
Figura 5: caboclo de lança aguardando apresentação.....	46
Figura 6: Caboclo de lança na festa da chegada do Engenho do Cumbe.....	50
Figura 7: Preto Benvindo com o cravo para sua proteção.....	52
Figura 8: Caboclos de lança de Abelardo da Hora.....	66
Figura 9: Caboclo de lança, de Lula Cardoso Ayres.....	67
Figura 10: Caboclos de lança nas pontas e, ao centro, caboclos de pena (ou arreamá)	69
Figura 11: Arreamá da Cambinda Brasileira, pai e filho, Sandro e Sandrinho	70
Figura 12: Ensaio da Cambinda Brasileira pelas ruas de Nazaré da Mata-PE.	81
Figura 13: Manobra em meio ao canavial nascente no Cumbe.....	82

SUMÁRIO

Introdução	14
Capítulo 1 – Metodologia: fotoetnografia, subjetividade e patrimônio	25
1.1 – A subjetividade do olhar e a objetividade da técnica	29
1.2 – A fotografia e o audiovisual no trabalho de campo.....	37
1.3 – Do olhar afetado ao patrimônio cultural imaterial	52
Capítulo 2 – A Cambinda Brasileira na história do Maracatu de Baque Solto	60
Capítulo 3 – Das narrativas da Cambinda à festa da chegada	77
3.1 – As festas do maracatu de baque solto: visão geral	77
3.2 – A festa da chegada e a preparação para a itinerância no carnaval.....	83
3.3 – Das narrativas autobiográficas às narrativas de pertencimento.....	94
3.4 – O corpo calçado.....	103
Capítulo 4 – Uma fotoetnografia da festa	107
4.1 – A sede do Cumbe: o terreiro da festa	108
4.2 – “Arrumação” dos caboclos de lança.....	122
4.3 – Baianas, caboclas de lança e arreamá.....	125
4.4 – Proteção.....	130
4.5 – Ensaio na cidade.....	134
4.6 – Carnaval Itinerante: viagens, esperas, apresentações, alegrias e cansaço	145
Considerações Finais	166
Referência Bibliográfica	171

Introdução

Desde o início de minha aproximação ao Maracatu de Baque Solto Cambinda¹ Brasileira, fiz uso da fotografia e do audiovisual para registrar os eventos dos quais passei a participar. Identifico-me com esse lugar de fotógrafo documentarista, dedicado a trabalhos de inventários sobre patrimônio cultural imaterial e, mais especificamente, dedicado à cultura popular em Recife-PE. Por isso, ao dar início à minha formação antropológica, pareceu-me natural que continuasse realizando o trabalho etnográfico lançando mão do audiovisual e da fotografia, uma vez que em meu labor como fotógrafo, esse se tornou um dos meios de estabelecer uma comunicação com as pessoas em campo.

Em trabalhos com patrimônio, participei da pesquisa do inventário de candidatura da ciranda para seu reconhecimento como patrimônio cultural imaterial junto ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em projetos de salvaguarda e de identificação de outras expressões culturais, tais como: Acorda Povo (SANTOS, 2020) e Frevo, memória e patrimônio (ESTEVES e SANTOS, 2018). Também trabalhei em outros projetos sobre benzedeadas, bacamarteiros, cordelistas, entre outros. Todas essas atividades realizadas em território pernambucano. Atualmente faço parte da equipe que está realizando o inventário de candidatura do afoxé pernambucano, também na condição de fotógrafo.

Em meu fazer antropológico, assumo a fotografia como um modo de ver e de me aproximar do “Outro” e de estar com ele. Além disso, também implica, em certa medida, um modo de interpretar o tangível como parte da construção narrativa sobre o objeto investigado. Neste caso, refiro-me a uma narrativa visual sobre o objeto e suas práticas como se tratasse de mais uma camada narrativa, entre outras possíveis, das

¹ Segundo Borges de Medeiros (2003) , “Cambinda é uma região ao norte de Angola, que passou a designar o povo banto aqui escravizado. Câmara Cascudo o indica também como a primeira denominação do maracatu, como sinônimo do escravo africano e também como um grupo de dança de negros. Entre os entrevistados do Cruzeiro do Forte, cambinda é um peixe pequeno existente nas águas doces dos açudes do interior pernambucano” (ASSIS,1997, apud BORGES DE MEDEIROS, 2003, p.206)

visualidades (CAVALCANTI, 2010) do maracatu² de baque solto que pode nos remeter a compreensões de elementos intangíveis presentes na brincadeira, como seria o caso, por exemplo, de certos objetos que tem como função a proteção do brincante. O cravo que o caboclo de lança leva na boca seria um bom exemplo disso.

Apesar de ter uma trajetória profissional não muito longa em meio aos folguedos, o maracatu de baque solto era algo que eu só via à distância. Foi somente em 2010 que atendendo ao convite de um amigo, fui por primeira vez, em um domingo de carnaval, ao Engenho do Cumbe³, zona rural de Nazaré da Mata-PE, ver “o maracatu”. O amigo havia me convidado porque sabia de meu interesse profissional como fotógrafo e acreditava, acertadamente, que se tratava de um bom tema a ser fotografado.

O trajeto percorrido do centro da cidade de Nazaré da Mata, até o Engenho é de aproximadamente 3 km. À primeira vista, para quem só “conhecia” o engenho na descrição de José Lins do Rego, em notícias de jornal, ou dos livros de história sobre as ligas camponesas, ao adentrar naquele território, parecia que havia feito um retrocesso no tempo, ou pelo menos foi essa a sensação que tive ao passar por uma vila de casas entre a quais cruzamos antes de chegar na sede do maracatu, provavelmente contaminado por minhas memórias de adolescente quando li “Menino de Engenho”. Uma visão um tanto romântica, eu sei, mas não posso negar essa relação sensória que tive. Obviamente, em um segundo momento, houve outra elaboração sobre aquela realidade. Mas nesse primeiro contato havia como que um sentimento nostálgico por algo que eu não vivi. Ao mesmo tempo que sentia um encantamento por aquilo que se apresentava diante de meus olhos, uma sensorialidade que envolve o fotógrafo em seu primeiro contato com certa particularidade e que condiciona sua maneira de olhar.

² No capítulo 2 e 3 discorro mais sobre o maracatu de baque solto e faço uma distinção entre o “baque solto” e o “baque virado”. Aqui apresento uma definição sobre a palavra “maracatu” sugerida por Borges de Medeiros (2003): “não existe um consenso acerca do significado da palavra maracatu. Etimologicamente, dizem que é de origem africana, proveniente da palavra “maracatucá” ou “muracatucá”, expressão que significava “vamos debandar”, muito utilizada nos finais das danças ocorridas em frente da Igreja do Rosário, como uma senha combinada entre os integrantes, para avisar a aproximação dos policiais com intuito de reprimir a dança. A palavra era gritada junto com os toques de tambores: maracatu / maracatu (BORGES DE MEDEIROS, 2003, p. 196).

³ O Maracatu Cambinda tem duas sedes, uma no Engenho do Cumbe e outra na periferia da cidade de Nazaré da Mata. Ao se referirem a elas, os membros do grupo as distinguem entre a “sede do Cumbe” e a “sede do centro”, ou “da rua”.

Ao chegar no terreiro da sede e ver aquele colorido; o canavial de um lado da estrada saltando de dentro daquela terra avermelhada; escutar o som de chocalhos das armações dos caboclos; apreciar o reluzente das roupas e dos enormes chapéus que mais pareciam uma peruca brilhante e colorida; tudo isso, aos meus olhos, se apresentava como uma riqueza de contrastes e belezas que era impossível não ficar emocionado ao vê-la.

Um breve desvio para ilustrar essa relação entre contrastes. Tomo uma regra básica para a construção de uma narrativa visual: identificar elementos visuais contrastantes. O cinema mudo, por exemplo, está cheio desses recursos visuais. A antiga série estreada nos anos 1920 “O gordo e o magro” (originalmente em inglês “Laurel and Hardy”) ilustra isso muito bem. Não é exigido do expectador um grande exercício compreensivo para que ele elabore e entenda a proposta daquela comédia, pois trata-se de um contraste evidente entre os protagonistas com a intenção clara de nos levar ao riso partindo da mera aparência dos personagens.

Do mesmo modo, em meu entendimento, significou chegar naquele terreiro do Cumbe, ver aqueles personagens com grandes lanças e roupas muito quentes em um calor escaldante, tudo apontava para algo meio grotesco e ao mesmo tempo belo. Era possível identificar a delicadeza dos desenhos feitos em lantejoulas, trabalho artesanal muito apurado das roupas dos caboclos de lança, o cuidado no uso das cores criando um mosaico colorido e, em meio a toda essa mistura de elementos, uma flor (o cravo), amuleto que o personagem carrega na boca como proteção, junta-se à composição com um toque final e delicado sobre aquela imagem do guerreiro. Além desses elementos, acrescenta-se a própria paisagem que nos oferece um contraste de cores muito atraentes entre a cor da terra e o canavial.

Os que trabalhamos com arte visual, para lidar com as cores, temos como referência o “círculo cromático”⁴ que nos serve de base para orientar sobre a

⁴ O estudo sobre o “círculo cromático” (ou roda de cores), parte do princípio que a cor, como linguagem, tem a finalidade de comunicar algo a alguém, tanto no plano da objetividade, quando distinguimos um objeto de outro, mediante sua cor, quanto num plano subjetivo, quando uma cor sugere sensações. Aqui, o mais importante entender é que se trata, literalmente, de um círculo com cores variadas que tem como finalidade ajudar o profissional a ter uma visão geral do espectro de cores que podem ser combinadas entre si, tanto entre cores vizinhas, cuja combinação sugere uma suavidade tonal na passagem de uma cor a outra, bem como pode provocar uma passagem mais enfática, quando se trata

combinação das cores para contribuir na composição da imagem. Cores que se complementam e que tendem a se harmonizar quando combinadas, e cores que são extremamente contrastantes entre elas, de modo a provocar distinções claras entre os elementos coloridos da composição.

Segundo essa compreensão do círculo cromático, para citar um exemplo clássico, o verde e o vermelho são cores que estão em posições opostas uma à outra. Isso significa que para uma pessoa que não tem nenhum problema de visão e que não seja daltônica, ao vermos verde e vermelho em uma mesma cena, fica evidente o que são cada elemento dessa cena. Trago essas observações porque segundo minha percepção visual, a paisagem do Cumbe se configura de acordo com esses contrastes de cores, pois ao adentrar ao terreno do Engenho nos deparamos com o verde das folhas da cana-de-açúcar, ao mesmo tempo que salta aos olhos o avermelhado da terra. Essas percepções visuais sobre o espaço foram para mim, naquele primeiro contato, tão atraentes quanto os personagens da festa devido à riqueza de composição que ele sugere.

Naquele primeiro ano que estive no Cumbe fui tomado por uma espécie de encantamento por todos esses elementos visuais que compunham a festa. Mas passado essas primeiras impressões, aquela festa e tudo que a compõe me deixaram com algumas questões, uma vez que me dei conta que o que estava diante de mim era muito mais complexo do que aquilo que se apresentava à primeira vista. Por exemplo, qual seria o sentido dessa festa para os folgazões? Como que uma atividade assim havia se mantido e se desenvolvido ao longo de tanto tempo? (em 2018 o grupo Cambinda Brasileira celebrou 100 anos de sua fundação). No ano seguinte, voltei novamente, mas sem a câmera na mão. Fui para observar, com a ilusão de que a mera observação me levaria à compreensão sobre o que estava acontecendo diante de meus olhos.

de mistura entre cores que estão dispostas no círculo em posições opostas. Essa relação é importante para a composição de uma cena para que o fotógrafo esteja atento, em um contexto sobre o qual ele não tem controle, no caso de uma festa, por exemplo, para procurar considerar em sua composição, elementos de primeiro e segundo plano, de tal modo que as cores não compitam entre si, e não causem confusão, como uma espécie de “ruído” na comunicação. Esse cuidado básico com a composição de cores deveria ser construído com um mínimo de contraste entre elas, de maneira que garanta ao “leitor” da imagem ter um mínimo de condição de fazer distinções entre os objetos da composição e a identificar minimamente seus planos. Um trabalho interessante sobre cores, tanto para o campo das artes visuais, como para uma compreensão semiótica, pode ser verificado em “A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores” (GUIMARÃES, 2000).

Depois dessa segunda vez, ainda retornei o ano seguinte, em 2013, também sem câmera, dessa vez só para desfrutar da festa. Em seguida, só retornei em 2016 e, até 2020, todos os anos tenho ido ao Cumbe no domingo de carnaval. De 2010 a 2017 me limitei a fotografar e/ou observar somente a festa da chegada. Não estive em outro evento de maracatu que compreendeu esse período. Somente a partir de agosto de 2018, quando estava preparando o projeto de pesquisa para o mestrado, é que comecei minha aproximação ao grupo Cambinda Brasileira e a participar dos demais eventos que promoviam.

A partir de 2019, ano que ingressei no mestrado, comecei um trabalho de campo mais comprometido com o grupo pesquisado. A partir dali, passei a identificar o grupo de maracatu Cambinda Brasileira como o meu objeto de estudos, bem como toda essa realidade em torno do brinquedo. Passei a frequentar quase que semanalmente a cidade de Nazaré da Mata e o engenho do Cumbe.

Foi a partir de 2019 que também passei a viajar com o grupo durante os dias de carnaval, acompanhando suas apresentações nas cidades circunvizinhas da mata norte pernambucana e Recife. Além de me fazer presente em todos os eventos do grupo durante os anos de 2019 e 2020 (até o acontecimento da pandemia).

Como resultado dessa construção em campo, somando as fotos feitas em 2010 e de 2016 a 2020, foram produzidas um total de 3.777 fotografias, dois curtas metragens documentais, um concluído e o outro ainda por concluir, mais cinco vídeos, entre eles, alguns das apresentações do grupo durante sua itinerância, inclusive o do Desfile de Agremiações carnavalescas de Pernambuco – Grupo Especial de Maracatu de Baque Solto –, no concurso promovido pela prefeitura do Recife⁶.

⁶ Como estou usando os documentários como referência para esta pesquisa, deixo aqui os links correspondentes a cada vídeo. Seria interessante ver pelo menos os documentários, pois farei referência a eles no primeiro capítulo:

Documentários:

- "Carnaval Itinerante" (realizado em 2019): <https://youtu.be/TxYu2X--k4>
- "Um tempo chamado Cumbe" (em construção): <https://youtu.be/Wf2NG70DCIQ>

Apresentações durante o carnaval:

- Desfile no Carnaval de Nazaré da Mata: <https://youtu.be/STIaLmj5MXU>
- Desfile de Agremiações carnavalescas de Pernambuco: <https://youtu.be/i2aklEzcy9Q>
- Cambinda Brasileira em Chã de alegria-PE - Carnaval 2019: <https://youtu.be/m1vI7xxJFGM>
- Cambinda Brasileira em Vicência-PE - Carnaval 2019: <https://youtu.be/AqDsNqXg-uw>

As entrevistas que fui realizando me ajudaram também a ir construindo um sentido sobre a festa e sobre o maracatu. Passei a compreender a festa como “um tempo de experiência corporal em que se ritualizam valores culturais centrais, em especial, a relação com o tempo em sua passagem” (CAVALCANTI, 2010, p. 99), uma vez que nesta pesquisa eu procuro identificar por meio da etnografia da festa da chegada uma relação entre festa, visualidades, rituais, narrativas e corporeidades.

Os relatos gravados pelo audiovisual também foram importantes para a construção do discurso fotoetnográfico. A partir disso, interessa-me estabelecer uma relação entre o que os entrevistados diziam e o que eu identificava a partir de minhas observações sobre o que eles faziam, e vice-versa. Dito à maneira de Rosana Guber (2011), minha atenção estava voltada para estabelecer uma relação entre o que as pessoas fazem e o que elas dizem que fazem, pois “na medida em que [os membros de uma comunidade] agem e falam, produzem seu mundo e a racionalidade sobre aquilo que fazem. Descrever uma situação é, portanto, construí-la e defini-la. [...] O relato é o suporte e o veículo dessa intimidade” (GUBER, 2011, p. 43).

Para tanto, a festa da chegada é o ponto de partida para a construção de todo esse processo que fui realizando durante o ano de 2019 no trabalho de campo. Embora outros grupos de maracatu realizem sua “festa da chegada” na zona urbana de suas respectivas localidades, o Grupo de Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira, mantém uma tradição de mais de 100 anos realizando sua festa no terreiro do Engenho do Cumbe

A festa da chegada é também conhecida como “festa da barraca” ou “cerimônia da chegada”. Encontrei folgazões que também a chama de “festa da saída”, uma vez que essa festa inaugura o início do carnaval e prepara os folgazões para a sua itinerância de apresentações durante os dias seguintes do carnaval. Na festa, todos os folgazões são chamados ao terreiro para dançar individualmente ou em grupos de dois ou de três, ao mesmo tempo. Mas são os caboclos de lança o protagonistas da festa. Em geral, eles executam, um a um, sua performance no terreiro para demonstrar a sua habilidade, destreza, força e resistência.

Outros:

- João Padre, um dos herdeiros da Cambinda, cantando: https://youtu.be/tNQ_tGGUQ5g
- Originalidade do terno da Cambinda Brasileira: <https://youtu.be/b2GLcgbiotA>

Como personagem importante dentro do maracatu, o caboclo de lança é uma espécie de cavaleiro de paramentação pesada (que eles chamam de arrumação) e de um colorido reluzente. Em punho, ele carrega uma lança de mais ou menos dois metros de comprimento, instrumento fundamental para sua performance. Além disso, a lança é também, entre outros símbolos, parte do elemento “misterioso” (ou do “segredo”) que compõe esse personagem.

Os brincantes da Cambinda Brasileira, de modo geral, quase não dizem “festa da chegada”. Quando fazem referência à festa, dizem somente “a chegada”. Quando se referem à sua apresentação na festa costumam dizer “vou fazer minha chegada”. Em referência a isso, é comum escutar, sobretudo daqueles brincantes mais antigos, “se não fizer minha chegada, o carnaval não vai ter graça pra mim”; ou “pra mim, tudo que eu espero é fazer a minha chegada naquele terreiro”.

O maracatu traz também uma dimensão religiosa fundamental para os brincantes. Essa religiosidade faz parte de uma compreensão do “mistério”, à luz de um sincretismo religioso nem sempre explicitado nas entrevistas, mas identificado por meio de certas práticas e experiências que são parte do cotidiano do brincante de maracatu, antes, durante e depois do carnaval.

O objetivo aqui, portanto, será de apresentar uma compreensão sobre a festa e sobre esse corpo do caboclo construído para vivenciá-la. Ou seja, falar sobre um corpo que se ritualiza para a festa e que nos revela, por meio de sua performance, elementos da realidade em que está inserido. Como diz Langdon (2006), “os estudos de performance se concentram em eventos demarcados no tempo, tais como os tratados pela análise ritual e as performances culturais. [...] A análise geral da performance na antropologia trata da relação cultura-sociedade-performance (LANGDON, 2006, p. 167 e 168).

Um outro aspecto sobre este trabalho, e certamente é aquela perspectiva que permeia todas as demais apresentadas anteriormente, tem a ver com o modo como tenho desenvolvido meu trabalho etnográfico. Como venho dizendo nessa introdução, minha inserção no trabalho de campo é feita com o uso de meios audiovisuais. Como antropólogo, assim como uso o diário de campo para registrar aquilo que observo e penso sobre o campo, procuro olhar para este campo e registrá-lo também com a

fotografia e o audiovisual. Por isso o tema sobre a subjetividade nesse trabalho saltou-me aos olhos de forma contundente e procurei abordá-lo a partir da compreensão de “fotoetnografia“ de Luiz Eduardo Robinson Achutti (1997), para dar conta do desafio de uma pergunta que ele coloca e que eu tomei como uma saudável provocação: “será que ainda se deve realmente considerar a subjetividade como um problema sem com isso se estar assumindo a posição de negação da existência da antropologia visual ou ainda de recusa à fotografia de um espaço que lhe pertence?” (ACHUTTI, 1997, p. 7).

Considero que essa subjetividade que está presente no momento do enquadramento de uma cena realizado pelo fotógrafo, oriundo de suas construções e de seu “olhar disciplinado”, como diria Roberto Cardoso de Oliveira (2000), traz em si uma racionalidade, uma elaboração intencional, apesar de se apresentar muitas vezes como intuição. Milton Guran diz que

essa intuição é que garante o bom registro, até porque o fotógrafo não fotografa o que vê, ninguém fotografa o que vê, você fotografa o que você antevê, o que você adivinha, pois o que você vê já passou, já não é mais foto, você tem de se adiantar ao desdobrar da vida para pegar a foto. Isto é verdade, mas também é verdade, e exatamente pelas mesmas razões que eu estou explicando, também é verdade, que, você quando fotografa, você decide, o seu dedão decide, a partir de tudo aquilo que você é (MAUAD, 2009, p. 17).

Sôlha também diz que “a diferença mais marcante entre a fotografia tomada com domínio ou não da técnica, reside, pois, na possibilidade de manipular a padronização do instrumento, construindo uma narrativa, que, mais do que mostrar a realidade, argumenta um ponto de vista sobre ela” (SÔLHA, 1998, p. 184).

Por isso, para concluir o trabalho, proponho um quarto capítulo com um ensaio fotográfico, que foi organizado à luz das compreensões que tratarei nos capítulos anteriores. Desse modo, coincido que é importante haver “uma articulação entre as duas linguagens, a escrita e a visual, de modo que uma complete e enriqueça a outra. Na verdade, trata-se de concatenar dois discursos distintos que só funcionam juntos se dialogando entre si (GURAN, 2000, p. 162).

Por fim, tenho como pano de fundo a compreensão de que vários dos elementos em torno ao personagem do “caboclo de lança” (e demais brincantes) tem a ver com sua

realidade social, econômica e política. Tem a ver também com sua necessidade de subsistência como cortador de cana de construir um corpo que suporte altas temperaturas geradas pelo esforço do trabalho no canavial da Zona da Mata Norte pernambucana. Esse corpo tem que ser resistente também ao peso do facão, aos espinhos penetrantes da folha da cana em sua pele e à fadiga do trabalho que o leva ao limite durante um dia inteiro de trabalho que começa a cada madrugada.

Trata-se de um corpo que constantemente tem que recorrer aos meios mais distintos, para se manter resistente. Coincidentemente ou não, este “corpo” quando celebra a festa em traje de caboclo, o faz carregando uma roupa quente e pesada, que pode chegar a mais de 20kg, sem falar do peso de sua lança (ou “guiada”, como é chamada). É esse o personagem que tenho encontrado em meu trabalho de campo: um sujeito com um corpo que está ali construído entre cores, força, calor e segredos.

Por fim, com o intuito de apresentar um norteamento ao texto, proponho algumas questões que farão parte do “fio condutor” deste trabalho e que relacione cada uma das dimensões aqui apresentadas: que relações poderíamos estabelecer entre a festa, as narrativas dos brincantes e os sentidos da construção do corpo ritualizado? É possível fazer uma passagem do discurso sobre a brincadeira, e dos discursos teóricos da antropologia, para o discurso visual? A partir de que condições podemos construir essas visualidades da festa em forma de visualidade fotográfica?

Para responder a essas perguntas, procuro desenvolver no primeiro capítulo uma proposta metodológica sobre o desenvolvimento desta pesquisa partindo de minha condição de fotógrafo e pesquisador. Essa subjetividade que começa com um modo de olhar a realidade e que se consolida na construção do texto etnográfico e do discurso visual entre a fotografia e o vídeo documentário. Proponho uma relação entre o audiovisual e a compreensão de patrimônio cultural, mediado por uma condição própria de construir o trabalho de campo à luz da perspectiva de “deixar-se afetar”, segundo Jeanne Favret-Saada (1977). Essa relação como método de pesquisa implica em uma mediação realizada com o uso de equipamento audiovisual. Por isso, procuro demonstrar por meio de algumas imagens feitas no contexto do trabalho de campo como os procedimentos técnicos e as opções de equipamentos estão intencionalmente pensados para a busca de um resultado nas entrevistas registradas pelo audiovisual.

No segundo capítulo apresento uma história do maracatu de baque solto e do grupo Cambinda Brasileira. Ambas as histórias se cruzam e se confundem como uma fazendo parte da outra, uma vez que a Cambinda é quase tão antiga quanto aos primeiros registros narrados sobre a origem do maracatu rural. Segundo os registros da oralidade dos brincantes apresentado no Dossiê de Candidatura do Maracatu de Baque Solto (AMORIM, 2013), a Cambindinha de Araçoiaba foi fundada em 1914, como o primeiro grupo de maracatu de baque solto da Zona da Mata, enquanto que o grupo Cambinda Brasileira foi fundado no ano de 2018. Além disso, trato também sobre algumas das transformações visuais pela qual tem passado certos aspectos das vestimentas dos brincantes, tais como as dos caboclos de lança e dos caboclos de pena (arreamá)

No terceiro capítulo, tendo como pano de fundo a “festa da chegada” do grupo Cambinda Brasileira realizada no domingo de carnaval no Engenho do Cumbe, procuro estabelecer uma relação entre a festa e os relatos registrados durante as entrevistas realizadas no trabalho de campo e como essa festa prepara o brincante para a sua itinerância durante os dias seguintes do carnaval. Identifiquei esses relatos como “narrativas de pertencimento” que vão dar sentido ao brincante para sua relação com o grupo e com a “cultura” do maracatu de baque solto. Entendo que essas narrativas também passam pela própria história de cada brincante e se constrói uma historicidade oral a partir de “narrativas autobiográficas” (LINDÓN, 1999). Desse modo procuro fazer uma relação entre o que dizem os brincantes sobre o maracatu e como isso se reflete na festa, ou sobre como essas narrativas se fazem corpo nas expressões desses folgazões.

São essas relações que fui encontrando entre narrativas e corporalidades que me levaram a propor um quarto capítulo com uma fotoetnografia desses vários momentos que compõem a festa do Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira. Procurei beber dessa fonte da festa e, sobretudo, do que dizem os brincantes sobre eles mesmos para construir uma compreensão e um olhar sobre essa diversidade de expressões que fazem parte do universo do maracatu. As fotografias são parte e fruto dessa experiência do campo, composta em um movimento constante de busca por compreender minimamente essa realidade que ainda me parece tão complexa. O universo da brincadeira é amplo e se reconstrói constantemente por meio de uma espécie de subversividade criativa dos

brincantes que insistem em ser felizes, apesar das adversidades que enfrentam, tanto na vida pessoal, quanto na teimosia de não deixar o brinquedo morrer.

Capítulo 1 – Metodologia: fotoetnografia, subjetividade e patrimônio

Em novembro de 2008, após um período de formação em fotografia documental no Centro de Arte Audiovisual (CAAV), em Guadalajara, México, hoje conhecida como “Universidad de Medios Audiovisuales”, e de outras formações em técnica fotográfica no “Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente”, também em Guadalajara, México, aventurei-me a sair para realizar meu primeiro fotodocumentário sobre a festa do “Día de muertos” entre as comunidades náhuatls e otomíes, grupos étnicos que procuram manter o modo tradicional dessas celebrações, e que habitam uma localidade chamada Huayacocotla, numa altitude de aproximadamente 2 mil metros acima do nível do mar, pertencente ao estado de Veracruz, México.

A longo prazo, a realização desse trabalho foi se tornando determinante para mim por vários motivos, mas pontuarei apenas três deles que estão diretamente relacionados à minha inserção e dedicação na e à cultura popular pernambucana, desde que passei a morar em Recife-PE, em 2009, e posteriormente a meu ingresso no mestrado em antropologia.

Apesar de haver dedicado grande parte de minha vida a trabalhos sociais em comunidades de baixa renda, nunca havia realizado um trabalho com o intuito de falar sobre esses grupos sociais e menos ainda de construir uma narrativa fotográfica sobre eles. Por isso ressalto primeiramente o aspecto da inserção social mediante trabalho de campo e da tentativa de aproximação de uma cultura sobre a qual eu não tinha conhecimento prévio e que não se tratava de um projeto social como de costume, mas de trabalhar sob minha própria perspectiva para estabelecer uma aproximação a um grupo social desconhecido.

Ainda que naquele intuito de realizar um fotodocumentário não houvesse nenhuma pretensão de realizar uma pesquisa e tampouco de trabalhar sobre temas que envolvessem a compreensão de festas e rituais como se costuma abordar em antropologia para um caso como este, esse contato me levou a observar uma série de elementos que questionaram os meus interesses como fotógrafo.

Recordo que uma das questões principais foi como que sob a condição de fotógrafo documentarista eu poderia chegar à compreensão de questões que não dependiam do registro visual, mas que requeria um outro movimento epistemológico e práticas investigativas de outra natureza, das quais eu não dispunha naquele momento. O silêncio que questionamentos como esses provocaram em mim, foi mobilizador. Em certa medida, o “confronto” com aquela alteridade me deixou com inquietações que repercutiriam em opções profissionais e acadêmicas posteriormente.

Um segundo aspecto que quero ressaltar sobre essa experiência de contato com a celebração do “Día de muertos”, tem a ver com o papel da fotografia em minha trajetória profissional e acadêmica. Eu já fotografava desde os dezessete anos de idade, como amador e com uma formação autodidata. A formação que fiz nessas escolas que mencionei anteriormente, ajudaram-me em aspectos técnicos sobre como adequar o uso e tipo de equipamentos à finalidade do projeto fotográfico. Isso para mim, naquele período, foi o mais importante como aprendizado na busca de realizar um trabalho mais engajado e profissional. No entanto, as questões suscitadas desse encontro, como já havia dito antes, e que sobre as quais eu não tinha respostas, mobilizaram-me também pelo fato de identificar que essa ausência de respostas também diminua as possibilidades de traduzir em imagens elementos tais como expressões corporais, histórias de vida, símbolos, rituais, composição do espaço para certas celebrações, modos de organização social, entre outros.

Por fim, o terceiro aspecto tem a ver com o conhecimento antropológico. Quando saí para realizar aquele documentário, meu interesse tinha mais a ver com a tentativa de dar um primeiro passo para pôr em prática aquilo que havia estudado, mas não muito mais do que isso. Nem mesmo tinha a ideia de publicá-lo, considerando que se tratava de uma primeira tentativa de realizar um trabalho autoral.

