

Universidade Estadual Paulista - UNESP
“Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Ângela da Silva Oliveira

Maracatu em São Paulo: expressões artísticas e culturais de
Lokan Oba - Maracatu Nação.

São Paulo - SP
2012

Universidade Estadual Paulista - UNESP
“Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Ângela da Silva Oliveira

Maracatu em São Paulo: expressões artísticas e culturais de
Lokan Oba - Maracatu Nação.

Dissertação submetida à Universidade Estadual Paulista-UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte, sob a orientação do Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento para a obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo - SP
2012

**Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP**

Oliveira, Ângela da Silva. 1982.

Maracatu em São Paulo: expressões artísticas e culturais de Lokan Oba - Maracatu Nação. / Ângela da Silva Oliveira. – São Paulo: [s./n.], 2012.

Orientador: José Leonardo do Nascimento

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes.

1. Maracatu de baque virado. 2. Grupos de Maracatu de baque virado. 3. Lokan Oba - Maracatu Nação. 4. Maracatu Nação Cambinda. I. Nascimento, José Leonardo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Leonardo do Nascimento

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Prof. Dr. Luis Dagoberto Aguirre

11 de outubro de 2012.

Aos amados João e Filippo, sobrinhos
queridos que me inspiram e alegram meus dias.

Agradecimentos

Um agradecimento especial a todos e todas que direta ou indiretamente participaram da realização desta dissertação.

Gratidão aos meus pais Niquinho e Cida, irmãos Solange e Fernando, companheiros (as) e amigos (as) pelo apoio e amor compartilhado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP por ter possibilitado o estudo do tema.

Agradeço ao prof. José Leonardo pela leitura crítica e comentários.

Ao CNPQ, pelo fomento à pesquisa por dois anos.

Agradeço ao grupo de estudo Terreiro de Investigações Cênicas pelas conversas, leitura e discussões e especialmente aos professores Marianna Monteiro, Ikeda e Paulo Dias, pelo incentivo e por acreditar neste trabalho.

Aos funcionários por todo apoio prestado, especialmente à querida Marisa pelo carinho e a amizade.

À Ibeji, em memória, Morgada, Neide, Ró, Gustavo, Yuri, Preta, Junior, Luís, Érick, e toda família do terreiro.

À acolhida da família Trindade, à Raquel e Vitor da Trindade.

Ao Bloco de Pedra pelas vivências dos baques do maracatu.

À Jesum Biasin por me ensinar o toque e a dança do maracatu.

Ao Sílvio Ribeiro Viana da Cia Porto de Luanda e Nelci Abilel do Grupo de Maracatu Ilê Aláfia pela atenção e parceria com a pesquisa.

E aos maracatuzeiros e maracatuzeiras que historicamente vivem e lutam pela arte-cultura de resistência e transformadora do maracatu.

Resumo

O maracatu de baque virado é uma manifestação da cultura popular do Recife, Estado de Pernambuco, expressa com a realização de cortejos de coroamento dos reis e rainhas negros. Contudo, as apresentações de maracatu de baque virado tem se tornado cada vez mais frequente em outras regiões do país, até mesmo internacionalmente, através da formação de grupos percussivos de maracatu de baque virado, estabelecendo uma linguagem artística própria de atuação.

Neste sentido, este trabalho busca compreender como ocorre o processo de reterritorialização da prática do maracatu de baque virado adotada pelos grupos de maracatu de baque virado na cidade de São Paulo, tendo como referência os maracatus-nação de Recife. Assim, o que se pretende com essa pesquisa é realizar um resgate histórico da experiência do grupo precursor do maracatu de baque virado em São Paulo com o Lokan Oba – Maracatu Nação e ainda trazer uma reflexão dos atuais grupos da cidade discutindo seus aspectos culturais artísticos.

Palavras-chave: Maracatu. Grupos de maracatu de baque virado. Lokan Oba - Maracatu Nação. Grupo Folclórico Irmãs Ibejis.

Abstract

The “maracatu de baque virado” is a manifestation of popular culture in Recife, Pernambuco State, expressed with the achievement of crowning black kings and queens processions. However, the “maracatu de baque virado” presentations have become increasingly common in other parts of the country, even internationally, through the formation of “maracatu de baque virado” groups, establishing an artistic language of work itself.

In this sense, this work seeks to understand how occurs this process of deterritorialization of “maracatu de baque virado” practice as art from the afro-Brazilian culture of resistance adopted by the “maracatu de baque virado” groups in the São Paulo city, with reference to the “maracatu de baque virado” nations from Recife. So what is intended with this research is to conduct a historical rescue of experiences from the “maracatu de baque virado” groups in Sao Paulo and its metropolitan area, from the precursors groups of Lokan Oba and Cambinda Nation and also bring a reflection of current groups city discussing its artistic aspects.

Keywords: Maracatu de baque virado. Maracatu de baque virado groups. Lokan Oba. Cambinda Nation, São Paulo.

Lista de Figuras

Capítulo 1

Figura 1: Coroação de um Rei Negro nos Festejos de Reis e Cortejo da Rainha Negra na Festa de Reis. Aquarelas de Carlos Julião (1740-1811). 23

Figura 2: Congada (1935).
Pintura de Johann Moritz Rugendas (1802-1858). 30

Figura 3: Nossa Senhora do Rosário (1828).
Pintura de Jean-Baptiste Debret (1768-1848). 31

Capítulo 2

Figura 4: Mapa dos grupos percussivos de maracatu de baque virado pelo Brasil.44

Figura 5: Mapa dos países com grupos de maracatu de baque virado.45

Figura 6: Porta-estandarte da Cia Porto de Luanda. 53

Figura 7: Brasão do Grupo Maracatu Ilê Aláfia. 62

Capítulo 3

Figura 8: Reportagem de jornal. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi. 74

Figura 9: Carro alegórico. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi. 76

Figura 10: Faixa de apresentação. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi. 78

Figura 11: Carro alegórico. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi. 80

Figura 12: Ala das dançarinas. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi. 82

Figura 13: Ala das dançarinas. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi. 84

Figura 14: Esboço de desenhos dos personagens do maracatu Lokan Oba. 86

Figura 15: Porta-estandarte. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi. 88

Figura 16: Porta-estandarte. Cortejo do Lokan Oba em 1980. 89

Figura 17: Porta-estandarte. Cortejo do Lokan Oba em 1980.	90
Figura 18: Porta-estandarte. Cortejo do Lokan Oba em 1980.	91
Figura 19: Ala da nobreza. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.	93
Figura 20: Ala da nobreza. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.	95
Figura 21: Dama do paço. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.	97
Figura 22: Rei, rainha, dama do paço e boneca calunga. Cortejo do Lokan Oba em 1980.	99
Figura 23: Rei, rainha, dama do paço e boneca calunga. Cortejo do Lokan Oba em 1980.	100
Figura 24: Rei e rainha. Cortejo do Lokan Oba em 1980.	101
Figura 25: Ala dos cantores. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.	103
Figura 26: Mapa com distribuição dos personagens do maracatu no desfile.	109
Figura 27: Verso do Mapa com distribuição dos personagens do maracatu no desfile.	110
Figura 28: Mapa com distribuição dos personagens do maracatu no desfile.	111
Figura 29: Mapa com distribuição dos personagens do maracatu no desfile.	112
Figura 30: Foto das Irmãs Ibeji.	116
Figura 31: Foto das Irmãs Ibeji.	117
Figura 32: Foto das Irmãs Ibeji. Apresentação em show.	118
Figura 33: Foto das Irmãs Ibeji.	120
Figura 34: Foto das Irmãs Ibeji.	121
Figura 35: Foto das Irmãs Ibeji. Apresentação em show.	123
Figura 36: Foto das Irmãs Ibeji. Participação em programa de televisão.	124
Figura 37: Foto das Irmãs Ibeji. Participação em programa de televisão.	125
Figura 38: Foto das Irmãs Ibeji. Participação em programa de televisão.	126
Figura 39: Foto das Irmãs Ibeji. Apresentação de frevo.	127

Figura 40: Foto das Irmãs Ibeji. Apresentação de frevo.	128
Figura 41: Foto das Irmãs Ibeji. Apresentação de frevo.	129
Figura 42: Foto das Irmãs Ibeji. Apresentação de frevo.	130
Figura 43: Foto das Irmãs Ibeji. Reportagem de jornal com apresentação de frevo.	131
Figura 44: Foto das Irmãs Ibeji. Apresentação de baianá.	133
Figura 45: Capa do compacto de Ibeji “No Reino de Nanã Burukuê”.	135
Figura 46: Contra-capa do compacto de Ibeji “No Reino de Nanã Burukuê.	136
Figura 47: Imagem do compacto de Ibeji “No Reino de Nanã Burukuê”.	136
Figura 48: Reportagem de jornal. Compacto de Ibeji “No Reino de Nanã Burukuê.	137
Figura 49: Capa do disco de Ibeji “Abaça de Oxalá”.	140
Figura 50: Capa de disco. Sem referência exata de nome.	141
Figura 51: Capa do disco “Saudação à Umbanda”.	143
Figura 52: Foto dos integrantes do grupo de maracatu Lokan Oba.	146
Figura 53: Capa do disco de Ibeji “De Olinda a Pirajussara”.	149
Figura 54: Contra-capa do disco de Ibeji “De Olinda a Pirajussara”.	150
Figura 55: Reportagem de jornal. Espetáculo do Grupo Brasil Folclórico Ibeji.	154
Figura 56: Reportagem de jornal. Ibeji Albuquerque com o Mister Douglas.	156
Figura 57: Capa do LP de Ibeji “Ibeji no Forró Hoje Eu Quero”.	157
Figura 58: Desenho do porta-estandarte do merengoeche.	158

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 - Ressignificando a história do maracatu.	16
1.1 - Perseguições e resistências ao maracatu.	18
1.2 - Congadas e maracatu.	25
1.3 - Maracatus e suas definições.	35
Capítulo 2 - Grupos de maracatu na cidade de São Paulo.	41
2.1 - Cia Porto de Luanda.	47
2.2 - Grupo de Maracatu Ilê Aláfia.	54
Capítulo 3 - Lokan Oba - Maracatu Nação: o maracatu de baque virado chega em São Paulo.	64
3.1 - Lokan Oba - Maracatu Nação.	64
3.2 - Grupo Brasil Folclore Ibeji.	114
Considerações Finais	167
Referências Bibliográficas	170

Introdução

Este trabalho pretende discorrer sobre a manifestação cultural do maracatu de baque virado na cidade de São Paulo, através do grupo precursor o extinto Lokan Oba - Maracatu Nação, fundado na cidade de São Paulo, em 1967, pertencente ao Grupo Brasil Folclore Ibeji. Assim, objetivamos com a pesquisa traçar um resgate histórico da trajetória do grupo de maracatu de baque virado em São Paulo, e ainda realizar o mapeamento dos atuais grupos da capital paulista, que a partir do final da década de 1990, constitui-se aproximadamente em torno de vinte referências, que dentre eles abordaremos as expressões maracatuenses dos grupos Cia Porto de Luanda e Grupo de Maracatu Ilê Aláfia.

A escolha em pesquisarmos o grupo de maracatu Lokan Oba - Maracatu Nação deve-se pela inexistência de material ou acervo sistematizado que retrate a memória e a história das primeiras experiências de maracatu em São Paulo que, por sua vez, fora realizado por esse grupo. Considerando necessário e de extrema importância o registro desse trabalho cultural e artístico, procuramos com essa investigação resgatar a importância e singularidade que o Grupo Brasil Folclore Ibeji ocupou na cidade de São Paulo, tornando-se referência de representação artística da cultura popular brasileira para a época. O corpo documental utilizado pela pesquisa foi formado por entrevistas, pesquisas bibliográficas realizadas em bibliotecas e arquivos públicos e pesquisas em jornais. As entrevistas foram realizadas com os integrantes dos grupos pesquisados que apesar de termos um roteiro com questões centrais a serem tratadas em cada encontro, o relato livre foi o procedimento adotado no intuito de que o processo levasse à configuração da memória do/da entrevistado/da e nos fornecesse dados acerca das experiências com o maracatu de baque virado na cidade de São Paulo. Tendo em vista a especificidade do tema e a escassez de

fontes sobre o assunto, as entrevistas ocupam lugar de destaque na relação das fontes utilizadas. Além das entrevistas analisamos o repertório videográfico e fotográfico dos grupos pesquisados e realizamos um estudo de campo acompanhando ensaios, apresentações e cortejos dos grupos Cia Porto de Luanda e Grupo Maracatu Ilê Aláfia. Ao grupo Lokan Oba - Maracatu Nação por não realizarem mais apresentações seguimos juntos com participações no terreiro de candomblé da família idealizadora do grupo, compartilhando suas festas, rituais, cerimônias, almoços e os encontros com batuques por eles promovidos.

O despertar pelo interesse em pesquisar sobre o maracatu partiu de minha experiência prática em São Paulo com o Grupo Maracatu Bloco de Pedra, sendo por ele batizada e batuqueira do instrumento alfaia. A participação no grupo e a vivência mais próxima com o universo cultural e artístico promovido pelo maracatu levaram-me a fazer algumas questões sobre o percurso histórico do maracatu na cidade de São Paulo; como ocorreu o processo de reterritorialização da cultura popular do maracatu de baque virado, procedente da capital de Pernambuco, Recife, mas que ganha notoriedade e visibilidade no município de São Paulo e em seu entorno; e quais as relações estabelecidas entre os maracatus-nação de baque virado de Recife com os grupos percussivos de maracatu da cidade de São Paulo, refletindo nos termos de permanências e rupturas dos grupos de maracatu de São Paulo, tendo como referência as características “tradicionais” empreendidas pelos maracatus-nação de Recife.

Neste sentido, a proposta da dissertação é dividir-se em três capítulos tratando o primeiro sobre a ressignificação histórica da origem do maracatu de baque virado a partir do conceito de *transculturalismo*, abordado pelo pensador Renato Ortiz e debatido pelo historiador e maracatuzeiro da Nação Cambinda Estrela, Ivaldo Marciano de França Lima, destacamos as

perseguições e resistências sofridas pelo maracatu e algumas definições estabelecida sobre o conceito “maracatu”.

Para o segundo capítulo optou-se em realizar um levantamento, mapeamento e descrição dos grupos de maracatu de baque virado da cidade São Paulo, do Brasil e de alguns países que localizamos a prática do maracatu de baque virado e a partir disso elegemos a Cia Porto de Luanda e Grupo de Maracatu Ilê Aláfia pertencentes à cidade de São Paulo para discutir e analisar os aspectos culturais e artísticos por eles desenvolvidos.

E por fim ao terceiro capítulo apresentaremos a atuação do grupo de maracatu de baque virado pioneiro na cidade de São Paulo o Lokan Oba - Maracatu Nação e sua respectiva entidade de atuação o Grupo Folclore Irmãos Ibeji.

Capítulo 1 – Ressignificando a história do maracatu

A partir de 1532 chegam ao Brasil povos de diferentes regiões e etnias africanas, sobretudo oriundos da costa ocidental e da África centro-meridional, atuais Nigéria, Benin, Angola, Congo e Moçambique, pertencentes em sua maioria a dois grandes grupos de língua e cultura bem distintas: os sudaneses, que abrigavam os hauçás, mandingas e nagôs; e os bantos, referindo-se aos cambindas, benguelas, congos e angolas.

Erradicado brutalmente do seu meio e convívio para a exploração da mão-de-obra na produção açucareira, o negro depara-se com um projeto colonial, escravista e de monocultura que o desapropria de suas tradições e o submete a condições desumanas de sobrevivência, com a privação de sua autonomia e liberdade.

Uma das conseqüências do comércio negreiro, traficante de africanos escravizados para o Brasil, foi estabelecer obrigatoriamente relações entre os que provinham de diversas regiões da África, imbuídos entre si de vasta pluralidade cultural, e estes com as populações que viviam no Novo Mundo.

Inserido politicamente no modo de produção escravista, o africano coagidamente passa adotar a forma de vida calcada na obediência e sujeição dos ditames dos senhores. Contudo não reage a isso de forma inerte e paulatinamente transmite à nova sociedade suas práticas e valores, redefinindo dentro ou fora da senzala elementos culturais que vão sendo integrados ao cotidiano brasileiro.

Assim, o contato afro-brasileiro resultou no processo de assimilação cultural, ou seja, os códigos culturais do negro na condição de escravo transformaram-se e reconstituíram-se na medida em que entrecruzaram, como um amálgama, com a estrutura cultural européia e

ameríndia. A alteração cultural ocorre mutuamente, sendo absorvidos certos aspectos culturais oriundos da África pelos brancos e índios.

Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1995: 103) observa que o processo de reconstituição do ser cultural destituído de suas tradições interfere no processo de transformação cultural do povo brasileiro e concomitantemente modifica a sua, pois para ele os negros: *“foram compelidos a incorporar-se passivamente no universo cultural da nova sociedade”*.

Para combater a opressão e perseguição do modelo ideal europeu de civilização que apropria e explora o trabalho compulsório e impõe ao povo africano sobreviver de forma subservil o escravismo dos engenhos e das minas, o negro escravo procura preservar suas crenças religiosas, práticas mágicas, etc, como descreve Darcy Ribeiro:

Consegue, ainda assim, exercer influência, seja emprestando dengues ao falar lusitano, seja impregnando todo o seu contexto com o pouco que pode preservar da herança cultural africana. Como esta não podia expressar-se nas formas de adaptação – por diferir, consideravelmente, no plano ecológico e tecnológico, dos modos de prover a subsistência na África – nem tampouco nos modos de associação – por estarem rigidamente prescritos pela estrutura da colônia como a sociedade estratificada, a que se incorporava na condição de escravo – sobreviveria principalmente no plano ideológico, porque ele era mais recôndito e próprio. Quer dizer, nas crenças religiosas e nas práticas mágicas, a que o negro se apegava no esforço ingente por consolar-se do seu destino e para controlar as ameaças do mundo azaroso em que submergira. Junto com esses valores espirituais, os negros retêm, no mais recôndito de si, tanto reminiscências rítmicas e musicais, como saberes e gostos culinários. (RIBEIRO, 1995: 104).

Assim, o negro busca na herança cultural africana suas raízes ancestrais para (re) criar formas de reafirmação e repersonalização (QUEIROZ, 1987: 41) que o identifique como ser humano para si e para a ordem social estabelecida, permitindo-lhe expressar a consciência afro-descendente.

Todavia, para o africano a escravidão gera desdobramentos paradoxais no exercício de sua cultura como em momentos que são por vezes restritos ou proibidos de se manifestarem, resultado de uma intensa política de impedimento, e outros períodos de permicidade. Vejamos

como os pesquisadores Marianna Monteiro e Paulo Dias (MONTEIRO; DIAS, 2010: 349-372), e (MONTEIRO, 2011: 31) classificam essa dualidade como “divertimentos honestos” e “divertimentos desonestos”:

A perspectiva das classes dirigentes impõe à cultura de africanos e seus descendentes, na América portuguesa, a fórmula que estabelece a identidade cultural a partir da distinção entre *divertimentos honestos*, como os reinados de congo, as folias e pastoris, e os *desonestos*, como calundus, lundus, batuques. Essa dualidade percebida pelos estudiosos de cultura popular, pensada até agora exclusivamente na chave da dominação escravista, a meu ver, deve ser também compreendida a partir de fins do século XVIII, na afirmação de um pensamento ilustrado na colônia.

A princípio a cultura popular é combatida em nome da perseguição religiosa contra resquícios pagãos; na América, contra práticas fetichistas de negros, percebidas por portugueses e estrangeiros como diabólicas. Em fins do século XVIII, já se pode pensar em batuques permitidos, baile popular, lazer profano, que, sem serem inocentes, correspondem aos fandangos e fofas portuguesas, e são diferentes dos batuques de terreiro, voltados para os cultos fetichistas. As danças da “ralé” poderiam ser toleradas desde que profanas. (MONTEIRO, 2011: 31).

As expressões dos negros nas vilas e cidades como os ajuntamentos, jogos de qualquer tipo, batuques, formas artísticas e religiosas fora do âmbito da cristianização, eram vedadas, evitando-se agrupamentos que viabilizassem organizações para insurreições ou que o negro se conscientizasse de sua condição. Obstante a isso, espaços de resistências formavam-se para a construção e o fortalecimento de uma identidade afro-brasileira, como veremos a seguir com a presença das congadas e maracatus.

1.1 - Perseguições e resistências ao maracatu

O maracatu é um modelo de manifestação cultural afro-descendente que sofreu represálias por autoridades civis e eclesiásticas na supressão de sua dança, música e toques de tambores quando o negro, desterritorializado de suas origens e sofrendo os impactos do movimento diásporo, intentava resgatar práticas que mantivesse vivo seus costumes.

O músico e etnomusicólogo Paulo Dias (DIAS, 1999: 01) discorre que para os bantos ao tambor foi dado o nome de *ngoma*, correspondendo à junção e articulação da dança, do canto e da ação ritualística desenvolvida em comunidade através do encontro com o *ngoma*. Quando chega ao Brasil o *ngoma* simboliza a conexão do povo da África com o seu novo mundo. A comunidade do tambor sobrevive rearranjando-se com os elementos do substrato cultural afro-brasileiro. Entretanto, Dias relata a ocorrência de perseguições políticas, sofridas desde o período colonial ao pós-colonial, ao ressoar dos tambores e a reverberação das relações sociais que se formavam em torno da comunidade do tambor e pronuncia as contradições existentes no conflito entre senhores e escravos.

Noticiados por cronistas e viajantes a partir do século XVI, as festas e rituais dos africanos são quase sempre objeto de descrições levianas e preconceituosas. Sons “monótonos”, danças “lascivas”, ritos “bárbaros” eram alguns dos qualificativos utilizados por estes escritores e moralistas, sem dúvida um tanto assustados com as multidões de negros que essas festas mobilizavam – multidões que sempre podiam rebelar-se contra a minoria branca. Paradoxalmente, a festa negra também constituía uma atraente opção de lazer para muitos brancos proprietários de escravos, como acontecia nas fazendas e engenhos isolados. (DIAS, 1999: 01).

Destarte, os períodos de consentimento para os cultos praticados por negros estabeleciam-se dependendo do resultado da negociação entre os negros escravos e libertos junto aos senhores, pois detinham o poder de permitir ou não as festas, favorecidas por concessões. (LIMA, 2005: 113).

A relação expositiva do corpo¹ sócio-político e de caráter religioso do negro implicou na ocorrência de conflitos de interesses entre os senhores e patrões com a igreja católica ao que se refere à liberação das práticas dos batuques e da dança afro-descendente nas senzalas, terreiros

¹ O corpo constrói-se culturalmente a partir de leis e valores que regem o campo gestual. Regras tradicionalmente vivida pelo corpo, com encadeamentos diversos, expressam inúmeras formas de comunicação que são constantemente (re) elaboradas. (LARA, 2004: 184).

ou cortejos nas ruas. O corpo como objeto de tensão entre o gesto e o profano refletia a tradição do cristianismo em associar a expressividade corporal ao pecado, a atos pagãos ou heréticos.

O negro não era considerado senão como um instrumento de trabalho, ele só valia como objeto econômico. Mas mui cedo se devia perceber que a renda dessa máquina humana estava em função dos divertimentos que se lhe permitiam. O trabalho necessitava de outorga das horas de repouso, da fuga do labor cotidiano para a alegria da festa; aliás, como seria possível proibir totalmente ao negro, que tem a dança no sangue, de, em certas horas, se entregar ao potencial do ritmo através da dança? O regime, pois, da escravidão deixava a porta aberta a uma certa possibilidade de folclore. Capelães de engenhos e conselheiros dos senhores recomendavam em suas obras que deixassem os escravos se divertirem nas noites dos dias de feriados, ao redor de fogueiras nos terreiros dos engenhos. (BASTIDE, 1959: 16).

Ora consideravam a dança como apelo sexual e à libertinagem contrária à moralidade cristã, ora era encarada como divertimento para os negros e servindo aos desejos da exploração da mão-de-obra escravista e para a reprodução, visto que com abertura dessas exceções pelos fazendeiros haveria a possibilidade de maior produção do trabalho e diminuição dos gastos e prejuízos.

Mas aqui os interesses da Igreja se chocavam com os dos senhores. Tinham estes que favorecer a procriação em suas terras, porque era um meio econômico (numa época em que os escravos custavam caro) de multiplicar a mão de obra sem nada precisar desembolsar. A prostituição da senzala, pois, não lhes metia medo e o batuque era, na sua opinião, o melhor convite ao abraço. A Igreja, porém, fiel mantenedora da moralidade, não podia considerar o amor senão sob a forma do casamento cristão, e a dança sensual repugnava-lhe à moralidade ocidental. Faltava-lhe, pois, como para o indígena encontrar uma solução que lhe permitisse conservar o gosto pela dança do africano, mas reparando-a de sua civilização tradicional para integrá-la no seio do cristianismo. Daí a distinção, que aparece com frequência nos papéis dos governadores, entre o batuque (e sob este termo englobava-se tanto a dança religiosa pagã como a dança sensual) e a congada, isto é, a dança cristianizada, assim como o moçambique, o maracatu, os cacumbis, as taiêras fazem-nos voltar ao folclore artificial de que já falamos a propósito do índio. Trata-se de emprestar das civilizações africanas elementos utilizáveis, mas trocando-lhes a função: por exemplo, a existência dos reinos africanos para sagrar os reis do congo, mas no interior da igreja, a fim de que os reis sirvam de intermediários entre o branco e a massa dos homens de cor na fiscalização dos costumes africanos. (BASTIDE, 1959: 19).

Bastide estabelece diferenças comparando o caso entre as tradições africanas e portuguesas vindas para o Brasil. O folclore dos portugueses é transportado juntamente com sua

estrutura de organização social institucionalizada e, concomitantemente, a nova sociedade muda para adaptar-se ao que vem de fora trazido pelos colonizadores. Porém, os quadros sociais dos africanos agem de maneira distinta, onde o folclore do africano quando não extinguido integralmente pela escravidão é devido à permissão, concedida, outras vezes não, pela corte portuguesa para uma possível reconstituição de suas práticas voltadas às lembranças da África. (BASTIDE, 05: 1959).

Para Bastide, a concentração de força do folclore afro-brasileiro só teria chance de resistir a partir da institucionalização das relações sociais, como os grupos de confrarias religiosas (confrarias do Rosário, de Santa Ifigênia, de São Benedito), formada em sua maioria por negros. Em suma, empenhado em descobrir explicações sobre o folclore afro-brasileiro Bastide ressalta a importância em considerar as condições sociais, regidas pela economia escravagista, determinante para a formação e os caracteres do folclore africano.

Quanto o folclore artificial inventado pelo catolicismo com o intuito de cristianizar as danças africanas, não podia subsistir senão na medida em que criava seus próprios grupos de organização. Mas, uma vez triunfante a Igreja, essas danças negras acarretavam prejuízo agora, tanto mais que já não concorriam para a elevação espiritual do negro. Era preciso pois separar a confraria dos homens de cor da congada e do maracatu para dispô-la na procissão cristã das imagens dos santos. No entanto, já se vinha criando um hábito, e a congada, rechaçada da igreja, tentou ainda manter-se. Os negros organizaram sociedades especiais, à maneira de grupos de teatro de amadores, que guardavam ciosamente, quer por via oral, quer escrito num caderno escolar, o texto da peça, que organizavam meses antes da festa, ensaiando os atores etc. A sobrevivência da congada é, pois, função da força de solidariedade desses grupos de jogos, desaparecendo onde quer que a solidariedade se afrouxe, subsistindo (dificilmente) onde mais estreita a solidariedade. No norte, o maracatu e o afochê encontraram no carnaval, que ocupa lugar de importância nas preocupações do povo, um centro fixo e firme que os preserva do desaparecimento; e como o maracatu está ligado ao xangô, e o afochê ao candomblé a solidez da “arqueocivilização” dos negros dá seu apoio a esses elementos do folclore catolizante, fornecendo em lugar da solidariedade e da disciplina da confraria, as dos grupos dos iniciados no culto dos orixá. (BASTIDE, 1959: 21).

O projeto colonial português regido sobre a égide do cristianismo interfere diretamente na dinâmica e nos novos arranjos da vida cultural, baseados nos valores catequéticos e da educação religiosa. O confronto entre os grupos identitários étnicos e sociais mostrava muitas vezes possuir um caráter ambíguo, transitando em movimento pendular entre a aceitação, aproximando-se do padrão cultural dominante, ou de resistência. (MONTEIRO; DIAS, 2010: 349-372).

A formação e constituição de núcleos solidários de resistência representava o poder de subsistir os traços da terra nativa, bem como aliar forças de enfrentamento dos excluídos frente aos comandos de posse e controle do poder hegemônico dos senhores de engenho. Os efeitos desse processo moroso e gradual reabilitando o negro ao passado levaram a consolidação de espaços autônomos e a realização de práticas a assegurar o patrimônio cultural africano e de seus descendentes.

Em Portugal a partir dos séculos XV e XVI irmandades de homens negros reuniam-se em associações religiosas, época em que a religião era o eixo de convivência da sociedade. Segundo Tinhorão (TINHORÃO, 2000: 87) ² em Portugal desde 1520 é datada a existência de entidades da Confraria de Nossa Senhora do Rosário, instituídas por escravos africanos, em paralelo às igrejas dos brancos locais, passando a se chamar Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, quando vinda para o Brasil, por volta de 1674 a 1675. A primeira igreja da Nossa Senhora do Rosário em terras brasileiras surgiu em Recife, pautando-se na confraria de Lisboa para a realização das festas de coroação de Rei de Congo.

² Pautada pelos estudos de Tinhorão sobre a coroação de reis congos em Lisboa no século XVI, Monteiro (MONTEIRO, 2011: 59) observa que: “expressava o reconhecimento da importância desse aliado dos portugueses na África, ao qual os negros manifestavam sua adesão, através de um auto festivo, em que os negros escravos reproduziam em Lisboa as embaixadas tribais presentes ao Mbazi a Congo (o terreiro ou o paço residencial dos reis do congo) para a escolha de seu rei suserano”.



Figura 1: “Coroação de um Rei Negro nos Festejos de Reis”
“Cortejo da Rainha Negra na Festa de Reis”.³

³ Aquarelas do Capitão de Mineiros da Artilharia da Corte, Carlos Julião (Turim, 1740 - Rio de Janeiro, 1811), pranchas XXXIX e XXXVI da coleção Riscos Iluminados de Figurinos de Brancos e Negros dos Uzos do Rio de Janeiro, com permissão da Biblioteca Nacional, que conserva o cimélio em sua Seção de Iconografia. Aquarelas originais, coloridas, 38,5 x 28,0 cm, respectivamente. Referência retirada em TINHORÃO, 2000: 126.

Os congos, congadas ou reinados de congo sustentavam e mantinham a longevidade da tradição de eleger reis e rainhas negros através das cortes e cortejos religiosos, em devoção aos santos e às nossas senhoras protetoras dos negros. Mário de Andrade define os congos como danças e entrecos dramáticos que desfilam por um cortejo real, derivado do bailado do costume de coroamento de reis, dizendo que o coroamento festivo é uma prática universal chamando-o de “*Elementargedanke*”, ou seja, ideia espontânea.

Invocado pelos estudos do antropólogo James Frazer (1854-1941), Mário de Andrade denota que as primárias manifestações de solenidade aos novos reis estão diretamente associadas às celebrações mágicas dos mitos vegetais, em que a própria natureza elege os motivos comemorativos, como por exemplos, o nascer do sol, o advento da primavera após o inverno. (ANDRADE, 1982: 17).

Com a chegada em Recife, as festas e rituais de eleição em homenagem aos reis e rainhas representavam as novas expressões religiosas e artísticas, reflexo das transformações culturais geradas do encontro entre o modelo europeu católico de civilização e o regime político religioso africano. Os autos do Congo em Recife foram reinterpretados e adaptados pelo maracatu, combinando arte-religiosa com música e dança afro-brasileira, aproximando ou fundindo o contato entre sagrado e profano⁴.

A eleição de reis e rainhas, era uma prática muito antiga também em Pernambuco, onde eram acontecimentos anuais durante todo o século XVIII. A coroação ocorria no dia da Festa de Nossa Senhora do Rosário. Rei e Rainha do Congo representavam um sistema de governo africano, na medida em que possuíam autoridade sobre seus “súditos” e preservavam aspectos culturais e sociais da África, contribuindo para a integração e solidariedade dos negros no Brasil.

(...) Em Recife, por ocasião das festividades da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, dançava-se o maracatu, que demonstra o encontro entre índios e negros da região, e que também causava suspeitas nas autoridades

⁴ Marianna Monteiro fazendo uma análise das palavras de Fernando A. Novais refere-se a esse momento como o *período de transição*, correspondendo à passagem do sistema feudal para o capitalismo, contemporâneo, burguês, racionalista e de laicização do Estado. (MONTEIRO, 2011:64).

eclesiásticas. Na Mesa administrativa desta irmandade predominavam os negros e negras forras, que desenvolviam atividades econômicas e investiam boa parte de seus rendimentos nas cerimônias religiosas, sendo freqüentemente eleitos para rei e rainha do Congo. (QUINTÃO, 1996: 255-272).

As congregações dos homens negros organizavam manifestações religiosas, procissões, festas e cortejos. Exerciam também atribuições de caráter social, como destaca Quintão (QUINTÃO, 1996: 255-272), através de auxílio aos necessitados, doentes, prisioneiros, concessão de dotes, proteção contra os maltratos dos senhores, ajuda na compra da carta de alforria e a garantia de enterro para os escravos. A organização econômica das irmandades resultava das contribuições dos seus próprios integrantes, dos oficiais da festa, das taxas de admissão, dos anuais, das doações e dos aluguéis de propriedades e terras.

Pertencer às irmandades negras representava reconhecimento social e exigia a afirmação de um posicionamento político em contraponto ao domínio português no período colonial escravocrata, em contraste aos fortes preconceitos sociais e raciais sustentado pelo período. Ainda que a ocorrência de censuras e perseguições à receptividade da cultura afro-brasileira se mantivesse, como as fortes repressões na fase da Primeira República ao Estado Novo, sobretudo com o apoio das teorias racialistas, as atuações de negociação e resistência esteve em disputa, tecendo redes de solidariedade e de afirmação positiva da africanidade.

