

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE ARTES - CEART  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**MARCO ANTÔNIO CARREÇO DE OLIVEIRA**

**REFLEXÕES SOBRE O MARACATU NAÇÃO  
E O SEU DESEMBARQUE NA ILHA DE SANTA CATARINA**

**FLORIANÓPOLIS  
2006**

**Universidade do Estado de Santa Catarina  
Centro de Artes - Ceart  
Departamento de Música**

**Marco Antônio “Jaguarito” Carreço de Oliveira**  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Ignez Cruz Mello  
Orientadora

**Reflexões sobre o maracatu nação  
e o seu desembarque na Ilha de Santa Catarina**

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado como requisito para o  
título de licenciado em música  
aprovado pela banca composta pelos  
seguintes professores:

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Ignez Cruz Mello  
Orientadora

---

Prof<sup>a</sup>. Ms. Dagmar Úrsula Schneider Von Linsingen

---

Prof. Ms. Rodrigo Paiva

**Florianópolis**

**2006**

## AGRADECIMENTOS

**José Airton Bezerra de Oliveira e Maria Thereza Carreço de Oliveira, Fabiana Carreço de Oliveira, João Paulo Carreço de Oliveira e Ana Sofia Carreço de Oliveira** pais e irmãos queridos, os meus maiores incentivadores. Faço música para eles.

**Débora Klempous Corrêa (e família)**, minha flor, minha companheira, parceira que sempre acredita e incentiva o meu trabalho, mesmo com minhas chatices.

**Maria Ignez Cruz Mello**, atenciosa e dedicada orientadora. Sempre me sugerindo a optar pelo melhor. Ganhei uma amiga.

**Acácio Tadeu de Camargo Piedade**, por quase ter sido o meu orientador e sempre se mostrar disposto a ajudar na realização deste trabalho. Ganhei um amigo.

**Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas**, aquele que me mostrou como e quanto podemos nos expandir em música e que me apresentou à **Áurea Demaria**. Ganhei um amigo e uma amiga.

**Dagmar Úrsula Schneider Von Linsingen e Rodrigo Paiva**, eles: por terem aceitado o convite para a banca avaliadora deste trabalho; ela: por ser ela e nada mais; ele: por ser um excelente músico e educador. Ganhei mais dois amigos.

**Jorge Gómez e Anne, André Guesser e Aline, Jean Mafra e Ana Carina, Thiago Gomes, Daniel Gomes**, eles: músicos, amigos e companheiros de trabalho que tanto admiro; elas: mulheres especiais que compartilham suas vidas com pessoas especiais.

**Beto Cunha, Juliana Lima Carneiro, Marcelo Magalhães e Ricardo Walter Hidelbrand**. A compreensão de vocês foi fundamental para a realização deste trabalho.

**Aos amigos do Carianos, Fahl, Liana, Cícero, Eduardo, Henrique, Mel e família, Mariana, Carlinha, Daniel, Cris, Tom, Adriano (Torto), Joana, Dalner, Fê Luz, Crica Gadotti e família, Juliano Oliveira, Giulliano “Galego”, Alexandre da Maria e Tijuquera, André F.M. e Missiva, Nira, Ana Lúcia, Marcos Evaldo (LamaçaU), Thales Tréz, Fernando “Zenk”, Maré, Perna, Letícia (Morena), Robson Bomfim e família, Nação Tainã**, e a infindável lista de grandes amigos. Perdão se me esqueci de alguém.

**Oswaldo Pomar, Ana Terra, Índio Vignes, Sergio Vignes, Maria Emília Azevedo, Ronny Neufeld, Lis Aymée (afilhada), Cristian Neufeld e esposa e a recém chegada Cássia, Andréia Neufeld e Fábio, Arthurzinho (tio “Agaíto”), Maria de Lourdes**, por serem a minha segunda família.

**Balakubatuki, Daniel da Luz, Gentil do Orocongo**: sem palavras.

**Arrasta Ilha**, minha escola. Em especial: Valéria e família, Êrick, Danny, Laila, Ricardo e Marthinha, Tiriba, Mônica, Cadu e Grazi (Acauã), Rê e Lili (Iberê), Charles, Marília, Ruan e Gão.

**Siri Goiá**, por ser resistente, atuante, honroso e por acreditar no que faz.

**A todas as Nações de maracatu**, pois sem elas, este trabalho não seria possível.

“Estamos todos juntos numa  
miscigenação e não podemos fugir da  
nossa etnia”  
Francisco de Assis França  
(Chico Science)

## RESUMO

O Maracatu Nação, ou de Baque Virado é, aparentemente, uma das manifestações culturais brasileiras mais difundidas no Brasil e no exterior. Este trabalho traz dados sobre a difusão do Maracatu Nação em Florianópolis, e aspectos etnográficos de sua assimilação por grupos de jovens desta cidade. Há uma breve discussão sobre como são tratados os estudos do Maracatu Nação por alguns pesquisadores, e a apresentação e interpretação de seus ritmos básicos, na forma de transcrição musical. A etnografia concentra-se em dois grupos, o Arrasta Ilha, e o Siri Goiás, que são considerados aqui como os principais divulgadores do Maracatu Nação em Florianópolis. Nesse contexto, as formas de apropriação e identidade que caracterizam cada um desses grupos são analisadas sob um viés etnomusicológico. Ao final, são levantadas questões sobre a origem do Maracatu Nação e sobre a circulação de manifestações culturais que pertencem a um mundo que envolve continuamente um processo de ressignificação de tradições que estão em constante mudança. A cópia virtual deste trabalho possui sons e músicas e o trabalho em formato de livro possui um cd anexado.

**Palavras-Chave:** Maracatu Nação; Grupos Percussivos; Etnomusicologia; Resignificações.

## SUMÁRIO

NOTA PRELIMINAR .....	8
Capítulo I O MARACATU NAÇÃO .....	11
1 BREVE HISTÓRICO .....	11
2 DAS COROAÇÕES, DOS CARNAVAIS .....	13
3 BAQUES, INSTRUMENTOS, RITMOS E CORTEJOS .....	16
3.1 O BAQUE.....	16
3.2 ALFAIAS, OU AFAYA, OU TAMBOR, OU ZABUMBA, OU BOMBO .....	16
3.3 GONGUÊ, OU, AGOGÔ, OU FERRO, OU “ALMA DO BAQUE” .....	19
3.4 GANZÁ, OU MINEIRO.....	20
3.5. CAIXA, OU CAIXAS-DE-GUERRA, OU “SENHOR DOS ANÉIS” .....	21
3.6. TAROL, OU “TARÓ” .....	22
3.7. ABÊ, OU XEQUERÊ .....	23
3.8. ATABAQUES .....	25
3.9. O APITO.....	25
4 AS “LINGUAGENS” DAS NAÇÕES.....	27
4.1 INTRODUÇÕES .....	28
4.1.1. “Introdução” do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife.....	29
4.1.2. “Introdução” do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu .....	30
4.1.2. “Introdução” da Nação do Maracatu Porto Rico .....	30
4.1.3. “Introdução” do Maracatu Leão Coroado .....	31
4.1.4. “Introdução” do Maracatu Encanto da Alegria .....	32
4.1.5. “Introdução” do Cambinda Estrela.....	32
4.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRANSCRIÇÕES .....	33
4.3. SOBRE AS FÓRMULAS RÍTMICAS NAS “ALFAIAS” .....	35
4.3.1. “Marcação” .....	36
4.3.2. “Arrasto” .....	37
4.3.3. “Imalê” .....	37
4.3.4. “Martelo” .....	38
4.3.5. “Caixa” e/ou “Tarol” .....	39
4.3.6. “Gonguê” .....	39
4.3.7. “Mineiro” .....	40
4.3.8. “Abês” .....	40
4.3.9. Algumas variações das alfaias .....	40
4.3.9.1 <i>Variação no Estrela Brilhante do Recife</i> .....	40
4.3.9.2 <i>Variação no Estrela Brilhante de Igarassu</i> .....	40
4.3.9.3 <i>Variação no Maracatu Leão Coroado</i> .....	41
4.3.9.4 <i>Variação na Nação do Maracatu Porto Rico</i> .....	41
4.3.9.5 “Trovão” .....	41
4.4. “TOADAS” .....	42
5 O RITUAL E OS PERSONAGENS.....	45

<b>Capítulo II DESEMBARCANDO</b> .....	52
<b>1 O INÍCIO DE TUDO</b> .....	53
1.1. “É O ARRASTA ILHA, QUE JÁ VEM CHEGANDO, TAMBORES DO SUL, JÁ ESTÃO FALANDO” .....	55
1.2. O “APITO” E OS MESTRES: INFLUÊNCIAS NA FORMAÇÃO DO ARRASTA ILHA .....	55
1.3 TRATANDO DE RELIGIÃO .....	59
1.4 VOLTANDO AOS MESTRES .....	60
<b>2 “MISTURA BOI COM MARACATU, BAQUE DE IMALÊ E A MARICOTA, ESTANDARTE E A AVENIDA, O ARRASTA CHEGOU”</b> .....	61
2.1. TOQUE BÁSICO DO GONGUÊ DO MARACATU NAÇÃO .....	64
2.2. TOQUE BÁSICO DO BOI DE MAMÃO .....	64
2.3. O MARACA-BOI .....	65
2.4. OS PERSONAGENS I .....	68
2.5. AÇÕES COMUNITÁRIAS I .....	70
2.6. O ARRASTA ILHA EM 2006 .....	72
<b>3 “É O SIRI GOIÁ QUE CHEGOU MEU SENHOR”</b> .....	74
3.1. POSIÇÃO DO SIRI GOIÁ EM RELAÇÃO ÀS CULTURAS LOCAIS .....	76
3.2. SOBRE A IDENTIFICAÇÃO COM AS “NAÇÕES” .....	77
3.3. “SOU DO COSTÃO, SOU DA PRAIA SOU DE FLORIPA, NESSE BAQUE VIRADO, PARADO É QUE NINGUÉM FICA” .....	78
3.4. OS PERSONAGENS II .....	80
3.5. AÇÕES COMUNITÁRIAS II .....	82
3.6. UM POUCO SOBRE A RELIGIÃO .....	85
3.7 O SIRI GOIÁ EM 2006 .....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	96
<b>ANEXOS</b> .....	100
<b>1 LETRAS DOS MESTRES FEITAS PARA O ARRASTA ILHA</b> .....	101
1.1 O MESTRE APITOU .....	101
1.2 SOU DE FLORIPA .....	101
1.3 FUI NA MATA CORTA LENHA .....	101
<b>2 LETRA COMPOSTA PARA O SIRI GOIÁ</b> .....	101
2.1 ANUNCIANDO A ALVORADA .....	101
<b>3 ALGUMAS LETRAS COMPOSTAS PELOS GRUPOS</b> .....	102
3.1 DO ARRASTA ILHA .....	102
3.1.2 Hora da Chegada .....	102
3.1.2 Estrondo Tremendo .....	102
3.2 DO SIRI GOIÁ .....	102
3.2 .1 Sou Do Costão .....	102
3.2.2 Segura A Onda Siri Goiás .....	102
<b>4 OUTRAS MÚSICAS EM ÁUDIO</b> .....	103
<b>5 FOTOS</b> .....	104

## NOTA PRELIMINAR

Nasci em 1981, na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, e fui criado em Fortaleza, no Ceará, até 1993, quando então voltei para minha terra natal. Na véspera de 1994, enquanto eu assistia a um programa de televisão, vi um jovem vestido com camisa de botões quadriculada, calças xadrez, chinelos e chapéu de palha, mostrando um tal “estilo *mangueboy* de ser”, caminhando pelo Mercado São José, no Recife. Aos meus olhos, aquilo parecia um tanto quanto estranho, mas me fez lembrar os tempos em que vivi em Fortaleza. Fiquei inquieto. Perguntava-me: o que seria aquilo? Que música de fundo era aquela que tocava na reportagem e que dizia “Um homem roubado nunca se engana”? Quem seria essa cara que durante algum tempo fiquei sem ver, mas que, de certo modo, me despertou algo que hoje identifico com o interesse que tenho pelas culturas do mundo.

Eu era apenas um garoto de 14 anos querendo tocar guitarra igual ao Slash, guitarrista da banda Guns n’ Roses, e continuei assim até que em 1996 ouvi alguém gritando no aparelho de som de um amigo meu: “MACÔ! MACÔ”. Era ele de novo: Chico Science, que eu já conhecia por meio de músicas como “Da lama ao caos” e “A cidade”, mas dessa vez percebi que teria que ouvir sua obra com mais atenção.

Do Slash (Guns n’ Roses) às guitarras psicodélicas – coexistentes com o batuque das alfaias – de Lúcio Maia (Nação Zumbi), foi um pulo. Não queria saber de mais nada além do que Lúcio Maia tocava, e passei a me interessar também por suas influências, o *Funk* americano dos anos 70. Meu universo musical migrou definitivamente para o campo da música brasileira misturada à *Black Music*. Explicar os motivos que me fizeram entrar nesse universo musical e por que passar a ouvir Chico Science & Nação Zumbi não tem explicação. Explicar por que a gente gosta de alguma coisa é algo muito complexo. Talvez venha daí uma explicação do dito popular: “Gosto não se discute”. Mas, não hesito em afirmar que um dos motivos de gostos pessoais é a identificação.

Quando soube de uma oficina de maracatu em Florianópolis, em 2002, fiquei inquieto e, mais inquieto ainda, quando vi que a data no cartaz que divulgava a oficina já era de semanas anteriores. Não conseguia achar ninguém que pudesse me informar sobre essa oficina. Foi quando uma grande amiga minha me disse ao telefone: “Ô, Jaguarito, se liga!! Tá rolando uma batucada todo domingo na UFSC, aparece lá!”. Pronto! A partir de então, os domingos na UFSC passaram a ser sagrados. O primeiro contato com uma “alfaia”, instrumento mais atrativo para aqueles que começam a tocar o ritmo do Maracatu Nação, mexeu muito comigo. Aquele ritmo era diferente para mim, pois, mesmo já tendo escutado os



batuques da Nação Zumbi, não tinha ainda a capacidade de identificar os “baques” ou os toques que ouvia.

Quando entrei no grupo que tocava (e ainda toca) todo domingo na UFSC, este ainda não possuía um nome, passando alguns meses depois a se chamar Arrasta Ilha. Fiquei assiduamente nesse grupo de 2002 a 2005, mesmo quando, em 2004, solidificava-se um outro grupo, o Siri Goiás. Os motivos pelos quais fiquei no Arrasta Ilha são vários, principalmente por ter sido a minha escola e pela relação afetiva que estabeleci com as pessoas do grupo. Ali eu despertei para a educação musical e tive o prazer de ser convidado a trabalhar no projeto Balakubatuki<sup>1</sup>, que trabalha com musicalização por meio da prática da percussão, canto e violão, entre comunidades da cidade. Sair do Arrasta Ilha, de certa forma, foi doloroso para mim, pois o grupo fazia parte da minha história e estava ligado ao meu interesse pelos ritmos brasileiros e de outros países.

O ano em que eu entrei no Arrasta Ilha foi o mesmo do meu ingresso na universidade no curso de Licenciatura em Música. Sendo assim, uma coisa completava a outra, pois ouvia vários professores, inclusive minha orientadora, falando sobre músicas diferentes, não somente sobre a música erudita e popular, mas de outras tradições, ou seja, ocorreu uma expansão de meu universo musical. O interesse pela etnomusicologia foi imediato, ainda mais que neste curso de Licenciatura de Música estão presentes dois Doutores ligados à etnomusicologia.

Sendo assim, não tinha dúvidas de que meu tema de Trabalho de Conclusão de Curso seria voltado para os grupos de maracatu da ilha. Trabalhos acadêmicos sobre esse fenômeno em Florianópolis só foram feitos, até então, por pessoas que não participavam dos grupos e, sendo assim, resolvi empreender esta jornada<sup>2</sup>. O mais difícil foi separar os papéis de pesquisador e de batuqueiro, quando inserido nos problemas, divergências e disputas que envolvem a participação em qualquer grupo de interesses convergentes. Pesquisar aquilo em que estamos imersos é sempre um desafio.

Este trabalho é dividido em três partes: o Capítulo I traz um breve histórico sobre como o Maracatu Nação é visto por alguns pesquisadores. Neste mesmo capítulo, os instrumentos musicais que compõe os grupos de Maracatu Nação são apresentados, tanto em seus aspectos

---

<sup>1</sup> Para maiores esclarecimentos sobre os trabalhos desenvolvidos pelo projeto Balakubatuki, ver SANT'ANNA; FIALHO (2004).

<sup>2</sup> Ver Silva, M. (2006) com um foco voltado para o campo das Políticas Sociais e CARDOSO, Caroline. 2005. Maracatu: batuque e encantamento. Palhoça: Unisul, com um breve documentário superficial em vídeo sobre o Maracatu de Baque Virado e de Baque Solto, Arrasta Ilha e o Tambor Itá. Esse é o grupo que trabalha com o ritmo do Maracatu Nação no município da Palhoça, Santa Catarina.

físicos quanto na forma como são utilizados dentro das “nações”. Segue-se uma abordagem das “linguagens musicais” empregadas, através de transcrições musicais, e por último, há uma breve explanação sobre os rituais e os personagens que compõe os cortejos. O Capítulo II, centro do trabalho, é a etnografia sobre a formação e desenvolvimento dos grupos Arrasta Ilha e Siri Goiás na cidade de Florianópolis. Nas Considerações Finais há uma reflexão sobre as origens do Maracatu Nação, apresentando questões teóricas que envolvem as práticas culturais realizadas em lugares diversos àqueles de sua origem e suas constantes ressignificações. Nos anexos estão algumas letras feitas por mestres para os grupos de Florianópolis, e algumas compostas pelos grupos seguido de fotos diversas.

Ao terminar a leitura deste trabalho, espero ter despertado no leitor o interesse e respeito às práticas gerais do mundo misterioso e instigante das manifestações populares. “Tambores do sul já estão falando”!<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Trecho extraído de uma “toada” do Arrasta Ilha.

## Capítulo I – O MARACATU NAÇÃO

### 1 BREVE HISTÓRICO

Direcionando os olhos para a capital do Estado de Pernambuco, Recife, em diferentes pontos desta cidade se pode identificar um elemento de extrema importância para os conceitos e estudos histórico-antropológicos das manifestações músico-culturais brasileiras. Cita-se aqui, como base desta pesquisa, o Maracatu Nação<sup>4</sup>.

O termo maracatu é citado por vários autores, tais como Guerra Peixe e Mário de Andrade, contudo, não há um consenso em relação a qual seria o registro mais antigo dessa manifestação. O que se sabe é que esses registros encontram-se em documentos do século XIX como podemos identificar em Guerra Peixe (1980, p.15).

A mais antiga notícia certa do nosso conhecimento é a do Padre Lino do Monte Camelo Luna, que aponta o Maracatu em 1867, segundo uma transcrição de René Ribeiro.

Guerra Peixe propõe que este seja o registro mais antigo encontrado e ainda aponta outro, de 1662, baseado na informação de que o maracatu teria origem na instituição do Rei do Congo e do Auto dos Congos. Esse registro, anterior ao do Padre Luna, não fala do termo maracatu, mas trata do falecimento de Henrique Dias, nomeado “Governador dos criolos e homens pardos”, título este presente na instituição do Rei do Congo.

Já na recente publicação de Lima (2005), encontramos o seguinte relato extraído da edição de 27 de abril de 1851 do Diário de Pernambuco:

Na sessão extraordinária da Câmara Municipal do Recife em 28 de abril de **1851**, esta mandou transmitir ao desembargador Chefe de polícia uma petição do preto africano Antonio de Oliveira, intitulado Rei do Congo, queixando-se de outro que, sem lhe prestar obediência, tem reunido os de sua nação para folguedos públicos, a fim de que o mesmo desembargador providenciasse em sentido de desaparecer semelhantes reuniões, chamadas vulgarmente de **Maracatus**, pelas conseqüências desagradáveis que delas possam resultar (LIMA, 2005, p.48, grifo nosso)

É consenso entre alguns dos autores pesquisados a afirmação de que essa manifestação deu-se por causa de reminiscências da instituição do Rei do Congo que, por meio do Auto dos

---

<sup>4</sup> Há várias terminologias que se referem ao Maracatu: Nação, do Baque Virado, do Baque Solto, Rural, de orquestra, e de Lança. Tratarei neste trabalho mais especificamente do Maracatu Nação, que também é conhecido por Maracatu do Baque Virado e as diferenças entre tais terminologias serão esclarecidas ao longo do texto.

Congos, representava a coroação do Rei com características de uma corte européia. Mas, como podemos ver na citação extraída do livro de Lima acima, essas reminiscências tornam-se duvidosas quando, paralelo à instituição do Rei do Congo, ocorriam, segundo queixas de Antônio de Oliveira, desagradáveis “reuniões chamadas vulgarmente de Maracatus”. Acredito que, assim, ao longo da história, o maracatu vai adquirindo novos valores e novos formatos. Segundo alguns autores, com o desaparecimento da instituição do Rei do Congo, durante o século XIX, o Auto dos Congos começa a tomar um caráter mais carnavalesco, dando origem ao maracatu apresentado nos moldes atuais:

Do antropólogo Artur Ramos ao etnologista Luiz Câmara Cascudo, sem esquecer pesquisadores como Mário de Andrade, Jayme Griz, Theo Brandão e Renato de Almeida, voltando-se para o Nordeste, fonte riquíssima de motivos folclóricos, todos estudaram a origem e formação do maracatu, afirmando haver o mesmo nascido nas festas de negros, realizadas no Recife ao tempo da escravidão, por ocasião da coroação dos reis do congo. (LIMA, 2005, p.45)

Para Lima, a opinião desses importantes autores é unilateral, pois mantêm um olhar linear, sem um estudo mais aprofundado sobre aqueles que praticam a manifestação. Para esses autores, as vozes dos que vivem o maracatu não estão presentes em suas observações e análises. Os chamados “maracatuzeiros” também têm suas histórias e é fato que isso implica a criação e recriação de tradições “para legitimarem os seus interesses ou posições sócio-políticas” (LIMA, p. 47). É interessante notar que este autor usa o termo “tradição” no plural, considerando, assim, que a tradição não é uma só, mas algo muito mais complexo que vem se resignificando ao longo dos anos.

Ainda uma observação do mesmo autor sobre o assunto:

Quando os estudiosos estabelecem uma busca pelas origens de uma manifestação cultural, muitas vezes simplificada como “folgado” ou “brincadeira”, esquecem ou não conseguem enxergar que o surgimento dessas expressões pode estar associado a outras variantes, e que a origem não é o resultado de um processo linear; ao contrário, precisamos estar atentos para as múltiplas confluências de práticas culturais que vão resignificando essas manifestações ao longo da história. (LIMA, p.47)

Para alguns menos acostumados, o Maracatu Nação pode parecer apenas um cortejo real seguido por instrumentos de percussão e canto. Para os que praticaram e para os que estão praticando essa manifestação nos dias de hoje, os significados podem ir além do lúdico e representativo, muito mais complexos, devido às constantes resignificações baseadas em influências de outros fatores culturais que cada maracatuzeiro possui e carrega para dentro do Maracatu Nação.

## 2 DAS COROAÇÕES, DOS CARNAVAIS

As origens do maracatu nação ou de baque-virado remontam às referências de coroação dos reis de Congo e de Angola e são citadas em documentos do século XVII, em especial, nas festas religiosas católicas de Nossa Senhora dos Prazeres e Nossa Senhora do Rosário de Santo Antônio<sup>5</sup>.

Percebe-se que ainda existe uma ênfase muito grande no que diz respeito às origens do maracatu<sup>6</sup> nas coroações dos reis do Congo. Dentre as várias etnias africanas vindas para o Brasil, a do Congo foi a que manteve o direito de eleger seu rei, ou *Muquino-riá* Congo, como era chamado no idioma pátrio. Contudo, devemos tomar cuidado ao afirmar que o maracatu atual tem semelhanças com esse citado maracatu vindo das coroações com características européias, ou os que aconteciam paralelamente à instituição como foi visto, justamente pelo fato de não terem sido encontrados documentos a respeito desse assunto, e de não haver mesmo um consenso entre os pesquisadores sobre a data de origem desse ritual e como realmente se dava com exatidão em séculos passados.

Guerra Peixe (1980) diz que as coroações têm registro no Recife, segundo os arquivos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, local onde eram realizadas tais coroações, desde de 1674 e mais anteriormente ainda quando a morte do intitulado “Governador dos criolos e homens Pardo”, Henrique Dias, em 1662, é documentada. Guerra Peixe admite, então, que a instituição do Rei do Congo possa ser datada a partir desse último ano. Sendo assim, este autor sugere que, se dentro do maracatu existe um cortejo real e que essa prática, de coroação e cortejo, é desenvolvida desde o século XVII, supõe-se que o maracatu é praticado desde essa época. Curioso observar também que, no século XIX, o maracatu já estaria envolvido em disputas e rixas com a instituição, como observado na citação do Diário de Pernambuco apresentada anteriormente, o que gera suspeitas se existe uma origem histórica linear entre a instituição do Rei do Congo e os Maracatus Nação.

Ainda a respeito das coroações, mais especificamente da instituição do Rei do Congo, muitos representantes negros das “nações” recebiam títulos honoríficos, tais como governador ou tenente-coronel, organizados por um rei que mantinha a jurisdição geral. Esses postos hierárquicos eram concedidos aos negros escolhidos por sua gente e recebiam apoio dos senhores escravocratas que lhes davam algumas garantias. Dessa forma, os senhores poderiam manter um controle sobre as agremiações para que não surgisse nenhum tipo de insurreição ou algo parecido.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://jangadabrasil.com.br/fevereiro42/fe42020a.htm>> (Acesso em setembro de 2006)

<sup>6</sup> Será feita uma reflexão sobre este assunto nas considerações finais deste trabalho

Nota-se que tais cargos ou títulos se baseiam em uma hierarquia militar, na qual haveria uma instituição do Rei do Congo em que um todo formava o corpo administrativo de tal instituição sob a supervisão de senhores escravocratas. Guerra Peixe sugere que o cargo máximo dado dentro das “nações” seria o de Governador, tendo em vista que se ignora a possibilidade de haver dentro dos cortejos ou “nações” uma mesma estruturação hierárquica das zonas ou comarcas, “uma vez que, a nosso ver, não seria razoável a coexistência de mais uma corte funcionando na zona em que um soberano exercia jurisdição” (GUERRA PEIXE, 1980, p.18). Quem ocuparia, então, nesse caso, as figuras nobres dentro do cortejo seriam as elites dessa instituição, ou seja, aqueles que possuísem títulos honoríficos e cargos superiores.

Nas pesquisas de Guerra Peixe e de outros autores, com o desaparecimento das coroações e da instituição, devido à abolição do tráfico negreiro, tais coroações passam a ser apenas representadas pelos Autos dos Congos, com falas, música e danças próprias. Creio que essa transformação não envolva a perda de significados para os praticantes do auto em questão, tendo ainda dúvidas se realmente posso chamá-lo de maracatu como o dos tempos atuais.

