

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Instituto de Geociências
Programa de Pós-Graduação em Geografia

Pedro Couto Gontijo

MARACATU É CANDOMBLÉ NA RUA

Belo Horizonte
2024

Pedro Couto Gontijo

MARACATU É CANDOMBLÉ NA RUA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Geografia.

Área de concentração: Organização do Espaço

Linha de pesquisa: Produção do espaço, ecologia, política, cultura, educação em Geografia

Orientador: Geraldo Magela Costa

Coorientador: Felipe Nunes Coelho Magalhães

Belo Horizonte
2024

G641m
2024

Gontijo, Pedro Couto.

Maracatu é candomblé na rua [manuscrito] / Pedro Couto Gontijo. – 2024.
144 f., enc. il. (principalmente color.)

Orientador: Geraldo Magela Costa.

Co-orientador: Felipe Nunes Coelho Magalhães.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2024.

Área de concentração Organização do Espaço.

Linha de pesquisa: Produção do espaço, ecologia, política, cultura, educação em Geografia.

Bibliografia: f. 136-144.

1. Geografia cultural – Teses. 2. Cultura popular – Teses. 3. Maracatu – Teses. 4. Espaços públicos – Teses. 5. Territorialidade humana – Teses. 6. Identidade social – Teses. I. Costa, Geraldo Magela. II. Magalhães, Felipe Nunes Coelho. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Instituto de Geociências. IV. Título.

CDU: 911.3:394.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

"MARACATU É CANDOMBLÉ NA RUA"

PEDRO COUTO GONTUO

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia 01 de agosto de 2024, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, constituída pelos seguintes professores:

Geraldo Magela Costa

IGC/UFMG

Felipe Nunes Coelho Magalhães

IGC/UFMG

Heloisa Soares de Moura Costa

IGC/UFMG

Rita de Cássia Lucena Velloso

EA/UFMG

Belo Horizonte, 01 de agosto de 2024.



Documento assinado eletronicamente por Geraldo Magela Costa, Professor Magistério Superior - Voluntário, em 05/09/2024, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Rita de Cassia Lucena Velloso, Professora do Magistério Superior, em 05/09/2024, às 16:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Felipe Nunes Coelho Magalhaes, Professor do Magistério Superior, em 05/09/2024, às 17:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Heloísa Soares de Moura Costa, Professor(a), em 05/09/2024, às 17:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 3529607 e o código CRC 0238D89A.

À memória de Léo Alabê e Santiago
Reyther.

AGRADECIMENTOS

Mo dúpé fún gbogbo, bàbá mi Èṣù Olojà. Epà Èṣù Láròyé!

Agradeço a Exu que me abriu o caminho deste mestrado. Aos mestres que até aqui me conduziram, especialmente aos queridos Pai Léo Alabê e maestro Santiago Reyther. *Axé Iboru, Iboru Iboya, Iboru Ibosese!*

Agradeço a toda minha família, especialmente minha mãe Gilçara, meu pai Sérgio, Zefa, Nata, meus sobrinhos Benjamin e Miguel, meu tio-padrinho Marci e minha tia-madrinha Dadac. A roda sagrada do tempo!

Agradeço ao Reinado de Bom Despacho, minha primeira escola, e a toda cultura popular brasileira que salva minha vida todos os dias. A toda comunidade maracatuzeira, especialmente aos meus mestres Walter França, Maurício, Fabinho e Karen Aguiar, dentre tantas outras pessoas de generosidade imensurável. A todas as mestras e os mestres que tive e tenho a honra de conviver, de poder ter como referências, como amizades e como família.

Agradeço à comunidade percussiva, aos meus amigos belorizontinos, batuqueiros, que compartilham o cotidiano comigo e com os quais, juntos, evoluímos, provocamo-nos, pensamos, praticamos e realizamos.

Um agradecimento especial ao Humaitá, a todos que ali investem, dedicam, aprendem e ensinam. Pedrinha miudinha, lajedo tão grande!

Tenho a sorte de estar rodeado por muitas pessoas queridas que muito colaboraram com este trabalho, trocando ideias, contribuindo academicamente e, também, nos momentos de distração. A estas amizades, presenças e afetos, meu muito obrigado.

À comunidade acadêmica, em especial aos colegas que pude trocar ao longo do percurso deste mestrado, e aos queridos professores Felipe Nunes, Rita Velloso, Gil Amâncio, Geraldo Magela, Cássio Hissa e Fred Pedrosa, muito obrigado!

Jô, sem você não seria possível.

Oriki loruba: tendo lançado uma pedra hoje, ele matou um pássaro ontem.

RESUMO

A dissertação investiga a relação entre culturas populares tradicionais brasileiras e a produção do espaço urbano contemporâneo, tomando o maracatu de baque virado como fio condutor empírico e teórico. Partindo de uma reflexão epistemológica sobre o urbano, o trabalho afunila seu olhar para o contexto brasileiro e para as formas pelas quais essas culturas constroem, atualizam e disputam sentidos, memórias e territorialidades na cidade.

O estudo nasce também de uma inquietação autobiográfica e intelectual: a constatação de que a formação acadêmica em geografia, no contexto institucional vivido pelo autor, ofereceu poucas ferramentas para pensar as culturas populares como objeto legítimo de análise geográfica. Assim, um dos objetivos centrais da pesquisa é explicitar e elaborar o tipo de geografia que emerge da prática cotidiana do autor como geógrafo da cultura e militante cultural, articulando suas filiações teóricas, epistemológicas e metodológicas.

A partir desse marco, o trabalho estrutura-se em três eixos interligados: uma teoria do conhecimento e do urbano, da qual se deriva um método; a trajetória histórica do maracatu; e sua experiência contemporânea em Belo Horizonte (BH). Esses eixos são costurados para analisar como tradição, invenção, reproduzibilidade e resistência se articulam na constituição dessa manifestação cultural ao longo do tempo. O maracatu é compreendido não como um objeto fixo ou essencializado, mas como uma forma histórica em constante metamorfose, cujas continuidades e rupturas são mediadas por processos sociais, econômicos, simbólicos e políticos.

No contexto da globalização e da expansão dos circuitos culturais, o trabalho investiga como o maracatu passa a integrar uma rede contemporânea marcada por fenômenos como apropriação cultural, fragmentação e deslocamento de identidades, formação de grupos artísticos, espetacularização e inserção em circuitos econômicos. Esses elementos não são vistos apenas como ameaças ou distorções, mas como dimensões constitutivas da funcionalidade atual da cultura, que também carrega potenciais críticos e disputas de sentido.

O caso de Belo Horizonte ocupa lugar central na análise. Cidade planejada, sem uma tradição carnavalesca consolidada até o início do século XXI, BH passa, desde 2009, por um processo intenso de reinvenção da folia, no qual o maracatu de baque virado desempenha papel relevante. A pesquisa apresenta esse processo como uma cartografia de fluxos materiais e subjetivos, na qual memórias, corpos, sonoridades, afetos e políticas culturais se entrelaçam, produzindo novas paisagens culturais urbanas.

Por fim, o trabalho sustenta que múltiplas territorialidades estão em jogo nesse processo. Ao cruzar epistemologia, história e prática cultural, a dissertação busca revelar metodologias insurgentes e potenciais críticos que persistem nos territórios tradicionais agenciados por identidades culturais. Ao mesmo tempo, problematiza o que consegue permanecer dessas virtudes no contexto contemporâneo de deslocamento, hibridização e interpenetração dos sistemas culturais, contribuindo para uma compreensão mais complexa da geografia cultural brasileira atual.

Palavras-chave: geografia cultural; culturas populares; maracatu; produção do espaço; territorialidade; identidade cultural; paisagem cultural.

ABSTRACT

This dissertation investigates the relationship between Brazilian traditional popular cultures and the production of contemporary urban space, taking *maracatu de baque virado* as its main empirical and theoretical thread. Starting from an epistemological reflection on the urban, the study narrows its focus to the Brazilian context and to the ways in which these cultures construct, update, and dispute meanings, memories, and territorialities within the city.

The research also emerges from an autobiographical and intellectual concern: the realization that academic training in geography, in the institutional context experienced by the author, has offered few tools to think about popular cultures as legitimate objects of geographical analysis. One of the central aims of the dissertation, therefore, is to make explicit and elaborate the kind of geography that arises from the author's everyday practice as a cultural geographer and cultural activist, articulating its theoretical, epistemological, and methodological foundations.

From this perspective, the work is structured around three interconnected axes: a theory of knowledge and of the urban, from which a method is derived; the historical trajectory of *maracatu*; and its contemporary experience in Belo Horizonte. These axes are interwoven in order to analyze how tradition, invention, reproducibility, and resistance are articulated in the constitution of this cultural manifestation over time. *Maracatu* is understood not as a fixed or essentialized object, but as a historical form in constant transformation, whose continuities and ruptures are mediated by social, economic, symbolic, and political processes.

Within the context of globalization and the expansion of cultural circuits, the dissertation examines how *maracatu* becomes part of a contemporary network shaped by phenomena such as cultural appropriation, the fragmentation and displacement of identities, the formation of artistic groups, spectacularization, and insertion into economic circuits. These elements are not seen merely as distortions, but as constitutive dimensions of the culture's current functionality, which also carries critical potentials and disputes over meaning.

Belo Horizonte occupies a central place in the analysis. A planned city without a consolidated carnival tradition until the early twenty-first century, Belo Horizonte has, since 2009, undergone an intense process of reinvention of festivity, in which *maracatu de baque virado* plays a significant role. The research presents this process as a cartography of material and subjective flows, in which memories, bodies, sounds, affects, and cultural politics intertwine, producing new urban cultural landscapes.

Finally, the dissertation argues that multiple territorialities are at stake in this process. By bringing together epistemology, history, and cultural practice, the study seeks to reveal insurgent methodologies and critical potentials that persist within traditional territories mobilized through cultural identities. At the same time, it questions what is able to endure of these virtues within the contemporary context of displacement, hybridization, and interpenetration of cultural systems, contributing to a more complex understanding of contemporary Brazilian cultural geography.

Keywords: cultural geography; popular cultures; maracatu; production of space; territoriality; cultural identity; cultural landscape.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Frame do documentário: <i>The actress, the bishop, and the carnival queen</i>	12
Figura 2 - Paisagem – Alto José do Pinho em primeiro plano, ao fundo Bairro Casa Amarela.....	22
Figura 3 - Acentos Contramétricos do Maracatu.....	118
Figura 4 - Perfil Comparado dos Suingues de Dois Maracatus.....	119
Figura 5 - Modelização do Duplo Fenômeno de Quantificação Perceptiva: segundo alguns parâmetros, o suingue pode ser percebido como um verdadeiro ritmo binário ou ternário.....	120
Figura 6 - Em cima: três dos quatro golpes acentuados do baque “arrasto” são tocados de uma maneira contramétrica. Em baixo: todos os acentos são contramétricos.....	120

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BH	Belo Horizonte
EUA	Estados Unidos da América
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
MG	Minas Gerais
MNU	Movimento Negro Unificado
UPB	Universo Percussivo Baiano
AMANPE	Associação dos Maracatus Nação do Pernambuco

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	12
2. INTRODUÇÃO	19
2.1 Contextualização do Tema.....	19
2.1.1 O termo “Cultura Popular Tradicional”	19
2.1.2 As culturas populares e a produção social e espacial do Brasil	28
2.1.3 O Maracatu	35
2.1.4 Os grupos percussivos	36
2.2 Método – Constelação.....	37
2.3 Objetivos e Justificativa	44
2.4 Estrutura do Trabalho	46
3. TEORIA.....	48
3.1 Benjamin.....	48
3.1.1 Da crítica de arte à epistemologia do urbano.....	48
3.1.2 Epistemologia do urbano.....	49
3.1.3 Montagem, constelação	50
3.1.4 Crítica.....	56
3.2 Paisagem.....	58
3.2.1 Prólogo.....	58
3.2.2 O conceito de paisagem.....	58
3.2.3 Paisagem cultural.....	60
3.2.4 Paisagem urbana	62
3.2.5 Paisagem espiritual	63
3.2.6 Paisagem e sincronicidade	65
3.2.7 Subjetividade e verdade.....	68
3.3 Arremate	71

4. MARACATU DE BAQUE VIRADO	76
4.1 A Ideia de Origem	76
4.2 As Coroações dos Reis do Congo	77
4.3 Abordagens Históricas	79
4.3.1 Estado Novo.....	80
4.3.2 A religião nos maracatus	81
4.3.3 Os escritos dessa época	83
4.3.4 Guerra-Peixe	84
4.3.5 Katarina Real	85
4.3.6 Movimento Armorial, Manguebit, e o surgimento dos grupos percussivos	86
4.4 O Maracatu Hoje.....	90
4.5 Carnaval	90
4.5.1 Transformações na dança/corte	92
4.5.2 Transformações musicais.....	93
4.5.3 A presença feminina	94
4.5.4 Afoxés, maracatus e movimento negro	97
4.6 Espacialidade	99
4.7 Grupos Percussivos.....	101
4.8 Fecha o Baque	107
5. ENTRE INVENÇÕES, REINVENÇÕES E PERMANÊNCIAS.....	109
5.1 Controvérsias da Tradição	109
5.2 Musicalidade.....	116
5.3 Belo Horizonte (BH).....	122
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	136

1. APRESENTAÇÃO

Figura 1 - Frame do documentário: *The actress, the bishop, and the carnival queen*



Fonte: *The actress, the bishop, and the carnival queen*, 1991.

“Maracatu é candomblé na rua”, afirmou dona Elda, Rainha do Maracatu Porto Rico, enquanto se organizava politicamente para conseguir que um padre a coroasse na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, como era sabido que se faziam com os antigos maracatus em um passado próximo. “Se o trabalho do candomblé for hoje para mim ir para a igreja, receber a missa, a benção do padre, então meu trabalho hoje foi este, então tenho de seguir logo para a igreja. Eu vou à igreja quando o candomblé permite para eu ir à igreja.”¹ Assim, em 8 de outubro de 1980, Mãe Elda, como também é conhecida enquanto sacerdotisa, foi a última rainha de maracatu a ser coroada por um padre em uma igreja.

O referido documentário expõe o descontentamento do padre com o rito, que fora realizado na porta da igreja para garantir que o maracatu não adentrasse o espaço sagrado. É nítida a expressão de desdém e de racismo na face do sacerdote cristão. Naquele ano, a prática de coroações de rainhas de maracatu em igrejas já não era realizada havia algum tempo, não se tinham notícias de outras rainhas que tivessem sido coroadas dessa forma. Por sua vez, a religiosidade afrobrasileira ganhava cada vez mais espaço enquanto elemento legitimador das tradições maracatuzeiras. Sabe-se que o maracatu tem suas raízes nos antigos rituais de coroação de reis congos, tradição que ainda ecoa no cortejo real que marca essa manifestação. Essas coroações estavam vinculadas às Igrejas do Rosário, às

¹ Elda Viana, no documentário da BBC *The actress, the bishop, and the carnival queen* (1991).

irmandades negras e às suas festas sagradas, como ainda hoje reverberam os reinados mineiros. Assim, podemos já visualizar os primeiros indícios de que a cultura do maracatu vem passando por transformações ao longo do tempo.

Os exemplos mais notáveis dessas transformações dos maracatus são: sua vinculação ao candomblé, cultura religiosa esta que se constitui posteriormente ao surgimento das coroações congas, no fim do século XVIII (Parés, 2018); sua vinculação ao carnaval; até mesmo, a definição mais exata do conceito “maracatu” e suas vertentes na década de 50; e, atualmente, o que mais chama a atenção, que é o formato atual em que se apresentam os maracatus e seus agenciamentos contemporâneos, que entendemos como o “maracatu pós-década de 90”. Tal processo de transformações, recriações, repleto de concessões e tensionamentos, é o enredo que nos guiará pelas reflexões que aqui apresento.

Nossas elaborações partem desde uma teoria do conhecimento sobre o urbano, que afunila ao se voltar para o Brasil, e mais especificamente para o que chamo aqui de culturas populares tradicionais brasileiras. Neste momento, devo ressaltar a utilidade da produção de um trabalho como este, de mestrado, para um delineamento mais preciso para o que entendo como minha atuação prática e teórica enquanto geógrafo da cultura. Tal movimento faz parte de um desejo pessoal, visto que a formação que tive até aqui, enquanto graduando e mestrando, não supriu minhas expectativas de debates, disciplinas e referências em geral que se debruçassem sobre as culturas populares no âmbito da geografia brasileira. Desse modo, estabeleço um primeiro objetivo de entender que fazer geografia é esse, que se dá na minha prática cotidiana, elaborando sobre suas filiações teóricas e metodológicas.

É assim que tal desenvolvimento perpassa uma epistemologia, deriva dela uma metodologia e faz uma posterior análise dos processos de apropriação da memória das culturas populares, tendo a paisagem como conceito-chave para se pensar aspectos determinantes das dinâmicas agenciadas por essas culturas hoje. Busco estabelecer reflexões que sejam capazes de apreender as dinâmicas socioespaciais contemporâneas das culturas populares brasileiras, balizando-as por entendimentos como o atual esgotamento² dos modos de vida e por uma intuição de que existem constelações, articulações entre elementos, que serão capazes de expressar linhas

² Pelbart, 2013.

de fuga que funcionem como paraquedas³ para o horizonte apocalíptico com o qual somos obrigados a lidar cotidianamente, impelidos ao seu encontro.

Para tecer esta trama, fazemos o movimento de costura entre três instâncias: uma teoria do conhecimento, derivando dela uma metodologia; os processos históricos do maracatu; e a experiência contemporânea peculiar dessa manifestação, que interage intensamente com nossa atuação enquanto militantes da cultura no cenário belorizontino atual. Buscando elaborar sobre os temas da tradição, da invenção, da reprodutibilidade e das suas formas de resistência; articulamos a teoria ao seu processo histórico, pensando seus processos constituintes, os meios que garantiram sua permanência ao longo do tempo e suas metamorfoses até a chegada ao formato em que se apresenta nos dias de hoje. Assim, finalmente, poderemos apresentar a complexidade dos circuitos e das questões que constituem a rede contemporânea, fruto da globalização, que alicerça a existência atual dessa cultura, articulando elementos e questões como a apropriação cultural, a fragmentação e o deslocamento de identidades culturais, a constituição de grupos artísticos, o circuito econômico, o espetáculo, dentre outros, a fim de entender a funcionalidade dessa cultura e dos discursos que carregam nesse início de século, buscando apreender a possível crítica que traz consigo.

Dada minha atuação no campo da cultura em Belo Horizonte (BH), este trabalho trata-se também de uma pesquisa participante, motivada por uma trajetória pessoal de envolvimento com a cultura popular brasileira, que tem início ainda na infância e que hoje reverbera em ações e elaborações que se inserem e interagem empiricamente com a rede apresentada. O início desse envolvimento pessoal tem início quando, com dois anos de idade (1997), começo a “dançar”⁴ no reinado⁵, em Cidade do Interior⁶ – MG, cidade em que nasci. Foram 13 anos de participação na festa religiosa, e até então eu não fazia qualquer autorreflexão sobre mim, a festa e o meu envolvimento. Eu ia porque ia, gostava, queria. Foi a ligação que eu tinha com a festa o que instigou um primo candomblecista de Belo Horizonte a me perguntar sobre

³ Krenak, 2020.

⁴ Termo utilizado para designar a participação no Reinado, em Cidade do Interior.

⁵ Termo mais utilizado em Cidade do Interior, embora seja mais comum ver referências a “Congado”.

⁶ Substituí no trabalho o nome da cidade em que nasci por “Cidade do Interior”, cumprindo com a regra do edital de não permitir que possam me identificar. Tal omissão é bastante desafiadora em um trabalho em que experiência e território são elementos fundamentais, bem como a discussão metodológica acerca da interação entre pesquisador e campo compõem o cerne de sua discussão. Entendendo a importância da não identificação para a justiça no processo da premiação, busco alterar algumas palavras com o menor prejuízo possível do entendimento do texto.

os terreiros que havia em Cidade do Interior. Levei ele para conhecer e, ao mesmo tempo, por meio dele, conheci vários em Belo Horizonte.

Quando mudo para Belo Horizonte, no final de 2012, há uma transformação na minha relação com as culturas populares. Belo Horizonte, esta jovem capital de 126 anos⁷, apresentava uma experiência cultural antropofágica. Na capital, tive contato com uma diversidade de culturas que constituem as identidades culturais de outros territórios, especialmente o tambor de crioula e o bumba boi maranhenses, o maracatu e o coco de Pernambuco, além do samba-reggae soteropolitano, dentre outras expressões deslocadas de seus contextos originais e associadas a movimentos artísticos e/ou políticos. Dada minha participação desde a infância no congado, havia algo estranhamente familiar nessas culturas, suas danças e seus tambores.

Assim como eu, ainda criança, era apaixonado pelo reinado em Cidade do Interior, esse novo momento alimentou uma obsessão minha pelas culturas populares, universo que mergulhei de cabeça e ao qual tenho dedicado minha vida. Comecei logo a tocar e a participar dos grupos que, a sua maneira, praticavam essas culturas em BH. Meu envolvimento foi se intensificando até que me torno percussionista profissional, além de um agente de um circuito cultural em que ocorrem aulas de música, dança, intercâmbio com comunidades, vinda de mestres para darem oficinas em BH, produção de *shows*, eventos etc.

Soma-se à relevância desse processo de mudança minha para Belo Horizonte o fato de que minha vinda para cá se deu para ingressar em um curso de graduação. Por meio da universidade pública e dos encontros por ela proporcionados, entrei em contato com pautas de discussão política que ainda não acessava com tanta força em Cidade do Interior. As questões políticas e sociais relativas à colonialidade, à raça, à classe, ao gênero e às identidades em geral passam a compor meu olhar sobre o mundo. Somado ao mencionado contexto de deslocamento de identidades culturais que ocorria em (para) BH, o que eu via suscitava inúmeras reflexões, despertando assim outra relação com a cultura: a pesquisa. Assim, minha relação com as Culturas Populares tem esse duplo marco de origem: um primeiro momento de envolvimento mais orgânico; e um segundo, quando começam as reflexões que posteriormente serão elaboradas, por exemplo, aqui em ambiente acadêmico.

⁷ Jovem se comparada, por exemplo, a Recife, que tem 486 anos; Salvador que tem 474 anos; Rio de Janeiro com 458; e São Luís, com 311.

Nesse momento, minha intuição já me dizia haver algo de muito precioso nessas culturas, uma espécie de resistência, com uma capacidade de permanência única (afinal, quais resistências existem há tanto tempo no Brasil?). Entendia que havia nessas culturas alguma crítica fundamental sendo feita sobre o Brasil, embora implícita, sutil e de difícil apreensão pela superfície. Além de uma crítica, havia uma práxis, algo de insurgente, de ação direta, capaz de instaurar, ainda que momentaneamente, outros mundos, que não o do capitalismo, da alienação e da barbárie. Percebia haver alguma mensagem a ser decifrada e entendida quando conseguíssemos olhar em conjunto essas experiências urbanas difusas em nosso território – este território de diáspora, de opressão, que congrega uma infinidade de práticas que podemos entender como culturas populares.

Segui aprofundando meu contato com essas culturas por meio de viagens a Salvador⁸, buscando principalmente conhecer o candomblé em suas principais raízes e a capoeira. Fui duas vezes a Recife, ficando dois meses em cada viagem, morando na comunidade do Alto José do Pinho e me preparando para participar do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Fui ao Maranhão em 2016 e outras duas vezes agora (2023 e 2024) como parte tangente desta pesquisa. Lá pude buscar pelo boi, pelo tambor de crioula, pela diversidade das religiosidades afrobrasileiras e, também, pela festa do divino. Além disso, o contato com a cultura mineira nunca parou de ocorrer.