1.2 - Congadas e maracatu

Na medida em que as coroações de Congo foram distanciando-se das tradições africanas ou africanizadas ocorre o processo de aculturação, ou seja, a adoção de novas características culturais que foram sendo incorporadas ao maracatu implicando na (re) formulação e (re)

modelação de seus cortejos vindo a compor o estilo característico da cultura popular pernambucana.

Na concepção de Câmara Cascudo (CASCUDO, 1973:75) podemos observar que aculturação “*é o resultado da influência de padrões estrangeiros na cultura orgânica de um povo*”. E de acordo com Ortiz (ORTIZ, 1994:132) “*o estudo dos cultos-africanos mostra a existência dos fenômenos de aculturação e sincretismo que indicam precisamente o aspecto das mutações culturais*”. O fenômeno das trocas culturais é conceituado por Ortiz como *transculturalismo*, pois segundo o autor todas as culturas reúnem diversos elementos culturais misturados, que são provenientes de múltiplos traços culturais de diferentes povos.

Por esse aspecto, Lima (LIMA, 2005:53) explica a noção de *transculturalismo* utilizada por Ortiz:

Ortiz, ao construir o conceito de transculturalismo, insistiu em afirmar a inexistência de povos ou práticas culturais puras e originárias, ou seja, os atos humanos advindos das práticas e costumes culturais são sempre dotados de influências oriundas de outros povos.

O transculturalismo é uma troca de diferentes culturas e que gera transformações em ambas as partes. Tal conceito nos deixa clara a idéia que essa troca não é feita por uma combinação de elementos puros, visto serem também os mesmos transculturais. (LIMA, 2005:53).

O historiador e maracatuzeiro Ivaldo Marciano de França Lima em “*Maracatus-Nação: ressignificando velhas histórias*” respalda-se na teoria do *transculturalismo* para demonstrar que a perspectiva metodológica em buscar uma “pureza originária” de determinadas práticas e costumes culturais incorre na concepção linear e homogeneizante da história. Para o *transculturalismo* a construção cultural parte do processo sincrético da junção entre desiguais manifestações culturais e deve ser entendida sem um ponto único de surgimento.

Posto isto, Lima ao analisar a produção bibliográfica de importantes estudiosos como Pereira da Costa, Guerra Peixe, Jarbas Maciel, Severino Barbosa, Renato de Almeida, Mario de

Andrade, Oneyda Alvarenga, entre outros, que pesquisaram e refletiram acerca do maracatu aponta a concordância que existe nessa literatura fundamentando que o maracatu é “fruto das tradições africanas”. Todavia Lima desconstrói essa visão, pois:

Buscar as origens dos maracatus-nação sem entender o processo rico e dinâmico em que os fazedores da cultura agem e interagem na busca de definições e significados para o seu dia a dia, pode nos levar a uma mera catalogação linear, unilateral, longe da vida e do cotidiano de pessoas que construíram as aruendas, os congos, as cambindas e outras tantas manifestações culturais que podem ter tido ou não uma origem comum com os maracatus-nação. Estes últimos também não podem ser uma consequência direta dos festejos das coroações dos reis e rainhas do Congo, sem que tenha havido influências dessas outras manifestações culturais já citadas, ou até mesmo reinvenções que interferiram no formato inicial dos antigos maracatus-nação. Aliás, ainda hoje se encontram em meio a um vivo e dinâmico processo de transformações e alterações, que são frutos das intermediações dos seus fazedores com a sociedade contemporânea. As mudanças que ocorrem no seio dos maracatus-nação representam muitas variáveis que devem ser estudadas com maior profundidade pelos estudiosos comprometidos com a busca da compreensão das mais diferentes manifestações culturais. (LIMA, 2005:52).

Conforme destaca Lima, as relações sócio-culturais são construídas diariamente a partir das experiências, recriando e ressignificando complexas expressões culturais. Estabelecer uma correspondência direta que o maracatu constitui-se da reminiscência dos festejos das coroações dos reis e rainhas de Congo pode limitar a discussão, uma vez que o autor observa que: *“há uma significativa quantidade de indícios que nos mostram a contemporaneidade dos maracatus aos reinados de Congo principalmente na segunda metade do século XIX.”*, como cita o artigo de Leonardo Dantas, bem como refere-se à Oneyda Alvarenga que relata manifestações semelhantes aos maracatus no século XIX com os cambindas. (LIMA, 2005:48). De todo modo, eleger uma única origem para o maracatu no tempo e espaço torna-se improvável, uma vez que a cultura é um processo dinâmico e mutável.

Por conseguinte, Lima questiona a recorrente associação feita da “origem” do maracatu ser de “procedência essencialmente africana”. O debatedor elucida que os símbolos, personagens e instrumentos do maracatu são compostos e permeados por outras localidades, embora a

presença dos bantos seja bem expressiva. Examina o autor que: *“Em meio aos maracatus-nação existem costumes e heranças africanas, mas afirmar que os mesmos são uma tradição legitimamente africana é querer insistir na idéia de que os maracatuzeiros não viveram em uma sociedade diversa (...).”* (LIMA, 2005: 137).

Por exemplo, a “alfaia”, tambor utilizado no maracatu, também chamado de “afalhas”, “afaia”, “zabumbas”, ou “bombos”, aos que possuem a etimologia “faia”, advêm do árabe. A expressão “afalhas” estabelece uma ligação com os barris de vinhos produzidos no Rio Grande do Sul, região com população de descendentes europeus. O “bombo” é palavra de origem itálica, pertencente à família indo-européia. Assim, a junção da origem diversificada dessas palavras presume, conforme supõe Lima, o hibridismo cultural entre os povos presentes no processo de formação dos maracatus-nação.

Ao que parece, temos diferentes contribuições culturais em meio a uma tremenda complexidade que resulta nos bombos, afaia, zabumbas ou alfaia dos maracatus. Entretanto, não teria Guerra Peixe cometido mais um equívoco ao afirmar que os barris constituíam o material utilizado para fazer os grandes instrumentos percussivos dos maracatus? Estamos formulando esta questão considerando o argumento utilizado por alguns maracatuzeiros na contemporaneidade de que as afaia “tradicionais” devem ser confeccionadas em troncos escavados de macaíbas, pois assim teriam sido construídas no passado, hipótese não comprovada documentalmente. Da mesma forma, fala-se entre os maracatuzeiros que esse tambor seria de origem africana, no entanto, precisamos antes de tudo, considerar que este modelo ainda hoje utilizado pelos maracatuzeiros se assemelha muito aos instrumentos usados pelos militares europeus, principalmente alemães, franceses, portugueses e ingleses. (LIMA, 2005: 59).

O tambor descrito segue o formato europeu de amarração das cordas para o afinamento do instrumento, reproduzido, portanto, pelo maracatu. Contudo, Câmara Cascudo (CASCUDO, 1973: 315) expressa que a princípio os tambores surgiram de tronco oco e que depois variaram para tipos inteiriços de madeira, chamados de tambores xilofônicos manuseados, sobretudo, na África e Cuba.

O modelo vitorioso é o tambor com uma pele na extremidade, ou uma em cada base. Não me parece crível uma área inicial e única da invenção e sim alguns centros irradiantes sempre que coincidissem ecologia propícia e tendência pessoal criadora. Os mais antigos tambores foram encontrados no Egito e, curiosamente, nos finais do Império Médio, 1700 anos A.C., quando já existia o arco-musical que, pelo acabamento, devia ser posterior. A idéia de tapar a extremidade do tronco com uma pele certamente passou por muitos estágios experimentais nas raças e momentos culturais. Os australianos batiam as peles estendidas entre as coxas entreabertas. Ninguém pode provar que haja sido inicial. (CASCUDO, 1973: 315).

Lima argumenta que em decorrência dos períodos colonialistas e neocolonialistas favoreceu o contato entre europeus e africanos e isso poderia ter contribuído para que os africanos se apropriassem do modelo de tambor tocado pelos militares europeus. Ou ainda, menciona que através do registro dos instrumentos ilustrado por Rugendas⁵, representando a coroação de rei e rainha na festa de Nossa Senhora do Rosário, assinala o uso dos instrumentos pelos soldados portugueses no século XIX.

Em “*Congada*” pintada por Rugendas em 1835 e na aquarela de Debret “*Nossa Senhora do Rosário*” de 1828 ambos ilustram aspectos da manifestação cultural e religiosa africana ao reproduzirem pelo viés das artes plásticas a cerimônia do coroamento dos reis negros. Podemos conferir através da imagem a presença do tambor na cerimônia.

⁵ Lima (LIMA, 2005: 61) ao citar a ilustração “*Congada*” referencia que a obra pertence ao pintor e desenhista Jean-Baptiste Debret, entretanto há um equívoco, pois o quadro foi feito por Johann Moritz Rugendas.



Figura 2: Congada (1835).
Pintura de Johann Moritz Rugendas (1802-1858).
A gravura ilustra a festa de congada no Brasil.
Acesso em 08/06/2011
Disponível: <http://www.paratiando.com/reinegro.html>



Figura 3: Nossa Senhora do Rosário (1828).
Pintura de Jean-Baptiste Debret (1768-1848).
Membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário recolhem donativos dos escravos.
Acesso em 08/06/2011
Disponível: <http://jorge-didi.blogspot.com/2011/04/vai-dar-samba-com-bira-do-ko-e-edson.html>

No Brasil, com a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, o Neoclássico é adaptado às especificidades climáticas dos trópicos e utilizado como referência pelos artistas Jean-Baptiste Debret (1768- 1848) e Johann Moritz Rugendas (1802-1858), entre outros, para retratarem através de desenhos e pinturas a vida social brasileira. As produções artísticas realizadas pelos viajantes buscavam demonstrar a representação real dos hábitos e costumes da vivência do povo brasileiro no século XIX.

Neste sentido, Debret e Rugendas respaldados pela perspectiva Neoclassicista inovam os parâmetros estéticos ao romperem com o modelo de transmissão de imagens voltadas apenas às questões morais e religiosas difundido pela corrente Renascentista e Barroca e constroem um repertório visual descritivo do país através do registro da cultura afro e ameríndia.

Tomando seus trabalhos não apenas como produção artística, mas, sobretudo considerando suas obras fontes iconográficas de importância documental para estudos e pesquisas científicas das relações escravistas no período colonial, Debret e Rugendas através da narrativa estética exploram o tema africanidades e realizam uma etimologia visual. Sob este aspecto suas obras contribuíram para a criação de um novo repertório visual para os artistas europeus que até então não tiveram contato com o Novo Mundo. Debret e Rugendas utilizam a fusão da cultura afro-brasileira como mote de abordagem para suas criações artísticas.

A partir do sincretismo religioso que ocorre com a catequização dos povos africanos pelos colonizadores, como por exemplo, a ida de missionários portugueses ao Reino do Congo, a Nossa Senhora do Rosário passa a representar a santa padroeira dos negros e é incorporada no Brasil Colonial como tema de enredo das Congadas. A devoção cultuada e aclamada à Nossa Senhora do Rosário nos autos populares pelos escravos teria o apelo de livrarem-os dos sofrimentos causados pelos seus senhores.

Na perspectiva de Lima a elite branca beneficiava-se com as “festas de negros” da coroação dos reis de Congo, pois legitimava a sua superioridade do poder cultural e social e ainda contribuía para evitar rebeliões e fugas dos escravos: *“Tal relação de subordinação dos escravos para com um rei e uma rainha negros, passível de controle por parte dos senhores, facilitavam o controle social”*. (LIMA, 2005: 115).

Apesar da intenção em eleger reis e rainhas negros de determinado distrito ou comarca estar imbuído por um interesse estratégico de manter o controle da massa escrava, as festas dos *negros e os seus ritos* favorecia a reconstrução da identidade e o enriquecimento da sociabilidade, recriando tradições provenientes da África.

Mesmo considerando a intrínseca relação entre os reinados de congo com os cortejos de maracatu, tendo em vista a expressiva proximidade entre os seus símbolos e sentidos, faz-se necessário comentar, à guisa do debate levantado por Lima, que o “aparecimento” do maracatu dimanar da “reminiscência” de um passado ancestral distante, representar a “sobrevivência” da “tradição africana”, ser o “herdeiro” dos coroamentos das festas cristianizadas, não desvela a sua “origem” e das demais manifestações culturais nordestinas como os congos, taieiras, pretinhas do congo, aruendas, cambindas.

Essas expressões culturais possuem semelhanças entre si por suas práticas compartilhadas, que historicamente ressignificam e atualizam as formas “permanentes” da tradição, conforme o contexto e as novas circunstâncias vivenciadas:

A meu ver, é perfeitamente possível considerar a idéia de que os maracatuzeiros tenham feito uso das inúmeras heranças legadas pelas festas de coroação dos reis do congo, mas isso não implica em uma ligação direta entre um e outro, ou numa perspectiva de continuidade ininterrupta. A idéia de origem é absurdamente engessadora da criação e construção que estão presentes não só nos maracatus, mas em praticamente todas as manifestações culturais que conheci até os dias atuais. (LIMA, 2008: 159).

De acordo com Isabel Guillen (LIMA; GUILLEN, 2007: 20-22) as práticas e costumes dos rituais da cultura afro-descendente são ressemantizadas. Não que as tradições sejam desconsideradas, mas os próprios maracatuzeiros, xangozeiros e catimbozeiros atribuem novos significados e valores que emergem em suas relações, reinventando e reificando as coroações das rainhas do maracatu, a partir das constantes negociações e tensões com os diferentes segmentos sociais, em resposta ao período histórico inserido.

Proferindo em despeito à tônica do maracatu ter originado-se do séquito de acompanhamento dos reis congos Martha Rosa (QUEIROZ, 2010: 87) considera o tema alçar por um longo debate. Ao trazer Lima para suas reflexões compreende que o historiador quando escreve sobre as práticas culturais do maracatu não as associam estritamente a uma ideia de manutenção ou permanência, ausente de rupturas e regidas, portanto, exclusivamente sobre as influências advindas da África:

A advertência de Lima, que se situa em torno dos debates sobre origens, autenticidade, e tradição nos maracatus-nação, é dirigida às representações que colocam os maracatus-nação como reminiscências africanas, significando práticas culturais inalteradas. Tais representações negam historicidade às manifestações populares, ao tempo que colocam seus protagonistas como enclausurados em seu mundo, exercendo suas práticas culturais de forma idêntica aos seus mais remotos antepassados e sendo alheio aos diálogos com outros segmentos sociais e com o seu tempo. A documentação sobre a trajetória dos maracatus revela outro quadro. Foi o que o historiador Ivaldo Lima, em obra aqui citada, constatou ao descortinar a historiografia sobre o tema, a história de vida de alguns maracatuzeiros e a relação dos maracatus-nação com a sociedade recifense a partir dos últimos anos do século XIX. O autor nos revela uma trajetória dinâmica fruto das constantes ressignificações pelos seus protagonistas e pelo seu envolvimento em múltiplos movimentos de circularidade cultural. (QUEIROZ, 2010: 23).

Esta visão evidencia sobremaneira o ponto de vista de Lima que atenta para homens e mulheres sujeitos de suas histórias que constroem e recriam suas participações nesses eventos, transformando hábitos, usos, feitos, crença, música, dança, estética, aderindo diariamente novos significados ao maracatu.

A “origem” do maracatu ressignificada por seus agentes é essencial para a elaboração das identidades dentro do campo de disputas que se adaptam às dificuldades e às novas necessidades, tanto no passado quanto na atualidade.

Lima utiliza o termo *bricolagem* para designar a possibilidade de confluências entre uma manifestação cultural em outra, sucedendo “*empréstimos tácitos*” ou a existência de um “*complexo trânsito de informações que eram suficientes para responder às vicissitudes do cotidiano que teimavam em aparecer*”, desmitificando os conceitos e certezas científicas que imprimem uma origem linear para o maracatu a partir das festas de coroação dos reis e rainhas do congo. (LIMA, 2008: 329).

É necessário reafirmar que as congadas e maracatu constituem-se por complexos arranjos políticos-culturais representando artisticamente através dos cortejos a trajetória histórica afro-descendente, que recompõe e refaz seus costumes.

Com o apoio do referencial teórico consultado, discorreremos sobre a importância em criticar as referências dos intelectuais, folcloristas e memorialistas que estabelecem uma “origem” para o maracatu, estabilizando suas expressões artísticas e culturais, onde oculta as transformações simbólicas reinventadas e negociadas constantemente pelos maracatuzeiros, protagonistas e criadores de suas escolhas mediados pelos meandros de seus contextos e conjunturas.

1.3 - Maracatus e suas definições

Do contato do afro-brasileiro com a estrutura cultural européia resultaram diversas manifestações culturais e artísticas que, a despeito das buscas teóricas pela “verdadeira” origem

de cada uma delas, não é exagero algum afirmar que elas transformaram-se e reinventaram-se no tempo e espaço. Não será estabelecida uma espécie de desafio teórico para aferir qual das correntes interpretativas, que tentam desnudar as razões e/ou motivações que fizeram surgir os maracatus, está com a verdade. Todavia, é salutar trazer à baila a problemática colocada em discussão por algumas das marcações teóricas.

Neste sentido, cumpre apresentar algumas questões como: (mas que não serão resolvidas neste estudo, dada a complexidade e inesgotabilidade do tema) o que são e como podemos caracterizar os maracatus? Quais as suas influências, tradições, costumes, símbolos? Como as suas representações são desenroladas e apresentadas?

Em geral não é simples definir o que é folclore, pois há muitas interpretações em jogo. Podemos afirmar, todavia, com alguma segurança, que o termo não se traduz como sendo apenas a tradição de um povo, mas ele incorporou a noção própria de cultura. Mas, de qual cultura estamos falando? Conforme Câmara Cascudo mistura uma coisa com a outra e define folclore como “*a cultura do popular tornada normativa pela tradição*”. (BRANDÃO, 1982: 24).

E ainda segue Brandão:

Pouco a pouco, mas não em todos os lugares, a ideia de folclore como apenas tradição popular, as sobrevivências populares, estendeu-se a outras dimensões. Dimensões mais atuais, mais associadas à vida do povo, à sua capacidade de criar e recriar. Tudo aquilo que, existindo como forma peculiar de sentir e pensar o mundo, existe também como costume e regras de relações sociais. Mais ainda, como expressões materiais do saber, do agir, do fazer popular. Não apenas a legenda do herói ancestral, o *mito* (aquilo que muitas vezes explica, tanto a camponeses quanto a índios, a origem do mundo e de todas as coisas), mas também o *rito*, a celebração coletiva que revive o mito como festa, com suas procissões, danças, cantos e comilanças cerimoniais. Não apenas a celebração, o rito, o ritual, mas a própria vida cotidiana e os seus produtos: a casa, a vestimenta, a comida, os artefatos do trabalho, os instrumentos da fiadeira que vimos em Olhos d'Água algumas páginas atrás. (BRANDÃO, 1982: 30).

Entre as várias definições do termo folclore, os estudiosos brasileiros irão destacar dois aspectos que compõem a complexidade do termo e sobre os quais surgiram sérias polêmicas.

Primeiro, aquele que relaciona o folclore à noção de cultura primitiva, aos mitos, lendas e cantos, por exemplo, das sociedades tribais dos índios do Brasil. Segundo, o qual considera o folclore como uma disciplina diferenciada de uma ciência, a Antropologia, e não como ciência autônoma. Arthur Ramos, um dos pioneiros do estudo sistemático do folclore brasileiro, compreendia-o como *“uma divisão da Antropologia Cultural que estuda os aspectos da cultura de qualquer povo, que dizem respeito à literatura tradicional: mitos, contos, fábulas, adivinhas, música e poesia, provérbios, sabedoria tradicional e anônima”*. (BRANDÃO, 1982: 26).

A criação do folclore pode até ser inicialmente expressada por uma pessoa, mas ela torna-se uma manifestação folclórica na medida em que é coletivizada, comungada, recriada e presente na memória oral da comunidade, tornando-se domínio público. Trata-se, portanto, do resultado da coletivização que é reproduzida e aceita ao longo do tempo; da coletivização dependem a sua renovação e dinamismo. Dado seu caráter marcadamente coletivista e dinâmico, como analisar as manifestações culturais populares ou folclóricas sem circunscrevê-las ao terreno do purismo originário? Isto é, deixando de considerar as fusões e transformações das tradições populares?

Neste sentido, Ivaldo Marciano de França Lima considera que muitos autores ao partilharem certa “obsessão” em estabelecer a origem africana do maracatu, por exemplo, como verdade, teriam relegado aos maracatuzeiros o lugar social de exilado, estrangeiro na própria pátria. E, explica:

Praticamente todos os que escreveram sobre os maracatus participaram do debate em torno das origens, ora afirmando serem estes sobrevivências totêmicas, ora reminiscências do passado escravista, ou apenas folclore, restos de uma memória que se esvai no tempo e no espaço. Em raros momentos encontrará o leitor uma discussão dos maracatus como construção de homens e mulheres inseridos em uma sociedade, na qual buscavam espaços e poder. (LIMA, 2008: 28).

Portanto, para Ivaldo, o entendimento do maracatu deve abarcar toda a complexidade histórica e social que o envolve, revelando a complexidade das práticas e costumes para não

incorrermos na cristalização dessa manifestação cultural, que secundariza os próprios sujeitos envolvidos, bem como a sua capacidade criadora e suas escolhas, em favor da tradição e filiação.

Os maracatus eram construções culturais contemporâneas e dotadas de significados diversos, dos quais com certeza a diversão era um deles. Mas também não tenho como resumi-los a esse único sentido, uma vez que, em meio aos anseios e festejos, as identidades se constituíam, auferindo-lhes a criação de um mundo em que eram sujeitos e partícipes. (LIMA, 2008: 51).

O maracatu de baque virado em Recife, Estado do Pernambuco, é um exemplo de manifestação popular que existe sobre as influências dos elementos da cultura africana. A cultura popular, no sentido amplo, é identificada com o folclore⁶, como sendo conjunto de práticas e concepções transmitidas pela tradição. Dinâmica e em constante transformação, todavia, a cultura popular possui uma vitalidade que permite absorver e reelaborar inúmeras influências advindas do contato com outros costumes.

O maracatu de baque-virado é uma manifestação cultural expressa através dos cortejos reais de coroamento dos reis negros. Em referência à eleição do rei e rainha de Congo o maracatu pode ser considerado como representante da tradição das Congadas Coloniais. O Congo recorda costumes e elementos da vida africana figurada nos desfiles dramáticos de entronização dos novos reis, exprimindo através das danças cantadas uma referência às práticas religiosas, trabalhos, guerras e festas da coletividade. O maracatu de baque virado sai pelas ruas recifenses no carnaval ou nos meses que antecedem as festas, organizadas em nações ou cordões de maracatu, divididos geralmente pela origem religiosa ou geográfica, que caracteriza a formação de identidade de cada nação.

Conforme percebe Ortiz:

⁶ Para Cavalcanti (CAVALCANTI, 1980:1) a palavra folclore surge do neologismo inglês folk-lore utilizado, em 1846, pelo inglês William Thoms, que significa “saber do povo”, ou seja, formas de conhecimento expressas pelas criações culturais por diferentes grupos em sociedade.

A cultura popular é heterogênea, as diferentes manifestações folclóricas – reisados, congadas, folia de reis – não partilham um mesmo traço em comum, tampouco se inserem no interior de um sistema único (...) a cultura popular é plural, e seria talvez mais adequado falarmos em culturas populares. No entanto, se tomarmos como ponto de partida cada evento folclórico em particular (um reisado, uma congada), a comparação com os cultos afro-brasileiros é legítima. É através das sucessivas apresentações teatrais que ela é realimentada. Isto significa que os grupos folclóricos encenam uma peça de enredo único que constitui sua memória coletiva: a tradição é mantida pelo esforço de celebrações sucessivas, como no caso dos ritos afro-brasileiros. (ORTIZ, 1994:134).

Para Peixe no Recife: *“as nações eram constituídas por gente de várias procedências, nas quais havia predominância banto – especialmente angolana, a julgar pesquisas sobre a entrada de negros realizadas em Pernambuco, referentes, pelo menos, ao século XVII”*. (PEIXE, 1980:19).

Assim, a união em nação⁷ remete ao modo como os negros escravos sobreviventes formavam núcleos solidários que, em muitas ocasiões, lideravam rebeliões e levantes visando assegurar o patrimônio cultural africano. Peixe ressalta que:

Agrupamentos semelhantes apareciam no Recife e recebiam designativos próprios, como “nação Ardas”, “nação Rebolo”, etc. Estudos posteriores à época, vieram esclarecer que tais grupos não passavam de meros ajuntamentos de escravos, uma vez que a monarquia branca procurava mantê-los misturados, a fim de que não se organizassem para a exclusão de desordens e não promovessem insurreições. (PEIXE, 1980:17).

Ou seja, os maracatus-nação praticados em Recife conforme explicação acima, não pode ser entendidos apartado das relações e práticas sociais cotidianas. Antes, o maracatu estava impregnado por representações simbólicas e de poder baseadas nas tramas da vida social que se desenvolvia naquele contexto histórico.

⁷ Identificamos através da citação de Lima que: a formulação “grupo de procedência” é uma importante construção intelectual que permite entender melhor o que era denominado por “nação” no Brasil escravista. Nesse sentido, a “nação mina” é um “grupo de procedência” e não um grupo étnico, assim como as demais nações que durante muito tempo foram consideradas por alguns intelectuais como etnias efetivamente existentes no continente africano. Essa questão está ainda presente nos debates antropológicos acerca das religiões de divindades, bem como, ou principalmente, entre seus praticantes, que afirmam, por uma questão identitária, a origem africana de sua nação. Evidentemente que os membros dessas nações de candomblé não constituem grupos étnicos, e ao longo do século XIX foram reunindo diversos outros grupos. Devo destacar que existe ainda hoje nos estudos das religiões de divindades e entidades a ideia recorrente de pureza e de superioridade de um “grupo étnico” (os nagôs) em relação a outro (os bantos). (LIMA, 2007: 73-74).

As nações representavam um meio dos escravos se relacionarem, uma vez que existia uma política que impedia a concentração de africanos originários de semelhantes etnias em espaços comuns para que se evitasse sua manifestação cultural e articulação de fugas durante o tráfico de escravos ou com a chegada destes nas propriedades. Enfrentando a diversidade linguística-cultural o negro escravo encontrava na formação das nações as mínimas condições de conservar seus hábitos, costumes, práticas, feitos, crenças e, ainda, aliar forças de resistência aos desígnios dos senhores de engenho.

Desse modo, os maracatus-nação reproduziam a estrutura organizativa dos escravos negros em nações, sendo as principais em Recife, a partir de 1800, a Nação Elefante, já extinta, Nação do Leão Coroado (1863), Nação Estrela Brilhante (1910), Nação do Porto Rico (1916) e a Nação Cambinda Estrela (1935).

Capítulo 2 - Grupos de maracatu na cidade de São Paulo

Nos dias atuais possivelmente identificamos na capital paulista a presença de diversos grupos de maracatu que se apresentam no formato de cortejo e batuque ou mesmo em apresentações de palco, tais como: Arrastão do Beco, Balé Popular Cordão da Terra, Banda Maracatu Vigna Vulgaris, Babado de Chita, Baque Sinhá, Baque Cidade, Cangarussu, Cia Brasília, Cia Caracaxá, Cia de Artes do Baque Bolado, Cia de Cultura Popular Lelê de Oyá, Cia Porto de Luanda, Companhia Brasília, Coro de Carcarás, Ederbatuque, Grupo Batuntã, Grupo Cultural Baque das Ondas, Grupo de Maracatu Ilê Aláfia, Grupo Maracatu Bloco de Pedra, Maracatu Nação São Miguel, Maracatu Ouro do Congo, Mucambos de Raiz Nagô, Sucatas Ambulantes e Umoja Brasil.

Podemos atribuir que com o surgimento de grupos em Recife como Maracatu Nação Pernambuco, fundada em 1989, pela classe média recifense e olindense; o movimento musical chamado *mangue beat*, idealizado pelo músico Chico Science, que une as batidas do maracatu aos arranjos eletrônicos (KOSLINSKI; SANTOS, 2011: 4); a chegada de músicos e artistas nordestinos à São Paulo, sobretudo de Pernambuco, alguns pertencentes aos maracatus-nação, como o caso de Eder “O Rocha”, passando a ministrar oficinas de percussão do ritmo do maracatu de baque-virado na cidade, difundem e popularizam largamente o maracatu, contribuindo esse processo para a formação de grupos pela capital e região de São Paulo.

Contudo, Lima (LIMA, 2007: 12) contesta que para explicar o sucesso dos maracatus-nação e, por conseguinte sua disseminação por lugares externos à Recife, deve-se considerar outras variáveis, como o processo de mercantilização da cultura popular, com o surgimento da indústria cultura na década de 1970, aparecendo nesse contexto o termo “cultura de massa”, ou

seja, a cultura produzida com fins para o mercado e para o seu consumo, o momento favorável da exploração do turismo e a preferência pelo gosto exótico das culturas populares, e o crescimento mundial do consumo da “word music”, reunindo indicativos que vão de encontro e soam em consonância para o surgimento de grupos de maracatu. Lima cita a participação de maracatuzeiros e maracatuzeiras que compartilharam e ainda estão presentes nos maracatus-nação realizando seus baques e fazendo parte da história constitutiva da memória e pertencimento ao maracatu que influenciam para formação de outras agremiações e grupos.

(...) o fato de que não se pode entender o sucesso atual dos maracatus sem levar em conta a atuação obstinada de alguns maracatuzeiros e maracatuzeiras. Maria Madalena – falecida rainha do Maracatu Nação Elefante - Rosinete, Luiz de França, Zé Gomes, Tercílio e outros tantos que mantiveram seus maracatus à custa de uma combativa e inequívoca disposição em entregar para a posterioridade as suas nações, ainda hoje em funcionamento, diga-se de passagem. Estes são apenas alguns dos muitos exemplos louváveis a serem citados. Mas não posso deixar de comentar que os militantes negros também construíram estratégias e discursos sobre os maracatus. (LIMA, 2007: 12).

Em meio ao período entre final dos anos de 1980 e início da década de 1990, a participação dos Movimentos Negros (MNU) nos maracatus trazendo a valorização da cultura afro-descendente e a busca da afirmação da negritude, juntamente aos investimentos dos órgãos públicos mantenedores do carnaval com fomento voltado para a cultura pernambucana, o auxílio da Comissão Pernambucana de Folclore, com premiação em dinheiro estimulando a indústria turística, são também responsáveis do alcance do maracatu ir de encontro à classe média e a sociedade em geral tornando-se cada vez mais conhecido e praticado através do surgimento de novos grupos. Os grupos percussivos constituídos majoritariamente por jovens brancos de classe média são, sobretudo, na perspectiva de Lima, interessados em fazer música e em sua maioria o cortejo não compõe em suas apresentações. Assim, esses grupos são denominados como grupos “estilizados” ou “pará-folclórico”, em que a mistura é a marca registrada e característica.

Há aproximadamente em torno de cem destes grupos que se apresentam e ensaiam ao longo do ano na cidade do Recife e região metropolitana, disputando espaços com aproximados trinta maracatus-nação. Um encontro semanal congrega muito dos integrantes desses grupos, conhecidos entre os jovens batuqueiros como *Traga a Vasilha*, e que tem angariado sucesso e legitimidade para quem frequenta o Bairro do Recife toda sexta-feira, dia em que se reúnem. Fora de Pernambuco, há grupos que se reivindicam como maracatus, dotado de força e visibilidade no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Brasília, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Santa Catarina e outros estados brasileiros. No sudeste esses grupos adquirem relativa visibilidade, sobretudo por estarem em “grandes vitrines” culturais por disporem de recursos que lhes permitem ter uma nova chance, gravando Cd’s, realizando apresentações em casa de shows famosas e arrebanhando simpatizantes. (LIMA, 2008: 57).

Em busca de um levantamento e mapeamento de grupos percussivos de maracatu de baque virado pelo Brasil (com exceção das próprias nações e outros grupos de Recife que não citamos na legenda desse mapa), e depois o acesso ao mapa que identifica grupos de maracatu em alguns países, podemos identificar os seguintes nomes e os respectivos lugares em que foram criados:

Mapeamento dos grupos percussivos de maracatu de baque virado pelo Brasil



Figura 4: Mapa dos grupos percussivos de maracatu de baque virado pelo Brasil.

Países com grupos de macaratu de baque virado



- | | | |
|--|---|---|
| <p>Austria
Quebra Baque Austria - Viena</p> | <p>Inglaterra
Maracatu Estrela do Norte - Londres
Maracatudo Mafua - Londres
Maracatu Cruzeiro do Sul - Brighton
Maracatu Bafo da Onça - Ipswich
Juba do Leão - Manchester</p> | <p>Irlanda
Maracatu Nação Celta - Dublin
Maracatu Ilha Brilho - Dublin</p> |
| <p>Canadá
Baque de Bamba - Toronto
Maracatu Mar Aberto - Toronto</p> | <p>Itália
Maracatu Estrela Boi - Milão</p> | |
| <p>Espanha
Maracatu Mandacaru - Barcelona</p> | <p>Suíça
Bloco Zum - Zurique</p> | |
| <p>França
Tamaraca - Paris
Batucada Nordeste - Paris
Tambores Nagô
Onda Maracatu - Montpellier
Maracatu Macaíba - Nantes
Toca Brasa - Orléans
Maracatu Nação Oju Obá - Paris
Pernambucongo - Páris
Maracatu Malicioso - Saint Macaire</p> | <p>Alemanha
Sambamania - Augsburg
Baque Forte Berlin - Berlin
Maracatu Colônia - Colônia
Nation Stern der Elbe - Hamburgo
Loco Lunes - Köln
Maracatu Encontro - Mühldorf Inn</p> | |
| | <p>Estados Unidos
Maracatu NY - Nova Iorque</p> | |
| | <p>Holanda
Maracatu Atômico - Amsterdam</p> | |

Figura 5: Mapa dos países com grupos maracatu de baque virado.