Em pleno século XX, ocorreu uma coroação realizada na Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, mesmo com sua legitimidade questionada<sup>7</sup>. Dona Elda Ivo Viana, por exemplo, foi coroada por essa Igreja como Rainha do Maracatu Nação do Porto Rico, e, segundo um de seus batuqueiros, a Rainha é o “motivo pelos quais todos trabalham e dedicam suas vidas ao Maracatu”<sup>8</sup>.

Com o passar do tempo, a encenação dentro dos Autos é eliminada, restando apenas a música e a dança. Com a falta de cargos honoríficos dentro das “nações”, devido ao

---

<sup>7</sup> Em Silva (apud REAL, 2001, p.67 e 68), encontramos a seguinte observação: “com a abolição da escravidão negra em terras do Brasil, em 13 de maio de 1888, a coroação dos Reis do Congo – *Muchino Riá Congo* – perdeu a sua razão de ser, pois não existia mais a necessidade daquela ‘autoridade’ para manter a ordem e a subordinação entre os pretos que lhe eram sujeitos”. Em palestra realizada durante o III Simpósio Nacional de História Cultural, na UFSC, em 2006, Lima disse que as coroações não são mais praticadas desde a metade do século XIX, mas não ignora a coroação da Rainha Elda, pois entende tal coroação como uma forma de Elda querer se afirmar dentro da “tradição”. Outro registro de coroação no século XX pode ser encontrado também em Real (2001), em que a autora relata, no Capítulo VI, seu esforço perante a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos para a realização da coroação do Rei Eudes da Nação Porto Rico do Oriente, que, no entanto, fracassou. No Capítulo VII, a autora fala do interesse do Bispo Dom Isaac Minervino Barbosa, da Igreja Católica Brasileira, em realizar a solenidade da coroação, que acabou acontecendo na noite de 10 de dezembro de 1967, junto com a coroação da Rainha Mera do Porto Rico do Oriente e do Rei (nome desconhecido) e Rainha Madalena do Maracatu Leão Coroado. Real era, na época, chefe da Comissão Estadual de Folclore do Recife. Outras coroações foram feitas no século XX: a da Rainha Marivalda do Estrela Brilhante do Recife, que não foi realizada dentro da Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e nem ministrada por um padre, mas sim pela Rainha Elda da Nação do Maracatu Porto Rico e, posteriormente, a coroação da Rainha Ivanize, do Maracatu Encanto do Alegria.

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.fotolog.com/portorico/?pid=925478>>.

desaparecimento da instituição do Rei do Congo, cabe ao rei do cortejo nomear membros comuns das “nações” para ocuparem cargos de nobreza no cortejo. Assim, supõe-se que o termo Maracatu Nação é empregado devido a esse aproveitamento de membros das “nações” para complementar o cortejo, o que faz com que os praticantes sintam-se importantes ao assumirem tais postos (GUERRA PEIXE, 1980, p.20).

Vê-se aqui uma possível explicação em relação à escolha do termo Maracatu Nação, em vez do termo Maracatu de Baque Virado, como também é chamado por muitos e até por algumas “nações”. Observa-se que nos encartes dos CDs desse tipo de maracatu, tanto nas capas quanto nas apresentações, são poucos os que utilizam o termo Maracatu de Baque Virado, reforçando assim o uso do termo “nação”. Por outro lado, o uso do termo “baque virado” aparece como forma de diferenciação em relação ao Maracatu de Baque Solto<sup>9</sup>.

Contudo, creio que o uso do termo “nação” pode ter várias explicações. Lima (2006) afirma que, com o passar dos tempos, o emprego deste termo foi adquirindo novos sentidos. O autor analisa, com base nas pesquisas de Soares (apud LIMA 2006, p.2), que na época da escravidão as “nações não se constituíam em grupos étnicos, e que os seus nomes muitas vezes sequer representavam o local de procedência do escravo, mas sim o porto por onde este foi traficando e embarcado”. Hoje, segundo o autor, esse termo é usado com duplo significado, ou seja, quando o termo “nação” “refere-se a diversas manifestações culturais, tais como maracatus, sejam eles os de baque virado ou solto, caboclinhos e bois” não é aquele que dá o sentido de “nação” para os que praticam as religiões afro-brasileiras (LIMA, 2006, p.2). Pode-se observar que mesmo o uso do termo “nação” sendo ressignificado ao longo dos anos, ele parece ter um caráter muito complexo na identificação de grupos.

No começo do século XX, segundo Guerra Peixe, os Maracatus Nação passam a ser considerados como sociedades carnavalescas, surgindo vários outros grupos que acabam utilizando elementos diferentes do Maracatu Nação, como os Maracatus de Baque Solto, que usam os sopros juntamente com a instrumentação da percussão e ritmos diferentes, além de vestimentas e personagens próprios, como o “caboclo de lança”.

---

<sup>9</sup> Também chamados de Maracatu de Orquestra ou Maracatu Rural, este dado pela pesquisadora Katarina Real (apud GUERRA PEIXE, 1980). Guerra Peixe lança uma crítica ao uso deste termo, pelo fato dele não ser usado pelos praticantes. O Maracatu de Baque Solto, como também é chamado, representa um grande mistério ainda hoje não desvendado. Há interessantes reflexões sobre essa manifestação, como as do professor Roberto Benjamin (disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/4b.html>>), que diz que o Maracatu de Baque Solto é uma evolução das Cambindas, e que esse tipo de Maracatu apropriou-se de elementos de outros folguedos populares. Ainda hoje alguns Maracatus de Orquestra têm o termo Cambinda agregado ao nome, como, por exemplo, Cambinda Brasileira, fundado em 1918, localizado no engenho Cumbe, de Nazaré da Mata, Pernambuco. Como o Maracatu de Orquestra não é o objeto desta pesquisa, não nos aprofundaremos nesse assunto.

### 3 BAQUES, INSTRUMENTOS, RITMOS E CORTEJOS

#### 3.1 O BAQUE<sup>10</sup>

Os instrumentos de percussão utilizados atualmente nos Maracatus Nação são: Alfaias (Tambores), Gonguê (Agogô), Ganzá (Mineiro), Caixa, Tarol, Abês (usados hoje apenas em algumas Nações), Atabaques (usados hoje pela Nação Porto Rico e Nação Estrela D'Alva) e Apitos. É com esse instrumental que o diretor de apito, ou mestre<sup>11</sup>, canta as melodias chamadas de “toadas” que dão significado ao cortejo. Essas letras são compostas normalmente de um verso seguido de um coro, que se repete várias vezes e só termina quando o diretor de apito ordena, interrompendo o caráter “mântrico” do ritual<sup>12</sup>. Podemos assim, entender a figura do diretor de apito como um regente ou maestro de orquestra.

#### 3.2 ALFAIAS, OU AFAYA, OU TAMBOR, OU ZABUMBA, OU BOMBO



Figura 1

A “alfaia” (figura 1), também chamada de tambor, zabumba, ou bombo, pode ser considerado o instrumento que tem maior destaque no cortejo do Maracatu Nação devido ao

---

<sup>10</sup> Baque é nome dado ao batuque das “nações”.

<sup>11</sup> A diferença entre os dois termos implica discussões que acabam mostrando bem a diferença entre o uso atual de terminologias em relação ao passado, revelando ainda mais as ressignificações dessa manifestação cultural. Alguns batuqueiros, e os próprios regentes, afirmam que o termo mestre vem de um paralelo com as Escolas de Samba e que alguns não têm muita empolgação em usar tal termo. Afonso Aguiar, diretor de apito da Nação Leão Coroado, diz não fazer muita questão de ser chamado de mestre porque não se considera como tal, mas não se importa que assim o chamem, porque hoje em dia todos os regentes de maracatu e até de outras manifestações são chamados assim. Mestre Walter, assim como gosta de ser chamado, da Nação Estrela Brilhante do Recife, diz que este termo tem sido usado por influência sua, pelo fato de ser filho de mestre de Escola de Samba. Segundo o próprio Walter, as pessoas na rua falavam: “olha o filho do mestre, o Walter, da escola de samba”. Também foi ouvido o termo “Apito” como se referindo ao mestre ou diretor de Apito de alguma Nação. Observa-se ainda que em outros lugares, como Florianópolis ou Campinas, os membros desses grupos se referem ao “regente” apenas como “Apito”.

<sup>12</sup> Como pude observar tanto em Recife quanto em Florianópolis, alguns praticantes do maracatu dizem que chegam a entrar em transe enquanto cantam estes repetidos versos, ou associam seu estado alterado a algo transcendental, referindo-se às sensações de elevação espiritual ou de separação entre corpo e alma.



seu som grave, que fornece a base ou o “chão” para os outros instrumentos e também por estar em maior número dentro do “baque”. Destaca-se também o fato de que cada alfaia, dentro da “formação”<sup>13</sup> do batuque, exerce distintas funções, criando uma polirritmia na base musical. Essa polirritmia varia de acordo com a linguagem particular de cada “nação” que realiza o seu batuque.

Esse instrumento tem bojo feito de compensado, macaíba<sup>14</sup> e até de folhas de zinco<sup>15</sup>. Antigamente também era usado o material das barricas<sup>16</sup> de vinho do Rio Grande do Sul que, além disso, acondicionavam azeite e bacalhau. Como esses barris estavam à disposição e eram bastante usados no início do século XX, os “maracatuzeiros” os aproveitavam para construir suas “alfaias” de forma mais acessível.

Nas “alfaias” são utilizados também aros<sup>17</sup> que servem para pressionar a “pele de pergunta”<sup>18</sup>, na parte superior da “alfaia”, e a de “resposta”, situada na base do instrumento. Nesses aros existem furos que variam de acordo com o tamanho de cada tambor e neles são passadas as cordas que servem para apertar e dar a afinação adequada ao instrumento. Neles também são usados os talabartes para sustentar o instrumento, de forma que esse fique pendurado nos ombros, ou seja, ou é colocado atravessado sobre o ombro ou é colocado no mesmo lado em que o batuqueiro deverá percutir a “pele de pergunta”.

As “alfaias” são tocadas com baquetas dos mais diversos tipos de madeira. São baquetas industrializadas ou feitas pelos próprios membros das “nações”. Em relação à divisão do uso das baquetas, há os termos utilizados por Guerra Peixe(1980, p.69)<sup>19</sup>: a “maçaneta” e a “resposta”<sup>20</sup>. A “maçaneta” é a baqueta, geralmente mais grossa, percutida com mais intensidade com a mão direita para os destros e esquerda para os canhotos, e sua intensidade pode variar de *f* (forte) para *fff* (fortíssimo). A “resposta” é uma baqueta, geralmente mais fina<sup>21</sup>, que se percute com a mão esquerda para os destros e direita para os canhotos, podendo variar de intensidade entre *pp* (pianíssimo) e *mf* (mezzo forte). Como pude observar durante a execução do baque, alguns batuqueiros só usam a “maçaneta”, deixando a

---

<sup>13</sup> “Formação” é um dos nomes dados para a organização do conjunto de percussão do Maracatu Nação.

<sup>14</sup> Macaíba é um tipo de palmeira encontrada na região de Pernambuco.

<sup>15</sup> Como pode ser observado no Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu.

<sup>16</sup> A essas barricas atribuiu-se o nome “faia”, que é um tipo de madeira, e com o tempo se transformou no nome “alfaia” que, curiosamente, tem etimologia árabe.

<sup>17</sup> Os aros observados eram feitos de genipapo e compensados. Alguns mais modernos usam o pau marfim.

<sup>18</sup> As peles que foram observadas são geralmente de cabra, pelo fato desta ser mais maleável e abundante na região nordeste.

<sup>19</sup> Quero ressaltar que não me recordo de em nenhum momento ter ouvido tais termos no Recife, mas vou usá-los como caráter ilustrativo.

<sup>20</sup> Atualmente é muito usado os termos “direita”, para a “maçaneta” e “esquerda” para a “resposta”, ou simplesmente D (mão direita) e E (mão esquerda).

<sup>21</sup> Foram observadas também baquetas “resposta” com a mesma espessura da “maçaneta”.

“resposta” livre, sem tocar. No Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu é usado o “bacalhau” como baqueta de resposta. O “bacalhau” geralmente é feito de um galho mais fino da goiabeira ou de aroeira que, com a afinação aguda do tambor, característica da Nação de Igarassu, provoca um som estalado, “chicoteado”. Já a Nação Maracatu Porto Rico utiliza galhos de goiabeira mais grossos como “resposta”<sup>22</sup>. Foi observado no Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu o uso de baquetas “resposta” de plástico, parecidas com as usadas nas zabumbas de forró. Outro detalhe é que, antigamente, em Igarassu, segundo alguns batuqueiros entrevistados, a “pele de resposta” das “alfaias” também eram percutidas com a baqueta de “resposta”. Contudo, hoje em dia não é visto em nenhum momento essa maneira de tocá-la.

Segundo Lima (2005), há grandes semelhanças entre a “alfaia” e os tambores de amarração europeus, utilizados por militares no processo de colonialismo e neocolonialismo impostos pelos europeus na África.

Geralmente, dentro dos baques das “nações” as “alfaias” são divididas em três segmentos básicos<sup>23</sup>. Na tabela 1, podemos identificar os diferentes termos usados por algumas “nações” para a subdivisão das “alfaias”. Vale ressaltar que, assim como os termos são diferentes, as variações rítmicas utilizadas nas polirritmias de cada “nação” também são diferentes, porém, similares.<sup>24</sup>

<b>Nação</b>	<b>Base</b>	<b>Variação 1</b>	<b>Variação 2</b>
Porto Rico	Mêlê	Biancó	Yã
Estrela Brilhante do Recife	Marcação	Dobrado	Repique
Leão Coroado	Marcação	Meião	Repique

Tabela 1

A Nação do Maracatu Porto Rico utiliza o Yã-Darum, uma quarta “alfaia” que é tocada por pouquíssimos batuqueiros e que tem um cunho totalmente religioso. Quem a toca passa por um processo de iniciação especial e tem a mesma responsabilidade que a “dama de

<sup>22</sup> Nesta nação, a baqueta de “pergunta” se chama “baque” e a de resposta de “rebaque”. Curioso notar um outro sentido dado ao termo “baque”.

<sup>23</sup> É bem possível que em outras “nações” exista um quarto elemento ou mais, mas basicamente só são difundidos três.

<sup>24</sup> Apresentarei mais abaixo a descrição e transcrição dos ritmos tratados, quando as diferenças e semelhanças entre as práticas de cada “nação” ficarão um pouco mais claras. Sobre um estudo mais reflexivo dos toques atuais das “nações”, ver LIMA (2003).

paço” tem com a “calunga”, personagens do cortejo<sup>25</sup>. As “alfaias” maiores, ou seja, de maior polegada, são chamadas também de “alfaias mestra” e/ou “mestre”. Na maioria das “nações”, as “alfaias mestre” fazem as “marcações”, ou seja, a base rítmica simples do “baque”. Na Nação do Maracatu Porto Rico, as “alfaias” maiores fazem as variações polirítmicas, também conhecidas como “alfaias trovador”.

### 3.3 GONGUÊ, OU, AGOGÔ<sup>26</sup>, OU FERRO, OU “ALMA DO BAQUE”

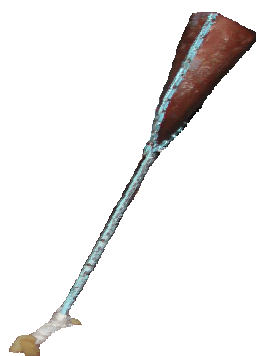


Figura 2

Segundo Guerra Peixe (1980, p.58), “gonguê” (figura 2) é a variação da palavra de procedência banta, *ngonge*. O “gonguê” é da família dos idiofônicos e é feito com ferro batido. É similar à peça usada nos terreiros de Xangô, também chamados de “agogô”<sup>27</sup>. É constituído basicamente de boca de uma campana, cabo e apoio. Alguns batuqueiros o chamam de “ferro”.

O “gonguê”, ou “gongué”, é chamado por alguns batuqueiros de “alma do baque” pelo fato dele ser um instrumento solitário, mas que se impõe de tal maneira que podemos identificá-lo dentro da massa sonora do Maracatu Nação. É o instrumento que representa o ritual para Ogum, mas isso não pode ser generalizado ou dito como regra entre todas as “nações”, tendo em vista que algumas não praticam tal ritual (LIMA, 2005, p.64). Geralmente sua frase básica é tocada nos contratempos, o que permite um destaque sonoro maior.

---

<sup>25</sup> Esses dados estão em um informativo impresso sobre a Nação do Maracatu Porto Rico, dado pelo Mestre Chacon Viana em oficina oferecida em Florianópolis, no ano de 2004. Sobre a “calunga”, será registrada a sua importância no maracatu no decorrer desse trabalho.

<sup>26</sup> Do Iorubá: *akoko*, palavra que significa ‘ferro’.

<sup>27</sup> Ainda sobre este assunto Guerra Peixe diz: “os populares, porém, jamais confundem o tratamento nas respectivas ocasiões: no Maracatu é gongué; no Xangô, agogô” (op. cit., p. 59). Em contrapartida, o diretor de apito do Leão Coroado, Afonso, numa oficina dada em Florianópolis em 2005, chama o referido instrumento simplesmente de agogô dentro de sua nação.

### 3.4 “GANZÁ”, OU “MINEIRO”<sup>28</sup>



Figura 3

Estudos sobre esse instrumento no contexto do maracatu ainda não são muito difundidos, mas se pode dizer que esse instrumento está presente em praticamente todas as “nações”. O termo mais ouvido durante toda a pesquisa de campo para se referir a ele foi o de “mineiro”<sup>29</sup> (figura 3) e, na maioria das “nações”, está em menor quantidade, chegando a um ou dois instrumentos. Algumas “nações” usam apenas um, como foi visto no Maracatu Nação Encanto da Alegria, contudo, apesar do número reduzido, seu som era reconhecido dentro do “baque”. Curioso notar que Toinho, mestre dessa nação, usa o termo “maraca” para designar esse instrumento.

Sobre os “ganzás”, Rocha (2003) diz que foi introduzido na música dos Maracatus Nação, na primeira metade do século XX, pelo Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife (fundado em 1906), por influência do sincretismo do Catimbó com o Candomblé. Foi introduzido no Maracatu Estrela Brilhante por causa da sua ligação com os cultos umbandistas. O “maracá”, instrumento tradicional usado nesses cultos, é substituído nos maracatus pelos “ganzás”<sup>30</sup>.

Comumente, esse instrumento pode ser confundido com o “chocalho” devido ao som e às formas físicas parecidas, mas não foi ouvido esse termo dentro das “nações” visitadas em nenhum momento. Geralmente é feito com um cilindro de metal, o que ajuda na propagação maior do som. Não foi visto nenhum “mineiro” com cilindro de outro material. É provável

---

<sup>28</sup> Guerra Peixe usa para esse instrumento o termo: “caracaxá”. Em nenhum momento durante o trabalho de campo nos Maracatus Nação no Recife ouviu-se falar nesse termo. O “caracaxá” que conheço possui um formato de tridente nas duas extremidades e não um formato unicamente cilíndrico. Esse termo só foi utilizado nas referências aos Maracatus de Orquestra e/ou Caboclinhos. Apresento esse termo aqui somente pelo fato de Guerra Peixe citar em seu livro o uso de um “ganzá” (ou “caracaxá”) no Clube Misto Carnavalesco Estrela Brilhante (1980, p.87).

<sup>29</sup> Guerra Peixe cita o uso desse instrumento no Auto dos Caboclinhos e na Dança do Coco, e questiona o nome “mineiro”, levantando a hipótese de que este poderia estar relacionado à localidade da Costa da Mina (op.cit. p.27)

<sup>30</sup> A respeito das relações do Estrela Brilhante e de outras “nações” com esse instrumento, Guerra Peixe assinala: “A não ser no caso especial da orquestra do Estrela Brilhante, que excepcionalmente adota uma ‘ganzá’, jamais vimos esse instrumento em qualquer cortejo, e tampouco, os informantes fazem admiti-lo em ‘nação’ alguma, em tempo algum – bem como o maracá” (1980, p.84).

que tenha algo com o “xeré”, instrumento da umbanda, citado por Guerra Peixe (1980, p.27) quando diz que são encontrados nos caboclinhos e no coco.

Segundo Lima<sup>31</sup>, “o ‘mineiro’, ou ‘ganzá’, era usado nos anos de 1940 pelas 'aruendas de Goiana'... e não é possível dizer que um maracatu começou tal prática... isso não tem registro... como se pode provar isso?”.

Para termos consciência de que não podemos definir com convicção fatos não muito bem esclarecidos, ainda existe uma explicação de um batuqueiro do Recife, que atualmente mora em Florianópolis. Ele diz que os “mineiros” vêm dos cocos, e que viu um exemplar desse instrumento na sede do Estrela Brilhante de Igarassu. Segundo seus integrantes, esse “mineiro” veio para a sede da nação junto com a mudança dessa, de um sítio em Vila Velha, Itamaracá, para Igarassu, em 1824. Esse batuqueiro diz que era um exemplar bem rústico e pesado, com uma sonoridade bem grave.

### 3.5 “CAIXA”, OU “CÁXA”



Figura 4

As “caixas” (figura 4) ou, entre os batuqueiros, os “cáxa”, são tambores de menor largura, espessura e tamanho, com esteiras na “pele de resposta”<sup>32</sup>, que “seguram” o baque ou, segundo alguns diretores de apito, são os que mantêm e definem o andamento do ritmo da “nação”. O diretor de apito da Nação do Maracatu Porto Rico, Chacon Viana, brincou em suas oficinas dadas em Florianópolis, chamando os “cáxa” de “senhor dos anéis”, justamente pela importância dos mesmos na condução do baque, pois geralmente são eles que dão início, num contexto geral, para os outros instrumentos executarem a música no decorrer da toada.

Hoje em dia as “caixas” mais usadas são de fabricação industrial. O uso desse instrumento industrializado já vem de longa data<sup>33</sup>. Suas peles são sintéticas e não foram observadas “caixas” com pele animal. Observam-se exemplares com corpo de madeira ou

---

<sup>31</sup> LIMA, I.F., Re: Marco Antônio “Jaguarito”, <ivaldomarciano@yahoo.com.br>, mandado em 14 de outubro de 2006.

<sup>32</sup> Antigamente, essas esteiras eram feitas de tripas de porco.

<sup>33</sup> Guerra Peixe também aponta o uso dos instrumentos industrializados devido a fatores financeiros e de sonoridade (op. cit. p. 59).

macaíba e aros afinados com amarração de corda sisal. As “caixas” são bastante similares aos instrumentos militares europeus, e, assim como os “bombos”, possivelmente foram apropriadas com aspecto análogo aos atuais.

É citado por Guerra Peixe (1980) o uso das cordas de violão<sup>34</sup> “lá”, “ré” e “sol”, servindo como esteira, sendo que esses fios devem ser em número menor do que os utilizados no “tarol”, para não haver confusões em relação à sonoridade. Contudo, não vi, durante toda a pesquisa de campo, qualquer instrumento que possuísse cordas de violão usadas como esteira, e só foram vistas esteiras industrializadas que já vinham de fábrica presas às “caixas”. As baquetas das “caixas” que observei eram todas de origem industrial<sup>35</sup> e suspensas por um talabarte.

Em nenhum momento, escutei o termo “caixa-de-guerra”, como é citado por Guerra Peixe em várias partes de seu livro. Somente ouvi o termo “caixa” e os tocadores são geralmente chamados de “caixeros”. A maior diferença da sonoridade das “caixas” em relação às “alfaias” é justamente seu som mais agudo, rufado<sup>36</sup>, e com subdivisões mais exploradas.

### 3.6 “TAROL”, OU “TARÓ”



Figura 5

O “tarol” (figura 5) é o menor tambor do Maracatu Nação: possui dimensões diferentes das chamadas “caixas”<sup>37</sup>. Sua esteira é mais larga do que as utilizadas na “caixa”, ou seja, possui mais fios metálicos, o que faz com que sua sonoridade fique muito mais “rufada”. Pude observar em campo que é raro o uso do termo “tarol” dentro das “nações” e entre os batuqueiros. Poucas vezes ouvi Mestre Walter, do Maracatu Nação Estrela Brilhante

---

<sup>34</sup> O autor não especifica se são cordas de aço ou de nylon. Lima, da Nação Cambinda Estrela, diz que o uso de cordas de violão ainda é aderido, inclusive por essa última nação.

<sup>35</sup> Em tempos mais remotos, segundo alguns batuqueiros do Recife, as baquetas eram feitas com galhos de goiabeira.

<sup>36</sup> O som “rufado” vem do ato de “rufar”, que, segundo Ferreira (1983), significa “Toque do tambor com batidas rápidas e sucessivas; redobre”. Em relação aos sons mais rufados, cada “nação” trabalha de acordo com sua própria linguagem, como será melhor esclarecido adiante. Pode-se constatar, por exemplo, que as caixas da Nação do Maracatu Porto Rico soam muito menos rufadas do que no Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife.

<sup>37</sup> Ver comparação entre as figuras 4 e 5.

do Recife, aproximar-se desse termo ao chamar alguns instrumentistas de “tarolzêros”. Mas, segundo um dos batuqueiros de Florianópolis, que tocou com Mestre Walter, ele só se refere ao “tarol” quando vê o instrumento propriamente, caso contrário é ao termo “caixa” que ele recorrerá.

[...] o tarol anuncia levemente um esquema rítmico bem simples. Rufado e intercalado de pausas; quase no mesmo instante o gonguê assinala a sua rítmica característica; a seguir, dão entrada as caixa-de-guerra (GUERRA PEIXE, 1980, p.67).

A partir desse relato, depreende-se uma cronologia entre o “tarol” e as “caixas”, mas, em pesquisa de campo, não observei em nenhum momento essa ordem. Na Nação do Maracatu Porto Rico e Estrela Brilhante do Recife, verifiquei algumas frases rítmicas diferentes entre “tarol” e “caixa”, mas todos eles começavam juntos para, então, os “bombos” entrarem. O “gonguê”, nesse contexto, às vezes iniciava o toque juntamente com os “bombos”, o que leva a crer que a ordem de entrada de cada instrumento seria de acordo com o arranjo feito pelo diretor de apito.

### 3.7 “ABÊ”, OU “XEQUERÊ”<sup>38</sup>



Figura 6

O “abê” (figura 6) é um instrumento muito polêmico entre os praticantes mais tradicionais do Maracatu Nação no Recife, pelo fato desse, segundo esses praticantes tradicionais, não ser usado desde os primórdios da manifestação. A respeito das especificações desse instrumento, existe um relato de Nola Casal Pompeo (disponível em: <<http://www.manufatura.art.br/instrumento.html>>):

---

<sup>38</sup> O termo Xequerê não é usado em nenhum momento nos Maracatus Nação. Esse termo é usado nos Afoxés da Bahia.