De forma mais objetiva, minha atuação com as culturas populares tem um marco que define os caminhos do agora: em 2016, fundei o Projeto Cultura Popular⁹, que promove oficinas de música e de dança, cujo objetivo principal é, por meio dessas artes, conseguir estabelecer contatos com outra história, “a história que a escola não conta”¹⁰, ter contato e experienciar, em alguma medida, no corpo e no cotidiano, as narrativas, as memórias e as práticas resistentes contidas e transmitidas por meio das Culturas Populares. Além das oficinas, no Projeto Cultura Popular, promovemos toda uma circulação de informações relacionadas por meio de leituras, de audições de material fonográfico, de exibição de filmes e de realização de debates. Há uma preparação para os momentos que caracterizam o auge das atividades do grupo, que

⁸ 9, até a publicação deste trabalho.

⁹ Nome do projeto omitido.

¹⁰ Referência ao samba-enredo homônimo da Mangueira, de 2019 (Bola *et al.*, 2018).

são os contatos com mestres de diversas culturas, que trazemos para Belo Horizonte, realizando *shows*, oficinas, seminários sobre a história e a experiência de cada um com a cultura e os seus territórios. Por fim, conseguimos também realizar a constituição de grupos que se dispõem a ir às comunidades tradicionais experimentar *in loco* as tradições conhecidas por meio do projeto.

O Projeto Cultura Popular é um projeto de militância cultural que entende que a música e, principalmente, a percussão e a dança, no Brasil, não podem ser dissociadas de seus conteúdos históricos e políticos. Devo mencionar que este é um dos aspectos que chama a atenção na experiência contemporânea da cultura e mais especificamente em BH, dado os atores de maioria branca e de classe média e a forma como ocorrem as ocupações culturais dos espaços da cidade. Infelizmente, tal processo acontece na medida em que a espetacularização toma conta dos cenários culturais e os processos de resistência dos territórios vão ficando cada vez mais hercúleos diante do soterramento pelos meios de informação, da necessidade de geração de renda, dos desejos do mundo contemporâneo e das demais demandas da sobrevivência etc.

Minha chegada na capital em 2012 coincide com o início do movimento que vem sendo chamado de “retomada do carnaval”, que ocorre a partir de 2009 (Daniel, 2024). Coincide também com o acúmulo que se desdobra nos protestos de junho de 2013, importantes na constituição da pauta política e cultural da cidade. O espalhamento do movimento carnavalesco pela cidade, com o surgimento de inúmeros blocos, e um código de funcionamento próprio, criado em BH, é, no entanto, certamente resultado de um processo de antropofagia. Há aqui um método próprio, descontinuado do carnaval que existiu anteriormente, com referências que vêm de fora, além de métodos criados com códigos também externos. É um movimento majoritariamente central, branco e de classe média, entretanto ligado às pautas políticas da esquerda contemporânea, especialmente uma ideia de direto à cidade (Mayer, 2015).

O desague desta pesquisa na experiência cultural contemporânea de Belo Horizonte, integrando aspectos históricos da recente cidade planejada, e a invenção de uma forma característica de folia desde 2009, fazem-nos capazes de apresentar, neste estudo, um texto-imagem, um panorama, uma cartografia de fluxos, ora materiais, ora subjetivos, que compõem a geografia cultural brasileira contemporânea, mais especificamente no que tange às relações que o maracatu de baque virado

estabelece. Obviamente, este trabalho é um fragmento de uma exploração que é muito maior, que demanda atualização constante e um olhar coletivo. Acredito ser possível, no entanto, por meio deste trabalho, desenhar uma teia que entrecruze as dinâmicas do maracatu, os seus processos históricos de resistência, os atuais deslocamentos de seus fragmentos de identidade cultural e as relações estabelecidas dentro desse circuito em uma elaboração teórica que possui desdobramentos práticos. O sistema logístico de informações, a virtualidade, os meios de transporte, as condições contemporâneas de reprodução dos elementos, as práticas artísticas, as relações econômicas do circuito, a espetacularização, mas também os potenciais de resistência são alguns dos temas que atravessarão, inevitavelmente, nossa discussão.

Há múltiplas territorialidades em jogo, e acreditamos que o cruzamento propiciado por meio da forma de olhar aqui proposta abrirá caminho para novas elaborações acerca dos temas relacionados acima, dentre outros, desvelando os potenciais críticos e as metodologias insurgentes contidas - e que insistem em permanecer, resistir - nos territórios tradicionais agenciados por meio de identidades culturais, indagando o que consegue se manter dessas virtudes no contexto contemporâneo de deslocamento de identidades culturais e interpenetração entre todo esse sistema.

2. INTRODUÇÃO

2.1 Contextualização do Tema

“Maracatu é candomblé na rua”. A recorrente afirmação entre os brincantes traz consigo as marcas das transformações que acometeram a cultura do maracatu ao longo da história e a subjetividade atual presente no discurso de quem mantém a tradição viva. Este é o gatilho para pensarmos nos processos de resistência que garantem a perpetuação das culturas populares brasileiras e, mais especificamente, no que tange às transformações históricas que ocorreram para que a cultura do maracatu siga firme nos dias de hoje. Leva-nos também a aprofundar os sentidos que a palavra tradição carrega, fugindo de qualquer romantização ou objetividade que a trate como uma reprodução alienada e nostálgica de algo que ocorreu no passado.

2.1.1 O termo “Cultura Popular Tradicional”

O uso do termo “culturas populares tradicionais” para evocar as manifestações aqui tematizadas é polêmico em ambiente acadêmico, o que nos convoca a discutir com maior profundidade o que entendemos por cultura, por popular e por tradição.

Cultura

Guattari e Rolnik (1986) nos apresentam uma perspectiva crítica sobre o conceito de cultura a partir de uma denúncia sobre a forma como o atual estágio do capitalismo cria uma crise no campo dos desejos. Para além de estarmos submetidos a uma dominação estabelecida por meio do mercado, somos, também, segundo os autores, atacados por todos os lados pela produção de subjetividade hegemônica. Tal processo é essencial à sua reprodução enquanto ordenamento social e acomete o mundo de forma transescalar, impregnando todos os níveis de produção e de consumo. Desse modo, afeta nossa vida cotidiana e esgota nossa rotina, fazendo com que inconscientemente adiramos aos desejos produzidos em série pelo sistema.

Desse ponto de vista, o conceito de cultura seria reacionário, uma vez que recorta e cria bolhas semióticas, impedindo processos de identificação e de compatibilidades ente distintos sistemas significantes. Segundo os autores Guattari e Rolnik (1986), “(..) é impossível autonomizar esferas como a da música, das artes

plásticas, da literatura, dos conjuntos arquitetônicos, da vida microsocial nos salões...” (p.15). Assim, uma vez recortadas, essas bolhas passam a ser padronizadas e transformadas em produtos, embora, no nível de sua produção e de experiência, sua natureza seja outra. Para estruturar seu argumento, os autores caracterizam três diferentes sentidos para a cultura.

O primeiro, “cultura-valor”, diz respeito a uma ideia de cultivo do espírito, que funciona como um marcador que permite atestar quem tem cultura ou não tem. Tal ideia serve à afirmação de uma elite burguesa, intimidando uma parcela da população que conseqüentemente passa a ter sua produção desvalorizada socialmente. O segundo sentido, “cultura-alma”, é sinônimo de civilização. Nessa perspectiva, a ideia de cultura funciona como marcadora de identidades culturais e leva a uma espécie de policentrismo cultural. A cada povo é atribuída uma cultura, uma etnicidade. Essa noção, dada sua imprecisão, embasa, paradoxalmente, o discurso de movimentos emancipatórios, mas também noções segregativas, racistas ou eugenistas. Sociedades não fazem cultura, mas sim operam de forma integral. Apenas quando suas produções (objetivas ou subjetivas) estão prestes a serem usurpadas pelo mercado, expostas em museus, tomadas como objeto de estudo, é que são informadas que “fazem cultura”. Por fim, o terceiro e último sentido, o da “cultura-mercadoria”, diz respeito ao produto cultural e sua difusão mercadológica, seja ele bens, pessoas, referências, ativistas ou serviços. Essa dimensão não apresenta qualquer lastro territorial, obedecendo às leis do capital.

A partir da compreensão desses sentidos para a ideia de cultura, os autores atestam que “no fundo, só há uma cultura: a capitalística” (Guattari; Rolnik, 1986, p.23). Para além de qualquer divisão entre culturas popular e erudita, há um sistema de dominação sempre capaz de se apropriar de qualquer produção, objetivando a reprodução do sistema capitalista, permitindo-nos compreender as suas tendências à universalidade e à padronização. Ainda assim, há algo que escapa às tendências universais de controle pelo mercado. Com a crise da vida cotidiana, o campo dos desejos cria vias para suportá-la. Os inconscientes produzem, inventam e investem em outros mundos que golpeiam essa máquina homogeneizadora de subjetividades. Existem, segundo Guattari e Rolnik (1986, p.23), territórios subjetivos marginais que se orientam de forma oposta ao capitalismo e que aliviam, em alguma medida, o sentimento de existência em um mundo abstrato. Tal processo não é simples, uma vez que ele demanda uma continuação constante. A rotina se esgota e logo demanda

novas formas de resistir. A produção de subjetividade capitalista muitas vezes nos faz recuar, impõe-nos o medo de investir nesses territórios singulares e o medo de não conseguirmos sobreviver nas dinâmicas do mundo contemporâneo.

A nossa acepção de cultura popular tradicional brasileira diz respeito, portanto, na verdade, a essa produção de modos de subjetivação singulares, referenciadas por um denominador comum que é a resistência compartilhada à logística colonial que aqui opera, possibilitando “investigações convergentes em domínios muito diversos” (Guattari; Rolnik, 1986, p.14). Suas diversas manifestações têm em comum a constituição de territórios produtores de saídas diante do esgotamento, inventando mundos e espaços de vida e de afeto. Assim, pretendemos elaborar um trabalho que consiga articular essas distintas formas de inteligência coletiva, colocando em evidência agentes, comunidades e territórios que detêm processos desse tipo, revelando os seus agenciamentos que operam em rede.

Cartografando esse tipo de processo de produção de singularidades, conectando experiências distintas, abrindo a possibilidade de incitar novas compreensões, relações e conexões, este trabalho pode funcionar como elemento fomentador para a composição de novas articulações comprometidas com uma construção do mundo que compartilhamos, instaurando dispositivos capazes de mudar a realidade, desde a escala do cotidiano até o nível dos grandes sistemas globais, para uma forma verdadeiramente compatível com os valores que reclamamos. Espera-se que nosso compromisso político aqui manifestado seja um escudo contra o enquadramento dessas experiências em formas étnicas ou meros fragmentos reificados pelo capital, despertando anseios inconscientes por intermédio da aposta de compatibilidade entre diferentes sistemas semióticos.

Popular

Pensem no Maracatu Estrela Brilhante do Recife, inserido na comunidade do Alto José do Pinho, Zona Norte da capital pernambucana. Nem toda comunidade compõe o maracatu. Atravessando a Avenida Norte em direção ao bairro de classe média Casa Amarela, será possível encontrar com facilidade pessoas que, embora vizinhas geograficamente, não sabem e tampouco já ouviram falar sobre o que é o maracatu. Por outro lado, mesmo dentro de sua comunidade, o maracatu também enfrenta dificuldades relativas ao racismo (principalmente o religioso) e ao preconceito.

Figura 2 - Paisagem – Alto José do Pinho em primeiro plano, ao fundo Bairro Casa Amarela



Fonte: Imagem do Google Earth, 2023.

Se o maracatu é uma cultura popular, a paisagem apresentada no parágrafo anterior nos provoca sobre qual é a acepção do termo popular aqui nesse contexto. O excerto evidencia que a cultura do maracatu não é compartilhada mesmo em seu bairro, entre pessoas de um mesmo recorte sociogeográfico. Dessa forma, percebe-se que uma classe social não necessariamente compartilha de uma mesma cultura. Da mesma forma, podemos perceber que esta que chamamos aqui de cultura popular não se configura, evidentemente, como uma cultura de massa¹¹. Muito menos, ela pode ser definida como erudita, em contraponto. Koslinski (2013) nos ajuda a elaborar sobre o termo. Segundo a autora, o que aqui chamamos de cultura popular não tem valores separados do resto da sociedade, não apresenta resistência à modernização, nem tampouco se distancia ou se submete completamente à dominação, seja pela cultura de massa, seja pela cultura erudita. É uma categoria diversa e que só pode ser entendida a partir das relações de produção, circulação e consumo estabelecidas no mundo capitalista em que vivemos. A autora compreende cultura popular como

11 Podemos entender as culturas de massa como produtos da indústria cultural e suas técnicas de reprodução contemporâneas. Associadas à atual produção de subjetividades capitalistas que determinam os desejos no mundo, atingem as pessoas em grande escala, no nível do entretenimento, da alienação momentânea que provê o descanso necessário para suportar o cotidiano capitalista.

aquela protagonizada por uma classe subalterna, independente de raça, originária de um contexto comunitário.

Assim, nosso uso do termo “popular” para designar essas culturas não intenta sugerir sua capilaridade na população, que, conforme mostramos, na verdade, inserem-se geralmente em territórios pontuais, específicos, não sendo comuns a toda classe trabalhadora ou a toda população negra, embora sejam oriundas de pessoas majoritariamente negras e trabalhadoras. Referimo-nos mais à “informalidade” de seus métodos de transmissão e de reprodução. Ainda assim com a ressalva de que a ideia de informalidade enquanto algo sem forma não caracteriza, em espécie alguma, a cultura popular que, fundada em outras cosmovisões e epistemes, detém sim seu rigor em seus métodos, como já atestou o maestro Letieres Leite (2017). Informalidade aqui aponta simplesmente essa via não hegemônica (formal) de produções de singularidades.

Tradicional

Sandroni (2013), por intermédio de uma breve historiografia do conceito de tradição, faz-nos perceber que os discursos sobre o termo estiveram, em sua fase inicial, voltados majoritariamente à ideologia dominante. Ora, o fato de que não haja uma tradição dos vencidos sendo contada da mesma forma que a oficial, não quer dizer que ela não exista. Weinrich (2001), em “Arte e Crítica do Esquecimento”, coloca que existe uma gestão do esquecimento, uma vez que este não ocorre passivamente e que ele só se consuma, de fato, com a morte. Ou seja, a gestão do esquecimento é uma gestão da morte. Enquanto os grupos hegemônicos operam o controle dos discursos oficiais e o esquecimento das narrativas da tradição cultural dos que vêm sendo historicamente oprimidos, resiste, ao avesso da história oficial, uma tradição narrativa contra-hegemônica, a tradição dos oprimidos (Benjamin, 2019).

Na literatura antropológica, há uma consagrada perspectiva sobre a ideia de tradição que se consolidou com a publicação de Hobsbawn e Ranger (1984), na qual se postula que muitas tradições do presente possuem origens muito recentes e que a falsa sensação de antiguidade deve ser analisada sob a crítica da ideologia a que serve tal discurso. Se faz necessário, portanto, desapegarmo-nos de qualquer visão essencialista, que toma a ideia de tradição como um cristal do passado que perdura por intermédio dos tempos, uma vez que fato inerente da vida é estar em constante

transformação. Dessa maneira, falar que as tradições são fatos culturais, socialmente construídas ou inventadas é, evidentemente, uma tautologia.

Sandroni (2013), em sua historiografia sobre tradição, demonstra a robustez teórica do trabalho de Ricoeur (2000) e resume, assim, algumas provocações do filósofo:

como é possível que algo que já não existe mais, o “passado”, continue existindo, e desta vez “para sempre”, justamente enquanto passado? (...) Como é possível que este algo, que já é dado enquanto passado, seja também reconstruído e reapropriado no presente? (...) Finalmente, como é possível que partes desse passado existente e reconstruído sejam apagadas, voluntária ou involuntariamente, enquanto que outras se obstinam em persistir, mesmo contra nossos maiores esforços? (Sandroni, 2013, p.36).

Ora, nenhuma tradição será autêntica se para isso ela tenha que, necessariamente, reproduzir práticas do passado de formas imutáveis. Por outro lado, devemos saber estabelecer nosso prisma de análise, caso contrário, toda reivindicação de tradicionalidade do presente será considerada legítima. Ainda que em transformação, é possível reconhecer discursos sobre a tradicionalidade que vêm de elaborações culturais mais complexas, prolongadas no tempo, resultado da interação dos mais diversos atores sociais e capazes de estabelecer, de alguma forma, critérios de análise, gramáticas e paradigmas culturais. Utilizemos, portanto, a questão de Latour (2005), pois, afinal, se o “socialmente construído” aqui se coloca como sinônimo do que é real, resta perguntar “bem ou mal construído?” (p. 89).

É preciso, então, investigar a relação entre a tradição e a técnica de reprodução de sua apologia. Benjamin (2019, p. 779) coloca que:

(...) Ler o futuro é difícil, mas enxergar *puramente* o passado é mais difícil ainda – digo *puramente*, isto é, sem misturar a esse olhar retrospectivo tudo o que aconteceu no intervalo” A “pureza” do olhar não só é difícil, mas também impossível de ser alcançada (Benjamin, 2019, p. 779¹²).

Dessa forma, há de se atentar à produção que se deriva a partir de olhar para um passado “morto” por meio de uma lente que é contemporânea. O autor também toma a seguinte nota, de que “Pode ser que a continuidade da tradição seja uma aparência. Mas então é a permanência desta aparência de permanência que cria nela

12 Trecho localizado na **nota 7, item 5**, da edição consultada.

a continuidade” (Benjamin, 2019, p. 805¹³). Desse modo, a existência de uma tradição depende também de sua plausibilidade, de um entendimento de que ela de fato existe, bem como de que ela é transmissível e de que possui capacidade de se reproduzir.

Segundo Benjamin (2019), cabe aos materialistas históricos fazer emergir essa tradição das lutas das classes subalternas, e tal trabalho depende de um processo de crítica da ideologia dominante, culminando em uma ruptura discursiva. Dessa maneira, o autor estabelece uma crítica que denuncia o contexto enganador da tradição histórica oficial e nos conclama ao trabalho de revelar as forças subversivas que, soterradas, dependem de um trabalho de associação para serem reativadas e nos ajudarem a resistir no presente. Esse trabalho associativo se faz essencial, uma vez que as lutas dos oprimidos são sistematicamente descontinuadas pelas coerções do poder hegemônico. Diante disso, o pensamento benjaminiano busca preservar o potencial utópico e revolucionário dessas lutas interrompidas, conectando-as. Sua utopia não se volta para o futuro, mas para uma reativação do passado por intermédio desse trabalho associativo, unindo os cacos daquilo que, na história, acabou se dispersando.

Se a expansão do capitalismo por meio da colonização se fez a partir da barbárie e da opressão sistemática de povos e de espaços, as culturas populares germinadas nesse contexto representam essa resistência subterrânea, que acaba por se aflorar na festa, no tambor, rememorando cultura popular – entendida como algo menor e desvalorizada –, o que carrega de mais legítimo enquanto tradição dos oprimidos. Ao se tratar de uma cultura que se coloca como tradicional, percebemos que não há consenso sobre qual o conteúdo da tradição em questão. A tradicionalidade está sempre em disputa e em negociação, estabelecendo arranjos sempre provisórios. Sandroni (2013, p.28) coloca que:

Discursos sobre a tradição podem ser usados com os mais diversos propósitos. Por administradores públicos ou candidatos com fins eleitorais, por publicitários que gostariam de vender em maior quantidade certos produtos. E podem ser usados também por pessoas reunidas em agremiações carnavalescas, ou em denominações religiosas, que assim exprimem a razão de seus esforços por fazerem determinadas atividades de certas maneiras e não de outras (Sandroni, 2013, p.28).

¹³ Na edição consultada, o trecho encontra-se na **nota 19, item 1**.

Assim, os discursos acerca da tradicionalidade servem como ferramenta para se reivindicar a legitimidade das práticas de determinados grupos culturais, estabelecendo fronteiras com aquilo que seriam “invenções modernas”. Segundo o autor, a ideia de tradição combina propriedades descritivas e normativas:

isso significa que o uso desse termo, contrariamente ao que se pode pensar, não se refere apenas ao que se faz hoje e se fazia no passado, mas também, e talvez sobretudo, ao que se espera poder continuar a fazer, ou até mesmo passar a fazer, no presente e no futuro (Sandroni, 2013, p. 28).

À vista disso, ao reproduzir alguns discursos, pode-se estar cometendo um erro de sugerir uma passividade dos grupos culturais tradicionais, pois, como demonstram Silva (2015) e França Filho (2016), tais populações dotadas de tradição cultural estão atuando ativamente no que diz respeito ao processo de expansão dos olhares para essas culturas, para criar estratégias de resistência, sustentando, assim, redes de relações estabelecidas com pessoas de outros segmentos sociais, sejam o governo, os turistas, os artistas e os acadêmicos.

Segundo Giddens (1991), a tradição seria um modo de integrar a monitoração da ação com a organização tempo-espacial da comunidade, localizando qualquer atividade ou experiência particular dentro da continuidade do passado, do presente e do futuro, sendo estes, por sua vez, estruturados por práticas sociais recorrentes. Assim, ela se reinventa a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes (Giddens, 1991). Sendo assim, a tradição contempla negociações, táticas e estratégias que sejam capazes de manter a cultura viva.

A ideia de ancestralidade surge como um recurso que se interpõe enquanto memória coletiva, que mantém o lastro de uma tradição com suas formas passadas e suas narrativas e que não se deixa levar pelo esquecimento investido na narrativa única dos poderes dominantes. A consciência dessa ancestralidade opera como um artifício que confere aos mestres de culturas a autoridade perante os grupos culturais, de modo que sempre terão algo mais para ensinar, problematizar, transformar e mudar os rumos, apresentando outras perspectivas.

Portanto, podemos concluir que as tradições estão em constante transformação, mas não de forma arbitrária, muito menos pacífica. São, na verdade, rodeadas por complexidades políticas e sociais, interagindo de forma incessante com o contexto espacial em que se inserem, confirmando a hipótese de que tradição é

muito mais uma disputa do que algo objetivo que pode simplesmente ser ou não constatado. Suas descrições são, por natureza, sempre contextualizações espaço-temporais. Essa consciência se faz essencial à geografia, pois, como coloca Claval (2007), a estrutura espacial é parte ativa na constituição histórica das formas culturais. É importante sublinhar, no entanto, que o fato de as tradições serem socialmente construídas não pode servir para a criação de sofismas que visam deslegitimar os processos da cultura, especialmente seus fazedores e lideranças que possuem verdadeiramente a autoridade para delimitar o que é tradição e o que merece ou não ser levado em consideração no campo cultural (Sandroni, 2013). O discurso que detém os fazedores da cultura é um elemento de muita importância para aqueles que a praticam e deve ser levado a sério, uma vez que media tensões e negociações que impactam na vida cotidiana desses sujeitos, bem como nas condições de reprodutibilidade da cultura.