A partir desse “boom do maracatu”⁸, optou-se em pesquisar neste capítulo dois grupos de maracatu de São Paulo que elegemos a Cia Porto de Luanda e o Grupo Maracatu Ilê Aláfia, para discutir seus aspectos culturais e artísticos. Elegemos-os por possuírem temporalidades de atuação semelhantes e a característica em desenvolver trabalho sócio-cultural com comunidades de vulnerabilidade e risco social e de baixa renda. Não obstante, a Cia Porto de Luanda desenvolve trabalho voltado para a percussão do maracatu de baque virado e, em contrapartida, o Grupo de Maracatu Ilê Aláfia representa um dos poucos grupos de São Paulo que agrega ao desfile o cortejo real.

O cortejo do maracatu encontra-se hoje nas ruas, nos palanques, nas festas carnavalescas e comemorativas, no tempo-espço sagrado e profano da sociedade. O som de instrumentos musicais como alfaias, gonguês, mineiros e caixas identificam o ritmo do maracatu. Vozes e toadas (músicas) diferenciam o grupo, as suas reivindicações, o seu lamento. Os personagens são assumidos pelos membros da comunidade e vividos ritualisticamente na corte. Rei, rainha, príncipes, princesas, embaixadores, escravos, dama-dopaço, baianas, soldados romanos, batuqueiros, dentre outros, configuram este cenário. O som do batuque vai convidando as pessoas ao cortejo dançante, com gestos solenes e contidos para os membros reais, e mais soltos e despojados para o restante da corte. Uns cumprem função laboral, como os soldados romanos e os lanceiros, que fazem a proteção do rei e da rainha; ou ainda os vassalos que abanam os reis com leques, amparam suas capas e seguram o pália (espécie de guarda-sol que acoberta os reis). Outros têm uma função festiva, comemorativa, de gestual despojado, como as baianas que integram o cortejo, sejam as chamadas “ricas”, com roupas mais sofisticadas, e as “pobres”, que dançam em cordões e usam chitão. Os gestos lembram os movimentos das danças de orixás: muitos giros, passos curtos, com trejeitos de ombros, gingados de quadril, flexão de braços e balanceados. Há quem tenha função mítico-religiosa, como a dama-do-paço – personagem feminino que dança segurando a boneca calunga. Esta, quase sempre de madeira e cor preta, vestida à moda da realeza (vestido rodado de seda), é certamente um dos fetiches, uma das representações bastante curiosas do maracatu e que reforça a sua função mítico-religiosa. (LARA, 2004: 116).

⁸ A expressão “boom do maracatu” refere-se a valorização da cultura popular pernambucana, especificamente, o maracatu, propiciando um momento favorável para as nações, sendo algumas reativadas, nações sendo criadas e fundadas e a criação de grupos de maracatu espalhando-se em diversas regiões do Brasil e internacional. (TSEZANAS, 2010: 87).

2.1 - Cia Porto de Luanda

A história da Cia Porto de Luanda inicia-se a partir de 2003 com oficinas de maracatu de baque virado realizadas por Silvio Ribeiro Viana em bairros da zona leste da cidade de São Paulo e municípios da região como Guarulhos e Mogi das Cruzes. Com convite de Valter Passarinho realizou apresentações junto ao Grupo 16 Toneladas em São Miguel Paulista; atuou em Guaianazes; acompanhou até o ano de 2007 o Grupo Maracatu Boygi (palavra indígena que significa “rio das cobras”), atualmente coordenado por Alessandro Sales. A partir dessas experiências com o maracatu derivaram-se também outros dois grupos Cia de Cultura Popular Lele de Ioá e Sucatas Ambulantes.

O nome Cia Porto de Luanda completará 10 anos, entretanto desde 1995 Silvio vem estudando, pesquisando sobre o maracatu, participou em 1999 de aulas na Universidade Livre de Música de São Paulo (ULM), aprimorando as técnicas percussivas do baque virado através de oficinas com os mestres dos maracatus-nação convidados a virem para São Paulo como Valter, que conduz o Maracatu Nação Estrela Brilhante, Chacon Vianna que conduz o Maracatu Nação Porto Rico, Toinho que conduz o Maracatu Nação Encanto da Alegria, vivências com as nações em Recife, em 1994, sobretudo o Maracatu Nação Estrela Brilhante, bem como aulas com Eder Rocha, músico e percussionista desde 1983, referência musical no leciono do ritmo de maracatu em São Paulo.

Com o passar do tempo as práticas do maracatu da Cia Porto de Luanda conduzida por Silvio ficaram concentradas em Itaquera na Escola Estadual Prof. Milton Cruzeiro, através do projeto “Identidade Tambor”, com encontros e ensaios gratuitos e abertos para os interessados, aos sábados, em parceria com o Programa Escola da Família, criado desde 2003 pela secretaria de Estado da Educação. O trabalho junto às escolas tem como objetivo, segundo a Cia Porto de

Luanda, fazer com que os alunos desenvolvam um olhar cultural, gerando o acolhimento das diferentes origens.

De acordo com o grupo Cia Porto de Luanda a região de Itaquera⁹ concentra-se um elevado número de moradores negros, com características sociais de vulnerabilidade, portanto, consideram o lugar com necessidades condizentes para o desenvolvimento de um trabalho de valorização da cultura afro-descendente brasileira. Por isso, a Cia Porto de Luanda baseada nas estatísticas oficiais que afirmam o Brasil como a segunda maior nação de povos de matriz africana, identifica o preconceito em relação à cultura afro-descendente e, diante deste quadro, um dos principais focos do trabalho da companhia é sua prática junto aos professores e alunos de escolas públicas da região de Itaquera, promovendo um intercâmbio cultural com outros grupos locais no ambiente escolar. A Cia Porto de Luanda não verifica um trabalho semelhante ao que realiza na região. Declara que as pessoas que tem afinidade e interesse com o maracatu e outras manifestações da cultura popular brasileira muitas vezes é necessário locomoverem-se para longe a fim de estabelecer esse contato e interação.

Para a Cia Porto de Luanda o trabalho desenvolvido tem muito a contribuir para a promoção da tolerância e a valorização da cultura afro-descendente e os resultados obtidos tem motivado bastante a continuidade das ações artísticas e culturais. As impressões da Cia Porto de Luanda sobre suas atividades é de benefício à comunidade ao promover conhecimento, cultura, alegria, auto-estima, e a promoção de habilidade na construção de instrumentos, oferecendo um meio alternativo de autonomia financeira com o ofício de luthieria. Neste sentido, a Cia Porto de

⁹ Segundo censo do IBGE a população total de Itaquera é de 204.471 habitantes. Em 2010, 1,11% dos centros culturais, espaços e casas de cultura do município localizavam-se nesta subprefeitura/distrito. Em 2010, 0,85% dos equipamentos culturais públicos do município localizam-se nesta subprefeitura/distrito. Em 2009, 0,00% pessoas foram beneficiadas por atividades culturais. Em 2010, 0,81 dos pontos de cultura do município localizam-se nesta subprefeitura/distrito. Em 2010, 0,00% das salas de show, concertos e teatros do município localizam-se nesta subprefeitura/distrito. (Fonte MINC – Ministério da Cultura).

Luanda observa que representa um movimento de preservação e continuidade da matriz cultural africana em Itaquera e compreende a atuação como “uma necessidade de viver e sobreviver dentro de um mundo que se orgulha de sua herança cultural”.

Nos anos de 2008 e 2009 a Cia Porto de Luanda foi contemplada com o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), que possibilitou melhorar a estrutura do grupo construindo-se mais instrumentos musicais, como alfaias e abgês (que são patrimônios do grupo), implantar oficinas de percussão e dança, elaborar a confecção de figurinos, atuar na comunicação e divulgação do projeto, resultando no melhor desempenho quantitativo e qualitativo das atividades. Assim, pode-se alcançar uma adesão de integrantes nunca antes atingida, ampliando a participação e o desenvolvimento cultural e artístico da comunidade sobre melhores condições de infra-estrutura.

A escolha do nome do grupo deve-se a uma conversa entre Silvio e o mestre de dança Maurício da Nação Maracatu Estrela Brilhante que contou uma história sobre Luanda ser no período da escravidão um porto de Angola referência na comercialização dos negros e os africanos eram atraídos a irem para esse local a convite de um passeio seguido de apresentações musicais para receber os portugueses, ingleses, holandeses, entre outros, que lá estavam esperando. Entretanto, quando chegavam ao porto de Luanda eram embarcados nos porões do navio negreiro e jamais houve o retorno dessas pessoas.

No momento em que Silvio fez a proposta do grupo chamar-se Porto de Luanda houve a inquietação por parte de alguns integrantes batuqueiros alegando que São Paulo não havia porto, água, tão pouco mar, mas com o tempo a aceitação do nome foi consensual. O Porto de Luanda é uma companhia de arte que realiza pesquisas e desenvolve vários ritmos além do maracatu de baque virado, como jongo, coco, ciranda, frevo, batuque de umbigada, samba de bumbo, ritmos

do norte com o carimbo, ciriá, lundu, pretinha de angola, dança do boto, retumbão, xote bragantino, boi tatá. Atua em parceria com outros grupos e companhias, realiza apresentações de música e dança, desfiles, cortejos, contação de história e manipulação de fantoches. Atualmente a Cia Porto de Luanda está com o projeto cênico “A Menina e o Vento” com contação de história e a presença musical no espetáculo com os ritmos do coco, samba paulista, batuque de umbigada e jongo.

A Cia Porto de Luanda está sobre a coordenação do idealizador do projeto Silvio, Camarão, Gelsão e Mariana que é responsável pelas aulas de dança. As regras e valores do grupo são conduzidas e resolvidas pela coordenação e durante a semana reúnem-se para planejar as atividades e elaborar o roteiro das apresentações.

No ano corrente, a Cia Porto de Luanda objetiva com as oficinas de maracatu aprimorar o conhecimento e técnicas específicas dos instrumentos utilizados no maracatu e desenvolver a médio/longo prazo outras manifestações como o jongo, congo, coco, sambados e o boi, que são pretensões e vontades que o grupo possui. Para a companhia o papel das oficinas não é criar dançarinos, mas sim permitir a vivência de possibilidades no universo das expressões do maracatu, estimulando a experiência, criação/produção e análise/apreciação artística.

A dança para a Cia Porto de Luanda é uma das mais poderosas formas de comunicação e expressão, uma forma de linguagem universal e faz parte da cultura corporal da humanidade. No maracatu, ela se apresenta como uma manifestação eminentemente social, de identificação de um grupo, integração e forma de lazer, como um elemento de resistência e sobrevivência da identidade afro-brasileira. Os movimentos da dança no maracatu conversam com o toque do baque virado e se relacionam com o tipo específico de cada sonoridade produzida pelos maracatus-nação, pois as nações possuem uma especificidade de expressão, um sotaque próprio

rítmico e de dança. O trabalho da dançarina Mariana da Cia Porto de Luanda é reproduzir os diferentes passos referentes de cada maracatu-nação e demonstrar como interpretar esses passos dentro do baque. A dança no maracatu é passada de geração para geração através das nações e os passos de dança executados pela Cia Porto de Luanda procura seguir, dar continuidade a marcação dos passos característicos de cada maracatu-nação.

A finalidade ético-estética do corpo que dança maracatu não é uma “finalidade sem fim”. Há vários interesses que cercam o grupo e que envolvem necessidades hedônicas de preservação e divulgação das tradições populares, de luta, de reconhecimento da comunidade, de ganho financeiro, de prestígio e ascensão social. Não é um fazer desinteressado, nem tampouco é independente da experiência. Pelo contrário, trata-se de um saber construído, sobretudo, pelas experiências individuais/coletivas de cada um dos membros da comunidade. (...) O corpo que dança no maracatu segue normatizações instauradas pela transmissão da gestualidade ao longo dos anos. O ingresso no maracatu, muitas vezes, já na infância, a convivência constante com sua música, batuque e dança, o envolvimento da família com as tradições populares, contribuem para disseminar e preservar características gestuais essenciais, próprias dessa manifestação. Estas podem ser definidas, de modo geral, pelo caminhar gíngado para várias direções, pelos giros e balanceio alternado de braços flexionados ao longo do corpo. O próprio ritmo dos batuques parece conduzir a esta movimentação. Trata-se de um gestual mítico, ritualístico, que ora se renova. (LARA, 2004: 185).

A Cia Porto de Luanda compreende que é de responsabilidade do grupo conseguir levar a manifestação do maracatu da forma mais coerente e de respeito com os maracatus-nações para que não seja perdido o seu fundamento e a memória ancestral. Atualmente a Cia Porto de Luanda está empolgada com a ala mirim de catirinas (dançarinas do maracatu) e tiveram uma participação ativa de pessoas da terceira idade, concretizando o entendimento do grupo em cumprir o papel social, de inclusão, do maracatu para a comunidade.

Assim, o maracatu não possui uma coreografia, mas passos bases e dentro desses passos acontecem as “brincadeiras”, como chama Mariana, por exemplo, a girada final que rodopia a saia quando ocorre a “viração”, expressão utilizada quando ocorre a mudança de ritmo por parte dos batuqueiros. Mariana relata que há a necessidade em “ter um ouvido aguçado pra entender o

que os batuqueiros estão tocando” para que assim possa marcar os passos da dança de acordo com a nação que está sendo tocada.

Na dança da Cia Porto de Luanda há o uso das saias que são emprestadas para os ensaios e para as apresentações cada integrante providencia a sua. As catirinas dos maracatus-nação utilizam o tecido de algodão chita para a confecção das saias, entretanto na Cia Porto de Luanda é utilizado outras variações de materiais, como o cetim, e todo o ano há a alteração do figurino do grupo para as apresentações. A camiseta do grupo também é de responsabilidade de cada integrante adquiri-la, para a identificação do grupo nos cortejos.

O porta-estandarte da Cia Porto de Luanda foi pensado pelo grupo partir das cores do manto da Nossa Senhora do Rosário, vinho e azul, que segundo os integrantes é difícil precisar uma cor certa. A Nossa Senhora do Rosário é a padroeira da Cia Porto de Luanda e tem sua imagem estampada no porta-estandarte. Nos cortejos da Cia Porto de Luanda o porta-estandarte está sempre presente.

Ao analisarmos Tsezanas comentar sobre uma entrevista de Dona Elda, rainha do Maracatu Porto Rico, parte de entrevista realizada por Carmem Lélis e Paula Lira, em Recife, em 1995, o estandarte e o papel que o embaixador representa para a o maracatu-nação durante os cortejos verificamos a semelhança da simbologia que a Cia Porto de Luanda possui com relação ao seu próprio estandarte, tanto nos detalhes estéticos da confecção quanto na sua presença nos desfiles.

O estandarte é um símbolo forte da identidade do grupo, cuidadosamente confeccionado em veludo, que contém o nome e data de fundação do grupo bordados geralmente com linhas douradas ou prateadas. No desfile ele é carregado pelo embaixador, figura importante do cortejo, que costuma ser assumida sempre pela mesma pessoa. O embaixador, porta estandarte dos cortejos de maracatu, também dança, não pode levar o estandarte andando naturalmente, e está sempre virando o objeto para todas as direções. Dona Elda comenta em entrevista concedida à Carmem Lélis, que os maracatus usam

estandarte devido às regras da competição carnavalesca. O certo, segundo ela, seria uma bandeira como nos tempos da África. (TSEZANAS, 2010: 99).

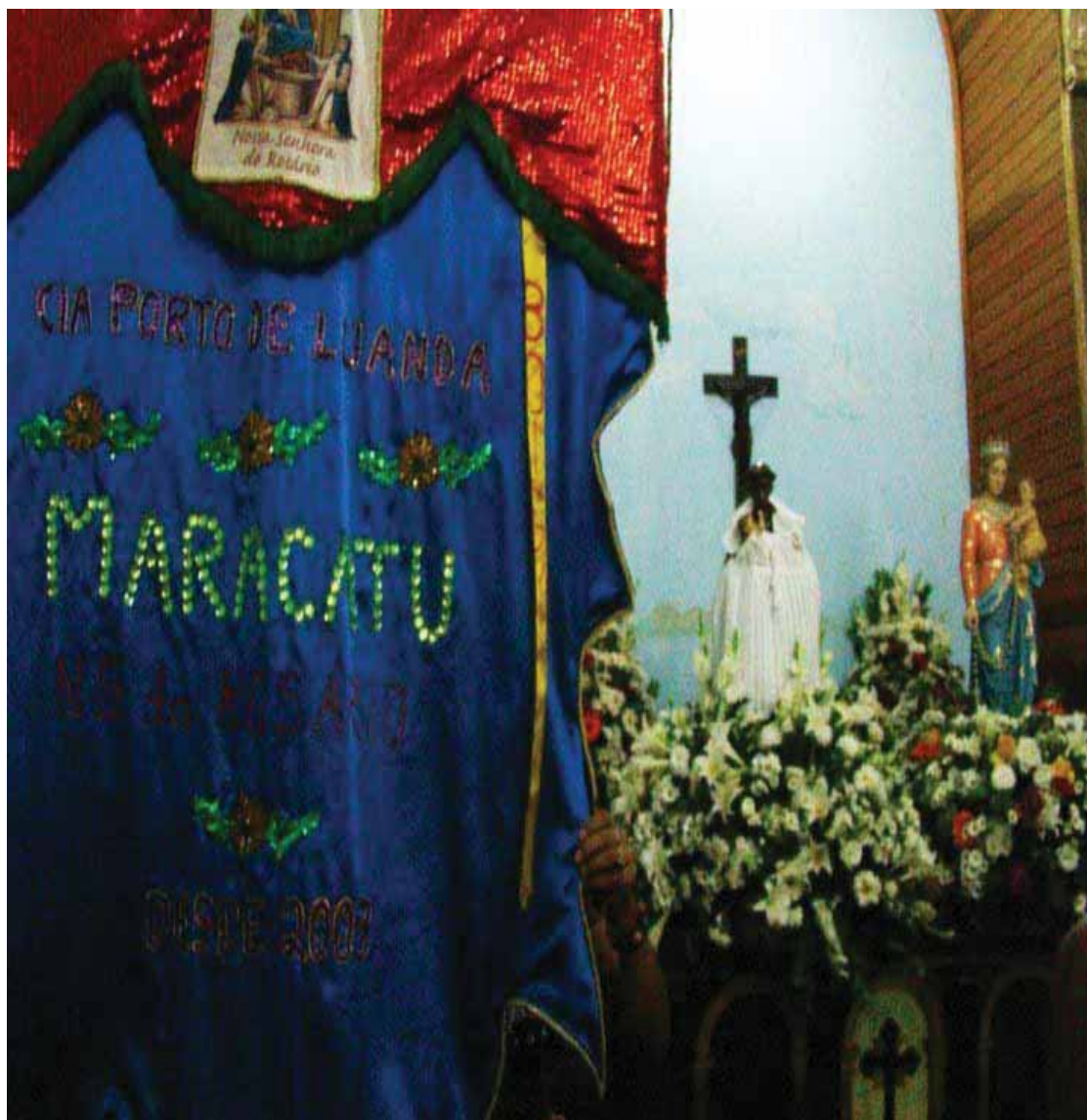


Figura 6: Porta- estandarte da Cia Porto de Luanda
Acesso em 08/06/2011
Disponível: <http://portodeluanda.maracatu.org.br>

As apresentações da Cia Porto de Luanda contam com um repertório fechado de aproximadamente 15 toadas de cada maracatu-nação, especialmente o Maracatu Estrela Brilhante, e 15 toadas com composição do próprio grupo, como por exemplo esse refrão que refere-se ao tema do projeto:

Meu baque é ligeiro
Ele vem rasteiro
Identidade Tambor
É assim a nação batuqueiro.

2.3 - Grupo de Maracatu Ilê Aláfia

O Grupo de Maracatu Ilê Aláfia surgiu em 8 de dezembro de 1999 como parte do projeto de extensão social e cultural do Centro de Desenvolvimento da Criança (CDC) integrado à Associação Cristã de Moços (ACM) Casa Leide, uma organização não governamental (ONG), estabelecida no bairro do Jabaquara, na cidade de São Paulo. Os beneficiários do projeto são crianças e adolescentes, de ambos os sexos, em situação de vulnerabilidade e risco social provenientes da população de baixa renda. Conveniada com a Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social (SMAS) a ACM possui áreas programáticas com as principais atividades como expressão artística em teatro, danças populares brasileiras, capoeira, artes plásticas e percussão a partir do eixo temático da cultura popular brasileira. Conta ainda com atividades de recreação e lazer; de saúde com oficinas preventivas sobre primeiros socorros e sexualidade; apoio e desenvolvimento da escolaridade; e de integração com a família.

Assim, o Grupo Maracatu Ilê Aláfia, que na língua em iorubá significa "casa da felicidade", foi criado com base nas manifestações da cultura popular brasileira dos maracatus-nação com intuito do resgate, fortalecimento e valorização étnico-racial das raízes afro-

brasileiras a partir da musicalidade e dança, proporcionando à população a inclusão social, conhecimento e informação.

Na época, final dos anos de 1999, a proposta de projeto em trabalhar com o tema do maracatu e os seus aspectos culturais e artísticos partiu da sugestão de um percussionista voluntário que integrava a Casa Leide. Desse modo, foram estabelecidas parcerias da ACM com outros grupos e associações de São Paulo que tinham uma proximidade com o maracatu de baque virado como, por exemplo, a Associação Cultural Cachuera¹⁰, o Instituto Brincante¹¹, por meio de seus idealizadores os artistas Antonio Carlos Nóbrega e Rosane Almeida, a Cia de Artes do Baque Bolado¹² e o contato com Toninho Macedo¹³, ganhando o Grupo Maracatu Ilê Aláfia cada vez mais forças.

O Grupo Maracatu Ilê Aláfia estreitou ainda relações com o Maracatu Nação Erê de Recife recebendo materiais videográficos e fotográficos dos cortejos do maracatu-nação e tiveram oficinas de percussão, dança e construção de instrumentos, com o mestre do Maracatu Nação Erê convidado a vir para São Paulo e conhecer o trabalho do Grupo Maracatu Ilê Aláfia, que anteriormente sem a referência desse processo de descoberta e conhecimento das práticas dos maracatus-nação o grupo identificava-se com uma “nação” de maracatu de baque virado

¹⁰ A Associação Cultural Cachuera é um espaço que objetiva contribuir para a valorização da cultura popular tradicional brasileira e de suas comunidades produtoras em todos os setores da sociedade, com ênfase no meio educacional. A base do trabalho é a relação com estas comunidades pesquisando, registrando, divulgando e refletindo sobre suas tradições culturais. Fonte disponível em: www.cachuera.org.br

¹¹ Instituto Brincante é um espaço de conhecimento, assimilação e recriação das inúmeras manifestações artísticas do país, promovendo o enriquecimento humano por meio do estudo e da pesquisa da arte e da cultura brasileira, formando e capacitando jovens, crianças, artistas e educadores e contribuindo para ampliação de sua consciência cultural e social. Fonte disponível em: www.institutobrincante.org.br

¹² A Cia de Artes do Baque Bolado é um grupo criado em 1996 iniciou-se com base nas apresentações de maracatu de baque virado do Recife. Fonte disponível em: www.baquebolado.com

¹³ Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, criador e diretor artístico da Abaçaí Cultura e Arte, criador e diretor artístico do Revelando São Paulo, programa que contempla a cultura paulista tradicional, foi um dos precursores a trabalhar e desenvolver artisticamente cortejos de maracatu na cidade de São Paulo.

tendo no início da sua formação o nome Nação Maracatu Ilê Aláfia e depois sofreu alteração para a denominação de Grupo Maracatu Ilê Aláfia ao observarem o equívoco que havia, uma vez que é chamada “nação” apenas as agremiações que vivenciam o maracatu de baque virado inserido no contexto cultural e geográfico de Recife. Aas demais práticas do maracatu de baque virado executadas fora dessas características são consideradas realizadas por “grupos” percussivos ou de corte real que (re)produzem uma (re)adaptação dos maracatu-nação através dos baques e cortejos. No artigo *“As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias”* Lima escreve que:

(...) a ideia de nação é conferida não pela ligação de um maracatu com um ou vários terreiros, mas pelo compartilhamento de práticas, hábitos e costumes de maracatuzeiros e maracatuzeiras que moram em uma mesma comunidade e carregam consigo particularidades e especificidades que lhes fazem ser diferentes até mesmo daqueles e daquelas que integram os outros maracatus-nação. Ressalta-se que nenhum historiador ou historiadora poderá entender os maracatus-nação sem fazer uso dos conceitos e instrumentais de análise da Antropologia, Etnomusicologia e outras ciências humanas que existem. (...) O que define a fronteira entre o grupo percussivo (não-nação) e o maracatu-nação são os laços comunitários presentes neste último, sobretudo no que tange aos modos de fazer e seus sentidos. Não é no pertencimento exclusivo a uma determinada religião que se define a identidade de um maracatu-nação. Por outro lado, mesmo que um grupo percussivo constitua laços com um terreiro, isto não é suficiente para caracterizá-lo como uma nação, pois não irá propiciar sentidos em comum e práticas compartilhadas, dotadas de um ethos comunitário. (LIMA, 2007: 55).

Outro ponto de diferenciação levantado pelo Grupo de Maracatu Ilê Aláfia em relação aos maracatus-nação de Recife é a questão da religiosidade, pois não se segue as orientações religiosas dos terreiros do candomblé, mesmo porque o grupo é integrado a uma instituição cristã. Todavia, o Grupo Maracatu Ilê Aláfia possui alguns rituais que refere-se aos elementos religiosos do terreiro, como antes de sair com o cortejo canta-se para a calunga, em sinal de respeito a simbologia que a imagem possui de representar a ancestralidade africana. A calunga é guardada em uma espécie de altar e há todo um cuidado em transportá-la que, segundo o grupo, advém desse caráter religioso que a calunga possui para os maracatus-nação, mas cada integrante

do Grupo Maracatu Ilê Aláfia carrega consigo e atribui um significado próprio para as ações podendo ou não estar imbuída explicitamente ou implicitamente de conexões com a religiosidade.

Através da pesquisa realizada por Larissa Lara com a Nação Cambinda Estrela de Recife podemos acessar a relação religiosa da calunga com o maracatu-nação, cuja qual o Grupo Maracatu Ilê Aláfia possui algumas referências. Vejamos a seguir um fragmento do texto de Lara que narra o significado religioso que a calunga possui no contexto sagrado do candomblé:

Entendendo o maracatu como expressão cultural e mítico-religiosa, lembro de uma das normatizações a ser rigorosamente cumprida. Trata-se da ausência de relações sexuais durante alguns dias que antecedem o carnaval e durante toda a festa carnavalesca. A boneca calunga deve ser purificada, assim como a dama-do-paço que a leva em uma das mãos. A dama-do-paço passa por despacho e ebó – sacrifícios e oferendas aos orixás. As calungas recebem obrigação (um ritual de purificação), iniciada sete dias antes do carnaval; ficam no *peji* (altar) e não podem ser vistas por ninguém. As pessoas que necessariamente precisam fazer as obrigações são as que ocupam as funções de rei, rainha, dama-do-paço, babalorixá e presidente do maracatu. Somente a dama-do-paço deve segurar a calunga, após cumprir com os rituais necessários a esta função, não devendo passar a boneca a ninguém. Como afirma a dama-do-paço do Cambinda Estrela, “ela tem que tá no movimento do ritmo da música, e não posso entregar ela a outra pessoa; tenho que tá sempre com ela”. Mas, nem sempre se lembra de alguns cuidados. “Às vezes eu passo, esqueço. Aí ele vem, outra pessoa vem e me alerta assim. Eu tenho que tá sempre com ela”. Os batuqueiros não realizam as obrigações porque, segundo um dos informantes, seriam muito novos e namoradores, não conseguindo resguardar-se. Um fato curioso é que a literatura aponta que a dama-do-paço deve ser “feita no santo”, ou seja, ser iniciada no candomblé. Contudo, o que observei através dos depoimentos é que isso não é regra geral. Nem todos os maracatus fazem questão de preservar essa tradição, até mesmo por dificuldades de encontrar pessoas para assumir este posto e que sejam envolvidas com a religiosidade afro. Uma das damas-do-paço do Cambinda Estrela não é filha-de-santo e não possui nenhum vínculo com a religião africana. Tal fato é interessante, pois uma pessoa que não integra a religião passa a ter acesso a alguns de seus segredos e rituais, inconcebível em terreiros de candomblé que pesquisei em São Paulo e Bahia. Isso não indica que um seja melhor ou mais tradicional que o outro, mas que há diferenças culturais e religiosas que ditam formas diversificadas de olhar um único objeto. (LARA, 2004: 165).

Formado inicialmente por crianças e adolescentes de 07 a 17 anos da ACM, o Grupo Maracatu Ilê Aláfia conquistou os frequentadores e moradores em torno da sede e hoje está aberto para a comunidade em geral, tomando uma grande proporção, saindo dos muros da

unidade, possui aproximadamente o número de cinquenta componentes, entre eles com a participação de integrantes com 66 anos de idades. O projeto já abriu portas para o mercado de trabalho aos integrantes e atualmente jovens desenvolvem atividades remuneradas realizando oficinas de percussão e dança de ritmos brasileiros. Segundo Nelci Abilel, coordenadora da ACM, percebe que um dos resultados que o Grupo Maracatu Ilê Aláfia desenvolve é o sentimento de apropriação e pertencimento da comunidade do Jabaquara com a manifestação da cultura popular de raízes afro-brasileira.

O grupo se reúne quinzenalmente, aos sábados, no período da tarde, sob a orientação da educadora da ACM Maria da Conceição Santos a “Conça” para realizar os ensaios da dança juntamente com o trabalho da percussão, que possui Bruno Caldas como o regente dos instrumentos alfaia, que produz o som grave nos baques, o gonguê (instrumento de marcação construído com ferro ou metal), agbês (tocado somente pelas mulheres do grupo), caixas, djembê e timba. Ariane Neves é responsável pela dança e Leandro Moraes é o produtor das atividades. Os integrantes representam os personagens e são distribuídos por alas divididas em corte real, caboclinhos, baianas, percussão jovem e mirim. A corte real que segue modelo da portuguesa é composta pela rainha, que comanda o cortejo e é acompanhada do rei, a dama do paço, a princesa, o príncipe, os ministros, a duquesa, o duque e os vassalos. As vestimentas da rainha e rei são nas cores dourado e vermelho que representam a cor da realeza. Já a dama do paço tem a cor do manto em tons de azul, que também é a cor oficial da ACM e coincide com a cor da Nação Maracatu Erê.

O Grupo Maracatu Ilê Aláfia persiste o compromisso das apresentações dos cortejos com a presença da corte nos desfiles. O grupo justifica que a corte possibilita vivenciar a história da resistência imperial, favorece trabalhar com o aspecto simbólico procedente da matriz africana,

permitindo explorar abordagens educacionais levando aos integrantes o sentimento da auto-estima, pertencimento e de criatividade ao elaborar desenhos, costura, bordado, aplicação de adereços e a customização do figurino utilizado pelos personagens. Portanto, para o grupo, a percussão toca para corte e não o contrário em que a corte segue o baque e a percussão executa, ou seja, não o Grupo Maracatu Ilê Aláfia não concebe que a corte espere a percussão para dançar, mas é constantemente servida pelas toadas.

A cada dois anos é realizado o cerimonial com espetáculo ritualístico da “Troca de Coroas da Corte do Maracatu”, festa em que o grupo através de votação elege o rei, a rainha e a dama do paço mirim, que representam os futuros reis e rainhas do maracatu. O rei Raimundo e a rainha Mônica, eleitos desde 2004, realizam o coroamento das crianças. A troca das coroas consiste em repassar simbolicamente o posto da corte para a nova geração de modo que elas estabeleçam uma relação de envolvimento, interesse, compromisso e responsabilidade com o maracatu. Isabel Guilen define da seguinte maneira a coroação da rainha dos maracatus-nação de Recife:

A coroação é uma cerimônia de confirmação do poder real, e sua transmissão requer ritos particulares, que consolidam as insígnias atribuidoras de poder. Consideremos que coroação é também uma sagração, sendo, portanto, uma solenidade dúplice, em que há a entrega das insígnias reais, a coroa a principal delas, e a unção, que é um ato santificador por excelência, pois é no ritual, num certo poder das mãos que coroam, que ocorre a sagração. No ritual podemos perceber um momento especial para a afirmação não só do poder real, mas a confirmação de uma identidade ao grupo social, à comunidade que vive sob a égide real. (...). Não existem, em princípio, regras definidas na coroação, mas o não cumprimento de algumas delas (consideradas como parte da tradição) deslegitima o ato, colocando-o em suspeição. O caso das coroações das rainhas de maracatu ocorridas na atualidade, o local que se escolheu para se proceder ao ritual, e o poder que teria a pessoa que impõe ritualmente a coroa, foram as grandes questões discutidas tanto pela imprensa quanto, principalmente, pelos próprios maracatuzeiros. Além da sagração (coroação + unção) outras cerimônias confirmam o poder real, tanto nas monarquias de um modo geral, como nos maracatus-nação. O cortejo real é um antigo ritual medieval em que as insígnias reais são simbolicamente destacadas. Nas comunidades iorubanas, e também entre os reis do Congo, muitas dessas insígnias estavam presentes nos rituais e cerimoniais que envolviam o poder real.

(...) Existem descrições de um outro ritual que não se cumpre na atualidade, e que se refere apenas a Dona Santa; trata-se da prática de, durante o desfile da sua agremiação, benzer as pessoas com o seu espadim. Imprescindível apontar nesta discussão que há no ritual um ato de reconhecimento da sociedade, na forma dos que a assistem (instituições, pessoas ou mesmo os próprios promotores) do poder e ascendência da rainha sobre sua nação, estabelecendo-se também uma idéia de perpetuidade no cargo – essa rainha, sendo coroada, como poderá ser destituída ou mesmo contestada? Essa questão do reconhecimento também passa pela pessoa que coroa, seja um padre da igreja, seja um pai de santo. Em quase todas as entrevistas realizadas com as rainhas de maracatu da atualidade, à exceção de Dona. Elda, do Maracatu Porto Rico, observamos uma recorrente referência à Dona Santa, como se ela tivesse o poder para reconhecer uma rainha de maracatu e, em consequência, outras rainhas devidamente coroadas também o teriam. (GUILLEN, 2004: 39-52).