O instrumento consiste de uma cabaça (ou purunga, como também é conhecida) envolta com uma rede feita de linha de barbante ou nylon, com contas de miçanga. Ao ser movimentado produz um som de chocalho, além de outros sons inerentes à cabaça, que de certa maneira lembram a moringa. Tenho dúvida a respeito do nome do instrumento. Alguns o chamam de Abê, outros de Shekere. No Maracatu, segundo Eder Rocha, chama-se Abê. Outra diferença é que alguns terminam com um nó que une todas as cordas que formam a rede de contas, de maneira que se forma um "rabo" que se segura com uma das mãos para tocar o instrumento. Já em outros, terminada a rede de contas, corta-se a ponta excedente das cordas, e então se apóia a mão no fundo da cabaça para se tocar o instrumento. Esse último tipo conheci no Maracatu.

O “abê” é um instrumento que, segundo alguns batuqueiros, foi usado primeiramente por Mestre Walter dentro do Maracatu Nação. Seu uso é mais identificado dentro dos afoxés. O mais curioso é que, em alguns relatos sobre a origem do nome maracatu, o afoxé aparece como denominação deste. Em Real (2001), há uma entrevista com o batuqueiro Veludinho, na época com quase 100 anos de idade, que, ao ser questionado sobre se no passado ouvia com frequência o termo maracatu, responde que não,

mas que tinha ouvido a palavra 'murçumano' utilizada antigamente pelos negros durante aqueles festejos<sup>39</sup>. [...] Finalizou informando-me que 'maracatu' foi o nome dado ao povo das 'nações' pelos 'homens grandes' e que o nome verdadeiro de tais grupos era “**Afoxé da África**” (REAL, 2001, p.57, grifo nosso).

Afonso, o diretor de apito do Maracatu Leão Coroado, afirma que afoxé significa culto aos mortos. Como não é objetivo desta pesquisa uma discussão aprofundada das relações entre afoxés e maracatus, não darei continuidade a tal discussão.

Rocha (2003) afirma que o “abê” somente é usado pelo Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, entretanto, pude observar que a Nação do Maracatu Porto Rico também faz uso desse instrumento. Quem introduziu esse instrumento foi o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife devido à influência direta do candomblé de rua, o Afoxé Ilê de Egbá e o Afoxé Òdolú Pandha. A partir dessa mesma influência, os “abês” foram divididos em três grupos: “abê grave”, “abê médio” e “abê agudo” ou grande, médio e pequeno. Em outros grupos, fora do Estado de Pernambuco, como São Paulo e Florianópolis, o uso do “abê” também é consagrado.

---

<sup>39</sup> Carneiro (apud Real, 2001, p.142) trata “Muçurumim” com significado de Mulçumano ou Malê.



### 3.8 ATABAQUES



Figura 7



Figura 8

O uso dos “atabaques” (figuras 7 e 8) dentro da formação do Maracatu Nação também é um assunto bastante polêmico e muito discutido tanto entre os praticantes no Recife como entre os folcloristas. Só foram ouvidos na Nação do Maracatu Porto Rico e Maracatu Nação Estrela D'Alva. Chacon Viana, mestre da Nação do Maracatu Porto Rico, justifica o uso desse instrumento afirmando que era tocado nos antigos maracatus e que a sua utilização “é um resgate histórico das tradições negras, que em seus antigos cortejos de Reis do Congo – dos quais derivou o maracatu – traziam tais instrumentos” (SANTOS; RESENDE, 2005, p.46).

Foram vistos “atabaques” de corpo cilíndrico de amarração de cordas com “peles de pergunta” e “de resposta” (figura 7), e outros também com corpo em forma de funil com apenas uma “pele de pergunta” de material sintético (figura 8). Chacon ainda afirma que os instrumentos com pele sintética são chamados também de “atabaque” e não de “timbau”, como na Bahia, e a explicação para tal uso deve-se ao fato de que nesse formato há maior propagação sonora na rua.

As frases rítmicas variam de acordo com o arranjo de cada toada da “nação”, e entre eles estão alguns motivos rítmicos conhecidos como o “ijêxá”, também utilizados nos afoxés. As variações rítmicas são muitas, mas todas têm um fundamento complexo para a sua realização.

### 3.9 O “APITO”



Figura 9

O “apito” (figura 9) é apresentado dentro da relação de instrumentos deste trabalho devido a sua musicalidade, mesmo que discreta, muito presente dentro do baque. Na verdade,

o uso do “apito” é exclusivo do diretor de apito das “nações” e serve como orientação para os batuqueiros. Em campo, pude observar uma exceção ao uso do “apito” na Nação do Maracatu Porto Rico, em que um segundo elemento, o que podemos chamar de contra-mestre, fazia o seu uso para orientar os batuqueiros. A diferença é que esse contra-mestre circulava entre os batuqueiros enquanto o mestre ficava à frente de todos.

Um estudo mais aprofundado do uso do “apito” dentro do maracatu não foi encontrado, mas, em entrevista por telefone com Mestre Walter, pude constatar a importância que este instrumento assume. Mestre Walter fala sobre o poder do “apito”, de como ele pode ser ouvido mesmo perante a tantos instrumentos de percussão. Existe uma relação muito próxima entre o mestre e o “apito”: Mestre Walter diz que ele sempre leva seu “apito” para onde quer que vá. Ele esclarece ainda que os mais antigos usavam “apitos” de flauta de bambu.

Em campo pude diferenciar as várias maneiras de utilização do “apito”. Mestre Walter usa o apito de forma bem enfática, principalmente quando chama as “alfaias” para realizarem as variações, quando então suas variações musicais no “apito” acompanham as variações das “alfaias”. Já Mestre Afonso, do Maracatu Leão Coroado, diz que o “apito” só tem que ser usado na hora certa, ou seja, para chamar as variações e para sinalizar o final de cada toada, nada mais. Não convém aqui dizer qual a maneira correta de utilização do “apito”, pois cada mestre tem suas peculiaridades que devem ser respeitadas, mas vale ressaltar que a importância de seu uso dentro do baque está ligada a questões organizacionais. Muitas pessoas, apesar de não respeitarem a figura do diretor, respeitavam o toque do “apito”.

#### 4 AS “LINGUAGENS” DAS NAÇÕES<sup>40</sup>

Durante a pesquisa no Recife, percebi um importante elemento que diferencia uma “nação” da outra, que chamo aqui de linguagem musical. Cada “nação” tem a sua maneira de comunicação interna, gerando uma linguagem visual e musical complexa muito individual. Conseqüentemente, as sonoridades são diferentes entre uma “nação” e outra, mesmo quando utilizam figuras rítmicas muito próximas. Não existe assim, um toque ou batida certa do Maracatu Nação, pois creio que devemos levar em conta a música de todas as “nações”.

Quero deixar claro que o objetivo deste capítulo não é apresentar “uma fórmula secreta” dos ritmos do Maracatu Nação, visto que qualquer partitura seria insuficiente para mostrar as peculiaridades de cada “nação”. A partitura pode fornecer uma base musical, mas não a clareza na transmissão de uma sonoridade mais próxima daquela que cada mestre busca dentro de sua “nação”. A respeito desse caráter mais prescritivo do que descritivo que a partitura possui, Guerra Peixe (1980, p.67) diz em nota de rodapé:

Importa considerar que mesmo assim, essa notação dará apenas uma idéia bem vaga da impressão que desejaríamos transmitir. Todavia, resta-nos a certeza de que qualquer música, seja folclórica, popular ou 'erudita', do Brasil ou de qualquer outra parte, jamais foi inteiramente expressa em notação musical. Sejam francos em reconhecer a inexistência de exemplo em que não falte alguma coisa além daquilo representado pelo gráfico musical – seja numa singela canção de ninar ou numa obra do mais calculista dos compositores.

Ainda sobre a sutileza que envolve as diferentes linguagens de cada “nação”, Santos e Resende<sup>41</sup> (2005, p. 33 e 34) afirmam que:

---

<sup>40</sup> Devido à complexidade do assunto “música e linguagem”, utilizo aqui o termo “linguagem musical” como uma metáfora e não como algo que possa reduzir música à linguagem e vice-versa. Uma outra argumentação sobre o uso da linguagem musical como metáfora pode ser encontrada em Borges Neto (2005): “As coisas cognitivamente simples podem ser compreendidas diretamente; as coisas cognitivamente complexas são compreendidas por meio de metáforas, em que se usam as coisas simples como explicação para as coisas complexas”. Este autor alerta sobre os cuidados que devem ser adotados em relação aos usos de conceitos metafóricos, citando Lakoff e Johnson, no livro *Metaphors we live by*: “um conceito metafórico pode nos impedir de focalizar outros aspectos desse mesmo conceito que sejam inconsistentes com essa metáfora”. Ou seja, devemos tomar cuidado ao achar que a metáfora poderá nos mostrar a complexidade real, no caso da música das “nações”, dos significados concretos daquilo que está sendo executado ou exposto. Para Borges Neto, “música será linguagem se entendermos que música e linguagem supõem dois níveis de ‘existência’ - um profundo e um superficial - e que, embora radicalmente distintas no nível superficial, música e linguagem se identificam no nível profundo”.

<sup>41</sup> Usarei algumas transcrições de Santos e Resende (2005), que merecerão ser questionadas sob alguns aspectos, como veremos adiante.

Para escrever os baques [...] eu participei de ensaios [...] portanto, o resultado não vem apenas de escutar e anotar. Eu aprendi a tocar, conheci os baques, para depois escrever, já que alguns detalhes (na execução) fazem grande diferença e nem sempre podem ser captados apenas escutando.[...]. O 'maracatu' é uma conversa, cada baque é um diálogo diferente entre grupos de tambores e conseqüentemente, cada nação se apresenta através de uma conversa diferente [...] Cada um tem sua “fala”, o seu “swing” [...]. Os batuqueiros [do Recife] praticam esses ritmos desde a infância<sup>42</sup>.

Assim como muitos pesquisadores, não considero a partitura um fim em si mesma, mas um meio de transmutação e perpetuação de idéias musicais, limitadas àqueles que sabem ler partituras. Sabemos que é por meio da transmissão oral – prática predominante dentro das “nações” – que os conhecimentos são repassados de geração a geração. A seguir, veremos que alguns exemplos podem mostrar, com certa relevância, diferenças entre algumas das “nações” pesquisadas. São elas: Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu, Nação do Maracatu Porto Rico, Maracatu Leão Coroado, Maracatu Encanto da Alegria e Cambinda Estrela. Na manipulação das mãos nas “alfaias”, em todas as partituras deste trabalho, a mão direita, ou esquerda para os canhotos, será a nota **fá 4** e a mão esquerda, ou direita para os canhotos, será na nota **lá 4**. Nas “caixas”, a manipulação se dará pelas subdivisões.

#### 4.1 INTRODUÇÕES

Geralmente, cada “baque” tem em seu arranjo uma “introdução” que caracteriza cada “nação”. Essa “introdução” geralmente possui notas tercinadas nas “chamadas” das caixas<sup>43</sup> e, em alguns casos, utiliza a técnica do “flam”<sup>44</sup> em seu fraseado. Chama a atenção o fato do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu e o Maracatu Leão Coroado não inserirem em momento algum o tercinado na “introdução” do seu “baque”.

As “introduções” também variam de acordo com o arranjo feito pelo mestre. Assim sendo, as “nações” pesquisadas possuem arranjos em que a introdução é desenvolvida de

---

<sup>42</sup> A “bimusicalidade” é um conceito importante dentro da etnomusicologia: formulado inicialmente por Hood (1960), trata da necessidade do etnomusicólogo em adquirir uma competência musical além daquela de sua própria cultura, que se aproxime, através da prática, à musicalidade do grupo pesquisado. Outros autores, como Blacking (1977) vão além, observando que nesse processo ocorre como que uma incorporação (a transformação corporal) do próprio pesquisador por meio dessas aquisições.

<sup>43</sup> O termo “chamada” é usado pelos mestres para que as caixas dêem a entrada para os outros instrumentos.

<sup>44</sup> O “flam” é um tipo de rudimento (estudos de frases musicais) de tambor obtido pela combinação entre a *apoggiatura* e a nota principal (semicolcheia, colcheia e etc), sendo que a *apoggiatura* deve ser mais fraca do que a nota principal, e deve estar bem próxima desta última. Disponível em: <[http://www.batera.com.br/workshop/tiger\\_bill\\_061203.asp](http://www.batera.com.br/workshop/tiger_bill_061203.asp)>

outra maneira, ou não é tocada, ou é feita por outros instrumentos, como o atabaque na Nação do Maracatu Porto Rico, que desenvolvem diferentes motivos musicais.

Como não é objetivo deste trabalho ser um *songbook*, não apresentarei as transcrições no formato de grade orquestral. Serão transcritas nas “introduções” as “caixas” e/ou “taróis” e as “alfaias marcante”<sup>45</sup>, ou “alfaias mestre”, material suficiente para a identificação das diferentes “linguagens musicais” das “nações” pesquisadas. Frases musicais de outros instrumentos serão mostradas no tópico seguinte. Seguem abaixo partituras de algumas “introduções” básicas.

#### 4.1.1 “Introdução” do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife (figura 10)<sup>46</sup>

The image displays a musical score for two instruments: Tarol/ Caixa and Alfaia Marcante. The score is written in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system shows the Tarol/ Caixa part with a melodic line and the Alfaia Marcante part with a rhythmic accompaniment. The second system continues the Tarol/ Caixa part and introduces a more complex rhythmic pattern for the Alfaia Marcante. The third system features a dense rhythmic pattern for the Tarol/ Caixa and a simpler accompaniment for the Alfaia Marcante. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 10

<sup>45</sup> No caso da Nação do Maracatu Porto Rico essas “alfaias marcante” são chamadas de Mele, sendo essas mais agudas.

<sup>46</sup> Transcrições de Rocha (2003).

4.1.2 “Introdução” do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu (figura 11)<sup>47</sup>

The musical score for Figure 11 consists of two staves. The top staff is labeled 'Tarol/ Caixa' and the bottom staff is labeled 'Alfaia Marcante'. Both staves are in 4/4 time. The Tarol/ Caixa part starts with a series of quarter notes, followed by a dense sixteenth-note pattern. The Alfaia Marcante part starts with quarter notes, followed by eighth-note patterns. Both parts end with a double bar line and a repeat sign.

Figura 11

4.1.3 “Introdução” da Nação do Maracatu Porto Rico (figura 12)<sup>48</sup>

The musical score for Figure 12 consists of three staves. The top staff is labeled 'Caixa', the middle staff is labeled 'Tarol', and the bottom staff is labeled 'Alfaia Melê'. All staves are in 4/4 time. The Caixa and Tarol parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The Alfaia Melê part features a simpler pattern of quarter and eighth notes. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 4. Each system ends with a double bar line and a repeat sign.

Figura 12

<sup>47</sup> Material transcrito por mim após oficina oferecida por Rogério (Florianópolis, 2006), batuqueiro da Nação Igarassu, e após aprendizado com batuqueiros dessa mesma “nação” em outras oportunidades.

<sup>48</sup> Transcrições feitas por mim depois da oficina dada por Mestre Chacon, em 2004, em Florianópolis, e trocas musicais com batuqueiros do Arrasta Ilha que tocaram na Nação do Maracatu Porto Rico durante o mês de janeiro de 2005, além de partes extraídas do livro Santos e Resende (2005 p. 47-48).

4.1.4 “Introdução” do Maracatu Leão Coroado (figura 13)<sup>49</sup>

The musical score is arranged in four staves, each with a 4/4 time signature. Above the staves, there are rhythmic markings consisting of a series of 'v' symbols. The first staff, labeled 'Caixa/Tarol', shows a sequence of rhythmic patterns: a rest followed by a series of eighth notes, then a series of sixteenth notes, and finally a series of eighth notes. The second staff, 'Alfaia Marcante', is mostly empty. The third staff, 'Alfaia Meio', and the fourth staff, 'Alfaia Repique e Viração', also show rhythmic patterns, primarily consisting of eighth notes.

This section provides a more detailed view of the rhythmic patterns. It features four staves. The top staff, 'Caixa/Tarol', shows a series of eighth notes with 'v' markings above them. The second staff, 'Alfaia Marcante', shows a series of eighth notes with 'v' markings below them. The third staff, 'Alfaia Meio', and the fourth staff, 'Alfaia Repique e Viração', also show rhythmic patterns with 'v' markings. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific rhythmic figures.

Figura 13

<sup>49</sup> Transcrições extraídas de Santos e Resende (2005, p. 38 -39).

4.1.5 “Introdução” do Maracatu Encanto da Alegria (figura 14)<sup>50</sup>

Figura 14

4.1.6 “Introdução” do Cambinda Estrela (figura 15)<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Transcrições extraídas de Santos e Resende (2005, p.92-98).

<sup>51</sup> Transcrições feitas por mim por meio da audição do CD “Cambinda Estrela” e por observações feitas em campo no Recife antigo, na rua da Moeda, 2004, onde se reuniram várias “nações” sob a regência do percussionista Naná Vasconcelos. Talvez essa não seja uma transcrição precisa, mas mostra bem a diferença desta em relação às outras “nações”.





Figura 15

#### 4.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE AS TRANSCRIÇÕES

Como podemos observar nessas transcrições, existem em cada “nação” particularidades musicais principalmente no que se refere às “caixas” e/ou “taróis”. Esses instrumentos, em sua grande maioria, exceto Leão Coroado e Igarassu, executam os tercinados, mas com motivos musicais que identificam a “nação”. Em cada uma das “nações”, as “alfaias” respondem às tercinas de um modo diferente: a tempo, como no Estrela Brilhante do Recife, no “contratempo”, como no Cambinda Estrela, e também no tempo fraco, como no Porto Rico. No Encanto da Alegria, os motivos tercinados executados pela “caixa” e/ou “tarol” são distribuídos de maneira particular e acompanhados de colcheias.

Caberia aqui questionar algumas transcrições de Santos e Resende (2005) para o Maracatu Leão Coroado e Maracatu Nação Encanto da Alegria, sem, no entanto, desvalorizar tal obra. Não pretendo afirmar que estou correto ou que a referida obra esteja por inteiro errada, mas acho relevante refletir sobre alguns pontos. Durante toda minha pesquisa, tanto no campo, executando os “baques”, quanto nas audições de CDs, pude constatar que a frase da “alfaia mestre” do Leão Coroado, como transcrita a por Santos e Resende, não converge com minhas observações. Seguem abaixo duas formas diferentes de transcrição das “alfaias” (figuras 16 e 17):



Figura 16



Figura 17

Apesar de sutil, é clara a diferença existente nas duas transcrições acima. Na figura 16, transcrição de Santos e Resende, podemos ver que no tempo “dois” existe uma pausa de semi-colcheia seguida de colcheia pontuada enquanto que, em minhas transcrições, na figura 17, proponho que essas figuras sejam transcritas como uma pausa de colcheia seguida de uma colcheia. A diferença é sutil, mas significativa, pois, lendo a partitura de Santos e Resende e acompanhando a mesma junto com o CD do Maracatu Leão Coroado, pode-se perceber que o que se ouve não corresponde ao que está escrito. Observa-se, ainda, na figura 18, extraída de Santos e Resende, que as acentuações musicais das “alfaia marcante” estão deslocadas em relação aos acentos transcritos no segundo contratempo pelas “caixas” e/ou “tarol”, “alfaias meio” e “alfaia repique”:

The image shows a musical score for four percussion parts. The parts are labeled on the left: Caixa/Tarol, Alfaia Marcante, Alfaia Meio, and Alfaia Repique e Viração. Each part has a staff with rhythmic notation. Above the Caixa/Tarol staff, there are four accents (v) above the notes. Above the Alfaia Marcante staff, there are four accents (v) below the notes. Above the Alfaia Meio staff, there are four accents (v) below the notes. Above the Alfaia Repique e Viração staff, there are four accents (v) below the notes. A vertical line is drawn through the score, indicating a specific time point in the second half of the measure.

Figura 18

Esse deslocamento dos acentos musicais executados na metade do segundo tempo desse compasso é transcrito no livro de Santos e Resende, seguindo repetidamente durante toda a “toada” até as “variações”, “ou virações” das “alfaias repique” para o final do arranjo. Não creio que esse deslocamento seja um “erro” musical, haja vista que acentos deslocados são encontrados em outras “nações”, como no Encanto da Alegria, mas difere do que pude observar e sentir no Maracatu Leão Coroado.

Divergências entre minhas transcrições e as de Santos e Resende também acontecem na “introdução” do Maracatu Nação Encanto da Alegria, como se pode notar:

Caixa/Tarol

Alfaia Marcação

Figura 19

Caixa e/ou Tarol

Alfaia Marcante

Figura 20

As diferenças entre as figuras 19 e 20 se tornam muito claras. Na figura 19, transcrita por Santos e Resende, não é considerado o “flam”, bastante explícito nas gravações. Alguns acentos, também evidentes no material pesquisado, não são considerados por esses autores. Já na figura 20, proponho as transcrições do “flam”, os acentos nas colcheias do segundo e terceiro tempo do segundo compasso e um acento na terceira semi-colcheia do primeiro tempo do terceiro compasso. Vale ressaltar que em algumas faixas do CD do Encanto da Alegria, o acento na terceira semi-colcheia do primeiro tempo do terceiro compasso não acontece de fato, mas, o “flam” sim. O que aqui questiono é a transcrição, de Santos e Resende, da “toada” “Ô menino venha cá”.

O que mais me chama atenção é que as pessoas que poderiam questionar com convicção tanto as minhas transcrições como as de Santos e Resende, ou de Rocha, são os próprios mestres que, em sua maioria, são desprovidos de uma leitura<sup>52</sup> de partitura para pelo menos ter uma opinião sobre o material escrito que publica a música de sua “nação”.

<sup>52</sup> Não atribuo aqui a falta de uma leitura musical gráfica a algo pejorativo. Shoenberg (2001, p.42) exemplifica uma relação interessante entre um popular mestre em marcenaria e um culto mestre teórico musical. Para esse autor, “o marceneiro nunca poderá compreender seu trabalho como meramente teórico, ao passo que o teórico musical não possui nenhuma habilidade prática: não é um mestre”. Não é a intenção aqui, a desvalorização de títulos, mas ressaltar uma maior importância à prática, ao saber fazer.

### 4.3 SOBRE AS FÓRMULAS RÍTMICAS NAS “ALFAIAS”

#### 4.3.1 “Marcação”<sup>53</sup>

O “baque” de “marcação” (figura 21), também chamado de “luanda”<sup>54</sup>, é a célula rítmica básica do Maracatu Nação de maior destaque dentro desse universo. É usada por muitas “nações”, mas outras, como o Maracatu Leão Coroado, não a usa.



Figura 21

A “marcação” do Leão Coroado (figura 22) se dá da seguinte maneira:



Figura 22

#### 4.3.2 “Arrasto” (figura 23)

Este “baque” é bastante usado no Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife e já foi usado pelo Maracatu Leão Coroado há alguns anos.



Figura 23

Segue abaixo uma variação existente dentro desse “baque”, que também já foi usada pelo Leão Coroado, conhecido também, como Baque de Impulso (figura 24).

<sup>53</sup> “Marcação” é o nome dado ao ritmo base, ou seja, aquele que irá sustentar o “baque” durante as poliritmias. As “nações” possuem algumas “marcações” em comum e outras particulares.

<sup>54</sup> Algumas “nações”, como a do Porto Rico e Cambinda Estrela, aderem esse termo, usado por Guerra Peixe, à citada célula rítmica. Curiosamente, as transcrições da “luanda” de guerra peixe assemelham-se mais ao “arrasto” e não à “marcação”. Outras “nações”, como o Estrela Brilhante do Recife, usam o termo “marcação” mesmo. Um fato curioso que notei em campo foi durante uma conversa entre alguns estudantes e Mestre Walter quando aqueles se referiram ao termo “luanda”. Mestre Walter disse então que usa o termo “marcação”, pois “luanda” é a capital de Angola, e não um “baque”.



Figura 24

### 4.3.3 “Imalê”

“Baque” muito usado por algumas “nações”, como a Estrela Brilhante do Recife (figura 25), Estrela Brilhante de Igarassu<sup>55</sup> (figura 26) e Cambinda Estrela. Em relação ao termo “imalê” (figura 25), tive conhecimento do mesmo por meio do contato com o Estrela Brilhante do Recife e não me recordo de ter ouvido esse termo entre as outras “nações”, mesmo quando tocavam um “baque” muito similar a esse.

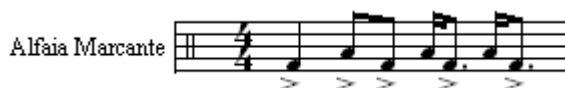


Figura 25



Figura 26

No baque de Igarassu, figura 26 (transcrição minha), considero as acentuações nas colcheias do tempo dois e nas semi-colcheias dos tempos três e quatro, justamente pelo fato desses acentos serem percutidos com o “bacalhau” – baqueta de “resposta” dessa nação. Dessa forma, com a acentuação nas cabeças dos tempos, mesmo que o acento maior ocorra nos contratempos, preserva-se a sonoridade “estalada”, “chicoteada”, característica dessa nação.

<sup>55</sup> Em Igarassu não foi ouvido o termo “Imalês”, mas, como é um baque semelhante, considerei-o nesta apresentação.



#### 4.3.5 “Caixa” e/ou “Tarol” (figura 29)<sup>57</sup>



Figura 29

#### 4.3.6 “Gonguê” (figura 30)<sup>58</sup>.

Aqui, o “gonguê” só percutirá na base superior da campana, ou seja, a sua região mais grave:



Figura 30

A Nação do Maracatu Porto Rico usa uma frase musical diferente para esse instrumento, como segue abaixo, na figura 31. Trabalha com os sons graves e agudos, ou seja, na região superior e inferior da campana do instrumento.



Figura 31

#### 4.3.7 “Mineiro” (figura 32)<sup>59</sup>



V = movimento ascendente

A = movimento descendente

Figura 32

<sup>57</sup> Transcrições de Rocha (2003). É necessário levar em conta os vários tipos de variações desses instrumentos. Aqui, apresentarei o toque básico de caixa e/ou tarol que pode ser tocado dentro dos “baques” de “marcação” e “Imalê”. Se aplicado na Nação Porto Rico mantêm-se as acentuações, mas se elimina o rufo substituindo por notas subdivididas.

<sup>58</sup> As duas transcrição foram feitas por mim.

<sup>59</sup> Transcrição de Rocha (2003).

#### 4.3.8 “Abês”<sup>60</sup>

Esse instrumento deve ser tocado com movimentos feitos na diagonal: para os destros, isso quer dizer que o movimento do braço e do instrumento vão em direção ao ombro direito e descem em direção à perna esquerda. No Estrela Brilhante do Recife, pode ser transcrito da seguinte forma (figura 33):

Abê Agudo

Abê Médio

Abê Grave

v = movimento ascendente

^ = movimento descendente

Figura 33

#### 4.3.9 Algumas Variações das Alfaias

Veremos algumas poucas variações significativas das alfaias, visto que as variações são inúmeras. Nessas variações, feitas por algumas alfaias, ocorrem dobramentos (subdivisões duplicadas das frases) e improvisações dos “baques”. É preciso estar atento aos conceitos dos “baques” para a execução de forma mais livre.

##### 4.3.9.1 *Variação no Estrela Brilhante do Recife* (figura 34)<sup>61</sup>

Alfaia Repique

Figura 34

<sup>60</sup> Transcrições de Rocha (2003).