O uso do termo

Sem nos furtar aos necessários debates acerca dos conceitos de cultura, de popular e de tradicional, justificamos nossa escolha pelo termo dado seu uso corrente no meio maracatuzeiro, principalmente pelos mestres e pelas comunidades que detêm suas práticas. Dessa forma, o texto torna-se mais comunicativo, visto que, por seu conteúdo, campo temático, além de sua proposta metodológica e política, faz-se importante que seja acessível também a um público que está fora da academia, mais especificamente aquele envolvido com as expressões culturais aludidas. Benjamin tomou a seguinte nota em seu caderno N do “Livro das Passagens – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”:

Sobre o estilo a que se deve aspirar: “É através das palavras comuns que o estilo morde e invade o leitor. E através delas que circulam e são considerados genuínos os grandes pensamentos, como o ouro e a prata marcados com um selo conhecido. Elas inspiram a confiança naquele que se serve delas para tornar seus pensamentos mais inteligíveis, pois reconhecemos no emprego da língua comum um homem que sabe da vida e das coisas, e que se mantém em contato com elas. Além do mais, essas palavras tornam o estilo franco. Elas mostram que o autor por muito tempo remoeu o pensamento ou o sentimento expresso, que se apropriou deles e os tornou de tal forma familiares, que as expressões mais comuns lhe são suficientes para exprimir ideias que, para ele, se tornaram banais, graças a uma longa meditação. Enfim, o que se diz **parece** mais verdadeiro, porque nada é tão claro, no domínio das palavras, quanto aquelas que chamamos de familiares; e a clareza é um elemento tão distintivo da verdade que, muitas vezes, tomamos uma pela outra.” Nada mais sutil que o conselho de ser claro

para, pelo menos, **parecer** verdadeiro. O conselho de escrever com simplicidade, na maioria das vezes fruto do ressentimento, quando dado desta maneira, adquire a máxima autoridade. J. Joubert, (*Œuvres*, vol. II, Paris, 1883, p. 293 (“Du style”, XCIX). [N 15a, 3] (Benjamin, 2019, p. 798).

Assim, a escolha pelo termo cultura popular tradicional se faz coerente com a diretriz benjaminiana de interpretar os fatos segundo seus próprios termos. Além disso, seu uso também se justifica por meio do pensamento do autor que advoga o uso do conceito como dispositivo. Nessa perspectiva, o conceito é apenas um meio para apresentar, organizar e demarcar posições. Sua serventia depende de sua capacidade comunicativa.

2.1.2 As culturas populares e a produção social e espacial do Brasil

Entendemos que as culturas populares e tradicionais brasileiras constituem uma experiência urbana particular, rica e diversa, espalhada por todo território nacional. Amplamente difundidas e encontradas em diferentes localidades, essas manifestações possuem uma ampla penetração em nosso espaço e sociedade, estando presentes tanto nas capitais quanto nos interiores. Mesmo nas regiões mais remotas do interior brasileiro, deparamo-nos com uma diversidade de expressões culturais que agenciam populações e territórios por meio de suas identidades culturais. Destaca-se, assim, a capilaridade e a multiplicidade dessas culturas, em uma conjuntura histórica que vem potencializando a existência de variações internas e desdobramentos em outras formas ou subformas culturais. Para ilustrar e dar materialidade à nossa elaboração, elencaremos algumas dessas manifestações, cientes que representam apenas uma pequena amostra dentro de um universo infinito: candombe, congado, bumba boi, tambor de crioula, cacuriá, marabaixo, carimbó, catira, calango, coco, ciranda, maracatu, afoxé, candomblé, terecô, babassuê, tambor de mina, jongo.

A capacidade de permanência e de continuidade dessas culturas ao longo do tempo são expressões imanentes da resistência à morte e ao apagamento que as ameaçam historicamente. Seguem vivas apesar de toda violência estrutural e institucionalizada a que vem sendo submetidas as populações originárias e afrodiáspóricas (atuais mantenedoras dessas culturas) em território brasileiro,

atravessando 388 anos de escravidão¹⁴, golpes, guerras e mudanças de regimes políticos. O fim do mundo¹⁵ hoje é uma ameaça iminente para toda a humanidade e para o planeta. O termo apocalíptico expressa o esgotamento da experiência humana e dos modos de vida existentes no atual estágio do capitalismo global e as suas consequências. No entanto, para essas populações, o fim do mundo vem se apresentando desde o início do nosso processo colonial em função de toda violência e desterritorialização a que vêm sendo submetidos.

Embora Marx não tenha tratado sobre as culturas populares no Brasil, é possível estabelecer conexões entre algumas de suas formulações e a realidade brasileira, considerando nossas particularidades históricas e sociais. O autor elaborou sobre como o modo de produção do capitalismo industrial na Europa do século XIX geraria contradições sociais e desigualdades que levariam à produção de contraculturas que questionariam e desafiariam as normas e os valores dominantes da sociedade por parte da classe trabalhadora. Fruto da história de exploração colonial do território brasileiro, ocorreu também a produção de modos de vida não-hegemônicos, contudo, com uma característica própria, uma vez que o processo de constituição de nossas culturas populares tem referenciais históricos ancestrais, em boa parte decorrentes da diáspora africana e dos povos originários, mas também de outras influências. Dessa forma, as expressões aqui encontradas são um resultado das lutas e (sobre)vivências das comunidades que encontraram em suas identidades culturais um recurso para resistir e suportar a opressão do modo de vida, a dominação e a reprodução hegemônica, proporcionando, em alguma medida, espaços de autonomia para as classes subalternas.

Desse modo, nosso processo de formação socioespacial revela uma complexidade particular. Nossa geografia possui uma duplicidade em sua essência, porque há uma intervenção vertical, colonial, institucional e “oficial” no território; e uma outra produção do espaço não oficial, às margens (Anjos, 2010). Sua forma oficial, institucional e hegemônica é dotada de projetos de homogeneização da sociedade,

14 Mesmo após a abolição da escravatura, seus impactos ainda persistem de forma sistêmica. A população liberta continuou a enfrentar as mesmas condições precárias de trabalho, e tampouco houve políticas efetivas de inclusão. O racismo, a discriminação e as desigualdades estruturais afetam essas populações até os dias atuais. Ressalto que ainda hoje é um desafio erradicar a escravidão no Brasil, que convive diariamente com trabalhadoras em condição de trabalho forçado, condições degradantes, jornadas exaustivas, tráfico humano, trabalho infantil, exploração sexual, invasão de terras e extração ilegal de recursos naturais que submetem populações inteiras a condições de violência e exploração.
15 Krenak, 2020.

uniformizadora e branqueadora de corpos e de costumes, operando esquecimentos de histórias e de narrativas, negação de saberes e de costumes, marginalização de corpos e de comunidades. Entretanto, operam aqui também geografias que persistem ao longo da história apesar desse projeto excludente, criando territórios que se agenciam em entorno de uma identidade cultural, produzindo e transmitindo saberes, mantendo outras narrativas, assim como formas de se viver a partir de outros paradigmas, como o da comunidade, do cuidado com o outro e da coletividade, chamando-nos a atenção para seus métodos de reprodução próprios, essenciais para sua resistência e sua continuidade.

Essas expressões culturais, resultantes do processo colonial de formação socioespacial do Brasil, que racializou a população, surgiram em decorrência da autorresponsabilidade pela sobrevivência urbana, principalmente pela população negra¹⁶, em tensionamento constante com as intervenções verticalizadas de instituições públicas e privadas. Dessa forma, a produção de espaços alternativos constituídos por modos de vida dissidentes, com referências ancestrais africanas e/ou indígenas, tem qualificado, ao longo da história brasileira, a experiência urbana de coletividades majoritariamente negras, frequentemente localizadas em áreas periféricas e de baixa renda.

É fundamental destacar que o espaço urbano está constantemente em disputa, sendo atravessado por diversas contradições. Nesse contexto, as culturas populares enfrentam desafios e resistem não apenas às opressões históricas, mas também às forças que promovem a gentrificação, a reificação e a padronização cultural contemporâneas. A resistência é uma constante nessa luta pelo espaço, em que as culturas populares se tornam agentes de transformação e afirmação de identidades territoriais marginalizadas. As favelas, nas quais se encontram boa parte das territorialidades aqui abordadas, são espaços desfavorecidos devido à falta de infraestrutura, aos serviços básicos precários e às condições habitacionais inadequadas. O acesso limitado a serviços essenciais, como saúde, educação, segurança e assistência social, perpetua a desigualdade e a exclusão social, resultando em problemas recorrentes de violência e criminalidade. Além disso, a

¹⁶ Tecnicamente, o conceito de negro é definido pelo Estatuto da Igualdade Racial como: o conjunto de pessoas que se autodeclaram pretas e pardas, conforme o quesito cor ou raça usado pelo IBGE, ou que adotam autodefinição análoga. Para uma perspectiva mais subjetiva, uma possibilidade é a exposição do geógrafo Milton Santos (2016) "Como é ser negro no Brasil", em entrevista para o Jornal do Brasil, em 1977, disponível em: <https://cafecomsociologia.com/texto-inedito-e-incrivel-do-grande/>.

carência de espaços públicos para convivência e lazer agrava a situação, privando as comunidades de oportunidades recreativas e de integração social. Nesse sentido, a reflexão espacial é fundamental para se compreender os processos de resistência presentes nas culturas populares, uma vez que elas se apropriam do espaço indo além de seu planejamento formal.

Apesar da falta de um planejamento urbano adequado para as áreas marginalizadas, é possível afirmar que há uma expectativa da existência de um contingente populacional precarizado, sujeito aos subempregos do capitalismo neocolonial e a más condições de vida em um país que ainda lida com os traumas e as marcas de uma história cuja maior parte manteve relações escravocratas de trabalho. Há, portanto, um “planejamento urbano” por meio de um controle demográfico que visa à manutenção de uma população precarizada e de um manejo das precárias condições de uma parcela da população. Quando o poder público não oferece planejamento e garantias de dignidade socioespacial para todos, as comunidades se organizam de acordo com seus próprios termos, suprindo (em alguma medida) essa lacuna deixada pela ausência estatal, ou melhor, por essa “presença na ausência” de um estado que produz miséria para atender ao capital interessado na manutenção de relações coloniais ainda nos dias de hoje.

O urbano é um processo e sua materialidade sempre escapa ao planejamento. As hipóteses e as práticas urbanas brasileiras estão muito além do planejamento e do controle. Assim, a prescrição do uso do espaço é um fracasso em sua concepção, pois a utilidade se dá no dia a dia e se transforma constantemente. Os processos de resistência dos territórios agenciados por identidades culturais são formas de apropriação do espaço, representando espaços moldados pela ação das próprias comunidades. No entanto, essas apropriações estão em constante tensionamento com as tentativas de controle, ordenação e dominação por parte de instituições públicas e privadas, que buscam interferir na autonomia dessas comunidades. Para se compreender esses processos de resistência por meio da apropriação do espaço, faz-se necessário considerar esse processo a partir de duas temporalidades distintas.

Para Benjamin, existem duas dimensões da experiência: uma do momento e outra do acúmulo. Por um lado, há os momentos de eventos insurgentes que ocupam as ruas, como arrastões de maracatu, festejos de bumba boi, tambores de crioula ou rodas de capoeira. Essas celebrações, festas e expressões manifestam de forma intensa e visível a resistência por meio da apropriação do espaço público,

transformando seu uso e rompendo com o código social vigente em um momento. Ao ocupar as ruas, essas manifestações transformam o uso do espaço, substituindo o trânsito de carros pelo ritmo do maracatu, desafiando a rotina capitalista com festas de boi que viram noites e subvertendo o individualismo diário a partir de grandes refeições coletivas. Nesses momentos, a apropriação do espaço é ampla e resulta na criação de lugares de expressão e de resistência, mesmo que de forma passageira.

Por outro lado, o acúmulo se dá nas transformações que conseguimos apreender em nossa memória, no hábito e no cotidiano. Essa dimensão, que embora num primeiro olhar mais superficial não pareça uma forma direta de apropriação do espaço, tem uma forma bem particular de apropriação, que eventualmente é, inclusive, insurgente. Embora se apresente com ambiguidade em uma primeira mirada - pois pode ser marcada de um lado pelo hábito, pelo costume e pelo anestesiamento perante a vida social e as opressões cotidianas -, o cotidiano também é a temporalidade do acúmulo de práticas e de saberes, do aprendizado que pode possibilitar e culminar em rupturas e transformações futuras; dos modos dissidentes de vida, insistentes, que irrompem a cada dia, persistindo em não se deixarem submeter completamente à hegemonia, fazendo-nos pensar nas implicações dos corpos nas análises dos lugares.

Antes dos eventos insurgentes mencionados primeiramente, há uma longa preparação cotidiana que os antecede, de modo que as duas temporalidades da resistência apresentadas estão articuladas entre si. A vida cotidiana em determinados espaços envolve uma rede de interações urbanas que envolve espaços privados, deslocamentos e formas de organização comunitária. Essas interações têm um impacto direto no processo de gestão do tempo e na construção de uma outra política urbana. A resistência e a luta por autonomia das culturas populares se expressam na maneira como essas comunidades se relacionam com o tempo, criando dinâmicas próprias e estabelecendo uma gestão temporal que escapa aos padrões hegemônicos. A vivência cotidiana em determinados espaços promove o desenvolvimento de uma territorialidade própria, singular e apropriada, que modifica o uso e a percepção desses espaços, gerando novas possibilidades e sentidos. A apropriação do espaço ocorre não apenas durante os eventos insurgentes, mas também nas práticas cotidianas, que transformam e reconfiguram os espaços de convivência, contribuindo para a construção de uma vida urbana alternativa. Assim,

organizam-se em uma rede de espaços autogestionados de alimentação, de lazer, de espiritualidade, de educação, de sociabilidade, de trabalho etc.

Paradoxalmente, é também a vida cotidiana da contemporaneidade um agente dificultador para o processo de resistência das comunidades tradicionais. É na vida cotidiana de cada época que se expressam as dificuldades de cada tempo. Os fazedores e as fazedoras da cultura popular são pessoas de seu tempo, estando limitadas pelas rotinas do trabalho e por suas formas precarizadas atuais, como a uberização do trabalho. Acontece também de jovens, cada vez mais envolvidos na realidade informacional do presente, muitas vezes não se interessarem mais em dar sequência às atividades ou possuírem rotinas que não permitem mais, como antigamente, “se reunir às tardes para tocar”, como me foi relatado por uma integrante do grupo belorizontino Tambolele ao mencionar as diferenças do agora com o passado que viveu. Ou seja, sem negar a alienação e as condições limitantes da vida cotidiana do presente, resta-nos perguntar o que remanesce, o que consegue ainda resistir a elas e se expressar como elemento de resistência à dominação hegemônica hoje? Talvez a partir dessa análise, junto ao estudo de seus processos históricos, consigamos pensar quais as virtudes que tornam essas culturas capazes de atravessar os tempos da história brasileira, seus distintos regimes, sucessivos golpes, e, ainda, quem sabe, permanecer resistente.

O processo de globalização, segundo Santos (2008), acaba por submeter territórios nacionais ao circuito da economia internacional, acelerando todas as formas de circulação. Consequentemente, surgem tensionamentos entre localidade e globalidade, uma vez que passa a haver recortes horizontais e verticais dos territórios. As horizontalidades seriam aquelas relações estabelecidas no nível do território compartilhado no cotidiano, da simultaneidade, da associação e da complementaridade de ações; enquanto as verticalidades diriam respeito a agrupamentos de áreas e de pontos a serviço de atores hegemônicos muitas vezes distantes. A horizontalidade possui uma tendência a criar suas próprias normas, que podem ser constituídas “no exercício de uma existência solidária”, apontando, assim, que a geografia deve se esforçar também em entender os mecanismos dessa solidariedade cujo tempo lento é sua força perante os tempos rápidos impostos nesse processo.

Essa análise ganha complexidade ao observarmos que a globalização, como apresenta Hall (2020), promove a fragmentação de identidades locais e a

possibilidade de deslocamento de algumas de suas partes de seus contextos originais. Esses outros lugares receptores, tanto geográficos quanto sociais, são, na maioria das vezes, ligados aos eixos do sudeste, da América do Norte e da Europa; a pessoas brancas, de classe média, artistas e universitárias. São grupos organizados muitas vezes em torno de uma atividade lúdica e evidentemente não mantêm relações comunitárias e territoriais como as dos grupos tradicionais. Constitui-se, assim, uma territorialidade em rede que direciona nossa reflexão para a relação que esses agrupamentos estabelecem com as matrizes das culturas que apropriam, com os territórios em que se instalam, de modo que suscita análises acerca da apropriação cultural, do espetáculo, do consumo, da reciprocidade. Seriam esses contextos capazes de operar, além do que seria uma apropriação superficial de elementos tradicionais transformados em artísticos e, subseqüentemente, em produto e mercadoria, um ambiente em que informações e práticas histórico-geográficas e sociais não hegemônicas, não repassadas em escolas tradicionais, fossem mediadas, possibilitando estabelecer relações territoriais resistentes, em rede com as comunidades tradicionais e com os espaços em que atuam, suas formas econômicas e demais relações sociais desenvolvidas?

Assim se constitui uma complexa constelação. A ocorrência de culturas populares e tradicionais espalhadas por todo o território brasileiro, de forma simultânea, independente e autônoma, cada uma com sua história, seus modos de fazer, tradições, éticas e interações espaciais, já seria por si só um fato que chamaria a atenção para um olhar geográfico. No entanto, as interações dessas formas culturais com o estágio atual do capitalismo a partir do Brasil, ou seja, a estrutura comunicacional e informacional do presente, os meios de transporte, a fetichização e a espetacularização daquilo que são tidos como tradicionais, políticas culturais, relações de trabalho, entre outros, enfim, leva-nos a aprofundar o olhar em direção a uma enigmática configuração.

Ao analisar os fragmentos dessas identidades culturais que estão postas em deslocamento, visualizamos, em um primeiro olhar, elementos da musicalidade, da dança e de artefatos que, em trânsito, passam a ser encontrados em lugares distintos de seus territórios originais, geralmente agenciados por grupos artísticos, universidades ou políticas públicas. Assim, este trabalho visa pesquisar essa forma de territorialidade contemporânea que é, em parte, herança dos processos históricos e espaciais dessas culturas e, em outra mão, constituída no presente, em constante

relação com as dinâmicas atuais (tempo, dinheiro, comunicação), e que se desdobra e complexifica por meio do seu deslocamento e da sua disseminação pelo espaço geográfico, estabelecendo novas redes e impactando em práticas correntes nos territórios que compõem essa articulação.

2.1.3 O Maracatu

Diante do contexto até aqui apresentado, nosso trabalho se afunila para uma análise da rede agenciada em torno da cultura do Maracatu de Baque Virado. Considerado por seus fazedores e expectadores uma tradição, atualmente se apresenta como um cortejo real, que sai às ruas junto à percussão das alfaias, caixas, gonguê, mineiros (ganzás). Algumas nações incluíram novos instrumentos como os agbês, patangomes e timbau (atabaque)¹⁷. Com essa instrumentação, executa a parte rítmica que sustenta cantos com temáticas variadas, geralmente falando da própria nação, seus feitos, espiritualidade, dentre outros. Há um mestre que coordena essa percussão e que geralmente entoia as toadas¹⁸. A corte do maracatu é extensa em personagens: destacam-se a rainha e o rei, sempre acompanhados por um pálio, o estandarte que abre os caminhos, além de uma diversidade de damas da corte, príncipes, princesas, duques, duquesas, baianas, a baiana rica (de grande destaque)¹⁹, soldados, vassallos e catirinas. É importante ressaltar que as rainhas são as atuais figuras centrais nas nações, havendo, geralmente, um caráter de posse (Lima, 2013). Elas podem vender e ordenar sobre o maracatu, sobrepondo-se, inclusive, aos comandos do mestre sobre o batuque. Há a presença de caboclos que remetem a uma influência indígena e uma ou mais damas do paço - personagem de destaque responsável por levar às ruas a calunga, que são bonecas de madeira ou

¹⁷ A primeira nação a inserir o timbau foi o Porto Rico. Lá, o instrumento é chamado popularmente de atabaque. As demais nações que incorporam o instrumento demonstram uma forte influência do Baque do Porto Rico em sua percussão.

¹⁸ Como são chamadas as cantigas de Maracatu. Alguns maracatus utilizam também o termo loa. Mestre Walter França distingue loa e toada: loa seria aquela tirada no repente, mais comum ao maracatu rural, enquanto as toadas seriam composições, a forma mais comum nos maracatus de baque virado.

¹⁹ Faz-me necessário mencionar também a criação de novos personagens. Alguns Maracatus saem com alas de orixás; no Estrela Brilhante, Ary Poscalli "inventou" a musa, que sai com grande destaque na corte deste maracatu.

de pano que são verdadeiros assentamentos²⁰ de egum e que nos remetem às tradições da África do Oeste²¹. Para carregar as calungas, o elemento que representa a parte espiritual da nação, exige-se uma preparação e resguardos específicos dentro da religiosidade das nações, seja pelo candomblé/xangô pernambucano, seja pela jurema sagrada. É consenso na literatura sobre o maracatu que a relação que esses estabelecem com as religiosidades afroindígenas brasileiras integra, atualmente, a própria descrição do que é um maracatu, sendo um elemento legitimador nos discursos de cada nação sobre sua tradicionalidade. Segundo Lima (2013), “até bem pouco tempo, houve quem afirmasse serem eles [os maracatus] simples extensões carnavalescas dessas religiões” (p. 58), como atesta o título deste trabalho.

2.1.4 Os grupos percussivos

O termo “Grupo Percussivo” vem sendo utilizado, popularmente e pela academia, para definir aqueles grupos que se apropriam dos elementos musicais, instrumentos e ritmos dos maracatu-nação e que se diferem destes por serem formados, em grande parte, por integrantes de classe média, universitários, além de terem, como foco principal de seu trabalho, o lúdico, sem manter as relações comunitárias e territoriais como é o caso das sedes das nações. Nesse prisma, a apropriação realizada pelos grupos percussivos é fragmentária, já que seria impossível apreender de forma holística o que é uma nação e tudo que a compõe.

É nessa conjuntura promovida pela globalização, conforme apresentado, que surgem os grupos percussivos. O processo de apropriação de elementos musicais, coreográficos e indumentários das nações de maracatu por parte desses grupos seria um exemplo do deslocamento feito de uma parcela fragmentada de uma identidade cultural e territorial, que se apresenta, de forma integral, em sua realidade de origem. A musicalidade é um dos elementos centrais em várias dessas comunidades e possui a capacidade de transpor limites impostos a corpos e a territórios físicos, atravessando fronteiras por intermédio da paisagem sonora, das plataformas virtuais, dentre outros,

²⁰ Representações materiais devidamente consagradas de modo que são dotadas de axé que as permite ser e agir. Suas formas, materiais, cores e ritos determinam a natureza simbólica particular daquela entidade, bem como o tipo de axé que ela detém. Devem, portanto, receber alimentos e rituais específicos que garantam a manutenção de seu axé. Sobre assentamentos, pode-se ler mais em Santos (2012) e Lühning (2022).

²¹ Em acordo com as divisões regionais da África, e mais especificamente com culturas encontradas nos atuais territórios do Benin e da Nigéria, mas não somente.

e talvez por isso seja um dos elementos mais comumente deslocados, tanto pela indústria cultural, quanto por grupos artísticos, folclóricos, ou os aqui chamados grupos percussivos.