A passagem de “troca” ocorre também entre os responsáveis que estão à frente e comandam a ala da percussão com a “Troca do Apito”, pois é com o instrumento de sopro apito que é sinalizada a condução para tocar ou trocar os padrões rítmicos dos baques e para apontar a finalização da toada. Nos maracatus-nação quem apita, ensina e conduz a sonoridade percussiva dos baques são chamados de “mestre”. No Grupo Maracatu Ilê Aláfia quando ocorre a substituição desse posto é realizado, portanto, através do cerimonial da “Troca do Apito”, passando-o e recebendo-o mutuamente.

Todo evento conta com apoio da comunidade que participa desde a fase de pesquisas até a confecção de adereços e manutenção dos instrumentos musicais. É de responsabilidade da rainha costurar, supervisionar, decidir, aprovar e cuidar das vestimenta de toda a corte e é cobrado o valor do custo da peça caso o integrante trabalhe e tenha condições em arcar com as despesas. A rainha é a figura hierárquica máxima da corte, recebendo o cumprimento de todos os integrantes estando ou não em apresentações de cortejo. O respeito pela autoridade da rainha coloca-se também fora dos espaços dos desfiles e, de acordo com o grupo, existe esse sentimento e não deixariam de vivenciar essa relação simbólica constituída pelo Grupo Maracatu Ilê Aláfia, seguindo um comportamento e estabelecendo relações sociais dos integrantes do grupo para a rainha de forma semelhante como ocorre com os maracatus-nação.

O estandarte também possui uma representatividade simbólica expressiva, podendo ser associada com algum envolvimento religioso, pois no Grupo Maracatu Ilê Aláfia verifica-se que o cumprimento ao estandarte é dado um beijo ou feito uma referência como, por exemplo, nos cortejos e procissões de São Benedito¹⁴ ou a Festa e Cavalgada do Divino Espírito Santo, ambos fazem parte das práticas do catolicismo popular.

Entre as conquistas adquiridas nos 13 anos de formação, o Grupo Maracatu Ilê Aláfia participou de vários eventos culturais gravou um álbum musical “Eu Sou Ilê” em 2005 com nove faixas, sendo oito músicas compostas pelos integrantes e uma pelo mestre do Maracatu Nação Porto Rico Chacon Vianna, sob a supervisão do músico Salloma Salomão¹⁵ e um documentário com imagens e depoimentos contando a trajetória do grupo. Para o Grupo Maracatu Ilê Aláfia ser considerado referência por um maracatu-nação de Recife é de imenso prestígio e ainda receber particularmente uma composição de loa do próprio mestre Chacon Vianna significa para a comunidade que participa e vivencia o Ilê Aláfia um sentimento muito especial. Segue a loa:

Toque o tambor, dança o maracatu
vem ver minha gente, minha criançada.
O baque é forte, dança calunga
no romper da madrugada.

O conceito do brasão utilizado como logotipo do Grupo Maracatu Ilê Aláfia é um desenho que relaciona os símbolos da manifestação popular do maracatu, como o pálio, que representa a proteção da comunidade, o teto, a morada e a ligação com a ancestralidade. Sobre o uso do pálio que ainda encontramos na atualidade presentes no maracatu ou guarda-sóis para abrigar o rei e a rainha Lima descreve que:

¹⁴ Festa religiosa que ocorre no município de Tietê - SP reunindo devotos para homenagear o Santo Benedito.

¹⁵ Salomão Jovino da Silva é um dos vencedores do Concurso Nacional de Dramaturgia Ruth de Souza, em São Paulo, 2004. É professor da Fundação Santo André, produtor cultural, músico e historiador. Lançou trabalhos artísticos e de pesquisa sobre as musicalidades negras na diáspora.

(...) eram usados na África para marcar ou simbolizar os indivíduos que gozavam de status da realeza e do poder , a exemplo dos *adadas* do Daomé, *alafins* de Oyó e *asantáhenes* de Gama. Entre os iorubanos, existem diversos exemplos de que tal prática era bastante disseminada e que o guarda-sol representava um símbolo de poder que deveria ser usado pelos soberanos. (LIMA, 2007: 107).



Figura 7: Brasão do Grupo Maracatu Ilê Aláfia
Acesso em 08/06/2011
Disponível: <http://www.maracatuilealafia.com.br>

Para as apresentações do cortejo real do Grupo Maracatu Ilê Aláfia realiza-se um roteiro com as músicas, baques, toadas e loas que serão executadas, de acordo com as especificidades do local, como em vias públicas ou em palcos de teatro, procurando adequar-se a cada proposta da performance artística que o maracatu desfila. Entre o Grupo Maracatu Ilê Aláfia ocorre a troca e articulação com outros grupos de maracatu de cidade, bem como de outras regiões realizando trabalhos e desfiles em conjunto. As inscrições para participar do Grupo Maracatu Ilê Aláfia ocorre duas vezes ao ano avaliando a participação positiva das crianças e jovens integrantes da Casa Leide, com prioridade à comunidade do Jabaquara, mas o grupo conta com a participação de pessoas que residem em distritos próximos à cidade de São Paulo.

Capítulo 3 - Lokan Oba - Maracatu Nação e Maracatu Nação Cambinda: o maracatu de baque virado chega em São Paulo.

Temos com este último capítulo o objetivo em abordar o trabalho cultural e artístico do grupo precursor da prática do maracatu de baque virado na cidade de São Paulo, e em torno de sua região metropolitana, o extinto Lokan Oba - Maracatu Nação, fundado em 1967, e apresentar a atuação de sua respectiva entidade a qual pertencia o Grupo Brasil Folclore Ibeji.

Assim, com a proposta em realizarmos um estudo sobre a periodização histórica do maracatu de baque virado paulistano, temos o interesse em explorar a trajetória e a difusão desse grupo de maracatu e pesquisarmos a maneira como ocorre em São Paulo, a partir do final da década de sessenta, o processo migratório da manifestação cultural popular do maracatu de baque virado, com o Lokan Oba - Maracatu Nação.

Neste sentido, realizamos no primeiro momento o levantamento de material áudio-visual composto por vídeos e fotografias pertencente ao acervo pessoal da família de Ibeji Albuquerque, idealizadora e fundadora do primeiro grupo de maracatu da cidade de São Paulo o Lokan Oba - Maracatu Nação. Trabalhamos na catalogação e sistematização desses documentos que gentilmente as filhas de Ibeji Albuquerque Neide, Ró e Morgada autorizaram o acesso.

3.1 - Lokan Oba - Maracatu Nação

Para um resgate da memória do maracatu na cidade de São Paulo faz-se necessário, primeiramente, remetermos às manifestações realizadas pelo grupo de maracatu Lokan Oba - Maracatu Nação. Pertence ao Grupo Brasil Folclore Ibeji o maracatu Lokan Oba - Maracatu

Nação tem no ano de 1967 sua fundação, levando o porta-estandarte a data estampada, identificando o surgimento do grupo.

Na cidade de São Paulo ainda não há registros da prática do maracatu anterior às apresentações do Lokan Oba - Maracatu Nação. Até o momento o presente trabalho é pioneiro em lançar-se na tentativa de buscar discorrer sobre a trajetória histórica do maracatu na capital paulista e em sua região metropolitana.

Tendo em vista a especificidade do tema e a escassez de material sistematizado que permita ser referência para consulta sobre as primárias aparições do maracatu em São Paulo, destacamos a relevância da pesquisa no sentido de ilustrar algumas intervenções realizadas pelo Lokan Oba - Maracatu Nação, procurando, de alguma maneira, rememorar a história do grupo, e sociabilizar esse conteúdo aos interessados pela temática.

Assim, devida a exígua fonte e arquivo que remonte ao passado de Lokan Oba - Maracatu Nação, uma vez que após a morte de sua idealizadora Ibeji Albuquerque (consultar o próximo subcapítulo 3.2 - Grupo Brasil Folclore Ibeji), diversas referências com o tempo se perderam ou foram desfeitas por sua família, o método utilizado pela investigação foi análise de textos elaborados por Ibeji, leitura e interpretação visual das imagens fotográficas e videográficas correspondente às apresentações do Lokan Oba - Maracatu Nação, o acesso ao acervo pessoal da família, entrevistas e a coleta de relatos livres dos integrantes do grupo, em especial com as filhas de Ibeji: Maria Morgada Albuquerque Sanchez, Neide Maria de Albuquerque Sanchez e Rosane Maria de Albuquerque Sanches.

Neste sentido, através do conjunto de dados do corpo documental que tivemos contato para averiguação verificamos um texto escrito por Ibeji onde estabelece uma definição do maracatu, considerando-o um cortejo derivado do alto do Congo, com sua corte, baianas,

lanceiros, toadas e ritmos. Ibeji elege a origem do maracatu sendo africana e elucida o quanto foi propagado em Pernambuco, Recife, seguindo uma tradição do rei de Congo.

Em apresentação de um pot-pourri de maracatu com o Lokan Oba - Maracatu Nação no programa “Viola Minha Viola”, transmitido pelo canal da Tv Cultura, em 1995, Ibeji quando interpelada pela animadora Inezita Barroso para comentar sobre o maracatu, coloca que o cortejo real do maracatu, descendente da África para o Brasil, desenvolve-se na senzala pelos escravos que constroem as roupas, e depois há o uso da peruca representando o Luís XVIII¹⁶. Ibeji continua historicizando o maracatu localizando que o mesmo saía da porta das igrejas, onde cantavam e dançavam em homenagem ao santo padroeiro e faziam na ocasião os “trabalhos” ou “ebós”, que são as oferendas aos orixás. Encerra sua fala dizendo que depois o maracatu passou a sair nas ruas em forma de procissão e com o tempo voltou-se para o carnaval.

Ibeji em narrativa textual e entrevista concedida autodenomina-se ser *folclorista*, justificando tal atributo devido à suas criações e produções artísticas seguirem o viés da cultura popular. Assumindo os prescritos do olhar folclórico na difusão do maracatu, empresta a noção de “origem” ao estabelecer sua procedência dos reinados de congo, assimilando com isso ser uma tradição remanescente da cultura africana, isenta de transformações em sua forma e nas relações historicamente construídas.

Ao que parece, Ibeji apoiou-se na teoria sustentada pelos folcloristas e românticos, que interpretaram a cultura popular no século XX como pura e original, ao dar existência ao Lokan Oba - Nação Cambinda, reproduzindo a imagem do maracatu essencialmente africana nas apresentações, eventos e palestras que participava.

¹⁶ Luís XVIII foi rei da França no período de 1814 a 1815 e 1815 a 1824. Foi no século XVIII que a França propagou a moda mundial do uso de perucas brancas, com cachos e o uso do pó de arroz no rosto.

O nome da entidade cultural Lokan Oba escolhido por sua presidente e diretora a Yalaorixá Mãezinha de Oxum, Luiza Maria Albuquerque Sanchez, filha de Ibeji, é batizado na língua em iorubá onde “lo” exprime “no”, “kan” refere-se a “coração” e por fim “oba” quer dizer “rei”, portanto, Lokan Oba traduzido para a língua portuguesa denota “no coração do rei”.

A formação do Lokan Oba compõe-se pelos personagens do rei e rainha, dama do paço, porta estandarte, índios, baianas, baliza, príncipe e princesa, duque e duquesa, corneteiro, vassalos, brasabundo e escravos, seguido com o acompanhamento dos instrumentos atabaque, surdo, caixa de guerra, tarol, agogô, gonguê, ganzá, pandeiro, repique e corneta, conforme descrito no release feito por Ibeji.

O maracatu tocado pelo grupo tem o formato de baque virado, que em prólogo redigido à mão por Ibeji em seu caderno, sem referência de data, descreve a característica do grupo destacando que a palavra “virado” é usada com o significado de “dobrado” e “variações rítmicas”, ou seja, é uma expressão indicando que a música percussiva tem a participação de “mais um zabumba”. E complementa descrevendo que o maracatu por ser de baque virado é também classificado como maracatu nação e por isso Lokan Oba leva o termo “nação” em seu nome.

Por esse aspecto, Ibeji demonstra a especificidade do maracatu de Lokan Oba - Maracatu Nação que se distingue do maracatu rural, ou ainda chamado de maracatu de orquestra, baseado na estrutura rítmica do baque solto, que diferentemente do maracatu-nação é composto por instrumento de sopro. Por meio de suas palavras podemos examinar seu entendimento com relação à divergência existente entre os maracatus ao se referir ao rural ou baque solto:

Em Recife tem também o maracatu rural que é o maracatu de baque solto ou maracatu de orquestra. Este maracatu é formado pelos caboclos - lanceiros, baianas, damas de paço, porta estandarte, dama das flores, índios. Os caboclos de lança também conhecidos por lanceiros, representam o sincretismo afro-índio

no folclore rural do carnaval de Pernambuco. (Retirado do prólogo escrito no caderno de Ibeji, s/d).

Através dos apontamentos de Amorim (AMORIM, 2000: 14) podemos visualizar:

Diferentemente do maracatu nação ou de baque virado, o maracatu rural ou de baque solto não descende exclusivamente da instituição dos reis de congo. É um resultado da fusão de manifestações populares - cambinda, bumba-meu-boi e cavalo marinho, coroação dos reis negros. Há um cortejo real, personagens (Mateus, Catirina, burrinha, babau, caçador), um baianal, damas de buquê, dama do paço, calungas, caboclos de pena e de lança. Tem forte tradição na palha da cana, sobretudo na Zona da Mata Norte, em Pernambuco. Na década de 30, com a migração dos rurícolas para áreas urbanas, esse tipo de maracatu começou a parecer no Recife, e hoje podemos encontrá-lo na Mata Norte, Mata sul, Região Metropolitana e até na Paraíba. A música é feita com instrumentos de sopro e percussão, e o mestre entoava versos improvisados e decorados, mas não acompanhado do instrumental a orquestra para o mestre entra, a cada vez, com uma estrofe das toadas e loas que desfia ao longo da apresentação. (AMORIM, 2000: 14).

A disposição das orquestras de maracatu foi se consolidando e assinalando seu estilo musical classificado por Guerra Peixe, entre os anos de 1949 a 1952, como maracatu de orquestra ou de baque solto e maracatus nação ou de baque virado, tornando-se usual a categorização dos dois tipos de maracatus utilizada pelos estudos a este respeito. (LIMA, 2008: 188). O baque virado é executado pela variação rítmica dos toques percussivos de tambores aliado ao som do gonguê, tarol, caixa-de- guerra, ganzá (ou caracaxá), instrumentos que são acompanhados pelo canto de toadas.¹⁷

Na instrumentação, tradicionalmente, em maracatus de baque virado, os instrumentos usados são as vozes e a percussão, podendo haver o jogo de pergunta e resposta entre as vozes.

Quanto à textura, nos maracatus tradicionais podemos verificar uma forma comum de execução musical. Inicia-se só o canto; no caso do Elefante, sua rainha Dona Santa entoava as loas, seguida da repetição das baianas sem base percussiva; esta última só entrava na segunda repetição da letra. Isto servia para que a letra pudesse ser apreciada antes da entrada dos demais instrumentos. Quanto à percussão, os gonguês e o tarol anunciam o esquema rítmico, seguidos da caixa-de-guerra. A seguir, entram os tambores de marcação com uma rítmica simples e de andamento moderado. Com a entrada dos demais tambores, a onda sonora percussiva vai aumentando em volume e complexidade rítmica até chegar ao momento final como uma grande locomotiva que de repente, a um

¹⁷ Segundo Peixe (PEIXE, 1980: 56), toada significa o conjunto do texto de um cântico, música, e melodia. É comum os populares denominarem a composição de toada de maracatu.

sinal do mestre, estaca após uma virada num baque surdo e unívoco (Guerra - Peixe, 1980). Os toques não são executados de maneira idêntica em todos os maracatus. Desde que no ritmo tradicional há espaço para variações de tom, variações rítmicas das viradas, alternâncias variadas entre a marcação simples e as viradas, variações na dinâmica, cada maracatu vai procurar diferenciar o seu toque do toque dos outros. (BARRETO; LIMA, 2001: 79).

O texto de Barreto e Lima explica que os toques executados pelos batuqueiros dos maracatus-nação, ou de baque virado, possuem o ritmo polifônico, divididos por duas nomenclaturas o “virado” que são as variações rítmicas, podendo estar nas categorias de repique, meião ou marcação e o “luanda” de simples execução e usado no acompanhamento de toadas e loas. Retirado da descrição de Gilson Brandão Costa (COSTA, 2009: 47), loa significa uma poética ou poesia oral que narra a memória social do negro.

Ibeji observa também, respaldada por pesquisa realizada no dia doze de março de 1983, na sede do maracatu rural Piaba de Ouro, fundada por mestre Salustiano¹⁸, que:

Sobre a orientação do mestre ouve-se o apito que comanda os caboclos lanceiros. O baque solto é um ritmo ligeiro onde os caboclos com seus passos largos o ressoar dos chocalhos se misturam com o som da orquestra. Predomina o som do gonguê. O mestre entoia loas. Eram vinte e um caboclos de lanças com suas belíssimas roupas. Os caboclos de lança são também conhecidos por lanceiros, guiado ou guerreiros de Ogum estão presentes no folclore rural do carnaval de Pernambuco. Em Olinda os caboclos de lança, embora saindo com os maracatus, eles costumam andar pelas ruas, aos pares ou em pequeno grupo, e o povo sai acompanhando, formando uma pequena troça, sem música, com ritmo dos chocalhos. A fantasia é a figura do lanceiro. A fantasia consta de: um chapéu de palha com armação, coberto de fitas de celofane colorido, tudo costurado ao lenço que sustenta o conjunto na cabeça do lanceiro. A gola tipo de um ponche, cobrindo o peito, os ombros as costas, enfeitados de vidrilhos e lantejoulas, fica por cima de um surrão, coberto de pele de carneiro, e na altura dos quadris fica a armação com chocalhos fortemente seguros por alças de couro, aos ombros, com peso aproximadamente de dez quilos. Por baixo da gola e do surrão uma camisa de mangas compridas bem estampada e calças de chita ou de veludo com franjas e meias listradas até o joelho, formando perneiras, e tênis branco. O caboclo carrega na mão direita a longa lança de madeira, com seus dois metros de comprimento, afilado nas pontas, reto e recoberto do alto a baixo de muitos metros de fitas de seda coloridas, cujas pontas soltas tem cerca de sessenta centímetros. É bonito ver um caboclo lanceiro no seu andar ritmado e das cangas passadas no seu chacoalhar. (Retirado do caderno de Ibeji, s/d).

¹⁸ Manuel Salustiano Soares (1945-2008) ator, músico, compositor e artesão brasileiro. Em 2007 recebeu o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco.

Em nota Ibeji registra a apresentação do Lokan Oba - Maracatu Nação nas periferias de São Paulo, contratado pela prefeitura municipal em sete de maio de 1983, em que pela primeira vez no sul do país é mostrada a presença do caboclo lanceiro. A fantasia foi comprada por Ibeji de Mestre Salustiano na ocasião em que esteve em Olinda. Embora o caboclo de lança geralmente pertença ao maracatu de baque solto, Ibeji agrega o personagem integrando-o aos demais componentes do Lokan - Oba Maracatu Nação, que como pontuamos é de baque virado.

O visual do caboclo é composto por mantos, também chamados de gola, mantos bordados em pedrarias com lantejoulas, missangas, canutilhos, vidrilhos, todos bem coloridos, o chapéu e a pontiaguda lança são envoltos por longas fitas de papel celofane que ficam pendidas e ganham movimentos, onde as diversas cores se misturam com sua dança. Sérgio Veloso¹⁹ relata a vida e o ritual de preparação de um caboclo nos momentos antes que antecedem o carnaval:

Desde rapaz brincava de Caboclo de lança no Maracatu de um primo, depois seu compadre quando do nascimento do primeiro filho. Conheceu Maracatu no tempo que era brincadeira perigosa, cheia de mandinga e magia, tempo onde pai e filho, brincando de Caboclo, podiam até brigar sem se reconhecerem. Tempo onde o encontro de duas nações era briga certa, com feridos e até mortos. Tempo onde se saía de casa sem saber se voltava na madrugada da terça-feira.

Lembrou também as muitas noites que já saíra batendo surrão com os companheiros. Surrão pesado nas costas, guiada só com umas fitas na ponta, faca na cintura, dois goles de cana e chapéu na cabeça. Gostava de ouvir os chocalhos, a “matinada” batendo forte e seco, cada uma em seu compasso. Às vezes, sem combinarem acontecia de baterem todos juntos, no mesmo compasso de caminhada. Desse jeito podia andar léguas sem sentir cansaço. Preferia sempre os caminhos solitários, as estradinhas no meio do canavial, as vilas pequenas.

Gostava de chegar tarde no domingo do carnaval. Nesse dia, os Maracatus fazem a chegada de cerimônia de chegada dos Caboclos no terreiro, a “Trincheira”. Aparecia sempre depois de muitos já terem feito sua chegada e apertado a mão do Mestre Caboclo e os Bocas de Trincheira. Chegava de mansinho, mexendo devagar, caindo de quando em quando. Tinha um jeito próprio de manobrar a guiada, a vara sempre perto do corpo, os movimentos lentos e contidos, o bote ligeiro sempre pronto e necessário. (VELOSO, 2000: 15).

¹⁹ O músico e poeta Sérgio Veloso, conhecido como Siba, é fundador da banda Mestre Ambrósio, surgida em 1992 no movimento musical manguebeat.

Na perspectiva de Medeiros (MEDEIROS, 1998:03), no maracatu, o caboclo de lança, personagem que compõe o cortejo, representa um sentido de guerreiro, pois:

Constatou-se que a maior parte das evoluções, coreografias, dos rituais presentes nos maracatus podem ser considerados uma metáfora de uma situação de guerra, de quem vai enfrentar uma luta e daí, a figura que se destaca não só pela quantidade, mas pela beleza, exotismo, exuberância, colorido e sobretudo pelo aspecto guerreiro, é a do caboclo de lança. (MEDEIROS, 1998:03).

Um dos primeiros destaques de apresentação do Lokan Oba - Maracatu Nação foi sua participação no primeiro Desfile Oficial das Escolas de Samba do Carnaval de São Paulo, inaugurado em 1968 na Avenida São João, na época ocupando a presidência da entidade representativa do sambista Moraes Sarmento e o vice-presidente Evaristo Carvalho.

Com o enredo “Terreiro de Nagô” o grupo apresentou na rua o maracatu, candomblé, frevo e capoeira, contando com a presença de aproximadamente 200 integrantes. Dentro da 3ª categoria que desfilaram obtiveram o 2º lugar, com 88 votos, passando assim para 2ª categoria do próximo ano.

Com o maracatu saíram os seguintes componentes que conseguimos apurar: como rei Josina, rainha com Eliete Oliveira e Silva, princesa com Rosane, filha de Ibeji, príncipe com Manuel Savala, dama do paço com a filha caçula de Ibeji e coreógrafa do grupo Maria Morgada e sua irmã Neide Maria como porta estandarte, duas índias representando as Irmãs Ibejis, doze baianas, doze batuqueiros, dentre eles o Gustavo, filho de Ibeji e ogan, oito lanceiros, cinco escravos, duas balizas, o corneteiro José Vilar e como colaboradora a presidente e diretora Luiza Maria. Os personagens citados são os que conhecemos presentes no Lokan Oba - Maracatu Nação desde sua fundação.

Embora o Lokan Oba - Maracatu Nação identifique-se como um grupo percussivo de maracatu de baque virado, representando o cortejo de coroação de reis e rainhas com seus personagens, música e dança característica, ganha uma singular expressividade no carnaval de

São Paulo, vindo a compor juntamente às Escolas de Samba visibilidade, disputando e negociando o período das festas carnavalescas como espaço de atuação para apresentação de seus desfiles.

Alguns setores da organização do Desfile Oficial das Escolas de Samba foram contrários a inserção do grupo de maracatu no carnaval, sobretudo representantes de algumas Escolas de Samba, alegando, por sua vez, a descaracterização da proposta do evento ao trazer uma expressão cultural de outra localidade que não se refere ao carnaval de São Paulo, mas de Recife, e também a preocupação em ser dividido com outros grupos, e não apenas com as Escolas de Samba, a verba e os recursos destinados aos Desfiles Carnavalescos.

Sobre essa discussão podemos observar também os impactos do efeito reverso da introdução das Escolas de Samba no carnaval de Recife, em um período diagnosticado pela renomada folclorista Katarina Real²⁰ onde o maracatu sofria ameaças de sua possível decadência:

No início da década de 1960 existia na cidade do Recife, mais de uma vintena de escolas de samba que desfilavam e disputavam concursos de carnaval. A presença das escolas de samba suscitou intenso debate em torno da perda das tradições e da “carioquização” do carnaval. “Enquanto as escolas de samba arrastavam milhares de participantes, cada maracatu se apresentava com pouco mais de quarenta pessoas. (...) Seduzidos pelos efeitos especiais e todo o brilho que as escolas exibiam, os desfilantes esqueciam, então, a magia que sempre envolveu os centenários maracatus” - Declaração de Raul Lody em reportagem de Leda Rivas. (LIMA; GUILLEN, 2007: 46-47).

Em consequência da intensa movimentação turística nacional e internacional, a partir da década de 1970, com a comercialização e espetacularização do ciclo festivo carnavalesco (IKEDA, 1997: 02), ocorre a institucionalização de sua produção e organização através da fundação da Liga Independente das Escolas de Samba da cidade de São Paulo, fundada em

²⁰ Katarina Real realizou pesquisa sobre o carnaval do Recife no período entre 1961 a 1966 e publicou a primeira edição em 1967 da obra *O folclore no carnaval do Recife*, onde ao cartografar os grupos de maracatus observa o enfraquecimento dessas manifestações populares locais com o desaparecimento de algumas nações. (LIMA, 2007: 34).

dezenove de junho de 1986, para coordenar e promover a atuação conjunta das Escolas do Grupo Especial e do Grupo de Acesso do Carnaval Oficial Paulistano. Qualificada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) junto ao Ministério da Justiça congrega atualmente vinte e duas agremiações e dois afoxés, o Afoxé Iyá Ominibu e o Afoxé Filhos da Coroa de Dadá.

Com o apoio da União das Escolas de Samba de São Paulo - UESS o Lokan Oba - Maracatu Nação abriu oficialmente outros dois carnavais na cidade de São Paulo no sambódromo do Anhembi, onde acontece às sextas-feiras o primeiro dia de desfile, juntamente com os blocos de afoxé, um em vinte e quatro de fevereiro de 1995, às dezoito horas, e o outro no dia dezesseis de fevereiro de 1996, às dezoito horas.

Há o registro de imagem do desfile de 1996 filmado por Alderon Sorriso e montagem de Dalva J. C. Mura com duração de dezoito minutos e segue uma reportagem de jornal certificando a presença do maracatu de Lokan Oba Maracatu - Nação no sambódromo do Anhembi em 1995:

Ehy De Córdoba:

Certificando

IBEJI e o "Maracatú" de baque virado no Sambóbromo

Suas saias armadas, rodadas e rendadas. Seus passos no mirabolante compasso que mostra a força que emana de **Lokan Oba** a fazer gíngar a **dama do Paço**, numa magia de luz tudo numa Elefantes, escravos e índias a fomentar a dança-rito do Maracatú.

E foi assim que vimos uma vez: **Lokan Oba - Maracatú Nação**, nas suas vestes coloridas... nos sorrisos amarelinhos negros, mulatos, mestiços, brancos e mucamas juntando as **Damas do Jardim da Corte**, dos risos cristalinos das **Viscondessas, condessas, Duquesas e suas Damas de Honra** dirigidos aos olhares de seus amancebados **viscondes, Condes, Duque** e seus serviçais.

O contágio é geral, a vibração que parte dos ares, do solo, das águas, do calor do sol - presente ou não - e da luz serena da Lua.

É a zabumba no seu ribombar marcante... É o afôxê na sua estridência



surda dando corpo sonoro ao baque e virado do Maracatú, nas suas mais rítmicas variações, mostrando a altivez e honra de uma Nação, fazendo seu cortejo: Maracatú, é uma tradição dos reis do Congo.

A moça escolhida rodopia na cadência ritualística da zabumba e do afôxê.

dançando frenética com Yia Tun De, "A Mãe que veio de longe"... "a Mãe que veio outra vez".

Parabéns ao Grupo Brasil-Folclore Irmãs Ibeji, pelo que nos deu na noite de 24 de fevereiro, no "Sambódromo", às vésperas deste Carnaval de 1995, uma mostra do que é Maracatú.

Figura 8: Reportagem de jornal, sem fonte.

Divulgação da apresentação do Lokan Oba no Sambódromo do Anhembi.

Data: 25/02/1995.

Pertencente ao acervo pessoal da família.

Obtendo em torno de 150 a 200 integrantes entre dançarinos, cantores e batuqueiros o Lokan Oba - Maracatu Nação inicia o desfile com o primeiro carro alegórico prestando homenagem às Irmãs Ibeji, reproduzindo a imagem das gêmeas fundadoras do Grupo Brasil Folclore Ibeji, que realizaram juntas durante vinte e seis anos apresentações artísticas a partir das manifestações folclóricas brasileiras, sobretudo o maracatu, que é o principal foco de pesquisa deste trabalho através do Lokan Oba. Ainda que a exibição do Lokan Oba - Maracatu Nação seja a representação de um cortejo de maracatu Ibeji suscita uma renovação estética propondo o intercâmbio entre as referências artísticas do maracatu com as especificidades das Escolas de Samba, quando incorpora a presença de carros alegóricos ao desfile.

Com características indígenas, referência na qual remete ao início da carreira das Ibeji, as imagens carregam um amuleto no pescoço em formato de coração em alusão ao significado da palavra Lokan que significa “coração”, e na frente do carro escudos africanos levando em consideração formas e simetria características do objeto que também serão utilizados como adereço na ala dos índios juntamente com as flechas.

Nota-se na imagem praticamente um esvaziamento de público nas arquibancadas do sambódromo do Anhembi. A partir do ano de 1994 iniciam-se no carnaval oficial de São Paulo desfiles do bloco de Afoxé Iyá Ominibú, especificamente no domingo do dia 13 de fevereiro, em acordo com a Liga, que autorizou o cortejo do afoxé por dois anos no Grupo I, passando então automaticamente para o Grupo Especial no 3º ano. Em 1995 os blocos de afoxé, e somado ao grupo de maracatu Lokan Oba Maracatu - Nação, passam a realizar a abertura dos desfiles nas sextas-feiras, prática que os afoxés ainda mantém realizando nas primeiras noites de carnaval seus cortejos. Entretanto a frequência de público possui ainda um número reduzido comparado as demais noites de desfiles com as Escolas de Samba Oficiais.



Figura 9: Carro alegórico em homenagem as Irmãs Ibeji.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

O segundo carro alegórico aparece em formato de coroa com grande coração no centro e um pássaro na ponta retratando o nome completo do Lokan Oba “no coração do rei”. Nas cores vermelho e amarelo que serão recorrentes no uso do símbolo do grupo com a coroa e o coração, ocorre, portanto, a transposição do significado da palavra Lokan Oba para a linguagem visual através de seu desenho, que está, por sua vez, o emblema também estampado no porta-estandarte do grupo.

Em seguida a passagem de faixa com a apresentação do nome do grupo e o ano referente ao carnaval e faixas de saudação foram expostas. Concomitantemente nas laterais a exposição da bandeira do estado de São Paulo e a bandeira do Brasil são levantadas durante o desfile.

Dois lanternas, um do lado direito e o outro em sua posição oposta caminham à frente da apresentação. Em declaração de Ibeji realizada por filmagem VHS exprime que os lanternas, também chamados de gambiarras, representam os carregadores dos candeeiros que iluminavam as estradas para o cortejo do maracatu quando não havia iluminação elétrica na cidade ou para clarear as estradas da zona da mata pernambucana.



Figura 10: Faixa de apresentação do Lokan Oba.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

Na sequência segue o último carro alegórico simulando o animal elefante, configurando uma mimese do totem utilizado pelo primeiro maracatu de Recife Nação Elefante, fundado em 1800. Reconhecido como um dos maracatus mais importantes do Recife, segundo Mota (MOTA, 1963:164), o Elefante ao longo de um século realizou cortejos pela cidade de Recife e teve Dona Santa como uma das rainhas mais famosas do maracatu, que recebeu a coroa aos vinte anos. A família de Santa com sua filha, neto e bisneto fizeram parte de quatro gerações do Elefante.

A Nação Elefante é um dos antigos maracatus de Recife que segue as tradições do cortejo, e tinham o animal elefante como representante do sagrado, pois:

O elefante é o totem representativo do cortejo. Simboliza também a África, de onde veio o maracatu. A sua simbologia religiosa, porém, parece proceder de influências dos cultos de origem sudanesa, pois o elefante foi o primeiro animal que Orixalá montou. Depois orixalá fez de suas presas o obé de marfim com o qual venceu os inimigos e os bichos ferozes – disseram-nos. Obé é o nome dado ao facão e à espada sagrados, utilizados pelos iniciados e divindades nos cultos populares afro-recifenses. (Peixe, 1980:38).

Em memória à história da Nação Elefante o Lokan Oba - Maracatu Nação também transfere para o elefante a representação do seu totem. Assim, o elefante, o maior animal terrestre, desfila com o cortejo pintado de marrom, com desenhos em preto ao longo do corpo, com lenço dourado enfeitando sua cabeça e com grandes presas brancas acentuando o marfim.

Para Câmara Cascudo (CASCUDO, 1988: 472): *“Outrora, e às vezes reaparecem animais de palha ou de madeira, reminiscências totêmicas das tribos, desfilando, como diante do rei de Congo, eleito e aclamado na escravidão e nos exílios dos engenhos de açúcar”*.