<sup>61</sup> Transcrição de Rocha (2003).



#### 4.3.9.2 Variação no Estrela Brilhante de Igarassu (figura 35)<sup>62</sup>



Figura 35

#### 4.3.9.3 Variação no Maracatu Leão Coroado (figura 36)<sup>63</sup>



Figura 36

#### 4.3.9.4 Variação na Nação do Maracatu Porto Rico (figura 37)<sup>64</sup>



Figura 37

#### 4.3.9.5 “Trovão”

Existem variações nas alfaias que são feitas dentro de uma métrica pré-definida pelo mestre. Geralmente, é uma variação para avisar a passagem de uma quadratura para outra e, na maioria das “nações”, com exceção do Maracatu Leão Coroado e Estrela Brilhante de Igarassu, é usada nas “introduções”. Na Nação Maracatu Porto Rico, esse tipo de variação é uma chamada do Biancó (ver tabela 1) e não é tão presente como no Estrela Brilhante do Recife. Essa variação é mais conhecida como “trovão” (figura 38), termo bastante usado no Estrela Brilhante do Recife. Ela se dá da seguinte maneira<sup>65</sup>:



Figura 38

<sup>62</sup> Transcrição feita por mim após oficina do maracatuzeiro de Igarassu, Rogério. (Florianópolis, 2006)

<sup>63</sup> Transcrição feita por mim.

<sup>64</sup> Santos; Resende (2005, p.64-65)

<sup>65</sup> Transcrições feitas por mim.

Existem também variações no “trovão”, como podemos ver nas figuras 39, 40 e 41:



Figura 39



Figura 40



Figura 41

O que se segue depois do “trovão” é o baque que a “nação” está executando no momento. Não existe, em nenhum momento, a execução do “trovão” dentro do “baque” de “martelo”. Na figura 41, o manuseio das três semi-colcheias com as mãos, pode ser invertido. Vai do gosto do batuqueiro.

#### 4.4 “TOADAS”

As toadas são os cantos das “nações”. Geralmente em estrutura responsorial, como por exemplo:

Mestre: O carnaval tem seu direito.

Coro: Quem não pode com ele não se meta.

E, assim, seguem-se repetidas vezes, estando sujeitas a algumas variações como:

Mestre: Tem seu direito, tem seu direito...

Coro: Quem não pode com ele não se meta.

Ao longo do tempo, essas toadas foram adquirindo novas estruturas musicais e podem ser encontradas, também, em estruturas com partes A, B e C, como é bem presente na Nação do Maracatu Porto Rico, considerada uma nação moderna. Podemos encontrar muitas “nações” que cantam “toadas” com uma parte só, como no Leão Coroado, por exemplo.

Lima<sup>66</sup> diz que o Porto Rico implantou inovações para as toadas trazendo melodias diferentes da estrutura comum, nas quais ele chama de “terceiro tempo”, o que eu interpreto como parte B. Ele deu o seguinte exemplo:

Mestre: O nosso barco é o Santa Maria.

Coro: Que vem navegando, nas águas do mar.

Mestre: Vem cá, vem vê, Porto Rico é Nação pra valer.

Coro: Vem cá, vem vê, Porto Rico é Nação pra valer.

Existe, em várias “nações”, um momento dentro das “toadas” que, ao final da série de repetições, é cantado um outro tema, também um “terceiro tempo”, com outra melodia, em louvor à “calunga”<sup>67</sup>, boneca personagem do séqüito:

Mestre: A boneca é de cera!

Coro: Cera e “madera”...

Essas inovações estruturais em relação à simplicidade do canto responsorial foram escutadas até nas “nações” mais antigas, como a de Igarassu, fundada em 1824. Creio que, ao longo dos anos, os mestres – principais compositores<sup>68</sup> das “nações” – tenham tido mais liberdade para desenvolver seus conhecimentos musicais.

Muitas pessoas confundem “toadas” com “loas”. Segundo alguns mestres e batuqueiros do Recife, as “toadas” são as cantadas no Maracatu Nação, ou seja, possuem verso definido e, de forma tradicional, apenas uma parte. Segundo alguns mestres, a “toada” é “o lamento do povo negro”. As “loas” são cantadas nos Maracatus de Baque Solto e têm como principal característica o improvisado. Os improvisos nos Maracatus Nação talvez sejam feitos com menos frequência como no Maracatu de Baque Solto. A maioria das “toadas” atuais são apropriações de “toadas” antigas e são adaptadas pelas “nações” que as cantam.

Os temas das “toadas” são diversos, vão desde o sentido mais profano até o mais religioso. Um exemplo de toada profana pode ser vista abaixo:

---

<sup>66</sup> Em palestra realizada durante o III Simpósio Nacional de História Cultural, na UFSC, em 2006.

<sup>67</sup> Esta melodia em louvor à calunga é cantada depois de qualquer toada, cabe ao mestre cantá-la ou não. Alguns batuqueiros do Recife me informaram que este louvor é cantado há séculos. Pode observar que existe um momento de grande euforia quando está melodia é cantada.

<sup>68</sup> As novas composições não pertencem somente aos mestres, alguns batuqueiros das “nações” também participam das composições, como foi observado na Nação do Maracatu Porto Rico.

Mestre: Cheguei meu povo, cheguei pra vadiar.

Coro: Cheguei meu povo, cheguei pra vadiar.

Mestre: Sou eu a Nação Estrela, não prometo pra faltar.

Coro: Sou eu a Nação Estrela, não prometo pra faltar.

E um exemplo de toada voltada para um tema mais religioso:

Mestre: Oh, Senhora do Rosário, a sua casa cheira.

Coro: Oh, Senhora do Rosário, a sua casa cheira.

Mestre: Cheira a cravo, cheira a rosa, cheira a flor de laranjeira.

Coro: Cheira a cravo, cheira a rosa, cheira a flor de laranjeira.

Guerra Peixe (1980, p.55) diz que todos os dançadores podem cantar, mas as pessoas indicadas para cantar as “toadas” são as “baianas”, personagens do cortejo. Hoje em dia, o que se vê na prática é a “nação” inteira cantando as “toadas”. As baianas dificilmente participam dos ensaios musicais, e alguns mestres fazem questão que seus batuqueiros cantem enquanto tocam.

Segundo os praticantes do Recife, quem “puxava” a “toada” em tempos antigos era a Rainha, personagem de grande prestígio no Cortejo. Hoje, o que se vê são somente os mestres cantando os solos, com exceção do Estrela Brilhante de Igarassu, na qual a presidente dessa nação, junto com o mestre, “puxa” grande parte das toadas.<sup>69</sup>

## 5 O RITUAL E OS PERSONAGENS

---

<sup>69</sup> Uma particularidade dessa nação é que todos, homens e mulheres, cantam numa altura extremamente aguda.

Antes de saírem na avenida, as “nações” costumam realizar um ritual que envolve aspectos religiosos dos mais complexos. Dentro desse ritual, existe um culto religioso que pede proteção espiritual para que a “nação” possa desfilar no carnaval<sup>70</sup>.

O carnaval é o período mais importante para a maioria dos Maracatus Nação, que durante o ano ficam praticamente parados, sujeitos apenas a apresentações em eventos e viagens de alguns mestres e membros de “nações” a outras partes do Brasil e até mesmo ao exterior. Geralmente, os ensaios começam a partir do mês de setembro e seguem até a realização do carnaval.

Cada “nação” tem o seu lugar de ensaio. Frequentemente os ensaios acontecem na rua da comunidade em que está localizada a sede da “nação”. As sedes, pelo o que eu pude notar no Recife, são geralmente as casas dos administradores da “nação”. Por exemplo, o Estrela Brilhante do Recife ensaia no quintal da casa de Marivalda, Rainha da Nação, localizada no Alto José do Pinho. É um espaço mínimo, mas se engrandece quando os batuqueiros vão ensaiar.

Já a Nação do Maracatu Porto Rico ensaia na rua, em frente à casa da Rainha dessa nação, Elda Viana. A casa é relativamente grande, possui um amplo salão com várias figuras de orixás pintados nas paredes e um espaço, num segundo andar, para a construção das “alfaias”. Ali circulam pessoas a todo momento, e todos são tratados como uma família. A casa localiza-se no Pina, lugar de risco social, ao lado do mangue e dos canos de esgoto. O Cambinda Africano ensaia na Avenida Presidente Kennedy, no bairro de Peixinhos, em Olinda, junto com a Nação Axé da Lua<sup>71</sup>, embaixo da cobertura de uma loja dos Correios.

Voltando aos cultos religiosos, existe aquele em que a “nação” manda seus “axés”, ou seja, as energias positivas, para a calunga<sup>72</sup>. A calunga é uma boneca de madeira que veste as cores dos orixás da “nação”. Cada “nação” tem duas ou três calungas que recebem o nome de alguma celebridade da comunidade ou da história do Brasil, como Dom Luís, Rei Português, e Dona Isabé, referência à Princesa Isabel. Segundo Silva, L.<sup>73</sup>,

---

<sup>70</sup> Segundo um batuqueiro do Estrela Brilhante de Igarassu, o culto se faz no terreiro e o maracatu é a “brincadeira”. Este mesmo batuqueiro diz que a música do terreiro não sai de lá, pois o “maracatu não é isso”. Vale observar que apesar do Estrela Brilhante de Igarassu não participar dos desfiles de campeonatos do Recife, ele se mantém forte e atuante.

<sup>71</sup> O presidente desta Nação é um famoso e simpático cabeleireiro do bairro e é em sua casa que o Axé da Lua e o Cambinda Africano guardam parte de suas coisas. O Axé da Lua é um bloco Afro, fundado em 1988, e participa do Maracatu Nação há cerca de 8 anos.

<sup>72</sup> Ouvei comentários de alguns batuqueiros do Recife que: a Nação do Maracatu Porto Rico realiza este ritual uma semana antes de entrar na passarela e o Estrela Brilhante do Recife faz o ritual horas antes de entrar na passarela. Creio que esse seja um assunto delicado para ser tratado dessa maneira nesse trabalho por falta de um maior aprofundamento, sendo assim, considero essa nota como um relato e não como uma afirmação.

<sup>73</sup> Em SILVA, artigo eletrônico visitado em 6 de novembro de 2006.

a Calunga faz parte do ritual do maracatu, encarnando nos seus “axés” a força dos antepassados do grupo. Em sua honra são cantadas, ainda dentro da sede, as primeiras loas [toadas], quando a Calunga é retirada do altar pela dama-do-paço e passa às mãos da rainha, que a entrega à baiana mais próxima e assim se sucede, de mão em mão até retornar novamente às mãos da soberana.

Segundo Dantas, essa “calunga” do recife tem relações com as de Angola, ou “lungas”. Estas eram esculturas de madeiras que, segundo, Alberto da Costa e Silva, (apud SILVA, L.) eram ligadas aos ritos de chamar a chuva e da fertilidade. Uma lenda revela que um herói ambundo, Angola Inene, teria trazido as “lungas” do nordeste ou, em outras versões, do mar. Em relação às influências dos europeus nas interpretações da calunga, esse mesmo autor afirma que

Os europeus [...] interpretaram Calunga como uma alta divindade e talvez tenham contagiado com este novo conceito as crenças ambundas. [...] A Calunga tornou-se assim, e desde há bastante tempo [...], fonte de poder político e de uma organização social fundada na terra, num sítio preciso, e não apenas na estrutura de parentesco.

O desfile de cada “nação” tem suas particularidades, mas com alguns personagens em comum. Em sua maioria possuem os seguintes personagens<sup>74</sup>:

- a) Rei;
- b) Rainha;
- c) Príncipe;
- d) Princesa;
- e) Duque;
- f) Duquesa;
- g) Damas de Paço (duas ou três) – conduzem a “calunga”;
- h) Damas do Buquê (só em Igarassu);
- i) Porta-Estandarte;
- j) Damas da Corte;
- k) Embaixador;
- l) Porta-Estandarte;
- m) Damas de Honra - seguram as caldas dos mantos reais;

---

<sup>74</sup> Disponível em: <<http://www.riomaracatu.com/maracatus3.htm>>

- n) Escravo – conduz o plio, enorme chapéu de sol que protege o rei e a rainha;
- o) Lanceiros – formam uma guarda, desfilam em cordões laterais, fechando externamente o grupo;
- p) Baianas – usam o traje ritual das filhas de santo;
- q) Orquestra – composta unicamente de percussão e
- r) Caboclo de Pena (Arreia-Mar) – o ndio aparece em algumas nações. Tem como função servir de guia e proteção  “nação”.

Em um material escrito da Nação Estrela Brilhante do Recife (2006, p.3), encontra-se o seguinte relato:

A exibo d-se de maneiras ordenada: na frente vêm as damas de paço, que portam as Calungas durante o desfile.  
 Depois, protegidos por um plio (espécie de guarda sol), vêm o rei e a rainha, cada um com sua dama de honra, seguindo-se do príncipe e da princesa, o ministro, o embaixador, o duque e a duquesa, o conde e a condessa, o conselheiro, os soldados, os vassalos, as baianas, os lanceiros e a porta bandeira. Seguem o cortejo ainda o guarda coroa, o corneteiro, a baliza, o secretário, os batuqueiros e os caboclos de pena.

Guerra Peixe (1980, p.35) relata quais personagens ele viu no Maracatu Elefante quando este era administrado por João Vitorino, marido de Dona Santa, Rainha mais vista e respeitada no maracatu nos últimos tempos:

Rainha	Rei
Dama-de-Honra da Rainha	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)
Trs Calungas	
Trs Damas-de-Paço	
Mestre-de-Sala	
Porta-Estandarte	
Escravo	
Tigre e o Elefante	

Guarda-Coroa
Corneteiro
Baliza
Secretário
Lanceiros (treze meninos)
Brasabundo
Batuqueiros (quinze músicos)
Caboclos (vinte, mais ou menos), Baianas (vinte, formando duas alas)

Podemos encontrar alguns adereços dentro dos cortejos<sup>75</sup>:

- a) Estandarte – com forma e bordados semelhantes aos das irmandades católicas;
- b) Símbolo – figura em massa de papel machê. Se muito grandes, são carregadas em carroças.
- c) Bonecas – tradicionalmente em madeira. Outros materiais vêm sendo usados de forma menos tradicional; A boneca possui traje semelhante ao da dama que a conduz;
- d) Coroa – rei e rainha desfilam coroados. Em geral, em latão ou arame a pedras;
- e) Diadema – a princesa e algumas damas usam diademas adornadas com pedras;
- f) Cetros – rei, rainha, príncipe e princesa usam cetros, trabalhados em madeira ou latão;
- g) Espadas e Espadins – rei, rainha, príncipe e princesa conduzem espadas ou espadins, em latão dourado ou prateado de tamanhos variados;
- h) Mantos – rei, rainha, príncipe e princesa e, algumas vezes a boneca, usam mantos;
- i) Buquê – algumas damas usam ramalhetes de flores de pano, papel ou plástico;
- j) Umbrela ou Pálio – guarda-sol enfeitado por babados e franjas que protege o rei e a rainha durante o cortejo levado pelo o Escravo;
- k) Lâmpioes – luminárias a gás de carbureto ou velas, necessárias ao tempo em que o maracatu desfilava em ruas sem iluminação e
- l) Lanças – varas em forma de lança medindo cerca de dois metros, conduzidas pelos lanceiros.

<sup>75</sup> Disponível em: < <http://www.riomaracatu.com/maracatus3.htm>>



Com o passar dos tempos, os cortejos foram incrementando-se, tanto nas indumentárias quanto no número de pessoas envolvidas. Atualmente, pode perceber que existem personagens criados somente para dar volume ao cortejo, talvez para obter uma pontuação maior no desfile<sup>76</sup>.

O cortejo (figura 42) pode ser visto, resumidamente, da seguinte maneira<sup>77</sup>:

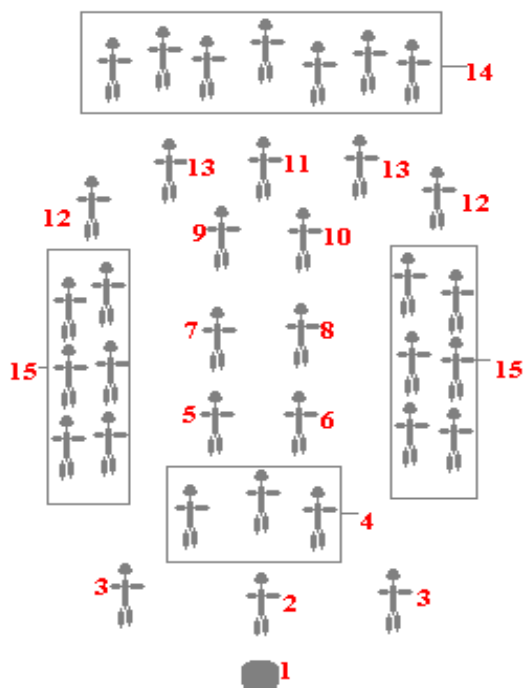


Figura 42

- |             |                     |                   |                  |             |
|-------------|---------------------|-------------------|------------------|-------------|
| 1. Símbolo  | 2. Porta-Estandarte | 3. Damas da Corte | 4. Damas do Paço | 5. Duque    |
| 6. Duquesa  | 7. Príncipe         | 8. Princesa       | 9. Rei           | 10. Rainha  |
| 11. Escravo | 12. Arreia-Mar      | 13. Lanceiro      | 14. Batuqueiros  | 15. Baianas |

Segue abaixo um exemplo de “formação” (figura 43)<sup>78</sup>:

<sup>76</sup> Em visita à casa de um mestre de maracatu no Recife, o mesmo mostrou-me uma fita de vídeo com o cortejo de sua nação desfilando na avenida e, quando perguntei quem era um personagem que pulava de um lado para outro com um Djembé, ele me disse que nem sabia quem era, mas não importava, pois isso podia dar mais pontos para a sua nação. Também em visita ao grupo Caboclinho Sete Flechas, os donos desse grupo, dois idosos, me falaram que, com o tempo, as roupas e os personagens foram mudando também para atrair os turistas.

<sup>77</sup> Visto que cada “nação” tem maneiras diferentes de organizar seus cortejos, o esquema apresentado aqui é apenas um exemplo ilustrativo de uma das possibilidades de formação do cortejo.

<sup>78</sup> Tomo aqui como exemplo, a “formação” do Maracatu Leão Coroado, segundo Santos; Resende (2005, p.36)

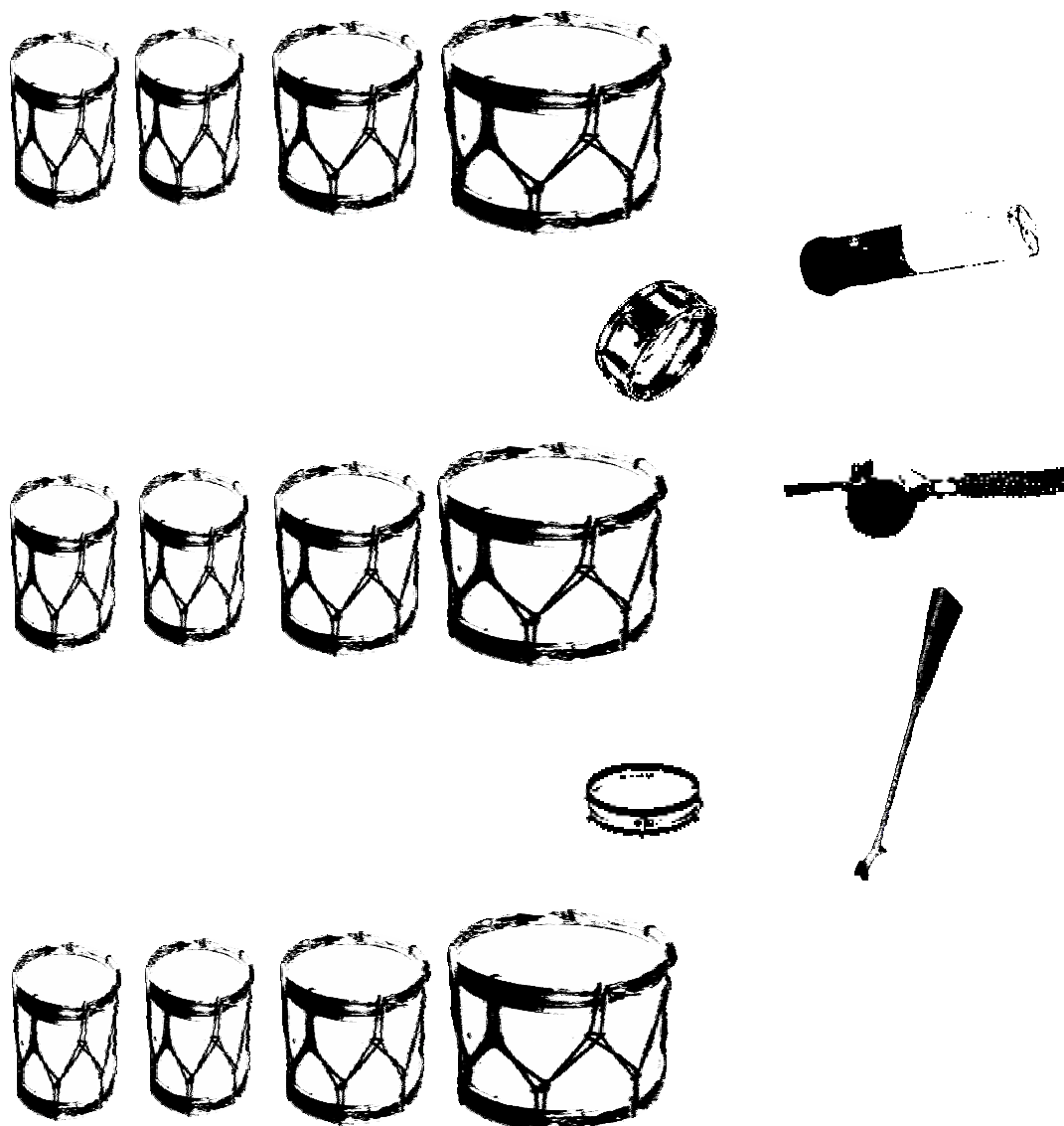


Figura 43

É importante finalizar essas reflexões sobre o Maracatu Nação, tratando de um ritual que se realiza toda segunda-feira<sup>79</sup> de Carnaval em Recife, os Tambores Silenciosos. Criado e incentivado pelo jornalista negro Paulo Viana (REAL, 2001, p.31), juntamente com Badia (Maria de Lourdes da Silva) e Edvaldo Ramos, esse ritual tem o intuito de manter as lembranças dos antepassados negros que tanto sofreram no Brasil Colônia. É um ritual inspirado nas homenagens que Dona Santa fazia para seus antepassados. Em entrevista ao site “Rabisco”<sup>80</sup>, a filha de Badia, Lúcia Soares, relata com precisão o que acontecia:

<sup>79</sup> A segunda-feira é, na religião do Candomblé, dia dos Eguns (denominação a Almas).

<sup>80</sup> Disponível em: <<http://www.rabisco.com.br/14/tambores.htm>>

via quando Dona Santa vinha para fazer as homenagens. Ela chegava na frente da casa de Sinhá e Iaiá (mãe e tia de Badia). As velhas desciam para frente da casa e Dona Santa descia de sua carruagem. As três conversavam em Ioruba e faziam as homenagens delas. Depois Dona Santa voltava para a carruagem e seguia até a frente da Igreja do Terço, que era o local onde se reverenciava. Terminada a reverência, Dona Santa dirigia-se à Igreja de Nossa Senhora dos Homens Pretos, onde o rito era executado antigamente.

Seis anos após a morte de Dona Santa, em 1968, passaram a realizar o ritual dos Tambores Silenciosos sempre à meia noite, no Pátio do Terço, momento em que os tambores silenciam em homenagem aos antepassados. Atualmente é comandado por Raminho de Oxossi, babalorixá do terreiro de Oxum Opará, que realiza a cerimônia religiosa e segue com apresentações de mais de vinte “nações” presentes no Recife. O Estrela Brilhante de Igarassu e o Maracatu Leão Coroado<sup>81</sup> também são convidados para esse ritual.

Todas essas homenagens e solenidades nos dão a dimensão do quão majestoso é o Maracatu Nação ou, segundo um batuqueiro do Recife, de Baque Virado, pois em épocas de maior repressão, não podiam usar o termo “nação”. Nos tempos atuais, este tipo de manifestação dá uma noção de identidade para as pessoas envolvidas e para a localidade em que estão. Estas manifestações mantêm-se de geração em geração, sempre sendo ressignificadas e valorizadas em uma cadeia cultural infinita.

---

<sup>81</sup> Mostrando que, mesmo essas “nações” não participando dos campeonatos, elas são respeitadas.

## Capítulo II – DESEMBARCANDO

MARACATU NO SUL?

Maracatu no sul?

...

Maracatu no sul?

...

Quando me ponho a pensar em Maracatu,  
Penso logo em todas as Nações,  
Porto Rico, Estrela, Igarassu,  
O Leão Coroado, as canções,

Denominam-se todas de toadas,  
Cada coisa mais linda de se ver,  
Com o baque puxado por alfaias,  
Com a caixa, o molho e o gonguê...

Êita coisa mais linda de se ouvir,  
Êita coisa mais linda que eu escuto,  
Esse som que vem lá de Pernambuco,  
Mas num sei como veio bater aqui!

Será que foi a Nação Zumbi?!  
Chico Science pode estar por trás disso...  
Não importa, o que vale é que é o inicio  
De uma historia que estar por prosseguir...

Maracatu é uma Arte Brasileira,  
Maracatu é um baque da Nação,  
Maracatu é lapada, é pulsação,  
Maracatu é uma séria brincadeira...

Então por que não vir ate o sul,  
Se esse povo daqui tem tanto axé?  
Vamos logo mostrar como é que é  
E fazer mais um maracatu.

Poema do amigo “gonguêzero”, Ed Parahyba (Eduardo Henrique).

## 1 O INÍCIO DE TUDO<sup>82</sup>

Dentre as várias manifestações culturais brasileiras existentes na atualidade, o Maracatu de Baque Virado<sup>83</sup> tem tido especial aceitação entre jovens e adolescentes da cidade de Florianópolis e, ao longo dos últimos anos, adultos e crianças também têm despertado para ele. Isso pode ser notado pela fala das pessoas durante os carnavais de rua da cidade: se antes dos últimos quatro anos os populares se perguntavam “que barulho é esse?”, hoje eles dizem “olha o maracatu!”.

Em Florianópolis, há diversos músicos fortemente envolvidos com percussão e efeitos sonoros. Tais músicos podem ser encontrados em bandas como “Samambaia Sound Club”, “Tijuquera”, “Iriê”, “Dazaranha” e também em grupos de pesquisa de dança e música afros, tais como o grupo ODUÁ. Esse último é um grupo que promove oficinas de dança e percussão afro, mais especificamente da etnia Malinke da república da Guiné, África Ocidental, na Sociedade dos Amigos da Lagoa (SAL), localizada no bairro da Lagoa da Conceição.