Quando concluí aquele trabalho faziam exatamente três anos que vivia no México, e dois meses depois, em janeiro de 2009, retorno ao Brasil para morar em Recife-PE. Dois anos depois de estar em Recife, em 2011, o Museu Théo Brandão, da Universidade Federal de Alagoas, abriu seu primeiro concurso de fotografia e vídeo etnográficos. O meu ensaio fotográfico com o título "Día de muertos": Celebração da vida, ficou em primeiro lugar.

No dia da premiação, foi a primeira vez que tive contato com um grupo de antropólogos em um espaço universitário e que vi que realizavam um trabalho audiovisual interessante, sobretudo porque a compreensão sobre a imagem naquele contexto acadêmico parecia ganhar uma outra expressão. Naquela ocasião recordo haver pensado que aqueles trabalhos apresentados pareciam falar mais do que aquilo que eu conseguia produzir em meu discurso visual. Apesar de meu ensaio ter ficado em primeiro lugar, foi vendo os outros trabalhos que me senti atraído por aquele meio, ou melhor, por aquela forma de construir narrativas.

Começo o capítulo de metodologia com esse relato porque entendo que ele tem muito a ver com o processo que me trouxe para o mestrado em antropologia e desenvolveu o meu apreço e dedicação pela cultura popular como objeto de estudos. O método que trato de apresentar passa, em grande medida, por essa relação que tenho com a fotografia; passa também pelo constante aprendizado com o trabalho que venho realizando há alguns anos com inventários sobre patrimônio cultural imaterial em Pernambuco; e passa também pela identificação com essa maneira peculiar de construir conhecimento sobre a realidade, ou de aprender a conhecer, nos moldes da antropologia, ou ainda, aprender com a antropologia sobre esse “alargamento do universo do discurso humano” (GEERTZ, 1989, p. 10).

Por isso, considero que estar em campo e realizar um trabalho etnográfico com (e sobre) o Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira, tem a ver com um processo de inserção e de aprendizado com essas pessoas que começaram como “meu objeto de estudos” e terminaram como meus professores da “realidade da brincadeira”.

Reconheço-me também, nesta inserção, como um fotógrafo que usa dos recursos técnicos-visuais (e também audiovisuais) com a intensão de propor uma reflexão antropológica. Sob esse aspecto, coincido e me identifico com o que diz Ondina Leal (1983):

toda a minha relação de sujeito da investigação com o objeto de pesquisa tem a ver com o meu aprendizado de fotografia - e aqui não estou me referindo apenas à parte do trabalho em que a fotografia entra como dado. Refiro-me à pesquisa como um todo, desde sua formulação. A minha prática de pesquisa está comprometida com a prática de fotografar, mesmo quando estou sem a câmera [...] A dupla capacidade da câmera de subjetivar e objetivar a realidade, a constante consciência de que se é o responsável por este processo, por uma técnica de apreensão da realidade, de que se é sujeito deste conhecimento, é um ensinamento epistemológico (LEAL, 1983, p. 17 e 18).

Embora não pretenda aqui desenvolver uma epistemologia da fotografia (ou da ação fotográfica) como sugere Ondina Leal, gostaria, sim, de considerar o quanto essa condição de fotógrafo faz parte do meu modo de fazer etnografia e do modo como estabeleci os primeiros contatos com o campo; de como desenvolvi as entrevistas; e de como acompanhei as atividades do grupo investigado. Além disso, também considero o aprendizado que a formação antropológica tem me proporcionado, uma vez que minha formação básica se deu há muito tempo em outra área, no campo da filosofia, percebo a necessidade de aproximar essa prática da fotografia, que trago de forma tão incorporada, a uma reflexão mais distanciada, crítica e socioantropológica, sem deixar de considerar a importância do que esse lugar de fotógrafo e a subjetividade que há nisso, venha a trazer de enriquecimento para a pesquisa, uma vez que há um duplo movimento em direção à realidade que nos leva como fotógrafo e etnógrafo a um “jogo” de objetividade e subjetividade necessários (LEAL, 1983). Sobretudo porque “a experiência do campo é uma experiência transformadora, em que partes de nós mesmos se encontram e se identificam com o Outro que pesquisamos. Nosso desafio é levar essa experiência para as nossas produções audiovisuais” (CAIUBY NOVAES, 2010, p. 481).

No entanto, vale dizer que este exercício de transformar essa experiência com o “Outro” em um discurso audiovisual, e da mesma forma realizar essa passagem do conhecimento proveniente de uma experiência de produção audiovisual para o discurso antropológico não tem sido um exercício fácil e, arrisco-me dizer, de difícil tomada de consciência sobre ele. Isso porque, e neste caso a referência aqui é minha própria experiência, a prática fotográfica, ou seja, neste caso, o ato mesmo de fotografar traz em si tantos movimentos, simultâneos e sucessivos, que em determinado momento parecem acontecer como oriundos de nossa intuição e que não há neles objetividade, nem racionalidade, e sim, pura sensação.

Somente agora, ao final desse processo de formação, com o exercício da escrita etnográfica e a partir de algumas leituras mais direcionadas sobre este tema é que tomei consciência de algumas tensões importantes que me atravessam desde o início da pesquisa e o quanto elas tem condicionado o desenvolvimento deste trabalho e de minha percepção sobre o campo e sobre o papel da imagem em meio a essa experiência.

Trago, portanto, essa subjetividade como parte da construção de uma compreensão sobre o Maracatu de Baque Solto da mesma maneira que considero o uso e a aplicação da técnica fotográfica em função da pesquisa com o objetivo de chegar a certos resultados, seja de imagens, seja das construções narrativas sobre o brinquedo, identificadas nas entrevistas gravadas pelo audiovisual. Dito de outra maneira: as opções de equipamentos, de posicionamentos no uso desses equipamentos, os tipos de lentes e de câmeras, segundo o que tratarei com mais atenção adiante, tudo isso faz parte dos procedimentos metodológicos dessa investigação, bem como o modo como me inseri no campo desde 2018, quando passei a acompanhar as atividades do grupo investigado, e o conteúdo antropológico apreendido ao longo dessas experiências, tanto da formação acadêmica, como das inquietações/provocações que o campo sugere.

1.1 – A subjetividade do olhar e a objetividade da técnica

Como dizia anteriormente, demorei a entender que esses aspectos do audiovisual praticados no campo poderiam fazer parte da elaboração metodológica deste trabalho. A principal tensão que alcanço identificar nesse processo tem a ver com o aspecto da subjetividade, intrínseca ao exercício do trabalho visual. No entanto, o que não havia atentado antes é que considerarei equivocadamente que na produção escrita do trabalho eu deveria falar somente sobre aquilo que fosse “objetivo”, tangível, quantificável.

A superação a respeito dessa compreensão só veio a acontecer de fato quando tive a oportunidade de dialogar com os colegas e professores da disciplina de antropologia visual. Foi a partir desse diálogo estabelecido com os colegas que também trabalhavam com audiovisual nessa disciplina que fui percebendo que havia essa tensão que nos atravessava, situada entre a aspiração pela objetividade do trabalho científico escrito e a produção visual que identificávamos somente como “subjetiva” (atribuído-lhe um aspecto mais negativo). Antes de perceber isso, eu ainda não havia posto a questão sobre a possibilidade de que houvesse uma diversidade de movimentos cognitivos em minha prática fotográfica, tida por mim até então como algo mais automatizado e sobre o que qual não pareceria um tema pertinente a ser tratado como parte dos procedimentos metodológicos.

Relato isso porque, para o meu aprendizado, esse aspecto, que pode ser óbvio para aqueles que já desenvolvem pesquisas em antropologia visual, provocou uma reviravolta em minha forma de compreender minhas próprias práticas em campo. Dito de outra maneira: entre as questões que trago sobre o Maracatu de Baque Solto e sua festa da chegada, identifico também questões sobre a subjetividade do fotógrafo etnógrafo. Isso significa, neste contexto, que pretendo construir um discurso antropológico em meio à tensão da ação (ou do momento da ação) a ser fotografada e da atenção, ou da percepção, antropológica sobre aquele acontecimento. Ao mesmo tempo que tento construir um discurso visual, também considero a necessidade de uma elaboração sobre a construção de um pensamento que está delimitado pelas fronteiras do conhecimento antropológico.

Entendo que o desafio que se impõe aqui está em falar a partir de um lugar em que percebo, no mínimo, uma dupla subjetividade: a) aquela própria do discurso de quem experimenta a realidade e procura dissertar sobre o que experimentou, ou seja, a subjetividade própria e resultante da escrita proveniente de um “olhar disciplinado”, como diria Cardoso de Oliveira (2006); b) a outra, seria aquela subjetividade que se encontra estendida na temporalidade da composição da imagem fotográfica que, na maioria dos casos, é produzida no calor das sensações do momento, fruto das percepções e aparentes intuições, geradas pela experiência do fotógrafo com o outro, com o espaço que o rodeia e o permeia, com os ruídos que o envolvem, com a iluminação e demais elementos que compõem aquele tempo da foto. Condições também provenientes de um olhar treinado a partir de uma estética determinada ou de um conjunto de estéticas que também vão condicionar “as miradas” do fotógrafo sobre os acontecimentos que estão a sua volta e no qual ele está imerso.

Ao titular este tópico como “a subjetividade do olhar”, considero-o como uma maneira de falar sobre as características subjetivas que cada sujeito traz sobre a percepção de seu entorno. Além disso, também considero um meio para tratar sobre um modo de observar e apreender conceitualmente a realidade de acordo com o texto de Roberto Cardoso de Oliveira (2006), “O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever”, em que ele aborda sobre a construção do conhecimento antropológico, dividindo-o em três etapas (olhar, ouvir e escrever), das quais, segundo ele, é no ‘escrever’ que se verifica de forma mais evidente a construção do conhecimento.

Como ponto de partida deste capítulo, interessa-me aqui tomar somente a dimensão do “olhar” que, segundo o autor, trata-se, assim como as demais dimensões, de um caráter constitutivo de “apreensão dos fenômenos sociais” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006). Vale advertir que não estou insinuando que Roberto Cardoso de Oliveira tivesse a intenção de desenvolver uma antropologia visual ao falar do olhar. No entanto, parece-me oportuno trazer esse aspecto abordado por ele de que há um nível, ou etapa, de apreensão da realidade experimentado pelo “olhar”, e pelos demais níveis que ele menciona, e que

podem ser questionados em si mesmos, embora, em um primeiro momento, possam nos parecer tão familiares e, por isso, tão triviais, a ponto de nos sentir dispensados de problematizá-los [...] Todavia, em um segundo momento –marcado por nossa inserção nas ciências sociais–, essas “faculdades” ou, melhor dizendo, esses atos cognitivos delas decorrentes, assumem um sentido todo particular, de natureza epistêmica, uma vez que é com tais atos que logramos construir nosso saber (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p. 18).

Este “olhar” a que se refere o autor é um “olhar disciplinado”, no sentido de educado/treinado, por seu respectivo campo de conhecimento e que leva o pesquisador a um nível de percepção sobre a realidade observada. Cardoso de Oliveria (2006) vai chamar isso de “domesticação teórica do olhar”.

Isso porque, a partir do momento em que nos sentimos preparados para a investigação empírica, o objeto sobre o qual dirigimos o nosso olhar já foi previamente alterado pelo próprio modo de visualizá-lo. Seja qual for esse objeto, ele não escapa de ser apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade. Esse esquema conceitual – disciplinadamente apreendido durante o nosso itinerário acadêmico –, funciona como uma espécie de prisma por meio do qual a realidade observada sofre um processo de refração – se me é permitida a imagem. É certo que isso não é exclusivo do olhar, uma vez que está presente em todo o processo de conhecimento, envolvendo, portanto, todos os atos cognitivos que mencionei. Contudo, é certamente no olhar que essa refração pode ser melhor compreendida (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2006, p. 19).

Portanto, se por um lado entendo que essa subjetividade do fotógrafo etnógrafo é uma condição que está presente naquele recorte da realidade realizado por ele, seja por meio de uma imagem, ou da gravação de um áudio, ou de ambos ao mesmo tempo, que funcionam como indicadores de suas intenções e de seu ponto de vista (SÔLHA, 1998), por outro lado, vale salientar que essa produção visual é uma forma de registro

de sua apreensão como pesquisador sobre esses fragmentos da realidade que trazem uma racionalidade própria desse conteúdo disciplinar sobre o qual nos adverte Cardoso de Oliveira (2006).

Entendo que experiência vivenciada no campo implica em um modo de trabalhar que eu considero como parte de um conjunto de procedimentos metodológicos que procuro estabelecer no primeiro contato com o campo. A aplicação dessa compreensão sobre o olhar do fotógrafo e etnógrafo em campo, trata-se, em um primeiro momento, de um longo exercício de observação, de experimentação e de distintos comportamentos com o uso da câmera fotográfica. Afinal, “o olhar fotográfico é uma das formas do olhar etnográfico; assim como o antropólogo, o fotógrafo busca uma espécie de revelação da vida do outro” (ACHUTTI, 1997, p. 47).

Tudo isso que mencionei como uma tentativa didática de separar ações e movimentos cognitivos que se dão de forma contínua e simultaneamente durante um trabalho fotográfico acontece, pelo menos a princípio, como uma série de procedimentos que vão desde a opção pelo equipamento com o qual irei estabelecer os primeiros contatos com o campo, até formas de me comportar e de provocar relações.

A fim de exemplificar como alcanço identificar como isto se deu na minha experiência de campo, passo a relatar o primeiro contato e o desenrolar desse “olhar” sobre o caso do grupo que investiguei: meu primeiro contato como pesquisador com o grupo Cambinda Brasileira aconteceu em um ensaio realizado em agosto de 2018, na cidade de Glória do Goitá-PE. Embora, como disse anteriormente, já fotografasse o grupo desde 2010 em seu terreiro no Engenho do Cumbe, neste caso foi diferente. No anos anteriores no Engenho eu era só mais um entre vários fotógrafos e curiosos que fotografavam a festa da chegada no domingo de carnaval e até então não havia estabelecido qualquer tipo de vínculo ou comprometimento com o grupo.

No entanto, neste ensaio do Maracatu, em outra cidade, tratava-se de um evento, em certa medida, corriqueiro naquela região da Mata Norte pernambucana. E, portanto, não se tratava de uma festa que atrairia fotógrafos profissionais. Desse modo, talvez houvesse somente a mim e outra pessoa como fotógrafos e este seria o primeiro contato que eu viria a estabelecer de forma mais comprometida com o grupo. Por isso também faz parte desse processo algumas opções que mencionarei sobre o equipamento a ser

utilizado e o comportamento a ser observado que se tornariam distintos desta ocasião em diante, uma vez que a partir deste encontro com o grupo eu já estava sendo apresentado como “uma pessoa da universidade que veio estudar sobre a Cambinda”.

Quanto ao equipamento, no primeiro contato optei por estar somente com uma câmera e uma lente a tiracolo, sem qualquer outro objeto de trabalho. Normalmente, seleciono uma lente que me ofereça um maior índice de possibilidades de distâncias e que seja, ao mesmo tempo, de um tamanho discreto para chamar o mínimo de atenção no primeiro contato. Sob essas condições, em geral, opto pela lente 24-105mm que tem essas características e que me permite uma boa mobilidade diante de uma situação a ser fotografada. Isso porque com esse tipo de lente é possível estar muito próximo do objeto a ser fotografado com um grande ângulo de visão (pois seu ponto de partida é uma grande angular de 24mm), que se adequa bem a espaços em que não se pode tomar muita distância do “assunto”⁷.

Essa lente também permite fotografar a uma distância de médio alcance (pois se pode “fazer um zoom”, como popularmente se diz, até 105 mm), o que propicia também tomar uma foto guardando certa distância do “assunto”, quando necessário; ou fazer imagens de detalhes de algo próximo, o que resulta interessante porque favorece a registrar peculiaridades sobre o tema para ser revisado posteriormente⁸.

Isso posto, vale também dizer que neste primeiro contato, deixei a câmera à vista de todos, pendurada ao ombro, e em nenhum momento tratei de empunhá-la. Não tomei fotos. Nesse “exercício de olhar”, primeiramente me deixo ver. Isso certamente provoca um “estranhamento” no grupo. O estranhamento, tanto no sentido das ciências sociais, em que algumas pessoas do grupo observam mantendo certo distanciamento, com olhar

⁷ Com “assunto”, refiro-me àquilo que será fotografado, que pode ser uma pessoa, um evento ou uma paisagem.

⁸ Vale observar que para os primeiros contatos, dificilmente, opto por uma “lente fixa” de 50mm, por não oferecer essa variedade de distâncias. A não ser que eu saiba que o lugar em que estarei será de baixa iluminação, pois as lentes fixas tendem a ser lentes mais “luminosas”, isso quer dizer que são lentes com uma grande abertura de diafragma, o que pode resultar em maior captura de luz por parte do sensor digital da câmera. Por outro lado, em situações de primeiro contato com o campo jamais uso teleobjetivas, como a lente 70-200mm, pois para esta ocasião entendo que seria uma lente que chamaria bastante atenção pelo seu tamanho e isso, de modo geral, causa reações que para o objetivo do trabalho de campo, segundo o que tenho experimentado, não ajudaria.

crítico, e questionam sobre a presença do fotógrafo; quanto no sentido que observam a presença de um estranho, de alguém de fora da brincadeira.

Às vezes, isso também provoca curiosidades, como foi no caso deste ensaio em que alguns jovens folgazões se aproximaram para saber de que jornal eu era. Com isso, aproveitei para conversar informalmente para entender o que o grupo iria fazer naquele dia e assim ir construindo certa relação e estabelecer também um roteiro para algumas imagens que viria a fazer.

Como precisava estabelecer relação com o grupo, também tomei a iniciativa de me aproximar de folgazões mais velhos para me deixar conhecer. Aproveitei para me apresentar, fazer perguntas mais diretas sobre o maracatu, e isso me ajudou nesse processo de mútua observação, uma vez que também me sentia observado pelo grupo. Às vezes os olhares curiosos sobre mim inspiravam abertura e, quando isso se confirmava ao me aproximar, muitas vezes o assunto inicial era a fotografia. Em outros casos, e isso acontece em várias situações quando estou fotografando, as pessoas pediam para eu fotografá-las e que lhes enviasse as fotos. Isso, quando há uma continuidade do contato, como foi nesta oportunidade, abre a possibilidade para uma construção de relação e de informação para a pesquisa. Em outros casos, os olhares de curiosidade representaram mais uma ação de resistência, ou de desconfiança, por não entenderem porque estaria um fotógrafo ali presente e conversando sem fotografar.

Esses “exercícios de ver” (MARTÍN-BARBERO e REY, 1999) acontecem ao mesmo tempo que procuro ir me inserindo no campo. Uma vez que me seja dada a permissão para fotografar, e que já tenha estabelecido certo diálogo com o grupo, passo a tomar fotos de tudo o que me chama a atenção, não me preocupando se aquele conteúdo irá, necessariamente, fazer parte da pesquisa. Também não me preocupa fazer um recorte visual específico de acordo com o tema sobre o qual estou trabalhando. Tampouco tenho preocupações estéticas como prioridade no que diz respeito a regras de composição, ou cuidados exagerados com iluminação. Neste caso, a intenção seria a de construir algo mais experimental e experiencial na composição das imagens.

Isso porque meu interesse é tornar-me uma presença “não estranha” para os demais nesse primeiro contato, ao mesmo tempo que vou exercitando meu olhar com

recortes mais gerais sobre aquele contexto. E foi isso que fui fazendo à medida que passei a frequentar às atividades do grupo Cambinda Brasileira.

Este exercício que começa pelo olhar, pela observação, pela aproximação, que passa pelo diálogo que leva a uma entrevista e que às vezes se conclui na construção de uma imagem, leva-me a compreender que “o ato de fotografar nos traz uma noção de posse da realidade e, ao mesmo tempo, a certeza da impossibilidade de tal posse, de sua fragmentação, e necessidade de reconstrução, e ‘processo de revelação’ desta realidade. A nossa relação com o objeto é sempre uma relação de conhecimento e de poder em que um capta e o outro é captado” (LEAL, 1983, p. 19).

Por isso optei por dar atenção a esse aspecto técnico-fotográfico, uma vez que traz consigo esses sinais de formas de compreensão da realidade e formas de conhecimento contidos nas opções e ações do fotógrafo. Como diria Achutti, “quando se decide apertar o disparador, trata-se apenas de uma decisão final, [mas isso é] o resultado de várias decisões prévias, a começar pela escolha da cor ou do preto e branco, do formato e da sensibilidade do filme, do tipo de máquina fotográfica, da objetiva, da velocidade, do diafragma e do enquadramento adequados” (ACHUTTI, 2004, p. 112).

Milton Guran (2000), por exemplo, entende que “o ato fotográfico começa pelo reconhecimento do conteúdo de uma cena, pela seleção de um aspecto que mereça ser destacado” (GURAN, 2000, p. 160). Por isso, embora esteja falando sobre técnica fotográfica, sua finalidade é a busca de uma narrativa visual que atenda aos objetivos da pesquisa, e que a fotografia seja “uma síntese da pluralidade desse mundo sensível. O tempo desse ato, no mundo contemporâneo, é o instante que, na famosa expressão de Cartier-Bresson, ‘é decisivo’, por isso evoca a presença de um sujeito atento que pensa, vê e captura” (MAUAD, 2009, p. 7).

Como diz Sôlha (1998), a técnica tem uma força comunicativa, mas entendo que esta força necessita da atenção do fotógrafo, do seu “olhar disciplinado”. Por isso aproveito para mencionar alguns aspectos técnicos que traz em si uma intencionalidade para a construção do ensaio fotográfico no contexto desta pesquisa.

Como disse antes, eu levava para o campo esses conteúdos técnicos com uma intenção específica de forma tão incorporada, ou naturalizada, que pareceria cair em uma trivialidade trazer essas informações para a pesquisa. Por isso recordo o conhecido texto “sobre o uso da câmera fotográfica em antropologia” (MEAD e BATESON, 2006) que foi de grande importância para que eu passasse a refletir sobre detalhes técnicos do uso e do papel do audiovisual em meu trabalho de campo.

O texto mencionado acima reproduz uma conversa-entrevista entre Margaret Mead e Gregory Bateson. Inicialmente, ela recorda que Bateson fez um comentário sobre alguém que nunca chegaria a ser fotógrafa porque usava a câmera para olhar as coisas. Então ela conclui com uma ideia sobre o porquê que Bateson era fotógrafo, pois ele “sempre usava a câmera para fazer fotos”, e não para olhar as coisas e isso para ela fazia uma grande diferença (MEAD e BATESON, 2006, p. 182). Bateson, por outro lado, segue um argumento sobre o “uso” e “não uso” do tripé para apoiar a câmera. Para ele era importante não usar o tripé porque com a câmera na mão ele conseguiria aquela informação que considerava mais relevante no momento da produção da imagem. E mais adiante ele complementa: “estou falando de controlar uma câmera. E você [Margaret] está falando de colocar uma câmera morta sobre um maldito tripé. Isso não tem nada a ver” (MEAD e BATESON, 2006, p. 185).

Para Bateson o mero uso de um tripé pode mudar o resultado de uma fotografia. Para ele, estar com a câmera em punho o permite uma mobilidade adequada para ter o resultado a que ele se propõe. Mas também tem a ver com sua concepção sobre o papel dos equipamentos em sua compreensão sobre o resultado final da composição de uma captura de imagem. Aqui, a técnica e a arte fotográfica estão diretamente relacionadas com seu “olhar disciplinado”. Do mesmo modo, ressalto a observação feita por Mead, quando ela entende que o fotógrafo deve primeiro observar a cena antes de fotografá-la, e que sua atenção sobre a cena não esteja limitada pelo o que o visor da câmera permite enquadrar.

Esse, aparentemente, simples debate entre os dois, provocou-me sobremaneira. Pois se o mero uso de um tripé muda o resultado de uma fotografia, então o que pensar sobre os diversos recursos técnicos que utilizo no trabalho de campo?

Para responder a isso vou tomar alguns parágrafos para tratar sobre alguns dados técnicos que tiveram implicação direta na minha relação com o campo, e vou procurar mostrar também como essa implicação deu alguns resultados importantes para a pesquisa. Começarei por informações mais gerais.

1.2 – A fotografia e o audiovisual no trabalho de campo

Desde o ano de 2010, quando estive por primeira vez no terreiro do Cumbe, até o carnaval do ano de 2018⁹, havia somente fotografado a Festa da Chegada e nenhum outro tipo de registro sobre qualquer apresentação de maracatu de baque solto. Foi somente a partir de agosto de 2018 que passei a estar presente nos demais eventos do grupo Cambinda Brasileira.

Durante o intervalo de tempo entre agosto e dezembro de 2018, os integrantes da diretoria do grupo e outros folgazões me falaram da necessidade de “filmar o que eles faziam”. Talvez pelo fato de me identificar mais como fotógrafo do que como videomaker, e porque o audiovisual para se trabalhar sozinho é um pouco mais difícil, sobretudo no que diz respeito à demanda de tempo para realizar trabalhos de edição e de pós-produção de vídeo, eu resisti trabalhar com o audiovisual nos primeiros contatos do trabalho de campo. Mas a necessidade do audiovisual para o grupo foi maior e, a princípio, assumi que esse tipo de registro seria muito mais uma contrapartida (de minha parte) para com o grupo, do que como algo que eu acreditasse que viria a contribuir para a minha pesquisa, uma vez que naquele primeiro momento, insisto, meu interesse estava focado somente no trabalho fotográfico.

Como em 2018 o grupo havia celebrado 100 anos de sua fundação, acreditei que esta poderia ser uma boa motivação para que eles próprios contassem sua história¹⁰. Então, a partir de janeiro de 2019, juntamente com dois integrantes do grupo, Pedro

⁹ Vale observar que não estive todos os anos, sequencialmente de 2010 a 2020. Depois do carnaval de 2010, estive no Cumbe em 2012 e 2013, quando fui somente para observar, sem levar câmera. Então de 2016 a 2020 é que tenho registrado todos esses anos, sequencialmente.

¹⁰ O intuito desses registros também visava produzir um material para a candidatura do grupo para seu reconhecimento de patrimônio vivo, por isso eles insistiam nessa necessidade do audiovisual. Em agosto de 2019 o grupo teve o reconhecimento esperado.

Alexandre e Jurandir Paulo, que se disponibilizaram a me acompanhar nas gravações, começamos a fazer entrevistas para o documentário sobre a história do grupo, que viria a se chamar “Um tempo chamado Cumbe”.

A ideia principal para esse documentário era (e continua sendo, pois não foi concluído devido a pandemia) fazer um registro dessa oralidade que nos fala sobre uma outra maneira de se contar a história. Nesse caso, percebi como as narrativas passavam por um viés da própria biografia de quem as contava. Trata-se de uma maneira de “escrever” a história por meio de narrativas autobiográficas (LINDÓN, 1999), e isso trouxe uma riqueza de informação para a pesquisa que eu não esperava.

Além disso, outro conteúdo registrado, e igualmente interessante, é que se trata também de uma maneira de contar, mediada por uma espécie de performatividade dos “causos” (HARTMANN, 2005), narrativas que são compartilhadas entre gerações de brincantes sobre os caboclos de lança do passado, sobre a valentia desses homens, sobre as dificuldades sociais e econômicas das quais a região padecia e padece até hoje, sobre como se brincava e se moviam a pé por todo o território do engenho para se apresentarem durante o carnaval, enfim, histórias e estórias que dão continuidade a valores compartilhados socialmente (ELIAS, 1990), a memórias (LINDÓN, 1999), a construções de identidades (DAMATTA, 1997) e a sentidos de pertencimento (SANGALLI, 2018).

Por conta do resultado que fomos obtendo, à medida que avançávamos nessas entrevistas, resolvi também fazer o registro audiovisual do percurso do grupo durante os dias de carnaval, o que viria a ser o documentário que também está em processo de edição e que estou chamando de “Carnaval itinerante”.

Outro dado que me pareceu interessante, é que com este exercício da escrita, ao retomar meu arquivo de imagens de 2010 a 2020, percebi um movimento diferente entre produção de fotografia e de vídeo. Se de 2010 a 2018, houve uma maior frequência do registro fotográfico, nos dois anos seguintes, 2019 e 2020, trabalhei mais com o registro audiovisual. E não havia percebido essa diferença até este momento da escrita. No entanto, arrisco-me dizer que essa mudança pode ter a ver com uma relação de confiança e aceitação do grupo sobre minha “presença intrusa” que, pouco a pouco foi sendo menos estranha, e também sobre a minha própria confiança no uso do audiovisual

frente aos brincantes. Isso porque, neste caso do audiovisual, sinto-me muito mais limitado pela relação da mobilidade com o equipamento, diferentemente do que percebo quando estou fotografando, pois me sinto mais solto e confiante com o manuseio da câmera para o uso da fotografia, uma vez que o tempo de captura entre um e outro são bastante distintos. O vídeo requer mais tempo do outro para que a captura saia de acordo com os interesses do pesquisador. Exige mais da cumplicidade daquele de quem se está capturando a imagem. E isso, em algumas ocasiões pode causar incômodo em quem está sendo abordado para essa captura.

Portanto, nesse movimento de produção de imagens e áudios, se em 2010 fiz um total de 104 fotografias da festa da chegada, em 2018 foi o ano que mais fotografei, pois ali já se manifestava o interesse de preparar um projeto de pesquisa, o que resultou em um total de 378 fotografias da festa da chegada, sem contar as fotos a partir de agosto daquele ano. Em 2020, a festa da chegada resultou em um total de 154 fotografias porque dediquei mais atenção à gravação do vídeo sobre a festa.

Desse modo, de 2010 a 2020, foram produzidas 3.777 fotografias, que ocupam um espaço de 91,52GB; um total aproximado de 569 minutos de vídeo, que ocupam 134,98GB de espaço em disco; e quanto à captura de áudio, há um total de 290 minutos de gravação, que ocupam 5,1GB de espaço em disco. Todo esse material está organizado em pastas, divididas por ano e em subpastas divididas por eventos¹¹.