Contudo, Lima (LIMA, 2008: 46) adverte que estudiosos dos costumes e da cultura negra como Pereira da Costa e Nina Rodrigues influenciados pela teoria evolucionista buscavam entender a “origem” das práticas africanas reafirmando o conceito de “sobrevivência ou reminiscência *totêmica*” para responder a permanência e manutenção dos hábitos e costumes dos africanos trazidos para o Brasil e sua persistência na atualidade. Doravante, as relações sociais

construíam-se baseadas no “totemismo” sustentando o pensamento que as famílias eram iniciadas a partir da ligação das “linhagens totêmicas”, ou seja, através da conexão com os objetos naturais ou animais como o leão, a tartaruga ou o elefante.



Figura 11: Carro alegórico de Elefante representando o totem do Lokan Oba. Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi. Pertencente ao acervo pessoal da família. Autor desconhecido.

Afirma Lima que:

(...) não é possível compreender o conceito de sobrevivência totêmica desvinculada do animismo, criado por Taylor. Os negros descendentes dos africanos seriam portadores de ideias classificadas como sobrevivências dos antigos usos e costumes introduzidos pelos escravos. Esse conceito de sobrevivências totêmicas, que Nina atribuiu às manifestações culturais dos negros, influenciou muitos estudiosos em suas análises sobre os maracatus, sobretudo aquele que reivindicava ser o seu maior discípulo, Arthur Ramos. (LIMA, 2008: 61).

Então, a presença do totem possuir uma representação tão significativa dentro do maracatu e compreendermos, a partir da leitura de Lima, a perspectiva de teóricos que contribuíram para explicação do uso de símbolos sob a forma de animais que ainda são empregados, como o caso de alguns maracatus-nação de Recife e o grupo Lokan Oba em sua criação do carro alegórico para o desfile do carnaval em São Paulo.

A próxima ala do desfile é composta pelo grupo representando os escravos com passos coreografados a partir da dança afro, onde o escudo, que são expostos também no primeiro carro alegórico das Irmãs Ibeji, e a flecha de haste pontiaguda ganham contornos dos movimentos mostrando gestos de luta e resistência frente ao processo de escravidão e o efeito da diáspora sofrido pelos africanos.

As mulheres “catirinas” participam da ala com escudo pintados em formato de símbolo africano, lança e roupas com um estilo em alusão aos tribais, acompanhado de paços dos lanceiros. Representando a senzala são formadas três filas que dançam ao passo do maracatu.

Ainda neste trecho inicial, hoje, encontramos grupos de dançarinos que representam escravos, vestido com roupas que lembram roupas de escravos trabalhadores da lavoura e desenvolvem uma coreografia com passos de dança afro. Os “arqueiros”, citados por Pereira da Costa, suponho que fossem alguma figura parecida como os atuais caboclos arreia-mar (muitas descrições de reinados festivos coloniais fazem menção à presença de caboclos, dançarinos vestidos como índios, com arco e flexa na mão, realizando passos virtuosos e complexos). Hoje, os caboclos do cortejo de maracatu dançam passos próprios dos caboclinhos – outro folguedo popular pernambucano – e tem função espiritual. (TSEZANAS, 2010: 106).

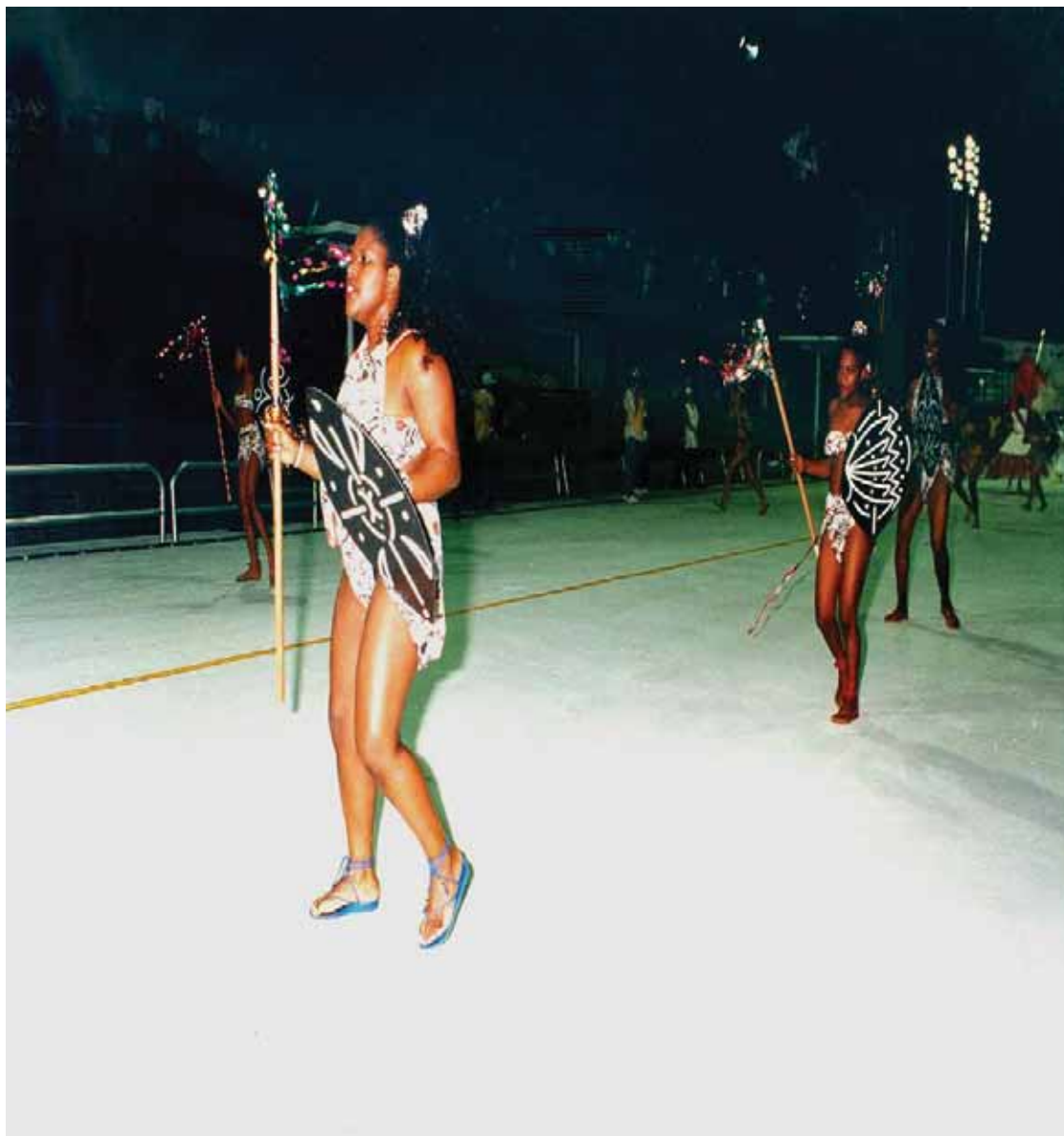


Figura 12: Ala das dançarinas.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

Em sua evolução coreográfica, as personagens simbolizando os índios são adornadas com cocar de penas coloridas, arco, flecha, escudo e com o movimento da dança apontando e mirando seus instrumentos.

La unión con los negros esclavos, que luchaban también por dar expansión a sus ritos tradicionales, se hizo naturalmente, sin violências: nadie mejor que el índio podía entenderlos ... Negros e indios cantaron entonces sus fiestas, sus ritos guerreros, sus cantos de muerte. Uniéronse, formaron un barro fuerte que pudo atravesar el tiempo y que aun hoy vive.

El nordeste brasileño, especialmente Pernambuco, puede ser llamado la patria del maracatú. No se sabe si porque allí, en esa zona de los cañaverales, nacieron los primitivos maracatús o porque em sú ríos y ciudades se conservaron mejor. Pero fué allí en Recife, donde se planto la tradición afroindígena y uno de los más viejos maracatús, que aun hoy se canta, dice: Si Recife fuera mio/ lo mandaba empedrar/ con piedritas de brillantes/ para Cabinda pasar... (FREITAS, 1943:09).



Figura 13: Ala das dançarinas.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

O modelo de rascunho do elemento gráfico na criação da vestimenta utilizada pelo escravo, bem como o esboço da coroa com o manto da rainha, do lanceiro, do príncipe e por fim da princesa, usado por Ibeji, uma vez que partia dela a escolha e elaboração das roupas de todos os personagens do maracatu, pode ser vista através da ilustração que segue logo abaixo.

Ao lado do desenho é escrito os detalhes do figurino:

“Observação: tanga bem bordada em tecidos de lamê nas cores variadas com franjas. Perna e mão são tiras de couro. Pescoço: jogo de correntes ou trabalho de arame dourado. Cabeça: pode ser feito uma tira de tecido ou em lata fazendo a própria peça para cima, dobrado”.

Ibeji quem frequentemente fazia os desenhos dos croquis e comprava os materiais para a costura e bordado dos figurinos e muitas vezes também auxiliava com a costura e a manutenção das roupas, lavando e passando-as para serem guardadas. Separava e organizava nominalmente cada peça e acessório que o integrante do grupo iria usar nas apresentações e cortejos de maracatu.

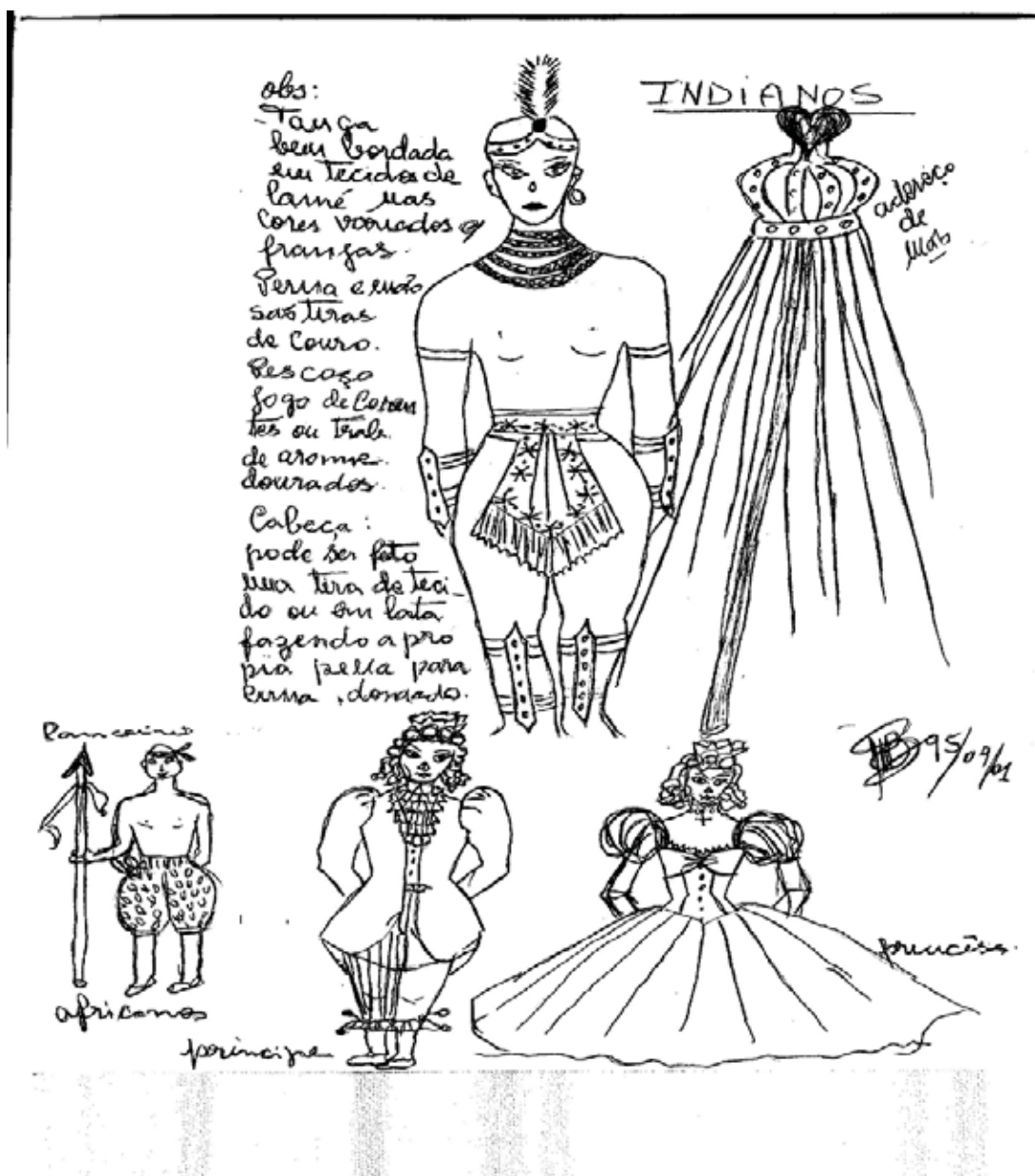


Figura 14: Esboço de desenhos dos personagens do maracatu do Lokan Oba - Maracatu Nação. Ano de 1995. Autor com assinatura de difícil identificação. Pertencente ao acervo pessoal da família.

Em rodopios e carregando a bandeira do Lokan Oba a porta-estandarte conduz o desfile, com destaque para Neide Maria, e apresenta o maracatu. A bandeira em vermelho leva o desenho da coroa em cima do coração, ambos em dourado, lembram os fios de ouro de como eram bordados as bandeiras dos maracatus nação de Recife, que tecem também o nome Lokan Oba e o ano de sua fundação, 1967. As franjas fixadas nas laterais dão leveza ao movimento com a dança. A porta-estandarte leva uma faixa junto ao seu corpo como suporte para suspender a bandeira.

O vestido enfeitado com brilho e babados e a saia com vários forros e cortada em camadas proporciona volume e balanço para o corpo.



Figura 15: Porta-estandarte.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

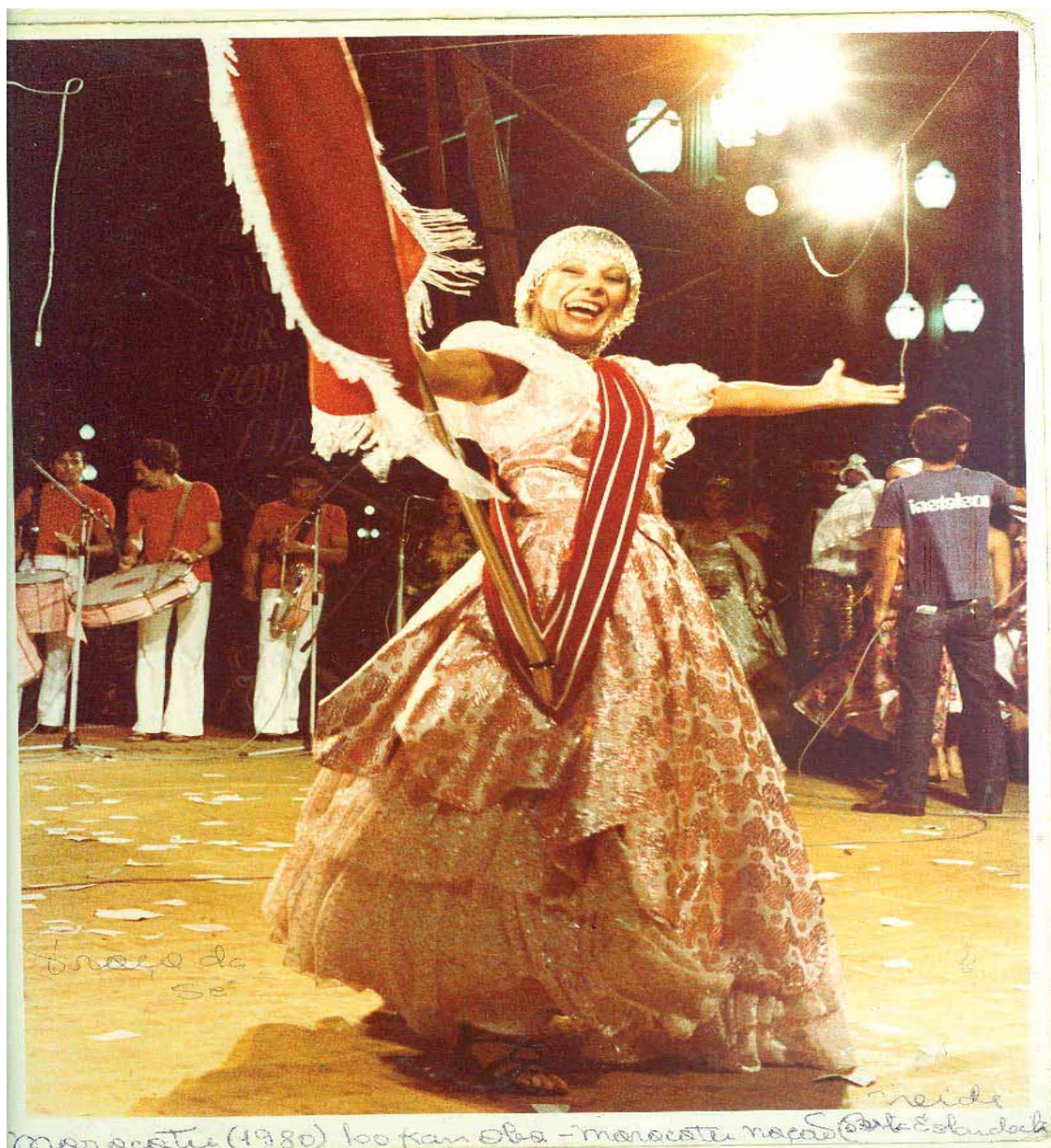


Figura 16: Porta-estandarte.
Cortejo do Lokan Oba em 1980.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor e local desconhecido.



Figura 17: Porta-estandarte.
Cortejo do Lokan Oba em 1980.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor e local desconhecido.



Figura 18: Porta-estandarte.
Cortejo do Lokan Oba em 1980.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor e local desconhecido.

A ala das baianas, com destaque para Tânia, Cristina, Camila, Tanani e Fernanda, foi dividida no Lokan Oba entre baianas africanas, baianas serviçais e baianas de luxo. Conforme a divisão as roupas características distinguiram-se entre vestidos coloridos para africanas, de pano mais rústico para a vestimenta das serviçais e as baianas de luxo toda de branco com guias feitas de missangas cruzadas nas costas. Entretanto, na dança as baianas seguem coreografia semelhante, pois como enfatiza Guerra Peixe (PEIXE, 1980: 44) as baianas vão “*dançando africanizadamente e à imitação das danças dos Xangôs*”.

As damas das flores ou dama do jardim das flores com vestido vermelho estampado com tema florido, com ramalhete nas mãos e arranjo de flores nos cabelos trazem à corte para o desfile. A ala da corte com vestes luxuosíssimas, vestidos refinados e adornados com chapéus, dançam ao passo do maracatu para dar passagem aos próximos personagens que representam a nobreza.



Figura 19: Ala da nobreza.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

Câmara Cascudo (CASCUDO, 1988: 471) traça da seguinte maneira o cortejo real do maracatu:

À frente vão rei e rainha, príncipes, damas, embaixadores, dançarinas (vestidas de baianas) e indígenas com enduapes e cocares emplumados. Não há enredo. Trata-se de um desfile no ritmo dos tambores reboantes. Abrem o préstito duas negras trazendo os calungas, um homem, o príncipe Dom Henrique, e uma mulher, a princesa dona clara, ou apenas esta, bailando pela mão da condutora e recebendo as dádivas do povo. Chamam a dama do paço, quando esta carrega apenas uma boneca, um calunga, e vai dançando e saudando com a boneca, pedindo, mudamente, dinheiro. A intenção da boneca fetiche ou atributo majestático foi tema discutido. O cortejo é o mais luxuoso, relativamente, de todos os conjuntos pobres, com lantejoulas, espelhos, aljôfares, colares, turbantes, mantos, abundância de adornos, de fazendas brilhantes. (CASCUDO, 1988: 471).

O príncipe, a princesa, o embaixador, a embaixatriz, o duque, a duquesa, o conde, a condessa, o visconde e viscondessa fazem parte da ala da corte. Aos pares acompanham a dança com trajes da realeza e chamam a dama do paço para trazer a boneca calunga.

A ala mirim com as crianças ao passo do maracatu é a versão infantil dos personagens da corte, com rei, rainha príncipe, princesa, duque, duquesa, damas de honra.



Figura 20: Ala da nobreza.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

A boneca ou calunga que concentra a força total no maracatu e representa a ancestralidade é batizada por Luisa Maria como o nome Yia ou Iya Tun De ou Tundea que trazido do nagô para a língua portuguesa poderia significar “a mãe que veio outra vez”, “a mãe que veio de longe”, “mãe que voltou”, “mãe que chegou outra vez” ou “mãe que chegou de novo” (tun – do verbo chegar, de novo, outra vez). *“O ponto culminante da dança está na entrega da (calunga) pela dama do paço à rainha, que depois passa a boneca mágica às outras baianas que dançam fazendo movimento.”* (SANTIAGO, 2002: 151).

No Lokan Oba Maracatu - Nação quem dança com a boneca é a dama do paço. A calunga representa o povo pela rainha e ainda é conselheira da rainha, sendo sua eventual substituta na administração do cortejo. Ibeji respaldada pela discussão trazida por Guerra Peixe em Maracatus do Recife (PEIXE, 1980: 41), levanta a discussão da grafia do nome dama do paço ou dama-do-passo, onde a palavra “paço” aparece escrita com “ç” ou “passo”. Assim, seguindo a nomenclatura defendida por Peixe como “dama-de-paço” Ibeji segue essa forma de escrita em suas pesquisas e na apresentação dos cortejos. Além da palavra “dama-de-paço” cunhada por Peixe em debate com Mário de Andrade, que define como “dama-do-passo”, pontua outra observação adversa citando-o:

Mário de Andrade assinala que para o mister de <dama-do-passo> não só é escolhida <uma negra bonita bonita e que possa vestir com mais luxo, mas carece que ela tenha um donaire especial no dançar>. Se o referido autor houvesse tido a oportunidade de estabelecer contato mais demorado com o Maracatu, teria concluído de outro modo. Esses motivos podem coincidir por mero acaso, jamais são condições exigidas às pessoas que conduzem calungas. A possibilidade de vestir com mais luxo não constitui requisito individual, uma vez que as despesas com a sua vestimenta ocorrem por conta da agremiação. E por fim, o donaire especial no dançar é qualidade que em geral as dançadoras revelam possuir – como, aliás, se observa em folguedos de outros gêneros. (PEIXE, 1980: 40).



Figura 21: Dama do paço com a boneca calunga.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

O rei e a rainha andam majestosamente debaixo do pálio, ou umbela, carregado pelo escravo. O rei em traje de brocado encarnado, com lantejoulas prateadas e outros adereços de realze. Freitas (FREITAS, 1943: 07) ao citar as características do rei e rainha referindo-se ao carnaval do Brasil expõe: *“El Rey y la reina llevan em lãs manos, como monarcas medievales – que ahora nos parecen reyes de naipes – las insignias reales: el cetro, la corona y amplios mantos de seda bordados, sostenidos por pajes mestizos, pintadas las caras com albayalde...”* (FREITAS, 1943: 07).

As autoridades do rei e rainha personificam o poder africano recriado no Brasil.

Nas comunidades iorubanas, e também entre os reis do Congo, muitas dessas insígnias estavam presentes nos rituais e cerimoniais que envolviam o poder real. (GLASGOW, 1982; SOUZA, 2002) Constituem insígnias reais a coroa, o cetro, o manto e o pálio. Convém destacar que, com relação ao pálio, na Idade Média e também entre os reinados africanos designavam o poder real, e é uma insígnia típica do cortejo, pois ele marca a distância dos súditos que circundam rei e rainha, que dessa forma ocupam sempre o centro. O pálio, portanto, marca o espaço central ocupado pelo rei e rainha no cortejo, ainda hoje nos maracatus. Vestimentas também são insígnias reais, uma vez que rei e rainha trajam sempre os costumes mais ricos, com mais “brilho”, como dizem os brincantes. Assim como nas monarquias de um modo geral, o cortejo do maracatu pode ser considerado uma teatralização do poder real – desfile da grandiosidade régia. Uma demonstração do poder daquela nação, particularmente de seu rei e rainha, que normalmente são dos “donos” do maracatu, ou seja, são geridos de forma “monárquica”. (GUILLEN, 2004: 39-52).



Figura 22: Rei, rainha, dama do paço e boneca calunga.
Cortejo do Lokan Oba em 1980.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor e local desconhecido.



Figura 23: Rei, rainha, dama do paço e boneca calunga.
Cortejo do Lokan Oba em 1980.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor e local desconhecido.



Figura 24: Rei e rainha.
Cortejo do Lokan Oba em 1980.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor e local desconhecido.

Do rei e da rainha aos vassalos. E mais o baliza, a boneca enfeitada, o embaixador, conduzindo a bandeira de ricos bordados a linhas de ouro, as mulheres de branco, entre archeiros e iluminarias. Os trajos das figuras, heranças dos antigos séquitos, aprimoraram-se de ano a ano. Há neles uma orgia de sedas e arminho, veludos e damasco, rendas e cores, adereços, lantejoulas, espelhos, tetéias, colares, pulseiras, toda uma série de vistosos atavios. . (MOTA, 1963: 162).

As damas do rei e rainha seguram suas capas. O paiol e abanadores da rainha são sustentados pelo escravo.

Um outro elemento existente nos maracatus-nação e que pode ser visto como permanência/ presença africana é a utilização dos grandiosos guarda-sóis, denominados por pálio. Tais objetos eram usados na África para marcar ou simbolizar os indivíduos que gozavam do status da realeza e do poder, a exemplo dos Dadás do Daomé, Alafins de Oyó e Asantáhenes de Gana. Dentre os iorubanos, existem diversos exemplos de que tal prática era bastante disseminada e que o guarda-sol representava um símbolo de poder que deveria ser usado pelos soberanos iorubanos.

Os maracatuzeiros utilizam esses guarda-sóis atualmente para identificar e proteger os reis e rainhas dos seus maracatus-nação, mas também o fazem para demonstrar poder, riqueza e ostentação, dentre outros significados. Nesse sentido, mesmo sendo de uma natureza diferente da que existia na África, tal prática aqui foi legada pelos grandes reinos africanos. (LIMA, 2005: 64).

Quatro vassalos dos abanos e pálio caminham vestidos com calça colorida, e uma ala com meninos com coroas em vareta nas mãos com fitas prateadas, destacando a mensagem do nome Lokan Oba. Guardas da rainha, com destaque para Miro, corneteiro são os personagens que encerram o cortejo do Lokan Oba.

O corneteiro aquele a cabia, por meio de uma buzina, solicitar passagem ao povo, para o cortejo passar; lanceiros eram meninos vestidos de soldado; brasabundo, um figurante que desempenhava as funções de segunda pessoa do rei, uma espécie de ordenança a quem competia tomar providências para o cumprimento das ordens reais. (PEIXE, 1980: 36).

O regente, cantores, dentre eles Ibeji, Zezé Freitas, Sonia, Chely, Ieda, Maria, Rosa, Antonio, Sandro, Arnaldo, Luiz, Marize, Leandro e Edimilson e os batuqueiros do maracatu nação sustentam as virações para as toadas²¹ serem cantadas.

El canto, a veces, es entonado por toda la corte, con acompañamiento; a veces, es cantado en solo y repetido su motivo una, dos, cien veces. Pero el canto se acomoda siempre a los pasos del maracatu, que es, antetodo, una danza mestiza. Desde lejos la marcialidad del cortejo deja oír. (FREITAS, 1943:8).

²¹ Segundo Peixe (1980), toada significa o conjunto do texto de um cântico, música, e melodia. É comum os populares denominarem a composição de toada de maracatu.



Figura 25: Ala dos cantores das toadas.
Carnaval de 1996. Sambódromo do Anhembi.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor desconhecido.

Apenas a ala dos cantores e batuqueiros não são ornamentados com vestimentas específicas como os demais em referência coroamento do rei e rainha. Os maracatuzeiros do Lokan Oba vestidos com calça e blusas em vermelho e branco, com o nome do grupo estampado no peito se apresentam na avenida. Apenas Ibeji veste-se toda de branco, com brilho ganhando destaque juntamente com sua voz.

Só os músicos vestem-se sem luxo: calças e sapatos brancos, camisas de meia. Usam apenas instrumentos de percussão: zabumbas, triângulos e agogôs. Grosso e escuro batuque evocador do exílio da raça. Também as cantigas refletem a nostalgia ancestral. (MOTA, 1963: 162)

Segue algumas toadas cantadas por Lokan Oba em seus cortejos, com destaque para uma toada que tem o mesmo nome do grupo Lokan Oba, de autoria das Irmãs Ibejis:

Maracatu Misterioso

Autoria: Marcelo Varela e Antônio José Madureira

Quem, quem vem
Quem vem lá
Que cortejo é aquele
Senhor
Vindo aqui vou perguntar
Quem vem lá

Sou de casa
Vim do Norte
Sou bonita original
Sou de paz não sou de guerra
Vim brinca o carnaval

Mestre Zumbi (Refrão)

Autoria: Edison Vieira e Osvaldo G. Araujo

Zambi Zambi
Zambi Zumbi
Ganga Zumba
Zumba

Luanda

Autoria: Desconhecido

Eu venho de Luanda
Pra cá

Com gongue e atabaque
Pra dança
Que barulho é esse ou, ou
É nação de preto nagô
Meu rei me ensinou
E mandou que eu dançasse
Pra vocês
Maracatu, maracatu
Eu vou mostrar pra vocês
O maracatu

Lo Kan Oba
Autoria: Irmãos Ibeji

Maracatu, maracatu
Maracatu, maracatu

Tum, tum, orixala
Lo Kan Oba vai dança

Bate o tambor
Pra chama
Nossa rainha
Vai chega
Trazendo o cetro
Na mão
E alegria no coração

Coroa Imperial
Autoria: Paulo Lopes e Sebastião Lopes

Meu maracatu
É da Coroa Imperial
É de Pernambuco
Ele é da Casa Real

Ou, ou, ou, ou
Ou, ou, ou, ou
Maracatue
Maracatua

A boneca é de cera
Eu agora vou chama
Vem com a dama do paço
Vem pra se apresenta

A boneca é de cera
É de cera
A boneca é de cera
E madeira

Mestre Zumbi
Autoria: Edson Vieira e Osvaldo G. Araujo

Negro é festa é alegria
É destaque no municipal

Negro é rei negro é rainha
No maracatu
Quando chega o carnaval

Negro que deita e rola
No toque do maracatu
Negro do berimbau
Afoxe e capoeira
Negro que dança
Angola cocô e maculelê
Negro cadê você
Negro cadê você
Negro cadê você
Negro cadê você
Negro cadê você

Maracatu da Luanda
Autoria: Miguel Angelo

Foi na Luanda é
Que negro sofreu
Foi na Luanda é
Que negro chorou

Foi na Luanda ê
Que negro sofreu
Foi na Luanda ê
Que negro chorou

E Luandê e Luandê
É Luanda é Luanda

Negro fugiu da senzala
Negro da senzala correu
Negro fugiu dos maus-tratos
Que o senhor lhe prometeu

Negro formou o quilombo
Negro o quilombo formou
Negro cantou o seu canto
Negro a batalha acabou

É Luanda, é Luanda
É Luanda, é Luanda
Foi na Luanda, é foi na Luanda
Foi na Luanda, é foi na Luanda

Maracatu
Autoria: desconhecida

Dona Maria dê-me um copo d' água
Pra tirar a marcha do maracatu
Venho de casa morrendo de sede
Vou beber água que eu não sou nambu.

Tum, tum, tum, tum, tum, tum ,tum

Maracatu, maracatu
Tem, tem Orixalá
Maracatu pra dançar

Ou, ou, ou, ou, ou, ou, ou
Maracatu, maracatu

Meu maracatu é da Coroa Imperial
Meu maracatu é da Coroa Imperial
É de Pernambuco, ele é da Casa Real
É de Pernambuco, ele é da Casa Real

Ou, ou, ou, ou, ou, ou, ou
Maracatu, maracatu

A boneca é de ouro
Autoria: desconhecida

Maracatu, maracatu,
Tum, tum, tum
Maracatu vamos embora antes que o povo mande.

A batucada no ritmo do baque virado conta com aproximadamente dezesseis batuqueiros com Jorge no repique, Paulinho com a caixa, tarol com destaque para Walquiria e Marília, surdão com Gustavo, surdinho com Luis Imirim, gonguê com destaque para Antônio, neto de Ibeji, que juntamente com Lena, Tereza e Mariângela tocam o agogô, Trajano com o ganzá, e mais o surdo virador, o repique, a zabumba, e outros integrante como Jorge Gringo, Ana Toco, Regiane Fofão, Jorge Imirim, Arnaldo Imirim, Sandro Imirim, Plínio, Anderson, Rasta, Carimbo, Éder e Toco. Aqui Imirim trata-se do bairro que essas pessoas são. Categorizando um dos instrumentos utilizado no maracatu chamado gonguê da família dos idiofônicos:

Gonguês ou gonguê é corruptela de ngonge, palavra de procedência banto. Designa o instrumento que consta de duas chapas de ferro fundido com aço e ligadas entre si. De um dos lados sai um cabo do mesmo material, por onde o músico o segura para executar. É a mesma peça instrumental usada nas cerimônias públicas dos Xangôs, onde se denomina agogô, do ioruba akoko. No maracatu as dimensões do instrumento são maiores, a fim de que, produzindo sons mais fortes, possa fazer frente à intensidade dos zabumbas – tambores maiores que os ilus, tambores dos terreiros. (PEIXE, 1980: 58).

Podemos observar a através do mapeamento rascunhado por Ibeji a sua projeção em organizar a ordem em que cada componente assume no cortejo.