Foi na SAL que, no início de 2002, por meio da organização da dançarina Duna atuante no grupo ODUÁ, aconteceu a primeira oficina do ritmo do Maracatu Nação em Florianópolis, tendo como público principal alunos da Universidade Federal de Santa Catarina<sup>84</sup> (UFSC). A dançarina conheceu em Minas Gerais, no Maracatu Trovão das Minas, o batuqueiro Fuscão, que já tinha trocado experiências musicais com o mestre do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. O constante estímulo de Fuscão para que os aprendizes de sua oficina tocassem nas ruas e, conseqüentemente, no carnaval, foi um grande estímulo para a solidificação da penetração do ritmo do Maracatu Nação na cidade.

No embalo e na empolgação da estadia de Fuscão em Florianópolis, uma outra oficina foi realizada logo a seguir na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Dessa vez somou-se às “alfaias” trazidas por Fuscão algumas outras mais, encomendadas diretamente do Recife por Duna e por empréstimo de Rabequeiro, do extinto grupo “Cangaia” de Florianópolis. Com mais instrumentos e mais batuqueiros, os encontros passaram a ser freqüentes, aos domingos na UFSC, em frente à Concha Acústica. A necessidade de mais aprendizado foi ficando clara, bem como a de alguém que pudesse coordenar os ensaios.

---

<sup>82</sup> Usarei aqui pseudônimos em vez dos nomes das pessoas que praticam o Maracatu Nação em Florianópolis, pelo fato de relatarmos casos de maior proximidade pessoal.

<sup>83</sup> Aqui uso o termo Baque Virado pelo fato de em Florianópolis ser mais usado entre os praticantes. Usarei no decorrer do texto como preferência o termo “Nação”.

<sup>84</sup> Local onde foi mais divulgado o evento.

Nessa mesma época, Manezinho, percussionista residente no norte da Ilha de Santa Catarina e membro da banda “Tijuquera”, após residir por três anos no Rio de Janeiro, voltou para Florianópolis com uma vivência do Maracatu Nação diferente daquela dos batuqueiros aprendizes. Estes estavam interessados e já conheciam um pouco do ritmo por meio das oficinas dadas por Fuscão, mas sem muito aprofundamento. Os batuqueiros locais não possuíam referências de gravações de Maracatu Nação e reconheciam apenas alguns resquícios do ritmo por algumas músicas da banda “Chico Science & Nação Zumbi” de Pernambuco. Os elementos rítmicos básicos não eram muito perceptíveis para os ouvidos dos batuqueiros iniciantes, principalmente pelo fato dessa banda não usar o toque específico de “marcação”<sup>85</sup> como o utilizado pelo Maracatu Nação Estrela Brilhante – referência das oficinas de Fuscão – mas sim a “marcação” do Maracatu Leão Coroado<sup>86</sup>.

Manezinho, havia passado por uma experiência como professor-auxiliar do grupo carioca Rio Maracatu, formado em 1997 no Rio de Janeiro pela união de músicos nordestinos e cariocas, e que tinham a intenção de “resgatar”<sup>87</sup> a cultura brasileira tendo como base o ritmo do Maracatu Nação. Ainda dentro da linha de pesquisa desse grupo carioca, executavam e dançavam cirandas, cocos e sambas. O Rio Maracatu tem como parceiros os grupos Jongo da Serrinha, Cordão do Boitató, Céu na Terra, Afroreggae, Forróçacana, Monobloco, entre outros<sup>88</sup>. Com essa experiência, Manezinho, por meio do convite da dançarina Duna, ofereceu uma oficina em maio de 2002 na UDESC e trouxe um pouco de conhecimento sobre construção de “alfaias”, contatando assim, um conhecido fabricante de pandeiros<sup>89</sup> para a construção da primeira “alfaia” feita em Florianópolis. A partir de então, os encontros que aconteciam na UFSC passaram a ser mais regulares e com mais aprofundamento da prática musical.

---

<sup>85</sup> Vide transcrições.

<sup>86</sup> Vide transcrições das “marcações”. O fato do ritmo do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife ter sido o mais tocado no início dos aprendizados, de certa maneira dificultou a abertura para a audição de outras “nações” durante algum tempo.

<sup>87</sup> O uso do termo “resgate” pode ser interpretado de diferentes maneiras. Aqui, uso esse termo em referência ao aumento do interesse de grupos de estudantes e artistas jovens pelas tradições e localidades da cultura popular, que, segundo Travassos (2003), tem ocorrido nos últimos 15 anos. Esse “resgate” corresponde às representações e performances feitas pelos “entusiastas do folclore”, como denominados por Travassos. Segundo esta autora, estas performances se dão em uma perspectiva pós-moderna, que inclui a espontaneidade e informalidade “que supostamente regem as festas populares” (TRAVASSOS, op. cit. p. 4). Isto diferiria de uma ótica modernista, que teria maior preocupação com o desempenho técnico. Ao observar grupos de outras localidades em encontros nacionais de praticantes do Maracatu Nação, percebo que essa filosofia moderna se mistura com a pós-moderna, ou seja, a preocupação com a técnica e a espontaneidade estão sempre presentes, contudo, não vejo muito interesse dos grupos em pesquisas acadêmicas como esta.

<sup>88</sup> Mais informações sobre o Rio Maracatu, no site: <<http://www.riomaracatu.com/ogrupos.html>>.

<sup>89</sup> Logo, esse fabricante passou a construir várias “alfaias” e isso permanece até os dias de hoje chegando até a exportar sua produção.

É com esse interesse extremo que ocorreu, em junho do mesmo ano, mais uma oficina com Fuscão, dessa vez no Lagoa Iate Clube (LIC) e, posteriormente, outra oficina com Manezinho no Centro Integrado de Cultura (CIC)<sup>90</sup>.

### 1.1 “É O ARRASTA ILHA, QUE JÁ VEM CHEGANDO, TAMBORES DO SUL, JÁ ESTÃO FALANDO”<sup>91</sup>



Em busca de um nome que identificasse o grupo cada vez mais solidificado e que se fazia a cada dia mais presente na cidade por meio de aparições mais freqüentes na rua, escolheu-se um nome depois de várias reuniões e sugestões: o Arrastão da Ilha. Esse nome, a princípio, referia-se aos tambores que passavam pela cidade “arrastando” as pessoas para o batuque, contudo, não foi consenso, pelo fato de arrastão lembrar a pesca predatória com redes que levam o mesmo nome. Assim, para evitar falsas associações, foi dado o nome de Arrasta Ilha, mantendo a idéia de “arrastar” as pessoas para a batucada e por lembrar um tipo de baque tocado nos Maracatus Nação, o “baque de arrasto”. Esse foi o nome que se firmou até o momento atual, mesmo sem a aprovação de alguns batuqueiros que diziam na época que o “arrasto” era um “baque” que o grupo não sabia executar muito bem, e que, para outros, lembrava nome de banda de forró e não de grupo de Maracatu Nação.

### 1.2 O “APITO” E OS MESTRES: INFLUÊNCIAS NA FORMAÇÃO DO ARRASTA ILHA

Com ensaios freqüentes, o Arrasta Ilha passa a ter quem os coordene, o que é chamado freqüentemente de “Apito”, mas diferente do caráter adquirido no Maracatu Nação do Recife, em que este tem um alto posto hierárquico de muito respeito e prestígio, chamado de mestre. Já as práticas do Maracatu Nação na Ilha voltavam-se simplesmente para os conhecimentos

---

<sup>90</sup> Parece que essa oficina foi fundamental para a consolidação do Arrasta Ilha. Vale relatar que ao término dessa oficina o grupo se reuniu para discutir se aceitavam um convite de uma rede multinacional de *fast-food* para se apresentarem em uma de suas lojas. Foi uma discussão intensa na qual decidiram que não iriam tocar, pois achavam que estariam apoiando a tal empresa, apesar de alguns argumentarem que a apresentação poderia despertar o interesse do público e, quem sabe, possibilitar novas adesões, por ser uma novidade em Florianópolis.

<sup>91</sup> Trecho de uma “toada” do grupo Arrasta Ilha.

musicais e não a uma fundamentação da manifestação propriamente dita<sup>92</sup>. Alguns batuqueiros não queriam ter uma pessoa dizendo “para tocar direito” ou que fosse autoritário.

O primeiro que passou pelo posto de “Apito” foi Boina, escolhido pelo grupo por ter participado de todas as oficinas e por aparentar conhecimentos musicais que geravam maior confiança no grupo. Após alguns meses, Boina cansou-se das várias divergências entre os membros do grupo e resolveu deixar o cargo. Alemão, com mais experiência no ramo da percussão, assumiu o posto em 2002 e se manteve nele até 2004. Ele foi bastante influente na formação do grupo, principalmente por sua maneira diferente de agir, transmitindo conhecimento e demonstrando organização musical<sup>93</sup>.

Em outubro de 2002, o Arrasta Ilha tem a sua primeira experiência mais próxima do Maracatu Nação com a vinda de Mestre Walter do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. As oficinas desse mestre duraram dois dias intensos com muita conversa e muitos esclarecimentos a respeito da história e da música do Maracatu Nação. Durante esses dois dias de oficina, observei que alguns batuqueiros do grupo Arrasta Ilha demonstravam um visível deslumbramento, que transparecia pelos comentários de demonstração de respeito, ou na hora do aprendizado das novas práticas musicais ainda inéditas para o grupo. Esse foi um momento histórico para o Arrasta Ilha, o que gerou um vínculo muito maior com o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. A despedida de Mestre Walter de Florianópolis foi com feijoada, praia e muito pandeiro, registrando assim um momento de cordialidade e integração do grupo Arrasta Ilha com o mestre que se mostrou bem à vontade e disposto a participar da confraternização.

Entre dezembro de 2002 e fevereiro de 2003, Alemão, fez uma importante viagem para o Recife passando por uma boa experiência e fundamentação dentro do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Após intensa vivência com a Nação Estrela Brilhante do Recife, ele trouxe em sua bagagem gravações caseiras de áudio feitas na casa de Rabequeiro junto com Mestre Walter, contendo uma “toada” de autoria do próprio mestre em homenagem ao Arrasta Ilha<sup>94</sup>. Além de trazer várias baquetas artesanais feitas por um membro do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, também trouxe o livro “Maracatus do Recife” do maestro Guerra Peixe, alguns textos sobre os maracatus em geral, além das histórias que ele compartilhou com o grupo Arrasta Ilha em alguns encontros fora dos ensaios de domingo na UFSC.

---

<sup>92</sup> Esse interesse pela melhor fundamentação se dará algum tempo depois pelo grupo, o que será mostrado logo adiante.

<sup>93</sup> Relatos mais detalhados sobre este fato ver em Silva, M. (2006, p.81)

<sup>94</sup> Ver a letra nos anexos.



Em junho de 2003, o respeitado percussionista pernambucano Eder Rocha, do extinto grupo Mestre Ambrósio e batuqueiro do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, ofereceu uma oficina de três dias na sede da Escola de Samba Consulado na Caieira do Saco dos Limões, em Florianópolis. Essa experiência trouxe um pouco dos conhecimentos daquele que tem forte influência sobre a propagação da música do Maracatu Nação pelo Brasil e por outros países e pelo fato de ter participado do movimento *manguebeat*<sup>95</sup>. Além de passar novas experiências musicais de Maracatu Nação, Eder desenvolve dinâmicas de grupo bem didáticas através do uso do corpo como instrumento. Suas oficinas geralmente começam usando diversas partes do corpo como, mãos pernas e peito, de modo a executar os diferentes ritmos de cada instrumento existente numa “formação” de Maracatu Nação. Eder Rocha enfatiza sempre o equilíbrio entre o corpo e o instrumento como fundamental para uma boa execução musical.

Além da troca de conhecimentos musicais, Eder alerta sobre um ponto interessante até então não muito refletido pelos praticantes de Florianópolis quando se vê na camiseta do grupo Arrasta Ilha escrito: Maracatu Arrasta Ilha. Eder trouxe para o grupo uma reflexão sobre o que realmente é o Maracatu Nação e que cuidados todos devem ter ao usar essa palavra. Para ele, o Maracatu Nação verdadeiro encontra-se em Recife e é praticado por paixão e crença, sendo que os praticantes no Recife levam a sério essa “brincadeira”, pois são movidos por uma fé e não pela simples vontade de “brincar” de tambor<sup>96</sup>.

A partir de então, o grupo passa a discutir se realmente pode ser considerado como uma “nação” e se realmente deve continuar usando o termo maracatu junto ao nome do grupo. Foi quase unânime, salvo algumas opiniões diferentes, que passaram a usar simplesmente o nome Arrasta Ilha. Pude observar que, no dia da reunião sobre esse assunto, os integrantes do Arrasta Ilha demonstraram um certo receio em relação ao uso do termo maracatu agregado ao nome do grupo. Pareciam sentir que adotar esse termo era uma responsabilidade muito grande para eles.

Vale relatar que o grupo queria que o cargo do “Apito” fosse rotativo, contudo, isso seria totalmente inviável nos moldes do Maracatu Nação do Recife. Para este, o “apito” só deve ser usado por apenas uma pessoa, especialmente por aquele que tenha total domínio

---

<sup>95</sup> O movimento *manguebeat* foi uma importante fase da história da música brasileira na década de 1990 na qual músicos do Recife, além de desenvolverem manifestos alertando aos diversos problemas políticos-sociais, usaram instrumentos e elementos musicais de manifestações populares locais como frevos, cirandas e maracatus, junto com efeitos eletrônicos (*samplers, delays...*), instrumentos elétricos (guitarra, baixo...) e outros ritmos contemporâneos (*rock, funk* americano dos anos 70...). Teve como membro bastante representativo o músico e compositor Chico Science. Para melhor leitura sobre o assunto ver Teles (2000).

<sup>96</sup> Procurarei tratar dessa visão entre usos permitidos de símbolos tradicionais e apropriações levianas nas considerações finais deste trabalho.

sobre o “baque”<sup>97</sup>. Isso gerou muitas divergências dentro do Arrasta Ilha, o que contribuiu para o distanciamento de Alemão do comando do batuque e também para a sua ida ao grupo Siri Goiás<sup>98</sup>.

Com a saída de Alemão, assume o posto de “Apito” um novo batuqueiro, Mixirica, que possui experiências musicais com o grupo Arrasta Ilha desde 2003. Para o grupo, a mudança deu uma cara nova ao coletivo, principalmente pelo fato de tomarem contato com Maracatus Nação diferentes, como a Nação Maracatu Porto Rico. Até então, pelo fato de Alemão ter passado por uma experiência com o Maracatu Nação Estrela Brilhante em sua viagem pelo Recife, o Arrasta Ilha havia ficado mais afastado da musicalidade de outras “nações”.

Mixirica, por sua vez, ao tomar contato com os CDs que Gordinho, o filho de Mestre Walter, e Rabequeiro<sup>99</sup> trouxeram do Recife para uma oficina realizada em Florianópolis no ano de 2003, acabou se interessando muito pela musicalidade da Nação Maracatu Porto Rico e, quando assumiu a função de “Apito”, passou a trabalhar com mais dedicação à musicalidade dessa nação. O detalhe é que Gordinho e Rabequeiro tocam no Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, mas, mesmo assim, trouxeram a música de outra “nação” por meio de seus CDs. Gordinho, quando perguntado sobre ter trazido a música de outros Maracatus Nação, disse que cada batuqueiro tem a “nação que mora no coração” mas, “todos os Maracatus Nação são massa”<sup>100</sup>.

Em novembro de 2003, durante o “III Encontro Nacional de Batuqueiros e Dançarinos do Maracatu de Baque Virado” na cidade de Itu, São Paulo, houve grande troca de informações entre mestres de diferentes “nações” e grupos de diferentes localidades. Nesse encontro, os integrantes do Arrasta Ilha tiveram uma mini-oficina sobre o batuque da Nação do Maracatu Porto Rico, realizada por um batuqueiro de São Paulo. Essa oficina teve o acompanhamento do mestre da Nação Porto Rico que, no entanto, só ficou olhando e incentivando, sem acrescentar nada. Essa postura talvez seja coerente com o fato dos mestres das “nações” mais consagradas não terem interesse em passar todos os seus conhecimentos

---

<sup>97</sup> Aqui, abro uma exceção para a Nação do Maracatu Porto Rico que, segundo observei, foi a única que possuía dois apitos dentro da “formação” de seu “baque”. Um apito para o mestre que ficava à frente dos batuqueiros e outro apito com uma espécie de contra-mestre que circulava entre os batuqueiros.

<sup>98</sup> Pouco tempo depois, Alemão transferiu-se para o grupo Tambor Itá, localizado na Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul), campus Pedra Branca, no município de Palhoça, na Grande Florianópolis.

<sup>99</sup> Rabequeiro tocou na citada banda Cangaia e foi quem emprestou instrumentos nas primeiras oficinas de maracatu na ilha. Mudou-se para Recife e, atualmente, toca no Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife e participa de outras manifestações como o cavalo marinho, que é uma brincadeira de boi, típica das zonas da mata de Pernambuco.

<sup>100</sup> Conversas com Gordinho durante as oficinas que ele realizou em 2003 em Florianópolis.

para grupos de outras localidades, que, aos seus olhos, não seriam tão genuínos, mas poderiam servir como uma forma de consumidores dos “produtos” de suas “nações”.

Na época em que Manezinho esteve em contado próximo com o Arrasta Ilha, mesmo não sendo integrante do grupo, mostrou um pouco do que aprendera no Rio Maracatu sobre a musicalidade de outras “nações”, principalmente o que sabia da Nação do Maracatu Porto Rico. Contudo, os batuqueiros do Arrasta Ilha não demonstraram muito interesse e tratavam o Porto Rico como algo exótico em relação ao Estrela Brilhante do Recife, nação mais tocada na época.

Mixirica, visivelmente deslumbrado com o batuque da Nação Porto Rico, após ouvir o CD desta, propôs que o Arrasta Ilha financiasse uma viagem sua para o Recife por uma semana, antes do carnaval de 2004. Mesmo com algumas divergências internas, o Arrasta Ilha conseguiu passagens para Mixirica ter um contato mais próximo com a Nação do Porto Rico. Ele se hospedou durante uma semana na sede dessa nação, e sendo bem recebido, criou laços de amizade com Mestre Chacon Viana. Após a viagem, o interesse efetivo sobre a música dessa nação ocorreu a partir da oficina que Chacon Vianna realizou em Florianópolis na metade de 2004, criando um vínculo maior do Arrasta Ilha com essa nação.

Chacon trouxe para Florianópolis uma experiência do Maracatu Nação por meio dos atabaques, algo até então inimaginável para alguns. A presença dos atabaques fez parte também de uma oficina específica para esse instrumento. Paralelo a isso, o dançarino Flávio, também do Porto Rico, ofereceu uma oficina de danças dos orixás e também de Maracatu Nação, o que até então era inédito na cidade.

### 1.3 TRATANDO DE RELIGIÃO

Devido às fortes influências do atabaque e das constantes conversas travadas por Chacon sobre religião, o grupo Arrasta Ilha passou a ter uma preocupação muito maior sobre aspectos religiosos que fazem parte do Maracatu Nação, bem como a se interessar pelo atabaque. A inserção dos atabaques dentro do grupo é imediata, contudo muito questionada por alguns, justamente por ser um instrumento diretamente associado à religião dos terreiros. A realidade desses jovens, que somente estudavam o ritmo e a manifestação do Maracatu Nação de forma genérica, admitia certos usos, tais como ferramenta social, busca de identidade, diversão, aperfeiçoamento artístico, aquisição de novos conhecimentos sobre cultura brasileira, enfim, usos que estão longe de representarem uma prática religiosa.

A questão religiosa para o Arrasta Ilha passa a ser polêmica, justamente pelo fato da maioria dos integrantes do grupo não possuírem nenhum vínculo com qualquer tipo de terreiro. Isso levou alguns integrantes a um conhecido babalorixá que havia feito sua formação nos batuques do Rio Grande do Sul. Essas pessoas queriam manter o grupo também vinculado a alguma religião, o que causou muitas divergências internas, sendo que a idéia foi logo abandonada, o que não evitou o afastamento de alguns integrantes.

Existe uma preocupação e, ao mesmo tempo, um respeito muito visível dos membros do Arrasta Ilha em relação às religiões presentes nos Maracatus Nação do Recife. O grupo resolveu continuar estudando o assunto, entretanto, sem manter um vínculo direto com as religiões. A religiosidade presente nos Maracatus Nação é bastante diversa, desde os Xangôs (de origem africana) até a Jurema (de origem indígena), passando pelos santos católicos. Para os habitantes de Florianópolis, esses vínculos religiosos ritualísticos estariam fora do alcance desses jovens, como o ritual dos axés destinados à calunga, elemento que está fortemente unido à religião dos praticantes dos Maracatus Nação do Recife.

#### 1.4 VOLTANDO AOS MESTRES

Logo, a pesquisa da musicalidade e a vinda de pessoas de outras “nações” não se encerraram, pois em 2005 ocorreu uma oficina com Mestre Afonso, do Maracatu Leão Coroado. Ele tratou do assunto religião mais seriamente e elucidou que os grupos que estão fora do Recife devem se preocupar com o batuque. Quem ressalta isso também é o próprio Mestre Chacon Viana, que dá a mesma resposta que Mestre Afonso no assunto religião.

O Arrasta Ilha percebeu mais ainda a seriedade e delicadeza desse assunto quando alguns batuqueiros passaram um mês hospedados na sede da Nação do Maracatu Porto Rico. Além de fazerem bastantes amigos e tocarem com a nação, puderam perceber um pouco mais sobre que postura tomar frente a tal manifestação. Estar na sede de uma “nação” específica, não impediu que o grupo visitasse várias outras. Tanto é que, por meio dessas visitas, trouxeram, junto com o Siri Goiá, novamente, em 2005, Mestre Walter acompanhado do dançarino Maurício e em 2006, o batuqueiro Rogério do Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu que, veio para Florianópolis ministrar uma oficina sobre a sua nação e outros ritmos que pratica tais como o coco. Continuando em 2006, Mestre Walter volta mais uma vez à Ilha.

Como veremos a seguir, o Arrasta Ilha organiza o grupo de forma não religiosa e busca fundir elementos da cultura local, como o Boi de Mamão.

## 2 “MISTURA BOI COM MARACATU, BAQUE DE IMALÊ E A MARICOTA, ESTANDARTE E A AVENIDA, O ARRASTA CHEGOU”<sup>101</sup>

Um dos diferenciais do grupo Arrasta Ilha é a fusão entre a musicalidade do Maracatu Nação e a do Boi de Mamão de Florianópolis. O Boi de Mamão é uma brincadeira realizada ao longo de todo o litoral catarinense que mistura – assim como as demais manifestações de brincadeiras em torno das taurimarquias brasileiras – dança, música com cantorias que encenam a vida, morte e renascimento de um boi.

As apresentações variam de um grupo para outro, mas os personagens básicos são: **vaqueiro e Mateus**, os que organizam a brincadeira e são pontes entre personagens e bois, devendo estar sempre atentos à cantoria, e o **boi**, que tem relação direta com o **vaqueiro** e **Mateus** e sai dando galhadas em todos os presentes. Entre os momentos em que o **boi** morre e ressuscita sucedem-se atos do **doutor de gente**, do **curandeiro**, e a benzedura do **Mateus**.

Outros personagens também estão presentes, como o **cavalinho**, que retira o **boi** “mal assombrado” que ressuscitou; a **cabra**, que sai dando chifrada em todos e também é retirada pelo **cavalinho**; e a **bernúncia**, que engole tudo e todos, causando grandes risadas em alguns e apavorando outros. Em alguns grupos de Bois de Mamão, a **bernúncia** tem um filhote. A **maricota**, boneca gigante de quase três metros de altura, “sai girando no meio do salão” com seus longos braços desproporcionais, acertando tapas no **vaqueiro** e no **Mateus** (GONÇALVES, 2000, p.13) .

Ainda existe o **urubu**, o **macaco**, o **urso**, o **marimbondo miudinho**, o **cachorro** (que espanta o **urubu**) enfim, depende do grupo que está se apresentando. Num levantamento geral, as cantorias são acompanhadas de violão, cavaquinho, sanfona e instrumentos de percussão como pandeiros, tambores e caixas, estes vistos no Grupo Arréda Boi. Em tempos passados, segundo entrevista de um cantador em Gonçalves (2000.), eram mais comuns encenações longas, que começavam no início da noite e terminavam perto do amanhecer. Atualmente, essas apresentações, em geral, não se prolongam por tanto tempo.

As histórias das origens do Boi de Mamão são as mais diversas e relativas. Existem contos de populares que, por falta de uma cabeça para fazer o **boi**, a substituíram por um mamão. Também existe aquela que faz alusão ao consumidor de cachaça, bebida que se fazia mais presente entre os praticantes de tempos passados, e que eram chamados de “mamão”, ou seja, “mamavam” a cachaça. Melo Filho (apud GONÇALVES, 2000) relaciona o Boi de Mamão à cultura negra, ao comparar essa festa ao Bumba-meu-boi do nordeste do Brasil.

---

<sup>101</sup> Trecho de uma “toada” do grupo Arrasta Ilha.

Esse autor baseia-se nos estudos de Boiteux (1932, apud GONÇALVES, 2000, p.23-24) quando este diz: “Já então informado de que seria agradável ao Presidente dançasse O Boi em frente ao Palácio, ali ergueu o vaqueiro a guilhadada e gritou: - Ei, **Bumba-meu-boi!** Meu **Boi-de-Mamão!**”<sup>102</sup>. Sobre a presença de influências negras na brincadeira do boi, Boiteux diz que “também, da mesma maneira que nas outras regiões, nesse auto só tomam parte ativa elementos do sexo masculino, sendo freqüentes indivíduos da raça negra”.

Soares (2002) diz que encontrou, em 1968, em Jaraguá do Sul – zona ítalo-germânica de Santa Catarina – um Bumba-meu-boi com cantorias semelhantes às do Boi de Mamão e, assim, esse autor dá mais ênfase à grande possibilidade desse rito ter origens no Bumba-meu-boi. Afirma também que, antes de ser chamado de Boi de Mamão, era conhecido como Bumba-meu-boi e depois Boi-de-Panos. Esse autor diz que a **maricota** e a **bernúncia** não faziam parte da brincadeira, mas acrescenta que isso não representa um problema, visto que o enriquecimento dado à manifestação é fruto da criatividade popular. Isso parece ser um bom exemplo de ressignificações dentro de manifestações populares.

A cultura do boi na região de Florianópolis vai além do Boi de Mamão, estendendo-se à Farra do Boi, que alcançou lugar recentemente na mídia nacional por ser uma prática criminalizada pelo Estado. Piazza (apud CASCUDO, 1962), considera a prática um folguedo ou um hábito do povo “ilhéu” (termo referente aos nativos de Florianópolis) sendo uma lembrança da tourada-a-corda, praticada no Arquipélago dos Açores.