¹¹ Embora não pretenda abordar o tema sobre o armazenamento de dados neste trabalho, gostaria de dedicar pelo menos uma nota de pé de página sobre o que alcanço ver sobre essa questão, pois percebo que este é um tema a ser observado, uma vez que como pesquisadores necessitamos de espaço para armazenamento de dados dos mais diversos tipos. O caso que estamos vivenciando recentemente com o que foi chamado de “apagão” do CNPq (ocorrido no dia 23 de julho de 2021), e o incêndio do galpão da Cinemateca Brasileira (que aconteceu no dia 29 de julho de 2021), em São Paulo, ilustram a seriedade dessa questão. Os equipamentos de backup representam um custo alto e, com o aumento constante do tamanho dos arquivos de imagens digitais (que também poderia ser de digitalização de documentos), esses discos de armazenamento vão ficando obsoletos por insuficiência de espaço, rapidamente. Com o aumento da capacidade de alta resolução das câmeras de vídeo isso é ainda mais sério, pois alguns concursos de cinema passaram a exigir em seus editais filmes gravados em 4k, por exemplo. Esta prerrogativa dos novos editais representa um problema em várias dimensões. Primeiramente, representa uma forma de exclusão social por via econômica, uma vez que mesmo que um equipamento de gravação em 4k venha a ser acessível, a longo prazo, o armazenamento de dados gerado por ele se tornará bastante oneroso. Sem falar de que é bastante difícil falar em “longo prazo” quando se trata de qualidade de vídeo, basta ver a velocidade de como temos passado nos últimos 30 anos de uma resolução a outra, começando no final dos anos 80 com o “High-definition” (HD), passando por FULL HD, ULTRA HD, 4k, e chegando na atualidade com o 8k. A tecnologia voltada para a imagem é uma das que mais se desenvolvem e movimentam o mercado global. É também uma das que mais

Outra distinção que ocorreu neste processo do audiovisual é que no documentário que iniciamos em janeiro de 2019, fiz a opção por trabalhar com o equipamento fixo: câmera, captura de áudio, iluminação, todos fixados em tripé, de modo a me permitir maior concentração na entrevista e me preocupar menos com o manuseio do equipamento. Mas como eu ainda era desconhecido entre os brincantes e nas primeiras entrevistas houve certa dificuldade de entendimento com os entrevistados, percebi que Pedro Alexandre tinha muita intimidade com a maioria dos folgazões e que ele conseguia implementar um tom de informalidade nas conversas com os entrevistados, o que nos ajudou a obter uma melhor entrevista, pois seu jeito de lidar com seus pares provocava maior abertura e espontaneidade nos relatos. Então, passei a preparar as entrevistas previamente juntamente com Pedro Alexandre e seu papel foi de grande importância nesse processo. Ao mesmo tempo, como isso nos ajudou a ir construindo um modo espontâneo de fazer as entrevistas, logo essa notícia (ou boatos) foi sendo passada entre os brincantes e isso contribuiu positivamente para as entrevistas seguintes ocorrerem com maior facilidade.

Neste caso, como pretendia fazer um trabalho com certo nível de qualidade de imagem e som, e como já havia observado a timidez de alguns entrevistados diante da câmera, optei por estabelecer um padrão, usando uma única lente, uma teleobjetiva de 70-200mm, para todas essas entrevistas. Isso porque o alcance dessa lente permite que a câmera fique a uma distância considerável do entrevistado, de modo a exercer menor intimidação sobre ele no momento da entrevista, bem como tinha o cuidado de evitar de posicioná-la frontalmente a eles. E um outro aspecto não menos importante é que esse distanciamento e posicionamento também ajudou ao entrevistado estabelecer outra relação com nossa presença, pois como o grupo Cambinda Brasileira é bastante requisitado para entrevistas para TVs locais e outros veículos de notícia, percebi um certo “vício” no modo de eles darem entrevistas. Era como se repetissem algo que eu

provoca o despejo de equipamentos obsoletos como os nossos discos rígidos e pendrives, gerando ainda mais agressão ao meio ambiente. Por isso creio que esse é um problema que está diretamente relacionado a condições de vida e, portanto, implica a nós da antropologia e das ciências em geral a também entrarmos neste debate. Por fim, ainda sobre a produção audiovisual e os concursos, vale chamar a atenção que essa exclusão digital com base na qualidade da imagem e armazenamento de dados, pode vir a implicar também em exclusão na disputa de narrativa de classes, uma vez que o acesso a esses tipos de equipamentos mencionados, que são cotados em dólar, torna-se cada vez mais de difícil aquisição pelas classes com menor poder de compra, portanto, difícil também seria de candidatarem seus trabalhos nesses festivais de cinema, por exemplo.

chamaria de “discurso de superação”, tal como: “nós passamos muitas dificuldades, não temos apoio da prefeitura, mas a Cambinda tá sempre forte e vamos vencer”.

Esse fragmento recortado de uma entrevistada feita a uma liderança do grupo, no primeiro momento me pareceu muito interessante, mas depois observei que se repetiu várias vezes em sua fala e também veio a se repetir no início de outras entrevistas. E este foi o outro motivo da importância da ajuda de Pedro Alexandre ficar em frente ao entrevistado, pois isso rompeu a ideia de que se tratava de uma entrevista para a TV. Abaixo, compartilho duas imagens sobre esse posicionamento da cena.

Figura 1: Entrevista a João Padre, um dos herdeiros da Cambinda Brasileira.
No primeiro plano, desfocado e de costas para a câmera, está Pedro Alexandre.



Fonte: Autoria própria, 2019

Figura 2: Entrevista a Dona Lourdinha, responsável pela Calunga (boneca) da Cambinda. No primeiro plano, desfocado e de costas para a câmera, está Pedro Alexandre.



Fonte: Aatoria própria, 2019

Por conta dessas entrevistas, quando chegou o carnaval de 2019 (que se deu em março daquele ano), eu já tinha familiaridade com vários dos folgazões. Então, a partir do primeiro carnaval que eu passei a acompanhar a itinerância do grupo, já me sentia mais à vontade para registrar o audiovisual com equipamento na mão e sem precisar da mediação de Pedro Alexandre, nem de Jurandir Paulo, porque ambos estavam dedicados a seus papéis para as apresentações da Cambinda.

Aqui chamo a atenção para essa relação entre o recurso técnico e o objetivo da pesquisa. Como estava sozinho, precisei adaptar a captura de áudio (gravador e microfone) à câmera para me permitir maior mobilidade. Novamente optei pela lente 24-105mm pelos motivos que mencionei anteriormente, sobretudo porque eu estaria em espaço muito estreito dentro do ônibus, em grande parte do tempo. Com o equipamento com essa configuração, havia melhor possibilidade de caminhar pelo corredor do ônibus em movimento e estar próximo às pessoas no momento da gravação das imagens e entrevistas, como se poderá ver no vídeo “Carnaval Itinerante”. Essa atenção ao

manuseio e cuidado com o aparato técnico tem como objetivo alinhar o olhar e a atenção do fotógrafo à “vivência antropológica do trabalho de campo no sentido de buscar interpretar as realidades culturais que se nos apresentam” (ACHUTTI, 1997, p. 14).

Devido a essa necessidade da agilidade e de intercâmbio entre fazer fotos e gravar vídeo, eu trabalhei com duas câmeras ao mesmo tempo, uma mais robusta para a fotografia, a outra mais leve para o vídeo. Além disso, esta última tem uma tecnologia que permite um autofoco mais ágil para gravação de vídeo, mesmo quando está gravando¹². E como neste caso estava gravando movimentos, esse recurso condicionou a opção por ela para o audiovisual.

Além disso, durante essa itinerância no carnaval, trabalhei com 3 tipos de lentes, com a finalidade de diminuir o peso dos equipamentos e ter maior agilidade quando os folgazões estavam fazendo suas apresentações. As lentes são as seguintes: uma 24-105mm; uma lente fixa de 50mm, e outra grande angular de 12-24mm (conhecida como olho de peixe). Cada uma dessas lentes tem uma função para situações específicas de acordo com as intenções do fotógrafo. Por exemplo, a lente fixa de 50mm que uso tem uma abertura máxima de diafragma de $f/1.4$, muito eficiente para se trabalhar a noite, mesmo com a baixa intensidade da iluminação pública. Além disso, é também uma lente necessária se o interesse for capturar detalhes de uma cena, seja de uma pessoa, ou de um objeto, devido à sua profundidade de campo, quer dizer, devido à relação de foco e desfoco na imagem¹³ que essa lente oferece. Para exemplificar este jogo de

¹² As câmeras DSLRs atuais tem uma tecnologia de autofoco que agiliza o trabalho por meio do toque na própria tela de visualização da câmera (no LCD), conhecida como modo de Visualização Direta (Live View). Em tecnologias anteriores que já funcionavam com o foco da imagem mediado pelo “touch screen”, ao colocar a câmera em modo de gravação de vídeo, essa função não operacionalizava.

¹³ O que se chama em fotografia de “profundidade de campo” tem a ver com a relação entre um ponto sobre o qual a câmera registra o foco, o ponto mais nítido da imagem, e o restante da área da imagem que, a depender da configuração de abertura do diafragma da lente, essa área pode estar totalmente ou parcialmente desfocada. Quando há uma disparidade significativa de nitidez entre o ponto de foco e o restante da imagem (desfocada) se diz que há uma “grande profundidade de campo”. Por exemplo, no caso desta lente de 50mm com que trabalho, se quero uma foto com grande profundidade de campo, então deixo o diafragma aberto no máximo que sua configuração permite, que seria $f/1.4$. O interessante aqui é observar que o fotógrafo tem um rango de possibilidades de foco para fazer uso ou não da profundidade de campo. Diferente disso, a lente 24-105mm, tem uma abertura máxima de $f/4.0$ do diagrama quando ela está configurada para 24mm. Isso significa que a cena fotografada terá um grande campo de nitidez porque se trata de uma configuração de baixa profundidade de campo. Isso não designa qualidade de imagem, nem que uma foto é boa ou ruim. Mas o que é importante entender aqui é que esse conteúdo técnico que poderia ser ainda mais detalhado, faz parte dos movimentos

profundidade de campo, compartilho duas imagens de uma mesma cena, com focos distintos e, em ambos os casos, com grande profundidade de campo. Na primeira fotografia o diafragma está configurado para uma abertura de $f/1.8$. Na segunda, para $f/2.0$. Apesar da sutileza de diferença, se perceberá que na segunda foto há um maior campo de visão focado (mais nítido). Dessa mesma cena foram feitas 4 fotografias, em que três delas o foco estava sobre o detalhe das lantejoulas da gola do caboclo de lança, pois era o que eu pretendia enfatizar com essa imagem. Mas coloco aqui a quarta imagem feita com o foco nos óculos do personagem.

Figura 3: Caboclo de lança com rosto desfocado, abertura $f/1.8$.
Foco na lantejola da gola. Exemplo de grande profundidade de campo.



Fonte: Autoria própria, 2016

cognitivos realizados no ato da captura da imagem, e que essas configurações fazem parte de decisões que o fotógrafo toma em frações de segundo, caso contrário, aquela imagem que ele havia projetado em sua imaginação pode ser perdida.

Figura 4: Caboclo de lança com rosto nítido e parte da gola desfocada, abertura f/2.0.
Segundo exemplo de uso da técnica com menor profundidade de campo.



Fonte: Autoria própria, 2016

Apresento mais três exemplos, com a finalidade de estabelecer essa aproximação entre a fotografia e o trabalho etnográfico. A primeira, com finalidade mais estética de uma imagem noturna, feita na rua em que estava um caboclo de lança, as outras duas com um propósito mais antropológico devido a representação que esse caboclo de lança tem para o grupo Cambinda Brasileira e também pelo respeito que lhes têm os folgazões do maracatu da região da Mata Norte pernambucana, ao mesmo tempo que tratarei de me colocar na cena como etnógrafo nesta relação com a pessoa fotografada.

Na primeira fotografia abaixo, o caboclo de lança Fernando aguardava juntamente com o restante do grupo a chamada para mais uma apresentação depois de um dia inteiro de várias apresentações. A iluminação é do próprio ambiente do espaço público, com baixa intensidade de luz. Para conseguir este resultado, foi necessário usar a lente 50mm em abertura máxima do diafragma, f/1.4, e aumentar a sensibilidade do sensor para 1600 (ISO), de modo a obter uma imagem nítida e colorida do folgazão, sem perder qualidade de definição.

Figura 5: caboclo de lança aguardando apresentação.



Fonte: Autoria própria, 2020

Apesar do desgaste das viagens, das várias apresentações, apesar do peso de toda “arrumação”, apesar do horário, neste caso era quase meia noite, e até mesmo apesar da fadiga observada em seus rostos, os brincantes estão sempre animados para mais uma apresentação e isso não é uma tentativa de enaltecer a brincadeira. Para minha surpresa, realmente contam com uma disposição para a festa que é difícil entender como conseguem ter tanta energia para isso. Foram momentos como estes dessa fotografia que me ajudaram a conectar as narrativas de pertencimento que tem a ver com a história da força de trabalho no canavial e também sobre os segredos do maracatu. Como eles costumam dizer, sem muita explicação: “maracatu é coisa séria, maracatu é isso”. Como

diz Guran (2000): “uma das potencialidades da fotografia é destacar um aspecto particular da realidade que se encontra diluído num vasto campo de visão, explicitando assim a singularidade e a transcendência de uma cena (GURAN, 2000, p. 156).

Sob essa mesma perspectiva de Milton Guran (2000), e sob esse aspecto da técnica fotográfica, ao revisitar meus arquivos de imagem, houve outro aspecto que só me dei conta com este exercício da escrita: percebi que houve um movimento de aproximação de minha parte em direção aos brincantes, como se à medida que me tornava mais engajado no trabalho e, conseqüentemente, mais próximo aos brincantes, a fotografia foi se tornando mais próxima também.

Se tomo como exemplo as primeiras imagens de 2010, observo que utilizo vários recursos de primeiro e segundo plano em que coloco os personagens principais sempre em segundo plano e guardando certa distância deles, como se me escondesse atrás de algo para fotografar. Nas últimas fotos que fiz do carnaval de 2020, depois de estar pela segunda vez acompanhando a itinerância do grupo, a predominância dessas imagens são fotos feitas com a lente 50mm, com abertura de f/1.4, e muito próxima aos olhos dos brincantes. Há uma sequência de fotografias de olhares, como se essas fotos denotassem que finalmente eu estava afetado, no sentido descrito por Jeanne Favret-Saada (2005). Tratarei sobre essa compreensão de “afecção” em Favret-Saada mais adiante. Mas aqui, o mais importante a saber é que a finalidade de “deixar-se afetar” é para estabelecer um nível de comunicação mais profundo com o outro. Nesse caso, entendo eu, que essa comunicação registrada por meio desses olhares, nos apresenta sinais desse encontro mais sincero com o outro e, portanto, que houve uma comunicação bem estabelecida.

Importante ressaltar também que ao fazer essa exposição sobre a fotografia, desejo identificar que ao optar por uma composição muito próxima ao sujeito fotografado, intenciono não oferecer uma interpretação sobre a foto, mas descrever a intenção do momento da fotografia em que para mim, como fotógrafo e pesquisador, marca uma proximidade que antes não havia com esses folgazões. Além disso, trata-se também do registro de um momento em que ele me permite adentrar ao seu “espaço sagrado”, estando ele confiante de que esta foto não se trataria, e nem haveria o interesse por parte do fotógrafo, de revelar o seu segredo, mas de evidenciar uma relação, uma comunicação e cumplicidade e, sobretudo, a implicação do fotógrafo nesta experiência de construção de um "olhar afetado".

Digo isso porque, como já mencionei anteriormente, o homem fotografado abaixo chama-se Preto Benvindo e é um caboclo de lança muito respeitado e um fiel defensor de seu brinquedo. Como dizem seus pares, “Preto é caboclo misterioso”. Presenciei relatos de seus colegas que uma vez que este caboclo está “montado” com sua indumentária, incorpora o espírito de um antigo caboclo de lança da Cambinda e que esse caboclo era conhecido por sua valentia, o que gerou "causos" que fazem parte dessa dimensão da oralidade que chamarei mais adiante de "narrativas da violência", que envolvem os relatos de disputas e intrigas presentes na tradição do maracatu. Portanto, por essas características do espírito recebido por Preto, fizeram-me comentários tais como "quando Preto tá de caboclo eu não passo nem perto dele, se ele vem por um caminho eu procuro dá a volta por outro caminho para não ficar de frente com ele".

No entanto, o que aconteceu no ato desta fotografia com Preto Benvindo foi distinto. Não estou dizendo que outro fotógrafo não conseguisse uma imagem como essa, não é sobre o aspecto estético que estou tratando aqui. Com esse exemplo eu espero explicitar melhor que o que para mim está em questão é que esta aproximação ao sujeito fotografado me permite identificar algo que está para além da objetividade deste registro. Eu entendo que aqui há um encontro de olhares entre dois mundos, e entre dois homens, em que, apesar de ter uma câmera apontada para si, o fotografado oferece uma abertura daquilo que lhe é sagrado. E entendo que a possibilidade de identificar esse “sagrado” aconteceu devido a um processo anterior de aprendizagem desse horizonte perceptivo construído por meio do conhecimento antropológico e da relação com os brincantes em campo. Portanto, neste encontro, eu identifico que se trata de uma experiência objetiva, por um lado, daí a objetividade que o ato fotográfico alcança delimitar, como foi dito anteriormente, e ao mesmo tempo trata-se também de uma experiência subjetiva do pesquisador, uma vez que este último se arrisca a expressar o sentido desta experiência se utilizando de recursos técnicos e de compreensões sobre a brincadeira para compor uma imagem que alcance narrar este encontro.

Em seu texto “Fotografar para descobrir, fotografar para contar”, Milton Guran (2000) estabelece alguns parâmetros sobre a relação entre fotografia e antropologia e, sobretudo, sobre um modo de se fazer fotografia. Nesse texto, Guran não está oferecendo um método para interpretar fotografias. Ele fala a partir de sua condição de

fotógrafo-antropólogo sobre como, desse lugar, ou sob essa condição, ele entende o papel da fotografia. Algo semelhante é o que estou tratando de fazer ao apresentar essas imagens: aproximar o meu fazer etnográfico, o meu modo de estar em campo, ao meu olhar fotográfico. E ao identificar a necessidade de “deixar-me afetar” por essa realidade do outro, percebo que desenvolvo certas compreensões para produzir aquilo que Guran chama de “fotografar para contar”:

a fotografia "para contar" corresponde ao momento em que o pesquisador compreende e, de certa forma, domina seu objeto de estudo, podendo, portanto, utilizar a fotografia para destacar com segurança aspectos e situações marcantes da cultura estudada, e desenvolver sua reflexão apoiado nas evidências que a fotografia pode apontar [...] A fotografia fornece de imediato esses detalhes que constituem o próprio material do saber etnológico (GURAN, 2000, p. 156 e 157).

Dito isso, compartilho duas imagens a seguir. A primeira fotografia é um registro de meu primeiro contato com a festa da chegada no terreiro do Engenho do Cumbe, em 2010, tomada à distância e com o caboclo de lança em segundo plano. Usei aqui uma técnica de “moldura”, que consiste em utilizar elementos do ambiente para formar uma borda envolvendo o “objeto” da fotografia. Neste caso, foram os acessórios de suas próprias vestimentas que me serviram como moldura. Vale informar novamente que as fotos desse período não tinham a ver com o trabalho de campo, são fotografias feitas em um contexto de um olhar de curiosidade sobre aquela brincadeira que se apresentava diante de mim por primeira vez. Várias das fotos desse período foram compostas com recursos parecidos a esse, à distância, tomando algo menos importante em primeiro plano, como se isso amenizasse o impacto de minha presença com a câmera neste primeiro contato. E quando não foram assim, as fotos feitas mais diretamente foram de detalhes dos acessórios e das roupas dos brincantes.

Figura 6: Caboclo de lança na festa da chegada do Engenho do Cumbe.



Fonte: Autoria própria, 2010

A segunda fotografia é a imagem de Preto Benvindo com o cravo na boca. Além dos aspectos que foram ditos anteriormente, chamo a atenção para o papel da “profundidade de campo” nesta imagem. Apesar de estarmos em torno a uma festa, com muito movimento ao nosso redor, a grande profundidade de campo exerce o papel de provocar uma espécie de recorte entre o sujeito e o espaço em que se encontra, com a finalidade de diminuir ou eliminar os elementos dispersivos para evidenciar essa cumplicidade do olhar entre fotógrafo e fotografado. Dito de outra maneira:

[no ato fotográfico] é fundamental eliminar ao máximo os elementos acessórios que possam poluir a mensagem principal ou concorrer com ela. Da mesma maneira que uma emissão radiofônica pode ser prejudicada por ruídos parasitas, a eficiência da comunicação fotográfica se reduz pela presença de elementos visuais desorganizados [...] A imagem fotográfica se constrói a partir de um elemento visual que constitui o ponto de partida para a sua leitura. Este ponto deve ser reconhecido desde o primeiro olhar sobre a fotografia. Ele deve ser o primeiro elemento visual a despertar a nossa atenção, e espera-se que todo mundo comece a leitura da imagem por este ponto (GURAN, 2000, p. 160 e 161)

O “elemento visual” objetivo que funciona como ponto de partida, tal como menciona Guran (2000), nesta foto é o olho esquerdo do personagem. Minha intenção

no ato da fotografia foi a de capturar a expressão do olhar como uma metáfora dessa proximidade entre fotógrafo e fotografado. Apesar de a flor ser muitas vezes o ponto de atração de fotos de caboclos de lança em casos de imagens próximas como essa (um “close”, em linguagem fotográfica), isso porque a flor tem uma representação importante como parte do conjunto de adornos e também como instrumento sagrado de proteção, neste caso, apesar de o cravo vermelho fazer parte da composição da imagem, a opção de deixá-lo desfocado foi a de priorizar o olho do personagem, o ponto mais nítido da imagem, para na abstração do olhar encontrar uma cumplicidade e permissão para estar ali com ele em um momento importante de preparação, prévio à sua apresentação no terreiro.

Vale dizer que Caboclos de lança mais tradicionais como este, costumam levar muito a sério esse tempo prévio de preparação para a sua apresentação. É um momento de preparação espiritual e, portanto, sagrado. E é nesse contexto que a foto é feita. Preto Benvindo, permite a um outro a entrada nesse “espaço-tempo” importante para ele e estabelece uma comunicação sem palavras. E, por outro lado, o fotógrafo se utiliza de um recurso técnico e tecnológico com a finalidade de evidenciar a experiência desse encontro entre duas subjetividades por meio do registro da imagem. É, portanto, com essa intenção que, previamente, opto por usar a lente 50mm, em abertura de f/1.4, na aproximação máxima (ou “distância mínima”, para usar um termo mais técnico) que a lente permite do olho do personagem, que seria uma distância de 40 cm, distância essa que marca ainda mais a profundidade de campo. Além disso, também estabeleço um tempo para a captura da imagem que, preferencialmente, não tome muito o tempo do fotografado. Para isso, foi importante ter uma ideia previa da composição da imagem antes de me aproximar do personagem. Eu entendo que ao fazer isso, sobretudo em uma situação de muita movimentação como é o caso de uma festa, o fotógrafo se aproxima com uma atitude que passa certa segurança ao fotografado de que não lhe será tomado seu tempo e isso implica também em uma atitude de respeito a ele. O resultado, portanto, neste caso, foi uma reciprocidade e respeito mútuo.

Figura 7: Preto Benvindo com o cravo para sua proteção



Fonte: A autoria própria, 2010

1.3 – Do olhar afetado ao patrimônio cultural imaterial

Nesta terceira parte do capítulo, trago três perspectivas teóricas que contribuíram significativamente para a construção de minha percepção antropológica sobre a cultura popular e sobre o lugar da fotografia no trabalho campo. A experiência que venho acumulando ao longo dos últimos sete anos como fotógrafo dedicado a inventários ou a projetos de pesquisa sobre patrimônio cultural imaterial, em Recife-PE, tem me favorecido a desenvolver uma sensibilidade de compreensão sobre a cultura popular pernambucana, e a repetição dessas ações em campo como fotógrafo tem me ajudado a construir um olhar sobre essas celebrações e festas tradicionais como patrimônio cultural. Pretendo, portanto, dedicar uma atenção nesta parte do capítulo sobre as seguintes perspectivas: a) *O Patrimônio como categoria de pensamento* (GONÇALVES, 2009): o autor considera que “é a própria categoria *patrimônio* que

vem a ser pensada etnograficamente, tomando-se como referência o ponto de vista do outro” (Gonçalves, 2009, p. 28); b) *Fotoetnografia* (ACHUTTI, 2004): “trata-se de uma disciplina que requer o domínio da técnica fotográfica a fim de se proporem textos antropológicos utilizando a linguagem visual como forma de transcrever dados obtidos na pesquisa de campo” (ACHUTTI, 2004, p. 73); c) “ser afetado”, segundo Favret-Saada (2005): pretendo partir da compreensão de Jeanne Favret-Saada sobre a condição do antropólogo no trabalho de campo para falar da experiência com o maracatu, sobre aquilo que assimilei a partir dessa imersão em campo, e do horizonte compreensivo (sobretudo a aquisição de linguagem) que me permitiu estabelecer um nível de comunicação com os brincantes e a partir disso, construir uma descrição textual e fotográfica sobre a brincadeira.

Posto isso parece-me importante relatar que desde que comecei a trabalhar como foto-documentarista sobre temas que estão implicados direta ou indiretamente ao Patrimônio Cultural Imaterial em Recife-PE, senti a necessidade de uma aproximação ao campo da antropologia, de modo que essa perspectiva de conhecimento me ajudasse na construção de uma compreensão sobre as questões que tem a ver com o modo de estar (no) e ver o campo, com o objetivo, como diria Roy Wagner (2010), de me tornar um “elo entre compreensões culturais” distintas, por força de uma vivência em ambos os “espaços” (o meu próprio e o do outro), e assim estabelecer uma aproximação e imersão na realidade desse outro sobre o qual me propus tomar como “objeto de estudos”. Esse interesse se deu, sobretudo, porque encontro semelhanças no modo de proceder do trabalho de campo do antropólogo-etnógrafo e do tipo de foto-documentarismo que venho realizando profissionalmente.

A busca por essa percepção a partir do horizonte antropológico também me ajudou a elaborar uma nova compreensão sobre o que chamamos de “cultura popular”. E vale considerar também o próprio contato/confronto que venho desenvolvendo junto ao grupo de Maracatu Cambinda Brasileira, objeto de estudos desta pesquisa, e também junto a outras expressões da cultura popular pernambucana mediante o trabalho profissional.

Por isso, segundo entendo, compreender o “patrimônio como uma categoria de pensamento” significa também me colocar em um processo de construção de conhecimento sobre minha própria prática profissional. E esse processo, vinculado ao

contato que venho estabelecendo com algumas expressões da cultura popular pernambucana, tem me levado a entender a pertinência dessa perspectiva de Gonçalves (2009) pois, uma vez em campo, coincido com o autor sobre o quanto é possível constatar que “estamos diante de uma categoria de pensamento importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana” (GONÇALVES, 2009, p. 22).

Por esse motivo, identifico a perspectiva fotoetnográfica de Achutti (2004) como aquela que traz para a fotografia a importância da “vivência antropológica do trabalho de campo, no sentido de buscar interpretar as realidades culturais que se nos apresentam” (ACHUTTI, 2004, p. 14). Além disso, o autor defende que “o olhar é aprendido, é treinado de forma articulada com outros olhares. O olhar não é individual, ele é determinado social e conjunturalmente. É em função do tipo de olhar de uma dada época que são determinados os tipos de imagens e de que forma as pessoas se relacionam com elas (ACHUTTI, 2004, p. 42).

É, portanto, pensando nisso, que considero que no meu exercício etnográfico me coloco como um profissional do audiovisual no trabalho de campo, na mesma condição que o etnógrafo antropólogo. Neste caso, um fotógrafo que se faz etnógrafo à maneira da antropologia. E esse modo de “estar lá”, como diria Geertz (1989), deveria provocar uma reviravolta no modo de fazer o audiovisual. Isso porque, suponho, construiria seu discurso visual a partir da experiência etnográfica. Portanto, a própria experiência ocupa um lugar importante quanto ao modo de estar no campo e de construir um olhar sobre o outro. Assim, “para viabilizar um trabalho de antropologia visual com a utilização da fotografia, é necessário que o antropólogo domine a especificidade da linguagem fotográfica e que o fotógrafo tenha o substrato do olhar do antropólogo, com suas interrogações e formas específicas de olhar o outro” (ACHUTTI, 2004, p. 37).

Para Godolphim (GODOLPHIM, 1995), um exercício de produção de registros visuais tem como finalidade nos ajudar a “descrever de forma eficiente não a cultura material em si, mas os significados intrínsecos dos usos sociais da cultura material, de trazer à tona o sentido das relações sociais” (GODOLPHIM, 1995, p. 167). Por isso

a postura do pesquisador-fotógrafo também faz parte da técnica de pesquisa [...] A percepção dos acontecimentos visando à sua tradução em imagens requer um certo tipo de interação com a realidade que é condicionada pelas necessidades específicas do ato fotográfico [...] O pesquisador-fotógrafo precisa se colocar em um certo “comprimento de ondas” face aos

acontecimentos, de modo que o raciocínio possa, por um momento, ceder a primazia à sensibilidade e à intuição (GURAN, 2000, p. 159).

Tive a oportunidade de constatar, parcialmente, essas características da relação entre antropologia e fotografia citadas acima, ao fazer um exercício de categorização sobre alguns vídeos de candidatura a patrimônio cultural imaterial¹⁴ disponíveis na página do IPHAN. Recordo haver tratado sobre essa tentativa, por parte do responsável pelo audiovisual, de fazer imagens de uma atividade do brincante, mas não de acompanhar o “brinquedo” em seu cotidiano. Observei que em alguns vídeos, o profissional vai a um momento específico de atividade do bem e o retrata. Mas esse modo de “estar lá” para retratar um momento, não significa que houve o processo tal como foi descrito anteriormente.

Essa condição de “estar lá”, a meu ver, coincide com aquilo que Eduardo Restrepo (2018) diz sobre a perspectiva de um trabalho etnográfico que se distingue de “umas poucas visitas” ao local da pesquisa.

A etnografia nos permite descobrir mundos, próximos ou distantes, como resultado do duplo movimento entre o *estranhamento* sobre aquilo que não vemos porque é tão familiar e supostamente conhecido, como pela familiarização com pessoas e lugares que fogem à nossa atenção e à nossa compreensão por serem reduzidos a meros exotismo e estereótipo (RESTREPO, 2018, p. 36).