A colocação dos figurantes nos maracatus de antigamente era – como ainda o é – um pouco variável e de acordo com os participantes integrados em cada grupo. Baseados nas informações de populares e nas observações feitas em nossos dias, podemos adiantar que em 1928 era a seguinte a disposição geral do Maracatu Elefante: os totens, o porta-estandarte, o baliza, o corneteiro, o secretário e os caboclos iam à frente do séquito; os que possuíam cargos honoríficos, bem como as calungas, damas-de-paço e soberanos, marchavam ao centro; as baianas, rodeavam o grupo central e algumas delas (isto é, as damas-de-frente) integravam-no; os lanceiros, organizados em duas fileiras, e tendo ao lado o brasabundo, caminhavam atrás: os batuqueiros, finalmente, colocavam-se mais após, encerrando o agrupamento. Outros populares eram dispostos em diversos pontos, a fim de conduzir lanternas. E ainda, o escravo integrava a corte, para junto às majestades, ostentar o pálio real. (PEIXE, 1980: 36).

Através de Guerra Peixe quando relata a disposição do Maracatu Elefante em 1928 podemos identificar a semelhança com que Ibeji conduz estrategicamente a localização de cada integrante do grupo, uma vez que os significados dos seus lugares estão atrelados às suas funções e representatividade no cortejo.

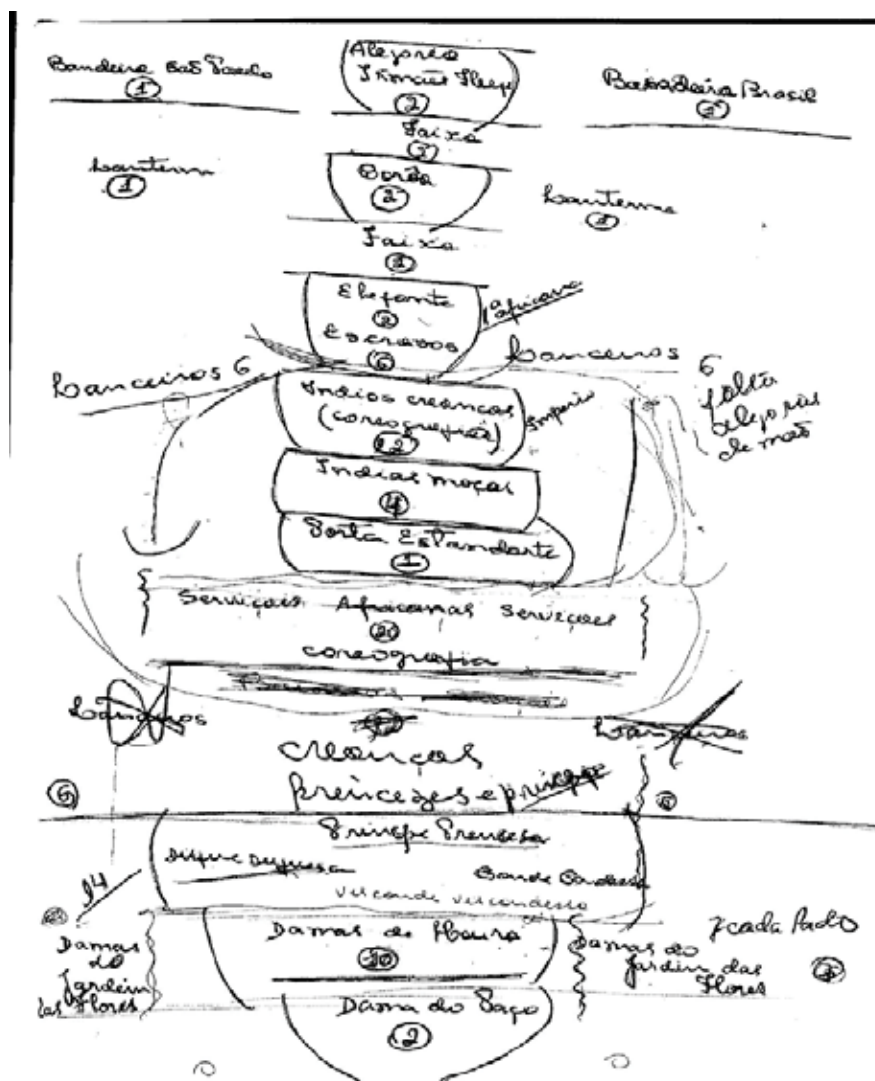


Figura 26: Mapa com distribuição dos personagens do maracatu no desfile. Pertencente ao acervo pessoal da família. Autor e data desconhecido.

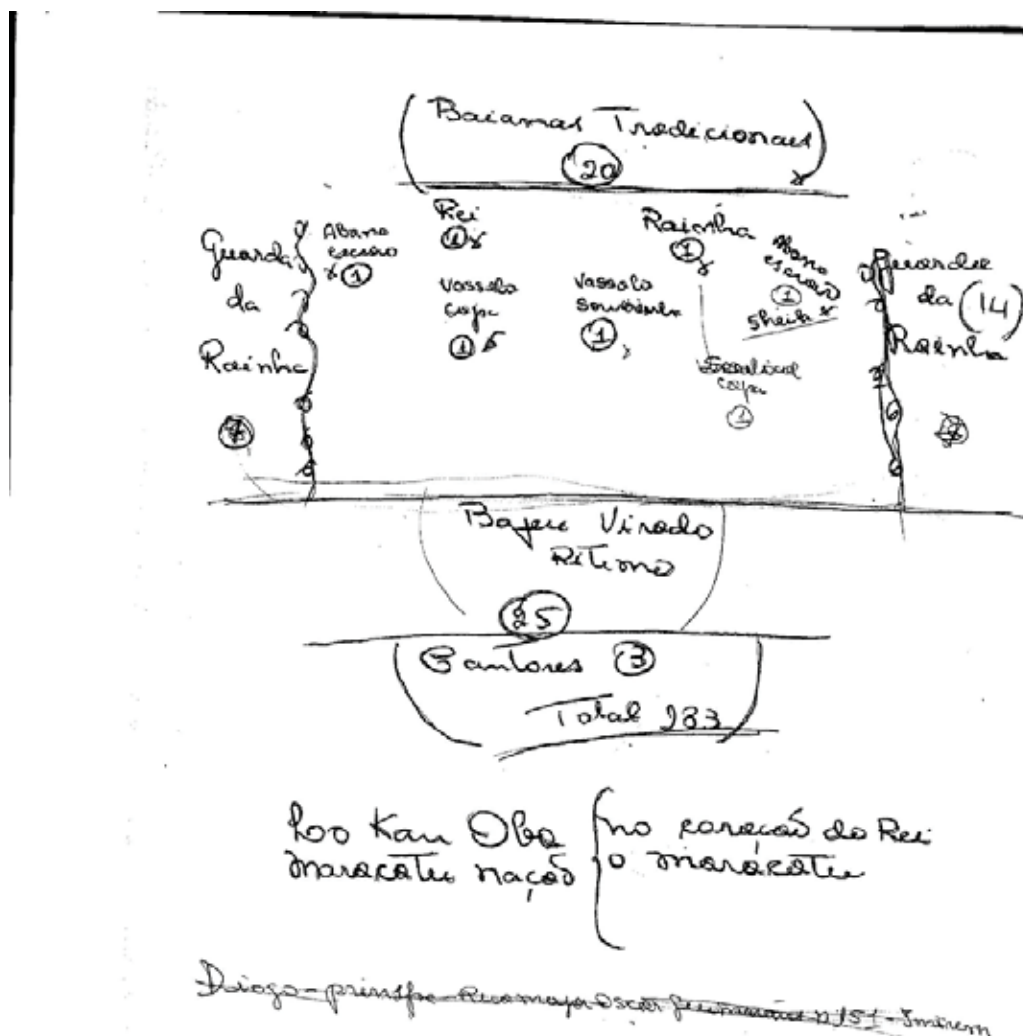


Figura 27: Verso do mapa com distribuição dos personagens do maracatu no desfile. Pertencente ao acervo pessoal da família. Autor e data desconhecido.

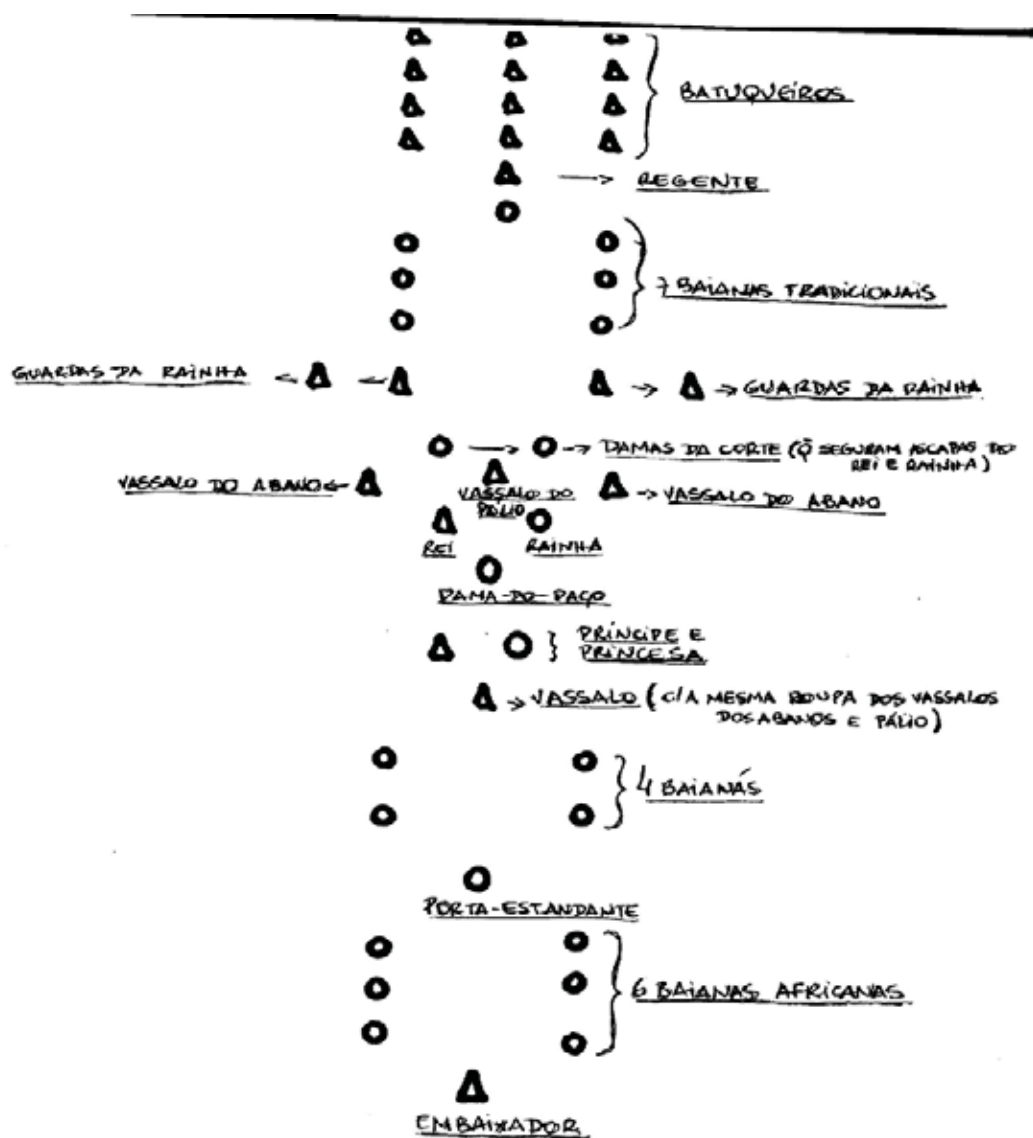


Figura 28: Mapa com distribuição dos personagens do maracatu no desfile.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor e data desconhecido.

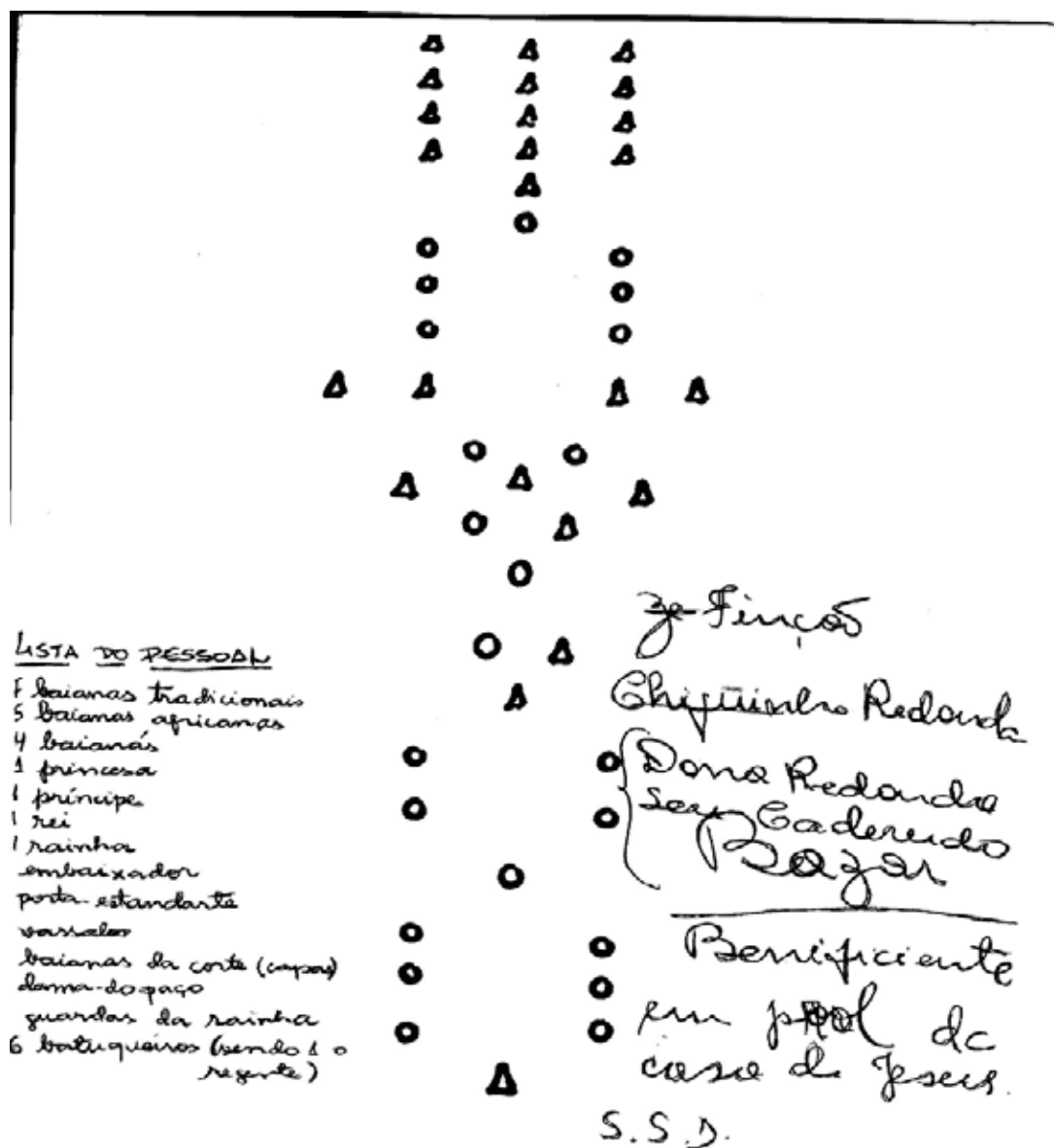


Figura 29: Mapa com distribuição dos personagens do maracatu no desfile.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Autor e data desconhecido.

Rainha	Rei
Dama-de-Honra	Dama-de-Honra do Rei
Princesa	Príncipe
Dama-de-Honra do Ministro	Ministro
Dama-de-Honra do Embaixador	Embaixador
Duquesa	Duque
Condessa	Conde
Vassalas (quatro)	Vassalos (quatro)

Três Calungas: Dom Luís, Dona Leopoldina, Dona Emília

Três Damas-de-Paço

Mestre-de-Sala

Porta-Estandarte

Escravo

O Tigre e o Elefante

Guarda-Coroa

Corneteiro

Baliza

Secretário

Lanceiros (treze meninos)

Brasabundo

Batuqueiros (quinze músicos)

Cablocos (vinte, mais ou menos), Baianas (vinte, formando duas alas).

(PEIXE, 1980: 35).

3.2 - Grupo Brasil Folclore Ibeji

Fundando em vinte e quatro de junho de 1967 no centro da cidade de São Paulo, com sede na Rua Glicério, 60, o Grupo Brasil Folclore Ibeji realizava apresentações de música e dança a partir de manifestações da cultura popular, tais como maracatu, frevo, pastoril e guerreiro alagoano, baianá, boi-bumbá, capoeira, maculelê, lundum, cafezal, saci-pererê, forró (com Ibeji e as Garotas do Forró²²) e durante a época joanina com o xaxado, coco, baião, quadrilha, ciranda e arrasta-pé. E outras danças como samba de partido-alto, danças que remetem a cultura indígena, e a cultura africana nagô, como as que fazem referência a religiosidade do candomblé, através da dança dos orixás “Ogum na Dança da Espada” e “Apoteose da Oferenda à Iemanjá”. Segundo declarações, que encontramos em texto produzido pelo grupo e/ou entrevistas e depoimentos registrados em fitas VHS de programas de televisão, “essas manifestações fazem parte do folclore brasileiro” oriundas especialmente da região Norte e Nordeste do Brasil.

O Estatuto Social do Grupo Brasil Folclore Ibeji, criado na década de 1960, constituído como uma entidade civil, sem fins lucrativos, teve como proposta patrocinar cursos, exposições, festivais de arte, espetáculos musicais e teatrais de danças folclóricas e atividades congêneres diretamente ligadas às manifestações populares. No documento de sua criação, a entidade teria por objetivo estimular, entre seus membros e entre as entidades da mesma espécie, o incentivo à pesquisa no campo das artes folclóricas brasileiras”, bem como o desenvolvimento do espírito da “solidariedade”. Através do documento que hora analisamos, nota-se que os membros daquela entidade entendiam as manifestações artísticas, por eles realizadas, ainda como elementos essencialmente folclóricos. Ou seja, não era problematizado nesse momento a questão conceitual

²² Com o grupo “Ibeji e as Garotas do Forró” realizaram, a partir de 1986, apresentações de música e dança no gênero musical do forró, lançamento de LP “Ibeji no Forró, Hoje Eu Quero”, em 1988, e ainda lançamento de vídeo clipe para divulgação do trabalho.

acerca da legitimidade ou não de se empregar o termo folclore para definir as manifestações culturais populares.

A declaração do Império Promoções Artísticas²³, atuante há mais de dezoito anos no mercado musical e em produção áudio visual, afere para fins devidos sua associação ao Grupo Brasil Folclore Ibeji, este por sua vez, filiado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado de São Paulo, o qual atua como escola de danças da cultura popular brasileira, com coreografias devidamente registradas e altamente qualificadas para o exercício de suas funções de gabarito nacional e internacional.

O *Jornal de Alagoas* de nove de março de 1982, com o título da matéria “Ibeji divulga o folclore de Alagoas em São Paulo”, texto escrito pelo Presidente do Conselho da Comissão Alagoana de Folclore José Maria Tenório, descreve:

Tentando mostrar um pouco das coisas, aspectos da cultura alagoana, em outro Estado, sem a menor subvenção da unidade administrativa que representa, e gritar bem alto a importância dessa terra, é o trabalho da artista Ibejy Albuquerque. Tomei conhecimento da batalhadora, quando examinava a discoteca do mestre Théo Brandão. Ao verificar um compacto com o título “Irmãs Ibejy” perguntei quem era, o mestre falou são divulgadoras do folclore nordestino em São Paulo, fazem bom trabalho e mais são alagoanas. (...) Contrário ao trabalho de Ely Camargo, Ibejy não representa o documentário folclórico puro, nem poderia. Faz uma representação estilizada, bonita, bem apresentável do fato folclórico, aquilo que os americanos se acostumaram a chamar de folclorismo. Mas isto não diminui o valor de sua obra, vez que a proposta é a associação de teatro com a música e que faz crescer seu sentido de criatividade, calçado nas formas puras do popular. (TENÓRIO, 1982).

Neste sentido, para Tenório, as irmãs Ibeji estavam a configurar uma recriação artística capaz de ser definida ou caracterizada por quaisquer outros termos, menos por uma origem essencialmente pura do folclore.

²³ Acessar o site da empresa Império Produções artísticas em:
< <http://www.imperioproducoes.com.br/pginicial.htm> >

Nascidas em sete de fevereiro de 1931, as irmãs Neide Albuquerque Sanchez e Maria Albuquerque chegam de Maceió, Estado de Alagoas, no final da década de 1950. A primeira fica conhecida como Ibeji Albuquerque (retirando o sobrenome Sanchez que é recebido por parte do seu marido), algumas vezes Ibeji escrito com a grafia “y” no final do nome “Ibejy”, Ibejy Miregum ou somente Ibeji. E a segunda sendo conhecida apenas por Ibeji Indaiá.



Figura 30: Foto das Irmãs Ibejis.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data e autor desconhecido.

Por serem gêmeas, optam pelo nome artístico de Irmãs Ibeji, uma sendo Ibeji Maria e a outra Maria Ibeji, pois a etimologia da palavra na língua nagô “ibi” significa parir e “eji” que denota dois, indicando dois partos ou gestação dupla, expressa a representação dos irmãos gêmeos. Ibeji nas religiões afro-descendentes também simboliza os gêmeos que na religião católica estão associados à devoção aos santos gêmeos São Cosme e São Damião.

De acordo como Araújo (ARAÚJO, 2006: 44) na produção de objetos da arte nagô-ioruba: *“As estatuetas de Ibeji (gêmeos) são numerosas em Benim e na Nigéria. Os gêmeos são acolhidos com alegria no território Iorubá, pois acredita-se que trazem consigo a riqueza e a prosperidade para o mundo”*.



Figura 31: Foto das Irmãs Ibeji.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data e autor desconhecido.

Filhas do tenente da marinha Luiz de França Albuquerque e da dona-de-casa Maria Morgado Fortes de Albuquerque, fixam residência em São Paulo e iniciam a carreira artística como dupla no programa de calouros *Ai Vêm o Pato*, em 1962, criado pelo Jayme Moreira Filho, no auditório da Rua Sebastião Pereira, 218, em São Paulo, apresentado pela Rádio Nacional, com produção de Luciano Callegari e animação de Antonio Aguillar.



Figura 32: Foto das Irmãs Ibeji. Apresentação em show.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data, local e autor desconhecido.

Proporcionando a oportunidade de fama para centenas de principiantes na arte do canto e da interpretação o programa cria um quadro chamado *Calouro de Ouro* que escolheria a mais bela voz, com destaque aos pretendentes do prêmio *Trono Vale Tudo*, revelando talentos para o meio artístico, como por ali passaram: Carmem Silva (conhecida também por Pérola Negra), Oslain Galvão, Antonio Marcos, entre outros, que se tornaram reconhecidos profissionais da música com sucesso em todo o Brasil. Assim, “concorrendo ao trono”, como era atribuído o termo aos candidatos competidores, as Irmãs Ibeji ganham a classificação em primeiro lugar e devida a grande repercussão gerada são, em seguida, convidadas a participarem do programa televisivo *Passaporte para o Estrelato*, no canal da Rede Record, recebendo total apoio para o trabalho.



Figura 33: Foto das Irmãs Ibeji.
Pertencente ao acervo da família.
Data e autor desconhecido.



Figura 34: Foto das Irmãs Ibeji.
Pertencente ao acervo da família.
Data e autor desconhecido.

A composição dos figurinos, conforme imagens acima sugerem, inicialmente, certa referência à indumentária indígena. Todavia, percebe-se que há colagem e sobreposição de elementos variados como cocares de penas, pulseiras, colares com dentes de animais, meias, saias de penas, entre outros, a qual não permite ter uma noção exata da representação simbólica. Cantando músicas nagôs, mostrando danças de procedência afro-ameríndias e tocando instrumentos de percussão como o atabaque, as Irmãs Ibeji ganharam evidência no cenário artístico e televisivo, na medida em que compunham caracterizações nada convencionais e caricatas da representação indígena.

A partir disso, participaram efetivamente de diversos programas de televisão em São Paulo: Brasil 60 (com a apresentação de Bibi Ferreira) e Encontro com Luís Vieira, ambos pertencentes à Rede de Televisão Excelsior, Grandes Atrações Pirani, Clube dos Artistas e Enquanto o Almoço Não Vêm (apresentado por Paulo Rogério) transmitidos pela Rede Tupi de Televisão, Chapéu de Couro (animado por Jorge Paulo) através da Rede Record, e algumas aparições no programa Almoço com as Estrelas comandado por J. Silvestre em 1957, e depois disso a atração passou para o casal Airton Rodrigues e Lolita Rodrigues. E participações em programas de rádio com entrevistas no Jornal Wilson Mau, anúncio na Rádio Tupi Difusora de São Paulo no quadro Forrobodó, anúncio na Rádio Globo em Chapéu de Couro e em Velho Realejo.



Figura 35: Foto das Irmãs Ibeji.
Apresentação em show.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data aproximadamente década de 1960, local e autor desconhecido.

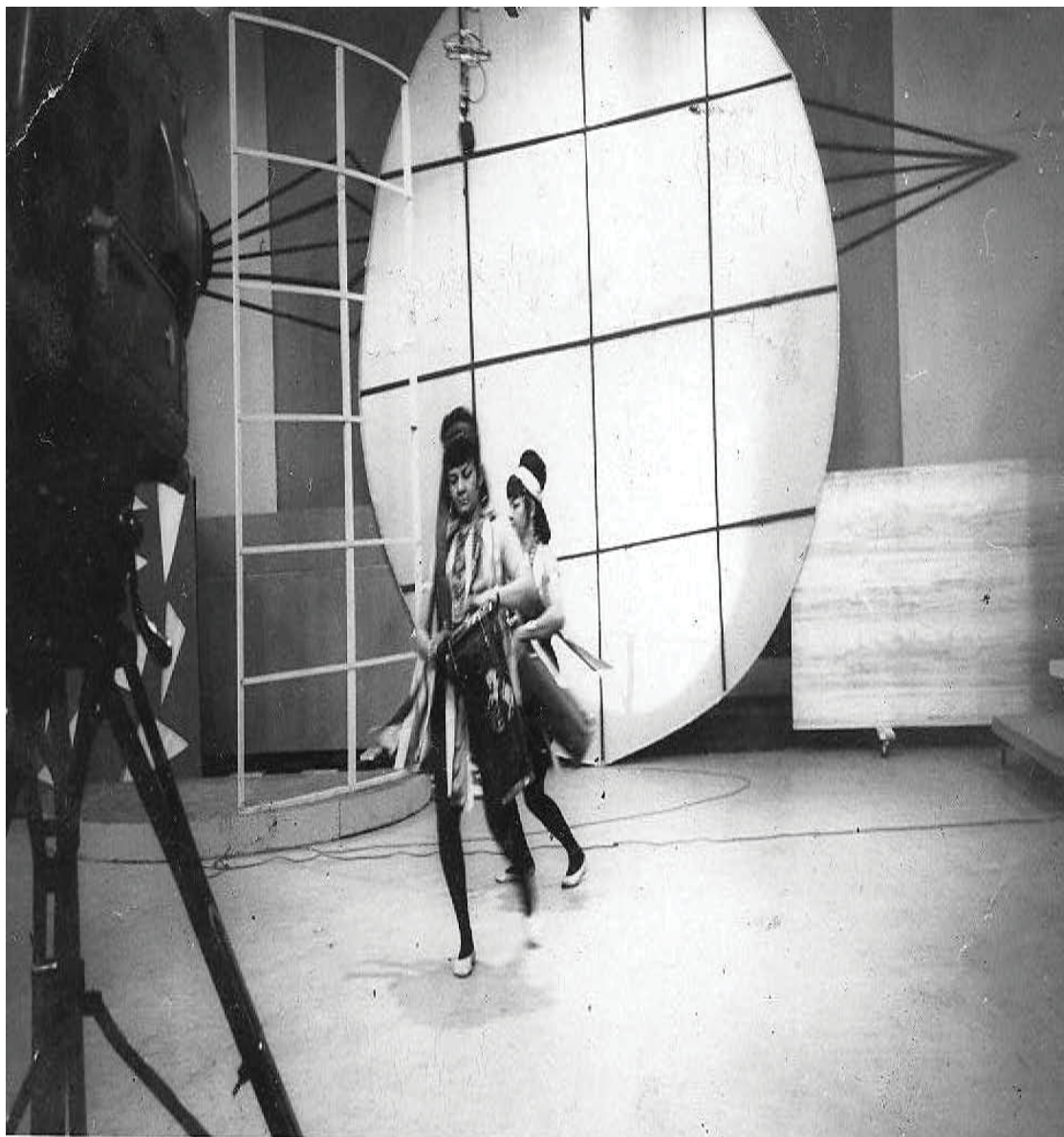


Figura 36: Foto das Irmãs Ibeji.
Apresentação em programa de televisão desconhecido.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data e autor desconhecido.

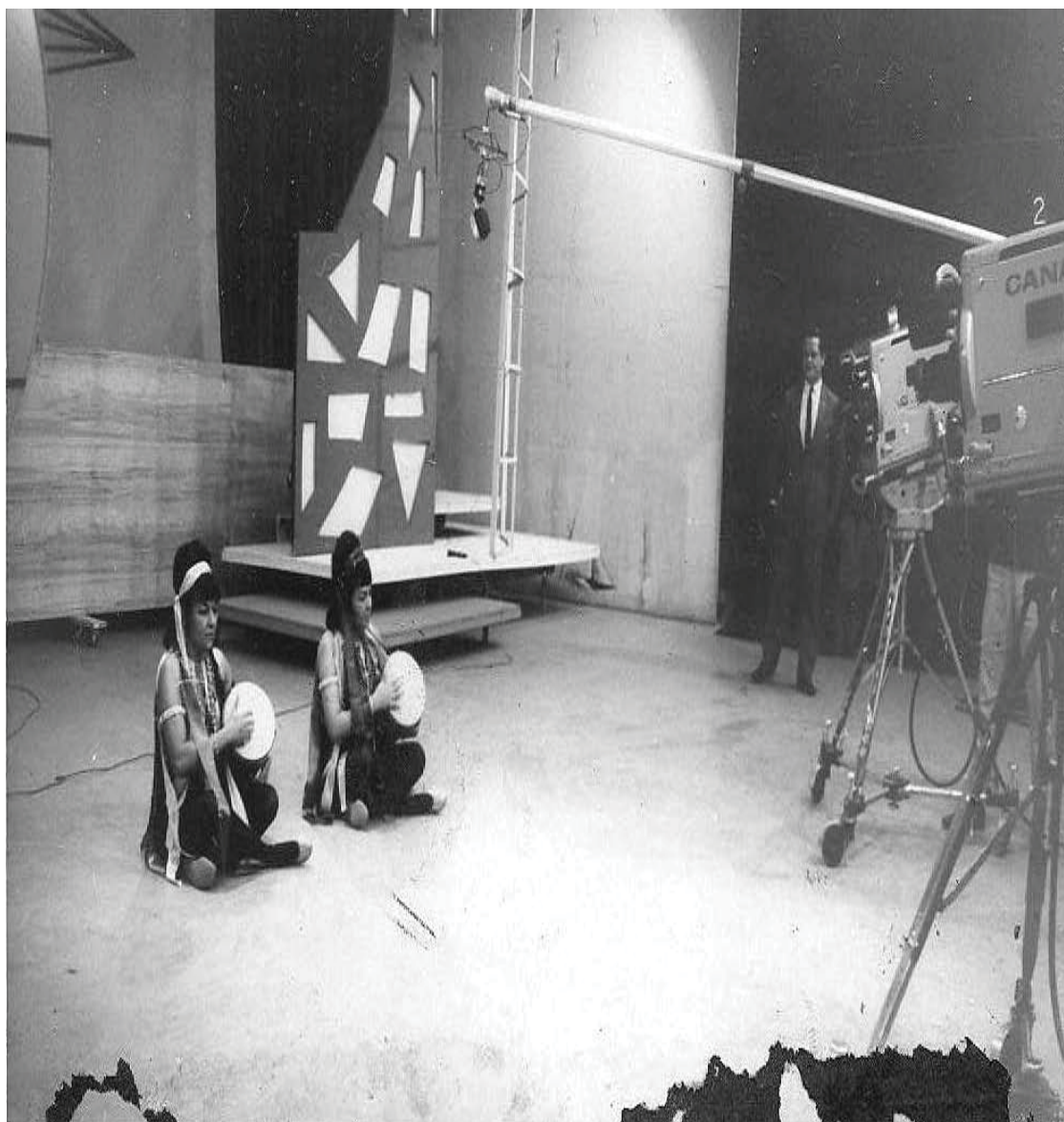


Figura 37: Foto das Irmãs Ibeji.
Apresentação tocando percussão em programa de televisão desconhecido.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data e autor desconhecido.



Figura 38: Foto das Irmãs Ibeji.
Apresentação dançando frevo em programa de televisão desconhecido.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data e autor desconhecido.

Na ocasião, apresentadas aos repentistas recifenses Venâncio (Marcos Cavalcanti de Albuquerque) e Corumba (Manuel José do Espírito Santo), que tinham o escritório de representações Vemba, assinaram contratos e assim, segundo o *release* escrito pelo grupo para divulgação do trabalho, começaram a trajetória artística na batalha pelo folclore.



Figura 39: Foto das Irmãs Ibeji.
Apresentação de frevo.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Referência do encarte Sadam.
Data e autor desconhecido.



Figura 40: Foto das Irmãs Ibeji.
Apresentação dançando frevo em programa de televisão desconhecido.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data e autor desconhecido.



Figura 41: Foto das Irmãs Ibeji.
Apresentação de frevo.
Pertencente ao acervo da família.
Data e autor desconhecido



Figura 42: Foto das Irmãs Ibeji.
Apresentação de frevo.
Pertencente ao acervo da família.
Data e autor desconhecido.



FREVO — Dentre as inúmeras fotos coloridas que estamos recebendo destinadas ao nosso Concurso em cores, publicamos esta das irmãs “IBEJY”, cuja dupla vem se destacando dia a dia em danças folclóricas brasileiras. Nesta foto, exclusivamente para IRIS, aparecem as irmãs gêmeas numa apresentação típica e multicolorida do trepidante frevo pernambucano.