Cascudo (1962) registra sua ocorrência durante a Semana Santa, por todo o litoral de Santa Catarina, e cita outras brincadeiras como o boi-no-campo, boi-no-mato, boi-no-aramé, todas com a mesma finalidade: fustigar o animal, para depois matá-lo e repartir a carne entre os participantes. Esses termos eram usados também em referência aos tropeiros (vaqueiros) que tinham técnicas para amansar os bois que reagissem de forma violenta às “apartações” da manada. Pode ter como referência às touradas trazidas pelos Açorianos quando desembarcaram na Ilha de Santa Catarina. (LACERDA)<sup>103</sup>.

A partir da década de 1980, segundo Lacerda, a Farra do Boi passou a ser desconsiderada como folclore, sendo associada à selvageria, crueldade e tortura. O autor compreende essa mudança de postura pelo fato de manifestações populares serem apropriadas ou reelaboradas pelo Estado, pela indústria cultural ou por setores dominantes da sociedade civil. Para esse autor, “as apropriações do significado das manifestações culturais funcionam

---

<sup>102</sup> Grifo do autor.

<sup>103</sup> Disponível em: <[http://www.nea.ufsc.br/artigos\\_engenio.php](http://www.nea.ufsc.br/artigos_engenio.php)>

como poderosas mediações ético-políticas e acabam legitimando ou não uma determinada tradição popular, conferindo ou destituindo o seu significado original”.

Em conversa com praticantes da Farra do Boi no município de Governador Celso Ramos, ouvi relatos de que eles seriam contra ações de cunho maligno voltadas ao boi e que, se isso acontece, essas pessoas chegam até a ser agredidas pelos outros farristas. A atuação desses farristas estaria mais voltada a provocar a fúria do boi, tornando a ação perigosa, mas sem machucar o animal. Para Lacerda, a descaracterização como folclore por parte dos setores dominantes, para este tipo de taurimarquia, dá-se por causa de três fatores: a inversão, ou seja, permite a sensação de “um tempo louco” (DaMatta apud. LACERDA); a violência, tanto pelo ritual de sacrifício, e posteriormente o banquete entre os farristas, quanto a violência sendo o objeto principal de disputas entre os setores envolvidos na problemática de tal prática; a sexualidade, por ter um caráter orgíaco, ou seja devido às transgressões noturnas, da sexualidade e dos jogos de prazer.

Voltando à relação entre o grupo Arrasta Ilha e o Boi de Mamão, existia uma preocupação dos membros do grupo em estarem mais próximos do Maracatu Nação do que das manifestações da cultura local. A partir desse ponto, alguns membros foram sugerindo um estudo das manifestações locais, como a festa do Boi de Mamão. Pode-se notar que, para muitas pessoas, o interesse pela cultura local deu-se pela prática de uma manifestação cultural de outro Estado. Sendo assim, iniciaram os contatos com grupos locais, e um dos encontros mais representativos foi com o grupo Arréda Boi, da Barra da Lagoa, Florianópolis.

O grupo Arréda Boi foi formado em 1993 por meio do encontro entre crianças, jovens, adultos e idosos do bairro da Barra da Lagoa. Por meio de um projeto da UDESC, neste ano, foi desenvolvido um trabalho com duração de um semestre com as crianças, nas dependências do Salão Paroquial, que objetivava a construção e manipulação dos bonecos do Boi de Mamão<sup>104</sup>. Paralelo a isso, Reonaldo Manoel Gonçalves, o Nado, desenvolvia um outro projeto com idosos do Grupo Primavera, no Centro Comunitário do bairro. Este possuía como objetivo, a princípio, desenvolver atividades físicas com idosos, mas acabou transformando-se em uma pesquisa sobre as brincadeiras de infância do grupo, que, além do Boi de Mamão,

---

<sup>104</sup> Sobre os bonecos: a maricota, segundo Gonçalves, “é uma boneca gigante. Mede aproximadamente três metros de altura. Entra na roda de mãos dadas com Vaqueiro e Mateus. Oferece um beijo à cada um e logo após começa soltar seus tapas. Realiza movimentos giratórios fazendo com que seus braços fiquem sempre a girar”(2000, p.168). Segundo Soares a bernúncia é a “aparente réplica do grande dragão celeste chinês” (2002, p.49). Em Gonçalves (2000, p.166), a bernúncia é “um personagem que representa o bicho papão”. Uma suposta origem da palavra seria do latim *Abrenuntio*, que, segundo o dicionário eletrônico Priberam, significa: Livre-me, Deus! Credo!

também consistiam na Ratoeira, Ratoeira de Ferro, Caranguejo de Armação, Chamarrita, Constância, Cana-Verde, Puxada de Rede e outras.

Com o término do projeto da UDESC no Salão Paroquial, as crianças migraram para o Grupo Primavera, do qual já participavam outras crianças. Não demorou muito para que, em 1994, o grupo Arréda Boi fosse formado. Esse nome foi sugerido por Nado, por ser um termo muito utilizado na Farra do Boi. Segundo Ferreira (apud GONÇAVES, 2003), arreda significa uma ordem para alguém se afastar ou se arredar, desviar. Os instrumentos que fazem parte do grupo são caixas, tambores de pele sintética e de couro, repeniques e atabaques de pele de couro e sintéticas.

O primeiro contato oficial entre o Arréda Boi e o Arrasta Ilha foi em 2003, no evento “Baciaboiada – Encontro de Bois de Mamão da Bacia da Lagoa”, em sua terceira edição, organizada pela comunidade da Barra da Lagoa. Junto a este evento foi promovido também o primeiro “Encontro de Percussão”. Esse contato estimulou alguns membros do grupo que passaram a compor músicas com elementos do Maracatu Nação misturados com o Boi de Mamão. Essa fusão passou a ser chamada pelo grupo de: Maraca-Boi.

O Maraca-Boi tornou-se o ritmo que caracteriza o grupo. É ele quem vai criar uma identidade local, ou seja, quem irá aproximar a cultura local do contexto do Arrasta Ilha. Algumas particularidades desse ritmo podem ser vistas nas transcrições abaixo<sup>105</sup>:

## 2.1 TOQUE BÁSICO DO GONGUÊ (FIGURA 38) DO MARACATU NAÇÃO



Figura 38

## 2.2 TOQUE BÁSICO DO BOI DE MAMÃO (FIGURA 39)



Figura 39

<sup>105</sup> Transcrições de minha autoria.





As “caixas” fazem as seguintes fórmulas rítmicas (figura 42):



Repara-se uma certa semelhança com a batida do samba-reggae, que também aparece no grupo Arréda Boi, mas nesse contexto, é o Maraca-Boi. Também existem variações diversas nas “caixas” que executam figuras parecidas com as das variações das “alfaias” (figura 43):



Ou de forma mais subdividida (figura 44):



Os “abes” e os “mineiros” fazem as mesmas frases rítmicas do Maracatu Nação assim como o “gonguê”. Com essa fusão, um dos integrantes do grupo criou um instrumento que é uma mistura do “mineiro” com o “abê”, o “mineiro-abê” (figura 45)<sup>108</sup>. Ele é tocado da mesma maneira que o “mineiro” e é usado tanto na execução do Maraca-Boi como nos “baques” do Maracatu Nação, mas com um diferencial sonoro: além do som dos grãos que se encontram dentro do cilindro de metal, esse instrumento está envolto com uma rede de miçangas, característica do “abê”, o que proporciona uma sonoridade bem particular.

<sup>108</sup> Foto da Profª. Drª Marlúcia Valéria da Silva (2003).



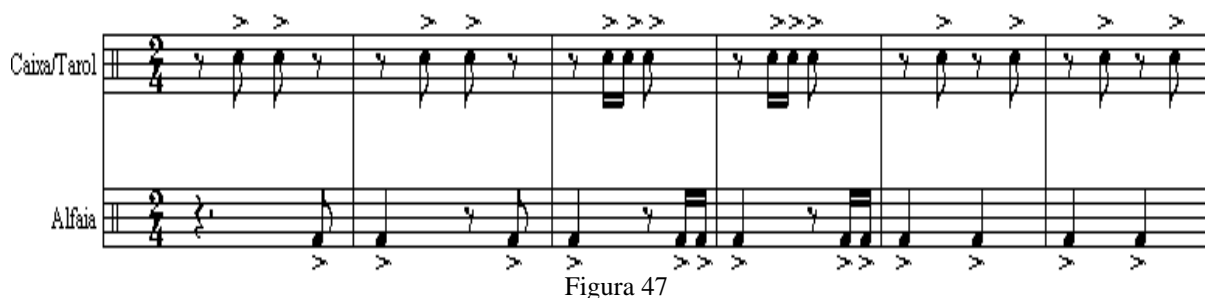
Figura 45

Essas fusões vão mais além quando os integrantes do Arrasta Ilha, em total aprofundamento de inspiração e criação musical, compõem uma “introdução” do Maraca-Boi (figura 46).

The musical notation consists of two staves: 'Tarol/Caixa' (top) and 'Alfaías' (bottom). The time signature is 2/4. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings like 's' (piano) and 'v' (forte). The piece is divided into measures, with measure numbers 4 and 7 indicated at the start of their respective systems.

Figura 46

E em momento de encontro real com a música do Arréda Boi, o Arrasta Ilha passa a tocar uma convenção (figura 47) do grupo de Boi de Mamão tanto no maracatu quanto no maraca-boi:



## 2.4 OS PERSONAGENS I

Os personagens que integram o grupo, ou seja, que saem nas apresentações, são as bonecas gigantes chamadas de maricotirinas (figuras 48 e 50)<sup>109</sup>. Essas bonecas são uma mistura de **maricotas** do Boi de Mamão, com as catirinas, dançarinas do Maracatu Nação. A **bernúncia** (figuras 49 e 50)<sup>110</sup> também está presente nas apresentações do grupo e sai pelas ruas “engolindo” as criancinhas. Outro personagem que também foi visto nas apresentações de carnaval de 2006 foi o caboclo. Este é uma mistura do caboclo de lança do Maracatu de Orquestra com interpretações cênicas. Não possui lança e, aos goles de pinga, sai correndo entre o desfile oferecendo uma flor para o público e recitando poesias.



Figura 48

<sup>109</sup> Figura 47, foto de José Airton Bezerra de Oliveira (2004). Figura 49, foto da Prof<sup>a</sup>. Dtr<sup>a</sup>. Marlúcia Valéria da Silva. (2005)

<sup>110</sup> Fotos da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Marlúcia Valéria da Silva. (2005)



Figura 49



Figura 50

Outro fator importante é que o grupo preza a presença das dançarinas (figuras 51 e 52)<sup>111</sup>. Não existe um termo específico para esses personagens, a não ser dançarinas. O grupo tem uma linha de pesquisa muito interessante em relação às danças populares, pois não há qualquer tipo de discriminação sobre quem pode dançar, mas tanto nas apresentações de rua como durante o carnaval, só foram vistas mulheres vestidas de dançarinas. Aqueles que tocam os “abês” acompanham as coreografias, mesmo tocando o instrumento.

---

<sup>111</sup> Fotos de José Airton Bezerra de Oliveira (2004).



Figura 51



Figura 52

## 2.5 AÇÕES COMUNITÁRIAS I

Em 2004, assisti a uma palestra de Chacon Viana, realizada em São Paulo, durante o “IV Encontro de Batuqueiros e Dançarinos do Maracatu de Baque Virado”. Nessa palestra, chamou-me a atenção uma resposta de Chacon ao público, quando disse que a melhor maneira dos grupos fora do Recife contribuírem com o Maracatu Nação é atuarem nas comunidades às quais pertencem, principalmente naquelas em que haja risco social. Isso me remeteu imediatamente aos batuqueiros de Florianópolis.

Observando, naquele momento, a expressão do público presente, ou seja, batuqueiros de várias partes Brasil, pude perceber desconfortos, olhares que expressavam dúvidas em

relação ao que foi dito e sorrisos. Das pessoas que estavam sorrindo, faziam parte os batuqueiros de Florianópolis.

Desde a solidificação do grupo Arrasta Ilha, em 2002, sempre houve grande preocupação em estar atuando nas comunidades em risco social da grande Florianópolis. Em 2003, no primeiro carnaval do grupo, constavam no roteiro de apresentações, locais como a comunidade do Morro da Penitenciária, localizada no encosta do Morro da Cruz, na região central de Florianópolis.

Ao longo dos anos, até os dias atuais, o Arrasta Ilha tem participado de vários eventos sociais, como a Semana da Consciência Negra e, juntamente com outras entidades, como o Movimento Sem-Terra, o Centro Comunitário do Morro do Mocotó, da Serrinha, Sociedade Alpha Gente-Casa da Criança e do Adolescente no Morro da Caixa do Estreito<sup>112</sup>, Monte Cristo, Chico Mendes, Comunidade do Siri (Praia dos Ingleses), Ponta do Leal<sup>113</sup> (Estreito), Escola de Samba Consulado (Caieira do Saco dos Limões), Novos Horizontes e Promenor (ambos na Agrônômica), Amorcel no Morro do Céu, Projeto Kizomba, Escolas Públicas em geral, entre outros.

Dentro dessa iniciativa social, foi desenvolvido pelo grupo Arrasta Ilha, já como Associação Cultural, o projeto Erê da Ladeira, que estabelece como alguns objetivos específicos<sup>114</sup>:

- a) o trabalho com crianças e jovens de comunidades em risco social, buscando incentivar a construção da cidadania, por meio da música, da dança, das brincadeiras lúdicas para interpretação, (re)descoberta e valorização da própria cultura local;
- b) fusão de elementos culturais diferentes, para retratar uma miscigenação cultural tipicamente Brasileira, que pode [...] trazer novas interpretações às manifestações locais e
- c) contribuição para a melhoria da perspectiva de vida das famílias e integração econômica, social e ambiental da comunidade através da cultura como veículo transformador.

O projeto Erê da Ladeira iniciou suas atividades em outubro de 2003, na comunidade da Caieira do Saco dos Limões, junto ao projeto Caieira 21, em parceria com a Escola de Samba Consulado, parceria esta que terminou em 2005. Segundo alguns integrantes, o Arrasta Ilha acabou sendo afastado da Escola de Samba por razões políticas. Um outro motivo do projeto ter perdido forças foi o fato de não ter sido contemplado nos editais Estadual e

---

<sup>112</sup> O Arrasta Ilha desenvolve um projeto com crianças dessa comunidade, que se chama “Som da Caixa”.

<sup>113</sup> O líder comunitário dessa comunidade, por ser membro da Arrasta Ilha, está desenvolvendo um trabalho com as crianças e adolescentes, com a intenção de formar mais um grupo que aprenda o ritmo do Maracatu Nação.

<sup>114</sup> Associação Cultural Arrasta Ilha, 2005. Projeto Erê da Ladeira – Versão Preliminar.

Municipal de fomento à cultura. Mesmo assim, as crianças e adolescentes desse projeto participaram e participam dos carnavais do Arrasta Ilha.

Em setembro de 2006, alguns integrantes do Arrasta Ilha foram para o I Encontro Sul-Americano das Culturas Populares (ESACP), ocorrido no Complexo Cultural da Funarte, em Brasília, ao mesmo tempo em que acontecia o II Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares (SNPPCP), realizado na mesma cidade, do qual alguns desses integrantes também participaram. O primeiro encontro buscava uma referência para o diálogo intercultural com outros países além dos europeus, centro e norte-americanos. O segundo pretendia gerar um documento ministerial sobre políticas públicas para as culturas populares a fim de tornar-se um Capítulo do Plano Nacional de Cultura dedicado ao Programa Nacional para as Culturas Populares.<sup>115</sup>

Isso demonstra uma interessante preocupação que o grupo possui em contribuir com a melhoria das políticas-culturais. Em conversa com os que participaram desses encontros, ambos promovidos pelo Ministério da Cultura (MinC), surgiu o questionamento sobre a má divulgação de eventos culturais no Estado de Santa Catarina. Os participantes dizem que essa má divulgação acaba enfraquecendo manifestações culturais de todos os tipos no Estado. Na opinião de muitos integrantes do Arrasta Ilha, é evidente a insatisfação com as políticas culturais do Estado e do município de Florianópolis.

Recentemente, duas integrantes do Arrasta Ilha dirigiram e editaram um documentário de 50 minutos sobre o grupo, que tem como título: “Outras Histórias, Na Mesma Pisada”. Registros como esse se tornaram freqüentes desde o momento em que a Professora Doutora Marlúcia Valéria da Silva pesquisou o grupo para a realização de sua tese de doutorado: “Identidade juvenil na Modernidade Brasileira: sobre o constituir-se entre tempos, espaços e possibilidades múltiplas”. Desde então, o acervo de fotos e relatos acumulados pela pesquisadora tem aumentado, e o grupo continua registrando suas atividades.

## 2.6 O ARRASTA ILHA EM 2006

Hoje, o Arrasta Ilha continua atuando em eventos, ações comunitárias – tendo em vista que novos e velhos integrantes do grupo vieram de comunidades das periferias da cidade –, realiza oficinas pagas para a manutenção financeira do grupo, e possui um atelier para a construção de instrumentos. Os ensaios acontecem na UFSC, sempre aos domingos, faça

---

<sup>115</sup>Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias\\_do\\_minc/index.php?p=19015&more=1&c=1&>](http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=19015&more=1&c=1&>) (acesso em outubro de 2006).



chuva ou faça sol sob a regência de Malaku e Cabeludo. Esse último atua fielmente na comunidade da Ponta do Leal, no Estreito, juntamente com líder dessa, o Capoeira, com o intuito de formar mais um grupo que talvez até possa ser chamado de nação. Essa comunidade é composta por casas de palafitas a beira mar, com um número considerável de crianças.

Entre os novos batuqueiros, esta presente um integrante vindo do Recife, o Gordurinha, que possui anos de convivência com o Maracatu Nação e já tocou no Maracatu Leão Coroado quando este era comandado pelo respeitado Mestre Luiz de França. A última nação em que Gordurinha tocou no Recife foi a do Maracatu Porto Rico, sob o comando do Mestre Chacon Viana. Esse integrante, vindo da região de “origem” do maracatu, o Recife, representou uma importante aquisição para o Arrasta Ilha, que cada vez mais vem marcando seu território nas terras catarinenses. Outros futuros batuqueiros serão, provavelmente, os filhos nascidos da união de alguns casais que se encontraram no Arrasta Ilha e que hoje também fazem parte da família Arrasta Ilha.

Outro importante grupo que também faz parte da história do Maracatu Nação em Florianópolis é o Siri Goiás, que possui, em comum com o Arrasta Ilha, a prática do Maracatu Nação. Contudo, possui princípios que o diferencia deste, o que será melhor detalhado a seguir.

### 3 “É O SIRI GOIÁ QUE CHEGOU MEU SENHOR”<sup>116</sup>



Em 2002, alguns batuqueiros, paralelamente à atuação no Arrasta Ilha, formaram a Associação Siri Goiás, nome que faz alusão a uma espécie de siri que possui uma garra tenaz, garra essa que, para o grupo, um percussionista deve ter.

A idéia inicial era formar uma ONG que integraria o grupo Arrasta Ilha e o grupo ODUÁ, que atua na SAL. Essa ONG tinha como objetivo específico gerenciar assuntos que envolviam projetos tais como: a promoção da percussão na ilha, realizações de feiras, encontros de grupos de percussão e oficinas. Isso tudo, junto com o Arrasta Ilha, sem separações.

Contudo, divergências entre os membros fundadores do Siri Goiás e do Arrasta Ilha culminaram na separação dos grupos. Um dos motivos foi o fato de que, para os integrantes do Arrasta Ilha, todos tinham que participar de todas as atividades e, se todos não pudessem participar, o Arrasta Ilha não se apresentaria. Já no Siri Goiás, existia a idéia de formar um grupo reduzido para apresentações, como forma de trabalho, ou seja, algo que pudesse dar um cachê para os músicos e para o grupo.

Um exemplo dessas divergências aconteceu em 2003, quando alguns integrantes do grupo Arrasta Ilha foram procurados por um produtor de um evento que traria a banda pernambucana Nação Zumbi para Florianópolis. Esse produtor queria que somente 10 pessoas do Arrasta Ilha tocassem, mas, como na época o Arrasta Ilha era formado por cerca de 30 pessoas, o integrante que servia de contato disse que o grupo não poderia participar. Outro membro do Arrasta Ilha, que participava também do Siri Goiás e estava junto nas negociações, disse que sim, que era possível e que daria para trazer 10 pessoas selecionadas para tocar no evento. Isso gerou uma grande confusão dentro do Arrasta Ilha, o que eclodiu em uma separação. Aquele membro do Siri Goiás que se envolveu na produção, selecionou alguns batuqueiros que ele achava que melhor tocavam e assim participaram do evento, mas com outro nome: Catanhão.

A princípio, as decisões do Siri Goiás eram tomadas por cinco pessoas, mas quando alguns batuqueiros perceberam que havia uma necessidade de separação do Arrasta Ilha, não

---

<sup>116</sup> Trecho de uma “toada” do grupo Siri Goiás.

ficaram por muito tempo no Siri Goiás. Alguns membros do Siri Goiás que ainda tocavam no Arrasta Ilha, cansados das constantes divergências entre os grupos, optaram por aquele grupo, e decidiram que ele deveria se desvincular do Arrasta Ilha.

Assim, o Siri Goiás foi adquirindo novos batuqueiros, conhecidos daqueles que tinham formado o grupo. Nesse início de formação do batuque do Siri Goiás, a diferença era que o grupo era composto, em sua maioria, por músicos, diferentemente do Arrasta Ilha, que era formado por pessoas que gostavam de música, mas não eram profissionais<sup>117</sup>. Dessa forma, para os membros do Siri Goiás, observava-se no Arrasta Ilha um tipo de envolvimento superficial dos batuqueiros com a música do Maracatu Nação: durante os ensaios aos domingos na UFSC, alguns iam somente tocar para ter uma vivência, ou uma experiência artística coletiva, enquanto outros estavam mais interessados em executar o melhor possível seus instrumentos, envolvendo o aperfeiçoamento de técnicas e de percepção musical.

É interessante constatar que essa diferença entre os batuqueiros do Arrasta Ilha levava a uma grande rotatividade de pessoas dentro do grupo, ou seja, as pessoas circulavam ali só para ter um contato, mas não ficavam por muito tempo. Já no Siri Goiás, não existia esse tipo de situação, pois seus integrantes buscavam um grupo fixo.

Para evitar essa rotatividade do Arrasta Ilha, o Siri Goiás elaborou oficinas pagas, o que, conseqüentemente, segundo um membro entrevistado<sup>118</sup> “criou uma responsabilidade para constar lá [nos ensaios], no horário, para aprender com vontade por parte do aluno, [...] o que fez com que o grupo evoluísse de uma maneira muito rápida em pouco tempo”. Ainda segundo esse integrante, o fato de no Arrasta Ilha haver uma prática em que as pessoas tinham liberdade de ir a “hora que queriam”, dificultava a transmissão de conhecimentos para tanta gente, não havendo um resultado prático, nem melhoria nas performances.

A proposta inicial do Siri Goiás para disseminar o maracatu em Florianópolis seria realizar oficinas em diferentes pontos da cidade: Centro Comunitário do Rio Tavares, no sul da ilha; SAL, Lagoa da Conceição, no leste da ilha; Colégio Aplicação, UFSC; Casa São José, na Serrinha. Essas oficinas criaram uma distinção importante entre o Arrasta Ilha e o Siri Goiás.

Com o tempo, o Siri Goiás cresceu em número de integrantes, sendo composto por músicos profissionais e por amadores. O grupo consolidou-se cada vez mais e, em 2004, já atuava no carnaval da cidade. Para alguns batuqueiros do Siri Goiás, a idéia de formar uma

---

<sup>117</sup> Em pesquisa de campo, observou-se que algumas pessoas do Arrasta Ilha também eram músicos profissionais, contudo não migraram para o Siri Goiás pelo fato de não se identificarem com este novo grupo.

<sup>118</sup> Depoimento oral, extraído de entrevista fornecida em 22/11/2006.

instituição já vinha desde o começo do Arrasta Ilha, mas a maioria dos membros deste grupo não tinha esse interesse, queriam somente tocar e pesquisar sobre o ritmo. Um exemplo disso foi quando, em 2003, o setor de extensão da UFSC consultou o grupo Arrasta Ilha propondo-lhes que formalizassem seu vínculo com a universidade. O grupo recusou, pois, segundo um ex-batuqueiro do Arrasta Ilha e atualmente membro do Siri Goiás, não queriam se caracterizar como mais um projeto de extensão da UFSC, crendo que com isso perderiam autonomia e espontaneidade.

### 3.1 POSIÇÃO DO SIRI GOIÁ EM RELAÇÃO ÀS CULTURAS LOCAIS

Desde que as oficinas do Siri Goiás começaram, os “oficineiros” tinham em seu plano de aula somente o ensino da música e aspectos gerais do Maracatu Nação. Esse foi um fator primordial para que o grupo não misturasse culturas locais com a cultura do Maracatu Nação, como fazia e faz o Arrasta Ilha. Para os membros do Siri Goiás, “Boi de Mamão é o Boi de Mamão”, pois, quando querem tocar músicas de diferentes tradições culturais, procuram não misturá-las. Contudo, isso não os impede de fazer arranjos ou convenções próprias dentro das músicas que executam<sup>119</sup>. Segundo um dos integrantes, um motivo de desinteresse do Siri Goiás por manifestações como as do Boi de Mamão seria por esta não ser ritmicamente tão atraente para o grupo, por ser algo muito simples e sem muita variação<sup>120</sup>.

No entanto, o Siri Goiás preocupa-se sim em saber sobre as manifestações culturais locais, pois, em entrevistas realizadas com o grupo, percebe-se que há um conhecimento sobre o Boi de Mamão e outras manifestações, tais como o Cacumbi<sup>121</sup> e o Orocongo<sup>122</sup>. Um integrante do grupo diz que as pessoas não precisam se sentir aptas a pesquisar o que vem de fora procurando saber primeiro o que acontece na sua cidade. E que também, no início das

---

<sup>119</sup> Um exemplo disto é o fato de Manezinho, do Siri Goiás, fazer convenções que aprendeu com o Rio Maracatu, os quais aproximam suas performances da musicalidade da Nação Estrela Brilhante do Recife.

<sup>120</sup> O termo “simples” não traz qualquer alusão pejorativa. O grupo acredita que o ritmo do Boi de Mamão não possui tanta variedade e deslocamentos rítmicos como se observa no Maracatu Nação para ser incluído no seu batuque.

<sup>121</sup> O Cacumbi ou Catumbi, ou Ticumbi, é uma dança afro-brasileira encontrada em Santa Catarina. Já existiram grupos em Florianópolis, como o do Capitão Amaro, no município de Penha. Atualmente, ainda existe o grupo de Catumbi de Itapocu, localizado no município de Araquari. A dança do Cacumbi também é conhecida como baile dos Congos e simboliza uma guerra entre duas nações negras na disputa do poder. Possuía um cortejo real que realizava movimentos coreográficos. Era dançado em homenagem a São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Outro aspecto interessante dessa manifestação é que existe, assim como no maracatu, a encenação da coroação do rei e da rainha. É composto geralmente por 11 homens e uma porta bandeira, e quem canta os solos é o Capitão. As músicas são acompanhadas com pandeiros e tambores e termina com a luta entre o Capitão e os marinheiros, que reclamam do pagamento da “ração” (SOARES, 2002, p.189).