Trabalhar sob essa perspectiva, significou passar por um processo que não resultou imediatamente em imagens para o projeto de pesquisa. Na verdade, significou, inclusive, dispendar de muito tempo em atividades paralelas, nem sempre relacionadas ao maracatu, que não estavam implicadas diretamente com a pesquisa. Mas que me serviram de informação (e também de amadurecimento sobre a cultura e religiosidade

¹⁴ Escrevi um trabalho no qual trato essa relação entre a antropologia visual e a compreensão de “patrimônio como uma categoria de pensamento”. Nesse artigo eu desenvolvo um procedimento metodológico para selecionar e categorizar alguns vídeos apresentados em dossiês de candidatura para patrimônio imaterial ao IPHAN. Neste caso, todos os vídeos analisados estão disponíveis na página online do IPHAN como parte dos documentos apresentados sobre os bens que já estão registrados como patrimônio. A seleção dos vídeos teve como um dos critérios fundamentais que se tratasse de temas sobre cultura popular. Esse trabalho foi apresentado no XXXII Congresso Internacional ALAS 2019 – Perú, no GT *Sociología de la cultura, arte e interculturalidad*. O título do artigo: Antropologia Visual e Inventários: uma aproximação analítica aos vídeos do registro de candidatura de cultura popular para Patrimônio Imaterial do INRC.

popular) para construir uma compreensão sobre como as pessoas narram seus “saberes, fazeres, expressões, práticas e suas produções, que remetem à história, à memória e à [sua] identidade” (IPHAN, 2012, p. 12). E assim, finalmente, estabelecer conexões entre esses saberes, tal como propõe Gonçalves (1996), de identificar que “as narrativas sobre patrimônios culturais estão baseadas em narrativas históricas ou antropológicas sobre a memória e a identidade nacional” (GONÇALVES, 1996, p. 27).

Creio também que é válido acrescentar que quando menciono minha experiência profissional, minha intenção é ilustrar os exemplos que me ajudam a pensar sobre a forma como antes realizava um fotodocumentário, ou um produto audiovisual, e como o faço atualmente, à medida que vou me apropriando dessa perspectiva antropológica e também sobre o patrimônio cultural. Isso quer dizer que essa nova perspectiva para mim, leva-me a elaborar perguntas distintas e a desenvolver também uma atenção distinta sobre as opções referentes ao formato que o trabalho visual terá, bem como sua edição, construção narrativa, e sobre que tipo de imagens são mais pertinentes de acordo com a finalidade da pesquisa.

Sendo a fotografia um permanente ato de recordar e enquadrar elementos da realidade num plano se faz necessário um domínio técnico específico que venha explicar os recortes desejados. Esse domínio técnico aliado ao olhar treinado do antropólogo pode levar à construção de um trabalho fotoetnográfico que venha a ser relevante, não só como mais uma das técnicas de pesquisa de campo, mas também como uma outra forma narrativa, que, somada ao texto etnográfico, venha a enriquecer e dar mais profundidade à difusão dos resultados obtidos (ACHUTTI, 2004, p. 64).

Por fim, gostaria de retomar um ponto mencionado em um dos parágrafos anteriores sobre o papel da *experiência* de campo nesse trabalho que venho realizando. Creio que jamais chegaria a vivenciar um certo nível de compreensão sobre o maracatu de baque solto, e sobre esse universo místico e político que o envolve, sem que de fato não o houvesse experimentado a partir de um certo nível de inserção nessa realidade. Por isso, ousou dizer que a perspectiva de meu olhar sobre a festa, sobre os caboclos, sobre a religiosidade que os envolve, sobre suas memórias e identidades e também sobre a condição social, política e econômica que os contextualiza historicamente, tudo isso só me foi possível porque me sinto extremamente “afetado” (FAVRET-SAADA, 1977) por esse “objeto” de pesquisa.

Gostaria, portanto, de dedicar alguns parágrafos sobre essa compreensão de “deixar-se afetar”, à luz do que nos diz Favret-Saada (1977), partindo da experiência do trabalho de campo, na busca da construção de um olhar fotoetnográfico. Pois entendo que, se por um lado busco essa fonte epistemológica da antropologia e patrimônio, e também os aspectos técnicos que envolvem a prática fotográfica, por outro lado, percebo que também é essa experiência da alteridade estabelecida no trabalho de campo que me afeta e que me dá um novo entendimento e um novo olhar sobre o outro.

Interessada sobre o tema da feitiçaria em um povoado da França dos anos 70, Jeanne Favret-Saada passou a dedicar sua pesquisa como antropóloga sobre "as lógicas que organizam as ações de feitiço e 'quebra de feitiço'" (ZAPATA e GENOVESI, 2013, p. 49). De acordo com Zapata e Genovesi (2013), para compreender o funcionamento desses fenômenos, ela desenvolveu uma abordagem que a levou a refazer questões metodológicas e epistemológicas de relevância para o campo específico da Antropologia, e para as Ciências Sociais, de modo geral.

Trata-se de "ser afetado", como o impacto que provoca uma experiência sob a forma de um "quantum" energético de tipo inconsciente, que só é apreensível pelo etnógrafo por meio de uma experiência direta nesse contexto. Daí que para estudar a feitiçaria, seja preciso não só observá-la, ou participar de seus rituais, senão, além disso, deixar-se afetar por sua lógica de funcionamento (ZAPATA e GENOVESI, 2013, p. 50).

Em sua experiência de campo, Favret-Saada encontrou muita dificuldade para acessar às informações necessárias para o desenvolvimento de sua pesquisa. Ela relata que chegou ao campo com uma perspectiva metodológica tal como havia aprendido na universidade (FAVRET-SAADA, 1977), e enquanto manteve essa perspectiva de trabalho, apesar de permitirem sua presença em algumas seções de feitiço, segundo ela, não alcançava entender o que estava acontecendo ali à sua frente. Para não desistir da pesquisa, Favret-Saada percebe a necessidade de fazer mudanças em sua maneira de trabalhar. E não se tratava de refazer um método, ou reinventar outra maneira de manter a “distância epistemológica” de seu objeto. Seria necessário implicar-se para estabelecer outro nível de relação e de comunicação com o outro.

Somente quando acontece de ela ser "afetada" por aquilo que os moradores da região identificavam como feitiço é que passaram a compartilhar com ela as

informações dessa experiência local. Dito à sua maneira: “é aqui que se torna eventualmente possível o gênero de conhecimento a que visio –, o próprio fato de que aceito ocupar esse lugar e ser afetada por ele abre uma comunicação específica com os nativos: uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade, e que pode ser verbal ou não” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 159).

Márcio Goldman (2005) esclarece que não se trata de afeto "no sentido da emoção que escapa da razão, mas de afeto no sentido do resultado de um processo de afetar, aquém ou além da representação” (GOLDMAN, 2005, p. 150). “Ser afetado” tem a ver com uma experiência em que, neste caso, o etnógrafo ocupa um outro lugar distinto do habitual, ao mesmo tempo em que é, em certa medida, tomado por ele. Não no sentido de se fazer igual a esse outro que o habita, mas “pelo fato de experimentar as intensidades que o constituem, as mesmas que virtualmente existem como uma força anônima, como um ‘isso’ vindo sabe-se lá de onde” (MENEZES, 2016, p. 237).

A experiência descrita por Favret-Saada ajudou-me a encontrar uma linguagem que identificasse aquilo que eu estava experimentando em minha condição de fotógrafo documentarista. No exercício de minha profissão sempre procurei fundamentar a minha prática com leituras de textos das ciências sociais. As leituras sobre etnografias sempre me ajudaram a identificar as mais distintas dinâmicas experimentadas no campo. Mas havia uma dimensão na relação com as pessoas que eu encontrava no campo que eu chamava de empatia pela ausência de uma outra compreensão a respeito do que experimentava. O “ser afetado” aqui descrito é o que me permite, como mencionei anteriormente a respeito da fotografia de Preto Benvindo, adentrar nesse território sagrado do outro e experimentar junto com ele o sentido do brinquedo. O sentido dessa força que move um povo tão desprovido de recursos econômicos, mas não desprovido da alegria de manter a festa sempre viva. Essa tensão entre a busca da objetividade e o conhecimento interpretado no âmbito da subjetividade que atravessa a minha experiência de campo encontra ressonância no seguinte:

A dificuldade de transformar em 'objeto' os interlocutores com os quais o antropólogo dialoga em campo, e que constituem suas fontes de dados, é um fato muito mais marcante na Antropologia do que em outras Ciências Sociais. A objetividade científica parece exigir algo impossível ao antropólogo: que ele se separe e se distancie da realidade analisada, que transforme sujeitos em objetos de análise, tal como o fizeram as ciências naturais, que forneceram os paradigmas da metodologia científica às nascentes Ciências Sociais. Tarefa impossível, especialmente quando se reconhece que as boas etnografias são

aquelas escritas por antropólogos que em campo, foram afetados e transformados pelo processo da pesquisa, afetos e transformações que serão novamente vividos no próprio processo da escrita (CAIUBY NOVAES, 2010, p. 460).

Portanto, apesar do risco de cair em um subjetivismo, procuro o papel desse olhar que se constrói com o outro, tanto no campo, como no espaço acadêmico. E se está correto dizer que “uma fotografia é a materialização de um olhar, é o discurso de um olhar” (ACHUTTI, 2004, p. 111), então, entendo que ao nos deixarmos afetar, produzimos um “olhar afetado”.

Este “olhar”, o compartilho por meio das fotografias no capítulo 4, e também nos dois vídeos documentários¹⁵ referenciados na nota de pé de página da página 15. Antes, porém, trato de contextualizar historicamente o maracatu de baque solto no próximo capítulo, ao mesmo tempo que falo da história do grupo Cambinda Brasileira que faz parte do início dessa história.

¹⁵ Documentários:

- “Carnaval Itinerante”: https://youtu.be/_TxYu2X--k4
- “Um tempo chamado Cumbe”: <https://youtu.be/Wf2NG70DCIQ>

Capítulo 2 – A Cambinda Brasileira na história do Maracatu de Baque Solto

A região da Mata norte de Pernambuco é conhecida por sua história e estórias ligadas ao ciclo da cana de açúcar e aos engenhos que, com as mudanças no processo de produção, transformaram-se em usinas. Porém, a marca do trabalho duro continua sendo experimentada por aqueles que ainda dependem do corte da cana. É em meio a essa realidade que surge a brincadeira dos caboclos de lança. “Trata-se de uma manifestação típica e sobretudo espontânea dos canavieiros, que vivem numa região caracterizada historicamente por profundas desigualdades e conflitos sociais” (BORGES DE MEDEIROS, 2003)¹⁶.

Entendo que é importante situar na história as manifestações iniciais dos maracatus, visto que o seu surgimento se dá em meio ao declínio das oligarquias dos senhores de engenho e do crescimento da industrialização do açúcar, implementado posteriormente pelas usinas. Com pouco trabalho, e devido à venda de terras por parte dos senhores de engenho aos usineiros, ocorreu um êxodo importante dos que trabalhavam e viviam no território desses engenhos para espaços urbanos e, com isso, se levou junto a brincadeira, não só o que viria a ser chamado de maracatu de baque solto, mas também outros folguedos que caracterizam a Mata Norte pernambucana.

¹⁶ O denso trabalho de Roseana Borges de Medeiros exposto em sua tese de doutoramento, “Maracatu rural: luta de classes ou Espetáculo?” (2003), traz uma ampla pesquisa sobre os processos sociais, políticos e econômicos pelos quais passaram essas regiões que movimentaram a economia Pernambucana (bem como a economia nacional) com a monocultura do plantio da cana-de-açúcar. Borges de Medeiros, aborda todo o processo de desenvolvimento e declínio dos engenhos, a concentração de poder político entre poucas famílias pernambucanas com a ascensão das usinas, o aumento da exploração da mão de obra legitimada pelo Estado, e a reação dos agricultores com o movimento das chamadas “ligas camponesas”, que teve sua origem na região da Mata Norte Pernambucana. Se por um lado, estamos falando de uma história de exploração da mão de obra de trabalhadores, em uma região que se caracteriza por várias violações dos direitos trabalhistas e humanos, por outro lado, vale lembrar dessa força subversiva e criativa que marca esses trabalhadores rurais: “As classes subalternas reagem de diversas maneiras, [...] desde a década de 40, em todo o Brasil, foram criadas Ligas e Associações Rurais sob influência do Partido Comunista. Ocorre, porém, que, com a cassação do registro do PCB, em 1947, tais associações foram severamente reprimidas através da violência [...] No entanto, foi na Zona da Mata de Pernambuco que se desenvolveu o capítulo mais importante da história do campesinato brasileiro, as Ligas Camponesas” (BORGES DE MEDEIROS, 2003, p. 184).

Há quem diga que os grupos de maracatus surgiram no final do séc. XIX e início do XX. Não se sabe ao certo o ano, mas se considera o ano de 1914 como uma data “oficial” de fundação do primeiro grupo de maracatu da zona da mata, o Maracatu Cambinda de Araçoiaba, conhecido como “Cambindinha”, segundo o Dossiê de candidatura do maracatu de baque solto como patrimônio cultural e imaterial (AMORIM, 2013). Quatro anos depois se organiza o grupo que tempos depois veio a ser chamado de Cambinda Brasileira, do Engenho Cumbe, fundado em 1918, por Severino Lotero. O início da Cambinda Brasileira se confunde com a história que se conta sobre os inícios das manifestações desse folguedo.

Sobre o início da Cambinda Brasileira, distintos relatos com pontos coincidentes procuram justificar o porquê do nome “Cambinda”, em uma tentativa de elucidar a origem do próprio nome, bem como de se construir uma narrativa sobre a veracidade da antiguidade do grupo, gerando algo como um “mito de origem”¹⁷. Desse modo, encontramos elementos coincidentes e díspares nos relatos. Mas que, segundo entendo, não põe em contradição os aspectos mais importantes sobre o que essas narrativas pretendem contar.

Entendo também que falar sobre a origem do termo “Cambinda” ganha relevância para a história do maracatu porque vários grupos levam esse nome, tanto os de baque solto, como os de baque virado. Para ficar somente no caso da Cambinda Brasileira, apresento aqui duas narrativas desse “mito de origem”. Uma está baseada naquela narrativa mais oficial, que coincide com o que se encontra escrito sobre a

¹⁷ Devido à repetição de nomes de maracatu com o nome “Cambinda”, Guerra-Peixe (1980), procura fazer uma historicidade sobre o termo: “em Pernambuco não há um desses folguedos de ralé como os Caboclinhos, Congos e Cambindas que antes de ir a qualquer parte não vá dançar uma jornada à porta da Igreja de N.S. do Rosário, a santa dos pretos. Na Paraíba existiam grupos chamados ‘Cambindas’ e o mesmo autor [Rodrigues de Carvalho] assinala: ‘na dança Cambindas os dançadores levam todo o tempo acorados num movimento de sapo, que acompanha à música’. Por sua vez, Oneyda Alvarenga obteve a comunicação de que na Paraíba não se dança mais a Cambinda, porém, ‘o bailado era absolutamente igual ao Maracatu pernambucano. Apreciado algumas interessantes coincidências que envolvem o vocábulo, a autora interroga ao tratar do Maracatu: ‘Cambinda’, Cambindas, ou quem sabe, Dança dos Cambindas, não teria sido o primitivo nome do bailado?’ [...] O grande número de baianas teria motivado, segundo informante, o folguedo ser chamado ‘as Cambindas’, isto é, ser designado no feminino [...] Imaginamos que os Cambindas poderiam ter sido também alguma modalidade de Maracatu, não registrada, pois é significativo o emprego outrora do termo ‘cambinda’ nos designativos de alguns grupos recifenses: ‘Cambinda Estrela’, ‘Cambinda Velha’, ‘Cambinda Nova’, ‘Cambinda Leão Coroado’. [...] ‘Cambinda’, como sucede com a palavra nagô, é termo usado no sentido de ‘africano’, pelos populares recifenses (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 27 e 28). Além desse texto de Guerra-Peixe, para uma leitura aprofundada sobre as Cambindas da Paraíba, em Taperoá, ver a dissertação “Sabe bem pisar o chão!”: dinâmicas territoriais e tradição de conhecimento entre as Cambindas (ALVES, 2015).

Cambinda, o outro, guarda o aspecto da oralidade, contado por Joãozinho Padre (filho do antigo e conhecido caboclo de lança, João Padre, antigo dono da Cambinda Brasileira). O primeiro texto, é um recorte de uma matéria escrita na página “cultura.pe” da Secretaria de Cultura e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), sobre o título de Patrimônio Vivo dado ao Maracatu Cambinda Brasileira.

Era a primeira década do século 20, nas terras de Nazaré da Mata, com o povo quase passando fome pela falta de chuva e trabalhos. Depois chegou um inverno rigoroso e as chuvas fizeram transbordar o rio, atraindo os moradores para o pescada. Por muito tempo, o povo comeu cambinda. Um peixe pequeno que só dá em água doce. Um dia, de tanto comer cambinda, algum morador da localidade deu a ideia: vamos formar um maracatu e ele terá o nome de Cambinda Nova. E assim ficou sendo chamado, enquanto pertenceu aos seus primeiros donos. Severino Lotero, além de dono, era o mestre [do apito]. Quando ele abandonou, seu primo, João Fulosino, pegou o apito e também tomou conta do brinquedo. Passou então para João Lauro, seu cunhado. João Lauro também não aguentou por muito tempo a responsabilidade e, então, o maracatu chegou nas mãos de João Estevão da Silva, o João Padre.

Contam que foi um desentendimento que fez o maracatu sair das mãos de João Lauro e ir pros cuidados de João Padre. Tanto é que Padre tirou o maracatu de Chã de Cazumbá, localizado no entorno do Engenho Cumbe, e o levou para dentro do Engenho, onde trabalhava no corte da cana. Ali, pediu permissão a Dona Rosinha Borba, matriarca da família, dona das terras todas. Antes de liberar a brincadeira, ela fez uma exigência: que o maracatu se chamasse Cambinda Brasileira, numa reverência à pátria. Foi Dona Rosinha que deu a primeira bandeira (o equivalente ao estandarte, em outras expressões) ao Cambinda Brasileira. E naquele mesmo ano, em 1918, o maracatu saiu pelas terras do Cumbe, em pleno domingo de Carnaval.

A primeira apresentação foi para a família de Dona Rosinha, depois o maracatu ganhou outras terras da Mata pernambucana. Era como se brincava no início: nos engenhos, no meio do canavial. Com os personagens que até hoje foram preservados: Catita, Mateu, Burra, Baianas (no começo, homens vestidos de baianas. Hoje as mulheres já brincam), Arreiamá, Caboclos de guiada (lança) e o mestre, a tirar os versos na hora. O conjunto é o terno, formado por mineiro, porca (espécie de cuíca), gonguê, caixa e bombo. A Catita corria na frente, abrindo caminho, pedindo permissão pro dono da casa deixar o maracatu brincar. Permissão concedida, o maracatu entrava o engenho e fazia a festa dos moradores. Ali, os folgazões podiam receber comida, bebidas, e era só (ASSUMPCÃO, 2020).

Joãozinho segue um relato que, embora não seja contraditório ao anterior, tem a particularidade de um discurso construído com aquilo que é próprio da oralidade. O relato, que também é uma “narrativa autobiográfica” (LINDÓN, 1999), nos apresenta elementos para que também nós, espectadores de seus causos, tiremos uma lição a partir de nossas próprias conclusões com os elementos postos pelo narrador:

O Maracatu [Cambinda Brasileira] foi fundado em 1918 e o mestre era Severino Lotero. Depois, foi João Fulosino. Depois foi... era conhecido por Doquinha, mas o nome dele era João Lauro. Aí veio Antônio Hélio, depois veio Canário Voador, depois veio Barachinha, veio Cosmo Antônio, veio Cobrinha, veio Davi, veio Biu Caboclo, veio Antônio Paulo Sobrinho, veio Zé Flor, veio Mané Domingos, veio João Vicente (que brincou um ano), veio Zé Biu, veio Biu da Barra. De Zé Biu pra cá, todos esses mestres eu brinquei com eles.

[No início] Era conhecido como Cambinda Rosa. Severino Lotero foi dono e foi mestre do Maracatu. Mudaram o nome, quando o papai [João Padre] começou a dominar ela. Mas quando fizeram o documento do Maracatu, fizeram direto, 1918, começando por Cambinda Rosa, depois é que foi Cambinda Brasileira. Diz que foi uma pescaria, quando teve uma crise medonha aqui do povo do engenho naquela época. Do povo moendo cana... aí quando se acabou a cana, aí Dona Rosinha [proprietária das terras] perguntou: “oh Antônio Borba [esposo], como é que vai fazer? Chama esse povo, e vamos fazer uma pescaria?” Aí foi dessa pescaria que mudou o nome do Maracatu.

Ela disse: “oh João Padre aqui tem mei mundo de gente trabalhando no engenho e vão pescar”. Aí quando foram pescar, pegaram mei mundo de peixe, o povo do engenho que era trabalhador dela. Aí [ela disse]: “oh... (inaudível) tu brinca o quê? [João Padre responde] “é Cambinda Rosa”. [Dona Rosinha] “pois a partir de hoje tu vai mudar o nome do Maracatu”. Aí papai [responde]: “cuma?!”. [Dona Rosinha] “dê um lance aí no açude!” [jogar a rede de pesca]. Aí quando deu o lance, veio aquele peixe bem amarelo. Aí [Dona Rosinha] “oh João Padre, que peixe é esse?” Aí papai disse: “é uma cambinda”. [Dona Rosinha] “Cambinda de quê?!” Aí papai... “Cambinda Brasileira”. [Dona Rosinha] “Então a partir de hoje vai ser Cambinda Brasileira o teu maracatu, viu?!” Aí começou como Cambinda Brasileira, e até hoje! Aí ela disse que “a bandeira, a primeira bandeira quem vai dar sou eu, viu?” Foi a senhora de engenho daqui do Cumbe. A mudança do Maracatu começou assim, de Cambinda Rosa para Cambinda Brasileira. Cambinda Rosa começou em 1918, aí só fez mudar: Cambinda Brasileira. Aí o povo diz assim, mas não tem a data [da fundação]. Mas tem a data de Cambinda. A mesma história desse outro maracatu, Leão Formoso... Tá como Leão Formoso que começou em 1980. Eu sei da história dele. Mas não começou como Leão Formoso, começou como Leão Teimoso. O primeiro mestre dele, daquele maracatu, foi Zé Ferreira, conhecido por Zé Preto. A primeira sambada dele foi com a gente. O fundador dele foi o finado Joquinha (entrevista a Joãozinho Padre, fevereiro de 2019).

Ambas as narrativas trazem os elementos originários do grupo e creio que esses são pontos mais importantes a serem ressaltados aqui: a origem do nome e o marco histórico (referencial) de seu início. O primeiro texto, bem mais elaborado e nos moldes de uma compreensão linear da história, é aquele que mais escutei sendo repetida entre os diretores do folguedo e, como já mencionei acima, é também aquele mais “oficial” da história escrita sobre o grupo.

A segunda narrativa, contada por Joãozinho, traz consigo aspectos mais alegóricos e com características de árvore genealógica e de aspecto “extraordinário” para dar respaldo à veracidade do que se está contando. Também considero importante

destacar que quando menciono que se trata de uma história contada a partir de “narrativas autobiográficas” (LINDÓN, 1999) é porque este narrador coloca o seu pai, João Padre, como uma espécie de alicerce da fundação de seu grupo de Maracatu e também como um conhecedor e guardião dos segredos da brincadeira. Sobretudo porque em cada exemplo que dá, enfatiza: “naquele tempo” era assim... Além disso, falar de seu pai, é falar também de sua própria genealogia, e fortalecer uma narrativa de pertencimento à “cultura” do maracatu. Para Joãozinho o “segredo” é parte constituinte do maracatu. Por isso essa “brincadeira” que começou no início do século XIX “cresceu e se multiplicou”.

Hoje, o maracatu de baque solto, presente majoritariamente na região da Mata Norte pernambucana, e com algumas representações na cidade do Recife e Olinda, e Região Metropolitana, contando com um total aproximado de 115 grupos (AMORIM, 2013)¹⁸, tem recebido várias denominações diferentes. As nomenclaturas mais conhecidas na atualidade são “maracatu rural” e “maracatu de baque solto”. Este último é mais usado em apresentações públicas oficiais, tais como os desfiles e concurso de maracatus na cidade do Recife; também se observa essa denominação em documentos oficiais como o Dossiê de candidatura de Patrimônio Cultural Imaterial do IPHAN (AMORIM, 2013). Além desses casos, o “baque solto” também é usado para o nome oficial dos grupos, por exemplo, neste caso, “Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira”.

Bonald Neto (1991) recupera outros nomes atribuídos a essa brincadeira: maracatu de orquestra, maracatu de trombone, maracatu moderno e maracatu de baque singelo. Além desses, o autor lembra que um grupo específico de Caruaru-PE foi chamado de maracatu de pastoril. Lembra também que Ascenso Ferreira chegou a demoninar o maracatu de samba de matuto.

Entre os brincantes da Mata Norte, e especificamente no grupo Cambinda Brasileira, o nome mais usado para denominar a brincadeira é simplesmente “maracatu”. Quando fazem referência ao seu grupo normalmente falam sobre “o meu

¹⁸ Entrei em contato com Manuel Salustiano, presidente da Associação dos Maracatus de Baque Solto, para saber se havia uma atualização dessa quantidade, mas ele não soube informar, e disse que a Associação está sem funcionar desde o início da pandemia, em março de 2020. Por conta disso, ele não achava adequado me passar qualquer informação, pois poderia não está correta.

maracatu”, ou “a minha Cambinda”. Referem-se ao grupo com o artigo feminino, “a Cambinda”, fazendo menção ao peixinho (uma piaba) de água doce que leva esse nome, marcado pelas narrativas de origem mencionadas acima. Também usam o termo “maracatu” quando se referem ao conjunto de elementos que fazem parte desse folguedo. E sobre este último caso, também usam o termo “cultura”. Para tanto, um folgazão¹⁹ quando fala sobre quanto tempo brinca no maracatu, ele tanto pode dizer “há muito tempo eu brinco de maracatu”, como “sou de maracatu”, ou “eu sou da cultura”.

Durante as festas de Carnaval, o termo “maracatu” era recorrente sem que houvesse distinções entre o maracatu de baque solto e o de baque virado, já que antes, maracatu era uma expressão relacionada a batuque e por isso se dava uma certa “confusão” para se distinguir entre uma e outra brincadeira. O maracatu de baque solto, ou maracatu rural, tem suas particularidades em relação ao de baque virado, ou maracatu nação, como é popularmente chamado. Segundo Leonardo Esteves (2016), o maracatu de baque solto,

é uma brincadeira que reúne uma série de elementos sagrados. As tradições religiosas de matriz africana, os cultos e rituais de tradição indígena, como a Jurema, e o sincretismo do catolicismo popular estão muitas vezes presentes nos rituais, nas atividades cotidianas e na maneira de parte de seus integrantes se relacionarem entre si e compreenderem o mundo [...] O maracatu é uma manifestação cultural relacionada a um contexto ritual, social e econômico, e possui um complexo sistema simbólico, regimes de conhecimento, relações de reciprocidade, práticas, dimensão sagrada, formas de organização, dentre outros aspectos bastante particulares” (ESTEVES, 2016, p. 30).

O baque virado, ou maracatu nação, é conhecido por trazer em sua característica formação “uma corte com rei, rainha, príncipe e princesa, duquesa e duque, vassalos, lanceiros, escravos, baianas e damas do paço” (LIMA, 2020, p. 158). Vale dizer também que

segundo grande parte dos autores que estudam o tema, a história desta manifestação está ligada às cerimônias de coroação de reis do Congo que aconteciam nos séculos XVIII e XIX. Nestas ocasiões, as irmandades dos Homens de Cor nomeavam um rei entre os negros, para que mantivesse a “ordem” entre os seus pares e servisse como um intermediário entre eles e os seus senhores. Essas coroações eram acompanhadas de um auto dramático e seguidas de batuques e danças que resultaram em distintas manifestações em diferentes partes do Brasil e deu origem ao que, em

¹⁹ Compreendo como sinônimos os seguintes termos: brincante, folgazão e maracatuzeiro.

Pernambuco, passou a ser chamado de “maracatu”. Com o fim oficial da escravidão, em 1888, a figura do rei do Congo perderia sua função de controle social (para os senhores). Contudo, as cortes, danças e batuques dos negros continuaram existindo e foram ressignificados (ou revelando o que, talvez, representavam para aqueles que participavam da manifestação), até que, a partir do século XX, os maracatus tornaram-se mais conhecidos pela ligação com as religiões afro-brasileiras e, posteriormente, pela relação que passou a estabelecer com o carnaval (ESTEVES, 2008, p. 23).

O baque solto é mais conhecido por um de seus principais personagens, o caboclo de lança, que traz na composição do personagem uma lança pontiaguda feita de madeira e adornada por fitas coloridas; enormes chocalhos nas costas (daqueles típicos que vemos pendurados no pescoço do gado); cobertos por uma gola ricamente adornada e colorida, antes feita de vidrilho, hoje, de lantejoulas; um chapéu vistoso também feito com fitas coloridas reluzentes; uma flor de cravo ou galho de arruda na boca; camisas manga comprida, feitas de chita e calças compridas e meião, que lembram a vestimenta do trabalho diário do cortador de cana (AMORIM, 2013).

A título de curiosidade sobre esse aspecto da vestimenta do caboclo de lança, ao pesquisar imagens antigas de maracatu, deparei-me com um trabalho de Abelardo da Hora, artista pernambucano falecido em 2014, que, a princípio, causou-me estranheza pela performatividade do chapéu do caboclo. Atualmente, o chapéu do caboclo de lança forma um grande volume em posição vertical sobre a cabeça do caboclo. Na arte de Abelardo da Hora o chapéu ganhou uma inclinação como que formando um arco em direção às suas costas.

Figura 8: Caboclos de lança de Abelardo da Hora.



Fonte: Abelardo da Hora, 1965

Essa representação levou-me à procura de fotografias datadas do mesmo período. Encontrei o trabalho de outro importante artista pernambucano, Lula Cardoso Ayres (LACERDA, 2017), em uma compilação de fotografias sobre Pernambuco, em que há algumas imagens de caboclos de lança, realizadas entre os anos de 1945 e 1950, que também me surpreenderam por me ajudarem a ver a diferença nesse detalhe da inclinação do chapéu, que coincide com o desenho de Abelardo da Hora, bem como com o formato da ponta da guiada (da lança), que também passou por mudanças na atualidade.

