

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES – SÃO PAULO

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Gabriel Mesquita do Nascimento

**O Maracatu de Baque Virado: exercícios plásticos da cultura afro-
pernambucana**

São Paulo

2017

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Gabriel Mesquita do Nascimento

O Maracatu de Baque Virado: exercícios plásticos da cultura afro-pernambucana

Monografia apresentada ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^aDr^a. Rita Luciana Berti Bredariolli

Co-orientador: Me. Marcos Verdugo

São Paulo

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a todas as Nações de Maracatu e seus protagonistas, que vivem, fazem e transmitem seus conhecimentos pelo Brasil e pelo mundo, permitindo ao Maracatu Nação resistir através dos séculos.

À Clara Lúcia, mãe exemplar, professora da vida e da escola, companheira e maior incentivadora. Agradeço por todos os momentos de carinho e aprendizado, por caminhar ao meu lado na vida e pela compreensão incondicional.

À Marina, irmã e companheira de lutas e alegrias, pelo carinho e todas as trocas em nossas trajetórias.

À Marcos, pela ajuda, pela paciência, pelo aprendizado e por sempre fazer-se presente. Mo nifée re.

À Mestra Joana e Mestre Chacon, por todo o carinho que sempre me deram, pelos ensinamentos do maracatu e pelas portas que me abriram.

À Rita Luciana, pelo apoio, compreensão, ensinamentos e trocas.

À Norberto, por manter acesa a paixão pela aquarela.

À Camila e Liliane, amigas para a vida e fiéis escudeiras durante toda a minha trajetória acadêmica.

À Jean, pelos ensinamentos do pé de dança do maracatu.

À Thiago e à Tia Mari, por toda a troca, ensinamentos e companheirismo durante a viagem à Recife.

Aos companheiros de baque do Ouro do Congo, pelo afeto, aprendizagem, troca e amizade.

À Aurélio, por me colocar a primeira saia no maracatu.

À Gladys, avó querida e eterna companheira de desenho. Por todos os anos de troca, carinho e afeto.

RESUMO

Este trabalho é o resultado de um estudo sobre o maracatu de baque virado de Pernambuco, uma das muitas manifestações da cultura afro-brasileira. Esse estudo é composto por uma série de exercícios plásticos sobre o maracatu. O principal objetivo foi explorar o imaginário cultural do maracatu – a personagem baiana rica, em particular – em duas perspectivas: artística e histórica. Olharemos para o maracatu sob a ótica da tradução cultural, atentando para a força da presença africana e a diversidade étnica destas referências e influências, mas também para a clareza com que se destaca no conjunto da manifestação a presença das culturas indígena e europeia.

Palavras chave: Maracatu de baque virado. Cultura afro-brasileira. Baiana Rica. Cultura Popular.

ABSTRACT

This work is the result of a research about maracatu de baque virado from Pernambuco, an afro-Brazilian culture manifestation. This research is composed by a series of artistic works. The main objective was to investigate maracatu by two perspectives: artistic and historical. Maracatu will be analyzed as cultural translation, attempting to the power of African presence and ethical diversity of this references and influences as to the evidence of Indigenous and European cultural presence.

Keywords: Maracatu de baque-virado. Afro-brasilian culture. Baiana Rica. Popular culture.

Índice

INTRODUÇÃO	7
METODOLOGIA	10
CAPÍTULO I – BREVE HISTÓRICO DO MARACATU	12
1. MARACATU: UMA HISTÓRIA DE RESISTÊNCIA	12
CAPÍTULO II – EXERCÍCIOS PLÁSTICOS	26
2.1 A BAIANA RICA	26
2.2 ESTUDOS	28
CONCLUSÃO	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50

INTRODUÇÃO

O desejo de se sentir seguro, de estar ocupando um determinado espaço e tempo, de pertencer, e ser, parecem estar cada vez mais indisponíveis na atualidade. A crise mundial, em todos os setores, tem provocado a sede por convívio, a busca por novas formas de encantamento e de reagrupamentos do humano. Essas redes instigam outros paradigmas para o entendimento de corpo e de mundo. Pensar o corpo como um sistema complexo, dentro de um universo mais complexo ainda, é se imaginar como uma peça de um jogo de xadrez ou como uma das partes de um quebra-cabeça que, obrigatoriamente, necessita das outras partes para compor a estética do jogo.

O corpo é aqui considerado como um sistema de cultura que opera conhecimentos num jogo de tensões que possibilitam reflexões acerca das normas, do racional, do individual, do concreto, do mito, do sensível, do coletivo, do abstrato. O sentimento é o de acreditar na educação, no reencontro com o corpo e na arte, não na educação racionalista, neoliberal e eurocêntrica fabricada, mas na educação que transcende o formal, as certezas, o real, o ter, o tempo e o espaço. A educação que salta os muros da escola e dança nas rodas de convivência da vida cotidiana. Saber jogar o jogo da vida não é nada fácil, principalmente para aqueles que foram e continuam sendo marginalizados na sociedade brasileira.

Falo de corpos brutalmente violentados em suas formas de ser e estar no mundo que, mesmo e apesar de tudo, souberam e ainda sabem viver intensamente, com plenitude, os segredos da dança da vida. Falo dos povos originários que aqui já viviam e dos povos africanos que aqui aportaram e seus descendentes brasileiros, os quais viveram um processo de convergência cultural, uma emergência de novas formas culturais, a partir da convivência imposta com outras culturas e da mistura com antigas e novas formas de viver. As regras de convivência determinadas pela colonização, sob as quais o corpo “indígena” e negro vivia, reduziam o indivíduo a um jogo de assimilação e troca de informações que deixaram marcas de repercussão na atualidade.

Assim sendo, as ações do corpo são estabelecidas de acordo com a ambiência que o cerca, incorporando o ambiente e se adaptando a ele, ao mesmo tempo. A cultura negra, em particular, herdada dessa congruência de corpos aponta uma tradição histórica de luta e resistência dos princípios de ancestralidade africana, sendo, por muito tempo, invisibilizada e inferiorizada. Oliveira (2003) afirma que, no caso do Brasil, diferentes culturas africanas se fundiram e se entrecruzaram com tradições originárias (“indígenas”) e portuguesas e produziram formas culturais afro-brasileiras.

O tema explorado nesta monografia procurou difundir conhecimentos sobre a plasticidade afro-brasileira no que se refere às alteridades civilizatórias que constituem a formação social brasileira, a partir da manifestação do Maracatu Nação em Pernambuco, em especial a personagem da Baiana Rica. Assim, objetivou-se a uma pesquisa plástica e realizada em forma de estudos de pintura em aquarela e a produção de um livro de artista que revelam aproximações aos processos de produção visual afro-brasileira.

A exposição desse cenário interpretativo evidenciou aspectos relacionados aos processos de identificação e construção de sociabilidades nos cortejos “populares tradicionais”. O Maracatu Nação se constitui como uma dança em configuração de cortejo que representa as antigas Coroações de Reis do Congo, celebração organizada pelas Irmandades do Rosário no período colonial, ligada às festas católicas de reis.

Os protagonistas desses maracatus eram africanos escravizados e seus descendentes brasileiros, que também cultuavam as formas africanizadas de religião. Essa solenidade era presidida pelo pároco da igreja, no dia de Nossa Senhora do Rosário. Um cortejo com batuques, cânticos e dança, seguido por membros da realeza. No decorrer da dinâmica cultural essa manifestação passou a integrar as festividades do carnaval. O sentido da festa era a manipulação e o domínio da elite branca sobre a classe oprimida (negros-escravizados, trabalhadores do campo, índios e leigos), legitimando um poder cultural e político, uma relação de cumplicidade, uma vez que os reis eleitos eram encarregados de intermediar as relações entre senhor e escravo, evitando o confronto direto.