Os grupos percussivos, em geral, compõem uma territorialidade em rede que suscita uma série de reflexões que podem se direcionar ora para as relações com as comunidades tradicionais e seus agentes e o subsequente deslocamento de fragmentos de sua identidade; ora para as relações estabelecidas com seu público no contexto territorial para o qual os fragmentos de identidade são deslocados. Dessa forma, este trabalho busca problematizar aspectos que se relacionam, em alguma medida, com as questões da apropriação cultural, do espetáculo, do consumo e da reciprocidade. Buscaremos pesquisar se os contextos de vivências ocasionados pelos grupos percussivos podem operar, além do que seria uma apropriação superficial de elementos tradicionais transformados em artísticos e, subsequentemente, em produto e mercadoria, um ambiente em que informações e práticas histórico-geográficas e sociais não hegemônicas, não repassadas em escolas tradicionais, seriam mediadas, possibilitando estabelecer novas relações territoriais em rede com as comunidades tradicionais e com os espaços em que atuam.

2.2 Método – Constelação

A imagem benjaminiana da constelação nos serve como uma ferramenta metodológica que nos possibilita colocar em perspectiva as múltiplas experiências da cultura popular e, mais especificamente, do maracatu de baque virado em seus territórios tradicionais e de resistência, estabelecendo cruzamentos com a realidade contemporânea de fragmentação e de deslocamento de elementos de identidade cultural. Objetivamos a construção de um texto que consiga articular, como num mosaico, esses fragmentos de experiências, realizando, assim, a tarefa do materialista-histórico elaborada pelo autor e apresentada anteriormente: conectando as lutas interrompidas a fim de ativar as suas potências revolucionárias. Teria a apresentação conjunta desses fragmentos a capacidade de apresentar uma imagem reveladora sobre a resistência dos maracatus, a sua história e os seus desafios contemporâneos, bem como sobre o lugar e a importância das culturas populares tradicionais nessa experiência terrena chamada Brasil?

Apostamos que este texto-imagem possa, humildemente, ser capaz de expressar um pouco da crítica imanente que subsidia os processos de resistência dessas manifestações tradicionais por meio de uma perspectiva e de uma mirada (a partir de um lugar, sempre). Nosso olhar está direcionado aos processos de ruptura e de apropriação do espaço em seus eventos e na vida cotidiana por parte dessas culturas. Além disso, pretendemos investigar se, de alguma forma, o deslocamento contemporâneo de fragmentos dessas identidades culturais pode fornecer fundamentos para a constituição de processos de resistência nas experiências urbanas do presente, conectando outras localidades.

Assim, tendo em vista o método benjaminiano de arranjo entre fragmentos e entendendo o urbano como “montagem de tempos heterogêneos” (Velloso, 2022, p.29), objetivamos contribuir com o pensamento acerca das culturas populares brasileiras a partir da indicação de um procedimento metodológico. Estamos de acordo com Cíntia Guedes (IHAC, 2020) no sentido de que a atual produção do espaço brasileiro expressa o “esgotamento contemporâneo do modelo ético e político em que vivemos, e que de sua mudança depende nossas próprias vidas”, de modo que, como afirma Velloso (2022, p.10), “exige imaginar alternativas futuras de vida em comum em centros urbanizados cada vez mais agigantados”. Tal referencial teórico e metodológico visa contribuir, como apontou Pereira (2019, s. p.), com

a criação de um arcabouço teórico no campo dos estudos urbanos que evidenciem as potencialidades, tecnologias criativas e infraestruturas desenvolvidas por aquelas que histórica, e cotidianamente, constroem os territórios e suas dimensões relevantes para a reprodução da vida em sociedade (Pereira, 2019, s. p.).

Nosso olhar está voltado à “história dos vencidos” e aos seus processos de atualização e de memórias do passado no cotidiano, que se desdobram em apropriações do espaço no presente, repercutindo tanto no espaço construído, quanto na experiência urbana. Ao estabelecer uma constelação para a experiência do maracatu no presente, visamos desenvolver reflexões politicamente engajadas com a redenção da história colonial brasileira e os seus desdobramentos, evidenciando, assim, o potencial crítico e as virtudes resistentes dessa cultura. Sem eximir o estado de suas responsabilidades, buscamos ir além das análises de denúncia, de acordo com Alves Cordeiro *et al.* (2021, p.10-11):

não desconsideramos a precarização existente, as fragilidades e a falta de políticas públicas urbanas que proporcionem melhores condições de vida a estes grupos, mas, de forma crítica e política, nos propomos a identificar essas presenças através da potência, evidenciando suas contribuições para as disputas urbanas e para outras possibilidades do fazer-cidade (Alves Cordeiro *et al.*, 2021, p.10-11).

Buscamos, nessa perspectiva metodológica, abrir o olhar para uma concepção não homogeneizadora da cultura que pode servir de chave para novos desdobramentos em pesquisas do campo geográfico e da experiência urbana. Trata-se de uma proposta de pesquisa ativista, na qual

por meio de experimentações metodológicas e articulações entre teoria e empiria, produz-se ciência no cotidiano e em diálogo com as disputas urbanas permanentemente em curso nas cidades brasileiras, profundamente desiguais. Indo além de uma opção teórico metodológica, mas um fundamento ético e político (Alves Cordeiro *et al.*, 2021, p. 5).

Não perdemos de vista que utilizamos do pensamento de um autor europeu e que tal fato se insere no contexto de uma disputa epistemológica. É claro, entretanto, que, no pensamento benjaminiano, fragmentos textuais, imagens e objetos não podem ser reduzidos às intenções de quem os criou, de modo que seus sentidos são dados nas apropriações políticas e nas reconfigurações nos tempos subsequentes (Gilloch, 2002). Por isso, acreditamos que a forma de construção do pensamento apresentada tem seu valor na medida em que é por nós apropriado e utilizado para uma elaboração com um claro compromisso político.

Em termos práticos, para desenvolver nossa elaboração mediante a ideia de constelação, far-se-á necessário recorrer a fontes múltiplas, como o campo, os depoimentos (oralidade, memória), os textos etnográficos, históricos e geográficos, os registros audiovisuais, os objetos estéticos, as toadas etc. Buscamos compor nosso mosaico com fontes que subsidiem contribuições interdisciplinares, que interseccionam questões relativas à cultura, à raça, ao gênero e à classe, enfim, panoramas e desafios da sociedade brasileira em geral, a fim de dar mais materialidade às problematizações necessárias. Por meio desses aportes, buscaremos, na medida do possível, submeter os fragmentos a serem apresentados aos processos críticos que investigam a produção do discurso, a fim de evitar romantizações e desvios ofuscantes no geral. A partir da apresentação dessa coleção de fragmentos, acreditamos que será possível construir um pensamento politicamente engajado que possua valor em si e que diga respeito à experiência urbana

contemporânea relativa ao maracatu. Nesses termos, se a cidade é essa montagem de fragmentos de temporalidades distintas, cuja construção de sentido se dá na experiência do presente, assim também o são a cultura popular e o baque virado, experiências urbanas por natureza.

O trabalho de campo aqui foi e é parte da minha própria vida cotidiana. Além de minha atuação enquanto agente cultural e agenciador de um dos vértices dessa constelação, o contato com as culturas populares e com o maracatu já era, antes desta pesquisa, organicamente parte fundamental de minha práxis diária, conjuntura essencial para se deparar com uma experiência cotidiana, sua ética e sua estética, sendo também um facilitador de encontros com debatedores e colaboradores. Podemos dizer que isso se intensificou ao longo do desenvolvimento deste trabalho, viabilizando observações e aprofundamentos para as experiências já acumuladas até aqui, uma vez que a atividade de pesquisa e de escrita suscita constantemente novos questionamentos. Houve, também, em decorrência da pesquisa, uma intensificação de nossas ações empíricas e de atuação junto ao campo.

Dado nosso foco nas formas de apropriação da vida cotidiana, faz-se pertinente a concepção de Spink (2003) na qual “o campo é o método e não o lugar” (p.35). Segundo o autor, campo é sempre relativo a um tema, e não um lugar no qual o tema pode ser observado “como se fosse um animal no zoológico” (p. 36). Ele é formado pelas “redes de causalidade intersubjetiva que se interconectam em vozes, lugares e momentos diferentes, que não são necessariamente conhecidos uns dos outros” (p. 36). Podemos compreender, por meio de sua noção de campo-tema, o processo de imersão do autor no tema. Assim, a noção de campo se expande. Spink (2003) argumenta que o campo começa assim que a pesquisadora se vincula ao tema, de modo que, por fim, campo se torna “o argumento no qual estamos inseridos; argumento este que têm múltiplas faces e materialidades, que acontecem em muitos lugares diferentes” (p. 29). Desse modo, ser parte de um campo-tema seria além de “um fim de semana de pesquisa participante” ou de “um levantamento de dados conduzido num lugar exótico” (p. 27), pois estar no campo-tema é algo que acontece “não só fisicamente, mas sócio e psicologicamente” (p. 37). Dessa forma, o campo-tema não se trata de um lugar ou momento que seja possível se desvincular como um expediente que se encerra no fim do dia. O campo-tema se mistura com o que é a própria vida do pesquisador.

Esse argumento é endossado por Silva (2015), quando o autor afirma que o envolvimento com o campo ocorre antes de se chegar no território a ser estudado e não acaba depois que se vai embora, ou seja, não se reduz à experiência concreta, e que a pesquisa não acontece de forma linear, do projeto ao campo e depois aos resultados, mas que tudo acontece de forma espiral, remodelando a pesquisa ao longo de seu curso. Assim, ser parte do campo-tema é estar em um processo constante de conexão de ideias e de busca por possibilidades. Por isso, em um primeiro momento, foi apresentada a forma como o tema atravessa minha vida até a ocasião em que se iniciam as abstrações sobre o que era observado e experienciado, passando, assim, a ser campo-tema.

O campo-tema é múltiplo e variável. Diante disso, ao estar em imersão no campo-tema, pode-se variar no espaço que ocupamos nele, ora mais centrais, ora mais periféricos, mas não se desligar completamente. A concepção também evidencia que o campo não é algo bem recortado e delimitado, mas sim um elemento que atua em escalas diversas, com ações em múltiplos sentidos.

É esta potencialidade de movimento do pesquisador ou pesquisadora, ou de qualquer pessoa como parte do campo, que mostra não somente as possibilidades, mas também as restrições de acesso aos espaços-chaves de argumentação e debate. Campo, entendido como campo-tema, não é um universo “distante”, “separado”, “não relacionado”, “um universo empírico” ou um “lugar para fazer observações”. Todas estas expressões não somente naturalizam, mas também escondem o campo; distanciando os pesquisadores das questões do dia a dia. Podemos, sim, negociar acesso às partes mais densas do campo e em consequência ter um senso de estar mais presente na sua processualidade. Mas isso não quer dizer que não estamos no campo em outros momentos; uma posição periférica pode ser periférica, mas continua sendo uma posição (Spink, 2003, p. 28).

O autor também argumenta que o pesquisador, ao abrir assim a noção de método, aumenta a necessidade de buscar entender as consequências de sua presença no campo-tema. À medida que se compreende o processo de pesquisa menos como uma busca à verdade absoluta, mas como uma busca de entrecruzar, confrontar e ampliar saberes, faz-se necessário negar a tradição positivista que coloca o pesquisador em um lugar de neutralidade. Trona-se uma responsabilidade desenvolver métodos de pesquisa que incluam o debatedor, cujo processo de investigação é parte integrante do tema, principalmente quando também são incluídas suas ações, de modo que não se pode pensar, assim, em neutralidade.

Nesse sentido, recusa-se a posição de conforto da suposta neutralidade científica, afinal “se somos parte da solução, provavelmente somos também parte do problema” (Spink, 2003, p. 37). Tal perspectiva é reforçada quando Silva (2015) afirma que a escrita acaba sendo uma grande redução das variadas interpretações possibilitadas pela experiência e do difícil exercício da alteridade. Primeiro porque o próprio exercício da escrita é em si uma adequação da realidade, mas também porque a realidade social é dinâmica e não um fato totalizante. Sendo assim, realizar o estudo sem questionar os modos como são apreendidos os conhecimentos é não cumprir com todos os objetivos da pesquisa, que devem incluir a exploração de suas próprias condições de produção, indicando, inclusive, seus aspectos subjetivos.

Por isso, o autor coloca que devem ser explicitados os “andaimes” que propiciaram a elaboração do texto, abrindo a possibilidade de se olhar “através da organização da narrativa as múltiplas veredas que lhe deram origem” (Silva, 2015, p. 119). Salienta-se, então, a historicidade em que foram assimiladas e elaboradas as informações, possibilitando que a pesquisa seja vista como decorrente da experiência pessoal da pesquisadora e dos contextos particulares de interlocução entre agentes, acadêmicas e bibliografias. Colaborando com essa ideia, a pesquisadora Spink (2007) desenvolve a ideia de pesquisar *no* cotidiano. Diferentemente de pesquisar o cotidiano, no qual se percebe a “clássica separação entre pesquisador e seu objeto” (p.7), pesquisar *no* cotidiano é pensar a partir da consideração de si como “parte do fluxo de ações”, ou seja, “compartimos de normas e expectativas que nos permitem pressupor uma compreensão compartilhada dessas interações” (p. 7).

Dessa maneira, pressupõe-se a autorreflexão inerente a qualquer trabalho científico. Possibilita-se, então, ao leitor uma melhor avaliação da minha implicação com este trabalho, ou como diria Cardoso (2014, p.111), “esforçar-se por perceber, criticar, lidar com os limites e as possibilidades da história [pessoal] atrelada a produção acadêmica torna-nos mais objetivos”. Além disso, por eu ser um autor branco abordando um tema marcado pela raça, saliento quando o autor coloca que o método autobiográfico se justifica também pela necessidade do branco de se autocriticar, enxergar-se e romper com o ciclo narcísico que invisibiliza sua racialização como se houvesse um problema apenas relativo à negritude, mantendo, de tal forma, sua posição de poder e de humanidade exclusiva (Cardoso, 2014, p.111).

Nesse sentido, assim como coube descrever como se deu a minha vinculação ao campo-tema na apresentação do trabalho, adequa-se mostrar o lugar do qual parte

minha enunciação, ou seja, a forma como esta é atravessada por estruturas sociais, e, também, como se deu sua construção a partir de experiências sociais. Escrevo do lugar de um homem branco, cisgênero, classe média, nascido no interior de Minas Gerais, cuja perspectiva resulta de uma experiência atrelada à Cultura Popular desde cedo, primeiramente por ter sido Reinadeiro do nascimento aos 17 anos, quando me mudo para a capital para estudar. Embora o Reinado tenha sido um importante ambiente de socialização ao longo dos meus primeiros anos, atualmente, reconheço que essa vivência sempre esteve mediada pelo meu fenótipo branco, sendo que, após os dezessete anos, nos contatos e nas oportunidades que tive em outros ambientes culturais, tal característica sempre esteve mediando as relações e as negociações estabelecidas ao longo do percurso de pesquisa cultural.

Devo ressaltar, contudo, que há limites na auto-observação. Porém, Cardoso (2014) afirma que o movimento de expor o caráter multidimensional dos fenômenos, no caso, os processos que permeiam a construção deste trabalho, ou seja, a própria dissertação como veículo da informação, os contextos socioespaciais que serão mencionados, os destinatários e os receptores, a mensagem em si e, até mesmo, a própria linguagem, expõem os diferentes significados da experiência, auxiliando a compreensão do pesquisador no seu contexto, possibilitando ao leitor uma interpretação crítica acerca do que é aqui tratado. Para o autor, ao analisar as falas em seu contexto, elas “revelam mais do que uma simples opinião individual, elas são a objetivação através da linguagem de uma realidade social complexa” (p. 129).

O próprio contexto de estudos do cenário cultural, tanto no que tange a comunidades tradicionais quanto aos grupos artísticos, insere-se no mundo globalizado, de alta velocidade e, portanto, tem suas pautas atualizadas a todo instante, chamando-nos, mais uma vez, a esse processo de constante reflexão. Além do mais, como afirma Schucman (2012, p. 58) “qualquer realidade é mais complexa do que sua explicação”. Outrossim, o presente trabalho não esgota as investigações bibliográficas que devem ser ampliadas e aprofundadas em trabalhos futuros. Ainda, dentre as relações analisadas aqui, muitas nuances não foram abordadas, tendo em vista as múltiplas lentes que podem ser postas para analisar os mais diversos objetos. Por isso, saliento que os resultados desenvolvidos neste trabalho são parciais, momentâneos e transitórios, provenientes de um processo de reflexão que está em constante elaboração e transformação ao longo dos últimos anos.

Por fim, faço apenas uma ressalva final que, embora pesquise *no* cotidiano, dada minha imersão diária na cultura popular, o cotidiano é uma categoria essencial para a análise a ser aqui desenvolvida. Devo ressaltar que a constelação a ser demonstrada foi visualizada por mim enquanto parte da minha própria experiência urbana no Brasil. Digo isto para salientar que a constelação, uma vez que é uma imagem, mostra-se. Não há um método antecipado, caixa conceitual à qual os fatos devem se conter. Benjamin (2019) alerta para que nunca sobreponhamos uma estrutura de raciocínio sobre os objetos. São os próprios objetos que dão as condições de falar sobre eles. Não há abstração prévia formulada. A crítica deve modular, ou seja, ser capaz de adaptar sua abordagem para refletir as transformações da cultura e da sociedade por meio de um embasamento empírico. A crítica em Benjamin é sempre “a partir de”. Há uma fenomenologia no pensamento benjaminiano, um mergulho no fenômeno e em sua descrição.

O que o autor nos dá são ferramentas, uma gramática para se fazer crítica, sempre incompleta, cuja lógica só pode ser estabelecida no ato, e não em abstrações prévias. Tal diretriz se intensifica uma vez que, como apresentamos, é natural da cultura estar sempre incompleta, em constante transformação. Há aqui um método científico que se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos. Por isso, arriscamo-nos a trazer o autor europeu para a discussão, acreditando que a profanação de seus pensamentos, adequando-os a uma realidade empírica, pode produzir, à terceira margem do rio, um pensamento autêntico e original.

2.3 Objetivos e Justificativa

Este trabalho pretende estabelecer conexões entre a literatura e a experiência, em um processo de amarração entre teoria e prática, a fim de estabelecer uma avaliação crítica. Buscará, também, compreender como se articulam uma série de elementos geográficos nesse processo de produção de territórios agenciados pela identidade cultural e a posterior fragmentação e deslocamento de elementos identitários, que terá como consequência a constituição de dinâmicas em rede a partir das quais, dentre outras coisas, são instituídas experiências de interação constante entre localidades fisicamente distantes, mas que permeiam mutuamente a realidade objetiva dos pontos dessa trama, constituindo uma dinâmica e complexa experiência socioespacial. Podemos pensar a interpretação dessa constelação entre elementos

distintos numa analogia à interpretação de uma paisagem urbana, com elementos e eventos sincronísticos que não possuem, objetivamente, relação de causalidade entre si. No entanto, a simultaneidade de sua expressão permite interpretações que as conectam a partir dos sentidos que são impregnados por quem observa.

Consideramos valorosa a inserção, cada vez maior, de debates que considerem outras epistemologias produtoras de saber nas universidades e que tenham interesse em promover um uso adequado desses saberes como prática libertadora de conexão com a realidade. Este estudo busca revelar dimensões importantes para se compreender como vem se construindo as relações de pertencimento no espaço geográfico brasileiro contemporâneo por meio da elaboração sobre um universo complexo, em que são agenciados saberes e métodos de reprodução sofisticados, que historicamente vem sendo subalternizados pelas instituições e camadas hegemônicas, sendo muitas vezes deixados de fora do projeto de nação, na medida da conveniência.

A pesquisa se constitui num processo constante de mediação dessas relações e busca por possibilidades, alternativas e soluções, dentro da perspectiva de Spink (2003, p.21), na qual se pretende atuar em “compromisso com os eventos cotidianos e com a busca de ações que reduzam as desigualdades e melhorem a qualidade da vida coletiva”. Dessa forma, a elaboração teórica:

tende a se preocupar com o terreno teórico de médio alcance; de conceitos e esquemas parciais que ajudam a compreender as possibilidades de ação em um lugar ou contexto específico, mas que não são necessariamente generalizáveis além desse horizonte (Spink, 2003, p. 21).

Essa busca diz respeito a encontrar sentidos coletivos para a existência e possibilidades de identificação. Nesse momento em que se faz extremamente necessário que o povo resista, devemos voltar nosso olhar àqueles que carregam consigo a história e a tradição das lutas sociais. Conforme diz Rufino (2019), em meio à desesperança e à vertigem contemporâneas, a ancestralidade emerge como um contínuo, uma pujança vital e um efeito do encantamento contrário à escassez incutida pelo esquecimento. Desse modo, agucemos o olhar a fim de aprender a resistir junto aos que resistem há gerações.

Na medida em que o método indicado indica uma forma de se pensar a cidade e uma vez que o aplicaremos a esta dimensão da cultura popular – o maracatu de

baque virado –, intendemos trazer contribuições para essa especificidade. O processo de identificação de elementos críticos e práticas insurgentes de distintas temporalidades e a avaliação de seus usos que constituem um acervo de dinâmicas resistentes ressaltam a relevância científica na mesma medida em que o engajamento político dá o tom da relevância social deste trabalho, que pretende designar, mediante suas fontes de fragmentos de experiências, narrativas e processos de resistência e reprodução em geral, uma metodologia capaz de ir à contramão do epistemicídio e em prol das resistências urbanas à reprodução social do capitalismo.

2.4 Estrutura do Trabalho

Podemos dividir este estudo em três agrupamentos que formarão nossa constelação final: uma primeira elaboração teórica, que explora a epistemologia benjaminiana sobre o urbano e as suas possibilidades metodológicas associadas aos conceitos que subsidiam nossa análise, como é o caso da paisagem cultural; num segundo momento, apresentaremos elementos acerca da história dos maracatus; e as elaborações relativas à rede contemporânea que engendram. A escolha desse caminho se deu de forma orgânica, visto que meu encontro e agência com essa manifestação se dá simultaneamente aos processos particulares de reprodução e de transmissão dela própria. Uma interface entre estrutura e experiência urbana conduz as reflexões finais do nosso trabalho, pensando a expansão global do maracatu e as suas implicações em termos de discursos da tradição e de sua musicalidade, bem como o caso específico da capital mineira, que tem se tornado cada vez mais relevante dada sua histórica relação com as políticas culturais²² e, principalmente, pelo aquecimento no campo da cultura que reverbera o modelo de carnaval atual da cidade que começou a se despontar desde 2009. Buscamos dentro de tal contexto suscitar reflexões críticas relativas à raça, à classe, ao acesso a espaços culturais, à gênese dos grupos e das suas possibilidades de ação política, às relações econômicas, às redes de agência etc.

Acreditamos que as atividades em deslocamento possuem alguma possibilidade de impactar pensamentos e ações, uma vez que inevitavelmente atravessam a vida de cada um de seus participantes. Ou seja, nossa hipótese é que

²² Belo Horizonte foi a primeira capital a aderir ao Plano Nacional de Cultura.

é possível ampliar, difundir e educar politicamente, a partir dos saberes acumulados pela resistência do maracatu, promovendo e disseminando novas resistências contemporâneas articuladas em rede. Na medida em que os participantes dos contextos de deslocamento podem se identificar diante da história e das questões contemporâneas brasileiras, reconhecendo o lugar em que o ocupam e se responsabilizar diante disso, como podemos mobilizar o acervo de resistência das culturas populares tradicionais pensando em sua permanência e, também, produzindo novas dimensões de apropriação do espaço e exercício do direito à cidade em escalas coletivas e individuais?