Figura 9: Caboclo de lança, de Lula Cardoso Ayres



Fonte: Lula Cardoso Ayres, entre 1945-1950

Chamo a atenção para este detalhe do chapéu porque tenho observado o quanto o seu tamanho vem aumentando em altura, em volume e, conseqüentemente, em peso, nos últimos anos. Esse aumento do volume do chapéu veio a fazer sentido para mim quando estive gravando os desfiles do maracatu no concurso realizado durante o carnaval do Recife em 2019 e 2020, na conhecida Av. Dantas Barreto, palco onde se dá a disputa entre vários folguedos pernambucanos. Tanto o chapéu do caboclo como o chapéu de pena do arriamá (o caboclo de pena), quanto maior o seu tamanho, maior destaque

consegue ter na Avenida²⁰. Isso significa a possibilidade de também conseguir maior pontuação por personagem nessa disputa. E, conseqüente, caso isso venha a se reverter em uma das três primeiras colocações, representa também um ganho financeiro para o grupo.

Ainda sobre a questão do chapéu, foi somente estando lá e fazendo essa experiência visual do desfile, que entendi o quanto o concurso vem influenciando certas transformações no maracatu, tanto em sua estética, quanto em alguns costumes. Sobre essa “experiência visual do desfile”, chamo a atenção para a relação entre o grande espaço construído para o desfile e esses folgazões dançando sobre a avenida. Por um lado, o espaço, a Av. Dantas Barreto e suas arquibancadas, transforma-se em uma espécie de enorme palco em linha reta, ganhando imensas proporções espaciais. Por outro lado, o desfile do maracatu de baque solto, ao contrário do desfile das agremiações carnavalescas que contam com carros alegóricos (e que usam disso para preencher o espaço na avenida), temos somente os folgazões para preencher todo o espaço que, em caso de os personagens usarem vestimentas mais simples, menos volumosas, correm o risco de terem pouca visibilidade. Desse modo, vejo que tanto as vestimentas dos caboclos de lança e arriamá, como já mencionei, bem como o volume das armações (parte inferior) dos vestidos das baianas, tem aumentado consideravelmente. Tem havido também incrementações no uso das cores dessas vestimentas com o objetivo de conseguir maior visibilidade, tanto dos chapéus, quanto de adornos coloridos nos vestidos das baianas.

Segundo essa percepção sobre o espaço do desfile, entendo que esse conjunto de elementos espaciais provoca uma relatividade de grandezas: diante de um grande cenário, uma pessoa pode parecer menor do que ela realmente é. Por isso, ao ganhar maiores proporções e diversidade de cores, o chapéu ganha visibilidade e notoriedade, e me arriscaria dizer que, além disso, o folgazão faz outra experiência sensorial de seu próprio tamanho quando está desfilando. Sente-se grande.

Abaixo, exponho mais uma fotografia de Lula Cardoso Ayres. E como se trata de uma fotografia frontal, é possível observar melhor tanto as vestimentas dos

²⁰ No link a seguir, apresento o vídeo do concurso de 2019 em que a Cambinda conquistou o segundo lugar da disputa entre os grupo “Especial”, que seria a categoria mais alta do concurso: <https://youtu.be/i2akIEzcy9Q>

arreiamás, como dos caboclos de lança, bem como os seus chapéus. Vale observar também o tamanho bem pequeno e discreto da gola do arreiamá. Na seguinte fotografia (colorida) estão pai e filho, que começaram a fazer parte da Cambinda a partir do carnaval de 2019, com uma “arrumação” de arreiamá completamente diferente de tudo o que se tinha até então, inclusive dos próprios arreiamás da Cambinda. No desfile de 2019, receberam pontuação máxima.

Figura 10: Caboclos de lança nas pontas e, ao centro, caboclos de pena (ou arreiamá)



Fonte: Lula Cardoso Ayres, entre 1945-1950

Figura 11: Arreiamá da Cambinda Brasileira, pai e filho, Sandro e Sandrinho



Fonte: Autoria própria, 2019

Encontrei duas formas distintas de escrever a denominação deste último personagem: “arreiamá” e “arreiamar”. Mas já ouvi também folgazões chamarem “reiamar”. Optei pela primeira forma para estar de acordo com a escrita usada no Dossiê do Maracatu de Baque Solto (AMORIM, 2013). Severino Vicente Silva (2005) também usa a primeira forma. Segundo ele, “O arreiamá é a representação da ligação mais primária com as forças da natureza, a inocência da terra antes das guerras que destruíram as tribos [...] O arreiamá, também chamado de Tuxaua, usa camisa bordada, calça na altura dos joelhos, e, na cintura, tem fitas e penas de pássaros, no chapéu, nos braços e nas pernas. No maracatu, a atividade do caboclo arreiamá é proteger a corte, o casal real, a dama do paço, as baianas. Uma proteção dos espíritos da floresta. Com o seu penacho, utilizando, principalmente, penas de pavão, o arreiamá embeleza o cortejo do maracatu. Sua presença mostra a riqueza da tribo [...] O arreiamá é o índio que parece mais ligado aos aspectos da natureza, da religião, dos segredos da Jurema. (SILVA, 2005, p. 44).

Outro personagem de extremo destaque do maracatu sobre o qual há também importante responsabilidade é o mestre do apito que, com seus versos improvisados, se faz porta-voz do maracatu. É aquele que transmite por meio de suas marchas e galopes, os sonhos, as angústias, as alegrias, o humor e a esperança de sua gente.

O Mestre do Apito e o contra-mestre são os responsáveis pelo canto improvisado do Maracatu. O mestre do apito é responsável pelo ritmo dos versos cantados e embalado, em seguida, pelo ritmo do “terno”. Este último é um grupo, geralmente, formado por cinco percussionistas. Normalmente é um grupo de notoriedade entre os brincantes e que, pelo menos no caso do Cambinda Brasileira, os componentes quase não variam. Quando se trata de apresentações públicas, acrescenta-se ao grupo musical alguns instrumentos de sopro, tais como trombone de vara, trompete, e outros do tipo. Estes últimos já tem maior circularidade entre os grupos de maracatu e variam bastante de apresentação para apresentação, sobretudo porque sua participação nas festas tem muito a ver sobre o quanto o grupo de maracatu pode arcar com o cachê exigido pelos músicos²¹.

O Maracatu de baque solto traz um outro aspecto importante na vivência de seus brincantes: a dimensão religiosa ligada às origens africanas e indígenas, misturada entre os segredos e mistérios passados em condição de estreita confidencialidade entre gerações, como já havia mencionado por meio da entrevista de Joãozinho Padre. Recordo que em entrevista a seu Zé Pedro, arriamá por mais de 20 anos na Cambinda, hoje impedido de continuar na brincadeira por não suportar mais o peso do “chapéu de pena” devido uma cirurgia que fez na coluna cervical, ao ser indagado de por que é importante guardar o segredo sobre seus resguardos e “feituas” em preparação para o carnaval, ele responde:

é importante não dizer o segredo da gente, porque tudo que a gente sabe, se disser, fica sem nada. Tudo que você souber, e é seu, se você disser a todo mundo, você fica sem nada. Porque quem tem um tem dois. Porque você conta a um, [mas são vários "uns"], então se você disser, você perdeu o "um" [que você tinha] e fica sem nada. Não é assim? Se você explicar tudo que

²¹ Com o recurso público que a Cambinda agora recebe por haver recebido o título de “Patrimônio Vivo”, a atual presidente do grupo tem feito uma seleção mais exigente quanto a esses músicos. Isso porque havia bastante confusão por conta da limitação de pagamento para eles. Segundo a atual Presidente da Cambinda Brasileira, Edilamar Lopes, “agora são os músicos que vem procurar a Cambinda. E agora a gente seleciona qualidade, porque tem recurso pra isso” (fragmento da entrevista realizada com Edilamar Lopes em junho de 2021).

sabe, você não fica sem nada? (fragmento da entrevista a Zé Pedro, fevereiro de 2019).

Na entrevista a Joãozinho, ele também expõe a importância de ter e de guardar segredo para a continuidade do brinquedo. Joãozinho, assim como os demais folgazões, escuta com desconfiança a pergunta sobre os segredos do maracatu. Afirma que tem sua própria maneira de fazer o seu calço com aromas e ervas, mas insiste em dizer que só pode dizer isso. Embora a pergunta não era sobre o seu segredo, mas sobre histórias que ele conhece sobre a importância do segredo para o maracatu. Esclarecida a pergunta, ele começa seu relato com o exemplo do próprio pai João Padre, novamente:

Ele não dizia nada a gente. O segredo dele, ele não contou nem pra mim, nem pra minha mãe. Quando chegava o carnaval, ele falava assim, sozinho assim num canto [Joãozinho aponta para o quintal da casa] e minha mãe dizia “oh João, o que tu tá fazendo?” [resposta] “Não interessa! Eu morro, mas meu segredo eu não passo pra ninguém!” Ele sabia como é que brincava. Ele sabia quando um carnaval ia dá bom e quando ia dá ruim. [...] Ele dizia que sabia, mas não dizia porque era. [...] Se alguém disser que não tinha segredo, tinha! Hoje em dia não tem segredo porque o cabra tem a língua grande pra dizer. Se você tem um segredo e for contar o que você tem, você fica sem nada. A mesma coisa foi a estória da onça com o compade gato. Ele ensinou todos os saltos a ela. Mas a onça tava doidinha pra pegar o compade gato. A onça era sabida, mas o compade gato era mais sabido ainda. [Depois de ele ensinar tudo] chegou a hora de mostrar. Aí ele disse, “venha!”. Ela deu um bote nele e ele “prah!”, saiu assim. Ela ia pegar ele! Aí ela disse: “esse salto aí você não me ensinou não”. Aí ele disse: “se eu tivesse ensinado a senhora tinha me comido” [...] A mesma coisa é o caboclo. O caboclo tem mei mundo de ponto, mas chega um pra o cara pegar ele, e ele [é que] segura o cara. Porque? Porque o ponto dele todim ele não diz a ninguém (fragmento da entrevista a Joãozinho Padre, fevereiro de 2019).

A naturalidade e a assimilação do processo de construção de um saber transmitido, também de forma natural, passa despercebido pelos que só observam a brincadeira sem entender que por traz de todo aquele colorido, do som do terno e do sopro dos metais, do grito do apito e dos movimentos das danças, ali estão segredos feito corpo naqueles que integram o maracatu. São vivências como essas que contribuem para a transmissão e continuidade de sua existência como resistência. O carnaval para os folgazões exige não só um preparo corporal, mas também religioso. Exige também do brincante ter a coragem de não contar sobre aquilo que lhe pertence.

Essa religiosidade vivenciada em seu sincretismo, pode ser um elemento de fundamental importância para identificar “as fronteiras” onde o sagrado e o profano se

misturam (SILVA, 2013, p. 16), sem invadir, no entanto, o segredo do outro. Um exemplo dessa mistura ou entrelaçamento de crenças, seria o galho de arruda e o cravo colocado na boca para proteção e “fechamento do corpo”, ou para “estar bem calçado”, diria um folgazão. O cuidado com a guiada (ou lança) e o patuá que ela carrega oculto para proteger seu dono, e o cuidado que este tem para não agarrar a guiada de outro, são alguns dos encantos e segredos que fazem parte dessa malha rica de crenças que envolvem e sustentam o brinquedo.

Exemplo desses preparos, diz respeito àqueles para a abertura do carnaval, realizado com base em rituais da jurema, oriundo da cultura indígena, do candomblé afro-brasileiro e sem deixar de lado a prática religiosa trazida pelos colonizadores e mantida e orientada pelos senhores de engenho. Essa “fusão” reflete a pluralidade cultural que temos hoje na região da zona da mata (SILVA, 2013).

Os rituais para calçar os folgazões são os mais distintos e sincréticos. Uma parte significativa de grupos de maracatu tem relação, direta ou indiretamente, com algum terreiro de jurema, por meio de uma madrinha ou padrinho do maracatu que, em geral, são uma mãe ou um pai de santo. Os folgazões recebem seus objetos e as entidades dos mestres que irão “acompanhá-los” durante o carnaval. As histórias e “causos” sobre com quem brinca os caboclos são as mais diversas.

Como essa é uma informação muito velada, pois faz parte do conjunto de segredos que envolvem o maracatu, não é possível entrar nos detalhes sobre este caso, mas é importante dizer que muitos caboclos de lança e arriamás de uma geração mais velha com quem falei, dizem não brincar sozinhos²². Isso foi o máximo que consegui de informação. Ao contrário disso, dos mais jovens, pelo menos na Cambinda, não escutei que tinham muito interesse em incorporar algum espírito. Esses jovens demonstraram maior preocupação em se resguardar de relação sexual, dias antes do carnaval. Há também quem faça isso, antes e depois do carnaval. E não há uma convenção sobre a

²² Quando os folgazões falam que “brincam com alguém”, a referência é sempre com alguém já falecido, com um espírito. Isso quer dizer que ele incorpora o espírito daquele brincante, ou outra qualidade de espírito. No caso dos caboclos de lança, pelo menos em conversas informais, parece haver um forte valor simbólico de distinção social quando se faz menção a caboclos que tem fama de valentia. E assim como há essa distinção, há também os comentários de dúvidas quando um caboclo, por suas características pessoais, segundo a percepção de seus pares, não corresponde à personalidade de quem ele incorpora.

quantidade de dias para o resguardo sexual. De modo geral, segundo o que me diziam, há uma certa frequência em dizer que são quinze ou sete dias antes do carnaval. Na entrevista com Joãozinho Padre, ele dizia que o mais importante é que fosse uma quantidade de dias ímpares e nunca quantidades pares, mas de igual maneira, não explicitou o porquê.

Essa questão do “resguardo” (sexual), como eles dizem, é praticada mesmo por aqueles que não acreditam nessa dimensão religiosa da brincadeira. Em conversa com um mestre caboclo, ele que é o líder da “cabocaiada”, disse e diz abertamente que não se calça. Pois não acredita nisso, “nem sequer como superstição”. Mas quando indagado sobre o resguardo sexual, sua resposta foi contundente: “ah, isso sim! Uma semana antes nem chego perto [de mulher]. Tu já sabe, né? Se fizer [ter relação sexual] desmantela tudo”.

Quanto aos objetos, roupas e acessórios, usados durante o carnaval, no caso da Cambinda, como se trata de um dos maiores grupos em número de folgazões, também percebo uma diferença entre os caboclos de lança e arreiamás e os demais folgazões. Os caboclos de maior destaque do grupo costumam se encarregar de sua própria “arrumação” (é ele quem financia suas vestimentas). Neste caso, as proteções que irão carregar em sua roupa, chapéu e lança também fica por conta de quem ele encarregar de fazer o trabalho.

Em geral, se pede à madrinha de seu maracatu. Por outro lado, quanto à maioria das vestimentas que precisam ser padronizadas em vista do concurso de maracatu de baque solto na cidade do Recife, é o próprio maracatu que se encarrega da confecção e do calço. E neste último caso, só lhes são entregues a roupa um dia antes da festa da chegada, ou momentos antes dessa festa. Aqui, antecipo mais uma referência sobre como a “chegada” marca um antes e um depois do período de carnaval.

Segundo Sumaia Vieira (2006) os calços são feitos de tipos variados de ervas, frutas, mel, perfume... seja para banhos que para calçar os objetos, que podem ser um colar, uma pulseira, o cravo, um charuto, enfim, qualquer objeto deixado aos pés do santo na jurema e colocada no caboclo pela mãe ou pai de santo.

Toma-se banhos de descarrego e de cheiro, a feitura é com sal grosso e vários tipos de ervas. Pedindo proteção, se faz oração, acende velas, a firmação, luz

acendida para clarear os caminhos e atrapalhar a intenção de quem sai de casa no querer de fazer maldade [...] “Não é pra dizer a ninguém. Só que antes [se] bota assentado lá na jurema para receber a força, a energia da entidade”. O espírito recebido, chega e se encosta. Daí vai subindo aquela quentura, “a gente pisa no chão diferente”, o jeito muda (VIEIRA, 2006).

Inicialmente, brincar maracatu era exclusivamente para os homens, até mesmo as baianas eram homens travestidos de mulheres. Atualmente, a entrada das mulheres na brincadeira trouxe uma transformação importante. No centro de Nazaré da Mata-PE, a Associação de Mulheres de Nazaré da Mata abriga o grupo de maracatu de baque solto formado somente por mulheres, o Coração Nazareno, fundado em 08 de março de 2004. Além disso, várias mulheres também passaram a fazer parte de outros maracatus como caboclas de lança e também arreiamá. Esses processos de transformações certamente continuarão a ocorrer, uma vez que, assim entendo, não é suficiente a presença das mulheres como brincantes no maracatu, pois ainda se vê uma representação masculinizada em seu papel de “cabocla de lança” e de arreiamá, pois, por exemplo, o modo de se vestir é o modo masculino.

Por fim, vale dizer que a história do maracatu vai sendo escrita oficialmente por meio de várias iniciativas distintas. Muitas das vezes, essa história tem sido contada por meio dos grupos individuais de maracatu, outras vezes, por meio de informações mais gerais, como é o caso das notícias jornalísticas. O jornalismo tem sido responsável por fazer parte dessa construção de forma importante. Em qualquer rápida pesquisa de notícias sobre o maracatu de baque solto é possível encontrar uma infinidade de matérias mencionando o maracatu.

No caso da Cambinda, há iniciativas interessantes de jornalistas para contar a história do maracatu por meio deste grupo. O trabalho primoroso da Jornalista Adriana Guarda e do fotógrafo Heudes Regis, resultado de quatro anos de pesquisa, é apresentado por meio de uma linguagem jornalística fluida e ao mesmo tempo precisa quanto às informações que trazem, bem como uma estética fotográfica que procura enfatizar aspectos misteriosos do brinquedo. Em 2020, esses jornalistas publicaram o livro “Festa no terreiro mágico. 100 anos do Cambinda Brasileira” (REGIS e GUARDA, 2020), que é o desdobramento de outras publicações: a) da “home page”, hospedada pelo Jornal do Comércio (de Recife), chamada “Cambinda do Cumbe.

Brinquedo Centenário”²³; b) outra “home page” do projeto de pesquisa intitulado “Não deixem o brinquedo morrer”²⁴; c) e uma revista como complemento dessa última página online com o título “Não deixem o brinquedo morrer. Memória dos 100 anos do Cambinda Brasileira”. Todas essas publicações foram feitas a propósito do aniversário de 100 anos da Cambinda Brasileira.

Além desses trabalhos, outro trabalho publicado online traz uma proposta de retratar a situação de vários folgedos distintos por meio de grupos particulares, como é o caso do projeto de vídeo documentário “Híbridos, os espíritos do Brasil”²⁵ que tem como objetivo abordar o tema da “espiritualidade” e se pretende como “uma jornada musical através dos diversos rituais” existentes no Brasil. Neste projeto, ao falar sobre o maracatu, tomam o grupo Cambinda Brasileira como objeto de sua pesquisa também. Ainda sobre projetos audiovisuais, este maracatu foi o “grupo base” para a escolha do elenco para o filme “Azougue Nazaré”, do diretor pernambucano Thiago Melo²⁶.

O grupo Cambinda Brasileira tem sido também objeto de pesquisa acadêmica. Como é o caso do trabalho de Sumaia Vieira, que resultou no livro “A cambinda do Cumbe” (2006), com um texto escrito em “prosa livre”, traz também um trabalho fotográfico muito interessante. Há também a dissertação de mestrado de Carla Pires Martins (2013), “Cravo do canavial: “entre” o maracatu rural e a mimesis corpórea: a construção de uma dramaturgia cênica”, focada na relação entre dança, corpo e performance, com o objetivo de montar uma peça dançante inspirada no maracatu de baque solto.

A tese doutoral de Borges de Medeiros (2003), que também está publicada como livro, toma o Cambinda Brasileira e outros grupos de maracatu para um trabalho comparativo. Assim, a história do maracatu de baque solto vai sendo contada entre a escrita e a oralidade, por meio das vozes da academia e do povo por meio do qual o maracatu se expande e se molda entre as modernas competições de carnaval e os segredos da tradição.

²³ O trabalho pode ser verificado neste endereço:

<http://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/maracatucambinda> .

²⁴ Para acessar essa página clicar no link: <https://naodeixembrinquedomorrer.wordpress.com>

²⁵ Para acessar essa página clicar no link: <https://hibridos.cc/po/themovie>

²⁶ Acessar entrevista concedida pelo diretor Thiago Melo, à revista Continente: <https://url.gratis/P1hNln>

Capítulo 3 – Das narrativas da Cambinda à festa da chegada

A festa do Maracatu não acontece somente durante o carnaval. Ela é vivida os 365 dias do ano, tanto pelos folgazões, como pelo povo da região que não está implicado diretamente no folguedo. Talvez para muita gente o carnaval é apenas mais uma festa, mas para os maracatuzeiros isso se traduz em vivência comunitária e partilha, questões políticas e sociais, resistências, sincretismo religioso, construção de identidade e memória.

Um aspecto que me chamou a atenção quando passei a frequentar quase que semanalmente a cidade de Nazaré da Mata para o trabalho de campo, foi que naquela cidade as pessoas vivenciam seus folguedos todos os dias. Existem lojinhas de vendas de CD e DVD com gravações dos mestres do apito do maracatu, com apresentações de cavalo marinho, gravações das sambadas (disputas entre os mestres) e demais produtos relacionados aos brinquedos e, segundo os vendedores, a venda desses produtos é constante. Não é raro passar pela vizinhança da cidade e escutar vindo de alguma casa o som das loas dos mestres. Além disso, as festas que tem a ver com o brinquedo envolvem bastante a comunidade.

Antes de falar diretamente da festa da chegada, momento celebrativo que o maracatu inaugura como primeiro dia do carnaval para receber seus folgazões e prepará-los para os dias seguintes de folia, tratarei de fazer um apanhado também sobre esses outros movimentos organizados em torno do maracatu.

3.1 – As festas do maracatu de baque solto: visão geral

Apesar de não haver datas fixas para esses eventos, há períodos mais ou menos previstos para que alguns deles aconteçam. Inclusive com certa orientação religiosa. As festas são as seguintes: a) festa da chegada: entre as demais, é a única que tem uma circularidade de acordo com o calendário litúrgico-profano, pois acontece no domingo de carnaval, e junto a ela, a saída para as apresentações durante os dias seguintes, o que estou chamando de “carnaval itinerante” ou, “itinerância”; b) sambada; c) ensaio. Como

neste trabalho vou me deter mais sobre a festa da chegada, farei uma descrição breve sobre a “sambada” e sobre o “ensaio”, por serem eventos muito esperados pelos brincantes e admiradores do maracatu.

A sambada é um encontro de desafio entre dois maracatus em que o mestre do apito, aquele que canta as loas, é o principal protagonista do evento, e lidera a festa com o seu oponente. Neste caso, os mestres são o centro das atenções da festa.

Trata-se de um desafio de poesias entre dois mestres, em que cada mestre vai procurando enredar o outro com provocações e agilidade nas rimas. Quando esse encontro acontece entre dois mestres que são amigos, ou quando se trata de grupos de maracatu que tem afinidade entre si, a disputa pode ser até cômica, pois nos ataques e contra-ataques os mestres procuram desconcertar seu oponente com sátiras e ironias, um sobre o outro, ou sobre seu maracatu, e até mesmo sobre certos personagens importantes de seu grupo. Em caso de grupos rivais ou de mestres que não compartilhem simpatia entre si, a sambada pode assumir uma tônica bastante tensa, uma vez que as provocações podem chegar a ser bastante pessoais e ofensivas. Um exemplo deste último caso pode ser observado por meio dos versos de Mestre Guilherme, do Maracatu Pavão Misterioso (do distrito de Upatininga, de Aliança-PE), desafiando seu oponente, o Mestre Veronildo da Cambinda Brasileira:

Veronildo [essa] é a hora / Qu'eu chamo de pega pega
Tu se garante ou arrega / Tu fica ou vai embora
Tu dá sorriso ou chora / Qu'eu vou puxar o tapete
Construa seu palacete / Capriche no conteúdo
Qu'eu vou pra cima com tudo / Pra te matar no cacete. (fragmento da
sambada do Mestre Guilherme contra Mestre Veronildo, em agosto de 2019)

A primeira sambada da qual participei foi desse encontro entre Mestre Veronildo e Mestre Guilherme que aconteceu no Parque dos Lanceiros, praça que fica na entrada da cidade de Nazaré da Mata. O encontro marcou a primeira disputa de Mestre Veronildo, defendendo a Cambinda Brasileira. A Cambinda saiu da sede do centro em cortejo até o Parque.

Como é de costume, ao chegar no local onde aconteceria a sambada, o grupo convidado é o primeiro a fazer sua manobra para entrar no local da disputa. É um momento de muita expectativa da parte dos espectadores. Eu ainda estava me

aproximando e conhecendo esse universo do maracatu, e não imaginava o quanto um evento assim envolveria a cidade. O Parque dos Lanceiros é um espaço amplo e o público que lotava aquela festa vibrava com a entrada do grupo Pavão Misterioso que tomou bastante tempo para manobrar, até se acomodar onde estava previsto para ficar.

Em seguida, o “grupo da casa”, Cambinda Brasileira, preparava-se para entrar, quando se apresentou um problema. É costume soltarem fogos quando o grupo está entrando no local de sua apresentação. Mas neste dia alguém da diretoria esqueceu os fogos e só perceberam a falha quando a Cambinda foi convidada a entrar no espaço da festa. Devido a essa falha, a diretoria resolveu que o grupo não entraria e que só o faria quando tivessem os fogos. Para aumentar a tensão, ninguém estava com dinheiro para comprá-los. A diretoria então combinou com os demais que ninguém diria que o atraso era devido à falta de fogos.

Enquanto o grupo tentava resolver essa situação, dentro do parque, o grupo rival fazia sua festa e fazia chacota com o outro que ainda não havia entrado. O clima de tensão só aumentava. Até que a Cambinda resolveu a questão dos fogos e fez sua entrada com os poucos fogos que conseguiram de última hora. Isso foi suficiente para que o mestre Guilherme, após fazer sua saudação ao público, fizesse de saída um verso de provocação dizendo que Veronildo (que é conhecido como o “tubarão da cultura”) era uma piaba (fazendo referência ao peixinho, símbolo da Cambinda) e que tinha pena do maracatu que nem pra comprar fogos tinha dinheiro. E foi assim que a noite tensa de provocações começaria e iria concluir quase às cinco horas da manhã, com a vitória do “Tubarão da Cultura”.

A disposição do espaço também contribuía para o aumento dessa tensão durante toda a noite. Uma vez lotado, o Parque dos Lanceiros lembrava, literalmente, uma arena de luta. Há uma espécie de calçada onde ficam as autoridades políticas e músicos de ambos os grupos. Abaixo ficam os mestres e seus contra-mestres. O grupo de maracatu fica todo ao redor do mestre e do contra-mestre, formando uma grande e densa muralha humana. Esse aglomerado tem uma função importante no momento da resposta ao verso entoado pelo mestre. E quanto maior o grupo, mais alto se houve a resposta em tom intimidante ao oponente. À medida que a noite vai avançando e os ânimos vão aumentando, essas respostas vão se ouvindo cada vez mais altas, e às vezes há certos empurrões entre os dois grupos, pois não tem nada que os separe. Estão ali, lado a lado.

Em ponto alto de uma das laterais do Parque há um monumento de Caboclos de Lança, que lembra um pequeno morro, onde as pessoas se acomodam fazendo-o de arquibancada. Observando tudo desse lugar, passei a noite tomado dessa tensão pois não entendia o que estava faltando para que aqueles dois grupos partissem para a agressão física. Nunca havia visto algo tão bonito e tão tenso ao mesmo tempo.

Bonito, por um lado, porque até hoje eu não sei como que os mestres conseguem tamanha agilidade na construção de seus versos. Trata-se de um jogo de muita agilidade com as palavras e de muita perspicácia para desfazer do que o outro disse e tentar colocá-lo em uma situação sem saída. Tudo isso feito de improviso. E como o público é exigente, não convém que o mestre repita versos. Trata-se de um jogo de imaginação e malícia. Colocar o outro em apuros e ser capaz de não dar uma deixa que ele use contra si. Além disso, durante toda a noite os mestres tem que dar mostras que são bons em todas as qualidades de versos.

Os principais tipos de estrofe utilizados são quadra, sextilha e décima, nomeados pelos próprios poetas e pelos brincantes de marcha (quadra), galope e samba curto (sextilha) e samba comprido (décima). Normalmente em verso de redondilha maior, o setissílabo, ou em decassílabo, comumente usados na poesia tradicional nordestina. Na variedade de gêneros, também varia o ritmo com que cantam. Embora haja construção de estrofes semelhantes à dos versos da poesia de viola e de cordel, na rima nem sempre acontece o mesmo. Na sextilha de folheto, a rima se dá nas linhas pares (ABCDBD), enquanto na do maracatu há predominância de rimas emparelhadas (ABBCCB) e somente a primeira linha não rima. Isto, quando o mestre não pega na deixa (leixa pren), o que não é obrigatório. Nas décimas de maracatu, o esquema de rima pode variar em ABBCDDEED, ABBCDDCEEC ou em algum outro modelo mais desamarrado na rima e na quantidade de linhas (ABBCDDDEEFFE), embora a estrofe clássica seja a mais praticada (ABBAACCCDDC). Esta certa fixidez dos gêneros poéticos oferece importante contribuição ao território movente das tradições (AMORIM, 2013, p. 145).

Toda essa complexa e ágil construção poética é feita a partir da linguagem cotidiana desses artistas. Uma linguagem que é reflexo dessa paisagem do engenho e da realidade da Mata Norte. É reflexo também da agilidade, inteligência e esperteza do trabalhador rural que caracterizam sua criativa maneira de sobreviver os percalços da vida.