O cenário da pesquisa que gerou esta monografia buscou na experiência da educação comunitária do Maracatu Nação Porto Rico e Maracatu Nação Encanto do Pina perceber novas redes de estados de resistência e luta por sentidos e significados de vida expressos nas linguagens visuais dos cortejos. A ideia de educação aqui se refere, conforme Brandão (1991), ao entendimento de formas de se tornar comum o que se sabe, no mundo das ideias, das crenças, e tudo que se constitui como convivência nos grupos sociais, no trabalho, na vida em processo contínuo de aprendizagens que se constroem e reconstroem em redes de sociabilidades.

A sociabilidade existe, de forma densa, a partir das experiências de vida nas várias dimensões do ser. Ela se manifesta nas funções desempenhadas pelos indivíduos numa dada comunidade, assumindo as máscaras sociais de acordo com suas opções, tempos e lugares. Uma comunidade de resistência se constrói na base da consciência coletiva e do sentimento compartilhado, de princípios e valores que regem o grupo, que se firmam através de suas festas, cultos religiosos e da lógica do entendimento de sua própria importância no todo, uma perspectiva orgânica de estruturas elementares que sustentam a vida e permanência do grupo na sociedade.

Alguns pressupostos de interpenetração cultural embasaram o estudo que compreendeu, de maneira inversa, a ideia de pureza da tradição e de autenticidade de culturas. Contudo, foram consideradas como foco central da monografia as narrativas de ancestralidade africana materializadas no corpo que dança, como referência dos percursos de resistência e aprendizagem nos cortejos do Maracatu Nação Porto Rico e Encanto do Pina. Os processos de entrecruzamentos de informações culturais observados nas diversas manifestações populares como o maracatu ocorrem como um jogo de tensão entre elementos diversos, sendo um elemento alterado pelo outro, surgindo uma nova configuração.

Nesse entendimento, não cabe a ideia do Maracatu Nação apenas como dança de origem africana, mas sim como uma prática cultural proveniente da contribuição de várias culturas, em especial das culturas africanas. A pesquisa, os estudos e o livro procuraram dar visibilidade aos processos formativos no corpo-cortejo do Maracatu Nação Porto Rico e Encanto do Pina, entendendo o seu texto discursivo como um corpo político-social e emocional, o Corpo da Baiana Rica do

Maracatu. Nessa perspectiva, as interpretações dos processos formativos se inscreveram de forma não linear, e sim, em curvas, viradas e dobras que delineiam a imagem de um corpo *complexus* (MORIN, 2008) em seus fragmentos orgânicos e, nele, o espelho do todo, da existência, na indissociabilidade como permanência e inter-alimentação do próprio sistema (de vida). A trama desse tema, à qual me dediquei, gerou um fio condutor que se entrelaçou durante o decorrer da monografia, sendo pensada com base nos percursos de resistência e aprendizagem nos cortejos do maracatu nação e seus aspectos históricos, sociais e políticos.

Outro motivo que me levou a optar por este tema esteve relacionado a aspectos complexos da relação entre religião e dança. Mesmo sendo um convívio tão comum entre a população do Recife, não deixa de ser um desafio que marca a vida daqueles que o praticam. Esse desafio ocorre no sentido de vivenciar a tensão entre esses aspectos considerados, muitas vezes, como opostos e a superação de tabus impostos socialmente, principalmente no que se refere à religião de tradição africano-brasileira, a qual foi por muito tempo discriminada no Brasil.

METODOLOGIA

Durante minha estadia em Recife, sempre que possível mantive na mochila um caderno de esboços para praticar a sensibilidade do meu olhar e traço. As vivências nos barracões e as relações traçadas nesta experiência foram fundamentais para uma percepção mais apurada sobre este universo.

Ao retornar para casa, em Embu das Artes – SP, iniciei o levantamento bibliográfico sobre o tema. A partir deste levantamento elaborei o planejamento das próximas etapas e suas potencialidades plásticas para a apresentação do trabalho. Durante meu percurso acadêmico enveredei pelos caminhos da aquarela, o que fez desta técnica a escolha natural para os estudos propostos nesta pesquisa.

Também proponho a confecção de um livro-objeto, com o conteúdo desta monografia, tematizado com a estética da baiana rica. A ideia é traduzir o movimento da saia da baiana para a forma como se experimenta o objeto. Para isso

pesquisei livros de artistas diversos, todavia, a obra Babel, de Paulo Bruscky me chamou a atenção pela forma circular apresentada. Para a confecção do livro-objeto, fez-se necessária uma busca por ferramentas que cortassem papel em formato de círculo, o que me levou a construir um aparato com essa funcionalidade. Esta ferramenta consiste em dois pedaços de madeira sobre uma base de metal giratória, previamente furados e encaixados de forma a apresentar a figura de uma letra L na horizontal. Com duas porcas, prende-se uma lâmina de estilete à ponta da madeira mais longa, possibilitado, assim, o corte em formato circular.

Após o corte das folhas, revesti uma caixa com sobras do meu figurino de baiana rica e adicionei os adereços para uma apresentação mais apropriada ao tema.

CAPÍTULO I – BREVE HISTÓRICO DO MARACATU

1. Maracatu: uma história de resistência

É bem desafiador descrever e definir o que é o Maracatu Nação, porque ele é muita coisa ao mesmo tempo, fruto de um conjunto diverso de informações culturais entrelaçadas umas às outras. Mesmo assim, irei me aventurar a defini-lo descrevendo-o em suas formas estéticas e éticas de organização e em seus processos históricos.

O Maracatu Nação é uma manifestação popular que lembra as festas dos Negros Coroados, celebração que acontecia na frente das igrejas no período natalino, em devoção aos santos católicos e também aos orixás, eguns e juremas, de forma camuflada, uma vez que os negros eram proibidos de manifestarem suas práticas religiosas.

Esses cortejos de maracatus, ao longo da história, passaram a ser realizados no carnaval, assumindo ainda mais o caráter de festa. Mesmo assim, os grupos considerados de “tradição”, na atualidade passam por um ritual religioso de preparação para transitarem nas ruas e praças durante o período carnavalesco. O carnaval em Recife e Olinda é um período onde tudo é modificado em função da festa. As cidades ficam repletas de pessoas de diferentes lugares e culturas, ganham mais vida e cor com os adereços e enfeites carnavalescos espalhados pelos bairros.

O percurso do tráfego de automóveis e coletivos é alterado em função do trânsito das pessoas pelas ruas, tomando conta desses espaços. As edificações

consideradas patrimônio cultural são todas resguardadas, assim como as igrejas históricas do Rosário dos Pretos e do Pátio do Terço que se inter-relacionam no contexto desta pesquisa. Quando desfilam nas ruas, as/os participantes do Maracatu Nação incorporam as/os personagens dos membros de uma corte real e se apresentam com respeito às insígnias da corte principal e seu sentido de proteção, de nação e de relação com o sagrado.

As dinâmicas corporais manifestadas pelas/os participantes do maracatu na apresentação dos membros da corte real, em suas especificidades de movimentações e objetos simbólicos do cortejo, como a Calunga, o pálio, a coroa e o cetro, se relacionam com a poesia das toadas do maracatu, que mencionam fragmentos de um período histórico, borrando identidades com suas/seus personagens míticos.

Diferentes sistemas religiosos se comunicam na dança do Maracatu Nação, sistemas esses que, a princípio, compreendem de maneiras diferentes a relação do corpo desde o nascimento, com a espiritualidade. A respeito do nome “Maracatu”, várias foram as hipóteses etimológicas levantadas, dentre elas, me chama atenção o sentido da dança como uma “guerra bonita”, misturando o caráter festivo e guerreiro, resistente da própria cultura em si. Neste caso, “Marã”, na língua Tupi-guarani, significa “a guerra, a confusão, a desordem, a revolução”, e Catu, também em Tupi-guarani, quer dizer bom, bonito. Uma guerra bonita de sentidos e significados de vida em comunidade. Alguns autores argumentam que a origem do nome maracatu vem do instrumento musical chamado maracá. Já outros, se referem a uma senha utilizada pelos grupos de negros quando reunidos em praças públicas, que “debandavam” fugindo da polícia, ao se sentirem ameaçados.