Figura 43: Reportagem de jornal.
Apresentação de frevo.
Sem fonte.
Pertencente ao acervo da família.

Em 27 de maio de 1981 Ibeji Albuquerque recebe do Conselho Federal da Ordem dos Músicos do Brasil o certificado habilitando-a como cantora, compositora e no ano seguinte as irmãs ao conhecerem o folclorista, compositor e radialista Tony Rocha, que conduziu-as pela primeira vez a uma gravadora, a Califórnia, presente no mercado musical e editorial desde 1953, surge a oportunidade da gravação do primeiro compacto de 78 rotações.

Logo depois assinaram contrato com a gravadora OMB e lá permanecem por quatro anos, onde gravam em 1965 uma música para o carnaval “Homenagem a um Cantor” e em 1966 ocorre a realização do compacto “Ogum e Iemanjá”.

O lançamento do primeiro LP “As Rainhas do Folclore”, em 1967, foi produzido concomitante com o surgimento do Grupo Brasil Folclore Ibeji. Viajando pelos estados do Brasil voltam para São Paulo e formam o primeiro grupo de balé folclórico que recebem o nome de “As Marcianas”.



Figura 44: Foto das Irmãs Ibeji.
Participando em programa de televisão dançando baianá.
Pertencente ao acervo pessoal da família.
Data e autor desconhecido.

A primeira apresentação foi na participação como atração principal do show em homenagem ao industrial Henry Ford II, neto de Henry Ford fundador da Companhia Ford Motors e precursor da linha de montagem em série, quando esteve em São Paulo, convidando-as para ir aos Estados Unidos, mas foi o Peru o primeiro país fora do Brasil em que se apresentariam, na feira internacional do folclore.

No mesmo ano, em 21 de outubro, Ibeji Albuquerque recebe o diploma de Bacharel do Samba da Ordem da Palheta Dourada, outorgada pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba X-9 da cidade de Santos –SP, escola fundada em primeiro de maio de 1944.

Com a contratação do grupo pela fábrica Companhia Swift do Brasil para realizar espetáculos em suas convenções as irmãs continuaram viajando pelo Brasil e apresentando números do folclore juntamente com o balé “As Marcianas”, possibilitando que as Ibejis estudassem e pesquisassem cada vez mais de perto as danças e costumes brasileiros, buscando sempre melhorias e aperfeiçoamento para as performances.

Shows pelo interior do estado com patrocínio da Secretaria de Cultura e Ciência e Tecnologia também proporcionaram condições para que o grupo as demonstrasse por meio da dança em formato de teatro musical e até mesmo com o acompanhamento de algumas personagens fixas como o Lampião, Maria Bonita, Rainha do Milho, Noivo, Noiva, Padre, Diana do Pastoril, Rei, Rainha, e a Corte do Maracatu, entre outros, de acordo com a exposição feita pelas apresentações.

Neste sentido, a proposta do Grupo Brasil Folclore Ibeji era de associar o teatro com a música e dança calcado nas formas do folclore e da cultura popular.

As músicas “Ogum ê Segurou” e “Pregão” foram gravadas no ano de 1968 e dois anos depois, por motivos pessoais, depois de trabalharem juntas aproximadamente vinte e seis anos, a

dupla desfeita, seguindo o grupo apenas com uma das Ibejis, Ibeji Albuquerque, que de acordo com suas palavras, continuou lutando sozinha, formando um grupo mirim com dançarinos da faixa etária de 8 a 12 anos e continuando com a realização dos espetáculos folclóricos.

Agora sozinha, Ibeji Albuquerque grava durante o período de 1970 a 1976 os compactos “Tudo é Samba” e “Bambolê” pela Bandeirante e os LPs “Abaçá de Oxalá”, de 1974, e “No Reino de Nanã Burukuê”, com lançamento em 1974 pelo selo Japoti, sendo relançado na década de 1980 pelo selo Cáritas, com destaque para a música “Louvor a Oxalá”, dizendo Ibeji ser sua mensagem para o povo brasileiro, e a música “Odoiá”, de sua amiga de Salvador Cristina Maria.



Figura 45: Capa do compacto de Ibeji “No Reino de Nanã Burukuê”.
Autor e data desconhecido.



Figura 46: Contra-capa do compacto de Ibeji “No Reino de Nanã Burukuê”.
Autor e data desconhecido.



Figura 47: Imagem do compacto de Ibeji “No Reino de Nanã Burukuê”.
Autor e data desconhecido.



Figura 48: Divulgação em jornal do compacto de Ibeji “No Reino de Nanã Burukê”.
Sem fonte.
Pertencente ao acervo da família.
Data e autor desconhecido.

A relação das demais músicas que compõem o álbum são referências aos “toques” ou “pontos” das religiões de procedência afro-brasileira, onde sua função nos cultos é convocar os deuses chamados de orixás, nkisis ou voduns, de acordo com a nação na qual a casa segue. Portanto, os títulos das músicas trabalhos por Ibeji são: Eparrê Oiá, Xangô Agodô, Saudação a Abaluaê, Nanã Burukuê, Hierarquia dos Orixás, Saudação a Odé, Papai do Céu e as Crianças, Ogum Marinho das Ondas, Ogum Beira Mar e Deusa do Mar.

A proposta de Ibeji seguir pela escolha em gravar os “toques de candomblé” ou “toques de orixá” deve-se pela sua relação intrínseca com a religião e ainda por fundar e dirigir um terreiro, que até a atualidade ainda está na atividade gerido por sua família e que participei como “filha de santo” em diversas festas, reuniões e sessões²⁴.

Com produção de Ibeji Albuquerque e a participação do coro de Abaçá de Oxalá, a proposta de trabalho do disco “Abaçá de Oxalá” é correspondente ao do “No Reino de Nanã Buruke” com relação à escolha do repertório musical por ambos adotarem características religiosas, ou seja, com enfoque em música de terreiro. Ao ouvi-lo temos a sequência dos seguintes títulos e referência aos ritmos que os acompanham: Abaçá Axé Abala (Barravento), Dijina de Oxalá (Congo de Ouro), Saída de Iaô (Congo de Ouro), Iansã (Ilú e Barravento), Oxum (Ijexá), Candomblé (Agabi-Ijexá-Opanijé), Oferenda a Iemanjá (Afro-Nagô), Festa de Odé (Samba Cabula), Lamento Nagô (Bravum-Ijexá), Cacique Turiassú (Congo de Ouro), Sete Flechas Vermelhas (Samba Cabula), Prece do Abassá (Ijexá), Tira a Quizumba (Samba Cabula), Quitanda do Bento (Samba Cabula) e Caboclinha de Yemanjá (Samba Cabula), como demonstra a letra composta por Ibeji:

²⁴ O meu contato como pesquisadora com o terreiro ocorreu em meados de agosto de 2010 e ainda perdura o vínculo, cuja participação como “filha de santo” possibilitou uma relação mais estreita com a prática da religião, com a família de Ibeji e a relação estabelecida entre o maracatu e as religiões de procedência afro-brasileira.

Música: Caboclinha de Yemanjá
Autora: Ibeji Albuquerque

Pronto cheguei
Eu venho da beira do mar

Pronto cheguei
Eu venho da beira do mar

Atirando minha flecha
Minha tribo vai chegar

Aue, aue, aue, aue
A ordem Deus é quem dá

Eu sou eu,
A caboclinha do mar,
Eu sou, eu
A caboclinha o mar

Pronto cheguei
Caboclinha é de Iemanjá

Pronto cheguei
Caboclinha é de Iemanjá

Atirando minha flecha
Minha tribo vai chegar

Aue, aue, aue, aue
A ordem Deus é quem dá

Eu sou eu, a caboclinha do mar
Eu sou, eu
A caboclinha do mar

Com sua licença
Caboclinha vai se retirar

Com sua licença
Caboclinha vai se retirar

Atirando minha flecha
Minha tribo vai voltar

Aue, aue, aue, aue
A ordem Deus é quem dá

Eu sou eu,
Uma estrela do mar
Eu sou, eu
Uma estrela do mar
Eu sou, eu
Uma estrela do mar

Pronto cheguei!

A partir dessa música surge o tema para a capa do LP como demonstra a ilustração abaixo:



Figura 49: Capa do disco de Ibejy “Abacá de Oxalá”.

Autor e data desconhecido.

Disponível em: <http://acervoayom.blogspot.com/search?q=ibeji>

Segue o comentário sobre o disco:

O grupo Ibejy Miregum costumava misturar arranjos tradicionais com arranjos modernos para a época (década de 70). Alguns funcionavam, outros não. É o caso deste LP, cujo lado A (as seis primeiras músicas) possui uma sonoridade mais próxima de terreiro. No lado B, uma bateria é inserida no contexto, de uma forma despreocupada, o que a torna alienígena em alguns momentos. O lado B também é cantado em português, o que nos leva a pensar numa “modernização” dos arranjos. “Os músicos são bons, uma ótima vocalista, mas não há referência a nenhum deles, infelizmente”.

(Disponível em: <http://acervoayom.blogspot.com/search?q=ibeji>.

Acesso em: 14/09/2011. Autor: Yan Kaô – Obashanan ²⁵).

²⁵ Yan Kaô - Obashanan é percussionista, escritor, ilustrador, produtor e etnomusicólogo.

Ao inserir a bateria na estrutura rítmica da música proveniente do candomblé numa tentativa de modernizar e refinar o disco, os sons dos toques executados pelos atabaques acabam sendo descaracterizados. Compreendemos que ritmicamente essa composição instrumental é possível, mas a timbragem, neste caso, destoou do formato que as batidas do terreiro possuem.

Nota-se que a capa do disco com uma imagem em referência à Yemanjá utilizada por Ibeji para ilustrar “a rainha” ou “caboclinha” do mar de sua música, é também aproveitada em outros dois momentos, um anterior ao de Ibeji o “Rainha do Mar” e outro produzido provavelmente nos anos 1970 com registros de músicas dessa década e de anteriores como nos anos 1950 e 1960, tais como: Louvação a Janaína, Rainha do Mar, Yemanjá, Saudação a Yemanjá, Minha Mãe Sereia, Louvação a Yemanjá, Salve a Rainha do Mar, Canto a Yemanjá, Janaína, Saudação a Yara, Yemanjá-Nagô, Cruzambê e Toque para Yemanjá.



Figura 50: Capa do disco sem referência exata de nome, possivelmente algo relacionado a Yemanjá – Umbanda.

Autor e data desconhecido.

Disponível em: http://3.bp.blogspot.com/_juqOLkT-b8I/TE5OBcypq3I/

Ibeji e seu grupo participaram da coletânea “Saudação à Umbanda” produzida por Cáritas, em 1985. O disco bem abrangente promove a parceria entre vários templos e escolas umbandistas (Tenda São Jorge, Tenda Tomba Morro, Tenda Sete Serras, Tenda Cacique Tupi, Tenda Nossa Senhora Aparecida, Templo da Mãe Rosa Silva Martins, Tenda Pai Anastácio) com a Banda do Exército e Ibejy Miregum, formando, portanto, as referências para a construção do álbum. Provavelmente são gravações que retomam canções dos anos 1960 e 1970, tendo faixas que vão desde a Prece de Cáritas da Tenda Tomba Morro, muito utilizada por templos de orientação kardecista, passando pela Banda da Polícia do Estado de São Paulo e com o coro de vários templos, pelo Candomblé de Caboclo (Mãe Rosa Silva Martins), pela Encantaria da Jurema com influência católica (tenda Nossa Senhora Aparecida), pela umbanda com base no catolicismo através da Congada (Ponto de São Severino e Tenda São Jorge), por meio da umbanda orientada para a Pajelança (Cacique Sete Serras e Tenda Sete Serras) e com a música de inspiração umbandista influenciada pelo grupo de Ibejy Miregum com “Festa de Odé”, “Tira Quizumba” e “Caboclinha de Yemanjá. As demais participações são: Abertura e Encerramento (Tenda Tomba Morro), Hino da Umbanda (Banda Musical), Ponto de São Severino (Tenda São Jorge), Estrela Guia (Tenda Sete Serras), Cacique Sete Serras (Tenda Sete Serras), Saudação à Umbanda (Tenda Cacique Tupi), Se Ele é Baiano (Tenda Nossa Senhora Aparecida), Estrela e a Lua (Tenda Nossa Senhora Aparecida), Ibeji-Irerê-Cosme e Damião (Templo da Mãe Rosa Silva Martins), e Ponto de Oxossi (Tenda Pai Anastácio).



Figura 51: Capa do disco “Saudação à Umbanda”.
Produzido pela editora Cáritas.
Contém participação de três faixas cantadas por Ibeji.
Autor e data desconhecido.
Disponível em: <http://acervoayom.blogspot.co/2006/11/yemanj-umbanda.html>.

Discorre a seguinte opinião do disco:

Vários terreiros estão neste disco e com exceção de uma faixa do Rwm aos orixás, do Faramim Yemanjá e do Carlos Buby, não conseguimos identificar as outras faixas, pois no disco não há nenhuma informação nem datas de gravação. A parte estas deficiências técnicas oriundas do constante descaso com os discos de umbanda, este trabalho é muito bom, as músicas foram escolhidas com propriedade e criatividade, fazendo do disco uma grata surpresa. Reparem que a capa é a mesma de mais três discos diferentes: Yemanjá Rainha do Mar, Abaça de Oxalá com o grupo Ibejy Miregum e Yemanjá Umbanda outro disco homônimo a este.
Disponível em: <http://acervoayom.blospot.com/2006/11yemanj-umbanda.html>
Acesso em: 14/09/2011. Autor: Yan Kaô-Obashanan).

Embora Ibeji componha e cante “pontos de candomblé”, declara em entrevista para um jornal, cuja fonte possuímos apenas o nome da matéria “*Ibejy Miregum: eu e o nosso folclore*”, do caderno Evolução Policial, sem data, que encontramos no acervo da família, que “deseja deixar explícito que não mistura o folclore africano com a religião, respeitando piedosamente todas as religiões, mas que sua apresentação e a do grupo é folclórica”. Assim, Ibeji demonstra através da reportagem que o desejo de sua vida é “mostrar o folclore africano, suas danças e costumes, demonstrando seu gosto em tocar o atabaque nos ritmos do Alujá²⁶ e o Barravento²⁷”, pois, segundo ela, são “ritmos cadenciados e ligeiros”.

No jornal Folha da Baixada de 20 a 27 de novembro de 1977, na coluna Rivaldo Freitas, encontra-se a reportagem em que Zé Betio repele o folclore. Consta que, de acordo com que informou Ibejy Miregum, o radialista Zé Betio da Rádio Record não se interessa por músicas no estilo folclore. Ibejy, que saiu chorando após não ter sido escalada por Zé Betio em seu programa, ficou muito magoada com o “não” do radialista. A reportagem conclui que resta, portanto, Zé Betio saber que Ibejy Miregum é uma pessoa que já lançou as melhores bailarinas nos programas de auditório da televisão como Chacrinha, Bolinha, Raul Gil, entre outros, e é respeitada pela Secretaria da Promoção Social e pela Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia onde realiza, a fim de divulgar, o que é nosso folclore brasileiro.

Receberam os prêmios Prêmio Cultural de Música Ary Barroso, Chapéu de Palha e Chapéus de Couro da Televisão da Rede Record, e Show da Viola fizeram parte do reconhecimento do trabalho artístico exercido pelo Grupo Brasil Folclore Ibeji nos anos 1970.

No cinema o Grupo Brasil Folclore Ibeji teve participação no filme “A Morte Comanda o Cangaço” de 1960, dirigido por Carlos Coimbra, e na década de 1970, participaram do

²⁶ Toque de evocação ao deus trovão e nome dado a uma dança sagrada do candomblé.

²⁷ Ritmo do candomblé da Nação Angola.

documentário de Primo Carbonari²⁸, que por tratar do folclore brasileiro apresentam algumas performances folclóricas. Houve também atuação em quase todas as salas de cinemas de São Paulo apresentando-se antes das exibições dos filmes.

Assim, criando representações do folclore dentro do espaço estético, divulgando a cultura nordestina em vários estados do Brasil o Grupo Brasil Folclore Ibeji após dezoito anos de trabalho artístico com o folclore muda de nome em 1978, devido ao falecimento de uma das irmãs, Maria Ibeji. A partir de então, em gesto de homenagem de uma irmã para outra, o grupo então passa a chamar-se Grupo Folclórico Irmãs Ibeji.

Em levantamento do material sobre o grupo podemos destacar a presença dos seguintes integrantes que o compunham: as filhas de Ibeji Rosane Maria Albuquerque Sanchez Passos, Neide Maria Albuquerque Sanchez e a coreógrafa Maria Morgada Albuquerque Hennies Sanchez, e o filho Gustavo Sanchez, as netas Luiza Ylone Passos e Yuri Daniela Sanchez, e os netos Antonio Carlos Sanchez Hennies Junior (que até hoje ainda é dançarino profissional), Luiz de França Albuquerque Passos, e os amigos Henauro Pereira Lopes, Antonio Trajano dos Santos, Edvaldo Pereira Lopes, Tanani Aparecida de Oliveira, José Valdomiro dos Santos, Eugenia Lucia Almeida Lopes, Sebastião Pedro da Silva, Cícero Carlos Ferreira, Josefa Luciene Lopes de França, Marco Antonio Duran Loureiro, Marluce Aires, Luciana Almeida Lopes, Cícera Érika de Araújo e Cícera Eduarda de Araújo. Durante muitos anos Ibeji não revelou que o grupo era composto por pessoas de sua família, esse artifício foi utilizado para que o cachê recebido pelo trabalho não fosse diminuído.

²⁸ Primo Carbonari (01/01/1920-21/03/2006) foi cinegrafista e um dos maiores documentaristas brasileiros por fazer mais de três mil documentários e responsável pelo cine jornal que passava antes das seções dos filmes nos cinemas retratando por meio de suas lentes a realidade brasileira.



Figura 52: Foto dos integrantes do Lokan Oba – Maracatu Nação.
Carnaval de 1996.
Autor desconhecido.

O retorno de Ibeji à música ocorre com seu reinício reorganizando em 1980 o conjunto “Ibeji e o Forró das Alagoas”. Continuam a participar dos programas de rádio e televisão como, por exemplo, uma entrada transmitida ao vivo pela Rede Globo de Televisão no programa Fantástico em vinte e seis de outubro de 1980. No ano seguinte apresentam o pastoril na Tv Cultura, participam do programa Palavra de Mulher da Tv Urbana de Porto Alegre, do telejornal da Rede Globo de Televisão “Bom Dia São Paulo” e são entrevistados pela Rádio Cultura.

Show no Serviço Social do Comércio - SESC da Avenida Paulista no dia vinte e três de novembro e em sete de dezembro com o maracatu. E em vinte e três de outubro com o Show do SESC na Praça da Sé apresentação de maracatu com vinte e quatro integrantes, dentre eles os personagens: rei, rainha, dama do paço, porta estandarte, sendo oito baianas, sete índios e seis batuqueiros.

No 276º aniversário da emancipação política de Pindamonhangaba a apresentação de maracatu na Praça Monsenhor Marcondes, em seis de julho 1981, organizado pela prefeitura municipal. No natal fizeram parte da Festa na Praça da Sé em 1981 e de 17 a 21 de dezembro de 1982.

Levam para a cidade de Olímpia, interior de São Paulo, a capital nacional do folclore, o espetáculo de maracatu, baianá, ciranda, pastoril e forró, participando do 18º Festival de Folclore no período de 15 a 22 de agosto de 1982, no palanque instalado na igreja matriz de São João.

No ano de 1983 apresentam vários shows com a promoção do Serviço Social do Comércio - SESC com o espetáculo “Dança na Cultura Popular” apresentando “Lazer de Corpo e Arte: Maracatu, Pastoril e Frevo”. O desempenho da mostra ocorreu também em alguns teatros e clubes da cidade como na Festa do Brás, em treze de julho com maracatu, onde na divulgação do evento mostra-se que a festa tratando do empenho da valorização da cultura popular traz para

São Paulo as mais ricas manifestações artísticas de todo país, com dança e música do folclore com o maracatu do Recife, pastoril, frevo e baianá do Grupo Folclórico Irmãos Ibeji e as demais manifestações encontradas na feira por outros grupos. Na Sociedade Japonesa de Educação e Cultura, em doze de agosto de 1983, com trinta e oito pessoas apresentando o maracatu com duração de aproximadamente 40 minutos.

Nos termos de gravação, Ibeji Albuquerque retoma com a produção de um compacto duplo em 1984 pelo Sistema Brasileiro de Discos e Gravações – SBD, localizado no Brooklin, em São Paulo. O frevo “De Olinda a Pajussara” leva o nome do álbum que ainda conta com o xote “Hoje Eu Quero”, “Aconchego” no ritmo do baião e o arrasta-pé com “Maria Vai Casar”. A ficha técnica tem na direção artística O. M.M.Rodrigues, na produção Wanderley Martins, no arranjo Cesar do Acordeon, no cavaquinho Toco Preto, no violão de sete cordas Julio Reis, no contrabaixo Toninho, na zabumba Bahia do Zabumba, no triângulo e pandeiro Roque Cardoso, no agogô e afoxê Pedro Santos, fotolito de J.S. Fotolit e Artes Gráficas e com lay-out de San Martin.

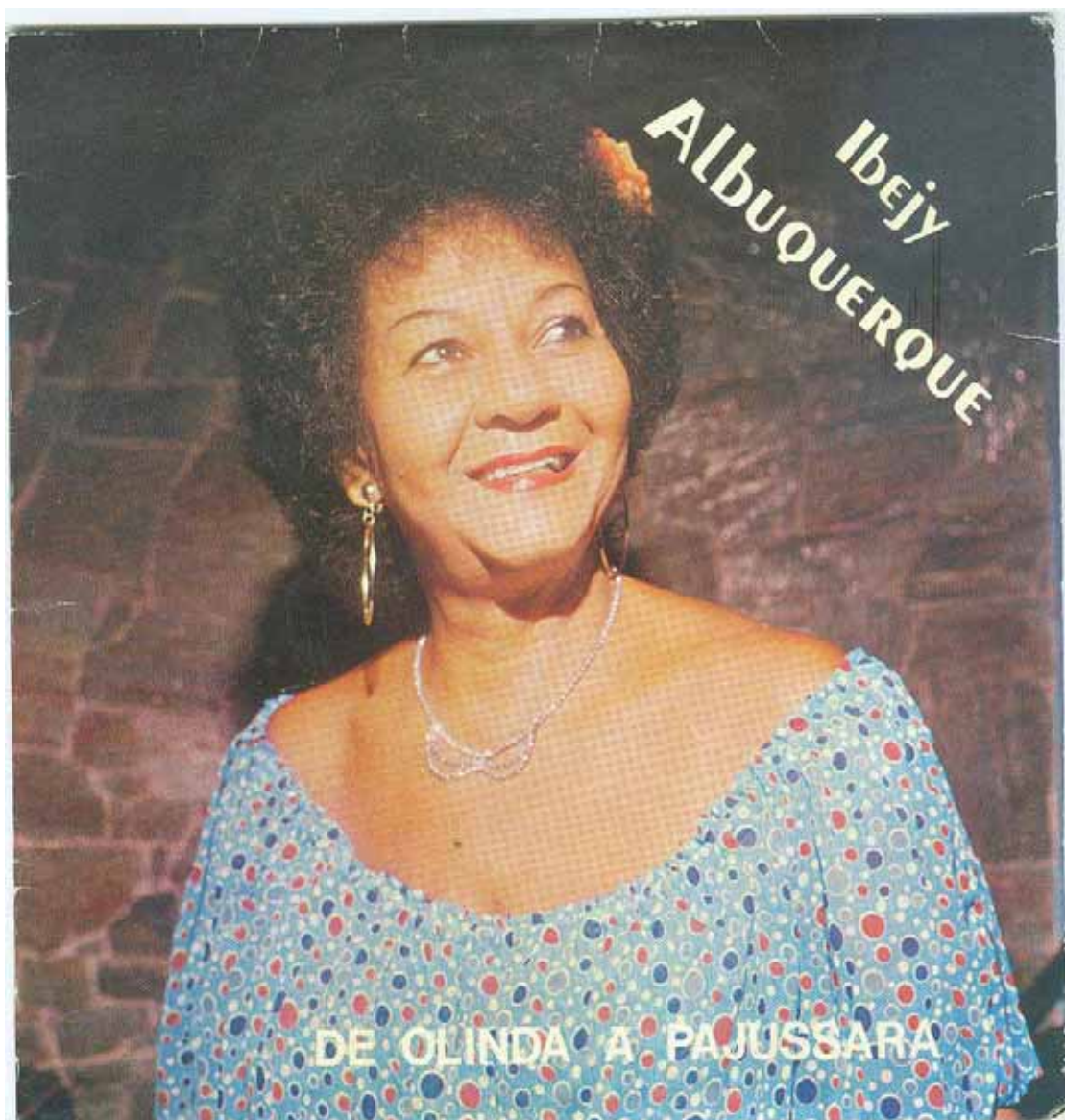


Figura 53: Capa do disco de Ibeji “De Olinda a Pajussara”.
Pertencente ao acervo da família.
Autor desconhecido, 1984.



Ibejy Albuquerque

LADO A

1 – DE OLINDA A PAJUSSARA – (FREVO)

Wanderley Martins

2 – HOJE EU QUERO – (XOTE)

Wanderley Martins e Ibejy Albuquerque

LADO B

1 – ACONCHEGO – (BAIÃO)

Cristina AIRAM

2 – MARIA VAI CASAR – (ARRASTA PÉ)

Ibejy Albuquerque

FICHA TÉCNICA

Direção Artística: D.M.M. RODRIGUES

Produção: WANDERLEY MARTINS

Arranjo: CESAR DO ACORDEON

Cavaquinho: TOCO PRETO

Violão 7 cordas: JULIO REIS

Contra-Baixo: TONINHO

Zabumba: BAHIA DO ZABUMBA

TRIÂNGULO E PADEIRO, ROQUE CARDOSO

Agôô e Afoxê: PEDRO SANTOS

Fotolito: J.S. Fotolito e Artes Gráficas

Produção Fonográfica: S.B.D.

Lay-out: SAN MARTIN



SBD - SISTEMA BRASILEIRO DE DISCOS E GRAVAÇÕES LTDA - Rua Michigan, 1020 - Tel: 533-5216 - Brooklin
São Paulo - SP - Cep. 04566 - CGC - 53.193.934/0001-53 222-1670

Figura 54: Contra-capa do disco de Ibeji. “De Olinda a Pajussara”.
Pertencente ao acervo da família.
Autor desconhecido, 1984.

No ano de 1984 houve a apresentação no Programa Viva a Noite de Gugu Liberato do Sistema Brasileiro de Televisão – SBT. Pela Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo - Departamento de Teatro, em outubro, demonstram o folclore nordestino com maracatu, baianá, pastoril, frevo, forró e outras danças populares.

No II Mutirão do Folclore em Santos de 17 a 22 de agosto de 1984 no Centro de Cultura de Santos, ocorreu o trabalho cooperativo da comunidade em prol da cultura espontânea, com exposição de Ibeji Albuquerque na área de experiência em cultura espontânea, relatando sobre seu trabalho com o folclore e no espaço de convivência houve apresentação do Grupo Folclórico Irmãs Ibeji com baianá e frevo. Realizado através do centro de estudos folclóricos Casa do Folclore “Prof. Albino Luiz Caldas” Ibeji Albuquerque por ser considerada uma folclorista que pratica a cultura espontânea teve a participação ainda no III Mutirão do Folclore e palestrou sobre o tema “O aproveitamento do folclore na pré-escola”, contando com a apresentação do maracatu e baianá na sessão “africanos e a cultura popular”. Houve a participação no IV Mutirão de quatorze a vinte e seis de 1986 e no VI Mutirão em vinte de agosto no ano de 1988.

Apresentação de linguagem musical e cênica no hall da Biblioteca do Centro Cultural de São Paulo nos dias dezenove e vinte e um de 1984 com a expressão folclórica dos autos populares e quatro anos depois em vinte e um de dezembro o grupo volta a apresentar-se. Ao longo do ano de 1984 apresentaram o espetáculo “Nas Quebradas do Sertão”, contratado pela Paulistur (Empresa de ônibus e turismo) e em Arujá, com apoio da Prefeitura Municipal de Arujá.

O Centro de Estudos Folclóricos de Santos, localizado na Rua Euclides da Cunha, 97, bairro Gonzaga, sob a orientação de Meire Berti, em seis de junho de 1984, convida Ibeji Albuquerque para fazer parte do Quadro de Honra da Entidade fundada em 1972, que na época

atendia por semana 50 estudantes dedicados à metodologia folclórica através de coleta de dados sobre as manifestações folclóricas. Conta com a colaboração de Ibeji para o melhoramento social da comunidade.

Outro destaque importante de apresentação do Grupo Folclórico Irmãos Ibeji foi a de dezoito de novembro de 1985 por meio da contratação da Prefeitura Municipal de Guarulhos para serviços de atividades culturais através de apresentação de Show Musical na Praça Getúlio Vargas, durante a realização da VII Semana da Arte Nordestina para homenagear a grande colônia nordestina de Guarulhos e região metropolitana de São Paulo e também no ano seguinte, em treze de novembro, outra apresentação musical. O show na Avenida Paulista foi parte do conjunto de apresentações do ano de 1985, em quinze de janeiro, bem como show no Tênis Club de Santo André e show no Clube de Pinheiros.

Na III Semana Nordestina de Osasco na Praça Cícero Romão Batista, centro de Osasco, nos dias onze e doze de dezembro de 1986 o grupo atuou na área do folclore com apresentação artística do guerreiro contratados pela Secretaria e Turismo Selatur. Em 1986 houve também a renovação do contrato com o Restaurante e Pizzaria Plaza totalizando quase dois anos de apresentações de seus números nesse estabelecimento.

Por Recife em 1986 houve a temporada com diversas apresentações em casas de forró. Novamente uma apresentação no programa Viva a Noite e outra na Rede Globo de Televisão no programa Som Brasil.

A 9ª Bienal do Livro em São Paulo marcou as atividades de apresentações do grupo no Parque do Ibirapuera.

“As Marcianas” passam a apresentar-se com o nome “Garotas do Forró” em 1986. Vestidas de Maria Bonita com chapéu de couro, lenço vermelho no pescoço, cinto marrom de

couro, cartuchos de couro, porta revolver e espingarda nas mãos compunha o figurino das dançarinas.

A Prefeitura do Município de São Paulo – Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo – escreve ao grupo em março de 1987, que a equipe técnica de pesquisas de artes cênicas, vem desenvolvendo uma pesquisa de dança na cidade de São Paulo intitulada “Como Dança São Paulo”. O trabalho relativo à dança executada fora dos palcos e dos salões de dança social da capital interessou-se por entrevistar pessoas ligadas a casas noturnas, salões e grupos de dança para documentação fotográfica, colocando-se à disposição do grupo naquilo que pudesse ser útil e mostrando interesse em travar um contato com o Grupo Folclórico Irmãs Ibeji.

Promovido pela Sessão de Artes Populares da Divisão de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo a contratação para serviços profissionais de natureza artística direcionada à especialista Ibeji Albuquerque para proferir palestra do projeto “Folclore e os Centros Cosmopolitas”, realizado no período de 10 a 17 de agosto de 1987, juntamente com Francisco Lucrécio, Luiz Duarte Amorim Filho, Américo Pellegrini Filho e Márcia Cabral de Souza. E em dezoito de dezembro contratada novamente para serviços de natureza artística dentro do projeto “Autos Populares de Natal” apresentou o folguedo popular do pastoril.

Diversas outras apresentações com a contratação da Secretaria da Cultura de São Paulo foram realizadas durante o ano 1987 com participações freqüentes nos seguintes locais: Centro Cultural Vergueiro, Praça da República, Praça da Sé, Serviço Social do Comércio - SESC, Memorial da América Latina, Teatro Mazzaropi, Teatro das Nações, Teatro Martins Penna, Auditório da Biblioteca Mário de Andrade com apresentação do maracatu, e outros.

Grupo Ibeji num espetáculo popular



Pastoril interpretado pelo Grupo Brasil Folclórico Ibeji

Na próxima quarta-feira, o Grupo Brasil Folclórico Ibeji estréia um espetáculo popular no Teatro Martins Penna, que fica no Largo do Rosário, 20, na Penha. O grupo dirigido pela cantora Ibeji Albuquerque, apresentará os seguintes temas: "Simião e Folgedos Nordestinos"; "Pastoril", "Baianá"; "Forró", "Frevo Guerreiro" e "Maracatú". Participam do espetáculo 30 pessoas, que mostram seu trabalho no Martins Penna, somente até domingo, sempre às 21 horas.

Figura 55: Recorte de jornal, sem fonte.

Anúncio de propaganda de apresentação de espetáculo do Grupo Brasil Folclórico Ibeji no Teatro Martins Penna de 3 a 7 e 10 a 14 com : folclore nordestino - forró, baiana, pastoril, maracatu, frevo, simião e folgedos nordestinos, e outras danças populares.

Ano desconhecido.

Em 1988 através do contrato com a gravadora Chororó, localizada na Rua Santa Ifigênia, 714, bairro República, nasce o LP “Ibeji no Forró, Hoje Eu Quero” contando com doze músicas inéditas: Padre Cicero, Canto do Sabiá, Gogó da Ema, Hoje Eu Quero, Bailão Mensageiro, Pregão, Anel de Ouro, Cidade Veneza, Forró do Bom, Aconchego, Coração Apaixonado e Forró do Amor com produção fonográfica de Madrigal Comércio de discos e fitas, direção geral de Oscar Martins, gravado e mixado por Estúdio Master-som (8 canais), técnico de som Rudi, direção de estúdio e mixagem Julião Amancio da Silva, produção Henauro, engenheiro de som Milton Pedro Gomes. Os músicos participantes, no acordeon Enario Pereira Lopes (Henauro), guitarra com Benedito Maia da Silva (Buiu Maia), o baixo com Edmundo d’Silva (Edinho), bateria com José Ferreira de Souza (Tiziu), zabumba com João Alves dos Santos (Capitão), pandeiro com Deocleciano Jeronimo de Araújo (Dió), triângulo com Silvino Vieira dos Santos (Baiano do Forró), agogô com José de Melo (Zé Mago) e no surdo Manuel Geraldo Rodrigues (Manuel Geraldo).