Reitero que entendemos que os trabalhos sobre a cultura serão sempre contingentes, parciais e temporários, dada sua intrínseca mobilidade. Querer reunir e apreendê-la como numa enciclopédia, como já quis a tradição científica, é uma tarefa fadada ao fracasso. Tal corresponde à perspectiva positivista e ao seu caráter colonial, nos quais se subjetiva a pretensão de a tudo conhecer e imobilizar. Logo, buscamos um método que se adeque ao tempo de agora, que considere os avanços do passado, mas que se ponha a serviço das necessidades sociais do presente, sendo capaz de reconhecer também as outras fontes produtoras de conhecimento, sem espoliá-las subjetivamente desse saber geralmente obtido a partir da experiência das gerações anteriores.

3. TEORIA

3.1 Benjamin

*“Vem na lembrança, vem na lembrança
Feito onda que conta uma história
Remexe a memória que não se perdeu
Não adianta, não adianta
Se imagem for viva ela mora
No hoje e na hora que aconteceu.”
(Mestre Anderson Miguel)*

Neste primeiro capítulo, buscaremos apresentar uma gramática de análise a partir da epistemologia do urbano contida em Walter Benjamin. Espera-se construir uma lente a partir de suas elaborações, ressaltando sua pertinência para o tipo de investigação que buscamos desenvolver e derivando daí nossa metodologia. Ainda, intendemos sublinhar a relevância de seu pensamento no campo acadêmico da Geografia que se propõe a investigar tanto as relações entre espaço urbano, cultura e resistência, quanto no campo da Geografia que busca refletir sobre suas condições de produção do conhecimento, suas epistemologias e suas metodologias.

3.1.1 Da crítica de arte à epistemologia do urbano

Desde o início de seu trabalho, o filósofo berlinense Walter Benjamin (1892-1940) pensa sobre a cultura, tendo, mediante suas reflexões sobre a crítica de arte - mais especificamente em “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão” (tese de doutorado defendida em 1919 na Universidade de Berna) -, desenvolvido uma forma própria de crítica cultural. Nesta obra (2000), o autor propôs um aprofundamento sobre a crítica cultural, argumentando contra as posições comuns entre os críticos da época de que o Romantismo Alemão era um movimento artístico alienado, de excessiva emoção, repleto de escapismo e nostalgia. As reflexões críticas de Benjamin possibilitaram, naquele momento, que se revelassem as expressões profundas sobre a natureza humana, a sociedade e a relação entre sociedade e natureza contidas e mediadas pelo Romantismo Alemão, consistindo em

uma das primeiras manifestações de sua abordagem única relativa à teoria da arte e à crítica cultural.

Esse mesmo teor continuou vivo ao longo de sua obra, estando presente também em seus trabalhos finais como o “Trabalho das Passagens”, que contém notas coletadas desde 1927 até 1940, e as “Teses sobre o Conceito de História” (2020) de 1940. Podemos perceber, por exemplo, que as *Passagens*, consistem numa “Tentativa de ver o século XIX de maneira tão positiva, como (..) ver o século XVII no livro sobre o drama barroco” (Benjamin, 2019, p. 760). Foi a partir da leitura da mesma obra, mais especificamente do “Caderno N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, que Velloso (2022) demonstrou haver ali contida uma epistemologia do urbano. Os próprios caminhos da crítica que elaborava levaram o autor a se debruçar sobre os processos que delimitam a vida urbana e, segundo a autora, o alemão estabeleceu uma compreensão particular a respeito da experiência da cidade, elaborando uma teoria do conhecimento própria.

3.1.2 Epistemologia do urbano

De acordo com o filósofo, as cidades são a chave para se compreender a contemporaneidade, sendo, por excelência, o lugar da dominação capitalista. Diariamente, nossa imersão na vida cotidiana e no tempo do trabalho, do espetáculo e do capitalismo de modo geral nos aliena sobre nossa condição urbana, à medida que as cidades se tornam cada vez mais opacas ao nosso aprendizado sobre elas. O autor reconhece na cidade uma *montagem*, uma sobreposição de camadas e transescalaridades, desde as dinâmicas do consumo, do trabalho, da produção de subjetividades, do cotidiano, até os elementos arquitetônicos. Enfim, éticas e estéticas de temporalidades distintas. Há uma complexidade que precisa ser pensada em sua totalidade. Diante dessa complexidade, os modos de vida urbanos vêm se multiplicando intensamente e se transformando em uma velocidade cada vez mais rápida. Nada se consolida. Comportamentos, modos de vida, não são coisas monumentais ou paradigmáticas, mas sim, cada vez mais, complexos, mutantes e incontornáveis. Transformam-se na esfera do cotidiano, do hábito, muitas vezes de forma silenciosa, sutil, na escala do minúsculo. São enigmas cuja materialidade designa um desafio à nossa reflexão. Ainda que seja difícil apreendê-los, sua presença se faz imperiosa. A teoria do urbano contida em Benjamin reinstaura o valor

da vida cotidiana na análise dos lugares, possibilitando falar da experiência urbana contemporânea.

Segundo Velloso (2022, p.46), nas cidades, “analisamos sempre fragmentos materiais chegados do passado, numa montagem cuja construção de sentido se dá na atualidade, quando a experimentamos”. Ou seja, a multiplicidade das cidades possibilita inúmeras interpretações. É da natureza do urbano enquanto processo, objeto que se desdobra no uso, desgasta-se, transforma e adapta, desaguar em hipóteses incompletas (não totalizadoras) e temporárias (efêmeras). Para a autora, a epistemologia do urbano contida em Benjamin deriva-se da compreensão particular do autor sobre uma prática política e estética que só se realiza em um ambiente urbano. A cidade é entendida como condição e meio para a experiência contemporânea. Não é apenas um palco, cenário ou pano de fundo em que ocorre a experiência social do presente e as relações sociais. O autor entende a cidade como *médium de reflexão*, o meio pelo qual você pensa, uma condição do raciocinar. A cidade, como objeto singular, não se esgota em uma explicação, e, por isso, faz-se pertinente um pensamento que parta da experiência urbana e suas particularidades, sua complexidade total.

3.1.3 Montagem, constelação

A ideia de constelação atravessa a obra benjaminiana desde a primeira fase de seus escritos, quando aparece pela primeira vez no prefácio da sua tese de livre docência “Origem do Drama Trágico Alemão” de 1925, até seus textos finais em 1940, o ano de sua morte. O Drama Trágico Alemão, segundo Benjamin (2011), era marcado por uma fusão de elementos heterogêneos, como tragédia, comédia, elementos grotescos e alegóricos, além de elementos da cultura popular e folclore. Benjamin argumentava que esse estilo teatral alemão refletia a natureza fragmentária e caótica da experiência humana durante o período barroco, uma época caracterizada por conflitos religiosos, políticos e sociais na Europa. É a partir dessas constatações que o autor apresenta, no mencionado prefácio, um programa para a própria escrita.

Na outra ponta da linha do tempo de suas publicações, no já mencionado trabalho das *Passagens* (2019), a ideia segue presente e é, melhor dizendo, praticada. Podemos dizer que, nas *Passagens*, constelação seria a própria forma como Benjamin organiza, conecta e apresenta, em fragmentos, imagens, ideias e citações

que coletou durante sua pesquisa sobre a arquitetura, a cultura urbana e a vida cotidiana em Paris no século XIX. Assim, estabelece-se um fluxo de leitura sem linearidade ou hierarquias cronológicas e espaciais entre os fragmentos, sendo, como nos mostra Pusca (2009), instigados arranjos instituais entre as ideias. Portanto, o conceito de constelação está aí, nessa conjugação de fenômenos distintos. Ou seja, podemos compreender como constelações os sentidos possíveis de serem atribuídos a um agrupamento de componentes.

Nesse contexto, Velloso (2022) postula ser possível extrair da forma como Benjamin apresenta seu pensamento – a dizer: a partir de fragmentos - uma metodologia para se pensar o urbano. Sua proposta metodológica é a de construir um texto-imagem, no qual o arranjo de elementos heterogêneos expresse o objeto de modo sempre novo, uma vez que estaria sempre disponível para apropriações múltiplas pelo leitor. Ao compreendermos a cidade como *médium de reflexão*, condicionam-se, desse modo, determinações metodológicas para sua investigação que reflitam a própria natureza mosaicular e palimpséstica da experiência urbana, fazendo-se próprias e adequadas à sua investigação.

Como coloca Velloso (2022), o autor está mais interessado em fomentar apropriações múltiplas dos fenômenos por parte do leitor do que em cristalizar seu pensamento de forma essencialista. A sobreposição textual de fragmentos por Benjamin inspira interpretações que transcendam o texto, permitindo leituras diferenciadas (Pusca, 2009). É a essa sobreposição de fragmentos diversos que se dá o nome de *montagem*. Por meio do processo de montagem, criamos um arranjo entre fragmentos, possibilitando conexões entre fenômenos distintos, independentes entre si, as *constelações*. Segundo Gilloch (2002, p. 20), constelações são imagens constituídas por “pontos, que juntos compõem um padrão inteligível²³”. Estabelecer uma constelação é uma tarefa de construção do raciocínio, de estabelecer configurações contingentes entre fatos. Visto que a cidade em sua multiplicidade não se esgota em uma explicação, a constelação, enquanto método, possibilita elaborações a partir de sua experiência no presente, sendo o procedimento apropriado para expressar o urbano (Bolle, 2019). Assim, o texto torna-se uma expressão, uma imagem. Dessa forma, a ideia benjaminiana de constelação compreende uma teoria sobre o conhecimento. Formar imagens a partir de linhas

²³ Tradução minha. Do original: “the constellation – a figure constituted by a plethora of points which together compose an intelligible, legible, though contingent and transient, pattern.”

imaginárias entre as estrelas é a metáfora que aqui traduz a produção do pensamento filosófico.

Tomemos a imagem das constelações para entender o conceito: no céu, cada estrela possui seu poder luminoso, assim como está a uma certa distância de nós e entre si. Ao olhar o céu, podemos nos deparar com o brilho de uma estrela que já se apagou, mas que ainda hoje chega ao nosso olhar. Da mesma forma, onde uma nova estrela já nasceu, mas cujo brilho ainda não despontou à mirada de nossos olhos, um suposto vazio pode nos apresentar. Uma jovem estrela não necessariamente brilhará mais que outra, mais velha. É nessa complexidade celestial, de temporalidades de cada estrela e suas respectivas intensidades de brilho, que traçamos as linhas imaginárias que dão forma às constelações.

As constelações e a subjetividade dos pesquisadores

As constelações são um modo de pensar, em que a correlação entre fatos depende da habilidade e das particularidades de cada observador. Velloso (2022) pontua que as estrelas no céu estão onde estão independentemente da forma como olhamos para elas e que há algo na forma como estão posicionadas sobre nós que nos sugerem as imagens que construímos a partir delas. Ou seja, para se formar uma constelação, não usamos todas as estrelas do céu, e sim aquelas que, ao olharmos para o céu, sua posição e seu brilho nos sugerem uma imagem, impregnando tal processo da bagagem histórica e social de quem observa, bem como revelando sua natureza discursiva. Diante disso, a autora nos mostra que essa natureza hipotética, fragmentaria, parcial e momentânea das constelações é, por um lado, decorrente do fato de que as constelações revelam subjetividades do olhar de cada pesquisadora.

Segundo Benjamin (2019, pg., 773²⁴), “à medida que o valor de uso morre nas coisas, as coisas alienadas são esvaziadas, atraindo pra si significados”. Desse modo, a subjetividade de quem observa se apossa das coisas, produzindo significados incipientes. Assim como na complexidade celestial apresentada, é a aparência atual das coisas que induz a produção de novos sentidos ao relacionar fatos sincrônicos. Tais sentidos estão, dessa forma, vinculados à sua utilidade e à plausibilidade contemporâneas, enquanto o processo de alienação dos fatos ao longo do tempo possibilita a criação de novos significados para aquilo que é antigo.

²⁴ Na edição consultada, o trecho encontra-se na **nota 5, item 2**.

Dado o processo de atribuição de novos sentidos, o intérprete é, então, colocado, mais uma vez, no centro da discussão. Pessoas diferentes produzem significações diferentes, que disputam a maior plausibilidade no agora, revelando sua natureza dialética e discursiva. Benjamin ressaltava como não deveria se impor métodos prévios a objetos. Os objetos dão os termos de sua própria interpretação, na mesma medida em que respondem ao olhar de quem observa. Desse modo, o mesmo objeto reagirá de forma distinta a observadores distintos.

O índice histórico das constelações: o agora de cognoscibilidade

A natureza contingente e transitória das constelações também deriva de sua historicidade, como pontuou Gilloch (2002). A leitura da nota 3, item 1 de Benjamin (2019, p. 767-768) resalta o índice histórico das constelações para o filósofo:

O que distingue as imagens das “essências” da fenomenologia é seu índice histórico. (...). Estas imagens devem ser absolutamente distintas das categorias das “ciências do espírito”, do assim chamado *habitus*, do estilo etc. O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2019, p. 767-768²⁵).

As constelações são imagens dialéticas. Segundo Benjamin (2009, p. 784) “A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido”. Ou seja, há sempre um índice histórico que conferem legibilidades próprias às lentes de determinadas épocas. Assim, em Benjamin, o sentido de algo ocorrido no passado é revelado quando esse coincide de tal forma com o presente que alcança o agora de

²⁵ Na edição consultada, o trecho encontra-se na **nota 3, item 1**.

sua cognoscibilidade (Tiedemann, 2019). O passado é, então, entendido não como algo fixo, contido em sua totalidade, como em uma redoma de vidro em um museu, ou em um texto hermético de um livro de história. Os fatos do passado são rememorados, apropriados e tocam o presente e se tornam atuais em épocas posteriores.

Nesse prisma, relações expressas em uma constelação apenas se tornam legíveis justapostas a determinadas épocas. São contingentes e efêmeras. Essa legibilidade expressa as determinações e as potências que o presente contém, de acordo com os elementos que lhe são sincrônicos. Há aqui o que o filósofo denomina como “agora de cognoscibilidade”, momento no qual a sincronia - de natureza imagética, visual - entre distintos elementos no agora possibilita ao observador estabelecer relações, produzindo constelações. Assim, na perspectiva benjaminiana, o pesquisador deve ser capaz de apreender as constelações de seu agora de cognoscibilidade. Isso dá o tom, segundo Wurgafft (2014), de como deve ser a relação entre o pesquisador e o passado, comprometendo-se a atualizar, de forma não causalista, sentidos antigos em prol da formulação de subsídios históricos que sirvam à humanidade no agora, em nome de sua redenção.

Nessa metodologia, o passado seria citado sistematicamente, de forma fragmentária, instigando a apropriação de seus elementos para a produção de novos significados que intendem a uma redenção da experiência humana moderna, historicamente oprimida e explorada e, aparentemente, condenada à alienação. Dessa forma, o que o autor alemão nos mostra é que apresentar uma constelação é elaborar um vislumbre que interrelaciona forças econômicas, políticas e sociais próprias de um momento, de forma que surjam alternativas de interpretação do passado que não os métodos tradicionais do historicismo.

Ideologia do progresso e redenção

Benjamin tinha como objetivo construir uma filosofia da história que superasse a ideologia burguesa do progresso, que o entendia de forma teleológica, atribuindo de forma acrítica uma existência concreta e objetiva a uma realidade imaginária, proveniente da abstração humana. A busca do pesquisador deve ser a de interromper essa falsa sensação de continuidade linear da história. Arrancar diferentes momentos do *continuum* da história, mostrando o nexos entre eles e revelando a carga revolucionária que guardam. Desse modo, um progresso real só pode ser aquele que

interrompe esse fluxo sequencial da história, redimindo as opressões históricas. De forma diferente da concepção marxista clássica na qual o fim do capitalismo está sendo produzido pelo próprio modo de produção, ele afirmava que “o capitalismo não morrerá de morte natural [X 11a, 3]” (Benjamin, 2019, p. 1080).

Segundo Benjamin (2019), é por meio da fixação das imagens dialéticas que o pesquisador conseguirá ser porta-voz da contra-história das metrópoles, das tradições dos oprimidos. Essa fixação deve, portanto, estar compromissada com a libertação prática da humanidade, sendo um ato político no qual o historiador é o “arauto”. O pensamento do materialismo histórico deve objetivar encontrar centelhas de esperança no passado, atualizando-as, a fim de produzir “uma chance revolucionária na luta pelo passado oprimido” (Tiedemann, 2019). E é por meio da montagem, construindo constelações, que épocas distintas serão postas em diálogo, especialmente elementos do passado muitas vezes dado como mortos.

Daí a noção messiânica contida na filosofia da história de Benjamin, em que, no momento do lampejo de um agora de cognoscibilidade, o passado se atualiza, permitindo a chegada do Messias (a redenção e apocatástase), ou seja, a interrupção da ideologia capitalista do progresso, dando lugar a um progresso real. A redenção da tradição dos oprimidos depende da reativação do passado, que pode não ocorrer. Ela existe enquanto potência e pode acontecer a qualquer momento. Entretanto, toda reativação é uma abertura, não há determinação, não havendo, então, teleologia ou destino manifesto. Assim, segundo Benjamin, o historiador assume o papel de interpretador dos sonhos. Só o futuro é capaz de revelar o que o passado foi, desencantando o presente em relação ao seu passado, revelando e atualizando os sonhos interrompidos do passado. O sonho seria o elemento subjetivo na imagem, inserindo novamente o autor/intérprete no centro da discussão.

Dessa forma, é postulado que há uma “presença de espírito” que ativa o faro do pesquisador para intuir elaborações a serem investigadas a partir de determinadas configurações contingentes. A comentadora Matos (2019, p. 1704) bem coloca que:

(..) os espíritos do passado assombram o jogador, porque retornam, mas também porque em todo jogo há aposta. Na perspectiva de Benjamin, a aposta visa o ganho, mas nele menos o dinheiro, e mais o confronto com o destino. No gesto ansioso e rápido, o jogador procura dobrá-lo, conseguir uma “pausa” e “agarrar” a sorte. O jogo é um perigo “natural” ou “histórico”, artificialmente criado, é a ocasião em que se manifesta a presença de espírito: “Supondo-se existir algo como um jogador de sorte e, portanto, um mecanismo telepático que joga, este mecanismo deve ter sua sede no

inconsciente (...). Um jogador de sorte opera instintivamente, como um homem no momento de um perigo.”

A presença de espírito percebe a constelação favorável e captura, no ar, à *corpus perdu*, sua “última e única chance”. (...) ela acontece sempre a contratempo. Ganha aquele que tem “o golpe de mão corajoso”, feliz, porque não procura acelerar o tempo ou dominar o destino, mas espreita, hesitante, sua chance (Matos, 2019).

Isso para dizer que o faro do pesquisador é instigado por tudo que carrega consigo de história, de subjetividade e de vivências. É impregnado de inconsciente. Por exemplo, no caso do presente trabalho, poderia afirmar com tranquilidade que a vivência prévia no campo das culturas populares, bem como a imersão no meio, apresentava e anunciava a existência de algo ali a ser investigado e apreendido. Logo, a pesquisa não parte da teoria para o campo e sim vice-versa. Há uma aposta nas elaborações que se expressariam pela observação conjunta dos fragmentos que aqui reunimos e apresentamos.

3.1.4 Crítica

Nesse ponto, podemos compreender como Benjamin nos dá uma ferramenta capaz de revelar conteúdos críticos contidos de forma imanente em elementos interrompidos do passado, da tradição dos oprimidos. Gilloch (2002, p. 238-239) pontua que:

Immanent criticism seeks neither to (re)discover some privileged authorial purpose nor to impose the canonical aesthetic judgements of self-appointed expert arbiters of ‘taste’. Rather, it recognizes that the meaning of a text is determined by the critical constellation it enters into in and with the present. This involves both a ‘decentring’ of the author and a privileging of reading and interpretation understood as historically specific, ‘situated’ practices. Textual meaning is never fixed and finalized, but always contingent, open to ‘endless interpolations’, (...). As the notion of allegory suggests, textual meanings are manifold and multiple, characterized by a radical ambiguity and indeterminacy. (...). Immanent criticism opens up the possibility – indeed, the necessity – of challenging and disturbing the dominant, established meanings attributed to literary texts, artworks and all other cultural products (Gilloch, 2002, p. 238-239).

Para se revelar tais conteúdos contidos, é nos demandado um mergulho nos objetos, mas também um afastamento, para que levemos em consideração nossa experiência, a fim de ponderar os potenciais dos elementos de acordo com nossos objetivos em compromisso com a redenção.

Este trabalho busca investigar, portanto, a capacidade crítica contida nos processos de apropriação do espaço por parte dessas culturas tradicionais que, tidas como não eruditas, estão sendo tratadas muitas vezes como alienadas. Seus processos disruptivos de apropriação do espaço são dotados de uma crítica imanente, enraizada nas próprias expressões e práticas culturais. Essa resistência não é algo externo ou sobreposto, mas sim intrínseco ao modo como essas culturas se desenvolvem e se manifestam. São respostas às opressões e dominações sofridas pelas classes subalternas, utilizando-se das identidades culturais como ferramentas de resistência e sobrevivência.

Diferentemente de um movimento social que tem uma crítica explícita, utópica, que elabora o mundo presente, pensando qual sociedade que quer construir para o futuro e os métodos para tal, as culturas populares não têm a crítica da sociedade como parte explícita da essência de sua existência, mas, por intermédio de sua história, das características das pessoas que as compõem e dos efeitos práticos de seus agenciamentos, conseguem implementar outros mundos por meio de formas de apropriação espacial que dependem fundamentalmente do cotidiano. Assim, um movimento social se situa no campo da transcendência, enquanto as culturas populares estariam no campo da imanência, da distopia ou do surrealismo.

Entretanto, o atributo “popular” faz com que sejam tratadas cotidianamente como culturas de menor valor, alienadas – sem autorreflexão. Por isso, o reconhecimento da imanência de sua crítica, decorrente de suas ações práticas e epistemologias, faz-se de primeira importância. Ao contrário, por exemplo, de um movimento social, que pensa a sociedade, problematiza, diagnostica e pensa métodos de ação eficazes para se chegar em objetivos pré-concebidos. Ela traz, em sua essência, os desejos de liberdade, os sonhos de outros futuros de todos que lutaram e agiram proporcionando sua continuidade. Visto que detém seus potenciais de forma imanente, sua manifestação se dá na experiência, seja no cotidiano, na esfera do acúmulo; seja no momento do evento, em que ocorrem as insurgências coletivas, de maior teor escalar e intensidade, mas de menor duração. Se ela se dá no cotidiano, é necessário pensar que é sempre feita no cotidiano de seu tempo, feita por pessoas de seu tempo, com desejos de seu tempo. Como diria França Filho (2016), não há maracatu sem maracatuzeiros. Os ritmos do trabalho, as necessidades financeiras, os discursos, o consumo, o fetichismo e o *status quo* determinam, como a de qualquer elemento vivo ou não vivo do presente, sua relação com o meio.

Dessa forma, não estamos negando que há sim uma alienação na experiência cotidiana no capitalismo. Ela existe e é extremamente capilar, atravessa a todos, e aos fazedores da cultura não será diferente. Por ser assim, é necessário buscarmos compreender também as limitações desse potencial crítico imanente, ou seja, perspectivar elementos resistentes em relação a elementos alienantes, experienciados no dia a dia. Pesquisando uma espacialidade que se dá no cotidiano, pensar a cultura popular como possibilidade de prática insurgente nos faz refletir sobre a possibilidade de uma insurgência como elemento do cotidiano e não como comumente imaginada – um evento apoteótico, “o grande dia da revolução”.