O autor Guerra Peixe (1981) nos informa que no Museu do Dungo, em Angola, aparece a definição do maracatu como uma dança dos Bondos, grupos étnicos situados entre os rios Cuango, Lui e Camba, região de Angola. Contudo, não se pode afirmar uma “verdade” sobre questões relativas a elementos da cultura, uma vez que se trata de um processo dinâmico e interligado a vários outros aspectos da vida social.

A complexidade do Maracatu Nação evidencia aspectos variados de africanidades entrecruzadas, dentre outras culturas observadas também na maioria

das manifestações da cultura popular brasileira. Não é possível falar em maracatus sem relacioná-los à diversidade étnico-cultural característica dos processos civilizatórios estabelecidos no Brasil e na América Latina como um todo. A congruência de povos de várias culturas (portugueses, holandeses, franceses, judeus e afro-mestiços) em Pernambuco, fez proliferar um *ethos* discursivo polissêmico que narra a luta e a resistência aos princípios que fundamentam as culturas africanas no Brasil e que dão o tom do carnaval de Pernambuco.

É importante considerar que grande parte da população do Recife e de Olinda é constituída por negros e negras, que aqui fincaram raízes e foram desembarcados, como negros escravizados trazidos de diversas regiões da África, carregaram em seus corpos o que tinham de mais importante: a memória de suas culturas, a criatividade e o sentido de luta pela liberdade. Muitos das/os participantes que compõem este cenário moram nos morros das periferias de Recife e Olinda onde, apesar da pobreza, da falta de saneamento básico, do tráfico de drogas, do analfabetismo, do desemprego e da violência, emana a arte popular que sobrevive produzindo conhecimento.

São diversos grupos de maracatus, caboclinhos, sambas, cocos de roda, afoxés e capoeira que se cruzam e negociam permanentemente o sentido da festa do carnaval. Vê-se um período plural, no qual esses corpos participantes se vestem e se despem da fantasia (máscara) de ser rei, rainha, príncipe, princesa, padre, freira, pirata ou diabo e, depois que o encantamento acaba, continuam sendo motoristas, pedreiros, professoras, advogados, costureiras, empregadas domésticas, biscateiros ou mesmo só batuqueiros, que não fazem outra coisa senão viver do e para o maracatu.

Esse vestir e despir de máscaras significa não só assumir um desejo de travestir-se nessas figuras, mas também de mergulhar no imaginário simbólico dessas/desses personagens. Isso parece fazer parte de uma habilidade de realidade simulada, que repercute de forma palpável no corpo que dança. E é exatamente assim que surge a personagem da Baiana Rica: um homem travestido de mulher.

As cidades de Recife e Olinda desenham um quadro de paisagem natural diversa, atravessada por rios, mares e vegetações centenárias que agrega a arte e a beleza arquitetônica dos casarões antigos, igrejas, praças, monumentos, pontes e

ruas, por onde transitam, ainda hoje, as várias agremiações carnavalescas – espaços que guardam a memória e energia daqueles que as construíram, artistas negros que não aparecem nessa história. A pintura deste quadro não termina aí, há um outro lado dessas cidades que configura outro tipo de arquitetura, a grafia da periferia, dos morros, das favelas, dos alagados, dos lixões, enfim, lugares de onde emana a maior parte desses participantes carnavalescos e onde são gritantes as diferenças socioeconômicas que parecem se constituir como fonte de desafios, criatividade e sobrevivência para essas pessoas. Uma história que se repete em ciclos de vida marcados pela disputa de poder.

A cultura preenche espaços de rede de sociabilidades que, nas manifestações afro-brasileiras, expressam nas entrelinhas do discurso de nação e de identidade nacional narrativas complexas e contraditórias que se apresentam como drama da vida cotidiana do corpo que dança o maracatu, reivindicando a garantia de melhores condições de vida, em uma sociedade que se diz “igual e democrática”. Este é um mito antigo, que até hoje se inscreve nos diversos discursos daqueles que se negam a aceitar as diferenças e os contrastes da vida em comum.

Sendo assim, conforme Cunha (2008, p. 153), “a cultura nacional é um discurso, participar na nação é ser enquadrado neste discurso para o qual diversidade e pluralidade significam riscos às imagens idealizadas e conseqüente ameaça aos poderes e locais instituídos”. O espaço cultural dessa dança se apresenta em sua dimensão simbólica como um espelho invertido, em que as imagens refletidas traduzem a configuração da instauração dos processos civilizatórios na sociedade do Brasil colônia, com desfile da corte real representada pelo negro escravizado saindo à rua para sambar. Uma forma sublime de enfrentamento ao opressor e, ao mesmo tempo, um reflexo de um movimento de resistência e força que se renova ainda hoje, a cada carnaval.

Os Maracatus Nação desfilam nas ruas como corte real com seus reis e rainhas; negros e negras se mostram com uma roupagem de estatuária barroca, de armações e saias enormes, preenchendo todos os espaços das ruas. A estética performativa dos corpos configura uma imagem que da cintura para cima se mantém na postura ereta das cortes, mas nos quadris e pés estremece tudo ao som dos tambores, contagiando o público em geral, aprestando homenagens aos orixás,

juremas, eguns (mortos) e santos católicos, reivindicando a inteireza das coisas. Ao cenário desse corpo-cortejo acentuam-se formas de diálogo com o caráter simbólico sagrado e profano (lúdico), observados como características marcantes dessas manifestações populares, que ora estão nos terreiros e na frente das igrejas e ora estão brincando e dançando nas ruas da cidade, encantando a todos com o batuque.

Os registros sobre o Maracatu Nação em Pernambuco indicam um caminho histórico iniciado a partir das festividades religiosas marcadas pelo fim do período colonial, no século XIX. No entanto, há indícios de que essa forma de cortejo para coroação dos reis negros já existia desde o século XVII. No início do período colonial, as grandes festas públicas no Brasil se apresentavam de duas formas: festividades de cunho competitivo, envolvendo atividades de jogos e torneios de cavalarias e festividades barrocas, marcadas pelos desfiles processionais dos símbolos do poder (TINHORÃO, 2000).

Segundo Tinhorão (2000), a mobilização do povo ocorria em eventos de rua, que relacionavam o aspecto lúdico dos desfiles processionais presentes nas celebrações da Igreja Católica, se configurando também como uma forma de manutenção e manipulação de interesses do poder instituído e do desejo de propiciar a diversão popular. Diante disso, a estratégia religião-espetáculo continuava funcionando com sucesso, como na Europa no século XIV, onde as procissões criadas pela Igreja Católica, tais como a de Corpus Christi, ainda presentes em diversas localidades do Brasil, apresentam-se num jogo de convivência entre religiosidade e ludicidade.

No processo de urbanização gerado pela Revolução Industrial surgem, evidenciando marcas desse passado histórico, novas formas de procissões voltadas para a diversão em festas características do ciclo natalino e do período carnavalesco, com desfiles de blocos, escolas desamba, dramatizações coletivas de enredo e a utilização de fantasias. Data desse período o surgimento dos cortejos de Maracatu Nação como representação simbólica da coroação de reis de Congo no período carnavalesco. Marina de Mello Souza, em seus estudos sobre Reisados, revela o cruzamento dessa manifestação a partir do século XVIII, quando as Congadas e os Maracatus Nação passam a constituir outros formatos.