No caso dos ensaios, o maracatu procura reunir o máximo de integrantes do grupo, de simpatizantes, e até mesmo de convidados de outros grupos de maracatu para

realizarem as manobras e evoluções em preparação para o carnaval. Este é o momento propício para a diretoria observar como o grupo está. Se está animado, se tem muitos folgazões e até mesmo se tem gente nova interessada em participar da brincadeira. É, portanto, quando o grupo “ensaia seus desfiles do carnaval. Envolve, treino e organização. O mestre experimenta as loas, o terno de músicos testa o baque, os caboclos dançam e simulam os movimentos orquestrados do cortejo, as baianas e a corte se preparam para a festa. A brincadeira vai assumindo um formato mais roteirizado” (CAVALCANTI, 2020, p. 61). Neste caso, o grupo Cambinda Brasileira realiza seus ensaios tanto na zona urbana da cidade de Nazaré da Mata (PE), fazendo suas evoluções e manobras pelas ruas da cidade, bem como no terreiro do Engenho do Cumbe, mesmo local em que é feita a festa da chegada no domingo de carnaval.

São vários os tipos de manobras. Uma delas é a manobra solta, ou seja, as trincheiras ou cordões de caboclos, que protegem o miolo do maracatu, e seguem fazendo volta, por dentro e/ou por fora, enquanto o miolo permanece no mesmo lugar. Ao ser perguntado sobre o assunto, descreve Edmilson Honório da Silva: “vai os caboclo sozinho e o miolo fica parado, aí quando ele vai e volta, pega o miolo pra passear”. Logo que os caboclos chegam de volta ao ponto onde se encontram os demais folgazões, o miolo do maracatu se desloca, para novas manobras mais à frente. Assim, de forma ágil, o maracatu se move rapidamente em diferentes sentidos, simulando a direção a tomar, como verdadeira estratégia de guerra (AMORIM, 2013, p. 45).

Figura 12: Ensaio da Cambinda Brasileira pelas ruas de Nazaré da Mata-PE. As legendas no interior da foto indicam o posicionamento dos folgazões durante sua evolução.



Fonte: Autoria própria, 2019

A manobra consiste naquilo que o maracatu executa como grupo para a saída do brinquedo e realização do ensaio ou para a festa da chegada. No caso do ensaio, a manobra é feita antes da saída do grupo para ganhar as ruas, bem como quando retornam à sede. A Cambinda Brasileira se orgulha da particularidade de uma manobra em específico que foi inventada por seu Zé de Carro (antigo líder do grupo), e dizem que outros grupos estão começando a copiá-la. Essa manobra, que é conduzida pelo mestre caboclo, consiste em que os cordões de caboclos de lança entrem de costas no espaço em que se dará a festa. Segundo eles, é uma manobra muito difícil de se fazer, sobretudo porque se trata de um grupo numeroso de caboclos. Eles fazem isso em qualquer lugar em que o grupo faça sua apresentação. Segundo os folgazões da Cambinda, essa tal manobra é sua marca particular e ninguém fazia algo parecido antes de seu Zé de Carro inventá-la.

Quando o ensaio acontece no Engenho, que só se realiza uma vez por ano, é considerado pelos brincantes da Cambinda como o mais importante dos ensaios. Depois de realizarem as manobras e evoluções do maracatu pelas estradas do engenho, entram noite adentro em grande festa em que o mestre do apito e outros mestres convidados serão os responsáveis pelo brilho da festa.

Figura 13: Manobra em meio ao canavial nascente no Cumbe.



Fonte: Autoria própria, 2018

Curiosamente, apesar de esse evento representar uma grande diversão, para a grande maioria dos brincantes, trata-se também de um momento de muita observação sobre a habilidade (e agilidade no improviso) do mestre do apito. Os folgazões ficam atentos para ver se ele consegue dar conta de animar o povo com suas toadas. Observam sobretudo o conteúdo das letras de sua poesia. Vista de fora, a festa poderia parecer que se trata de mera brincadeira, dança e bebedeiras. Mas o que vim a perceber a partir das conversas com os folgazões é que para os mestres do apito, o ensaio funciona também como uma vitrine privilegiada em que estão expostos os talentos desses poetas do maracatu. Apesar de todo o movimento da brincadeira, muitos estão atentos para elogiar ou criticar a perspicácia ou os deslizes dos mestres. É neste conjunto de signos múltiplos, nesta ambiência dos ensaios e sambadas de maracatu, preparatórios ao ciclo carnavalesco, “que são desencadeados o prazer estético, a catarse, o espírito lúdico, e se estabelece um jogo de seduções no qual a metáfora e a performance poética são a culminância de um erotismo polifônico” (AMORIM, 2013, p. 139).

3.2 – A festa da chegada e a preparação para a itinerância no carnaval

A sede do Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira no Engenho do Cumbe está localizada na zona rural da cidade de Nazaré da Mata, situada na região da Mata Norte de Pernambuco, onde faz fronteira com o Estado da Paraíba. A “sede do Cumbe”, como é conhecida, e onde se dá a festa da chegada, encontra-se a uma distância aproximada de 3 km do centro da cidade de Nazaré da Mata.

Essa relação fronteira com a Paraíba nos leva a fazer uma relação importante para o caso do maracatu e de outras brincadeiras, como o Cavalo Marinho e o Caboclinho. Isso porque o lado paraibano é considerado o berço da Jurema Sagrada. Segundo Salles (2010), a Jurema tem um papel fundamental na origem desses folguedos²⁷ que mencionei, e propõe uma “geografia da religião” para mostrar a

²⁷ Segundo Borges de Medeiros (2003), a palavra “folguedo” “deriva da palavra folgança, que vem de folga, folia, descanso, ócio, brincadeira, divertimento, festa. Inicialmente essas manifestações de trabalhadores se apresentavam sempre em dias de folga, sobretudo durante o carnaval, explicando assim a atribuição dessa denominação. Os próprios integrantes do maracatu rural se referem a ele como uma brincadeira, mas, quando diretamente indagados se o maracatu se constitui algo sério ou uma brincadeira, a resposta é unânime: ‘É uma coisa séria. É uma brincadeira séria!’” (p.205).

distribuição das cidades sagradas da Jurema do lado paraibano da fronteira e mostra como essa religiosidade se expande para o lado pernambucano e se transforma também em festas e folguedos que irão marcar fortemente essa região pernambucana.

Essa influência religiosa vai estar na base espiritual desses folguedos e, em certa medida, vai ser a base de seus segredos. Além disso, muitos dos “causos” que são contados entre as gerações de folgazões e que contribuem para essa contínua construção do elemento misterioso em volta do caboclo de lança e demais personagens do maracatu, por exemplo, parece ter seu fundamento nessa religiosidade, mesmo quando se faz uso dela somente para a festa, sem que, necessariamente, o brincante se identifique como um praticante dela, menos ainda como um “iniciado” juremeiro.

Por desconhecer, no início da pesquisa, as práticas religiosas relacionadas à Jurema, e visto que o tema do “segredo” é algo recorrente entre os folgazões, mas sobre o qual não se diz nada para pessoas de fora da brincadeira como eu, vi a necessidade de ir em busca dessa compreensão adentrando ao universo religioso da Jurema Sagrada, à medida que também me engajava mais no trabalho de campo junto ao do maracatu. Com isso, no início de 2019 passei a frequentar três terreiros de Jurema na cidade do Recife. No segundo semestre de 2019 terminei finalmente fixando-me em um desses terreiros, onde pude focar mais a atenção e estabelecer um diálogo mais instrutivo com o pai de santo²⁸ e com outros membros daquela casa sobre sua prática religiosa. Conhecer um pouco sobre a Jurema ajudou-me a entender melhor essa linguagem não dita dos brincantes e certos símbolos do maracatu. Isso foi importante, inclusive, para também ter o cuidado quanto à produção de imagens no que diz respeito a certos objetos, espaços e situações que não se pode fotografar no maracatu. Um exemplo disso é quando visitei a sede do centro por primeira vez e identifiquei que havia uma boneca pendurada rente ao telhado na sala de entrada. Por saber que se tratava de um objeto de proteção daquele lugar, apesar de ter feito imagens enquadrando parte do telhado para

²⁸ Arnaldo Burgos é um babalorixá com uma trajetória muito interessante. É o responsável por estabelecer o primeiro terreiro de Jurema na Espanha, há mais ou menos 15 anos. Posteriormente, abriu outra casa em Portugal. Atualmente, vive em Recife e viaja com certa regularidade para a Espanha e Portugal para acompanhar os “filhos” que lá deixou. Em 2012, juntamente com o antropólogo Ismael Pordeus Jr., ele publicou um livro (BURGOS e PORDEUS JÚNIOR, 2012) que contempla a descrição de vários procedimentos litúrgicos da Jurema Sagrada. Em grande medida, tanto o terreiro desse babalorixá, quanto o seu livro, tem sido uma importante fonte de aprendizado sobre essa prática religiosa de matriz afro-indígena e que, certamente, tem me ajudado a fazer conexões com o horizonte religioso e oculto do maracatu.

fotografar os chapéus que também ficam pendurados, tive o cuidado de não colocar a boneca na composição da imagem. Enquanto fotografava, os que ali estavam não me disseram nada. Quando parei de fotografar, um dos diretores da Cambinda me pediu para ver as fotos que acabava de fazer. Como não viu a boneca nas fotos, perguntou-me porque não tinha feito a foto dela. Eu respondi porque achei que ela era a protetora da casa. Todos sorriram e não disseram mais nada.

A esse respeito, além de haver aprendido que se faz encantamentos de objetos, levava também informações a partir da entrevista que fiz com Dona Lourdinha, a Dama da Boneca (calunga)²⁹, que havia dito que a boneca que ela está responsável de carregar somente algumas pessoas previamente preparadas é que podem tocá-la, e que a boneca é a proteção do maracatu.

Eu me sinto Orgulhosa quando eu chego naquela sede [do Cumbe] e Dona Biu chega e me entrega aquela boneca. Que eu entro lá pra me vestir... eu nunca me vesti em casa, só me visto lá na sede [...] Quando eu me visto, que pego a boneca e ela [Dona Biu] me diz que eu posso sair, e eu saio... é uma coisa muito importante pra mim. É uma alegria que eu sinto eu tá brincando dentro do maracatu [...] Quando eu comecei a brincar na Cambinda, eu nunca tinha brincado em brincadeira nenhuma. Foi o primeiro brinquedo que comecei a brincar. Há um tempo atrás eu nem saía de casa [...] eu vim conhecer o mundo depois que vim morar com ele [Zé Pedro, esposo e arriamá da Cambinda]. No maracatu, brinca eu, brinca meu esposo, brinca neto e neta, brinca filho. Hoje mesmo tem ele [seu Zé Pedro]; tem Painha [filho de dona Lourdinha], que é Caboclo de lança; a menina da placa, que é neta; uma baiana que é prima dele [Zé Pedro]; tem minha outra neta também; tem os dois filhos de Teteta [que é filha]... Tudo é meu sangue e brinca no brinquedo. Outra filha, já brincou... ela brincou de baiana, brincou de índia, brincou de dama... de tudo ela brincou. [Pra carregar a boneca], eu me preparo... o que faço é tomar um banho de erva. Agora, só que a erva eu não digo. Tomo um banho de erva e a gente dentro de casa fica feito dois irmãos [ela e o esposo], a gente fica assim, feito uns irmãos... dorme junto, mas é como dois irmãos, um lá e outro pra cá. Tem gente que vai brincar e diz 'ai eu não durmo com meu marido não'. Eu durmo! Desde que comecei a brincar que eu durmo mais ele. E eu vou dormir no chão?! Durmo mais ele... ele lá e eu cá! Lá no colégio [onde o grupo fica hospedado no período da itinerância do carnaval], a gente dorme lá! Ele dorme lá perto de mim. [...] Ele é mais velho do que eu, ele sabe o que é que faz e ele sabe o que é que diz. Ele sabe mais do que eu. Porque... não tá sabendo que não pode fazer aquilo, não é? Não tá sabendo que tem que ter o respeito ali? [...] Por isso, quando eu chego

²⁹ A calunga da Cambinda Brasileira é representada por uma boneca de cor preta e a cor do vestido pode variar a cada ano. No carnaval de 2029, seu vestido foi azul e branco, igualmente ao da dama da boneca. Ela é um objeto sagrado, e tem a função de proteger o maracatu. O maracatu nação também tem calunga. Segundo Kubrusly (2007), a calunga faz referência às “bonecas dos maracatus nação, esculpidas em madeira e às quais são atribuídos poderes mágico-religiosos. Desfilam nas cortes dos maracatus carregadas pela “dama do paço”. Há um debate interessante em torno da calunga a partir de um fato que houve com a antropóloga Katarina Real. Para mais detalhes sobre esse caso, ver a dissertação de mestrado de Clarisse Quintanilha Kubrusly (2007).

lá na sede, depois que me visto e saio pra fora, eu sinto uma coisa muito boa. Antes eu não sentia, eu passava mal. Mas hoje eu sinto uma coisa muito boa quando me visto e saio pra fora [...] [sobre a boneca] Dentro do brinquedo eu só dou mesmo ela a Joãozinho [filho de João Padre, dono da Cambinda], a Dona Biu e a Zé Pedro. A ninguém eu não dou mais. Porque quando passaram ela pra mim, foi o recado que me disseram: eu não podia dar ela a todo mundo. Se eu já tô avisada, eu vou dar a outra pessoa? Não! Tem as pessoas certas de dá. Aí é por isso também que o povo não quer me tirar da boneca. Que nem seu Zé de Carro disse, que depois que me botou na boneca, melhorou cem por cento. Por que melhorou? Porque gente novo não tem o pensar que eu tenho. Gente novo não tem a ideia que eu tenho. Pra eles pode ser um negócio qualquer que tão assim com ele na mão. [Por exemplo] Eu não entro num bar com aquela boneca na mão. Eu não entro. A gente chega numas cidades, eu não chego na porta dum bar com a boneca. Porque me disseram que não era pra fazer isso. Então eu não vou fazer! Pra eu tomar uma cerveja, então eu peço a ele [a Zé Pedro], então eu tomo dentro do brinquedo. Mas pra eu chegar num bar eu não chego. Porque o que é de respeito, a gente tem que respeitar. Se me deram ela porque tiveram confiança em mim, então eu também tenho que dar a confiança. [...] Vai fazer vinte e três anos [que está na Cambinda], e faz vinte e um anos que eu brinco com a boneca. Nunca recebi uma reclamação de ninguém, porque eu tenho que respeitar [...] A importância daquela boneca, ela tem um segredo muito importante e muito de valor, só que eu não posso dizer. Não sei de tudo, mas sei um pouco. É uma coisa muito importante. Aquela boneca é o segredo do maracatu. Só que a gente que tá com ela não pode revelar qual é o segredo. Porque nem de tudo que a gente sabe a gente pode dizer. A gente diz uma e outras não. As mais fáceis a gente diz, as mais difíceis a gente guarda. Porque quando me deram aquela boneca já existia o que ela tinha lá. Porque aquela boneca, parece que foi o finado João Padre que mandou fazer. [E foi] Dona Biu que me preparou [pra receber a boneca]. Quando ela me preparou ela me disse algumas coisas. Então o que ela me disse, eu faço. Pra mim é muito importante tá com a boneca. Às vezes eu digo que quero sair, mas não. Eu só deixo a minha boneca quando Deus me chamar. E olhe... eu já vou fazer sessenta anos. Aí tem muita gente que diz: uma mulher daquela brinca melhor do que certas moças. Isso é porque tudo vai pelo interesse. Eu tô com cinquenta e nove anos e não me troco por uma moça de quinze, dezesseis e vinte anos não! Na brincadeira eu não me troco não! Ninguém me vê na sede [na festa da chegada] parada. Quando vê eu parada é porque tô doente. Eu vejo muitas moças que apenas só vai e faz a ‘chegada’ e depois se recolhe tudim. Quem é que fica no terreiro? Eu e Bastiana [baiana antiga da Cambinda]. Não sei que milagre nesse último ensaio que teve, terminou [ficou até o final] eu, terminou Mônica, terminou Nina e Bastiana. Mas sempre só termina eu e Bastiana. Fica um povo mas não é pra brincar, é pra fazer “anarquia”. Porque quem é de brincadeira, quem gosta da brincadeira, não faz “anarquia” na brincadeira, não. Agora, se você foi pra brincar, vá brincar! [...] A questão da boneca... Eu sei um pouco das coisas, mas eu não posso dizer. Porque ninguém pode pegar naquela boneca. Às vezes eu tô com a boneca e vem os meninos querer pegar na boneca e não deixo. Não! Porque eu tenho muito cuidado na boneca. Porque se der um “quebra de asa” ali, todo mundo se desmantela. [...] Ela é a proteção do maracatu porque ela ali livra de muitas coisas. E é por isso que ela se chama a proteção do maracatu. Quer dizer, a calunga, é a dona do maracatu. Quem é a dona do maracatu é a calunga (fragmentos da entrevista com Dona Lourdinha, em fevereiro de 2019).

Um primeiro aspecto que observo sobre a importância dessa entrevista é que ao falar da boneca, Dona Lourdinha, constrói uma narrativa sobre uma complexa malha de

símbolos que conectam o brinquedo a uma compreensão de valores morais e éticos, à família como continuidade do brinquedo, sistemas simbólicas de crenças, a seriedade da organização social que o brinquedo representa e propicia, sua fidelidade e a de sua família ao brinquedo, enfim, um conjunto de elementos que faz parte da construção social de um grupo. Aqui recordo a Geertz (1989) quando diz que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu” (p.15). Vale recordar também que as diversas explicações pelas quais se poderia tentar justificar a crença nos atos mágicos, deixam um resíduo de informações daquilo que mantém a coesão social e os sistemas de continuidade de um grupo (MAUSS, 2003).

Entrevistas mais formais como essa com Dona Lourdinha e as várias conversas informais que tive a oportunidade de estabelecer com os folgazões, contribuíram nesta pesquisa para aquilo que Guran (2000) chama de “fotografar para descobrir, fotografar para contar”. E no caso dessa entrevista, que foi uma das primeiras realizadas, parafraseando o autor, essa foi uma “entrevista para descobrir” que gerou, a partir daaquele momento ideias de “imagens para contar”.

A fotografia produzida “para descobrir” corresponde àquele momento da observação participante em que o pesquisador se familiariza com o seu objeto de estudo, e formula as primeiras questões práticas com relação à pesquisa de campo propriamente dita [...] Muito das coisas percebidas fica a nível de sensações, não chegando a se transformar em dados, mas serve para balizar o trabalho de campo [... Desse modo,] A contribuição mais importante que a fotografia pode trazer à pesquisa e ao discurso antropológicos, a meu ver, reside no fato de que, pela sua própria natureza, ela obriga a uma percepção do mundo diferente daquela exigida pelos outros métodos de pesquisa, dando assim acesso a informações que dificilmente poderiam ser obtidas por outros meios (GURAN, 2000, p. 156 e 157).

No caso desse relato, só foi possível elaborar posteriormente um trabalho de “fotografia para contar” porque primeiro escutei e aprendi (e continuo aprendendo) com essas narrativas que são de uma complexidade extraordinária. Quanto mais as revisito, mais entendo que no dia da entrevista não percebi a riqueza do que estava sendo gravado. Por isso observo que, se por um lado trabalhar com todo esse equipamento audiovisual sozinho pode dispersar a atenção, ou que a atenção fica dividida entre a direção do funcionamento adequado dos equipamentos e a atenção sobre o que diz o entrevistado, por outro lado, é recompensador produzir um audiovisual sobre o qual se tem a oportunidade de se debruçar e escutar novamente, vendo toda riqueza de gestuais

que também poderia se fazer um trabalho só sobre eles. Sem falar que revisitar um trabalho como esse, em minha condição de produtor do audiovisual, também funciona como um disparador de memórias que provoca uma espécie de “quase-retorno” à experiência vivida no ato da gravação.

Este é também um aspecto que considero como parte do que falei anteriormente sobre “ser afetado” (FAVRET-SAADA, 2005). A finalidade de deixar-se afetar é precisamente para construir este tipo de comunicação com o outro. Entender, ou estar aberto para entender, aquilo que faz parte de sua cosmovisão, não exatamente para pensar como ele, mas desenvolver uma atenção ao que lhe é importante e o que o ajuda a construir sentidos. Por isso digo que conhecer um pouco sobre a Jurema ajudou-me também a olhar para o maracatu com outra atenção, e de modo especial, para a sua festa da chegada.

Por isso, a partir do que tenho observado no maracatu, a relação entre o local em que se faz a festa da chegada (o espaço mesmo, o terreiro), a religiosidade que permeia a experiência dos brincantes (como é o caso do relato de Dona Lourdinha) e as performances dos corpos brincantes, encontram no espaço do terreiro da sede do Cumbe, no domingo de carnaval, uma importante expressão daquela sociedade, sobretudo no que diz respeito às “visualidades” que saltam aos olhos logo no primeiro contato com a festa, tanto as visualidades do próprio espaço, quanto dos modos de vestir, de se comportar e de dançar dos brincantes. Daí que considere que esta festa poderia ser um lugar privilegiado para a construção de um discurso visual sobre aquele grupo social, ainda que isso significasse apenas um recorte, ou fragmento, de muitos outros aspectos que se pode dizer sobre ela em particular, e sobre o maracatu, de modo geral. De acordo com Achutti (1997),

a matéria-prima da fotografia é a face visível da realidade, que se encontra permanentemente em movimento. Cabe ao fotógrafo-antropólogo observar este movimento, selecionar o que for significativo em nível plástico e em nível científico, e registrá-lo fotograficamente. Fotografar é antes de tudo atribuir (ou reconhecer) valor a um aspecto determinado de uma cena (ACHUTTI, 1997, p. 160).

Afinal, as representações da sociedade ocorrem e são vividas em condições como estas. Capturá-las a partir de uma perspectiva de narrativa visual que se pretende

antropológica, pode vir a oferecer condições para uma melhor compreensão sobre seus modos de funcionamento (BECKER, 2015). Neste caso, ela se apresenta de formas variadas, por meio das organizações da festa, das manifestações dos brincantes, dos discursos expressados em meio às paixões afloradas após as apresentações do grupo e nos corpos construídos para suportar e desfrutar os pesares e as emoções vivenciadas durante aqueles dias de carnaval que começam no Cumbe (CAVALCANTI, 2010).

Coincido, portanto, com Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2010) quando fala da importância da temporalidade e da espacialidade da festa, ao comparar o carnaval do Rio de Janeiro e a Festa do Boi de Parintins. Como diria a autora, “olhar de mais perto o coração temporal e espacial do rito: aquele momento efêmero, tantas vezes definido como ‘mágico’, em que as escolas desfilam no sambódromo. Nesse lugar – o coração do rito - habitam as razões culturais mais profundas de sua força vital e expressiva” (CAVALCANTI, 2010, p. 107).

Segundo a autora, toda teoria sobre a festa é uma teoria da cultura. Por isso, estudar a festa significa também construir um marco compreensivo da cultura nacional e, em consequência, uma compreensão da identidade de um povo. Desse modo, ao transpor essa compreensão para o caso do maracatu de baque solto, compreendo que essa também se trata de uma festa que propicia a construção de um olhar sobre um grupo social e que também pode ser um meio para compreender suas identidades e suas relações de pertencimento.

DaMatta (1997) também fala sobre a importância de observar aspectos do cotidiano e, em muitos dos casos, nas expressões da fala e ações, ditas e realizadas cotidianamente que, de tão naturalizadas, não indagamos sobre elas, apenas as reproduzimos:

os rituais servem, sobretudo numa sociedade complexa, para promover a identidade social e construir seu caráter. É como se o domínio do ritual fosse uma região privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante e no seu sistema de valores. Porque é o ritual que permite tomar consciência de certas cristalizações sociais mais profundas que a própria sociedade deseja situar como parte dos seus ideais “eternos” (DAMATTA, 1997, p. 29).

Ainda sobre o aspecto da identidade e localidade, segundo Mundim Vargas e Da Costa Neves (2011), as identidades são construídas no interior das diferenças, decorrentes de múltiplos movimentos em práticas, ritos e expressões. Nesse caso, as festas podem ser abordadas como uma materialidade dessas identidades, uma vez que, assim como os rituais, elas rompem com aquilo que é próprio do cotidiano.

A localidade onde se faz a festa da chegada, por exemplo, tem uma relação muito estreita entre a identidade do brincante e sua relação histórica com aquela terra.

Os trabalhadores da cana criaram o maracatu rural numa sociedade dividida em classes sociais, onde estas possuem diferentes graus de poder, relações de dominação e interesses antagônicos [...] A cultura popular se constitui a visão de mundo das classes subalternas e é fruto da sua inconformidade, denúncia e aceitação à ideologia dominante, encontrando-se, portanto, eivadas de contradições. [...] O maracatu rural encena o que se passa na vida social daquela região e analisá-lo é também desvelar a realidade da sociedade que o gerou, é realizar uma sondagem na alma do trabalhador rural (BORGES DE MEDEIROS, 2003, p. 12 e 19).

Como diz Severino Vicente Silva (2005),

os caboclos de lança surgiram dos canaviais, como se gritassem que o sangue derramado por nossos antepassados para construir as riquezas de imensas casas grandes e belas capelas, continua a correr no sangue daqueles que, sem saberem, são índios. Mas índios que assumiram as contradições de sua história [...], índios que não tem terras demarcadas, mas que demarcam a sua presença no espaço simbólico das ruas, no inconsciente social e se fazem presente recriando sua história. O caboclo de lança é o grito das tribos que se mesclaram com os africanos nas senzalas ou nos estreitos espaços entre as colunas de cana, misturando no massapê dos engenhos as tradições da Jurema e dos Orixás, sem que fosse necessária a proteção de irmandades religiosas ou leigas (SILVA, 2005, p. 17).

Essa realidade remete a um pertencimento e identificação com a lavoura, com o corte da cana de açúcar, bem como com o próprio terreiro da brincadeira. Este último, no domingo de carnaval, já se encontra todo “benzido” pelo responsável do cuidado espiritual do Maracatu³⁰. A cada ano, alguns dias antes da festa, quem quer que esteja

³⁰ Quando comecei o trabalho de campo ainda para preparar o projeto para o mestrado, Dona Biu desempenhava esse papel de líder espiritual do maracatu, além de ser também “dona” do Maracatu Cambinda Brasileira, até o seu falecimento, aos 72 anos de idade, em abril de 2020. Dona Biu, ou Mãe Biu, como também era conhecida, herdou a responsabilidade sobre o grupo Cambinda Brasileira após o falecimento de seu irmão, o respeitado folgazão, José Manoel da Silva, mais conhecido como Zé de Carro. Dona Biu era filha de Ogum e sacerdotisa da Jurema Sagrada. Enquanto esteve dedicada ao

responsável por essa dimensão espiritual no maracatu, faz um “trabalho” para consagrar seu maracatu e prepará-lo para o carnaval. No caso da Cambinda Brasileira, é feito um trabalho para benzer o terreiro do Cumbe. Além disso, como se desenhasse um quadrante em linhas imaginárias, costuma-se deixar ao redor do espaço alguns elementos de proteção, tanto para o terreiro, quanto para a festa e para seus participantes.

No início da festa, a chegada do grupo é feita em forma de “manobra”. Essa manobra consiste em uma performance grupal em que o mestre do apito entoia suas poesias embalado pelo “terno”. Todo o grupo sai de um determinado ponto do engenho em uma procissão dançante até o terreiro da sede onde será feita a festa da chegada. O grupo de caboclos é conduzido pelo mestre caboclo. E este, em sua condução, vai marcando em alguns pontos na estrada, por meio de sua performance, o que eles chamam de “cruz de Salomão”, outra expressão do segredo no maracatu.

Ao chegar no terreiro da festa, o mestre-caboclo repetirá o mesmo sinal da cruz em todo o espaço que está em frente à sede. Essa marcação e quantidade de pontos da cruz, varia entre quem lidera o grupo, e isso é um segredo que só sabe o mestre caboclo que está performando. Por exemplo, presenciei uma conversa entre alguns folgazões que perguntavam ao mestre caboclo quantos pontos ele faz ao fazer a “Cruz de Salomão”, e o mestre-caboclo respondeu apenas sobre a quantidade de pontos, mas não revelou em que momento os faz, nem como os faz.

A disposição do espaço do terreiro para a festa no Cumbe é de forma circular, onde o mestre do apito, seu contra-mestre e seus músicos ficam no centro da borda e por meio de sua toada, convida o caboclo pelo seu nome a fazer sua performance. A poesia ali cantada naquele momento é feita de improviso para aquele caboclo que está se apresentando. O caboclo que entra no terreiro³¹ também faz o sinal da cruz no chão durante sua apresentação, cada um à sua maneira. A cada finalização de um verso cantado pelo mestre, o caboclo tomba ao chão até concluir sua performance aos pés do

brinquedo, ela foi responsável em grande medida por aquilo que envolve os segredos da Cambinda. Era ela quem benzia o terreiro com banhos de ervas e ebós. Era quem preparava os calços para vários dos folgazões e demais preparos para que o maracatu não “desmantelasse” durante todo o carnaval.

³¹ Vale lembrar que a maioria dos caboclos de lança, sobretudo os mais velhos, dizem que ao entrar no terreiro, não entram só. Sempre tem um espírito que foi anteriormente evocado e que o está acompanhando em sua apresentação.

mestre do apito, a quem lhe cumprimenta com um aperto de mão, um abraço ou outro gesto de saudação.

São aspectos como esses os que estou chamando de “visualidades” da festa, que são aqueles elementos passíveis de descrição e sobre os quais se pode apontar características que podem ser identificadas com uma observação atenta. É a partir dessas “visualidades da festa” que proponho a realização de uma fotoetnografia no quarto capítulo.

Ainda sobre o espaço onde a festa acontece, entendo também que esse “território sagrado” no qual é transformado o terreiro da sede no Engenho do Cumbe, é um dos motivos de ele fazer parte da memória da maioria dos folgazões desse maracatu. A apropriação que fizeram desse terreiro o tornou mais que um “espaço”. Compreendo que o Cumbe assumiu um status simbólico de muita importância para todos da Cambinda, pois representa muito mais que uma espacialidade.

Há uma relação de pertencimento e de identificação que foi desenvolvida ao longo do tempo naquele território. Nos relatos que tenho escutado e gravado, todos têm alguma história sobre aquele lugar. Por isso denominei parte dessas histórias como “narrativas do engenho”. Isso porque sempre há as mais variadas histórias e estórias de quando viveram no engenho, do trabalho no corte da cana, da luta diária, das festas e de suas histórias de infância. Os relatos, ora são da história da própria pessoa que conta, ora são “causos” referentes a outros “heróis” do lugar. Por isso identifico que este “lugar/tempo” chamado Engenho do Cumbe influencia de maneira contundente sobre como será, a cada ano, o carnaval desse grupo de maracatu, por meio da festa da chegada.