3.2 Paisagem

3.2.1 Prólogo

A evolução da discussão sobre o conceito de paisagem na geografia nos revela uma afinidade com a perspectiva benjaminiana elaborada até aqui, ampliando e somando aspectos que tendem a reforçar os elos teóricos que unem a visualidade, a empiria, a implicação do observador, a transitoriedade e a produção da verdade no campo do conhecimento geográfico. Os elementos que se apresentam na paisagem, da mesma forma que as estrelas de uma constelação, também estão onde estão de forma independente, e há algo no nosso olhar que nos proporciona as elaborações que a partir dela produzimos. A relação entre o pensamento do filósofo alemão com o conceito de paisagem nos revela a pertinência de seu pensamento de natureza imagética, produzido em um lampejo. A fixação de imagens dialéticas é a própria elaboração sobre as paisagens nos termos que disporemos a seguir.

3.2.2 O conceito de paisagem

O clássico conceito geográfico de paisagem traz consigo a busca de se entender as interações entre sociedade e natureza em determinados espaços. Seu entendimento é múltiplo e varia de acordo com a temporalidade de sua elaboração, bem como em relação à área do conhecimento da qual deriva, visto que o conceito atravessa, além da geografia, outros campos como as ciências naturais, a arquitetura, a antropologia, dentre outros. Varia também, evidentemente, de acordo com a linha

de pensamento a que se filia cada pesquisadora. Atualmente, muitas revisões já buscaram tratar da evolução temporal do conceito, aqui mais especificamente no campo da Geografia, como Schier (2003), Maximiano (2004) e Baldin (2021).

Enquanto materialidade, a paisagem existe desde a formação de nosso planeta, e mesmo a paisagem das eras antigas pode ser objeto de estudo da geografia atual. É consenso que sua elaboração enquanto conceito na sociedade ocidental teve início em meio ao Renascimento, momento histórico de profundas transformações no campo da arte e da ciência, no qual se sobressaltou a intensificação da capacidade humana de transformar o meio. Seu surgimento teria se dado primeiramente no campo artístico, ressaltando sua face estética, mas já trazendo consigo uma representação social capaz de gerar um senso de pertencimento, como em representações que naturalizavam a dominação colonial nos imaginários europeus (Baldin, 2021).

Em uma breve apresentação dos caminhos do conceito, há de se mencionar sua introdução como categoria científica a partir dos alemães Humboldt e Ritter ainda no século XIX, definindo-a como conjunto morfológico da superfície terrestre, numa vertente naturalista e positivista. Aqui, a paisagem era compreendida de forma mais estática, mas já como um conjunto de elementos naturais e humanos. Na França, a partir de autores como La Blache (1845–1918), desenvolveu-se uma abordagem mais relacional entre os elementos geográficos da paisagem, ressaltando sua instabilidade e direcionando o conceito mais para uma noção de região. Já nos Estados Unidos, a década de 40 foi marcada por uma revolução neopositivista, levando a uma codificação abstrata da paisagem que reverberou na geografia no final dos anos 60, inclusive, nos marxistas da época, que, menos interessados na geograficidade, passaram a estabelecer parâmetros quantitativos para a investigação territorial das relações entre capital e trabalho, ocasionando um empirismo abstrato de teor funcionalista.

Para além das influências que a geografia recebeu das escolas mencionadas acima, houve também uma perspectiva proveniente da escola inglesa, que desenvolveu a noção da paisagem como mosaico (Forman, 1995). Nessa vertente, quanto menores são os cacos do mosaico, maior a complexidade do desenho completo. As incidências repetidas desse mosaico possibilitariam uma espécie de taxonomia da paisagem, identificando seus tipos, reconhecendo padrões de organização do espaço em escalas maiores ou menores, fazendo com que seja

passível de cartografarmos, hierarquizarmos e dispor diferentes unidades de paisagem a partir das continuidades e descontinuidades que nos revelam suas dinâmicas espaciais quando postas em comparação. Dessa forma, faz-se possível mapear culturas e relações de poder, cartografar a política da paisagem, afinal, as paisagens ocupam lugares.

De todo modo, Schier (2003) nos mostra que a as escolas têm em comum esse tratar da paisagem como essa “face material” (p. 80) do mundo. Lourenço (2003, p. 55), afirmou que “a pergunta humana transfigura-se no empírico sob a forma paisagem”. Ela seria essa porção para a qual podemos impregnar um sentido de conjunto, a partir de seus aspectos apreendidos pela consciência humana e captadas por nosso sistema sensorial. Suas primeiras elaborações estão sempre associadas à visualidade do espaço e seu estudo depende sempre da definição dos elementos que serão avaliados, sua escala e sua temporalidade, constituindo, dessa forma, um parâmetro multidimensional de análise espacial (Maximiano, 2004). Desse modo, o estudo da paisagem acaba por enfatizar os interesses de quem pesquisa, sejam eles a fauna, a flora, o relevo, a cultura etc. A escala, então, é de primeira importância, pois é ela que dá o detalhe, os potenciais e as limitações de cada observação.

3.2.3 Paisagem cultural

É essa dimensão interpretativa entre sociedade e natureza, impregnada no conceito desde seu surgimento, que fundamenta o posterior surgimento da perspectiva cultural na geografia. O termo paisagem cultural deriva de Ratzel, que denominava *kulturlandschaft* as áreas modificadas pela atividade humana. Entretanto, no início, seu uso ainda estava impregnado de uma perspectiva determinista do meio natural. Em sua forma clássica, a geografia cultural, representada aqui por Carl Sauer (1889 – 1975), diferenciava uma paisagem natural e uma paisagem cultural na medida em que a primeira era analisada a partir de sua morfologia natural e a segunda pela transformação dessa morfologia pela ação humana e por sua apropriação para o uso – uma perspectiva empirista e historicista.

Sauer, a partir de um olhar mais antropológico, afirmava que culturas diferentes reagem de forma distinta na mesma paisagem natural, concordava, portanto, que seria importante entender os traços culturais das sociedades, seus comportamentos símbolos e crenças, em oposição a ideias evolucionistas. Desse modo, fatores

culturais, seus deslocamentos e desdobramentos passaram a ser predominantes na percepção de transformação da paisagem. Embora tenha sido um avanço na história do pensamento, essa elaboração era ainda muito focada no mapeamento de elementos culturais visíveis. Segundo o autor, a ação humana na paisagem produziria modos de vida, constituindo uma morfologia da paisagem cultural. Ou seja, aqui a paisagem ainda era entendida como um produto cultural.

No entanto, logo sua natureza processual tomaria evidência. Ao final do século XX, mais especificamente pós-década de 60, com a expansão sem precedentes das cidades, a presença do urbano passa a marcar com mais intensidade os estudos das paisagens culturais. Desenvolvendo as ideias de Sauer, as dinâmicas urbanas redirecionam a ideia de paisagem cultural em rumo a uma forma conceitual mais dinâmica, aumentando o foco nas paisagens comuns e do dia a dia. Há aqui o que ficou conhecido como uma virada cultural na geografia. E foi nesse fluxo que, a partir da década de 90, o debate se enriqueceu de forma exponencial, passando a incluir uma série de perspectivas identitárias, feministas, raciais, pós-coloniais, pós-estruturalistas e da psicanálise em uma discussão que transita entre a aparência e a representação.

Nessa perspectiva, no fim do século, já era possível perceber que a subjetividade de quem observa e elabora passara a impregnar a própria constituição do conceito de paisagem. Aqui poderíamos concluir que há uma redundância e que todas as paisagens são, dessa forma, culturais. Se parte de uma observação, a própria ideia de uma paisagem natural seria também cultural. Essa redundância, no entanto, não exclui a utilidade do conceito para nos referirmos às paisagens que estabelecem diferenciações e articulações espaciais decorrentes das apropriações específicas de seus modos de vida, qualificando-as como conjuntos dotados de sentido e coesão. Nessa mesma época, despontavam políticas de proteção e conservação de patrimônios que acabaram por influenciar o entendimento de paisagem cultural e que, com o tempo, foram sendo também, por sua parte, influenciadas por uma perspectiva mais subjetivista da paisagem.

Segundo Claval,

o geógrafo não estuda mais apenas a paisagem como realidade objetiva. Preocupa-se com a maneira como a paisagem está carregada de sentido, investida de afetividade (e porque não dizer intencionalidade...) por aqueles que vivem nela ou que a descobrem (Claval, 2004, p. 52).

Acrescento que, segundo Schier (2003), cada grupo cultural percebe e interpreta a paisagem e forma única, inserido nela seus símbolos e significações. E no mesmo sentido McDowell (1996) destaca que é necessário pensar a paisagem também como uma forma de olhar, indo além de um materialismo cultural em direção a um pensamento sobre como tem sido e são representadas as paisagens, levando, assim, a uma psicologização da paisagem. Aqui, transparece, nesse primeiro momento, que a paisagem é sempre impregnada da subjetividade de quem elabora sobre ela. Então, destaca-se que a paisagem é uma percepção ideológica do espaço, ou como apontam Carvalho e Marques (2019), derivado de uma “consciência social sobre o lugar” e dos “significados conferidos pelas comunidades locais e pelos visitantes” (p.94).

3.2.4 Paisagem urbana

A paisagem enquanto categoria espacial se constitui de um repositório, mais ou menos consciente, da experiência cultural. Ela é carregada dos traços remanescentes do passado, em convívio com as dinâmicas do presente, sendo propelida, inevitavelmente, ao futuro. Trazemos, então, as reflexões de Jatahy Pesavento (2004), desenvolvendo esse debate no que tange à experiência urbana. Segundo a autora, a cidade, materialidade edificada com suas formas, funções e significâncias, consiste em um enigma a ser decifrado. Como um palimpsesto, uma escritura se sobrepõe sobre as ruínas, os vestígios e os traços de outra, anterior. A passagem do tempo transforma suas formas e seus usos em uma atividade ora construtiva, ora destrutiva, ora regeneradora. Ainda que soterrados e apagados, seus vestígios ainda podem ser recuperados, decifrados e reapropriados.

Da mesma forma, o acúmulo de marcas da história ocorre também no inconsciente humano, sendo possível ativar e reapropriar memórias ou fragmentos dela que se encontram adormecidos em nossa mente. Cosgrove (1995) destacava que as formas visíveis seriam expressões geográficas do pensamento, sendo a paisagem um lugar simbólico, organizado por um sistema de significação que determina uma unidade visual. Em 1990, Dardel também contribuiu à discussão mencionando que a paisagem deve ser considerada também como dimensão da vivência própria do cotidiano, que a ela atribui valores, afetos e conseqüentes defesas

a sua perpetuação, além de ser, como apontara Lewis (1979), uma espécie de bibliografia involuntária.

Essa sedimentação de camadas da experiência da vida urbana incita uma arqueologia do olhar para se obter aquilo que, embora oculto, ainda marca os tempos de agora. A investigação arqueológica dessa morfologia possibilita, também, investigar os sentidos ora construídos e edificados pela humanidade no passado e suas intencionalidades, permitindo vislumbrar os tortuosos caminhos definidos pela contingência da história na fronteira das disputas, das intenções, das determinações e do planejamento. Nesse trabalho investigativo, há uma necessária e intrínseca hermenêutica para a decodificação desse palimpsesto. A revelação exata do sentido oculto das formas urbanas do passado é impossível, sendo-nos permitido apenas uma apropriação do que nos provoca intuir as marcas sobrepostas ao longo da produção social do espaço. Dessa forma, a pessoa que pesquisa assume as rédeas da composição de um enredo, da montagem de um mosaico, no qual o presente se interpõe e determina sua validade pela plausibilidade definida pelas conjunções entre as correspondências, as rupturas e as continuidades em relação ao que se apresenta do passado, em um ousado serviço de fazer combinações e correspondências (Calvino, 1991).

Dessa forma, o entendimento sobre a paisagem faz com que cada recorte demande a construção de sua própria gramática interpretativa, não havendo possibilidade de uma teoria geral da paisagem, indo de acordo com as proposições de Löwy (2000) quando este aponta a necessidade de metodologias apropriadas a cada objeto para uma produção objetiva da verdade. Assumir tal complexidade é se deparar com a obrigação de construir metodologias adequadas a cada estudo de forma específica, entendendo sua multidisciplinariedade e a inerente diferenciação dos lugares, própria do entendimento geográfico, como nos mostrou Corrêa (1987). Ora, se a paisagem é um processo e está em constante transformação, o conceito não pode ser estático. Quanto mais interdisciplinar e sistêmico, mais geográfico o estudo consegue ser (Baldin, 2021).

3.2.5 Paisagem espiritual

Em um movimento final, gostaria de elencar algumas últimas perspectivas sobre a paisagem. Andreotti (2010) postulou que assim como o acúmulo da ciência

mencionado páginas atrás, a paisagem é “uma construção humana que provém de longa data”, sendo, portanto, uma “construção humana” em “diálogo entre o passado e o presente” (p.266), e sua concepção se dá “segundo uma tradição, uma memória e segundo recordações”. Para a autora, a paisagem depende intrinsecamente da relação entre o(s) sujeito(s) e o lugar. Não há paisagem fora de si, sendo uma formulação propriamente humana e um fato psíquico cuja elaboração é apoiada pela cultura e pela consciência. Sua constituição, segundo a autora, dá-se em um nível íntimo, que surge do inconsciente e, portanto, obscuro, em contraponto às ditas paisagens culturais que são na verdade monumentos aclamados.

É importante mencionar a contribuição de Fatsar (2010), quando o autor apontou uma distinção baseada na temporalidade das paisagens culturais em relação com a realidade física e a subjetividade de quem observa. Assim, foi estabelecida uma comparação entre paisagens culturais derivadas do planejamento e do projeto, muitas vezes representando desejos individuais ou de classes bem definidas, sendo construídas ao ritmo de obra e demandando uma manutenção específica, como jardins históricos, paisagens urbanísticas etc. Estas se diferenciam daquelas que são vernaculares, frutos das intervenções de um modo de vida que imana de uma identidade territorial. Estas podem, por sua vez, serem entendidas como o que Teresa Andresen (2015) chamou de “paisagem do cotidiano”.

Nesse sentido, Andreotti (2010) postula o conceito de paisagem espiritual, ou seja, aquela que é desprovida desse triunfalismo, mas extremamente carregada em si e das bagagens da pessoa que observa. É a ética transformada, com o tempo, em estética. Nesse contexto, postula também que a paisagem revela a bagagem do observador. A autora dispõe sobre o que ela chama de eurritmia: o momento em que encontramos na paisagem correspondentes simbólicos a nossa própria imaginação, propiciando, numa epifania, a elaboração de sentidos para aquela experiência (Andreotti, 2012). Tal perspectiva conflui com a de Lourenço (2002) quando este ressalta que as definições de uma paisagem ocorrem numa efêmera relação: ressaltando que é na posterior representação de seu momento de singularidade que se dá sua construção teórica.

No entanto, ela amplia essa perspectiva para exemplificar os casos em que associações simbólicas são proporcionadas pelo ritmo temporal. Ela cita o caso da Torre Eiffel, que se tornara símbolo de Paris sem ter sido construída nem tampouco como monumento estético. A autora acompanha também o aumento do número de

debates interessados em compreender os impactos e as ameaças que a globalização poderia trazer para as identidades locais, fato que Domingues (2001) denomina “crise da paisagem”. Andreotti (2012) designa essas transformações como antipaisagísticas. Elas seriam aqueles enxertos que intervêm de forma vertical no ambiente, contrariando sua espontaneidade em sua própria determinação e produção do espaço. Tal fenômeno é cada vez mais comum no mundo contemporâneo, e as paisagens não têm condições de metabolizar este devir decorrente de tais intervenções.

Nesse sentido, na discussão sobre patrimônios culturais, ela aponta que eles estão ameaçados pela “globalização dos costumes, dos critérios estéticos, dos padrões de vida, (...) um achatamento cultural que não pode ser encontrado em nenhuma outra época precedente” (p. 14). Defende, por fim, que tal patrimônio deveria ser protegido para impedir a perda de nós mesmos, da nossa identidade. A autora sustenta que a valorização e a defesa dessa paisagem cultural deveria ser confiada aos próprios produtores, detentores e guardiões da cultura em questão, em uma constante disputa com as dinâmicas capitalistas que tentam incessantemente transformar a paisagem, mesmo as mais vernaculares, em mercadoria, ou a própria reificação quando ela se torna “objeto de estudo”.

3.2.6 Paisagem e sincronicidade

Era candomblé, tocávamos para lansã, encerrando os trabalhos dessa Orixá, quando uma nuvem de borboletas invadiu o ambiente²⁶. O que diria um positivista de tal coincidência? Para nós ali presentes foi impossível não estabelecer uma relação entre os acontecimentos. Evidentemente, um cético postularia o ocorrido como acaso ou coincidência. No entanto, essa coincidência só existiu porque havia um significado em quem a experienciava que proporcionou a atribuição de tal sentido à situação. Para a filosofia chinesa, momentos se apresentam mais como acontecimentos fortuitos que produtos de um processo causal. Interessam-se mais pelas conexões possíveis de se estabelecer em determinada contingência e as aberturas que podem provocar do que em ficar justificando o estado das coisas como resultado de um processo linear e determinado.

²⁶ Um dos atributos dessa divindade é o de se transformar em borboleta.

Estes acontecimentos efêmeros, acausais, são geralmente postulados como acaso ou coincidência. No entanto, entendidos como coincidências significativas, são determinados por relações que só existem a partir do sujeito que os experiencia. São arranjos e interpretações parcialmente inconscientes (ou nascidas deste e trazidas para a consciência), produtos da observação, da imaginação, da associação de ideias e da bagagem dos observadores. Há aqui uma questão de ritmo, de uma simultânea presença de um estado psíquico com elementos e acontecimentos que subsidiem paralelos significativos.

Se por um lado o pensamento de Ratzel se derivou do naturalizado princípio da causalidade, base epistemológica da ciência positivista moderna em busca de leis cientificamente observáveis (Maximiano, 2004), Carl Gustav Jung (1875-1961) elaborou sobre um princípio em contraponto, que embasava a epistemologia oriental, a sincronicidade. Jung argumentava que o princípio causal, ou seja, a maneira pela qual concebemos a ligação entre dois acontecimentos sucessivos, era próprio da ciência abstrata e do ambiente laboratorial e que, nas ações da natureza, o acaso imperava de modo frequente.

É correto dizer que o cristal de quartzo é um prisma hexagonal. A afirmação é verdadeira quando se considera um cristal ideal; entretanto, na natureza não se encontram dois cristais exatamente iguais, ainda que todos sejam inequivocamente hexagonais. A forma concreta, no entanto, parece interessar mais ao sábio chinês que a forma ideal. O emaranhado de leis naturais que constitui a realidade empírica é mais significativo para ele que uma explicação causal de fatos que, além disso, em geral devem ser separados uns dos outros para que possa ser adequadamente tratados. (...) O momento concretamente observado apresenta-se à antiga visão chinesa, mais como um acontecimento fortuito que o resultado claramente definido de um concordante processo causal em cadeia. A questão que interessa parece ser a configuração formada por eventos casuais no momento da observação e de modo nenhum as hipotéticas razões que aparentemente justificam a coincidência. Enquanto a mente ocidental cuidadosamente examina, pesa, seleciona, classifica e isola, a visão chinesa do momento inclui tudo até o menor e mais absurdo detalhe, pois tudo compõe o momento observado (Jung, 1997, p.16).

Desse modo, a sincronicidade designa “o paralelismo de espaço e de significado dos acontecimentos psíquicos e psicofísicos” (Jung, 1988, p.94). Não podendo explicar de forma causal a ocorrência simultânea de elementos, o que os liga é o significado que atribuímos a sua simultaneidade. A sincronicidade é, portanto, apenas a contínua capacidade humana de deduzir semelhanças capazes de produzir sentido entre distintos elementos postos em comparação. Esse conceito impregna

toda filosofia chinesa assim como a causalidade impregna o pensamento ocidental. Dessa forma, ela se preocupa mais em entender a totalidade empírica do que a divisão analítica infinita da ciência ocidental. É uma ciência holística que busca entender como cada elemento se integra ao todo. Seria, então, uma concepção de mundo que se situa “na fronteira do mundo das aparências” (Jung, 1988, p.94) e que Jung indica como:

algo que corresponde, em primeiro lugar, ao visível, isto é, *a alguma coisa que tem a natureza de uma imagem*; em segundo lugar, corresponde ao audível, isto é, *a algo que tem a natureza de palavra*; e em terceiro lugar, à *extensão no espaço*, isto é, *a alguma coisa dotada de forma* (Jung, 1988, p.55-56)

Ao estudar o milenar oráculo chinês *I Ching*, também conhecido como o *Livro das Mutações*, Jung (1977) o descreveu como um método para acessar e explorar a sabedoria do inconsciente por meio da sincronicidade. Para consultá-lo, usa-se do lançamento de varetas ou moedas, cuja queda determina um hexagrama que leva a um texto. Os textos dos hexagramas do livro não representam a essência das coisas, mas tendências de movimento. O que o *I Ching* revelaria seria, melhor dizendo, um devir, possibilitando interpretações sobre o passado ao mesmo tempo que instiga associações derivadas da subjetividade do consulente capazes de interferir em suas decisões para o futuro. Daí o nome *Livro das Mutações*. A ideia de mutação retira o foco da fixação de conceitos e leis absolutas, como faz o positivismo, levando-nos a desenvolver um entendimento de como se produz conhecimento sobre algo em constante movimento.

A consulta ao texto do oráculo fomenta associações contingentes relativas ao estado da consciência do consulente naquele determinado momento. Poderia ser considerado uma mera projeção, no entanto, a virtude do *I Ching* estaria justamente em sua capacidade de fomentar projeções de elementos do inconsciente até então não percebidos. Seu único critério de validade é a verossimilhança aferida por quem pergunta. Assim, dilui-se a fronteira entre observador e observado. Tal compreensão também nos permite perceber que não há possibilidade de repetição de um experimento com o *I Ching* (como almeja a produção de leis do positivismo). Entendemos que cada momento tem marcas peculiares únicas, tanto na disposição de seus elementos quanto nas condições psíquicas do consulente, revelando, assim, que há um sentido vivo no texto.

Dessa forma, na perspectiva chinesa, as elaborações sobre o mundo são sempre psicofísicas, implicando quem observa tanto quanto a realidade subjacente. É como na mecânica quântica, em que o estado de uma partícula é calculado em termos de probabilidades e apenas toma materialidade quando é observado, possibilitando que naquele momento específico sua posição pudesse ser constatada. Daí, segundo Jung (1988, p. 94), podemos concluir “ou que a psique não pode ser localizada espacialmente, ou que o espaço é psiquicamente relativo”.

Essa pílula de perspectiva oriental busca apenas enriquecer, em um último momento, nossas investigações sobre a paisagem e a produção de conhecimento que sua análise proporciona. Nesse ponto, já sabemos que a conjugação de elementos sincrônicos nos permite construir sentidos e dispor constelações de forma implicada a quem observa, como atestam as recentes elaborações sobre a paisagem, bem como a epistemologia benjaminiana. Pensar fora da causalidade é a própria habilidade necessária para se interromper o *continuum* da ideologia burguesa do progresso, que escamoteia o real para manter sua posição de poder. Sabemos também que pensar por constelações é uma ferramenta metodológica que incentiva e catalisa esse processo de dispor e organizar, sincronizar, mixar esses elementos sincrônicos que produzem seus caminhos interpretativos em conjunto, revelando conhecimentos inconscientes, sonhos adormecidos no passado e aberturas para a redenção das lutas interrompidas dos oprimidos.