No entanto, estudos sugerem que a coroação de reis negros ocorria no Brasil muito antes da era moderna. Quando tomou emprestado a corte de Reis negros na Congada para estruturar a sequência de seus números, o Reisado apareceu sob a forma de Rei de Congo. Quando se estruturou como uma família sertaneja, tomou o nome de Reis de Couro ou Reis de Careta. No caso de ter como base a realização de um baile medieval, com suas contradanças e suas engenhosas coreografias, o Reisado denominou-se Reis de Bailes (BARROSO, 1996).

As festividades características do ciclo natalino ocorriam em reverência ao Santo Rei Baltazar, o rei negro entre os Reis Magos que, pelos participantes, era associado ao Rei de Congo. O ritual dessas festividades assemelhava-se aos congos, com desfiles de majestades, balizas e feiticeiros, que também rememorava os maracatus em sua organização. É possível que, a exemplo das congadas, os maracatus tenham surgido bem antes do século XIX, ligados às Confrarias das Igrejas do Rosário dos Pretos.

Como a instituição da Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos em Lisboa (1520) não teve repercussão, foi constituída logo em seguida, no Brasil, a Confraria de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que era responsável pelas solenidades de Coroação de Rei do Congo. Considero, nas imbricações culturais referentes ao cortejo de maracatu, as observações feitas pela historiadora Marina de Mello Souza (2002), que desenvolveu um estudo aprofundado sobre as celebrações de Coroação de Reis Negros no Brasil, ocorridas desde o século XVIII até meados do século XIX. Trata-se de um trajeto histórico proveniente das antigas cerimônias reais, quando Portugal converteu a corte congoleza ao catolicismo africano, reelaborando identidades negras, evidenciando influências interculturais antes mesmo de se instituir como província colonial no Brasil.

Os desdobramentos dessa conversão interferiram significativamente nos ritos e símbolos do poder real, intervindo também nas estruturas sociais de domínio, como as redes de tráfico de comunidades negras escravizadas, havendo uma disseminação dessas celebrações de coroações de reis negros como forma de manipulação da classe oprimida. Será interessante perceber, na atualidade, como se materializam no cortejo as relações hierárquicas entre as atrizes e os atores

sociais que participam do cortejo, seus papéis desempenhados durante os preparativos para saída do cortejo e a relação com sua vida cotidiana.

As Irmandades do Rosário dos Pretos, responsáveis pelas antigas celebrações de Coroação de Reis, se elegeram como propiciadoras da permanência de princípios e elementos de inspiração africana, uma vez que foi observado na relação corpo-ambiente e memória desses cortejos de maracatu nação pistas significativas de intercomunicação semiótica, como narrativas simbólicas materializadas no cortejo, as quais nos estudos em pintura aquarela serão desveladas.

Assim, é importante considerar os registros históricos de Souza, que menciona as primeiras evidências dessa configuração de cortejo de maracatu no Brasil,

[...] ainda mais antiga que a festa mencionada pelos documentos da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Recife em 1674, foi aquela vista por Urbain Souchu de Rennefort em 1663 em Olinda. Nas palavras desse observador, os negros fizeram sua festa num domingo. Após irem a missa cerca de quatrocentos homens e mulheres, elegeram um rei e uma rainha e marcharam pelas ruas, cantando e dançando, recitando os versos que fizeram acompanhados de oboés, trombetas e tambores pascos (SOUZA, 2002, p. 206).

Diante disso, a instituição do Rei do Congo era uma solenidade para homenagear reis não reconhecidos pelo poder instituído, sendo presidida pelo pároco da igreja, no dia de Nossa Senhora do Rosário. Este cortejo, com cânticos e dança acompanhada de instrumentos de percussão e de sopro, seguido por membros da realeza, constituía o Maracatu Nação em Pernambuco. Logo, não se tem um consenso sobre o surgimento do maracatu, mas, segundo o que foi exposto, alguns elementos dessa configuração já eram encontrados no Brasil desde o século XVII.

Os cânticos que acompanham a dança interpenetram aspectos de religiosidade e ludicidade, características marcantes presentes nas toadas. Atualmente, o cortejo é constituído em média por trinta a cinquenta participantes em cada grupo, antes do carnaval, chegando a cerca de cem a trezentos participantes nos dias festivos, nos grupos mais tradicionais. A organização do cortejo se apresenta em pequenos grupos de figuras representativas da corte e se assemelha à formação dos antigos desfiles barrocos.

Abrindo alas para o cortejo passar e apresentando o grupo, segue o porta-estandarte, vestido com a indumentária característica da figura de Luís XV, conduzindo o estandarte, símbolo específico do grupo. Em sequência, ficam dispostas, uma ao lado da outra, as Damas do Paço, cada qual com sua Calunga, uma boneca negra enfeitada considerada símbolo da tradição religiosa dos maracatus.

Mário de Andrade ressalta apenas quatro dos diversos sentidos etimológicos da palavra Calunga, oriunda dos dialetos bantos e que está relacionada a: uma planta rutácea, um camundongo ou catita, um boneco ou boneca e a uma pessoa malandra, “ratoneira”. No maracatu o autor se refere à Calunga como uma boneca de sexo feminino, vestida ricamente com roupas de estilo colonial, sendo portada pela Dama do Paço e constituída por traços da mistura entre os cultos afro-americanos.

Depois das Damas do Paço com a Calunga seguem, na descrição do cortejo, os dignitários da corte: duque e duquesa, príncipe e princesa, barão e baronesa, um embaixador, ministro, baliza e, em seguida, guardados pela disposição da corte na frente, se encontra o Rei e a Rainha, as personalidades principais do cortejo de maracatu. Estes, vestidos com toda pompa e luxo, carregam nas mãos a espada e o cetro. Ambas as figuras são acompanhadas por um negro-vassalo, que carrega o Pálio, um grande guarda-chuva, girando-o entre suas mãos – uma herança da cultura árabe entrelaçada no Maracatu de Pernambuco (na cultura árabe o Pálio representa uma manifestação de poder).

Completando o cortejo seguem, ainda, os lanceiros (soldados), as catirinas, que se apresentam como mucambas da corte, vestidas de chita, além da representação dos orixás e dos caboclos de pena que, durante todo o cortejo, dançam sequências complexas de movimentos, fazendo referência às culturas originárias no Brasil. Os outros integrantes participam dançando de forma mais espontânea, solta e compassada, como a dança das yabás (bairanas), uma dança de encanto e respeito.

Finalizando toda a configuração do cortejo do Maracatu Nação de Pernambuco, segue a Batucada, composta de vários instrumentos, como caixas de guerra (taróis), alfaias (tambores), gonguês, xequerês e maracás. Essa configuração

do cortejo de maracatu acima descrita já não mais se apresenta em todos os grupos de maracatu nação. Algumas agremiações ainda preservam a presença de alguns desses personagens e criam novos personagens, obedecendo às normas estabelecidas pela organização do Festival do Carnaval. Já os maracatus que não participam do festival, saem nas ruas dentro de suas condições e preferências. O fato é que essa dança-cortejo já nasceu da interpenetração cultural de elementos das religiões africanas e do catolicismo popular. Uma dessas novas personagens é justamente a Baiana Rica.

Considera-se que o sincretismo foi uma forma imposta de incutir na população do Brasil valores católicos de religiosidade e moralidade, como estratégia de manipulação dos grupos sociais em torno do projeto lusitano, se estruturando na formação de uma sociedade subalterna, patriarcal e desigual. Por outro lado, ressalta-se também que o sincretismo serviu como estratégia de sobrevivência cultural dos negros escravizados frente à dominação.

Conforme Burke (2006), a interação entre o cristianismo e religiões africanas, como se configura na manifestação do Maracatu Nação, aponta itens significativos para o entendimento da dança que se apresenta hoje. O primeiro está relacionado à aceitação da religião cristã pelos líderes africanos - uma forma camuflada de esses dirigentes incorporarem novas práticas à sua religião, evitando o conflito direto. O segundo ponto é quando se observa a situação dos negros escravizados africanos nas Américas, que encontraram formas de traduzir nas crenças dos santos católicos os cultos de seus orixás.