DISCOS

IBEJI NAS PARADAS



Ibeji e o apresentador e cantor Mister Douglas na II Festa da Criança da Folha Metropolitana.

Conhecemos seu trabalho desde há muito, e muito embora a concorrência continua tão grande, devido o progresso de nossa música sertaneja e folclórica, a Ibeji luta com **tenacidade** nos dias de hoje e é claro sempre mostrando seu trabalho aos seus milhares de

fãs espalhados pelo Brasil afora. Com o LP **“Ibeji no Forró eu Quero”**, lançado por Disco Chororó, contendo 12 músicas inéditas e que chegou até a parada de sucesso de Sebastião Ferreira da Silva. Estamos acompanhando em **pari-passu** a carreira desta

Figura 56: Reportagem de Ibeji com apresentador e cantor Mister Douglas. Divulgação do LP “Ibeji no Forró Hoje Eu Quero”. Pertencente ao acervo da família. Data e autor desconhecido.



Figura 57: Capa do LP de Ibeji “Ibeji no Forró Hoje Eu Quero”.²⁹

²⁹ O LP foi constante na grande para de regional nacional de sucesso no período de 19a 26 de novembro, de 26 de novembro a 03 dezembro e de 03 de dezembro a 10 de dezembro. E a cotação do LP em 1989 na grande parada regional nacional de sucesso de 18 a 25 de fevereiro de 1989 e de 15 a 22 de fevereiro de 1989. Data e autor desconhecido. Disponível em: <http://lista.mercadolivre.com.br>

O lançamento do disco ocorreu no mês de julho na Tv Universitária de Recife, no dia nove, apresentado no programa “Sábado Livre”, na Casa de Cultura de Recife no dia quinze e participação no Festival de Inverno em Recife no dia vinte e dois. O lançamento em Maceió ocorreu no programa “Sábado 7 Show” de Sell Marques transmitido na data de seis de agosto. Na Cantina da Lua, em Salvador, o lançamento do disco se deu contando com a temática do evento em defesa da restauração do centro histórico de Salvador, com acompanhamento do sanfoneiro Rodrigo Souza, a cantora de forró Margarida e Waltinho e Wilton no pandeiro e triângulo. O lançamento nas cidades de Ilhéus (no arraiá do azul e branco), em Itabuna e Itacaré fizeram parte do roteiro de apresentações na região Sul da Bahia e também entrevista para o centro de TV IRDEB-Bahia.

Em São Paulo o lançamento do trabalho acontece em vinte e um de setembro no Restaurante Recanto do Nordeste, localizado na Rua São Joaquim, 571, bairro da Liberdade. Três dias depois acontece a apresentação no programa Super Sábado da Rede Gazeta de Televisão.

Ibeji Albuquerque realiza apresentações como “Ibeji e as Garotas do Forró”, como em dezesseis de junho de 1988 na Semana Nordestina em Carapicuíba, em vinte e seis de junho na Fogueira de Quintaúna e em nove de outubro na Festa das Crianças em Guarulhos. Programa de Valdo Corrêa em “Alegria dos Bairros de Santos”, em trinta de outubro, e show de forró, de frevo, de baianá, e de guerreiro alagoano realizado no Restaurante Recanto do Nordeste para a gravação do programa “Circuito Night and Day” da Rede Gazeta de Televisão referente ao dia primeiro de dezembro de 1988.

O ano de 1989 foi marcado com o programa Jogo de Cintura na Tv Cultura com show de forró e guerreiro alagoano em doze de janeiro e após uma semana no programa Novas Mulheres

da Rede Record. Apresentação no Paranaguá Club em quatorze de janeiro e vinte de maio de 1989.

Participação especial de Ibeji e as Garotas do Forró com frevo, o gênero musical com lambada e samba, no grito de carnaval, com a Orquestra de Frevo de Caruaru e o passista Chiquita Bacana, no bairro da Bela Vista, em São Paulo.

No Parque da Água Branca houve apresentação com Festa do Circo em vinte e seis de março de 1989 e na Semana do Folclore Norte e Nordeste na Pousadas do Rio Quente, em Goiás, de nove a dezesseis de março de 1989 com Ibeji e as Garotas do Forró. No Teatro das Nações em São Paulo com show de Ibeji e as Garotas do Forró com apresentação dos bailarinos Antonio e Maria com a dança da lambada e o frevo pelo Grupo Folclore Irmãs Ibeji, nos dias vinte e vinte e um de maio de 1989.

O dia da criança em Guarulhos em doze de outubro de 1989 e na Praça da República em vinte e quatro de outubro de 1989 as apresentações do grupo estiveram presentes. No Maksoud Plaza apresentação de frevo representando o Brasil na XI Jornada Paulista de Radiologia.

Durante um mês, de cinco de outubro a cinco de novembro de 1989, o projeto cultural “Nas Quebradas do Sertão” com encontro de bales e danças folclóricas do Norte e Nordeste do Brasil apresentaram maracatu, forró, pastoril, baianá, guerreiro alagoano no Teatro das Nações, no bairro de Santa Cecília, em São Paulo.

Durante o lançamento do LP “Sol de Verão” dos cantores Luiz Felix, Francisco de Menezes e Carlinhos Camargo em treze de julho de 1990 apresentam o show “Noites Brasileiras” no Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias da Energia Elétrica de São Paulo, na Rua Thomaz Gonzaga, 50, região central. Ibeji contando com treze integrantes do corpo de baile dançam ao ritmo da lambada, do frevo e a coreografia no estilo brasileiro de Carmem Miranda.

O lançamento do 2º LP “Merengoeche – A Nova Dança”, em 1994, pela gravadora Unacam, uma fusão que, como aborda Ibeji, mistura o merengue com deboche. Demonstra que é um novo ritmo contagiante que incendiou as casas de forró em São Paulo. Há a produção de um vídeo clipe com a apresentação do merengoeche.

No texto de Expedito Duarte exposto no programa “Nas Quebradas do Sertão” observa:

O folclore brasileiro se traduz no resultado da fusão e aculturação que os elementos formadores da nacionalidade trouxeram para o nosso país: o índio, o europeu, e o negro. Se percorrermos os mais de 8,5 milhões de quilômetros quadrados das terras brasileiras encontraremos em cada pedaço de chão, uma manifestação de folclore diferenciada. É por isto que, durante muitos anos a alagoana Ibeji Albuquerque (folclorista e cantora de primeira grandeza) vem coletando, recriando e apresentando todas essas manifestações, procurando por todas as formas preservar esse legado cultural. Não é sem razão, portanto, que Ibeji é considerada uma artista versátil. E para provar sua grandeza genuína, a cantora Ibeji criou uma nova dança Merengoeche, título brilhante do seu novo LP lançado pela gravadora Unacan, e que promete uma nova febre de alegrias para o modismo musical brasileiro. Merengoeche, uma mistura suculenta de merengue, conga, chá chá chá, mambo, gafieira e é claro muito deboche. (DUARTE, s/d).

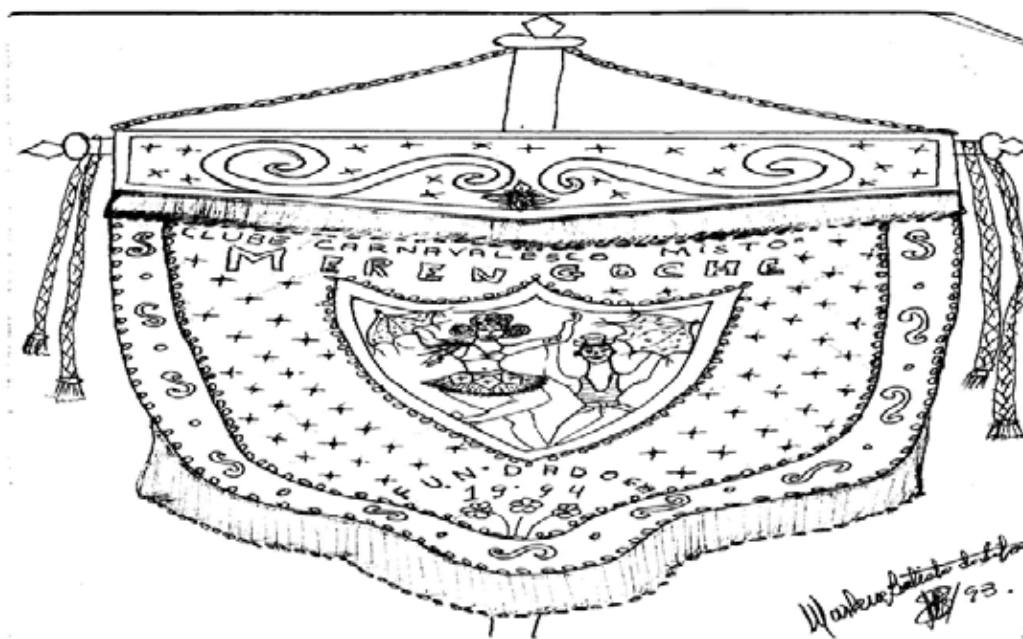


Figura 58: Desenho do porta-estandarte do merengoeche
Autor: Assinatura de difícil identificação.
Ano de 1993.

O desenho mostra o rascunho do que seria o porta estandarte do merengueche seguido da referente descrição: de um metro e meio de comprimento e de largura um metro. Para a confecção foi escolhida a cor vermelho vivo. O tecido escolhido para confecção do vestuário foi o cetim tipo duchesse ou vizon e no centro onde estaria os passistas com tecido lamê de cor dourado, sendo essa parte feita em separado com enchimento de espuma de aproximadamente dois centímetros. O contorno com tecido jersey na cor dourado como também os adornos em formato de meio espiral, todos cheio de espuma e reforçados para ficar mais arqueado, dando mais destaque e realce em todas as linhas. Todo estandarte forrado com espuma de tipo mais fino. Os quadrados feitos com o tecido matelassê, nos cruzamentos levando lantejoulas grandes, os traços com vidrilhos na cor de ouro e missangas para prender. As divisas feitas com galões dourados e pedras. As flores feitas `a mão em dourado. As letras bordadas com fios dourados e as franjas também em fios dourados. O traçado do cruzamento na parte do meio com fio dourado. Quanto aos passistas serem desenhados e bordados em cores bem coloridas. Os dois bonecos vestidos com roupas de frevistas em tamanho de acordo com o centro do porta estandarte e com o acessório da sombrinha, dando destaque e maior luxuosidade para a bandeira. A intenção seria que o porta estandarte ficasse original e artesanal.

Viajam a Recife para o lançamento e divulgação do disco e percorrem a região Norte e Nordeste do país. Vão também para Buenos Aires onde se apresentam no programa de Nelly Raymond, através da emissora LS11 – Rádio Provincia de Buenos Aires.

De 1990 a 1994 fazem shows de forró em São Paulo. Com Ibeji e as Garotas do Forró apresentam no dia seis de junho de 1994 no Vale do Anhangabaú o show "Missa do Vaqueiro" no segundo arraiá de São Paulo e através do projeto "Nas Quebradas do Sertão" apresentação de guerreiro e boi-bumbá.

Na XII Semana do Nordeste de Carapicuíba apresentam no período de 18 a 26 de 1994 shows com frevo, Ibeji e as Garotas do Forró, pastoril alagoano, dança do baianá, maracatu e guerreiro alagoano. Com a festa em comemoração ao mês do folclore, realizado no Centro de Tradições Nordestinas shows de baianá, frevo, pastoril, maracatu, lambada, guerreiro alagoano e Ibeji e as Garotas do Forró. Em Cubatão Ibeji levou o maracatu em vinte de agosto de 1994 pela Prefeitura do município. E em vinte e oito de agosto shows de samba no Centro de Tradições Nordestinas.

Participação nos programas de televisão em 1994 com Ibeji e as Garotas do Forró: Viagem Pro Sertão, Ferrovia Norte Show e Almoço com Zacoro. E no programa da Tv Cultura Som Brasil apresentado por Lima Duarte encenam a performance da música e dança do pastoril.

De 17 a 25 de junho de 1995 na Semana Nordestina de Carapicuíba no espaço rodo ferroviário, com o apoio da Prefeitura Municipal de Carapicuíba, Secretaria da Educação, Cultura e Turismo e Secretaria da Comunicação Social fazem cortejo de maracatu com número total de 180 componentes distribuídos em doze alas, sendo deste montante 30 crianças compondo uma ala.

No programa apresentado por Inezita Barroso o “Viola Minha Viola” em cinco de junho de 1995 também levam uma mostra do maracatu com um grupo bem reduzido adequando a apresentação para o palco. Foi apresentado um pout pourri do maracatu com Ibeji Albuquerque cantando e os personagens do rei, rainha, porta estandarte, dama do paço com a calunga.

Homenagem ao Zumbi dos Palmares, em 1995, com lambada, frevo, samba, maculele, maracatu. Com entrega do troféu sambista de ouro para os melhores de 1995 e o batismo das bandeiras e estandarte das agremiações na quadra da Gaviões da Fiel.

Na Praça Padre Aleixo Monteiro Mafra – espaço do forró - em vinte de maio de 1995 Ibeji Albuquerque apresenta seis músicas inéditas de sua autoria com a presença das Garotas do Forró: Frevioca, Eu Quero Mais, Saudade de Você, Meu Recife, Gosto Gostoso e Baiana.

O Grupo Folclórico Irmãs Ibeji no dia nacional do folclore em vinte e dois de agosto de 1995 organizaram uma feira nos dias vinte, vinte dois, vinte e seis e vinte e sete de 1995 na nova sede do grupo, situado a Rua Major Oscar Guimarães, no bairro do Imirim, zona norte de São Paulo. Com shows típicos regionais do nordeste como maracatu, pastoril, frevo, baianá, forró, guerreiro alagoano e ciranda e ainda exposição de artesanatos nordestinos, comidas típicas, manequins com roupas típicas folclóricas e a apresentação de espetáculos e palestras dos convidados: a Yalaorixá Luiza D’Osun, Expedito Duarte e Amorim Filho (apresentadores do programa “Nas Quebradas do Sertão”), o cantor e folclorista Téo Azevedo, o cantor e artesão Edmilson Santos, a cantora Jani Soares, o radialista e repentista Zé Francisco, o ator e poeta Chico de Assis, a cantora e compositora Anastácia, a cantora Gloria e Rios, a cantora Pimentinha do Forró, a folclorista, professora e escritora Laura de La Monica, o radialista Zé Lagoa, o cantor e compositor Paulimar Júnior, o regente do madrigal coros angelicus, e Hildalia professora de piano e canto da Faculdade Mozarteum de São Paulo.

A feira apresentava também o museu que Ibeji Albuquerque construiu e o manteve em sua casa. Com o custo de R\$ 1,00 (um real) estipulado na porta de entrada para a visita do Museu do Grupo Folclórico Irmãs Ibeji, o espaço permanente foi organizado para a exposição de objetos, artesanatos, esculturas, roupas que retratam o folclore brasileiro e disponibilizar para apreciação o acervo do material artístico que o Grupo Folclórico Irmãs Ibeji utilizava em seus trabalhos e apresentações.

O conteúdo do Museu Folclórico Irmãos Ibeji era composto pela coleção adquirida dos adornos, alegorias e indumentárias do maracatu usado pelo próprio grupo como o totem do elefante que desfilou no carnaval representando a Nação Elefante, uma das primeiras nações de maracatu do Recife, de 1800. Manequins representando a rainha do maracatu com o vestido, a capa, a faixa escrita rainha do maracatu, a peruca e o bastão na mão e o rei com manequim e peruca, mastro nas mãos com sua roupa característica e capa. As suntuosas coroas do rei e rainha do maracatu. A manequim vestida de dama do passo segurando a calunga nas mãos, o paio e o estandarte do grupo do maracatu. Os leques usados pela princesa do maracatu e os abanadores para abanicar o rei e a rainha. Os candeeiros, os instrumentos utilizados no maracatu e as fotos do grupo nos cortejos de maracatu compunham a parte que cabia a exposição acerca da temática maracatu.

Manequins como a “nega” caracterizada de baiana com torço na cabeça e vestido amarelo de renda com colar e pulseiras e brincos e outro manequim negro com escudo em mãos de rosto pintado de branco com riscas brancas na horizontal na região da bochecha e risca branca na vertical no queixo, olhos muito fortes pintados de branco e vestido com roupa lembrando a cor da pele de zebra representando o africano. A figura de um manequim representando o índio com cocar de penas amarelas e colar de penas verdes, com o corpo todo pintado, e com uma saia de palha, com uma tora na mão pintada de branco e vermelho.

Manequins representando a rainha do guerreiro com coroa e fitas coloridas na cabeça, com blusa marrom e saia com fitas de couro e o manequim masculino como o embaixador do guerreiro, com chapéu com fitas que é do mestre do guerreiro, camisa, colete todo decorado com brilho dourado, espada nas mãos e calça com fitas coloridas.

Máscaras penduradas na parede com fitas coloridas espalhadas pelo salão com pinturas brancas no rosto de diferentes formatos e desenhos, como círculos, espirais, riscos na testa em posição horizontal e desenhos com formatos retos, sinuosos e riscos paralelismo de duas retas no plano na região da bochecha. Escudos com diversos desenhos, em verde e vermelho como círculos preenchidos, listras, desenhos em formato de “S”.

Na parede cabaças de berimbau, tambores, caxixi e lanças com penas envoltas pela costura de palha. E no chão cestas feitas do artesanato indígena com palha entrelaçada.

O boi utilizado na manifestação do grupo na representação do boi-bumbá, com uma estrela dourada na testa e fitas decorativas dourada no pescoço para enfeitá-lo (até hoje o boi ainda bem conservado é utilizado para alugueis em festividades).

Diversos quadros com diplomas, certificados e troféus recebidos pelo grupo e por Ibeji, e fotos com a capa dos discos lançados como a fase de Ibeji e as Garotas do Forró com espingardas e chapéu pendurado e fotos dos shows decoram o museu. Recortes de jornal, revista e folder com propaganda demonstrando o trabalho também fazem parte do repertório dos materiais expostos.

Artesanatos de Recife e Alagoas como chapéu de palha, pilões, pegador de água, imagem do padre Cícero, estátuas feitas pelos artesãos São Marco Antônio e São Eder Damasceno³⁰, inclusive há um texto feito por Ibeji enquadrado em agradecimento aos artistas que ajudaram a incrementar o museu com suas obras e imagem do trio e da mulher rendera, que faz parte do folclore popular, feito pelo Mestre Vitalino. O cantor Edemilson Santos também fez quartinhas em cerâmica com a imagem das Irmãs Ibejis. Ibeji agradece a oportunidade em fazer a exposição do museu de ser uma forma de mostrar para São Paulo o trabalho que desenvolve com a cultura nordestina.

³⁰ Não conseguimos referências desses dois artesãos que Ibeji cita.

Ibeji escreve para rádio CBN no programa “Miguel Dias das 10 ao meio dia” enviando um fax para com a palavra “folklore” para que no dia 22 de agosto, dia nacional do folclore, divulgasse a exposição do dia 13 a 31 de agosto de 1997 no Centro Cultural Vergueiro “O Nordeste da Zona Sul” com roupas típicas de danças nordestinas: maracatu, frevo, pastoril, baianá, guerreiro, a boneca do maracatu, o boi guerreiro alagoano, pastoril, ciranda, maculele, pertencentes ao Grupo Folclórico Irmãos Ibeji, além de livros, recortes, reportagens do acervo da Biblioteca Sergio Milliet, assinando enquanto folclorista e cantora.

Considerações Finais

O maracatu de baque virado, praticado na cidade de São Paulo, através do Lokan Oba - Maracatu Nação, teve uma atuação precursora com apresentações de desfiles e cortejos de maracatu, a partir de 1968, data de sua fundação. E, a sua relação com Grupo Brasil Folclore Ibeji, entidade na qual as atividades de maracatu estavam diretamente associadas a um cortejo derivado do alto do Congo, com sua corte, baianas, lanceiros, com variações de toadas e ritmos específicos do grupo. Para Ibeji, o maracatu é definido como um cortejo real, descendente da África que, uma vez no Brasil, desenvolveu-se nas senzalas pelos escravos, mas que se aproximou das cerimônias católicas, acompanhando as procissões, e, mais tarde teria passado a sair nas ruas acompanhado os festejos carnavalescos.

Ibeji se autodenominava *folclorista*, já que entendia suas criações e produções artísticas como parte da cultura popular. Desse modo, Ibeji assume os prescritos do olhar folclórico na difusão do maracatu, na medida em que adota a noção de “origem” ao estabelecer sua procedência direta dos reinados de Congo. Portanto, assimila em alguma medida a ideia da existência de uma tradição remanescente da cultura africana, isenta de transformações em sua forma e nas relações historicamente construídas.

Para os intelectuais que problematizam a questão da “origem” do maracatu, esta perspectiva oculta as transformações simbólicas reinventadas e negociadas constantemente pelos maracatuzeiros, protagonistas e criadores de maracatu, bem como as suas escolhas medidas pelos meandros de seus contextos e conjunturas.

A própria formação do Lokan Oba - Maracatu Nação revela a remodelação e ressignificação histórica sofrida pelo maracatu, pois compõe-se pelos personagens do rei e

rainha, dama do paço, porta-estandarte, índios, baianas, baliza, príncipe e princesa, duque e duquesa, corneteiro, vassalos, brasabundo e escravos, seguido com o acompanhamento dos instrumentos atabaque, surdo, caixa de guerra, tarol, agogô, gonguê, ganzá, pandeiro, repique e corneta, conforme descrito no release feito por Ibeji.

Ibeji demonstra a especificidade do maracatu de Lokan Oba - Maracatu Nação que se distingue do maracatu rural, ou ainda chamado de maracatu de orquestra, baseado na estrutura rítmica do baque solto, que diferentemente do maracatu-nação é composto por instrumento de sopro, pois o baque virado é executado pela variação rítmica dos toques percussivos de tambores chamados de alfaia aliado ao som do gonguê, tarol, caixa-de-guerra, ganzá (ou caracaxá), instrumentos que são acompanhados pelo baque das toadas e o canto das loas.

Em maio de 1983, pela primeira vez, fora de Pernambuco, é mostrada a presença do caboclo lanceiro. A fantasia foi comprada por Ibeji de Mestre Salustiano na ocasião em que esteve em Olinda. Embora o caboclo de lança geralmente pertença ao maracatu de baque solto, Ibeji agrega o personagem integrando-o aos demais componentes do Lokan Oba - Maracatu Nação, que como pontuamos é de baque virado. O visual do caboclo é composto por mantos, também chamados de gola, bordados em pedrarias com lantejoulas, missangas, canutilhos, vidrilhos, todos bem coloridos, o chapéu e a pontiaguda lança são envoltos por longas fitas de papel celofane que ficam pendidas e ganham movimentos, onde as diversas cores se misturam com sua dança. Trata-se aqui, como em outros momentos apresentados neste trabalho, que Ibeji não renunciava à possibilidade de fundir e experimentar novos elementos no interior de Lokan Oba - Maracatu Nação. Criando e produzindo um repertório artístico característico próprio do grupo, expressava formas diferenciadas nas coreografias das danças, distintas dos passos comuns apresentados nos maracatus-nação, vestimentas e figurinos dos personagens com adaptações

variadas nas roupas, acessórios e adereços, realizando mudanças estéticas nos desfiles, e os baques executados não necessariamente seguiam a escrituração musical dos toques e convenções rítmicas percussivas das nações de Recife, destoando dos “tradicionais” baque *dobrado* ou *virado*, baque de *luanda* (ou baque de *marcação*), baque de *parada*, baque *male* e baque *trovão*, (re) inventado uma identidade sonora e compondo uma forma de escuta diferenciada das nações e outros grupos de maracatu.

Será, todavia, a partir do carnaval de 1972, em São Paulo, que Lokan Oba - Maracatu Nação ganha uma singular expressividade e visibilidade, vindo a somar juntamente às Escolas de Samba, disputando e negociando o período das festas carnavalescas como espaço de atuação para apresentação de seus desfiles. A inserção do Lokan Oba Maracatu - Nação no roteiro dos desfiles carnavalescos não se dará sem resistências, sobretudo por setores da própria organização oficial do Desfile. Contudo, com o apoio da União das Escolas de Samba de São Paulo - UESS o Lokan Oba Maracatu - Nação abriu oficialmente outros dois carnavais na cidade de São Paulo no sambódromo do Anhembi.

Assim, as impressões extraídas pela pesquisa que aborda o processo de reterritorialização do maracatu de baque virado de Recife para a cidade de São Paulo, observando nos termos das rupturas e permanências dessa manifestação da cultura popular desenvolvida pelos maracatus-nação, e que espraia-se por diversas regiões, investigando o trabalho artístico e cultural afro-descendente que possui como tema comum o maracatu, percebemos que ao que refere-se e envolve os instrumentais, personagens, dança e batuque do Lokan Oba - Maracatu Nação possui uma série de símbolos transformados e (re)significados, recriando-se um contexto artístico-cultural singular para a época, bem como reverberando ainda hoje, mesmo que implicitamente, uma referência para os grupos de maracatu na atualidade da capital paulista e em seu entorno.

Referências Bibliográficas

ALENCAR, Cale. *Origem e evolução do maracatu no Ceará*. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2007.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1960.

AMORIM, Maria Alice. *O samba de maracatu*. Recife: Suplemento Cultural. Diário Oficial. Século de Cultura, Companhia Editora de Pernambuco, 2000.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo/Brasília: Martins Fontes, 1975.
_____. *A calunga dos maracatus*. In: Estudos Afro-Brasileiros. Recife: Massangana, 1988.
_____. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte/Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória /2º tomo, 1982.

ARAUJO, Emanuel. *A mão afro brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenenge, 1988.
_____. *Um conceito em perspectiva*. São Paulo: Instituto de Políticas Públicas Florestan Fernandes, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Preâmbulo ao estudo da história da arte*. Lisboa: Estampa, 1992.
BASTIDE, Roger. *Imagens do nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.
_____. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhembi, 1959.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
_____. *Repensando a pesquisa participante*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Théó. *Folgedos Natalinos Maracatu*. Maceió: Circo Cultura, do Programa de Desenvolvimento de Ações Sócio-Educativas e Culturais, da Secretaria da Educação e Cultura, em Convênio com SEPS/MEC, 1982.

BENJAMIN, Roberto. *Maracatus rurais de Pernambuco*. In: PELLEGRINI, Américo Filho (org). *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo/Belém/João Pessoa: Edart/Ufpa, 1982.

BONALD, Olímpio Neto. *Os caboclos de lança - azougados guerreiros de ogum*. In: SOUTO, Mario Maior. SILVA, Mario. DANTAS, Leonardo (org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife, Fundaj/Massangana, 1991.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro: séculos XVI-XVII-XVIII, os cronistas coloniais, os viajantes estrangeiros*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Civilização e cultura: pesquisas e notas de etnografia geral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988.

_____. *Tradição, ciência do povo: pesquisas na cultura popular do Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Entendendo o folclore e a cultura popular*. Rio de Janeiro: Museu do Folclore Édison Carneiro, 1980.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários - O nacional e o popular na cultura brasileira. Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, Gilson Brandão. *A festa é de maracatu. Cultura e performance no maracatu cearense (1980-2002)*. Dissertação de mestrado. UFC: Fortaleza, 2009.

COELHO, José Teixeira Netto. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DIAS, Paulo. *Comunidade do tambor*. São Paulo: Exposição Multimídia Comunidades do Tambor, 1999. Acesso em cacheura@cachuera.org.br

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Unesp, 2005.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese em ciências humanas*. Lisboa: Presença, 2002.

FERNANDES, Florestan. *A investigação etnológica no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Global, 2009.

_____. *O folclore em questão*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Ascenso C. Gonçalves. *O maracatu*. In *Danças Pernambucanas. Antologia Pernambucana de Folclore*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 1988.

FONSECA, Luís Adão. (Org.). *História – Agenda para o milênio*. São Paulo: Edusc/Fapesp, 2001.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

FREITAS, Newton. *Motivos típicos y carnavalescos*. Buenos Aires: Pig Malion, 1943.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

GARCIA, Carlos. *O que é nordeste brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade o poeta das artes do povo*. Rio de Janeiro: Centro de Articulação de Populações Marginalizadas- CEAP, 2009.
- GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Rainha coroadas: história e ritual nos maracatus-nação do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Vol. 20. N. 1, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IANNI, Octavio. *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- IKEDA, Alberto Tsuyoshi. *Um carnaval pós-moderno*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1997.
- KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine; SANTOS, Jamessom Florentino. *Tradição, globalização e consumo nos maracatus nação pernambucanos*. Salvador: VII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2011.
- LARA, Larissa Michelle. *O sentido ético-estético do corpo na cultura popular*. Tese de doutorado. UNICAMP: Campinas, 2004.
- LIMA, Claudia Maria de Assis Rocha. *Introdução à história do negro no Brasil*. Recife: Raízes Brasileiras, 2009.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.
- _____. *Maracatus e maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo alfayas e fazendo histórias. Recife, 1930-1945*. Recife: Bagaço, 2008.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Cultura afro-descendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós*. Recife: Bagaço, 2007.
- LIMA, Luis Costa. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. São Paulo: Ricordi, 1972.
- LOPEZ, Alfonso Quintas. *Estética*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- MONTEIRO, Marianna Francisca Martins; DIAS, Paulo. *Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira*. São Paulo: Estudos Avançados. Volume 24. No. 69, 2010.
- MOTA, Mauro. *Terra e gente*. Recife: Imprensa Universitária do Recife, 1963.
- NASCIMENTO, José Leonardo. *História da cultura, da historiografia, das ideias e das Artes/Brasil; Final do século XIX e início XX*. In: ARRUDA, José Jobson de Andrade,

MEDEIROS, Ruy. *O caboclo de lança do maracatu rural: o trabalhador rural se prepara para enfrentar a luta de classes*. Universidade Federal Rural de Pernambuco. 7º Conferência Brasileira de Folkcomunicação, 1998.

OLIVEIRA, José Flávio de. *História da cultura brasileira. Textos selecionados*. São Paulo: [s.n.], 1974.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
_____. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho D' Água, 1992.

PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEIXE, Cesar Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980.

PELLEGRINI, Américo FILHO; SANTOS, Yolanda Lhullier dos. *Antropologia cultural & folclore*. São Paulo: Olimpika, 1989.

REAL, Katarina. *As nações africanas maracatus de baque virado e os maracatus rurais. Maracatus de orquestra*. In: O folclore no carnaval do Recife. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Massangana, 1974.

_____. *Eudes: o rei negro do maracatu*. Recife: FUNDAJ/Massangana, 2001.

_____. *O folclore no carnaval do Recife*. 2º ed. Recife: FUNDAJ/Massanga, 1990.

RIBEIRO, Pedro; MONTES, Maria Lucia. *Maracatu de baque solto*. São Paulo: Quatro Imagens, 1998.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1995.

_____. *O processo civilizatório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

QUEIROZ, Martha Rosa Figueira. *Onde cultura é política: movimento negro, afoxés, e maracatus no carnaval do Recife (1979-1995)*. Tese de doutorado. UNB: Brasília, 2010.

QUEIROZ, Sueli Robles Reis. *Escravidão Negra no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987.

QUINTÃO, Antonia Aparecida. *A preservação da identidade dos africanos no Brasil: conflitos e solidariedades nas irmandades religiosas do Rio de Janeiro e de Pernambuco no período Pombalino*. In: A dimensão atlântica da África. São Paulo: CEA-USP/SDG-Marinha/CAPES, 1996.

SANTIAGO, Adelina Barreto. *Folclore do nosso Brasil*. Rio de Janeiro: Revista Acadêmica Nacional de Música, 2002.

SANTIAGO, João. *Maracatus*. Recife: Centro Folclórico da Torre, 1976.

SANTOS, Ivan Maurício Monteiro; CIRANO, Marcos. ALMEIDA, Ricardo de. *Arte popular e dominação: o caso de Pernambuco – 1961-1977*. Recife: Alternativa, 1978.

SETTE, Mário. *Maxambombas e maracatus*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1958.

SILVA, Alberto V. da Costa. *A enxada e a lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SILVA, Leonardo Dantas. *A corte dos reis do Congo e os maracatus de Recife*. In: Ciência e Trópico. Recife: Fundaj/ Massangana, 2000.

_____. *Alguns documentos para a história da escravidão*. Recife: Fundaj/Massangana, 1988.

_____. *Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

_____. *Estudos sobre a escravidão negra*. Recife: Fundaj/Massangana, 1988.

_____. *Maracatu: presença da África nas ruas do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

SILVA, Leonardo Dantas; SOUTO, Mario Maior. *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: Fundaj/ Massangana, 1991.

SOUZA, Marina de Mello. *Reis negros no Brasil escravista. História da festa de coroação de rei de Congo*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

TSEZANAS, Julia Pittier. *O maracatu de baque virado: história e dinâmica cultural*. Dissertação de mestrado. USP: São Paulo, 2010.

TENÓRIO, José Maria. *Ibejy Divulga o Folclore de Alagoas em São Paulo*. Maceió: Jornal de Alagoas, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

TELES, José. *Do frevo ao manguêbeat*. São Paulo: 34, 2000.

TRINDADE, Solano. *O poeta do povo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.

VELOSO, Sergio. *História de maracatu*. Recife: Suplemento Cultural. Diário Oficial. Século de Cultura, Companhia Editora de Pernambuco, 2000.

VICENTE, Ana Valéria. *Brincando maracatu*. Recife: Bagaço, 2008.

_____. *Maracatus na globalização: um estudo das estratégias locais para manter e difundir uma cultura tradicional*. In: Deu Bastos. Rio de Janeiro: Novas Direções Marketing Cultural, 2003.

_____. *Maracatu rural: o espetáculo como espaço social*. Olinda: Associação Reviva, 2005.