3.2.7 Subjetividade e verdade

Se estamos falando da produção de um tipo de conhecimento baseado na percepção e na sua representação carregada de subjetividade e, conseqüentemente, carregada de teores ideológicos, faz-se necessário pensar, portanto, na capacidade de conhecimento objetivo da verdade. Michael Löwy, em sua obra “As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento” (2000), propõe-se a pensar tal questão. Sua elaboração se faz particularmente interessante para a reflexão que desenvolvemos aqui, uma vez que utiliza da imagem de “paisagens da verdade” para tecer seu raciocínio.

Partindo de uma crítica à pretensa neutralidade científica do positivismo desenvolvido concomitantemente ao próprio capitalismo e que vem submetendo

ciências sociais e naturais a um único modelo metodológico e de objetividade, o autor denuncia que:

tanto a seleção do objeto da pesquisa como a aplicação técnica das descobertas científicas dependem dos interesses e concepções de classes e de grupos sociais que financiam, controlam e orientam a produção científico-natural, assim como da ideologia ou visão social de mundo dos próprios pesquisadores (Löwy, 2000, p.199).

A visão social de mundo apontada por ele se refere a pontos de vista socialmente demarcados, que trazem consigo interesses e marcas que podem ser tanto ideológicas (o pensamento voltado para reprodução da ordem estabelecida), quanto utópicas (que aspiram um “estado não-existente das relações sociais, o que lhe dá, ao menos potencialmente, um caráter crítico, subversivo ou mesmo explosivo” p.12.). Esses pontos de vista têm a capacidade de influenciar

não somente a escolha de objeto mas também a *própria argumentação científica*, a pesquisa empírica, o grau de objetividade atingido e o *valor cognitivo do discurso*: elas conformam não somente os *quadros exteriores* da pesquisa mas também sua *estrutura interna*, sua veracidade, seu valor enquanto conhecimento objetivo da realidade (Löwy, 2000, p.199).

Sendo assim, no campo das ciências humanas, o autor reconhece que as opções partem sempre de escolhas axiológicas que acabam por influenciar as análises empíricas. Desse modo, “Querer, nestas condições, aplicar ao domínio das ciências humanas o modelo de objetividade científico-natural advém de uma ilusão ou de uma mistificação” (Löwy, 2000, p.203). Para o autor, qualquer que seja a elaboração sobre a sociedade, faz-se como uma paisagem pintada por um artista, implicando, portanto, necessariamente o sujeito que a produz. Assim, primeiramente ressalta-se a importância da posição de observação como um ponto crucial para a produção de verdades objetivas.

Nesse sentido, o autor passa por uma crítica ao “momento relativista”, para que tal reflexão não possa nos levar para um domínio no qual todas as interpretações decorrentes dos variados pontos de vista possíveis sejam validadas ou invalidadas. É a partir desse movimento que ele elabora de forma coerente à perspectiva marxista que existem pontos de vista mais favoráveis à verdade, principalmente marcados pela classe, convidando-nos a estabelecer o que ele chama de sociologia diferencial do conhecimento, ou seja, uma hierarquização entre diferentes pontos de vista.

Desse modo, segundo ele, haveria uma visão social do mundo proveniente das classes revolucionárias que seriam mais propensas ao conhecimento da realidade social. Na contramão da burguesia que mais ou menos conscientemente defende seus interesses e privilégios, as classes revolucionárias não têm interesse ideológico em camuflar seus interesses (entendendo a ideologia como essa camuflagem). Para as classes revolucionárias, “a verdade é uma arma de seu combate, que corresponde a seu interesse de classe e sem a qual ele não pode prosseguir” (Löwy, 2000, p. 208). Conclui-se, dessa maneira, que a produção da verdade do proletário também parte de uma aposta histórica em sua emancipação e redenção, reunindo aqui um horizonte comum a múltiplas forças políticas e intelectuais que reivindicam a utopia proletária. A visão proletária não garante a verdade, mas se faz ponto de vista privilegiado justamente por depender da produção da verdade para sua emancipação social enquanto as classes dominantes dependem de mentiras que sustentem ilusões capazes de manter suas posições de poder. “o proletário tem necessidade de verdade...” (Löwy, 2000, p. 218).

Por outro lado, não basta o ponto de vista do proletário para se produzir a verdade do conhecimento. O ponto de observação oferece não mais que uma possibilidade de uma visão. A paisagem final depende também da capacidade do pintor, sua imaginação, seu rigor e sua capacidade comunicativa. Ora, a capacidade de um pintor também traz consigo sua relação com a tradição dessas produções, dos saberes acumulados que o servem como ponto de partida. A explicitação de todos esses atravessamentos também serve à finalidade de não cair num dogmatismo reducionista que limitaria a ciência ao ponto de vista de classe, tornando verdade apenas a visão de uma classe única, ou pior, de um partido supostamente representante dessa classe.

Toda forma de olhar e sua produção estão, portanto, condicionadas por seus atravessamentos sociais, sejam esses identitários, organizacionais etc. Dentre esses atravessamentos, a categoria científica se faz como um atravessamento que pode ser estimulador da produção da verdade quando se coloca como o lugar da intencionalidade da verdade e, também, como ambiente de discussão e crítica permanente em sua relativa autonomia. Sem cair em um ecletismo e sem abrir mão de apontar as divergências essenciais, resta também assumir que a ciência não deve recusar a produção das verdades parciais que se somam provenientes das mais

diversas fontes quando estas são engajadas com o horizonte comum que seria a revolução.

3.3 Arremate

O pensamento de Walter Benjamin se mostra materialista e desenhado como categorias espaciais, havendo também muito de um viés empírico em sua construção, em uma tentativa de pensar “a partir de” ou “depois de” uma descrição apurada dos fenômenos. Ele pensa o espaço e sua produção não exclusivamente segundo uma forma, mas como um processo. Então, enquanto a arquitetura e o urbanismo, de forma abstrata, esvaziam o objeto cidade para raciocinar sobre ela, separando em camadas, submetendo-se à indústria imobiliária, às políticas públicas e ao consumo, Benjamin não renuncia à complexidade em questão, misturando essas camadas em uma compreensão de que a materialidade real do urbano escapa ao planejamento.

Assim, pensamos de acordo com Velloso (2022, p. 214), quando a autora coloca que:

(...) para ver e falar sobre o urbano, que se coloquem sob a lente não apenas a forma da cidade, sua ordenação física e seus desdobramentos materiais num determinado território - ou, ainda, os planos para seu desenvolvimento - , mas também aquilo que historicamente excedeu sua forma, seja enquanto crescimento desordenado, suas franjas e periferias contrariando a ordem do desenho e do planejamento, como, ao mesmo tempo, a ação de seus habitantes, os conflitos, reivindicações, suas demandas por espaço, suas formas de vida (Velloso, 2022, p. 214).

Essa conclusão é importante ao entendermos a cultura popular como um florescimento, uma irrupção, em meio ao plano colonial brasileiro e a nossa experiência urbana, bem como ao pensarmos metodologias que consigam elaborar sobre seus domínios.

Pensar por constelações, segundo Velloso (2022), implica escrever textos capazes de apresentar elementos heterogêneos, relativos a diferentes experiências históricas, originárias de momentos distintos, mas que se expressam conjuntamente em um mesmo momento do agora. Como em um mosaico, quanto menor o detalhe, maior a possibilidade de significado total, abrindo aqui, inclusive, outras perspectivas para as produções descritivas da geografia.

Dessa forma, podemos ressaltar, uma vez mais, a proposta metodológica expressa pelo texto benjaminiano – as constelações, como própria e adequada à

arquitetura urbana, propiciando, como coloca Bolle (2019, p., 1723-1724), “um texto estruturalmente não conclusivo, um dispositivo dinâmico com o qual as pesquisas benjaminianas sobre a metrópole moderna podem ser redimensionadas e reprogramadas de acordo com novas configurações históricas”, principalmente ao se considerar que, com os avanços tecnológicos, a quantidade de coisas “esvaziadas” vem crescendo de forma exponencial.

Entretanto, a perspectiva benjaminiana nos mostra que as cidades, além de ser o ambiente da alienação, da diminuição da experiência, são, por outro lado, também espaços de inovação cultural, excitação intelectual e encontros potentes. O modo benjaminiano de apresentação do raciocínio nos convida a um movimento intelectual de desapegar de uma tradicional racionalidade europeia que quer organizar linearmente, dividir e afunilar à menor parte ou padronizar os caminhos da análise em métodos universalistas. Assim, o caminho para se compreender e elaborar acerca desses processos perpassa criar essas constelações a partir dessa matéria-prima heterogênea a fim de proporcionar múltiplas interpretações nos mais diferentes leitores, possibilitando aberturas comprometidas com a redenção da tradição dos oprimidos, interrompendo a falsa sensação de continuidade linear da ideologia burguesa do progresso. Essa é a missão do materialista-histórico.

Pensar por constelações, cientes de que tal processo está impregnado da subjetividade do observador, coloca-nos que sua montagem se legitima pela plausibilidade e utilidade, aqui balizadas por um claro objetivo político. Nesse cerne, nossa proposta, de modo algum, é a de impor interpretações e discussões teóricas. Por outro lado, também não faz parte de nosso plano se abster de discutir e propor interpretações. Inferir do emaranhado que apresentamos aqui, entre fragmentos teóricos, históricos e empíricos, uma constelação é um lampejo que se expressa. O que temos é uma representação teórica de um momento, com ciência de sua singularidade, efemeridade e transitoriedade.

A partir das explorações propostas neste capítulo, da epistemologia e da metodologia benjaminiana às discussões sobre o conceito de paisagem, buscamos sermos capazes de dar vazão a um modo de análise da Cultura Popular derivado da experiência urbana contemporânea dessas culturas. Se Benjamin, nos princípios de seu trabalho acadêmico, começa pela crítica de arte, estabelecendo uma visão particular sobre a cultura e ampliando seu modo de análise para as cidades, não é de se surpreender utilizar de sua teoria do conhecimento para as culturas populares e as

relações que estabelecem com a experiência urbana. Constituindo uma perspectiva ainda pouco explorada pela geografia brasileira, a epistemologia benjaminiana para o urbano seria uma forma possível e adequada para possibilitar o olhar que almejamos ter para com as culturas, capaz de revelar particularidades em razão do método que dispõe.

O olhar de Benjamin, que buscava enxergar a potência naquilo que era tido tradicionalmente como alienado, desde o Romantismo Alemão até a vida cotidiana nas cidades modernas, faz-se coerente com nossa intenção de extrair das culturas populares brasileiras, também tidas como alienadas, nostálgicas e fadadas à morte, suas potências resistentes à opressão, sem, no entanto, desconsiderar os problemas existentes, como tantos trabalhos de denúncia já constatam e se debruçam sobre isso. Essas culturas, assim como o Drama Trágico Alemão, também são constituídas por elementos heterogêneos das mais diversas origens e marcas de momentos diferentes da história, que dão a forma que possuem hoje, no entanto, alimentando seu movimentar constante. Tal característica das culturas populares é um reflexo da natureza da experiência brasileira enquanto país colonizado com múltiplas influências culturais, um sistema estruturante de opressão e uma necessidade latente e contínua de resistência.

A ideia de constelação nos dá uma metodologia, e o conceito de paisagem, em seu sentido mais objetivo, materialidade enigmática, repositório da experiência cultural e dimensão própria da vida cotidiana, fornece-nos os elementos para elaborarmos uma constelação. Entretanto, em um movimento de ampliação de sentidos sobre paisagem para além do que é imediatamente visível, ela inclui processos políticos e sociais, significações, símbolos, além de relações transescalares de produção, circulação, territorialidades, interações verticais e horizontais. Assim podemos entender que a elaboração de uma constelação nos dá também uma paisagem, por consequência, no sentido de expressar a visualização de uma territorialidade apreendida numa imagem dialética, agenciada por meio dessas formas culturais. As afinidades entre os conceitos de constelação e paisagem são muitas. Poderíamos elencar algumas aqui como a sua natureza mosaicular, composta por elementos de origens e tempos heterogêneos, cujos sentidos demandam uma arqueologia do olhar que desvele seus palimpsestos.

Dessa forma, ambas são fatos psíquicos e suas elaborações implicam necessariamente o observador. Elas demandam igualmente novas gramáticas

metodológicas de acordo com cada objeto ou pergunta de pesquisa. De acordo com as reflexões propostas, tal processo não pode renunciar as estruturas e os processos de produção que condicionam nossas elaborações, afinal, os objetos nos “olham de volta” (Benjamin, 2019²⁷) e reagem, de forma diferentes, a pesquisadores e a pesquisas diferentes. Há aqui um método que assume a complexidade do objeto. No entanto, Maximiano (2004) aponta que, no Brasil, passando por Aroldo de Azevedo, Ab’Saber, Ross e pelas poucas publicações em anais dedicadas à paisagem, podemos perceber que a dimensão humana ainda encontra poucas aplicações práticas e carece de elaborações e, principalmente, de trabalhos que apliquem empiricamente o conceito.

De tal forma, essa paisagem humana e cultural (admitindo a redundância) entra em questão neste trabalho, sendo uma apreensão da imagem dialética da rede agenciada por meio da cultura popular e, mais especificamente, pelo maracatu nação, ou seja, das suas dinâmicas contemporâneas em contexto urbano e, também, da globalização que fragmenta suas identidades e coloca esses fragmentos em trânsito no espaço, seus circuitos econômicos, a interação com as pautas identitárias, a apropriação cultural, a reificação e o espetáculo, interagindo com os grupos percussivos e outros agentes tangenciais. A constelação é a elaboração que nos foi possível ao conjugar alguns fragmentos dessa paisagem, seja pela análise histórica das lutas descontínuas e de seus momentos de origem (conceito que será discutido logo abaixo), seja pelos elementos sincrônicos no presente, seja pelas condições psíquicas do agora. A paisagem, em seu sentido ampliado aqui, expressa a interação da cultura com sua paisagem mais objetiva.

Como no mencionado caso do candomblé de lansã, a paisagem é a dimensão contenedora de elementos siconísticos. Se a paisagem está impregnada da subjetividade dos que elaboram sobre ela, é a dimensão em que sensações e fenômenos compartilhados podem criar mundos, encantar, dar sentido ao mundo que vivemos. Dessa forma, ressaltamos e reverenciamos essas outras epistemologias que dão sentido à existência mesmo diante da barbárie e nos fornecem razões para sua própria reprodução, sobrevivência e resistência. O compromisso com a continuidade faz parte de sua essência, que, por sua vez, necessita garantir a preservação do mundo, da natureza, do outro e da comunidade.

²⁷ Na edição consultada, o trecho encontra-se na **nota 9, item 2**.

Por fim, a partir de uma experimentação metodológica, vislumbramos essa possibilidade de se olhar para as culturas populares brasileiras, aqui aplicada ao maracatu de baque virado, que nos permita captar sua capacidade crítica e apreender seus meios de resistência ao longo dos tempos. Buscamos extrair sua crítica imanente, revelando suas potencias, mas indo em direção a uma crítica programática, ou seja, colocando-a em perspectiva com nossa experiência contemporânea e com nossos compromissos políticos para o futuro.

As culturas populares atualizam o passado no presente, mantendo vivos os sonhos do passado e uma crítica imanente do presente. Instaurando, ainda que momentaneamente ou localizadamente, outros mundos e modos de existir, inevitavelmente, instauram também outros modos de um fazer-cidade e de um fazer-urbano. Seu potencial revolucionário não provém de uma continuidade alienada de uma tradição, sendo capaz de criar sentidos coletivos, sentimento de coesão e outros caminhos de sobrevivência perante a catástrofe generalizada que temos atravessado. Feitas por pessoas de seu tempo, estão também sujeitas ao processo de alienação e fetichismo do agora, bem como as relações de trabalho e consumo. Resta nos perguntar o que permanece para além dessa alienação inerente, como e por quê. Afinal, sabendo que a transformação é inerente ao processo de continuidade dessas tradições, há a dificuldade de se pensar um protocolo ou uma agenda de ações que vise reproduzir objetivamente essas experiências resistentes em outros lugares e contextos. O que temos são lugares de encruzilhadas, desafios ao pensamento moderno, sendo importante se deparar de forma empírica com tais contextos, deixando que se afirmem em seus próprios termos.

4. MARACATU DE BAQUE VIRADO

4.1 A Ideia de Origem

Apresentada nossa diretriz metodológica e nossa gramática de discussão, para adentrarmos com maior profundidade nos fragmentos relativos à tradição do Maracatu, abrindo caminhos interpretativos, faz-se necessária a perspectiva sobre a ideia de origem contida na epistemologia urbana de Benjamin. Para o autor, a origem não é um marco precisamente determinável e fixado na história. Pelo contrário, a origem é algo que se dá no fluxo de uma experiência, de um devir. É uma ruptura capaz de estabelecer um novo devir. Uma vez que a ruptura se dá no fluxo de uma experiência, faz-se impossível apreendê-la a partir da fixação de um único fato originário. É, portanto, necessário atentarmos-nos à configuração de forças ao redor da ruptura, que nos diz ser ela capaz de estabelecer um novo processo, diferenciado de um anterior. Ou seja, capaz de nos habilitar, diferenciar estes dois momentos – anterior e sucessor à origem. A origem é uma categoria histórica e não lógica. Não é um espetáculo, mas sim micrológica, multiescalar, de muitas camadas, de simultaneidade e interação entre múltiplas conjunturas contingenciais.

Ao considerar que se dá no fluxo da experiência, Pusca (2009) nos mostra como a origem para Benjamin tem na visualidade uma chave para ir além dos limites da filosofia tradicional. Segundo a autora, “as mudanças devem ser visíveis para serem internalizadas e devem ser interpretadas e entendidas para se agir sobre” (Pusca, 2009, p. 249).²⁸ Assim, a origem é marcada fisicamente e espacialmente, de modo que objetos surgem e desaparecem, deixando ruínas, memórias e mundos imaginados no passado, possibilidades construídas para o futuro. No mundo contemporâneo, a visualidade e a experiência são concernentes ao urbano. Assim, a cidade se torna um elemento central para essa discussão na mesma medida em que a ideia de origem passa a ser compreendida como decorrente de nossa apreensão da materialidade, estando, então, vinculada a processos individuais e coletivos de percepção. Seu estudo se debruça, desse maneira, menos numa ideia de momentos-chave, e mais nos panos de fundo, conjunturas, contextos e, por fim, em como essas transformações são visivelmente marcadas no ambiente, além da forma como são

²⁸ Tradução minha. Do original: “change has to be visible to be internalized, just like it has to be understood and interpreted to be acted upon”.

percebidas por aqueles que as experienciam. Sob tal ótica, a origem é sempre uma perspectiva, dentre infinitas outras leituras possíveis, instigada pela experiência urbana. A relação intrincada entre transformações históricas e materialidade faz com que nossa interpretação dependa da nossa habilidade de reconhecer passado, presente e futuro na materialidade.

Sob tal viés, seria a origem dos Maracatus a própria colonização do Brasil pelos portugueses? Ou, antes disso, teria ainda suas essências determinadas pelas subjetividades construídas em e sobre Portugal a partir de eventos históricos anteriores, como a ocupação árabe na Península Ibérica, onde, como nos mostra Schucman (2012), esboçaram-se os primeiros traços das relações racistas que seriam estabelecidas em nosso território posteriormente pelos lusitanos? Ou seria a origem dos Maracatus as antigas coroações de reis congos, ou ainda posterior, a sua vinculação aos candomblés? Talvez fosse as determinações conceituais de Guerra Peixe, ou as perseguições do Estado Novo, a competição do carnaval, a inventividade de mestre Walter França. Ora, as origens dos Maracatus são muitas e são esses redemoinhos no devir histórico que pretendemos investigar daqui em diante.

4.2 As Coroações dos Reis do Congo

Pereira da Costa (1974), Guerra-Peixe (1980), Andrade (1982) e Silva (2000), dentre outros autores, estão de acordo que o embrião da cultura do Maracatu estaria nas antigas coroações de Reis do Congo, que ocorriam no Brasil, promovidas, principalmente, pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Segundo Lara (2013), essas coroações existiam como uma instituição mediadora entre sociedade branca e negra a fim de apaziguar tensões sociais decorrentes da escravatura. O reconhecimento de lideranças africanas seria, portanto, útil para os brancos à medida que estabelecia uma instância negociativa que possibilitava prevenir e conter revoltas, pactuar conversões ao catolicismo e à língua portuguesa etc. Do outro lado, permitia negociar folgas e garantias mínimas diante de tanta opressão, principalmente em decorrência do trabalho dessas Irmandades que assistiam doentes e maltratados, garantiam enterros, dentre outros interesses por parte da população africana.

Lucas (2014) aponta que ainda em África, no final do século XV, já havia sido introduzida a devoção à Nossa Senhora do Rosário. O Reino do Kongo, que tem seu

início datado por volta de 1390, foi acessado por portugueses pela primeira vez em 1483, sob o reinado de João I (Anzinga a Ancua). Sob o comando do seu filho Afonso I (Nepemba Angiga), o Reino do Congo se converteu oficialmente ao catolicismo, sendo reconhecido pelo Papa e pelas coroas europeias. Há uma bula do Papa Urbano VIII autorizando missionários a coroar os Reis do Congo de acordo com o rito católico. Assim, houve uma imposição de elementos europeus na constituição dessa coroação de reis africanos. No Brasil, essa expressão estaria presente desde o início da colonização, principalmente entre os africanos da África Bantu, sendo mencionada em uma carta do jesuíta Antônio Pires que aponta confrarias do Rosário em Pernambuco, realizando coroações na igreja já em 1674. Tais rituais foram comuns em todo Brasil, e até em outros países da América e em Portugal. Especialmente em Minas Gerais, a organização social dos primórdios da capitania esteve profundamente vinculada à atuação dessas irmandades²⁹.

Ainda assim, para os africanos, as coroações eram um meio pelo qual podiam afirmar sua identidade cultural, de forma que adicionavam sua subjetividade ao processo, produzindo novas formas culturais. Mesmo quando da conversão do reino do Congo ao catolicismo, essa impressão da subjetividade congoleza estava presente, podendo ser observada, por exemplo, no uso “*nzo a n’kisi*” para se referir à “igreja” e “*n’kanda n’kisi*” para se referir à “bíblia” (atualmente “*nzo*” é a palavra utilizada para as casas de candomblés nação Angola-Congo no Brasil, e “*N’kisi*” é a palavra para as divindades ali cultuadas, assim como são os Orixás para os lorubás). No entanto, essa história é sempre relatada pelos dominadores com um viés de ser uma instituição importante para a manutenção da submissão africana no Brasil.