A tradução de Ogum, Xangô ou Iemanjá para seus equivalentes católicos, São Miguel, Santa Bárbara ou a Virgem Maria, permitiu aos cultos africanos sobreviverem disfarçados entre os escravos no Novo Mundo. A invocação a Santa Bárbara pode ter sido “para inglês ver”. No entanto, o que começou como um mecanismo consciente de defesa se desenvolveu com o passar dos séculos e se transformou em uma religião híbrida (BURKE, 2006, p.67). A tradução se caracteriza como um aspecto importante do hibridismo cultural que, para Burke, ocorre por um processo de transcrição. O autor cita, como exemplo, as diferentes culturas africanas que chegaram ao Brasil no período colonial bantos, nagôs e jejes, que se

fundiram e se entrelaçaram com outras culturas tradicionais, além de portugueses, formando uma nova organização, característica da cultura do Brasil.

Entendo que as traduções no maracatu se fizeram presentes desde a relação de vínculo com a Igreja Católica, uma vez que o Catolicismo Popular no Brasil se configurava menos dogmático do que o Catolicismo Romano, pois permitia a convivência de festas e folgas nas suas comemorações, mesmo que delimitando “parte religiosa” e “parte profana”. Os cortejos de grupos tradicionais de Maracatu Nação, segundo Real (1990), eram descendentes de organizações de negros africanos dos séculos passados. Ainda hoje os participantes do maracatu buscam, em seus cânticos e músicas, a memória da força de seus antepassados que, para sobreviverem e se adaptarem às condições de convivência em grupo diante do contexto duro da conquista, de choque e violência, tiveram que criar novas formas de convivência.

Não se deve perder de vista essas marcas de dominação, uma vez que tanto os negros como os povos originários tinham, em suas próprias referências, uma questão de sobrevivência. Na convivência de sentimentos de angústia, medo e impotência frente ao poder instituído, o corpo buscava se alimentar das contribuições de outras culturas e também dos elementos constitutivos do espaço urbano, convergindo num complexo processo de exaltação de aspectos que buscavam a sua adaptação por meio da dança, dos batuques, entre outras formas de comunicação que expressavam seus ideais de liberação do regime forçado.

Considero também os maracatus como uma tentativa de constituir, no novo continente, a ideia de nação, incorporando e recriando memórias das terras e culturas deixadas no passado, com o aprisionamento e a expatriação. Tais memórias, distantes de se referirem aos mesmos registros, posto que os negros trazidos para o Brasil eram provenientes de diversas regiões, culturalmente muito diferentes entre si, expressam formas para superarem a convivência plural e se adaptarem a novos modos de convivência, reorganizando suas manifestações, a exemplo do maracatu.

Assim, essa ideia de nação refere-se mais a uma nação imaginária, uma ideia construída frente ao contexto da expatriação, do que propriamente a algo pré-existente. Segundo Real (1990), os maracatus são considerados pelos

pesquisadores Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Roberto Benjamin, Pereira da Costa, Guerra-Peixe, como “legítimos descendentes de nações africanas”:

todas as descrições do cortejo dos maracatus, a começar na de Pereira da Costa e a terminar na de Ascenso Ferreira, passando por Mário Sette e Roger Bastide, nos fornecem inabalável convicção de que os maracatus derivam dos reinados do congo, isto é, das festas e danças que se realizavam por ocasião do coroamento dos reis do congo (BRANDÃO, apud REAL, 1990, pp.58-59).

Um aspecto interessante a ser tratado é o fato de ter sido o maracatu considerado também um “Cortejo Régio”. Para Real (1990), os cortejos descritos por Pereira da Costa na década de 1960, não obtiveram quase que nenhuma alteração em suas configurações, em comparação com os já vistos nos desfiles extraordinários de 1900, permanecendo, de forma “estável”, no tempo. Compreendo ser esta uma análise bastante restrita do que se observa enquanto ocorrência da complexidade dos fenômenos culturais advindos dessas manifestações populares.

Apesar disso, esta questão da permanência ou estabilidade de algumas configurações no Maracatu Nação são pontuadas a partir das questões relacionadas à cultura, aos imbricamentos entre séries culturais e no entendimento sobre as dinâmicas corporais de ancestralidade africana presentes nesta dança. Embora existam autores como Ascenso Ferreira, Pereira da Costa e Mario Sette que apontam e difundem o Maracatu Nação de Pernambuco como uma dança de origem africana, outros argumentam, com base na teoria do pensamento mestiço, ser uma afirmação equivocada, uma vez que se trata de uma expressão cultural que surgiu do encontro de diversas culturas presentes no Brasil colonial: as culturas africanas, já mestiças e diversas em seu conjunto, as culturas ameríndias e as culturas ibéricas. Isto sem considerar que o estado de Pernambuco foi um dos epicentros da ocupação holandesa no Brasil, nos séculos XVII e XVIII.

Por tudo o que foi dito, e também levando em consideração o estudo de Théo Brandão sobre as influências das antigas *Reinages* de vários países europeus na configuração do Maracatu Nação, penso ser esta uma dança de constituição pluricultural – no sentido da sua polissemia e polifonia presentes –, porém o foco foi encontrar elementos que evidenciem a herança cultural de ancestralidade africana no corpo que dança o Maracatu Nação em Pernambuco. Alguns autores já levantaram a necessidade de descrever a manifestação dos cortejos de maracatu,

contribuições interessantes que despertaram outros olhares de estudiosos sobre o assunto.

A princípio, as visões dos folcloristas não dão conta da complexidade que abarca esse artefato cultural, contudo, foram e ainda continuam sendo fontes significativas para os estudiosos da cultura. Séries culturais são textos de diferentes “faixas” da cultura que partilham uma dada semiosfera (LOTMAN, 1986). São exemplos de séries culturais: a música, a dança, a arquitetura, a oralidade, etc. Coroação de Reis como representação do poder local instituído.

Uma importante contribuição é a obra de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*, publicada em 1955. Conforme Guillen (2005), esta pode ser considerada, ainda hoje, a pesquisa mais aprofundada sobre os maracatus, na qual o autor apresenta como resultado do estudo as diferenças entre o Maracatu Nação (baque virado) e o Maracatu de Orquestra (baque solto), a partir da análise musical e das ações performáticas dos grupos. Guerra Peixe esteve pesquisando no Recife no período de 1949 a 1952, um período confuso para classificação das agremiações carnavalescas, tanto que as troças também eram chamadas de maracatus, por jornalistas e folcloristas.

Guillen considera que Guerra Peixe foi contrário a determinados conceitos idealizados por Mário de Andrade, Renato Almeida e Ascenso Ferreira. A problemática esteve em observar cuidadosamente a complexa musicalidade instrumental que envolvia os grupos de maracatus, evidenciando as possíveis diferenças sonoras entre um e outro grupo musical. Além disso, o estudo contribuiu para aproximar os maracatus da sociedade recifense, a qual ainda via tal manifestação como “coisa de negro”, bagunça, arruaça.

A obra é referendada pelos estudiosos da cultura e pelos maracatuzeiros que buscam legitimar a autenticidade dos maracatus. Essas diferenças sonoras identificadas por Guerra Peixe entre os Maracatus Nação ou de baque virado e o Maracatu Rural, denominado de baque solto ou como Maracatu de Orquestra, talvez possam ser comparadas, na dinâmica cultural contemporânea, com as relações entre os maracatus de tradição e os maracatus apenas de percussão espalhados hoje pelo mundo. Considero também esses grupos percussivos como participantes do processo de recriação e reinscrição da tradição para permanência do maracatu

na contemporaneidade. Os estudos de Mário de Andrade (1982) descrevem as semelhanças entre as danças populares que sugerem o desenvolvimento de novas configurações, resultantes de sucessivos entrecruzamentos culturais.