A maioria dos folgazões relata, por exemplo, que certa vez deixaram de fazer a festa no Cumbe para fazê-la na sede do centro porque choveu muito naquele ano e ficou impossível de fazer a celebração da abertura do carnaval no terreiro molhado. A maioria dos relatos sobre esse fato está de acordo que naquele ano tudo deu errado durante o carnaval. Naquele ano, o carnaval não foi a mesma coisa que quando fazem a sua chegada na sede do Cumbe.

Eu pude presenciar o mesmo caso, no carnaval de 2020. Pela necessidade de uma apresentação a que o grupo foi convidado a fazer no palco principal da cidade do Recife, antecipou-se o horário da festa da chegada no Cumbe. Devido a essa antecipação, muitos dos brincantes não tiveram tempo para fazer a “sua chegada”. O resultado disso foi que ao sair para as seguintes apresentações, muitos folgazões se queixaram e se anteciparam dizendo que o carnaval não iria ser o mesmo sem a “sua chegada”. De certa maneira, essas previsões coincidiram com vários acontecimentos durante os três dias seguidos de carnaval. O maracatu enfrentou várias dificuldades diferentes. Desde folgazões e membros da diretoria que adoeceram durante esses dias, a conflitos entre colegas. É isso que o grupo chama de “desmantelo”, ou “atrapalho”. Vários dos comentários posteriores a esse carnaval é feito sob essa perspectiva do “desmantelo” porque não se pôde fazer bem a “chegada”.

De acordo com Rita Amaral (2012), os fenômenos visíveis da realidade social (e neste caso, da festa) são o produto de algumas leis sociais gerais, mesmo que na maioria dos casos não sejam explícitos. Por isso entendo, de acordo com essa autora, que uma “antropologia da festa” deve ir além da mera descrição visual e considerar a festa desde suas origens, se possível, suas transformações e as condições para sua continuidade. Neste caso, interessa-me a abordagem sobre “os sentidos dessa festa” de modo que isso me ajude a fazer um caminho que vá da visualidade à compreensão sobre o que os brincantes narram sobre o maracatu, e vice-versa.

Desse modo, “os sentidos da festa” tem a ver com aquilo que “nega, afirma e medeia as múltiplas dimensões da cultura e da vida social [...] A festa é uma das vias privilegiadas no estabelecimento de mediações da humanidade” (AMARAL, 2012, p. 73 e 74). Isso porque o fim último de estudá-la não está nela mesma, mas entendo que deveria ser compreendida como uma mediação de conteúdos culturais, sociais, políticos e econômicos, como disse acima. Portanto, estudar “os sentidos da festa” significa buscar as relações entre o universo do discurso sobre a festa e a realidade não verbal nela contida.

É, portanto, com o objetivo de identificar esses elementos presentes na “chegada”, que eu procuro trazer a dimensão visual da fotografia, a performance do caboclo e as construções narrativas que ajudam a esses indivíduos construir sentido de pertencimento ao seu maracatu, à sua cultura e à sociedade.

A seguir, passo a tratar sobre as “narrativas” que escutei sobre o brinqueado, a fim de estabelecer uma identificação sobre como essas narrativas constroem sentido e compõem essa complexa teia de significados vivida e compartilhada por esses indivíduos por meio desse universo do maracatu.

3.3 – Das narrativas autobiográficas às narrativas de pertencimento

De acordo com o que foi dito anteriormente, a festa da chegada é um ambiente propício para compreender elementos profundos daquela sociedade da Zona da Mata pernambucana. Isso porque, como diria Perez (2002), a festa, assim como o ritual é boa para pensar os fundamentos do vínculo coletivo. Por esse motivo, ao pensar sobre essas manifestações do maracatu, as entendo “como um instrumento voltado para a compreensão, reprodução e transformação do sistema social” (CANCLINI, 1983, p. 12).

No entanto, para identificar esses vínculos, essas identidades, essas relações de pertencimento, parto da subjetividade que encontrei no campo. Isso porque para adentrar a essas realidades e entender sua rede de significações (GEERTZ, 1989), mesmo que seja parcialmente, faz-se necessário, antes de tudo, construir meios que estabeleçam uma comunicação que ajude a identificar essas camadas de significados presentes nas práticas e no modo desses grupos construírem sentido.

Entendo também que se trata de um esforço necessário em campo para construir esse vínculo entre o que, a princípio, parecem “fazeres” corriqueiros e automatizados daquilo que implica as práticas cotidianas do maracatu e sua relação com um “modo de pensar”, elaborado por esses “indivíduos comuns”. Por isso, considero, segundo Lindón (1999), que

para o investigador social, a subjetividade é um ângulo particular a partir do qual podemos pensar a realidade social. No entanto, para o “indivíduo comum”, para o “cidadão da vida cotidiana”, a subjetividade é o olhar com que ele vê o mundo, o interpreta e, conseqüentemente, atua neste mundo. Nossas ações, nosso “fazer”, não são independentes do nosso pensar, do valorizar, do imaginar. Em resumo, nossas ações não são indiferentes a um conjunto de processos ligados à consciência. [...] Desse modo, uma perspectiva de investigação da realidade a partir da subjetividade social implica situar-nos sobre os valores, as crenças, as ideias, as imagens, o ethos e os saberes ordinários [do grupo que investigamos], ao invés de nos limitarmos ao que se exterioriza de cada ação social e, conseqüentemente,

cria a ilusão de que pode ser observável de um suposto lugar externo (LINDÓN, 1999, p. 296).

Meu interesse aqui com a fotografia é precisamente partir de um outro lugar que não seja essa exterioridade, apesar do risco de que a visualidade da imagem seja confundida com aspectos somente exteriores da realidade. Ao contrário disso, pretendo que a fotografia (entenda-se também o audiovisual) faça parte de uma camada a mais a partir da qual também percebo que se pode identificar uma narrativa. Pois é também a partir dessa polissêmica comunicação visual que me aproximo do brincante para escutar suas narrativas sobre o universo do maracatu.

Esse lugar, portanto, faz-se necessário ser “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002). Isso significa que se trata de uma percepção deste lugar de etnógrafo-fotógrafo, construída a partir dos arranjos dos próprios atores sociais, com o objetivo de “apreender os padrões de comportamento dos múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais” (MAGNANI, 2002, p. 17). Isso, na prática, significa que minha inserção no campo foi acontecendo por meio de uma série de movimentos, tais como: frequentar a sede do grupo com regularidade desde agosto de 2018; participar de suas festas (sambadas, ensaios, festa de aniversário do maracatu, festas informais); fazer parte dos encontros corriqueiros com vários integrantes para comer e beber juntos; caminhar pelas terras do engenho (o que provocou em mim uma mudança de perspectiva muito importante); e, conseqüentemente, encontrar e conversar com aquelas pessoas em um plano de maior liberdade e confiança, mesmo quando se tratava de entrevistas diante da câmera. Foi, portanto, sob essas condições que compreendi que

as histórias de vida, ou narrativas autobiográficas, estão ancoradas na experiência humana. São um recurso para reconstruir as ações sociais já realizadas. Elas não são a própria ação, mas uma versão que o autor da ação, posteriormente, dá sobre sua própria ação passada. [...] Quando um narrador nos conta fragmentos de sua vida, de suas experiências, estamos acessando a uma narrativa sobre determinados processos e relações sociais de uma vida concreta que nos convida a interpretá-la em diferentes planos (LINDÓN, 1999, p. 298).

Nessa trajetória etnográfica que fui realizando, à medida que me inseria no campo, percebi que se fazia menos difícil acessar a essas informações sobre a história da Cambinda e sobre as práticas do maracatu quando os brincantes contavam essas

histórias a partir de sua própria experiência no brinquedo, ou quando suas narrativas partiam de si mesmos. Observei, portanto, que neste caso, as tentativas por realizar entrevistas estruturadas e/ou semiestruturadas seriam menos eficientes do que aquelas em que eu pedia para que falassem livremente sobre suas memórias em relação ao maracatu.

Por isso recorri à compreensão de “narrativas autobiográficas” de Alicia Lindón (1999) para acessar a outros níveis de compreensões sobre o maracatu. Foi a partir daí que comecei a trabalhar no vídeo documental sobre a história do Maracatu Cambinda Brasileira, cujo título está inspirado nessas memórias e temporalidades distintas, vividas e expressadas por esses indivíduos: “Um tempo chamado Cumbe”³². Trabalhei essas entrevistas entendendo que “a narrativa autobiográfica visa acessar um discurso construído em um contexto de sentido, objetivado na linguagem (LINDÓN, 1999, p. 299). Pois trata-se de um discurso construído sobre um conjunto de "saberes compartilhados".

Uma história de vida, ou um relato pessoal, sob esse aspecto, implica também em uma construção estética carregada de valores sociais compartilhados, uma vez que essa "estética" foi assimilada por aqueles sujeitos em um contexto e elaborado com uma linguagem específicos. Ou seja, entendo que o que é dito para mim por meio das conversas informais e entrevistas é proveniente daquela realidade situada. E que aquele lugar e as experiências nele vividas produz uma compreensão de mundo e uma linguagem específicos que tem a ver com uma temporalidade que encontra sentido no engenho e, por extensão, ganha forma nas performances experimentadas na festa.

Por isso entendo que o brincante do maracatu não é um agente social somente por se impor por meio de sua dança e vestimentas, e por meio de seu brinquedo. Sua ação também se impõe por meio de seu discurso quando em sua narrativa, ao falar de

³² O processo das entrevistas para o documentário tem resultado em um boa fonte de informação diretamente dos brincantes mais velhos, embora não tenha sido esse o objetivo inicial do projeto. Como mencionei anteriormente, a ideia para esse documentário surge praticamente como uma contrapartida em função das necessidades que me foram apresentadas por alguns integrantes do grupo de terem documentos audiovisuais que os ajudassem para a sua candidatura a projetos de financiamento e também para a candidatura de patrimônio vivo de Pernambuco. Infelizmente, devido à pandemia causada pelo Coronavírus (COVID-19), as entrevistas que tínhamos agendadas para serem feitas ao longo do ano de 2020 foram todas canceladas e o documentário ficou suspenso temporariamente.

si, ele constrói um herói, constrói um personagem místico (e/ou mítico, como no caso de Joãozinho sobre o seu pai), constrói um herdeiro do poder simbólico do maracatu. Não me refiro aqui a narrativas fantásticas e menos ainda fantasiosas. São sim, às vezes, ficções que relatam verdades sobre suas crenças, que retratam a força e a disposição que eles têm, apesar de toda a dificuldade que enfrentam em seus cotidianos. Apesar, sobretudo, do lugar de oprimido que lhes foi imposto pelos poderes locais que tentaram ensiná-los a calar e viver na subserviência.

Ao observar que esses relatos dos brincantes traziam pontos de convergência entre si, entendi que havia a necessidade de fazer algumas distinções entre eles. Por exemplo, em relatos que identifiquei conteúdos que tinha a ver com religiosidade, com algo místico, com os segredos, passei a identificá-los como relacionadas a “narrativa do segredo”. A ideia aqui não é propor uma análise de discurso, mas sim identificar características que fazem parte desse discurso do brincante e que contribuem para a continuidade do maracatu, que também faz parte, de certa forma da construção de sua identidade, ao mesmo tempo que essas identificações viessem a contribuir para uma construção de minha compreensão sobre o que estava encontrando no trabalho de campo.

Como exemplo desse tipo de narrativa, apresento mais um relato de Joãozinho sobre o seu pai (João Padre) e os segredos que envolvem o maracatu. O narrador, na sua condição de filho, procurava afirmar o seu lugar de “herdeiro” desses valores. Além de afirmar também seu pertencimento ao maracatu. Dito de outra maneira, seu relato ilustra uma “narrativa do segredo”, que tem por finalidade construir uma ideia de pertencimento:

Num carnaval desse, quando meu pai ainda era vivo, tinha chovido muito. E um grupo de caboclo ia com ele cruzar a pé todo o Engenho para ir a um lugarejo vizinho. Por que antes se andava esse engenho todo a pé. Como tinha chovido, o rio estava cheio. Os caboclo vieram falar pra meu pai: “o rio tá chei, não dá pra passar não”. Então meu pai respondeu: “não dá pra passar?! Volte pra trás e não olhe o que vou fazer”. Aí meu pai chegou na beira do rio e começou a fazer uma oração. A água foi se abrindo, se abrindo, até não ficar água pra molhar nem o dedo do pé. O rio se abriu. Era água de um lado e de outro. Aí meu pai chamou os caboclo e disse: “pode passar. Não olhe pra trás não. Quando vocês tiverem lá longe pode olhar”. Depois que todo mundo passou, meu pai fez de novo a oração e veio aquele redemoinho. E o rio fechou. Quando meu pai acompanhou os caboclo eles perguntaram o que tinha sido aquilo. Aí meu pai disse: “ah, meu filho, isso é maracatu, vocês não sabem o que é brincar maracatu, não. Maracatu é isso aí!”.

Naquele tempo o pessoal sabia o que é maracatu! (fragmento da entrevista com João Estêvão, em janeiro de 2019).

Segundo entendo, nesse “salto lógico”, entre o que se conta e o que se conclui, sem que haja premissas que levem necessariamente à conclusão “maracatu é isso aí”, pode haver uma chave de leitura sobre como essa realidade que envolve o brinquedo modela os modos em que esses atores sociais veem, sentem e pensam sobre o maracatu, e sobre em que medida esse universo do brinquedo molda a cosmovisão dos folgazões e organiza suas instituições. Poderíamos dizer também que nesses relatos encontramos aqueles elementos simbólicos que operam em nós como veículos de cultura (GEERTZ, 1989). Creio que essa percepção sobre o relato acima nos coloca em um movimento de busca por um conhecimento mais complexo (e não necessariamente explícito), subreptício a essas narrativas. Nesse caso, por exemplo, na oração “você não sabe o que é brincar maracatu, não. Maracatu é isso aí!”, ponto para onde converge todo o relato, Joãozinho o faz para concluir que para entender o maracatu é preciso também entender sobre tudo isso que ele conta e que isso faz parte do “segredo” e que saber do “segredo” significa compreender o maracatu. Mas também pode significar que “saber o segredo” não quer dizer, necessariamente, fazê-lo acontecer, mas reconhecer que existem mistérios que estão presentes no maracatu e que devem ser respeitados e não duvidar deles.

Ao concluir, portanto, a narrativa sobre o seu pai, o narrador necessita de seu ouvinte para que este formule uma ideia a respeito do importante papel de seu pai, sem que isso seja dito pelo próprio narrador, bem como o ouvinte também é convidado por meio dessa estética discursiva a concluir que o filho é, portanto, o detentor destes “saberes secretos”. Pois como ele mesmo diz, “naquele tempo o pessoal sabia o que é maracatu!”. Isso abre um espaço interpretativo para o expectador desse relato contribuir com a conclusão de que o narrador é o atual detentor do segredo. Por isso creio que essas entrevistas me ajudaram a ver melhor o brincante do maracatu como “um ator capaz de atuar e construir um discurso sobre sua sociedade e sua vida dentro dessa sociedade” (LINDÓN, 1999, p. 301). E a partir daí, ajudaram-me também a construir uma linguagem visual sobre o brinquedo. Isso porque “as imagens não se deveriam limitar a ‘reviver’ um estar lá, mas sedimentar os alicerces do caminho da descrição interpretativa e auxiliar na articulação das tramas da indução, ajudar na compreensão

das interpretações, e não apenas distrair a atenção do leitor entre o folhear das páginas” (GODOLPHIM, 1995, p. 169).

Frente a isso, fiz uma classificação para distinguir temas narrativos centrais surgidos ao longo da pesquisa. Portanto, proponho uma classificação principal, que chamo de “narrativa de pertencimento”, que irá conter outras três classificações: narrativa da violência, narrativa do segredo e narrativa do engenho. Isso não quer dizer que todo o discurso em torno ao maracatu se resume a essas três possibilidades. Certamente, quanto mais se for aprofundando o conteúdo dessas entrevistas e dos diálogos em campo, imagino que encontrarei outras possibilidades. Essas três representam aquelas mais frequentes que encontrei para esse recorte da pesquisa.

A finalidade de propor um tema mais abrangente, a narrativa de pertencimento, é a de ter um elemento principal que ajude a dar uma objetividade às várias narrativas encontradas em campo, relacionadas à festa e/ou ao universo do maracatu que, em último caso, constrói identidades, estabelece ações e interações sociais. Portanto, por “pertencimento” entendo que se trata

da interação entre indivíduos e agrupamentos sobre o território e da construção biográfica que cada indivíduo realiza em relação aos espaços que atravessa. [Sua] decisão de permanecer – fazer parte de um lugar – está, deste modo, atrelada à possibilidade de o indivíduo construir-se como parte dos espaços [...] Essas construções são aquilo que aparece em sua biografia, resultado não só da escolha individual, mas condicionada à emergência de particularidades individuais que distintas figurações sociais lhe possibilitam ou não (SANGALLI, 2018, p. 340).

A ideia de pertencimento busca dar conta da dinâmica existente entre indivíduo e agrupamento como tentativa compreensiva dos balanceamentos no nível individual àquilo que é tão caro à sociologia de Norbert Elias (1990): a constituição mútua entre indivíduo e sociedade.

Com a compreensão de “narrativa de pertencimento” tenho, portanto, o interesse de dar conta desses conteúdos sutis, e bem elaborados, expressados por meio dos contos, memórias, festas, mitos, segredos, rituais, espaços, biografias, fofocas, intrigas, violências, trabalho, enfim, toda essa malha de significações encontrada em forma potencial nos discursos que dão sentido à vivência do maracatu, inclusive o seu

contrário, o “não-pertencimento”. Pois, se por um lado, essas narrativas alimentam o sentimento de pertença a um grupo, por outro lado, quando esse agrupamento deixa de fazer parte do cotidiano dessas pessoas, acontece outro processo de construção discursiva para sua migração a outro grupo.

Vale dizer que esse fluxo de entrada e saída do grupo de maracatu é muito comum entre os brincantes. Se há, por um lado, aqueles folgazões que brincam no mesmo grupo há muitos anos, como citei o caso de Dona Lourdinha que, em 2019 quando a entrevistei, fazia 23 anos que estava na Cambinda, por outro lado, há também uma constante preocupação por parte da diretoria do maracatu a respeito da evasão de seus componentes para outros grupos, justificado pelos interesses mais distintos, que podem ser desde uma questão de que outro grupo ofereceu um melhor pagamento por sua integração (isso é mais comum de acontecer com aqueles folgazões mais reconhecidos no maracatu), a questões relacionadas a intrigas, conflitos de interesses, mudança de diretoria, entre outros.

Feito esse esclarecimento conceitual sobre as narrativas de pertencimento, e a fim de seguir com o exercício de aplicação dessas classificações, apresento um exemplo relacionado às “narrativas da violência”, na tentativa de conectar essas narrativas com as dinâmicas sociais que envolvem o maracatu. Nesse caso, tomo a “narrativa da violência” pois a considero como uma das mais expressivas que encontrei em campo, pois se apresenta em várias situações distintas. Por exemplo, ela pode ser observada no momento da festa da chegada em um ato simbólico de luta entre os caboclos de lança quando se encontram no terreiro e no momento em que o mestre do apito convida a um dos caboclos para realizar sua apresentação. Este caboclo entra no terreiro para fazer sua performance, enquanto o mestre do apito entoia um canto em sua homenagem, muitas vezes personalizando a toada com o seu nome, ao mesmo tempo que outro personagem, o “mestre caboclo”, considerado o líder dos caboclos de lança, o recebe no terreiro simulando uma luta dançante com gestos de defesa e ataque com suas lanças.

Outro exemplo dessa “narrativa da violência” tem a ver com o risco de caboclos de lança de nações diferentes se encontrarem pelas ruas. Há incontáveis relatos dos folgazões sobre esse tema. Nesse aspecto é comum se construir uma grande expectativa para os ensaios realizados pelos grupos de maracatu. Isso porque antes de os brincantes saírem para performar nas ruas, há um momento de espera e aquecimento em frente às

suas respectivas sedes. Durante essa espera, há vários acontecimentos simultâneos: enquanto o terno aquece (tocando), o mestre entoia alguns cantos para animar e atrair o público e os brincantes, visitantes e convidados dançam. Outros, então, aglomeram-se em pequenos grupos para conversar e, muitas vezes, é dessas conversas que saem vários desses relatos que estou chamando de “narrativas da violência”.

Uma narrativa dessas pode ser sobre algo que passou em anos anteriores durante certo ensaio em que maracatus rivais se encontraram nas ruas. E o que resultou desses encontros servem, às vezes, como argumento que justificaria uma ação de violência física contra esse(s) grupo(s) rival(ais) caso venham a encontrá-los novamente na ocasião do ensaio daquele dia em questão.

Por exemplo, o caso que presenciei entre dois grupos rivais que tem suas sedes próximas. Farei o relato usando o tempo presente: o “grupo A” está aquecendo para sair, enquanto o “grupo B” se adiantou e passou por uma rua próxima à que está o grupo A. Sabe-se que se o grupo A sair naquele momento vai encontrar o grupo B na rua e um vai atrapalhar o ensaio do outro. O grupo A resolve, portanto, atrasar um pouco a sua saída da sede, de modo que o grupo B ganhe tempo para se distanciar. Resulta que mesmo assim, o grupo B demorou com o seu cortejo pelas ruas e quando o grupo A chega a um determinado ponto, a praça da catedral, em que todos os grupos sabem que qualquer ensaio de maracatu na cidade irá para este lugar, o grupo B ainda está lá fazendo sua manobra. Isso obriga o grupo A aguardar na rua, enquanto o grupo B conclui sua manobra na praça e, obrigatoriamente, irá passar ao lado do grupo A quando sair.

Esta situação em que já havia uma tensão predisposta, alimentada por vários comentários anteriormente, eleva ainda mais o grau de tensão entre os brincantes destes dois grupos rivais que “não podem se encontrar”, segundo dizem. Este seria um cenário propício para a construção disso que estou chamando de narrativas da violência. De fato, aconteceu que no ensaio do ano seguinte, esse relato foi incorporado a tantos outros do repertório dessas narrativas pelos folgazões.

A tensão gerada enquanto o outro grupo passava pela rua no momento do aquecimento, já foi motivo suficiente para suscitar comentários como: “ano passado eles fizeram do mesmo jeito, mas esse ano vai ter cacete!”; “gostam de atrapalhar o ensaio

da gente”; “se adiantaram de propósito”; “dessa vez se atrapalharem vão vê!”; “antigamente nera assim, não... o pau comia logo”; “antigamente, se se encontrasse na rua o pau só acabava quando a polícia chegava”; e assim, vários comentários surgem nesse momento.

Neste caso, o que está dito e justificado pelos brincantes é que esses grupos rivais não podem se encontrar devido o risco de chegarem a um ato de violência de fato. Durante todo o ensaio, ou seja, durante todo o percurso do grupo pelas ruas, alimenta-se uma expectativa sobre esse possível (re)encontro, inclusive porque, na maioria das vezes, seus ensaios coincidem de ser marcados no mesmo dia e horário. Portanto, assim como eles “não podem se encontrar”, ao mesmo tempo, precisam um do outro para manter essa disputa.

[Por isso] na *montagem estética da narrativa*, não é possível conceber o narrador como testemunha passiva dos acontecimentos, como mero depositário de um saber que ele simplesmente nos dá. Ele também é um ator capaz de atuar e construir um discurso sobre sua sociedade e sobre sua vida dentro dessa sociedade. [...] O narrador faz uma verdadeira “montagem” quando narra, ele se constrói a si mesmo como personagem central (LINDÓN, 1999, p.301).

Por isso, quando os entrevisto para o documentário, por exemplo, momento em que terão frente a si câmera e microfone registrando a sua maneira de contar a história do grupo a que pertence, entendo que é a partir dessa referência autobiográfica, que eles encontram a maneira de reconstruir um novo lugar, tanto por meio da história do grupo como da sua própria, à luz desse poder criador e criativo da oralidade. E assim experimentam a construção de sua agência por meio dessas narrativas.

Além disso, também entendo que essas narrativas se fazem corpo na vida e nas práticas dos brincantes. Elas são incorporadas por eles e tornam-se discursos vividos no cotidiano. Por isso relaciono essas classificações da violência, do segredo, do engenho e de pertencimento, como elemento da festa da chegada e presentes no “corpo ritualizado” do brincante, que carrega consigo, e os apresenta no terreiro do Cumbe em forma de performance.

3.4 – O corpo calçado

Na Festa da Chegada, o caboclo de lança ocupa grande protagonismo, juntamente com o “Mestre do Apito”. Ele passa por um processo de construção dessa personagem que se estenderá durante os dias seguintes do carnaval. Isso se dá por meio de uma preparação espiritual, de tal sorte, que esse sujeito “precisa construir um corpo para brincar o carnaval” (CHAVES, 2008, p. 94).

Tanto nesse “corpo calçado”, como dizem os folgazões, quanto na festa que o contextualiza, em ambos os casos (festa e caboclo; rito e corpo), há uma “materialidade dos símbolos que conferem visualidade a um processo interno” experimentado pelo caboclo (CAVALCANTI, 1998, p. 8). O corpo se torna o lugar em que se faz visível a imaterialidade do rito. Exemplo disso é o que diz seu Zé Pequeno³³, caboclo de lança antigo, ao ser indagado sobre o que vê e sente durante sua performance no terreiro e como faz o seu calço:

Eu não vejo minha chegada. Não vejo quando “chego”. Quem tá vendo a minha chegada é o povo. Eu sei que eu tô fazendo alguma coisa. Eu sei que eu caio e me levanto. Mas quem tá vendo é o povo. Meu preparo de antigamente era aguardente com limão e pólvora (que o povo chama de azougue). Mas tem também o resguardo [sexual]. Também tem o cravo³⁴. O cravo é como um chá. Quando bota o cravo na boca o caboclo fica com mais disposição. Fica mais garantido (fragmento da entrevista a Zé Pequeno, em janeiro de 2019).

³³ Esse caboclo Zé Pequeno merece um adendo. Quando foi feita essa entrevista, ele estava com 78 anos de idade e ainda brincava no maracatu. Naquele período ele era o caboclo de lança mais velho do grupo Cambinda Brasileira, e provavelmente o mais velho de toda a região, ainda atuando. A performance de seu Zé pequeno era uma das mais esperadas todos os anos. Desde 2010 eu o fotografava nessa festa. E a sua forma de se apresentar sempre me impactou. Mesmo para aqueles que vão ver a festa por mera curiosidade, percebe “algo de diferente” em sua performance. Ele é desses outros caboclos a que chamam de “misterioso”.

³⁴ O cravo em geral é uma flor da família *Caryophyllaceae*, normalmente preparada e “benzida”, por uma mãe de santo (ou por um pai de santo) que está ligada a um grupo de maracatu. Seu papel nesse processo ritual é de proteção e para dar ânimo ao caboclo. Em geral, se um cravo está preparado para certo caboclo, outro caboclo não pode tocá-lo. Só quem pode tocar naquele cravo é a mãe de santo e o caboclo dono do cravo. Caso aconteça de uma outra pessoa pegar o cravo, algo de ruim vai acontecer. Seu Zé Pequeno relata que uma vez seu filho, que também brinca de caboclo de lança, pegou seu cravo por engano e deu tudo errado para o filho durante o carnaval. E acrescenta: “eu não tive problema não. Porque eu faço bem os meus preparo. Mas ele passou muito mal. O pessoal não acredita. Mas ele passou muito mal porque pegou o meu cravo” (fragmento da entrevista a Zé Pequeno, em janeiro de 2019).

Entre os vários relatos que se faz sobre seu Zé Pequeno a respeito do “calço”, sobretudo quando querem enfatizar a importância disso, tem um caso em que contam que seu Zé colocou sua guiada em um canto de uma parede e disse umas palavras, como se fizesse uma prece. Um outro caboclo mais descuidado, sem saber de quem era a guiada, a pegou para brincar. E o caboclo terminou perdendo o movimento dos braços. Até que souberam de quem era a guiada e chamaram seu Zé. Este falou umas palavras e o mal se desfez imediatamente.

Além desses elementos ritualísticos particulares, entendo a festa como um ritual (DAMATTA, 1997), (CAVALCANTI, 1998), (PEIRANO, 2003), (TURNER, 2013), no qual se articulam expressões de “teatralidade”, em que se dá um processo de construção de um “corpo brincante” (CHAVES, 2008) em vários níveis de expressões e experiências, amparados por uma dimensão religiosa, de tal modo que isso nos leva a entender os usos e as representações do corpo, com os papéis que desempenham socialmente e as corporeidades da vida cotidiana.

Dito de outra maneira, ao tomar a festa da chegada do grupo Cambinda Brasileira como contexto em que está situada essa construção de um “corpo calçado”, e que me possibilita visibilizar a performance do caboclo, pretendo desenvolver uma compreensão sobre esse processo vivido pelo caboclo de lança que condicionará toda a sua trajetória ao longo dos dias do carnaval.

Para exemplificar o que estou chamando de “corpo calçado”, tomo o relato de seu Capanga, outro caboclo de lança antigo: “[na festa] quando a gente vai fazer aquela chegada, que a gente se concentra assim [neste momento ele fecha os olhos e os punhos], a gente recebe um espírito, que a gente se acha muito emocionado” (fragmento da entrevista a Luiz Carlos da Silva, seu Capanga, em julho de 2018). Pedro Alexandre, também falando sobre como o caboclo de lança fica diferente, enfatiza a dimensão da valentia: “na Chegada... são os zangados do terreiro de Ogum! Os caboco de Ogum! A festa é pra eles. O peso maior tá no caboco de lança. Todo o peso tá no caboco de lança.

Ele tá ali, zangado, agitado [...] além da dança, ele ali, por dentro ele tá estourando” (fragmento da entrevista a Pedro Alexandre, em setembro de 2018)³⁵.

Vale lembrar que esta festa se dá em um local em que para muitos da região representa uma história de muita exploração da mão de obra do trabalhador rural. A situação social e a escassez econômica caracterizam a região da Mata Norte pernambucana, também conhecida pela concentração de poder econômico e político de usineiros que submetem à subserviência a uma parte da população pobre da região ao corte de cana, matéria-prima e carro chefe da economia da localidade.