<sup>122</sup> Sobre esse instrumento que ainda resiste nas mãos de Seu Gentil do Orocongo, ver LUZ (2006).

pesquisas, existia tanta coisa para aprenderem sobre o Maracatu Nação que não seria possível fazer modificações imediatas.

Observa-se, ainda, a proximidade do Siri Goiás com as culturas locais, por também terem feito suas oficinas membros de grupos de Boi de Mamão. Vemos, portanto, que o interesse é recíproco, pessoas que fazem o Boi de Mamão também se interessaram pela música do Maracatu de Baque Virado e vice-versa.

A justificativa para o Siri Goiás não misturar as diferentes manifestações é a de que, se alguém quiser assistir a uma apresentação de Boi de Mamão, deve procurar um grupo que faça isso especificamente, e deve limitar-se a mostrar seu objeto de pesquisa. A partir disso, entende-se que a escolha pelo Maracatu não diz respeito diretamente ao ritmo, pois a escolha poderia recair sobre qualquer outra música. Alegam também que, pelo fato dos dois grupos, o Siri Goiás e o Arrasta Ilha, estarem na programação de carnaval de um dos lugares mais tradicionais de Florianópolis, que é o bairro de Santo Antônio de Lisboa, só mostra o quanto as manifestações culturais estão em constante integração.

As escolas de samba são um bom exemplo disso em todo o Brasil. Então, para o Siri Goiás, não existe uma necessidade tão grande de afirmar que são de determinado lugar mostrando as manifestações culturais locais. O grupo diz que pode mostrar que é de Florianópolis e que conhece as culturas locais de uma outra maneira além de executar sua música.

### 3.2 SOBRE A IDENTIFICAÇÃO COM AS “NAÇÕES”

Pode-se dizer que o Siri Goiás e o Arrasta Ilha posicionam-se em lados opostos, pois, mesmo que ambos toquem o ritmo do Maracatu Nação em Florianópolis, eles se identificam com “nações” de origens diferentes: o Arrasta Ilha passou por um grande período tocando somente o “baque” do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife e, logo em seguida, passou a aderir à musicalidade de outras “nações” também. Contudo, parece ter mais destaque a influência da Nação do Maracatu Porto Rico dentro das músicas que o Arrasta Ilha toca e até nas próprias composições do grupo; já o pessoal do Siri Goiás afirma que está voltado mais para a musicalidade do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, apesar de não ser uma determinação do grupo tocar somente os toques dessa nação.

O atual presidente do Siri Goiás morou no Recife de outubro de 2004 a fevereiro de 2005, chegando a tocar no carnaval com o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Ele teve uma relação direta com essa nação e foi o primeiro batuqueiro de Florianópolis a sair

com uma “nação” de Maracatu de Baque Virado na avenida. Outro fato são as influências que Manezinho teve dessa nação no Rio Maracatu, mas que, segundo o próprio Manezinho, não é a única com a qual o Rio Maracatu trabalha. Existem influências do Maracatu Leão Coroado, do Maracatu Porto Rico e do Estrela Brilhante do Recife. O Rio Maracatu faz arranjos, cria convenções, mas em nenhum momento isso despertou ou estimulou Manezinho a misturar o Boi de Mamão com o Maracatu Nação, por exemplo.

Existe um consenso no Siri Goiás de que a primeira “nação” com a qual as pessoas têm envolvimento acaba criando vínculos e gerando absorções maiores e prolongadas do que outras. Um exemplo disso pôde ser notado quando Mestre Afonso, do Maracatu Leão Coroado, deu uma oficina em Florianópolis no ano de 2005. Essa nação tem como uma de suas características um “baque” lento, devagar, pontual, diferente do Estrela Brilhante do Recife que, na maioria das vezes, possui um “baque” muito acelerado e com bastante improvisado.

Quando Afonso foi ensinar o “baque” do Leão Coroado, muitas pessoas, tanto do Siri Goiás como do Arrasta Ilha, que tiveram parte de sua formação voltada para a Nação Estrela Brilhante do Recife e também para a Nação Porto Rico, sentiram muita dificuldade em tocar algo mais lento e com menos variações nos seus arranjos. O que parecia ser simples acabou se tornando algo difícil e desafiador, fazendo com que muitas pessoas não entendessem por que não conseguiam executar algo que aparentemente lhes parecia mais fácil. Esse não entendimento se deve justamente ao fato de que, por terem uma formação mais voltada para o Estrela Brilhante do Recife, que tem como uma de suas características um “baque” rápido e até eufórico, contrastou com outro que se mostra mais pontual.

### 3.3 “SOU DO COSTÃO, SOU DA PRAIA SOU DE FLORIPA, NESSE BAQUE VIRADO, PARADO É QUE NINGUÉM FICA”<sup>123</sup>

Como visto, não se deve concluir que a música que o Siri Goiás e o Arrasta Ilha tocam sejam iguais, pois, se lembrarmos de que dentro do Maracatu Nação existem várias linguagens musicais<sup>124</sup>, e de que o Siri Goiás e o Arrasta Ilha têm objetivos, pessoas e ideologias diferentes, suas músicas serão distintas também.

O Siri Goiás trabalha com criação musical, mas sem a apropriação de elementos de culturas locais, como observado anteriormente. Essas composições musicais são exploradas

---

<sup>123</sup> Trecho extraído de uma “toada” do grupo Siri Goiás.

<sup>124</sup> Para a discussão sobre música como linguagem, remeto novamente a Borges Neto (2005).

por meio de convenções inspiradas nos baques dos Maracatus Nação. A primeira feita pelo grupo (figura 53) é tocada da seguinte maneira:

The musical notation for Figura 53 consists of two staves. The top staff is labeled 'Caixa/Tarol' and the bottom staff is labeled 'Alfaia'. Both are in 4/4 time. The Caixa/Tarol part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a grace note. The Alfaia part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a rest. The notation is divided into two measures by a vertical bar line.

Figura 53

É também uma característica do Siri Goiás tocar algumas convenções do grupo Rio Maracatu (figura 54) do Rio de Janeiro. Uma dessas convenções, que relembra a peça Cambinda Rio do Rio Maracatu, pode ser vista abaixo:

The musical notation for Figura 54 consists of two systems. The top system has two staves: 'Caixa/Tarol' and 'Alfaia'. The bottom system has two staves: 'Caixa/Tarol' and 'Alfaia'. Both are in 4/4 time. The Caixa/Tarol part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a grace note. The Alfaia part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting with a rest. The notation is divided into two measures by a vertical bar line. A '3' is written above the first measure of the bottom system.

Figura 54

Quando alguns batuqueiros do Arrasta Ilha estiveram no Recife, em 2004, hospedados na sede da Nação Maracatu Porto Rico, o mestre dessa Nação, além de ter feito uma “toada” para o Arrasta Ilha, também o fez para o Siri Goiás<sup>125</sup>, revelando assim a imparcialidade que ele manteve em relação aos grupos de outras partes do país.

<sup>125</sup> Ver “toadas” feitas por este mestre para os grupos nos anexos.

O Siri Goiás, além de tocar o ritmo do maracatu, também toca o ritmo do coco, outro ritmo nordestino, em suas apresentações. Convenções baseadas nesse ritmo também são feitas – de acordo com o arranjo de cada música – pelo grupo como podemos ver a seguir na figura 55:



Figura 55

Estão incluídos também no repertório do grupo afoxés cantados no ritmo do ijexá. Contudo, o repertório do Siri Goiás é basicamente suas composições e a música da Nação Estrela Brilhante do Recife, pois, como vimos anteriormente, foi a essa nação que o grupo primeiramente se vinculou. Ressalta-se que nada impede esse grupo de tocar e de apresentar a música de outras “nações” também como a do Porto Rico, Leão Coroado e outras.

### 3.4 OS PERSONAGENS II

Diferentemente do Arrasta Ilha, o Siri Goiás não possui muita diversidade nos personagens que acompanham o bloco durante algumas apresentações, como no carnaval, possuindo dançarinas (figura 57) e uma porta estandarte (figura 56). O grupo afirma que essa formação satisfaz a maneira como se propõe a realizar suas apresentações. Dentro da ala das dançarinas também estão presentes crianças de projetos sociais que o grupo realiza e os filhos de alguns integrantes do grupo<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> Todas as fotos são de Iran Garcia, tiradas durante o ano de 2004.





Figura 56



Figura 57

Apesar das diferenças, o Siri Goiás não vê com maus olhos a forma como o Arrasta Ilha se apresenta, contudo, um ex-integrante do Siri Goiás disse que o “caboclo”, personagem do Arrasta Ilha, lembrava mais os caboclos de lança do Maracatu de Baque Solto do que

algum personagem do Maracatu Nação ou de Baque Virado que haviam pesquisado, o que poderia gerar equívocos.

### 3.5 AÇÕES COMUNITÁRIAS II

O Siri Goiás, como o Arrasta Ilha, sempre teve preocupação em atuar nos meios sociais. Aqueles que tinham uma idéia inicial de ONG, como foi relatado, já atuavam em alguns pontos da cidade com oficinas de percussão e dança afro-brasileira com crianças, como a do Projeto Família Saudável, em 2001, no Abraão, Florianópolis. Alguns batuqueiros que entraram para o Siri Goiás alegam que vendo crianças tocando “alfaias” e cantando as músicas dos Maracatus Nação, tiveram uma reação imediata sobre como se posicionar dentro de uma cultura proveniente das periferias, no caso, do Recife.

Dentro destas iniciativas sociais do Siri Goiás, existia um projeto chamado de: Skindolelê. Faziam parte desse projeto mais de 200 crianças, inscritas em projetos sociais nos bairros Abraão, Serrinha e Rio Tavares, todas entre seis e treze anos de idade. O grupo era mantido por meio de patrocínios, parcerias, doações e serviços voluntários.

O projeto durou de 2001 até 2005 e só foi aderir ao nome Skindolelê em 2002. As oficinas com crianças, em 2001, eram feitas no Projeto Família Saudável do Abraão, mantido pela ONG CEVAHUMOS, e em 2004 foram ampliadas para a Casa São José, no bairro da Serrinha e para o Conselho Comunitário do Rio Tavares.

Essas oficinas tinham como objetivo geral ter

arte e cultura como espaços de educação, criação e transformação. Despertando a consciência rítmica e corporal, trazendo à tona a energia vital, através de uma movimentação intensa, carregada de sentimento e expressividade, marcada pelo compasso dos tambores<sup>127</sup>.

Além disso, existia a intenção de “ampliar o referencial cultural, proporcionando a socialização, identificação, motivação, estímulo e diálogo entre grupos e identificar talentos em potencial e dar oportunidade de aprendizado mais aprofundado”<sup>128</sup>.

Alguns dos objetivos específicos e metas qualitativas eram<sup>129</sup>:

---

<sup>127</sup> Folder informativo. Skindolelê, grupo infantil de percussão e dança afro-brasileira. 2004

<sup>128</sup> Projeto Skindolelê, Oficinas de Dança e Percussão com crianças e adolescentes – Grupo Cultural Siri Goiás. 2004.

<sup>129</sup> Projeto Skindolelê – Grupo infantil de percussão e dança afro brasileiro em ONGs, projetos sociais e centros comunitários - Formulário para encaminhamento de projeto, *Brazil Foundadion*. 2004.

desenvolver o conhecimento artístico cultural na criança e no adolescente, despertando a consciência rítmica e corporal; envolver efetivamente as crianças em todo o processo de criação e produção artística, fornecendo vários elementos para ela se expressar ; identificar talentos em potencial e dar oportunidade de aprendizado mais aprofundado; iniciar oficinas de técnica de canto e musicalização; proporcionar o acesso das crianças a programações culturais e espetáculos da cidade.

Estavam incluídas nesse projeto apresentações que também contavam com os batuqueiros do bloco Siri Goiás em eventos da cidade. Em 2004, por exemplo, o Skindolelê se apresentou nos seguintes eventos<sup>130</sup>:

- a) Desfile de Carnaval do Grupo Siri Goiás em Santo Antônio de Lisboa;
- b) Casa São José/Serrinha;
- c) Escola Vivência;
- d) Mostra de Talentos do PETI – Programa de Erradicação do Trabalho Infantil;
- e) Festa Comunitária na Igreja do Rio Tavares;
- f) Batizado de 25 Anos Capoeira Angola Palmares;
- g) Mostra de Talentos ONG CEVAHUMOS e ONG Dom Oreoni;

Algumas imagens dessas apresentações com o bloco Siri Goiás podem ser vistas abaixo nas figura 58, 59 e 60:



Figura 58

---

<sup>130</sup> Dados extraídos do Projeto Skindolelê citado em nota anterior.



Figura 59



Figura 60

Para as atividades em 2005, o projeto contou com o apoio da ONG Integração, formada por alunos de psicologia da UFSC, que tinha como objetivo o acompanhamento psico-pedagógico e o registro das atividades por meio de filmagens, fotografias e entrevistas.

O projeto manteve-se nos bairros Abraão e Rio Tavares, mas, devido a vários fatores tanto profissionais como pessoais, encerrou suas atividades ainda no ano de 2005. Um desses motivos pôde ser visto no desabafo de um dos ex-coordenadores do Skindolelê, quando perguntado se ainda realizava projetos do tipo<sup>131</sup>: “desisti porque cansei da burocracia e de discursos hipócritas das instituições que se dizem apoiadoras da cultura, e da baixaria que rola nas ONGs”.

---

<sup>131</sup> Conversas virtuais realizadas em 14 de novembro de 2006.

### 3.6 UM POUCO SOBRE A RELIGIÃO

O Siri Goiás nunca teve qualquer tipo de envolvimento com as religiões que fazem parte do Maracatu Nação. Isso não impediu que os batuqueiros procurassem ler ou conversar com os mestres que realizaram oficinas em Florianópolis sobre esse assunto. Isso levou alguns batuqueiros do Siri Goiás a se questionar se realmente poderiam praticar o maracatu, contudo, perceberam que não precisavam se preocupar tanto, visto que nem dentro das “nações” dos maracatus do Recife existe uma prática religiosa entre todos os membros dos grupos.

Apesar de prevalecer a idéia de que o maracatu do Recife se dá dentro de um contexto legítimo, que contempla aspectos religiosos, de um modo geral não há obrigatoriedade de que todos da “nação” compartilhem do mesmo credo. Na opinião do atual presidente do Siri Goiás, quem quiser fazer parte da religião, que o faça, mas com o seu devido aprofundamento.

### 3.7 O SIRI GOIÁ, EM 2006

Para o Siri Goiás, existe uma postura de respeito ao Maracatu Nação e procura-se difundir essa informação com qualidade sonora. Acreditam que não estão ali apenas para brincar de bater, mesmo que esse seja um dos elementos que também faz parte das manifestações populares, mas procuram saber o que estão fazendo. Exemplo disto também é o fato de terem participado de todas as oficinas de mestres e batuqueiros vindo Recife para Florianópolis. O grupo acredita que, assim, contribuem com a divulgação dessa manifestação e procuram sempre se aperfeiçoar musicalmente para retribuir isso aos mestres que realizam oficinas em Florianópolis.

O grupo também acredita que contribuem com uma constante batalha para a abertura de mais espaços culturais. Na opinião do Siri Goiás, existe espaço para todos, e um exemplo disso é a participação deles junto ao Arrasta Ilha num dos carnavais mais populares de Florianópolis, no bairro de Santo Antônio de Lisboa.

Atualmente o Siri Goiás não vem desenvolvendo ações comunitárias e nem oficinas, pois, segundo os próprios integrantes, o grupo “deu uma esfriada”. Esse esfriamento deve-se unicamente à falta de um espaço para a realização de uma oficina eficiente. Pelo fato da maioria dos integrantes do Siri Goiás terem vindo das oficinas e, por estas não estarem sendo mais realizadas, restaram apenas poucos interessados para formar um bloco percussivo. O

grupo determina assim que, por enquanto, irão trabalhar como um grupo de pessoas iguais, autônomas, diferente da condição hierárquica entre “oficineiros” e aprendizes.

Alguns batuqueiros, particularmente, continuam se envolvendo em projetos comunitários de seus bairros, como no Saco Grande, norte da Ilha, e outros como o projeto Aroeira<sup>132</sup>. O grupo resiste realizando alguns ensaios no Colégio Aplicação da UFSC e se prepara para as apresentações de carnaval, época em que aparecem mais interessados para a formação do batuque.

Siri Goiás e Arrasta Ilha é sinônimo de parceria. Atuam nas programações de carnaval da cidade e por vezes promovem eventos ligados às culturas populares de um modo geral e a vinda de mestres e batuqueiros do Recife. Não existem motivos para os dois grupos não se integrarem ou não fazerem trocas culturais, pois celebram a vida por meio da música, do batuque.

Procurei apresentar, neste capítulo, como os grupos de maracatu de Florianópolis se formaram, quais suas motivações, expectativas, disputas, enfim, trazer dados etnográficos que nos ajudem a compreender um fenômeno cultural que tem acontecido em diferentes capitais do país, ou seja, entender aquilo que Travassos (2003, p. 2-3) chama de “grupos citadinos que recriam os espetáculos folclóricos”. Segundo essa pesquisadora, esses grupos

praticam uma modalidade de conhecimento orientada pela imediatez da participação numa experiência estética, e não pelo ideal científico de produção de um discurso exterior ao objeto. Isso não significa que o estudo e a pesquisa não façam parte das atividades rotineiras dos grupos. Ao contrário: eles garantem o conhecimento de primeira mão e a qualidade da informação.

Trago, portanto, informações sobre seus deslocamentos geográficos, suas buscas por aperfeiçoamento técnico com mestres de diferentes tradições, seus interesses em se manter informados, demonstrando uma forma de respeito às manifestações culturais, bem como apresento um pouco do comprometimento que esses grupos têm em relação a causas e movimentos sociais locais.

---

<sup>132</sup> Para maiores esclarecimentos sobre os trabalhos desenvolvidos pelo projeto Aroeira, ver Azibeiro (2006).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acontecimentos históricos, resultantes de trocas interculturais como as que observamos entre os grupos de jovens catarinenses e as “nações” de maracatu do Recife, não se tornam estranhos quando vistos sob a perspectiva do conceito de transculturalismo como apresentado pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (apud. VIANNA, 2002, p.168). Esse transculturalismo pode ser entendido como uma afirmação de que não existem povos ou práticas culturais puras, concluindo que práticas e costumes culturais sempre sofreram influência de outros povos.

As trocas dessas diferentes culturas geram transformações em todos os lados envolvidos. Sendo assim, Vianna (2002) conclui que essa troca não é feita de um conjunto de elementos puros, considerando que estes também são frutos de uma transculturalidade<sup>133</sup>. Ainda em Vianna, vemos um exemplo dado por Peter Bruke, que, a partir de seus estudos sobre a Idade Média, mostra-nos que nesse período os camponeses europeus já estavam sujeitos a misturas de outros elementos culturais, ou seja, a autenticidade desses povos já era “produto de bricolagens interétnicas” (VIANNA, 2002, p.168). Outro exemplo dessas transformações pode ser visto também em Souza (apud. LIMA 2005), ao falar sobre a impossibilidade de se localizar uma origem, no espaço e no tempo, da coroação do Rei do Congo e das festas que a celebravam quando diz que “as expressões e manifestações culturais são produtos inacabados de constantes transformações que diferem de acordo com as conjunturas locais” (LIMA, 2005, p.54).

Essa mesma reflexão de Souza é adota por Lima quando se refere às origens do Maracatu Nação e, aqui, servirá como suporte para a reflexão proposta em nota de rodapé no início deste trabalho, em que se relacionam as origens do maracatu na instituição do Rei do Congo. Esse autor argumenta que não existe uma consideração mais séria sobre a opinião daqueles que praticam o maracatu. Lima apresenta, como exemplo referente a esse caso, a pesquisadora Oneyde Alvarenga. Para o autor, mesmo que ela buscasse o que era feito pelo povo, sem pejorativos, não os levava a sério, como vemos nesta citação: “embora as informações sobre origens que o povo dá tenham em geral pouca validade documentária” (apud. LIMA, 2005, p.55).

---

<sup>133</sup> Em Canclini, encontramos um conceito muito próximo ao de transculturalismo, que vem a ser o de hibridação. Segundo Canclini, tal conceito “abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se ao termo 'mestiçagem' – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que 'sincretismo', fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais”.(Canclini, 1997, p.19)

os populares não só modificam suas práticas culturais como dão novo sentido às mesmas, [...] o que a antropologia moderna chama de ressignificações ou refuncionalizações, e é diante de tais fenômenos que afirmamos ser praticamente impossível localizar uma origem, por ser a mesma algo que está sempre em mutação constante (LIMA, 2005, p. 55).

Quando Carvalho (1988, p.27) diz que “não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação”, Canclini (1997, p.218) também concorda, além de afirmar que as culturas tradicionais, ou camponesas, já não são maioria na cultura popular. Existe uma reinstalação das tradições devido aos processos interurbanos e internacionais de circulação cultural, o que impulsionaria os folcloristas a ter uma preocupação que deveria ir além do local e regional. Um exemplo disso seriam os “urbanóides”, como apresentados por Carvalho (1988), migrantes que ainda possuem características culturais do campo e, por estarem nas cidades, acabam sendo reinventados e reinterpretados gerando um grande circuito cultural celebrativo do campo nas cidades ou metrópoles.

Deslocando esses conceitos dos autores aqui citados para o estudo dos Maracatus Nação, e pelo fato desses serem uma manifestação de cultura urbana, que não migrou do campo, esse intercâmbio cultural entre campo e cidade pode ser substituído pela trama cultural existente entre as classes pobre e média. No primeiro capítulo deste trabalho, falo sobre valores e sentidos serem constantemente ressignificados, baseando-me no que cada maracatuzeiro traz para dentro do Maracatu Nação. Essas constantes ressignificações se dão pelo fato dos atuais Maracatus Nação do Recife possuírem em seu *quorum* essa variedade de classes, e, conseqüentemente, de culturas. As “nações” de maracatu não devem ser cultuadas como algo legitimamente tradicional, dando o sentido de que seja imutável, mas

como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido de modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete à memória longa (CARVALHO 1988, p.32).

Podemos encontrar em Segato (1988) explicações de vários estudiosos sobre o que seria um folclore urbano <sup>134</sup>. Vemos que há um consenso entre alguns autores sobre tais

---

<sup>134</sup> Trago nestas considerações finais o termo “folclore”, da forma como Segato (1988) o apresenta, para refletir sobre o uso do mesmo. Não considero tal uso como referência às culturas populares feitas por camadas de classes economicamente baixas, ou desprovidas de uma formação culta, ou o que quer que seja considerada por uma certa elite. Com base no texto de Segato, o uso do termo *folklore* passa a ser empregado devido a um sentimento de perda, dado por uma percepção de que fragmentos do passado permanecem sem influências do



conceituações, como Carlos Vega e José Imbelloni, na Argentina, e Edison Carneiro e Paulo de Carvalho Neto, no Brasil. Para esses autores, o folclore é urbano quando acontece no centro das camadas populares e, para Carvalho Neto, “são definidos em termos econômicos como classes sociais” (apud SEGATO, 1988, p.17). Indo mais além, vemos uma reflexão dessa autora sobre o folclore quando formula a pergunta: “há um tipo de tradição que poderia ser identificada como folclórica entre os índios?”. Câmara Cascudo, Moedano Navarro e Martinez Rios (apud SEGATO, 1988) sustentam que se deve falar em folclore quando existem desníveis culturais, tipos de diferenciação ou estratificação de tradições, ainda que seja dentro de uma sociedade indígena.

Quando abordo o tema das identidades por meio das “nações”, procuro me aproximar também desses conceitos discutidos por Segato. Em relação aos interesses sobre as “antiguidades populares”, essa autora propõe “um tripé conceitual”, constituído de três ideais (SEGATO, 1988, p.15): Folk – Nação – Tradição. A autora interpreta “nação” como um correlato de identidade, mas associada a do povo, ou seja, os intelectuais interessados em tais saberes populares procuravam extrair elementos emblemáticos que “pudessem ser invocados em estratégias de unidade e integração”. O uso do termo Maracatu Nação entende-se como um estrato identitário que se auto-afirma, se auto-representa perante um setor hegemônico, dominante, pois compreende saberes tradicionais do povo, sendo uma demarcação de uma essência, de uma “realidade diferenciadora” (SEGATO, 1988, p.15)<sup>135</sup>.

Lembro que no relato de Gordurinha – o batuqueiro do Recife que reside atualmente em Florianópolis – quando diz que não usa o termo Maracatu Nação, mesmo sabendo que é este o nome que os maracatus devem receber. Esse maracatuzeiro afirma que o termo “nação”, durante um período de repressão<sup>136</sup>, era duramente rejeitado, e, assim, os maracatus passaram a ser chamados de Clube Carnavalesco Misto. Ele cita o exemplo do Maracatu Leão Coroado, que nessa época chamava-se Clube Carnavalesco Misto Maracatu Leão Coroado –

---

processo de constituição dos Estados-Nação que caracterizaram a modernidade. Também faz parte desta percepção do “antigo interno”, um mundo em desaparecimento, vencido no embate com um mundo emergente, progressista e em crescente integração. O passado perde seu espaço e o futuro é o valor dominante na “escala axiológica das classes que legislam e pensam a sociedade.”(op.cit.:14). A partir do século XVII, algumas denominações para este “antigo interno” começaram a ser idealizadas tais como: “superstições”, “antiguidades vulgares”, “antiguidades populares”, e assim surgindo, o termo *folklore* sugerido por William John Thoms, pseudônimo de Ambrose Merton, na revista inglesa *The Atheneum*. O que se torna impreciso neste termo é: a que tipo de camada social ele é empregado? Pode ser usado para qualquer extrato social que tenha um senso de coletividade ou de solidariedade? Desta forma, encaro esta designação um tanto quanto pejorativa visto que o termo *folk* vem do latim *vulgus* (popular) em contraposição ao *urbanus* (culto), e o sufixo *lore* denomina o saber sobre algo. *Folklore*, saber do povo ou, em outros termos, saber vulgar.

<sup>135</sup> Um estudo sobre nações, que discute atributos de raça e de uma idéia de comunidades lingüísticos-culturais, pode ser encontrado no trabalho que Travassos (1997) fez sobre Mário de Andrade e Béla Bartók.

<sup>136</sup> Sobre a repressão que as culturas afro-descendentes sofriram, ver Lima (2005).

nação nagô (com letras bem pequenas, para ninguém ver). Complementa dizendo que os marcatuzeiros chamavam o seu maracatu de baque virado para simplificar o extenso nome e se diferenciar do Maracatu de Baque Solto. Assim, o termo baque virado passa a ser “resgatado” em memória a essa resistência, ou seja, o “baque virado” também é uma identificação do grupo<sup>137</sup>. Para Pirandello (apud LIMA, 2003, p.2), essa identificação ou identidade deve ser tratada no plural, pois

esta deixa de ter sentido no singular pelo fato de que todos nós emitimos signos que são lidos ou interpretados de diferentes maneiras por diversos indivíduos, deixando-nos despidos da possibilidade de sermos vistos como algo uno ou homogêneo.