Esse pressuposto norteia o entendimento relativo aos processos de formação cultural da sociedade brasileira. O autor descreve o Maracatu Nação relacionando-os, inclusive, aos antigos Congos primitivos, em um de seus trabalhos literários sobre os Maracatus de Pernambuco e as Congadas em Minas Gerais. Vale salientar as pesquisas sobre a Festa do Carnaval Pernambucano, onde a antropóloga Katharina Real (1990), em seu livro intitulado “Folclore no Carnaval do Recife”, evidencia as várias manifestações populares de Pernambuco, mencionando, dentre elas, os Maracatus Nação.

A autora descreve o processo histórico do Maracatu Nação e suas características próprias, diferenciadas do Maracatu Rural, com base em autores já citados anteriormente, dentre eles Mário de Andrade, Guerra Peixe e Francisco Pereira da Costa. O avanço nos estudos esteve em apontar a situação dos grupos de maracatus da década de 60 à década de 80, considerando que, na década de 60, a mesma prognosticou o desaparecimento dos maracatus enquanto manifestação cultural do Recife; porém, em seu estudo posterior, aponta a reincidência de vários outros grupos de maracatus, os quais se fortalecem a partir da intervenção da autora enquanto uma militante da cultura.

Outros estudos vêm surgindo sobre esse objeto de pesquisa, já não mais apenas como descrição folclórica vinculada às festividades carnavalescas, mas passando a integrar a construção de um referencial afro-brasileiro, partindo do campo empírico e se constituindo em novas bases epistemológicas para a academia.

Dentre os estudos mais recentes encontrados com a temática dos maracatus pernambucanos cito o de Julia Pittier Tsezanas (2010), uma dissertação de mestrado em história, intitulada: “O Maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural”, sob orientação de Marina de Mello e Silva. O estudo faz um apanhado histórico do maracatu desde o início do século XIX, incluindo as coroações de reis do congo até os dias de hoje. Tsezanas considera o maracatu como ícone de

africanidade presente na cultura popular pernambucana, e apresenta como principal objetivo analisá-lo numa perspectiva antropológica e historiográfica.

A abordagem, sob a ótica da mestiçagem, atenta para a forte influência da cultura africana em sua diversidade, mas destaca ainda outras culturas, como as culturas indígenas e europeias. O estudo avança nas questões sobre os entrelaçamentos de informações culturais advindas de vários fatores justapostos: políticos, econômicos, culturais, estéticos. Ainda como fontes de investigação sobre os maracatus de tradição, trago o estudo de Ivaldo Marciano de França Lima (2010), que buscou estudar as relações sócio históricas do Maracatu Nação e a espetacularização da cultura popular (1960 a 2000).

Todos esses estudos são contribuições de grande importância para o meio acadêmico, considerando ainda uma parcela muito pequena de pesquisas nesse campo tão complexo e promissor. O traçado deste percurso histórico sobre o objeto em questão é compreendido como uma teia simbólica de complexidade, em que vários aspectos se encontram justapostos (o histórico, o político, o econômico, o cultural e o social). Considero que, nesse trajeto, o sincretismo foi uma forma imposta de inculcar na população do Brasil valores católicos de religiosidade e moralidade como estratégia de manipulação dos grupos sociais em torno do projeto lusitano, se estruturando na formação de uma sociedade subalterna, patriarcal e desigual.

CAPÍTULO II – EXERCÍCIOS PLÁSTICOS

2.1 A Baiana Rica

Por ser uma tradição secular e de extrema complexidade, o maracatu, em sua essência, permanece o mesmo, ao passo que, como uma cultura negra, diariamente resiste aos baques causados pela sociedade que a oprime e desdobra-se para manter-se viva, pulsante. Ao resistir, o maracatu se transforma e se adapta, e nos apresenta a criatividade cotidiana de seus protagonistas. A personagem baiana rica surge deste aspecto transformador. Considerando-se os mais de dois séculos de existência do maracatu nação, a baiana rica ainda é muito recente dentro deste universo, tendo sido criada em meados dos anos 1980.

Devido ao grande número de nações encontradas pelo estado de Pernambuco, as inúmeras nações apresentam diferentes relatos sobre a origem da baiana rica, tendo em mente, todavia, que algumas nações sequer apresentam a personagem em sua corte.

Em conversa com Jean Carlos Silva, conhecido no maracatu como Jean Obanifé, baiana rica da Nação Porto Rico, foi-me relatado que, possivelmente, a primeira aparição da personagem ocorreu há cerca de quarenta anos atrás, na figura do então integrante da Nação Leão Coroado, Mario Miranda. Segundo Jean Obanifé, a mestra da jurema sagrada de Miranda teria se apresentado a ele durante um sonho. Neste sonho, sua mestra havia dito que lhe seria de bom grado poder desfilar no maracatu trajado com grandes saias rodadas e badulaques brilhantes em sua homenagem. O mestre da Nação Leão Coroado, na época, o proibiu de vestir-se de mulher para o desfile. Este impasse fez com que Miranda migrasse para a Nação Cambinda Estrela, onde desempenhou o cargo de estilista. Durante o período em

que trabalhou nesta outra nação, foi permitido à Miranda dançar no maracatu travestido de mulher. O brincante, então, saiu na ala das baianas. Sua baiana, porém, destacava-se das outras pelo brilho e riqueza de suas roupas e por sua leveza ao dançar. Há que ressaltar, aqui, o caráter espiritual das relações mantidas tanto nos Xangôs pernambucanos quanto na Jurema sagrada. Seus praticantes comunicam-se com as entidades reverenciadas através do jogo de búzios, no caso do Xangô, e traçando conversas diretamente com a entidade em questão nas giras (elemento da ritualística da Jurema sagrada onde as entidades incorporam determinados praticantes para possibilitar sua comunicação) da Jurema. Essa dinâmica os permite saber o que suas entidades desejam, o que é permitido fazer e o que é proibido aos praticantes das supracitadas religiões.

Aurélio Prates, baiana rica da CIA Caracaxá, grupo de maracatu sediado na cidade de São Paulo, apresenta outra narrativa para a origem da baiana rica. Ao ser entrevistado por mim, Prates relata que, em conversa informal com o mestre da Nação Estrela Brilhante de Igarassu, Gilmar Santana, a origem da baiana rica se deu de uma forma mais prática. Para o mestre Gilmar, um homem com muitas posses quis brincar o maracatu e desfilar de baiana. Por ser um homem abastado, seu figurino foi incrementado com muitas joias e brilho, surgindo, então, a figura da baiana rica.

Temos que nos atentar, entretanto, ao caráter oral das tradições afro-brasileiras, onde as histórias se entrecruzam, e, algumas vezes, divergem entre si. Isto de forma alguma legitima ou anula determinado relato, porém, é de suma importância salientar tais possibilidades nessas tradições. Não há como assegurar, por tanto, a origem da personagem.

Nas cortes dos maracatus, a figura da baiana rica ganha vida no bailar dos corpos de homens duplamente marginalizados. Além de negros e periféricos, são homossexuais e/ou travestis. Essa situação de vulnerabilidade social é suspensa durante o desfile no carnaval, onde a máscara da baiana os confere o status de realeza e lhes concede 45 minutos de visibilidade e aceitação. Um breve momento de gozo social.

2.2 Estudos



Rainha do Congo



Rei do Congo



Cerimônia de coroação dos Reis do Congo



Agbezeira da nação Porto Rico



Batuqueiro da Nação Porto Rico



Estudo de figurino de baiana rica 1



Estudo de figurino de baiana rica 2



Estudo para meu figurino de baiana rica 1



Estudo para meu figurino de baiana rica 2



Estudo para meu figurino de baiana rica 3



Jean Obanifé como baiana rica 1



Jean Obanifé como baiana rica 2



Jean Obanifé como baiana rica 3

CONCLUSÃO

Nos estudos no campo da educação e da cultura, a percepção da comunicação entre o corpo que dança o maracatu e a população que o assiste parece ser de grande valia. Esse estudo abordou uma dimensão intercultural em que a personagem Baiana Rica surge e se configura como uma unidade de contemplação-interação, que produz visibilidade e construção de diferentes olhares em redes sociais para permanência dessa manifestação.