Trabalho, portanto, com a hipótese de que muito dos elementos que estão em torno do personagem do “caboclo de lança” tem a ver com essa realidade social, econômica e política. Tem a ver também com a própria necessidade de sobrevivência e subsistência do cortador de cana de construir um corpo que suporte as altas temperaturas em meio ao trabalho no canavial.

Na cidade de Nazaré da Mata e demais cidades circunvizinhas, é possível observar esses trabalhadores aglomerados em alguma esquina, na madrugada, esperando que o ônibus da usina passe para levá-los para o corte da cana, ou demais serviços na própria usina. Trata-se, portanto, de uma rotina laboral que começa na madrugada e vai até o final do dia, em uma condição extremamente precária de salubridade e de muito esforço físico. Foi a partir de uma conversa com um caboclo de lança, cuja roupa estava totalmente molhada de suor, pesada e quente, que perguntei como ele suportava aquele calor. E sua resposta foi que eles estavam acostumados a temperaturas maiores que aquela.

Quando observo os movimentos realizados pelo caboclo de lança. Quando me aproximo dele com toda a sua vestimenta. Apesar de toda a beleza provocada pelo jogo de cores de sua paramentação, parece haver ali algo de “grotesco”. O peso do “chapéu” chega a provocar em vários deles fortes dores no pescoço, ao ponto de fazerem algumas apresentações sem o chapéu por não suportar o incômodo. Em uma das apresentações

³⁵ Sobre essa relação feita do caboclo de lança com Ogum, Martins (2013) lembra que o “historiador Olímpio Bonald Neto defende a ideia de o lanceiro ser a transfiguração do orixá Ogum, o deus da guerra. Isso porque “antigamente as festas eram sangrentas. Eram confrontos violentos, hoje apenas simbolizam as disputas de território a partir da evolução dos caboclos” (MARTINS, 2013, p. 19).

durante a itinerância no carnaval, a maioria dos caboclos se apresentaram sem o chapéu, pois já era madrugada e estavam exaustos pelo dia longo que havia começado na manhã do dia anterior, e já não suportavam o peso do chapéu que, como falei, tem aumentado muito de tamanho. Nessa cidade, a Cambinda terminou sendo muito criticada pelo público, depois de sua apresentação porque os caboclos desfilaram sem chapéu.

A própria paramentação, chocalho, surrão e gola, resulta muitas vezes em um peso de mais de 20kg. E hoje, para a finalidade das competições realizadas no centro do Recife, estão tornando essa paramentação ainda mais pesada, pois, além do tamanho do chapéu (já mencionado), estão aumentando também a armação dos chocalhos (o surrão) que, conseqüentemente, leva ao aumento do tamanho da gola, uma vez que esta cobre toda a “arrumação”. Tudo isso significa um aumento considerável no peso que o caboclo tem que carregar durante todos os dias do carnaval. Esse peso vai interferir diretamente em sua performance também. Na entrevista a seu Zé Pedro, arreiamá da Cambinda, ele deixa isso claro. Diz que devido à idade (que não nos disse qual era) já não suporta mais fazer movimentos como na juventude. Que ele não se arrisca fazer certas quedas porque sabe que não teria mais força pra se levantar devido o peso da roupa e, sobretudo, do chapéu de pena.

Na festa da chegada, portanto, convergem esses vários elementos em torno do maracatu de baque solto. A cada ano tenho observado o aumento do público no Cumbe e, sobretudo, o aumento de fotógrafos que vão para fazer o registro da festa. Sem dúvida há um atrativo visual que encanta e embala o olhar de quem vê a festa. Uma beleza que atrai, mas que também denuncia.

Procurei tratar esses elementos que me pareceram mais importantes para a construção de uma proposta fotoetnográfica. No capítulo seguinte, dou espaço à narrativa visual, e espero haver preparado nesses capítulos prévios o olhar de quem vai vê-las. O intuito aqui é tornar visível o que meu olhar condicionado por esse aprendizado do trabalho de campo foi capaz de construir a partir do diálogo com essas realidades, discursos e visualidades que fazem parte do universo do Maracatu de Baque Solto Cambinda Brasileira.

Capítulo 4 – Uma fotoetnografia da festa

Conforme a introdução, neste capítulo apresento um ensaio fotoetnográfico sobre o que falei anteriormente. Como diria Achutti, não se trata de “uma antropologia da imagem, mas de uma antropologia em imagens” (ACHUTTI, 1997, p. 39). Inspirado em seu livro “Fotoetnografia da Biblioteca Jardim”, pretendo apresentar o resultado desse encontro com imagens de uma realidade que a princípio parecia tão distante, fisicamente distante e afetivamente distante.

A antropologia, sem sombra de dúvidas, enlaçou-me a essa realidade e me ofereceu uma compreensão para direcionar o meu olhar sobre ela. Antes, quando eu escutava as pessoas falarem “universo do maracatu” para se referirem ao conjunto de elementos que fazem parte desse folguedo, sempre escutei essa expressão, “universo”, com estranheza, até com certo exagero. Hoje entendo que se trata de uma realidade tão complexa que realmente parece um universo, amplo em sabedorias, de riquezas de cores, de olhares, de amizades, de segredos e de encontros. Também de disputas, de tensões e de intrigas. O universo do maracatu é um universo colorido. E é também um universo de lutas, de sobrevivências e de teimosia de um povo que insiste em ser feliz.

Uma realidade complexa que se apresentou diante de mim, em minha ousadia de tentar entendê-la. Nesse exercício de compreensão, terminei também construindo imagens. E espero que elas comuniquem parte daquilo que aprendi ao produzi-las.

4.1 – A sede do Cumbe: o terreiro da festa











pau ©maia



paul@maia















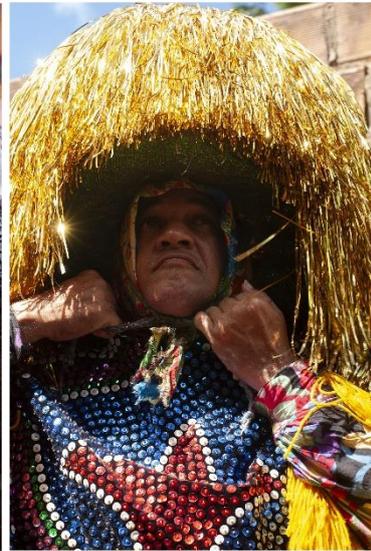




4.2 – “Arrumação” dos caboclos de lança







4.3 – Baianas, caboclas de lança e arreiamá









pau@maia



4.4 – Proteção









4.5 – Ensaio na cidade













paul@maia



pauj@maia









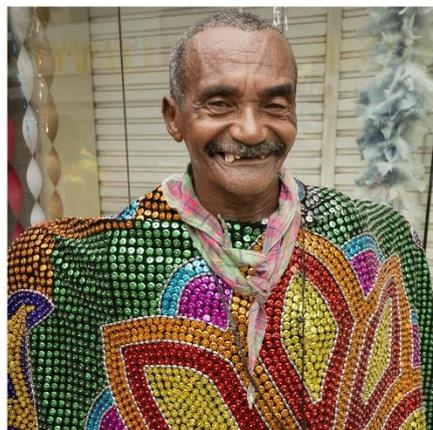
4.6 – Carnaval Itinerante: viagens, esperas, apresentações, alegrias e cansaço























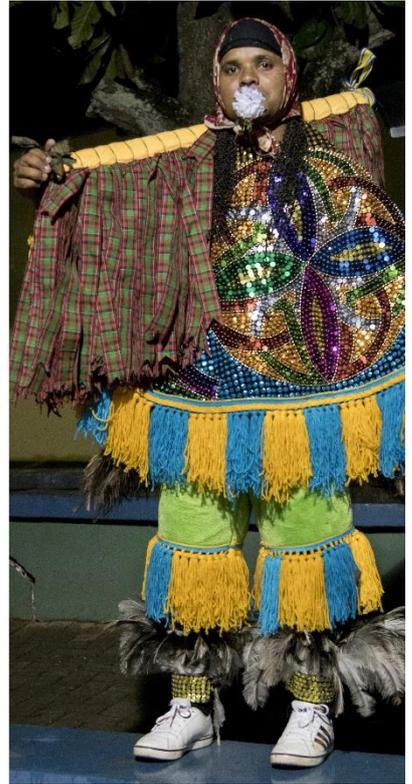
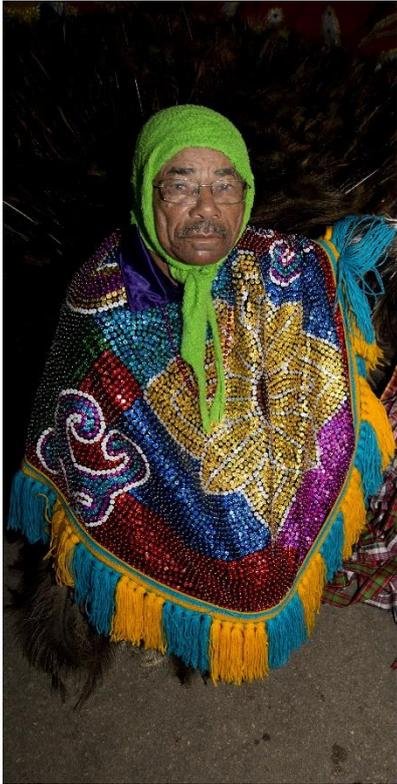




















Considerações Finais

O período do pós carnaval de 2020, certamente, marcou a nossa história. Fomos tomados por um processo de isolamento social como tentativa mínima de nos precavermos contra uma pandemia causada pelo coronavírus (SARS-CoV-2). Como é de se esperar em uma situação como esta, todos fomos tomados de surpresa e nos espantamos com os resultados desastrosos em escala global. Difícil chegar até aqui, depois de quase um ano e meio que foi anunciada a chegada do vírus ao Brasil, e não trazer sequelas físicas e/ou emocionais por como tudo isso tem feito parte de nossas vidas.

A particularidade dessa situação no Brasil contou com uma política bem articulada de desinformação e de cruel perspectiva: aquela que está sendo chamada de “imunidade de rebanho”. Chegamos a um número mensurável de pessoas infectadas e falecidas, e de um número imensurável do que representam essas perdas para todos nós.

A essa política, soma-se outras tantas que o novo governo federal trabalha incansavelmente para implementar, enquanto tenta também suplantar nossos direitos e calar nossa voz. Com isso, a universidade brasileira tem sofrido um atentado constante e estratégico. E com ela, as demais instituições que produzem conhecimento e informação com seriedade e que, infelizmente, também dependem do Estado para se manterem atuantes

Logo após a declaração oficial da OMS de que estávamos diante de uma pandemia, feita no dia 11 de março de 2020, Boaventura de Sousa Santos (2020) dizia que a pandemia viria “agravar uma situação de crise a que a população mundial tem vindo a ser sujeita [...] Qualquer quarentena é sempre discriminatória, mais difícil para uns grupos sociais do que para outros” (p.6). Temos visto a cada dia isso se confirmar. Houve quem ficou ainda mais rico neste contexto. E há uma extrema maioria que está cada vez mais perdendo o pouco que tinha.

Começo com essa memória porque essa situação ocorreu justamente logo após minha turma do mestrado concluir o primeiro ano de nossa formação. Grande parte dos colegas iriam dedicar o seu segundo ano do mestrado ao engajamento de seus respectivos trabalhos de campo. A maioria de nós, apresentamos projetos de pesquisa

que tinha a ver com realidades populares de baixa renda. Aqueles, que apesar da pandemia, conseguimos fazer um mínimo de campo, constatamos “in loco” as consequências dessa política homicida implementada pelo governo federal para lidar com a pandemia.

Não falo dessa forma com intenção de fazer sensacionalismo. Mas para deixar registrado o quanto todo esse contexto afetou nossa pesquisa e também nossa condição emocional para levar a investigação adiante. Para mim, não se trata somente de empatia pela dor do outro. Não foi somente por isso que me abalei. Minha dificuldade está em lidar com o sentimento de impotência diante de tremenda tragédia e dessa política de morte que temos diante de nós.

Aprendemos com as ciências sociais a articular teorias que procuram mostrar que os sujeitos sobre os quais falamos em nossas pesquisas são agentes sociais, que todos somos agentes sociais. Aprendemos também que a estrutura social e política não exerce, necessariamente, somente seu poder de coação sobre nós, pois parte do processo de estruturação social é resultado de uma relação agente-estrutura que estão em constante tensão para gerar isso que chamamos de sociedade. A agência do sujeito é sua principal defesa diante do poder estabelecido. Portanto, apesar de entender que colocar em marcha um projeto de reflexão também significa agir, que pensar também é ação efetiva, como é o caso de um trabalho de pesquisa como este, ainda assim é difícil não estar abalado por não poder fazer mais do que isso, uma vez que estamos vendo todos os dias ações diretas do governo federal que tem como objetivo mostrar uma face cruel do poder e atingir, sobretudo, os mais pobres. Este são os mais prejudicados.

É com esse povo simples que tenho desenvolvido esta pesquisa. Meu interesse pela cultura popular e minha identificação com as pessoas que a mantém viva, tem a ver em grande medida com minha história de vida. As realidades que encontro com o meu trabalho de fotógrafo não são condições distintas daquelas que vivi em minha infância e adolescência. A parte boa e bonita sobre isso é perceber que nessa história consigo identificar na realidade de pobreza o fio condutor da subversividade. Desse ponto vista, creio que esse é o que mais caracteriza a agência das classes sociais de baixa renda: trata-se de um povo subversivamente criativos.

Recordo um trabalho que fiz para a Agremiação Carnavalesca Clube de Boneco Seu Malaquias.³⁶ Em 2017, a diretoria da Agremiação me contratou para gravar o desfile do grupo no concurso das agremiações na cidade do Recife. O grupo vinha de uma crise financeira muito forte e não tinha dinheiro para gastar com a ornamentação das alegorias, nem com as roupas dos carnavalescos com a devida “pompa” como gostavam de se apresentar. Então, a diretoria do grupo decidiu construir uma narrativa a partir da “chita” (tecido colorido e estampado, de baixo custo, e de uso comum em período junino). Com isso se barateou os custos e o grupo conseguiu fazer sua apresentação. Terminou o concurso em primeiro lugar, levando o prêmio principal. É sobre essa subversividade criativa que estou falando e que é muito própria de nossa gente.

Diante dessa situação de pandemia, o Maracatu Cambinda Brasileira também teve que se reinventar. Junto com a pandemia veio uma perda importante para o grupo. Dona Biu, “dona” do maracatu e guia espiritual do grupo, desempenhava uma liderança muito importante. Antes de falecer, provocou uma reviravolta no grupo convidando por primeira vez uma mulher para assumir a liderança da Cambinda como sua presidente. Isso provocou um grande movimento de insatisfação que levou a várias saídas de folgazões do grupo. Causou disputas de poder e muita intriga, que creio poder dizer que também são disputas de gênero.

Apesar de haver uma presença feminina, quantitativa e qualitativamente, importante dentro do grupo, a presidência da Cambinda tinha sido até então, exclusivamente, de homens. Mesmo Dona Biu sendo a “dona” do maracatu, ela não assumia a presidência. Como escutei alguém dizer, “esse é papel de homem”. Acontece que nessa reinvenção do grupo na tentativa de se reorganizar e de se reerguer em consequência da pandemia e da perda que tiveram, o grupo hoje tem sido um apoio importante de manutenção para os folgazões que perderam seus empregos. Infelizmente, segundo falou a presidente Edilamar Lopes, a ajuda de cestas básicas tem se restringido somente aos folgazões da Cambinda. O grupo tem usado o seu reconhecimento e

³⁶ Observei que havia ali um potencial criativo muito próprio e que mereceria fazer um registro para além do desfile. Terminamos fazendo uma série de entrevistas e fotografias. Com esse material criei uma página para o grupo e hoje são eles que administram sua página, que terminou sendo instrumentalizada como recurso comprobatório de suas atividades para candidaturas a políticas públicas para angariar recurso econômico para o grupo. Para ver a página da Agremiação:

<https://clubedebonecoseumalaquias.wordpress.com>

popularidade para conseguir ajuda efetiva para várias famílias do grupo. As atividades laborais e também o folguedo sofreram as consequências do isolamento social. Isso pode ter sido também um fator agravante para as tensões que o grupo já vivenciava anteriormente.

Para o maracatu, de modo geral, alguns grupos tem se organizado para fazer “lives” e assim angariar recursos para ajudar os folgazões. Um canal no youtube, Giro da Mata Norte, tem sido um meio importante de transmissão desses eventos. As “lives” dos maracatus ficaram centralizadas nas figuras dos mestres, contra-mestres e músicos. Um dos projetos que tem tido boa repercussão é a “Noite dos Mestres do Apito”, que conta com o incentivo do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura). Essa “Noite” consiste no encontro de vários mestres do apito com seus contra-mestres, cada um representando o seu grupo de origem. Isso tem tido uma repercussão muito positiva, pelo menos em Nazaré da Mata, e é provável que seja um movimento que veio para ficar.

Quanto às expectativas para o que segue daqui pra frente, tanto em conversa com os irmãos Padre (herdeiros da Cambinda), quanto com Edilamar, o grupo já está se organizando para o carnaval do próximo ano (2022). O apoio financeiro que veio com o reconhecimento da Cambinda como Patrimônio Vivo tem permitido algumas decisões estratégicas para o grupo. Anteriormente, Dona Biu era a única responsável pela confecção de toda a vestimenta das baianas e da corte. Passava todo o ano costurando até o próximo carnaval. Apesar de ainda ser muito recente para afirmar algo sobre essas mudanças, vale dizer que, atualmente, a nova gestão preferiu contratar costureiras para essa tarefa, a fim de agilizar o processo e descentralizar tarefas.

A única conversa que tive recentemente com a presidente da Cambinda, levou-me a crer que a perspectiva de sua gestão aponta para uma tentativa de profissionalizar o folguedo. Há medidas pontuais que indicam isso: a terceirização da confecção de roupas dos folgazões, bem como das golas de caboclos de lança; e também a tentativa de estabelecer um vínculo do músico com a Cambinda, o que sempre foi uma grande dificuldade devido à impossibilidade de atender aos valores que os melhores músicos cobram para tocar nas apresentações do maracatu.

Apesar de a pandemia haver prejudicado bastante o meu trabalho de campo, pois entendo que ainda havia muito por fazer. O fato de haver começado o campo antes de começar o mestrado ajudou-me a ter certo conteúdo para ir refletindo à medida que

avançava nas disciplinas do mestrado. Procurei retornar algumas vezes ao campo em 2020, mas toda a região da Mata Norte foi um foco de forte contaminação pela Covid-19. Ainda assim, com o intuito de não perder o contato com essa realidade, uma ou outra vez fiz visitas a alguns brincantes, mas nada voltado diretamente para a pesquisa. A maneira com que me mantive inteirando-me sobre a Cambinda foi por via do grupo de whatsapp. Dali, tenho acompanhado uma estratégia interessante que foi surgindo no grupo, como uma forma de se manterem conectados ao brinquedo: todos os dias, manhã, tarde e noite, os e as brincantes se saúdam e alguns cantam em homenagem a alguém do grupo. Outras vezes, há um “diálogo” de loas entre dois ou três folgazões, e isso mantém um certo ânimo e expectativa no grupo sobre o retorno.

Para concluir, deixo transcritos alguns versos cantados e enviados em uma troca de mensagens de áudio realizadas na última semana do mês julho entre o contra-mestre Gilrégis e o arreiamá José Benvindo, conhecido como Zé Sibita:

(Gilrégis)
Boa noite, dona Lourdinha/ Dona Sebastiana também
Tomei a primeira dose/ Da vacina e estou bem

(Zé Sibita)
Boa noite para Gilrégis/ Como é que você está?
Me diz que tá preparado/ para brincar o carnaval

(Gilrégis)
Boa noite meu arreiamá/ José Sibita como vai
O seu filho e você, meu velho/ A saudade já é demais

(Zé Sibita)
Oh Gilrégis, meu grande amigo/ Preciso lhe perguntar
Aonde está Veronildo/ Nunca mais vi ele cantar

Quando é o esquentar do terno/ pra gente esquentar o pé
E nós avoa poeira/ lá no Cumbe de Nazaré

Quando tiver me avisa/ Pra gente avoar poeira
E levantar as escamas/ de Cambinda Brasileira

(Gilrégis)
Quando tiver um ensaio/ Eu quero ver você lá
Pegar a machada, menino/ E a poeira levanta

Referência Bibliográfica

ACHUTTI, L. E. R. **Fotoetnografia**: um estudo de Antropologia Visual sobre. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997. 208 p.

ACHUTTI, L. E. R. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

ALVES, É. C. D. M. "**Sabe bem pisar o chão!**": dinâmicas territoriais e tradição de conhecimento entre as Cambindas. 178 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8601?locale=pt_BR>. Acesso em: fev 2021.

AMARAL, R. Para uma Antropologia da Festa: questões metodológico-organizativas do campo festivo brasileiro. In: PEREZ, L. F.; AMARAL, L.; MESQUITA, W. **Festa como Perspectiva e em Perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012. p. 67-86.

AMORIM, M. A. **Maracatu de Baque Solto**: Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil – Dossiê de Candidatura. Recife; Brasília: FUNDARPE; IPHAN, v. 2, 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_MARACATU_RURAL.pdf>. Acesso em: 2017.

ASSUMPTÃO, M. D. **cultura.pe**, 2020. Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/patrimonio/o-passado-e-o-futuro-do-cambinda-brasileira/>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

BECKER, H. **Para hablar de la sociedad**: La Sociología no basta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

BONALD NETO, O. Os Caboclos de Lança: Azougados Guerreiros de Ogum. In: SOUTO MAIOR, M.; SILVA, L. D. **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1991. p. 279-295.

BORGES DE MEDEIROS, R. **Maracatu rural**: luta de classes ou espetáculo? - Um estudo das expressões de resistência, luta e passivização das classes subalternas. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Serviço Social. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/9771>>. Acesso em: 2018.

BURGOS, Arnaldo Beltrão (textos); PORDEUS JÚNIOR, Ismael de Andrade (org.). Jurema Sagrada: do Nordeste Brasileiro à Península Ibérica. Fortaleza: Expressão, 2012.

CAIUBY NOVAES, S. O Brasil em imagens: caminhos que antecedem e marcam a antropologia visual no Brasil. In: DUARTE, L. F. D. **Horizontes das Ciências Sociais no Brasil - Antropologia**. Rio de Janeiro: ANPOCS, 2010. p. 457-487.

CANCLINI, N. G. **Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARDOSO DE OLIVEIRA, R. **O trabalho do antropólogo**. Brasília: Paralelo 15, 2006.

CAVALCANTI, A. D. L. **O carnaval se vestindo**: ritual, memória, tradição e poesia no maracatu de baque solto. Dissertação (Mestrado). Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural. Olinda: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2020.

CAVALCANTI, M. L. V. D. C. Cultura e ritual: trajetórias e passagens. In: ROCHA, E. **Cultura e Imaginário**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 59-68.

CAVALCANTI, M. L. V. D. C. Sobre rituais e performances: Visualidade, cognição e imagens do tempo em duas festas populares. **Anthropológicas**, v. 21, n. 14, p. 99-127, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/view/23713>>. Acesso em: mar 2019.

CHAVES, S. O. A. C. **Carnaval em Terras de Caboclo**: uma etnografia sobre maracatu de baque solto. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=109528>. Acesso em: maio 2017.

CITRO, S. **Cuerpos Significantes. Travesía de una etnografía dialéctica**. Buenos Aires: Biblos, 2009.

CORREIA, L. G. P. S. Corpo, emoções e identidade: reflexões sobre narrativas e fotografias de um terreiro de culto afro-brasileiro. **e-cadernos CES**, Coimbra, p. 33-48, ago. 2010. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/eces/452>>.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros, e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELIAS, N. **La sociedad de los individuos. Ensayos**. Barcelona: Ediciones 62, 1990.

ESTEVEES, L. **Viradas e marcações**: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado do Recife-PE. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/531>>. Acesso em: 2018.

ESTEVEES, L. L. **“Cultura” e burocracia**: as relações dos Maracatus de Baque Solto com o Estado. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17997>>. Acesso em: jun 2018.

ESTEVEES, L.; SANTOS, L (orgs). **Frevo, memória e patrimônio**. Recife: IDG, 2018.

FAVRET-SAADA, J. **Les Mots, la Mort, les Sorts**. Paris: Gallimard, 1977.

FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. **Caderno de Campo**, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/viewFile/50263/54376>>. Acesso em: abril 2019.

- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GEERTZ, C. **El antropólogo como autor**. Barcelona: Paidós, 1989.
- GODOLPHIM, N. A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 2, n. ano1, p. 161-185, jul./set 1995.
- GOLDMAN, M. Jeanne Favret-Saada, os afetos, a etnografia. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 149-153, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50262>>. Acesso em: abr 2019.
- GONÇALVES, J. R. S. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1996.
- GONÇALVES, J. R. S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 25-33.
- GUBER, R. **La etnografía**: método, campo y reflexividad. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- GUERRA-PEIXE, C. **Maracatus do Recife**. Recife: Irmãos Vitale, 1980.
- GUIMARÃES, L. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.
- GURAN, M. Fotografar para descobrir, fotografar para contar. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, p. 155-165, 2000.
- HARTMANN, L. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, n. 24, p. 125-153, jul./dez. 2005. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ha/a/SXsc4xpGDrGJsJQPxBvqtDm/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: set 2019.
- IPHAN. **Patrimônio Cultural Imaterial**: para saber mais. Brasília: Iphan, 2012.
- KUBRUSLY, C. Q. **A experiência etnográfica de Katarina Real (1927 - 2006)**: colecionando maracatus em Recife. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.maracatuteca.com.br/wp-content/uploads/2017/05/A-EXPERIENCIA-ETNOGRAFICA-DE-KATARINA-REAL.pdf>>. Acesso em: abril 2021.
- LACERDA, A. O. **Lula Cardoso Ayres**: fotografias. Recife: CEPE, 2017.
- LANGDON, E. J. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha**, v. 8, n. 1, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229>>. Acesso em: out 2019.
- LEAL, O. F. **A LEITURA SOCIAL DA NOVELA DAS OITO**. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. São Leopoldo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1983.

LIMA, I. M. D. F. A distinção dos dois tipos de maracatus: a invenção de uma tradição. **Afro-Ásia**, p. 158-190, 2020. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77065180005>>. Acesso em: 2021 jan.

LINDÓN, A. Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social. **Economía, Sociedad y Territorio**, Toluca, v. II, p. 295-310, jul-dez 1999. Disponível em: <<https://est.cmq.edu.mx/index.php/est/article/view/450>>. Acesso em: 2018.

MAGNANI, J. G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092002000200002>>. Acesso em: 11 jul 2018.

MARTÍN-BARBERO, J.; REY, G. **Los ejercicios del ver. Hegemonia audiovisual y ficción televisiva**. Barcelona: Gedisa, 1999.

MARTINS, C. P. **Cravo do canavial: "entre" o maracatu rural e a mímesis corpórea: a construção de uma dramaturgia cênica**. 172 f. Dissertação (Mestrado em Linguagens da Cena e Pedagogias da Cena). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: <http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFRN_f2dfd09d1d79ea63b5b5139788df49ad>. Acesso em: 10 agosto 2018.

MAUAD, A. M. Milton Guran, a fotografia em três tempos. **Studium**, campinas -SP, n. 28, p. 7-39, 2009. Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/28/01.html>>. Acesso em: mar 2021.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEAD, M.; BATESON, G. Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología. In: NARANJO, J. **Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006. p. 182-189.

MENEZES, S. P. Afetações em campo: o desafio da experiência etnográfica. **Áltera**, v. 2, n. 2, p. 235-260, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/altera/article/view/35347>>. Acesso em: abr 2019.

MUNDIM VARGAS, M. A.; DA COSTA NEVES, P. S. Olhares sobre Identidade e Festas em Sergipe. **Revista Geográfica de América Central (Universidad Nacional Heredia, Costa Rica)**, v. 2, p. 1-15, jul-dez 2011. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=451744820282>>. Acesso em: set 2020.

PEIRANO, M. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2003.

PEREZ, L. F. Antropologia das Efervescências Coletivas. In: PASSOS, M. **A Festa na Vida**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 21-42.

REGIS, H.; GUARDA, A. **Festa no terreiro mágico. 100 anos do Cambinda Brasileira**. Recife: Zanzar, 2020.

REPETTO, F. G. Una aproximación a la antropología visual. In: PERALTA, A. M. S. **Antropología Visual**. México, D.F: UNAM, 1997. p. 17-28.

RESTREPO, E. **Etnografía. Alcances, técnicas y éticas**. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2018.

SALLES, S. G. D. **À sombra da Jurema Encantada. Mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra**. Recife: UFPE, 2010.

SANGALLI, L. C. A construção social do espaço para si: pertencimento na biografia de um migrante. **Mosaico**, v. 9, n. 14, 2018. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/70594>>. Acesso em: fev. 2021.

SANTOS, B. D. S. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.

SANTOS, M. R. D. **Acorda Povo e Bandeiras dos Santos Juninos**: Pesquisa sobre o patrimônio cultural imaterial de Pernambuco. Recife: Edupe, 2020.

SCHECNER, R. O que é performance? **O Percevejo. Revista de teatro, crítica e estética**, v. 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, J. R. D. **Maracatu de baque solto**: experiência do sagrado. 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Recife: Universidade Católica de Pernambuco, 2013. Disponível em: <<http://tede2.unicap.br:8080/handle/tede/348>>. Acesso em: 2019.

SILVA, S. V. D. **Festa de Caboclo**. Recife: Associação Reviva, 2005.

SÔLHA, H. L. **A construção dos olhares**: imagem e antropologia visual. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Instituto de Artes, 1998. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284248>>. Acesso em: agosto 2019.

TURNER, V. Liminaridade e communitas. In: TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 116-159.

VIEIRA, S. S. **A cambinda do Cumbe**. Recife: Canal 03 , 2006.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZAPATA, L.; GENOVESI, M. Jeanne Favret-Saada: “ser afectado” como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico. **Avá. Revista de Antropología**, n. 23, p. 49-67, 2013. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/1690/169039923002.pdf>>. Acesso em: abr 2019.