Existem certa resistência e limitação do uso do termo “nação” associada a algum grupo que trabalhe com o maracatu, como visto anteriormente. Hoje em dia, o termo “nação” costuma ser limitado aos grupos que são do Recife. Isso é uma polêmica que gera várias discussões entre aqueles que praticam o Maracatu Nação fora e dentro do Recife<sup>138</sup>. Vejamos o que Lima (2006, p.1) diz sobre esse assunto: “Devido ao sucesso dos maracatus nesses anos noventa surge uma nova categoria que não pode ser classificada como nação, já que não possui os tais vínculos comunitários”. Esses vínculos comunitários aos quais o autor se refere são formados por comunidades afro-descendente. E complementa: “Trata-se de grupos percussivos, formados normalmente por jovens brancos de classe média, interessados, sobretudo, em fazer música, e nem todos possuem cortejo”.

Apresento a seguir, um breve estudo de caso que fiz na Nação Tainã, comunidade da Vila Castelo Branco na cidade de Campinas, São Paulo. Esse grupo toca, além do Maracatu Nação, o Steel Drums (ou Tambores de Aço) trazidos de Trinidad & Tobago, situado ao largo da costa da Venezuela. Em campo, perguntei ao coordenador desse projeto o porquê do uso do termo “nação” associado ao grupo, tendo em vista que isso seria algo somente usado pelos maracatus do Recife. O mesmo me respondeu que por ter uma formação no quilombo, ou seja, por sua família ser descendente de escravos, e por possuir crenças de origem afro, ele se sentia no direito de usar tal termo, pois identificava a Nação Tainã como um quilombo.

---

<sup>137</sup> Apesar de já ter abordado o uso do termo “resgate” em nota anterior, acrescento que este termo vem sendo usado por diversos autores e “entusiastas do folclore”, como se estivéssemos tirando algo que caiu num poço profundo e precisa ser salvo. Creio que essa função de “resgate” é mais apropriada àqueles que trabalham com Segurança Pública, como bombeiros. Sugiro assim o uso do termo “rememorização cultural” baseado no que Carvalho (1988, p.32) diz sobre aspectos que o folclore não perdeu e que, por mais manipulado que seja, “remete à memória longa”.

<sup>138</sup> Existem grupos de maracatus no Recife que não são considerados “nação”. Mais detalhes ver em Lima (2006).

Quem irá deslegitimar esses princípios? Ou seja, os sentidos que o termo “nação” pode abrigar também estão sujeitos a ressignificações em outras localidades culturais fora do Recife. Quando a Nação Tainã se apresenta nos carnavais de rua de Campinas, representa o envolvimento de um corpo comunitário, composta, em grande parte, por negros, dignos de um desfile de uma “nação” e com cortejo. Generalizar que grupos de fora do Recife são formados apenas por jovens da classe média seria, portanto, limitar a discussão.

Nesse ponto que entra o cerne da questão. Talvez esses jovens brancos de classe média sejam aqueles pesquisados por Travassos (2003), quando se baseia na fala de um de seus entrevistados que diz que, para estar presente na cultura popular, é preciso apreender o “sentimento de brincadeira”. Para esses jovens pesquisados, segundo a autora, não existe um discurso científico, exterior ao objeto. Mesmo quando essa experiência é relatada, o discurso desse tipo de grupo pode ser aquele que James Clifford (apud Travassos, 2003, p. 2-3) chamou de autoridade etnográfica “experencial”. Ou seja, esse é um conceito no qual é enfatizado o fato de o pesquisador ter “estado lá”, observando e participando. Segundo a autora, esse conceito é aplicado aos novos “entusiastas do folclore”, e acredita-se que eles possam realizar uma etnografia pós-moderna. Asad diz, então, que “a tradução antropológica não é meramente encontrar frases equivalentes, em abstrato, mas aprender a viver outra forma de vida e falar outro tipo de linguagem” (apud Travassos, 2003, p.4).

Apesar de concordar com Travassos em muitos de seus argumentos, penso que se pode questionar o fato dela apresentar como motivação para os jovens se envolverem com aspectos de culturas distantes o “sentimento de brincadeira”. Quem sabe, entre seus entrevistados, no Rio de Janeiro, isso seja pertinente, contudo, que brincadeira seria essa? Um simples brinquedo ou jogo de lazer? Não se estaria diminuindo a profundidade que manifestações populares como as do Maracatu Nação possuem sob vários aspectos? Não creio que possamos resumir tal envolvimento a uma simples brincadeira, pois, como vimos até agora, o Maracatu Nação envolve uma série de fatores, muito sérios para seus praticantes, que estão presentes durante todas as celebrações e ritos.

Mesmo discordando dessa generalização e simplificação, temos que admitir que os jovens que procuram os grupos de maracatu em Florianópolis e em outras cidades se sentem atraídos pela diversão em tocar junto, procurando um grupo para compartilhar emoções e momentos de lazer e buscar um momento de *communitas*, no sentido que Turner (1974) dá para esse termo. Esse ideal da *communitas* seria expresso pela busca de uma comunhão, na qual o maracatu surge como um espaço simbólico que pode transgredir as regras sociais, enfatizando o caráter festivo e lúdico do encontro. Desse modo, esses jovens poderiam estar

promovendo a crítica à sociabilidade do cotidiano e à vida moderna, pautada pelo que é veiculado na mídia, pela divisão social do trabalho e por regras rígidas de comportamentos e hierarquias.

Mesmo que aceitemos que há grupos como os aqui apresentados no contexto de Florianópolis, que têm preocupações sociais e mantêm respeito pelos mestres e por suas histórias, vemos que as coisas não se passam sempre assim em todo lugar. Em outros contextos, vemos grupos que querem apenas “brincar de tambor”, e nessa perspectiva, assumem uma postura leviana, capaz de gerar equívocos que poderiam ofender aqueles que dão sentido à manifestação propriamente dita. A exemplo disso, em 2004, no encontro nacional de batuqueiros e dançarinos de Maracatu de Baque Virado, em Itu, São Paulo, Mestre Walter do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife criticou duramente, com muita emoção, um participante do evento que, no encontro de praticantes de maracatu do ano anterior, apresentou-se com uma boneca *Barbie* fazendo menção à sagrada boneca calunga. Isto foi a “gota d'água” para o Mestre Walter.

Podemos interpretar as apropriações dividindo-as em duas perspectivas: a primeira vista como “apropriações interculturais”, ou seja, aquelas voltadas para um transculturalismo, como o proposto por Ortiz (apud VIANNA, 2002), em cujas trocas culturais não haveria um caráter degenerativo. A segunda vista como “apropriações levianas”, percebidas como um tipo de “canibalismo cultural” (CARVALHO, 2004). O lema antropofágico funciona, segundo Carvalho (2004), como um disfarce para a “impunidade estética” e para a “manutenção de privilégios da classe dominante brasileira”.

Em relação à grande propagação do Maracatu Nação a partir dos anos 1990, podemos dar ênfase a três pontos importantes: a banda Chico Science & Nação Zumbi, a Nação Pernambuco e os artistas de renome nacional que fazem partes das “nações” no Recife.

A partir da segunda metade do século XIX, houve um intenso esforço em prol do registro do patrimônio cultural da humanidade. Já eram demonstradas preocupações sobre esse assunto nos museus e arquivos de Berlim, Paris e Londres quando esses chamados “monumentos da humanidade” eram trazidos pelas expedições científicas. Tais registros passaram a ser catalogados, arquivados e conservados. A princípio, privilegiava-se a escrita e, logo após a descoberta da gravação em áudio no final do século XIX, passou-se a ter uma outra noção de arquivo. Agora com arquivos “vivos”, os pesquisadores poderiam fazer comparações com a cultura ocidental, mesmo colocando esta última no topo e não possuindo nenhum tipo de envolvimento político, mas apenas científico e passional com o objeto pesquisado. Esses registros eram vistos como as representações das “tradições culturais” dos

povos que compunham o Estado-Nação. Na etnomusicologia, Alan Lomax (apud CARVALHO, 2004) passa a ter uma preocupação de ser um porta-voz dos praticantes, marginalizados dessas “tradições culturais” – negros e trabalhadores pobres. Nos anos 1950, não existia interesse comercial sobre esses registros a não ser etnográficos, tendo finalidade parecida com as publicações de monografias e estudos. Contudo, a partir dos anos 1970 a edição desses materiais passa a ser exigida, de forma intensa, como uma atividade da etnomusicologia. O etnomusicólogo passa a editar comercialmente as músicas de suas comunidades pesquisadas e conseqüentemente passa a ser o mediador do consumo cultural. (CARVALHO 2004)

Essas aproximações midiáticas e suas influências mercadológicas nos meios populares podem ser analisadas de várias maneiras. Em Canclini (1997), encontramos reflexões sobre as tendências da modernidade, quando diz que a modernidade usufrui desses saberes populares (artesanato e música folclórica) para suprir uma necessidade de aproximar setores que resistam ao consumo uniforme ou que encontrem dificuldades para participar dele. Isso se torna atrativo para os populares a ponto de consumir esses produtos por motivações que afirmam a sua identidade marcando uma definição política nacional-popular ou a distinção de um gosto refinado com enraizamento tradicional (CANCLINI, 1997, p.216-217). As interpretações dessas identificações podem ir mais além ao voltarmos para o Brasil colônia quando o lundu saiu das senzalas para os salões das casas-grandes. A mocinha, com suas roupas de brancas encenavam para os jovens brancos a dança que as negras dançavam no terreiro da casa para os jovens negros (CARVALHO, 2004. p.80). Ou ainda, como explicar o trecho “É som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém fica parado” da música da dupla *funkeira*, Amilcka e Chocolate?<sup>139</sup>

Com as apropriações de artistas e interesses midiáticos por vários tipos de setores e camadas sociais, a música do Maracatu Nação toma outra forma e dimensão, como pode ser escutado na banda Chico Science & Nação Zumbi ou até reinterpretada de forma mais midiática como no balé do Maracatu Nação Pernambuco que, assim como Antônio Nóbrega, são sucessores do Movimento Armorial (BENJAMIN, 2003, p.3). Um terceiro ponto a se enfatizar é o fato de artistas de renome nacional e estudantes pesquisadores das classes médias também participarem das “nações”.

O fato desses fazerem oficinas e apresentarem trabalhos com a música das “nações” em diversas localidades do Brasil, influenciou, por exemplo, o estrondoso sucesso do

---

<sup>139</sup> Para uma melhor reflexão sobre o *funk*, ver VIANNA (2003).

Maracatu Nação Estrela Brilhante tanto no Recife como em outros Estados. Essa foi a primeira “nação” de maracatu a lançar um CD no mercado cultural, o que levou ao lançamento posterior de outras “nações”. Essa influência também trouxe mudanças estruturais, quando o Estrela Brilhante do Recife passa admitir dentro do seu batuque a presença feminina (LIMA, 2003). Essa é uma outra discussão que não nos caberia estudar agora, pois não faz parte do contexto específico deste trabalho. O que sabemos é que, mesmo sendo questionada a presença feminina dentro do batuque dos Maracatus Nação, devido a fatores religiosos e até mesmo fisiológicos (pois para alguns batuqueiros do Recife entrevistados, o corpo feminino “ressoa diferente” e isso influencia no som), elas fazem parte também das ressignificações dessa manifestação.

É fato que, em Florianópolis, muitos daqueles que participaram e ainda participam dos dois grupos tiveram fortes influências de Chico Science. Alguns membros dos dois grupos afirmam que, por participarem de uma classe média que tem um acesso um pouco mais diversificado no âmbito do mercado cultural, passaram a despertar outros interesses. O local de origem do maracatu na ilha foi a universidade, ou seja, pessoas de todos os tipos. Mas, esse maracatu não pode ser tratado simplesmente como um maracatu universitário, nem deve! E sim como algo que vem a acrescentar para as culturas locais, pois existe a participação de várias classes sociais dentro dos dois grupos. Seja misturado com Boi de Mamão, ou não.

As formas de pesquisas etnomusicológicas utilizadas como base para esse trabalho podem ser vistas como a colocação de Jeff Todd Titon (apud. PINTO, p.6), que define a etnomusicologia como "*the study of people making music*". Isso só mostra como as pesquisas atuais se voltam ao estudo do fazer musical e à criação que daí surge independente de origem, de lugar geográfico e da relação do produto sonoro com a cultura do pesquisador. Mas, mesmo assim, esse autor relata que ainda está longe de uma formulação, de uma definição inequívoca de conteúdo e abordagens da etnomusicologia. Para Pinto, os meios de pesquisa, os enfoques e principalmente os seus campos de investigação são muito diversificados.

Ao adotarmos esse viés de pesquisa, o trabalho passa a tratar todo membro de toda e qualquer sociedade como um nativo, e todo grupo humano como grupo étnico (SEGATO 1988, p.19). Não se pretende reduzir a pesquisa à conservação e “resgate” de tradições supostamente inalteradas e sim se perguntar quais são as transformações e como estas interagem com as forças da modernidade.

Este trabalho buscou trazer reflexões das supostas origens do Maracatu Nação, como apontadas por alguns pesquisadores; tratou-se dos ritmos e suas variações em cada “nação”, sempre que possível, por meio de transcrições musicais e foram apontados questionamentos

sobre algumas publicações. Os relatos sobre lugares de ensaio das “nações”, sobre a importância da calunga, sobre alguns personagens e símbolos básicos que acompanham o cortejo foram acompanhados de exemplos ilustrativos do cortejo e “formação”, para em seguida, apresentar um breve histórico da noite dos Tambores Silenciosos. Em um segundo momento, foi apresentada uma etnografia dos grupos de Maracatu Nação de Florianópolis, o Arrasta Ilha e o Siri Goiás, tratando dos aspectos gerais de sua formação, seus históricos, conceitos, e também apresentando particularidades rítmicas de cada um dos grupos, por meio de transcrições musicais. Foram enfatizadas as ações comunitárias desenvolvidas pelos grupos, observando que esta é uma característica particular dos grupos desta cidade.

Por fim, procurei refletir, com o auxílio de alguns autores, sobre os processos de ressignificação e transformação que se observa hoje na prática do Maracatu Nação. Vale refletir, por fim, sobre as influências que a “memória individual” tem sobre a “memória coletiva” (Hallbwachs apud MUKUNA, 2000, p. 68):

a primeira é aquela que o indivíduo retém de um acontecimento, cultura, mitos, etc. que ele não vive mais. A última, por outro lado, é aquela constituída por um conjunto de vários pontos de vista sobre um acontecimento, cultura etc., que foram retidos pelos membros de um grupo que tinham compartilhado seus acontecimentos

Ou seja, “qualquer que seja a relação de memória individual com a memória coletiva, é no âmago da primeira que se realiza, de fato, a segunda” (HALLBWACHS apud MUKUNA, 2000, p. 69).

Espero assim, ter despertado no leitor um interesse não só pelo Maracatu Nação, mas também pelas manifestações culturais de um modo geral, manifestações que compõem nossa identidade cultural e que tornam nossa existência singular. “Caboclo vamu simbóra cumprindo a sua obrigação!”<sup>140</sup>.

---

<sup>140</sup> Trecho extraído de uma “toada” popular entre as “nações”.

## REFERÊNCIAS

Associação Cultural Arrasta Ilha. 2005. **Projeto Erê da Ladeira** – Versão Preliminar.

AZIBEIRO, Nadir Esperança. 2006. **Que cara tem o Aroeira?:** uma contribuição à sistematizações de uma prática de educação popular e inclusão cidadã. Florianópolis: CEPEC editora, 2006.

BENJAMIN, Roberto. 2003. **Os romances da tradição ibérica na obra midiática de Antônio Carlos Nóbrega**, INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set.

BLACKING, John. 1977. *Towards an anthropology of the body..* In: BLACKING, John. *The anthropology of the body*. London: Academic Press, p. 1-28.

CANCLINI, Néstor García. 1997. **Culturas Híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CARVALHO, José Jorge de Carvalho. 1988. **O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna**. Seminário Folclore e Cultura Popular, As várias faces de um debate – 2 ed. Funarte. CNFCP, 200, 112.p. Rio de Janeiro.

CARVALHO, José Jorge de. 2004. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras:** de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: Cecília Londres *et alli*, *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas* (Série Encontros e Estudos n. 6). Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, CNFCP.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1962. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2.. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

*Folder* informativo. **Skindolelê, grupo infantil de percussão e dança afro-brasileira**. 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. 1983. **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**, 11ª edição, Editora Nacional Brasileira S.ª, Rio de Janeiro.

GONÇALVES, Reonaldo Manoel. 2000. **Cantadores de Boi de Mamão:** velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado, UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Florianópolis, Novembro.

\_\_\_\_\_.2003. **Arrédação**. Informativo da Associação Cultural Grupo Arréda Boi, Número 1, Novembro.

GUERRA PEIXE, César. 1980. **Maracatus do Recife, Ed. Irmão Vitale s/a e Com.** - São Paulo – Rio de Janeiro.

HOOD, Mantle. 1960. *The Challenge of Bi-musicality, Ethnomusicology*. 4, pp.55-59



Informativo impresso da Nação do Maracatu Porto Rico do Oriente. 2003. **Nação Porto Rico:** no baque das ondas.

LACERDA Eugênio Pascele. 2006. **Os usos do folclore:** a propósito da polêmica sobre a farra do boi no Brasil – disponível em <[http://www.nea.ufsc.br/artigos\\_engenio.php](http://www.nea.ufsc.br/artigos_engenio.php)> (Acesso em novembro de 2006)

LIMA, Ivaldo Marciano de França. 2003. **Os Maracatus do Recife, as disputas e influências entre o fazer e o refazer dos toques:** os casos do Cambinda Estrela, Porto Rico e Estrela brilhante. Anais do XIV Congresso da ANPOM de 18 a 21 de Agosto.

\_\_\_\_\_. 2005. **Maracatu-Nação:** resignificando velhas histórias. Recife: Ed. Bagaço.

\_\_\_\_\_. 2006. **As nações de maracatu e os grupos percussivos:** as fronteiras identitárias. Anais eletrônicos da ANPUH regional de Pernambuco, primeiro semestre.

LUZ, Daniel Cirimbelli da. 2006. **Gentil do Orocongo:** histórias e cantigas de Santa Catarina. Trabalho de Conclusão de Curso, Licenciatura em Música, UDESC.

**Maracatu Estrela Brilhante do Recife 100 anos de glória!!!** 2006. Apostila da oficina de construção de tambores do Maracatu Nação.

MUKUNA, Kazadi wa, 2000. **Contribuição Bantu na música popular brasileira:** perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem.

PINTO, Tiago de Oliveira. 2001. **Som e música:** questões de uma antropologia sonora. Rev. Antropol. v.44 n.1 São Paulo.

Projeto Skindolelê, **Oficinas de Dança e Percussão com crianças e adolescentes** - Grupo Cultural Siri Goiás. 2004.

Projeto Skindolelê – **Grupo infantil de percussão e dança afro brasileiro em ONGs, projetos sociais e centros comunitários** - Formulário para encaminhamento de projeto, *Brazil Foundadion*. 2004.

REAL, Katarina. 2001. **Eudes:** o rei do maracatu. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.

ROCHA, Eder. 2003. Workshop sobre Maracatu Nação. Cópias extraídas da **revista BATERA**, distribuídas pelo autor.

SANT'ANNA, Sérgio Santos; FIALHO, Vânia A. Malagutti da Silva. 2004. **Balakubatuki:** um estudo sobre o processo músico-pedagógico. 95 p.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. 2005. **Batuque book maracatu:** baque virado e baque solto - Recife: Ed. do Autor.

SEGATO, Rita Laura. 1988. **A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular.** Seminário Folclore e Cultura Popular, As várias faces de um debate – 2. ed. Funarte. CNFCP, 200, 112.p. Rio de Janeiro.

SILVA, Marlúcia Valéria. 2006. **Identidade juvenil na modernidade Brasileira**: sobre o constituir-se entre tempos, espaços e possibilidades múltiplas. Tese de Doutorado em Sociologia Política, UFSC.

SILVA, Leonardo Dantas. 2006. **A Calunga de Angola nos Maracatus do Recife**. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/docs/text/carnav01.html>> (Acesso em 6 de novembro de 2006)

SOARES, Doralécio. 2002. **Folclore Catarinense**. Florianópolis: Ed. da UFSC.

SHOENBERG, Arnold. 2001. **Harmonia**. São Paulo: Editora UNESP.

TURNER, Victor. 1974. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Vozes.

TRAVASSOS, Elizabeth. 2003. **O “sentimento de brincadeira”**: novas modalidades de conhecimento da música folclórica. Anais do XIV Congresso da ANPOM de 18 a 21 de Agosto 2003.

\_\_\_\_\_. 1997. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar editor.

TELES, José. 2000. **Do frevo ao manguêbeat**,. São Paulo: Editora 34. 1. Ed.

VIANNA, Hermano. 1995. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

\_\_\_\_\_. 2003. **Funk e Cultura Popular Carioca**. Anais do XIV Congresso da ANPOM de 18 a 21 de Agosto 2003.

NETO, José Borges. 2006. **Música é Linguagem?**. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV9-1/borges.html> > .(Acesso em outubro de 2006)

## SÍTIOS ELETRÔNICOS

[http://www.batera.com.br/workshop/tiger\\_bill\\_061203.asp](http://www.batera.com.br/workshop/tiger_bill_061203.asp) (Acesso em setembro de 2006)

[http://br.geocities.com/maracatu\\_estrela\\_brilhante/](http://br.geocities.com/maracatu_estrela_brilhante/) (Acesso em setembro de 2006)

[http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias\\_do\\_minc/index.php?p=19015&more=1&c=1&](http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=19015&more=1&c=1&) (Acesso em novembro de 2006)

<http://www.edsonsouza.com.br/maracatu/> (Acesso em novembro de 2006)

<http://www.fotolog.com/portorico/?pid=925478> (Acesso em setembro de 2006)

<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16> (Acesso em Novembro de 2006)

<http://jangadabrasil.com.br/fevereiro42/fe42020a.htm>(Acesso em setembro de 2006)

<http://www.jangadabrasil.com.br/novembro51/im51110a.htm> (Acesso em novembro de 2006)

[www.leacoroad.org.br/](http://www.leacoroad.org.br/) (Acesso em setembro de 2006)

<http://www.manufatura.art.br/instrumento.html>(Acesso em setembro de 2006)

<http://www.maracatu.de/ce/>

<http://www.maracatu.net>

<http://www.oritel.hpg.ig.com.br/princi.htm> (acessado em 9 de novembro de 2006)

[www.priberam.pt/dlpo](http://www.priberam.pt/dlpo) (acesso entre agosto e setembro de 2006)

<http://www.rabisco.com.br/14/tambores.htm> (Acesso em 6 Novembro de 2006)

<http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes/4b.html>(Acesso em setembro de 2006)

<http://www.riomaracatu.com/ogruppo.html> (Acesso em novembro de 2006)

## **ANEXOS**

## **1 LETRAS DOS MESTRES FEITAS PARA O ARRASTA ILHA**

### **1.1 ILHA NO BAQUE VIRADO (Mestre Walter)** (baque de imalê ou marcação Estrela brilhante do Recife)

O mestre apitou me traga o abê, o mineiro e o tambor  
Da licença meu povo Arrasta Ilha que chegou

Santa Catarina, mas que terra genial  
Trouxe de Pernambuco, um batuque colossal  
Santa Catarina, mas que terra genial  
Trouxe de Pernambuco, seu batuque original

Escute o gonguê, o mineiro e o abê  
É no baque virado, o Arrasta Ilha é mais você

### **1.2 SOU DE FLORIPA (Mestre Chacon Viana)** (baque de marcação e parada Porto Rico)

Sou de Floripa, nação de mina  
Sou Arrasta Ilha por onde passei

Chega a princesa, bate o tambor  
Roda a baiana espalha o *abô*.

### **1.3 SEM TÍTULO (Mestre Chacon Viana)** (baque de martelo Porto Rico)

Fui na mata corta lenha  
A soar meu caboclo tocando agogô

Chega forte com o Arrasta Ilha  
Vem beber jurema batendo tambor

Chegou Rei, chegou Rainha  
Dança a calunga no baque eu vou

Chega forte com o Arrasta Ilha  
Vem beber jurema batendo tambor

## **2 LETRA COMPOSTA PARA O SIRI GOIÁ**

### **2.1 ANUNCIANDO A ALVORADA (Mestre Chacon Viana)** (baque de martelo e marcação do Porto Rico)

Olha o canto da sereia no baque das ondas do mar  
Anunciando a alvorada, Siri Goiás que vai passar

Vem no toque do martelo, no luanda eu vou parar  
Canta toda minha ilha venha com o Siri Goiás.

### 3 ALGUMAS LETRAS COMPOSTAS PELOS GRUPOS

#### 3.1 DO ARRASTA ILHA

##### 3.1.2 Hora da Chegada (Cláudio)

É o Arrasta Ilha, que já vem chegando  
Tambores do sul já estão falando

É sim senhor, é baque virado que chegou  
Maracatu, estrela que brilha no sul

##### 3.1.2 Estrondo Tremendo (Eduardo Moore)

Tô ouvindo um estrondo tremendo, que será que vem vindo de lá?  
Olha o só é o Arrasta Ilha que na avenida ele vai passar

Esse cortejo, é bonito de se ver  
Traz a alegria e o axé pra valer  
Mistura boi com maracatu, baque de imalê e a maricota  
Estandarte a avenida o Arrasta chegou

Chegou, chegou (Olha o marcatu)!  
Chegou, chegou (Olha o boi de mamão)!

#### 3.2 DO SIRI GOIÁ

##### 3.2 .1 Sou do costão. (Siri Goiá)

É o Siri Goiá, que chegou meu senhor  
Pra arrastar este povo, toca forte o som do tambor

Sou do costão, sou da praia sou de Floripa,  
Nesse baque virado, parado é que ninguém fica

##### 3.2.2 Segura a onda Siri Goiá (Osvaldo Pomar)

A embarcação que veio de Luanda  
Trouxe o canto do negro  
Trouxe muita miçanga

Segura a onda siri Goiá  
Nessa canoa que eu vou navegar  
Segura a onda Siri Goiá  
Nessa canoa que eu vou viajar.

#### **4 OUTRAS MÚSICAS EM ÁUDIO**

##### **4.1 ARRASTA ILHA**

4.1.1 Internet do Tambores. (Charles Raimundo)

4.1.2 Vim aqui pra batucar. (Eduardo Moore)

##### **4.2 SIRI GOIÁ**

4.2.1 Verde Mar de Navegar (Capiba)

4.2.2 Pau de Quiri (Ponto reinterpretado por Zé Neguinho do Coco)

5 FOTOS<sup>141</sup>



<sup>141</sup> Fotos da Dr<sup>a</sup> Marlúcia Valéria da Silva, José Airton Bezerra de Oliveira, Iran Garcia, Lego (maracatu.net), Henrique Barros “Kapitão” e anônimo.





maracatu.net