É um sistema de cultura que percorre fronteiras de enraizamento nos princípios da cultura nagô e da contemporaneidade, numa encruzilhada temporal de relações de tensões e distensões de reconhecimento de um conjunto de ressonâncias e inter-relações entre sistemas comunicacionais que dialogam, compartilhando experiências únicas de vida.

As características gerais desse sistema formativo Corpo Baiana Rica se constituem a partir de um conjunto de ideias e práticas discursivas que se manifesta na arte popular de fazer acontecer o cortejo de Maracatu todos os anos no carnaval pernambucano, como um trabalho humano de apresentação de uma *poiese* negra, guiada por ressonâncias de enfrentamento e resistência enraizadas no Xangô e em seus aspectos lúdicos.

Essas ressonâncias de enfrentamento se caracterizam numa dinâmica circular de expansão de aprendizagens que defino como dispositivos formativos do Movimento Nação, numa estética das emoções, das tensões e de uma disposição corporal distinta, que apresentou pistas de uma ideologia fundada no princípio universal de ancestralidade.

A Baiana Rica se organiza numa condição da práxis humana que, no cortejo do Maracatu Nação, problematiza os fenômenos de transdisciplinaridade, abrindo caminho para novas ressonâncias na procura de novos arcabouços simbólicos, que na Educação Popular transcende dimensões do físico e do simbólico podendo, quem sabe, contribuir para um conhecimento outro, pautado nos enfrentamentos da vida cotidiana (desafios) e nas ações e reações aos problemas políticos e culturais, no sentido de reconstruir novos ordenamentos de reconhecimento do outro e da

terra, numa lógica genética de ciclos e viradas que criam zonas de experiências e acontecimentos.

O Corpo Baiana Rica possibilita o reencontro com vínculos de ancestralidade numa teia simbólica, ligada também a diferentes raízes culturais corporificadas, desenhando um cenário de espaço e tempo próprios, que religa num único corpo os fragmentos do que foi esfacelado, que encarna aprendizagens numa função ontológica da arte na dança e no batuque, uma relação cíclica entre vida e morte e a totalidade do mundo, com o ser, com o acontecer e o metafísico.

Um corpo político social e emocional, que desenha nos trajetos do cortejo pelas ruas, praças e ladeiras, a redefinição da história do(a) negro(a) na sociedade, uma história ainda não acabada; e essa auto-organização individual, coletiva e interacionista constitui o corpo que guarda em seus corpos a memória do sensível contemporâneo na dança, e planta, gesta, engravida a fecundidade dos marcos de totalização, libertação, emancipação e inclusão social.

Com base nas conexões dialógicas do Corpo Baiana Rica em sua auto-organização de convivência no encaminhamento dos trabalhos e ações para saída dos cortejos, acontecimentos se fizeram presentes em tempos parciais e humanos de existência numa visão política, emocional e social de reunião de corpo presente e ausente. No encontro do gesto corporal na dança que é corpo e técnica de conversações contínuas de enfrentamentos, evidenciou e iluminou os percursos de resistências e aprendizagens do Maracatu Nação.

As estruturas de análise de manipulação que operam no discurso do cortejo de maracatu foram identificadas como estruturas tensivas que narraram aspectos de opressão, provocação, erotismo, sensualidade, sacralidade e ludicidade. Para isso, foi necessário viver o campo, me impregnar dos conceitos, sentidos e significados do grupo de Maracatu Nação Porto Rico e Encanto do Pina, num processo de percepção e escuta sensível do outro.

O processo criativo deu-se, num primeiro momento, à partir da minha primeira visita ao barracão da Nação Porto Rico, especificamente no segundo dia de viagem. É sensível colocar aqui, entretanto, que este foi meu primeiro contato com o maracatu em seu local de origem. Esta primeira percepção do espaço-tempo

maracatu nação suspendeu minha realidade no eixo Embu-São Paulo e iniciou minha imersão neste universo. No barracão, pude auxiliar nos ajustes dos adereços para os figurinos ainda não finalizados para o desfile de carnaval. A confecção dos adereços, por sí só, envolve um saber próprio do maracatu, onde cada galão precisa estar em completa sintonia com o tecido selecionado para a vestimenta em questão. A tarefa se repetiu, também, no barracão da Nação Encanto do Pina, onde minha participação foi mais frequente. Em ambos os espaços, pude ver, em primeira mão, as elaboradas roupas da corte de cada nação que saíram o desfile de carnaval.

Ao longo da viagem tive a oportunidade de desfilarmos de baiana rica em apresentações no pré-carnaval com a Nação Porto Rico e, no desfile de carnaval, pude sair na ala das baianas ricas pela Nação Porto Rico e na ala das Damas de Frente pela Nação Encanto do Pina. Esse contato breve, porém intenso, com o imaginário do maracatu nação e seus protagonistas despertou em mim um olhar sensível e aguçado para a riqueza dessa vida de lutas e magia.

Os estudos em aquarela entram na pesquisa como a materialidade das minhas percepções e vivências sobre as belezas do imaginário do maracatu, onde destaco a figura da baiana rica como um corpo sensível e suas potencialidades estéticas.

A técnica da aquarela exige um olhar atento e delicadeza com o pincel, sendo necessário conduzir o pigmento através da água com paciência e fluidez. Este processo de leva-e-traz de cores e formas na água gera uma sensação de calma interior, de plenitude. Viver o maracatu também exige um olhar atento e delicadeza, paciência e fluidez. Contemplar o trabalho de um ano inteiro traduzido no desfile de carnaval também gera uma sensação de totalidade.

Na monografia, as relações de entendimento sobre o conceito de Baiana Rica do Maracatu estiveram entrelaçadas com a história colonial, impregnada culturalmente, e as estratégias de resistência dessa manifestação, para driblar as imposições do sistema de poder e as tensões entre tradição e modernidade, como eixos de conexões que nortearam as repercussões desses códigos na constituição, renovação e atualização de novos princípios, percursos e aprendizados.

A compreensão e interpretação dessa teia de significados me levaram a considerar, também, o aspecto do cortejo como um corpo social, o corpo definido aqui como Corpo Baiana Rica, onde cada vestimenta, cada elemento constitutivo do cortejo é de extrema relevância no todo e na relação com o trabalho da permanência de princípios e valores de ancestralidade africana. Um percurso de processos formativos e subversivos que subsidiaram as ações sociais nessa comunidade de maracatu, dentre elas os trabalhos voltados para a aprendizagem da dança, do batuque, da organização do espaço, da confecção de adereços cênicos, figurinos, dos trabalhos que envolvem a religiosidade e os atendimentos às necessidades básicas dos integrantes da comunidade em geral e dos participantes que participam do Maracatu Nação em Pernambuco.

Nesse contexto, o estranho e o familiar convivem em justaposição. É uma tradução que está em acordo com as ambivalências, um dentro do outro. A ética, nesse contexto comunitário, inspira a arte da convivência. A moral é o exercício intelectual do humano que opta pela melhor forma de conviver. Esse é um campo vasto de condutas do indivíduo que, mesmo imune às críticas alheias, do outro, faz sua opção de ética, que é política. Ética é uma ação de momento de reflexão moral. A educação nos espaços escolares e não escolares devem ensinar às crianças, jovens e adultos questões éticas que possam atuar no entendimento da complexidade dos valores humanos, que nos fazem refletir e decidir sobre nossa própria vida, sem receios. Na vida há várias referências e contradições, graças a essa complexidade nós somos livres ou não livres.

Anexos Fotográficos



Catirina da Nação Porto Rico



Lanceiro da Nação Porto Rico



Ala dos agbês da Nação Porto Rico



Mestra Joana Cavalcante e seu agbê



Batuqueiros da Nação Porto Rico



Mestre Chacon apitando a Nação Porto Rico



Minha primeira experiência na ala das baianas ricas



Jean Obanifé, baiana rica da Nação Porto Rico



Dona Elda, rainha da Nação Porto Rico

Fotos: Raquel Catão

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mario de. *Danças Dramáticas do Brasil*, 1º tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959. _____. *Danças Dramáticas do Brasil*, 2º tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

BRANDÃO, Théo. *Folgedos Natalinos: Maracatu*. Universidade Federal de Alagoas.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BARROS, Daniela. *Cadê o Negro que estava aqui? Culturas Populares e Escolarização*. Monografia de Graduação em Pedagogia. Faculdade de Educação. Universidade de Brasília, 2014.

BRASIL, Decreto nº 6.040, de 7 de Fevereiro de 2007. Institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais.

_____. Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome. *Alimento: direito sagrado – Pesquisa Socioeconômica e Cultural de Povos e Comunidades Tradicionais de Terreiros*. Brasília: MDS, 2011.

BOTELHO, Denise; NASCIMENTO, Wanderson Flor do. *Educação e Religiosidades AfroBrasileiras: a experiência dos candomblés*. In: SILVA FILHO, Geraldo; LOPES, Maria Aparecida de O. (Org.). *Fragmentos de diásporas africanas no Brasil: sociedade, escravidão, cultura e religiosidades*. São José: Premier, 2011.

BOVINI, Emilio. *Tradição oral afro-brasileira. As razões de uma vitalidade*. Tradução: KarimKhoury. In: *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUCSP*. nº 22 – História e Oralidade. São Paulo: Educ, 2001. 212

BURSZTYN, Marcel. *Modernidade e Exclusão*. In TUNES, E. (Org.), BARTHOLO, R. (Org.). *Nos Limites da Ação: Preconceito, Inclusão e Deficiência*. São Carlos: UFSCAR, 2010.

CARNEIRO, Edison. *Dinâmica do Folclore*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1965.

FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2015.

FREIRE, Paulo. A Educação é um Ato Político. Cadernos de Ciências. Nº 24, Brasília. 1991.

_____. Educação como Prática da Liberdade. 14ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____. Extensão ou comunicação? Tradução de Rosiska Darcy de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015a.

_____. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 2014.

FREIRE, P. MACEDO, D. Alfabetização: leitura do mundo, leitura da palavra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011a.

GOMES, Flávio dos Santos. Mocambos e quilombos: uma história do campesinato negro no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

GUERRA PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. Rio de Janeiro, São Paulo: Irmãos Vitale Editores, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Xangôs e Maracatus: uma relação historicamente construída in: *Ciências Humanas em Revista*. V. 3, n. 2. São Luís: dezembro de 2005.

HAMPATÉ BÂ, A. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, J. (Org.) História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África. Brasília: UNESCO, p. 167-212, 2010.

ILLICH, I. Sociedade sem Escolas. Petrópolis: Vozes, 1985.

IKEDA, Alberto. Manifestações Tradicionais: rituais, artes, ancestralidades... in: GARCIA, Mariana (org.) *Prêmio à Cultura Viva – um prêmio à cidadania*. São Paulo: CENPEC, 2007.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Bagaço, 2005.

LIMA, Nísia Trindade. Um Sertão Chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Editora Revam.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folgedos Populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi, 1962.

LINS, Anilson. *Xangô de Pernambuco: a substância dos orixás segundo os ensinamentos contidos no manual do sítio de pai Adão*. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

MOURA, Clóvis. *Dialética radical do negro brasileiro*. São Paulo: Fundação Maurício Graboisco-edição com Anita Garibaldi, 2014.

MOURA, Clóvis. *História do negro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Quilombos. Resistência ao escravismo*. São Paulo: Ática, 1989.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude - Usos e Sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. *Viver e Morrer no meio dos Seus: nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX*. In: *Revista USP: Dossiê Povo Negro – 300 anos*. Dez/Jan/Fev 95-96, n° 28.

ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Editora Olho d'água, 1992.

OLIVEIRA, Waldemar de. *Maracatu* in BORBA FILHO, Hermilo (org.). *Arte popular do Nordeste*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal do Recife, 1966.

PARO, Vitor Henrique. *Crítica da estrutura da escola*. São Paulo: Cortez, 2011.

PINO, Angel. *Violência, Educação e Sociedade: um olhar sobre o Brasil contemporâneo*. Campinas, Educ. Soc. vol. 28, n. 100 – Especial, p. 763-785, 2007.

PRANDI, Reginaldo. *De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião*. In: PEREIRA, E. de A.; Daibert Júnior, R (Org.). *Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

PRANDI, Reginaldo. *As Religiões Negras do Brasil* in: *Revista Usp: Dossiê Povo Negro – 300 anos*. Dez/Jan/Fev 95-96 n° 28.

REAL, Katarina. *Eudes: O Rei do Maracatu*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massagana, 2001.

_____. *O Folclore no Carnaval do Recife*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1967.

REIS, João José. *A Morte é uma Festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS, Renato Hilário dos. *A Constituição do ser humano: amor-poder-saber na educação/alfabetização de jovens e adultos*. Campinas, PS: Autores Associados, 2011.

ROCHA, A. L. C.; ECKERT, C. *Etnografia: saberes e práticas*. In: PINTO, C. R. J.; GUAZZELLI, A. B. (Orgs.) *Ciências Humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre, Editora UFRGS, 2008.

ROCHA, R. M. C. *A Pedagogia da Tradição: as dimensões do ensinar e do aprender no cotidiano das comunidades afro-brasileiras*. XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais – UFBA. Salvador, 2011.

ROMÃO, José Eustáquio; GADOTTI, Moacir. *Paulo Freire e Amílcar Cabral: a descolonização das mentes*. São Paulo: Editora e Livraria Instituto Paulo Freire, 2012.

SANTOS, Deoscoredes M. dos e SANTOS, Juana Elbein dos. *A Cultura Nagô no Brasil: memória e continuidade*. In *Dossiê Brasil/África*. Revista Usp n° 18. jun-jul-ago 93.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputasimbólica da herança cultural negra no Brasil*. Salvador: Edufba, 2005.

SILVA, Alberto da Costa e. *A Enxada e a Lança: a África antes dos portugueses*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

SILVA, Leonardo Dantas. *A corte dos Reis do Congo e os Maracatus do Recife* in MATOS, Odilon Nogueira de (resp.). *Notícia Bibliográfica e Histórica*, ano XXXIV, n° 184. Campinas: Puc-Campinas, 2002.

_____. (org.). *Alguns documentos para a história da escravidão*. Recife: Editora Massagana, 1988.

_____ e SOUTO MAIOR, Mário. *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ/ Editora Massagana, 1991.

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

_____. *Maracatu: presença da África no carnaval do Recife* in *Folclore*, ns 190/191. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

_____. *Maracatu Nação* in *Participantes*, encarte cultural n° 1. Recife: Jornal do Comércio, Prefeitura da Cidade, 1998.

SOUZA, Laura de Mello e. A cultura popular e a história in: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

_____. *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Marina de Melo e. *Reis Negros no Brasil Escravista: história das festas de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TUNES, E. & PEDROSA, L. O silêncio ou a profanação do outro. In: TUNES, E. (Org.) *Sem escola, sem documento*. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

VANSINA, J. A Tradição Oral e sua Metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Org.) *História Geral da África I: Metodologia e Pré-História da África*. Brasília: UNESCO, p. 139-166, 2010.