Ora, só foi de interesse da própria população afrodescendente manter essa cultura viva mesmo após a abolição, por se tratar de algo que estava impregnado de uma subjetividade própria desse povo. De todo modo, a obsessão por uma origem súnica é uma influência positivista. Embora esse embrião seja verdadeiro, não explica sozinho o atual estado das coisas. A cultura é reinventada cotidianamente, e o maracatu que vemos hoje é um maracatu pós-década de 90, resultado de um longo processo de transformações. Ele não pode ser entendido como mera reminiscência da coroação dos Reis do Congo, alienando seus sujeitos de sua criatividade histórica,

²⁹ É válido mencionar que em Minas há a história de Chico Rei, que teria vindo para Vila Rica no séc. XVIII e sido coroado Rei do Congo no Brasil numa festa de Nossa Senhora do Rosário.

sendo que, ainda hoje, mesmo com as tendências à homogeneização provocadas pelo atual estado do capitalismo globalizado que veremos adiante, prevalece a diversidade e os seus marcadores dentro da comunidade maracatuzeira.

4.3 Abordagens Históricas

Faz-se necessário pensar, então, os caminhos históricos que transformaram uma manifestação cultural desprestigiada em algo atrativo. Historicamente submetida ao racismo, uma vez que proveniente do povo negro e das suas formas de religiosidade, e relacionada à pobreza e à marginalização, percebe-se um processo recente de valorização do que é dito popular e tradicional, especialmente por parte de uma classe média branca e universitária, que vai ganhando espaço seja em grupos tradicionais, seja em grupos artísticos que performam a musicalidade e a corporalidade dos maracatus. Fato primeiro é que há um desenrolar da manifestação cultural que se desdobra de uma cerimônia colonial de coroação realizada junto a uma igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos para uma manifestação carnavalesca.

Pouca é a documentação de como os maracatus se organizavam no séc. XIX, sendo que o que nos chega atualmente é a visão negativa de uma elite intelectual que se dispunha a relatá-los. Como nos mostra a historiografia desenvolvida por Guillen (2013), pelo menos desde 1908, verifica-se a anunciação alarmista das supostas tendências a se extinguir dos maracatus, quando assim escreveu o folclorista Pereira da Costa³⁰. O paradigma positivista da época publicitava um arrefecimento das tradições presumindo um processo de adesão à cultura branca por parte da comunidade negra. Assim podemos ver nas palavras de Pereira da Costa (1974)³¹ ao tratar do Maracatu Cambinda Velha:

Se o maracatu, prestes a extinguir-se pelo seu arrefecimento. Uma vez que não existem mais africanos, e os seus descendentes procuram de preferência imitar a sociedade da gente branca, celebrando as suas festas íntimas com reuniões dançantes segundo os moldes usados; se o maracatu, portanto, já rareando, modestamente aparece somente nas folias carnavalescas, época houve, e bem próxima ainda, em que se exhibia em número avultado, mais ou menos bem organizados, ostentando mesmo alguns aparatosas galas e com

³⁰ (1974). Primeira descrição pormenorizada dos Maracatus-Nação, embora existam referências documentais de menções esparsas anteriores (Guillen, 2013).

³¹ O autor escreveu em 1908, a edição consultada é de 1974.

um luxo tal que seu arranjo complexo representava, relativamente, avultada quantia. (Pereira da Costa, 1974, pg. 116-117?)³².

Segundo Pereira da Costa (1974), os Maracatus seriam formas de se sublimar a escravidão e, desse modo, seu processo de extinção estaria relacionado ao desaparecimento gradual dos africanos e a subsequente adesão à cultura branca por parte de seus descendentes. Após a abolição, era de se esperar que os fazedores da Cultura fossem perdendo os sentidos e os significados dessa tradição que permanecia, de modo que ela se tornasse algo melancólico, remanescente do passado escravocrata e em vias de desaparecer.

Ainda assim, é possível extrair do discurso do folclorista o fato de o maracatu ainda ser expressão de alegria daqueles negros e negras da época. Tal contradição apenas atesta, como nos mostra Guillen (2013), que as descrições sobre os maracatus dizem pouco sobre o maracatu em si, revelando-nos, principalmente, sobre os desejos dessa elite intelectual que escrevia. A autora descortina que, imersos nessa ideologia fatalista, não percebiam a contradição revelada por suas próprias linhas, que relatavam, simultaneamente, o luxo e a opulência com os quais desfilavam os Maracatus. A autora ressalta que nesse período de pós-abolição, as heranças do passado escravocrata eram tratadas como problema a ser equacionado, incluindo aí a própria população afrodescendente e seus legados culturais. Destaco que Pereira da Costa (1974), àquela época, já narrava as transformações dessa cultura, que já não mantinha suas práticas “originais”, estando, já naquele momento, vinculados estritamente ao carnaval. Ressalto, entretanto, que certamente essa afirmação partia da observação das saídas públicas dos Maracatus no carnaval e não considerava a complexidade das dinâmicas mais internas, provavelmente não acessadas pelo autor.

4.3.1 Estado Novo

A fase do Estado Novo, foi marcada, entre 1937 e 1945, pela interventoria de Agamenon Magalhães (promotor, geógrafo e político) no estado do Pernambuco. Foi um momento de intensa repressão às organizações de esquerda, à comunidade LGBTQIAP+, às culturas e às religiosidades afro-brasileiras e aos “vadios”, além de campanhas de erradicação dos mucambos recifenses sob críticas de intelectuais

³² Publicado originalmente em 1908, na revista do IHGB – Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

como Gilberto Freyre e Manuel Bandeira (Zaidan, 2005). Ferreira (2013) afirma que é justamente entre os anos 30 e 50 que os maracatus são expulsos para as periferias, graças aos investimentos imobiliários e às políticas de modernização do centro do Recife. Tais políticas, entendendo que as práticas negras representavam um atraso à modernidade, incluíam a retirada dessas manifestações. Esse processo acarretou à expansão urbana do Recife sentido Norte, até que encontrasse com a Zona Oeste de Olinda. Nesse contexto, a população negra e pobre ocupou rios e mangues com palafitas, encostas, construções precárias sem, no entanto, renunciar a suas referências culturais (Ferreira, 2013).

É, por isso, afirma o geógrafo, que há uma grande concentração de maracatus, terreiros, escolas de samba, caboclinhos e afoxés nessa interseção entre a Zona Norte do Recife e a Zona Oeste de Olinda. Esta área também é o lugar de maior adensamento populacional na metrópole, mas, contudo, foi este rearranjo espacial que acarretou, em alguma medida, à segurança para as práticas culturais e religiosas, agora localizadas em enclaves mais distantes dos olhares das classes mais altas e das instâncias de controle. É importante salientar que, durante o Estado Novo, mesmo com as perseguições estruturais a tudo que era advindo da população negra, os maracatus, ainda assim, conseguiam permissões para ensaiar de modo controlado pela federação carnavalesca. É inegável que tal fato não tenha estreitado ainda mais a relação entre o maracatu e a festa.

4.3.2 A religião nos maracatus

O mesmo não ocorreu em relação aos terreiros de Candomblé e Jurema. Sistemáticamente perseguidos, acabaram por encontrar abrigo nos maracatus que encobriam os cultos afro-religiosos por meio de seus ensaios. Há casos, aponta Ferreira (2013), de grupos religiosos formarem, naquela época, agremiações carnavalescas a fim de dissimular suas práticas espirituais. Essas são algumas das chaves para compreendermos o processo de vinculação dos maracatus às religiões de matriz africana e indígena. Essa incorporação aos poucos foi sendo assimilada pela cultura do baque virado de forma ampla, até se exteriorizar nos desfiles, nos cânticos e nos discursos, passando a ser um definidor contemporâneo de sua essência.

Segundo Koslinski (2013), indumentárias e toadas passam, no século XXI, a afirmar publicamente o vínculo religioso dos maracatus, de modo que podemos perceber uma mudança nas letras das toadas que antigamente afirmavam a realeza do maracatu, a sua própria história, muitas vezes com referências à África bantu e às festas do rosário, possuindo, inclusive, cantigas em comum com o congado, como “ô senhora do rosário a sua casa cheira/ cheira cravo cheira rosa, cheira flor de laranjeira”. Tais toadas seriam de domínio público e podemos encontrá-las sendo cantadas por muitos maracatus, dadas as devidas adaptações seja do sotaque do baque e das letras, com o nome de cada nação ou de suas bonecas. A entrada do candomblé marca uma alteração no conteúdo dessas cantigas, passando a ser mais comum referências à religião, evocando principalmente referenciais iorubás, elementos utilizados para a legitimação contemporânea dos maracatus.

Guerra-Peixe (1980), quando escreveu seu livro, já apontava a existência de obrigações religiosas nos cultos de terreiro, assim como a presença das calungas. No entanto, tais aspectos ainda não possuíam a centralidade e a importância que a eles hoje é remetida. Ainda assim, Koslinski (2013) ressalta que, mesmo nos dias de hoje, as obrigações religiosas não possuem um padrão, sendo feita de maneiras específicas por cada maracatu. Tal menção é muito natural, dada as variações inerentes à forma de organização dos terreiros sem padronização litúrgica e a forma personalizada e exclusiva que cada entidade espiritual demanda que sejam executados seus trabalhos em cada ilê.

De todo modo, o vínculo religioso dos maracatus se tornou talvez o elemento mais reivindicado hoje para a afirmação de uma nação, principalmente em contraponto aos grupos percussivos. Com o tempo, a diversidade religiosa vem aumentando dentro dos maracatus, com a diversificação das nações de candomblé que o compõem, por exemplo, o Leão Coroado, de nação Nagô; o Leão da Campina, de nação Angola; e outros como o Estrela Brilhante do Recife e o Almirante do Forte que se vinculam tanto à jurema quanto ao candomblé.

Ao reconhecermos que a entrada da religiosidade afroindígena nos maracatus se deu marcada pelos aspectos contingenciais apresentados, ou seja, pela perseguição, pelo racismo, pela proibição, pela afirmação pública dessa fé se apresentar de forma controversa, afinal, seu objetivo primeiro, para sua própria manutenção, era a necessidade de se esconder e se camuflar por meio dos maracatus. Desse modo, devemos pensar também nos processos que levam à

afirmação desse orgulho religioso, acompanhando a evolução do pensamento dos maracatuzeiros, bem como dos militantes do movimento negro, dos religiosos, além de ainda ponderar acerca dos processos de reificação da cultura e da espetacularização do exótico que também são determinantes nesse processo histórico.

4.3.3 Os escritos dessa época

Os escritos de cronistas desse período, como José Lucilo Varejão, Mario Sette, Fausto Tenório de Amorin e José Lins do Rego, retratam um pouco da vida cotidiana no Recife e reiteram o lugar do maracatu como “coisa de negro”, de uma população destituída de poder, imersa em uma fantasia de realeza, uma simples imitação caricata de costumes brancos estranhos a eles, em uma perspectiva que seguia sem capacidade de interpretar a cultura pela ótica de quem dela participa, como nos demonstrou Guillen (2013). Para exemplificar, observemos alguns excertos: Varejão (1991³³, p.223) descrevia que a ocupação da rua pelo Maracatu se dava com a “ilusão do mando, a ilusão de que podem, de que são senhores”. Rego (1984³⁴) coloca que “O maracatu do Leão Coroado entrava na Imperatriz abafando tudo. Os bombos, os instrumentos de xangô calavam tudo.” (...) rompendo a multidão como “avalancha” (p. 266.). Sette [1948] falava de o Maracatu como pretexto para seus fazedores vestirem coroa, manto, cetro e ouvirem novamente o maracá e o atabaque, cantar e abrigar-se sob um pálio alçando “acima dos brancos a boneca fetiche” (p.149).

Seria a realeza dos Maracatus tão ilusória assim? Façamos uma aproximação subjetiva com as Coroações dos Reis do Congo, cultura por meio da qual a população negra instaurava seus sentimentos de realeza e que, como vimos, antecede Maracatus, Congados e outras culturas. Sette [1948] apontou que as Congadas expressariam antigas cerimônias reais africanas. O autor levanta a figura de soberanas africanas que, embora escravizadas no Brasil, não perderam nunca a majestade em seus modos. Ora, talvez houvesse tal legado real desde suas respectivas histórias pessoais enquanto africanas em diáspora; ou, por outro lado, possamos conceber a constituição de “majestades” a partir da experiência social brasileira, nas respectivas comunidades, na construção de lideranças a partir da

³³ Publicado pela primeira vez em 1927.

³⁴ Publicado pela primeira vez em 1935.

experiência cotidiana daquela época. É assim que, apesar de todo vício do olhar dos pesquisadores até então, Guillen (2013) demonstra, em sua historiografia, justamente a partir da análise do incômodo em relação aos maracatuzeiros observado nos estudos desses cronistas, a forma como os maracatus se impunham no espaço público.

Interessa, portanto, saber como o discurso se transforma, desde essa perspectiva de uma “coisa de negros” para a ideia de uma “cultura pernambucana autêntica”, atraindo o olhar de intelectuais e iniciando um processo de inversão do pensamento, agora mais interessado na ótica de quem pratica a cultura. Segundo Guillen (2013), entre os anos 30 e 80, os Maracatus se tornaram foco de diversos intelectuais interessados em pesquisar a permanência de antigos costumes africanos no Brasil, como Mário de Andrade (1982)³⁵ e Bastide (1945), já apontando alguns avanços nos estudos a partir das perspectivas etnográficas. Contudo, o marco na historiografia do maracatu, indiscutivelmente, foi o estudo desenvolvido pelo maestro Guerra-Peixe, *Maracatus do Recife*, publicado em 1955, a partir de suas observações durante um extenso trabalho de campo em Recife, de 1949 a 1952, e foi considerado, por longos anos, o maior estudo acerca da cultura do Maracatu.

4.3.4 Guerra-Peixe

Foi a partir dos estudos do maestro Guerra-Peixe (1980) que se chegou à categorização hoje difundida popularmente: a de que existem dois tipos de maracatu. Até meados do séc. XX, a diferenciação que hoje toma conta do senso comum não existia. Havia, até então, uma grande imprecisão quanto a categorização dos maracatus, uma vez que esta palavra dava nome a mais de um tipo de manifestação cultural, que, por sua vez, ocorriam em lugares também diferentes, desde a região metropolitana do Recife até o interior do Pernambuco, principalmente a região conhecida como Zona da Mata Norte Pernambucana. O maestro diferenciou dois maracatus: o de baque virado (ou nação), de um lado, e o rural (ou de baque solto), do outro. Segundo Carvalho (2007), apesar de tratarem da mesma coisa, o termo maracatu-nação se refere mais a sua forma organizacional, religiosa, enquanto o termo baque virado estaria mais voltado à musicalidade desses grupos. Sansone

³⁵ Escrito entre 1934 e 1944.

(2004) ressalta, de toda maneira, que o maracatu é nação não por ser um grupo étnico, mas pelo que é compartilhado em termos de sentidos e práticas, constituindo um modelo organizacional que se assemelha, em alguma medida, às nações de candomblé.

Desde então, houve um movimento de adesão da elaboração do pesquisador por parte do setor público, da academia e dos maracatuzeiros. Tal movimento nos permite ilustrar de antemão o processo de interação entre essas distintas instâncias de produção do saber e de políticas. Seu livro ainda hoje é utilizado para legitimar tradições e consagrar “fundamentos”. Como consequência e reverberação dos estudos de Guerra-Peixe, seu principal objeto de estudo, o Maracatu Elefante, da Rainha Dona Santa, passou a ser tomado como uma tradição africana e um modelo de maracatu de baque virado. Com a consolidação do conceito “maracatu” após as pesquisas do maestro, desdobra-se um processo de homogeneização que ignora, como ele mesmo apontava, que a maioria dos maracatus eram híbridos, misturas entre os dois tipos identificados e outras culturas pernambucanas. A identidade estava fixada e a diversidade interna dos maracatus passa a ser desconsiderada em todas as dimensões: musicais, espirituais, estéticas, na forma como ocupavam as ruas, seus modos de ser e fazer.

4.3.5 Katarina Real

Seguindo com a história, o antigo medo do desaparecimento dos maracatus perpetua todo esse processo e é com a presença da antropóloga Katarina Real (1927-2006) no Recife, entre 65 e 68, que tal temor se transforma em ação. A norte-americana, que viveu parte de sua juventude no Brasil, estudou antropologia e cultura brasileira. Por meio de seu contato com a influente família Beltrão do Recife e de suas afinidades com o movimento folclórico brasileiro, foi nomeada secretária geral da Comissão Pernambucana de Folclore, além de ter presidido a comissão organizadora do Carnaval do Recife de 1966 a 1968.

Sua integração à comissão e sua atuação nela ao longo da ditadura militar certamente foi viável, em boa parte, em razão de sua nacionalidade estadunidense, transgredindo e muito o que se era esperado, naquela época, para uma mulher brasileira. Com ações influenciadas pelo folclorismo, sua perspectiva era de proteção e “resgate” da cultura, protegendo-a de transformações, ou seja, entendendo as

tradições como uma espécie de permanência objetificada (Kubrusly, 2007). Real construiu um grande acervo sobre a cultura popular pernambucana e mediava trocas entre agremiações, poderes públicos, privados, academias, dentre outras instituições. Possuía boa relação com importantes fazedores da cultura como dona Santa, Luiz de França Eudes Chagas, dentre outros maracatuzeiros e sacerdotes do candomblé que interagiam com a Comissão Pernambucana de Folclore. Por meio dessa instituição, influenciou diretamente para a atual configuração dos maracatus e do carnaval do Recife, contribuindo para criação de novos maracatus, reerguimentos, coroações (como a de Eudes Chagas, (Real, 2001)), aproximando-os da sociedade mais ampla por intermédio dos órgãos culturais da época (Kubrusly, 2007; Oliveira, 2013). Suas obras “O Folclore no carnaval do Recife” (1967) e “Eudes, o rei do maracatu” (2001) são, atualmente, bibliografias obrigatórias para quem se dedica a esta temática.

4.3.6 Movimento Armorial, Manguebit, e o surgimento dos grupos percussivos

Ao mesmo tempo que uma corrente de intelectuais passava a se interessar pela permanência da cultura do maracatu, até o fim da década de 90, permaneceram também pesquisadores que davam pouca importância a essa cultura em suposto processo de desaparecimento, como Roberto Câmara Benjamin (1989) e Leonardo Dantas da Silva (1999). Houve, desde então, uma mudança de conjuntura e surgimento de novas lentes, que deu grande visibilidade aos maracatus no mundo.

O Movimento Armorial, nascido em 1970 no departamento de extensão cultural da UFPE, criado por Ariano Suassuna e com o apoio de artistas como Francisco Brennand e Raimundo Carneiro, ganhou relevância e influência no cenário artístico da época. Intentava estabelecer uma arte erudita a partir da cultura popular nordestina, como o cordel, os mamulengos, cavalos-marinheiros, bois, xilogravuras, cinema, música etc. O Movimento foi um dos projetos influenciados pelas ideias de “resgate” da cultura popular e a suposta necessidade de “salvar” o tradicional. Influenciados pela mesma perspectiva, houve também a atuação de outros movimentos, por exemplo, o Maracatu Nação Pernambuco e o Movimento Negro Unificado (experiências que trataremos mais adiante). Com Arraes no governo do Pernambuco, Suassuna assume a Secretaria de Estado de Cultura entre 1995 e 1998, fomentando, com o viés de tal, a discussão sobre a cultura popular, a identidade pernambucana e as políticas públicas culturais. Já vimos, porém, que não há resgate

para essas práticas, já que estão em constante transformação e reinvenção. Resgatar o quê, portanto? Essa ideologia do resgate acaba por corroborar com a reificação e objetificação da cultura, uma vez que a entende como permanências cristalizadas.

Por outro lado, tensionando com as perspectivas armoriais, surgiu em 1991 o movimento de contracultura denominado Manguébit, que, ao contrário de cristalizar as tradições, conectava-se com a cultura do mundo. Com o lema “Pernambuco embaixo dos pés e a mente na imensidão” e símbolos como os caranguejos com cérebro e a parabólica fincada na lama, expressavam as recentes transformações nas relações entre local e global (Esteves, 2013). Cantavam a vida cotidiana e as mazelas da cidade do Recife, unindo a sonoridade da cultura popular com os sons modernos do rock, do hip hop e do pop. No entanto, França Filho (2016) nos mostra que também se reivindicavam estar “resgatando” a cultura popular pernambucana que estaria supostamente “esquecida”. Tal fato nos mostra que recebiam e reproduziam essa perspectiva que foi dominante nos anos anteriores.

França Filho (2016) aponta que, de fato, a reverberação midiática do movimento Mangué acabou por divulgar a cultura pernambucana e transformar olhares preconceituosos sobre suas tradições, despertando o interesse de uma juventude sobre as manifestações da cultura popular. Contudo, afirma que devemos problematizar a canonização de Chico como herói único propagador da cultura de Pernambuco nos últimos anos. Segundo ele, antes da eclosão do movimento “as misturas, fusões entre o dito “local” e o “universal”, dentre outros elementos, se encontravam presentes nos movimentos que antecederam o Manguébit, seja nas performances do cantor Ívano, Valdir Afonjá, dentre outros artistas” (França Filho, 2016, p. 32). Havia todo um cenário cultural que vinha sendo historicamente fertilizado pelo movimento negro e suas influências nos blocos afros e afoxés, grupos folclóricos como o Movimento Armorial. Junta-se a isso a atuação dos próprios sujeitos dos territórios culturais, no caso os maracatuzeiros que, segundo Ferreira (2016a), procediam de forma perspicaz, utilizando-se dos instrumentos do sistema global de difusão cultural homogeneizante para difundirem o que é possível. E, ainda assim, conseguiam manter suas culturas territorializadas e suas heranças ancestrais resguardadas, traduzindo suas tradições como forma de sobrevivência.

Em razão das redes de sociabilidades que outros agentes culturais teciam de forma anterior à explosão do Manguébit, devemos inverter o pensamento: o aumento da visibilidade dos Maracatus não é tributário ao Manguébit, sendo, na verdade, o

Manguebit parte de um processo anterior de ganho de expressão dessa cultura. Como postula França Filho (2016, p.20), “Certamente se estes Maracatus não possuíssem uma visibilidade local, seus elementos não seriam utilizados pela indústria cultural durante a década de 1990”. O autor aponta que, desde a década de 80, o maracatu ganhava espaço, seja pela reativação de antigos grupos, seja pela fundação de novas nações. Tais fatos seriam, por sua vez, decorrentes de uma rede de relações que vinham sendo estabelecidas entre maracatuzeiros e mediadores culturais.

Ainda assim, a rede social dos Mangueboys era privilegiada, inserida em um circuito de jornalistas, produtores culturais e empresários capazes de projetá-los no cenário musical do país. Por outro lado, como França Filho (2016, p.20) nos mostra, os mencionados Ívano e Afonjá, dentre outros, tocavam para a “negrada”, não atingindo a classe média. Ou seja, o sucesso do movimento mangue se deve também a esses marcadores de privilégios, sejam eles o capital simbólico e cultural de suas redes. O que o historiador faz, por fim, é colocar o movimento mangue sob uma crítica similar à origem benjaminiana, em que desfazemos de marcos espetaculares frutos de uma ideologia positivista das origens. Redireciona o entendimento sobre o movimento Mangue para sua compreensão como parte de um fluxo histórico, sendo que as sementes do Manguebit já haveriam sido lançadas anteriormente.

A partir do trabalho do historiador, podemos ver que, ao chegar os anos 1990, em meio à disputa pela hegemonia nos troféus entre as nações Elefante e Porto Rico, o Maracatu Estrela Brilhante do Recife começou a despontar no gosto de uma classe média urbana. Pioneiramente, a Nação passava a absorver novos integrantes da classe média, “entre os quais, alguns envolvidos com a cena Manguebit, a exemplo de Eder ‘o’ Rocha e Maurício Alves (Mestre Ambrósio), Jorge Martins e Wilson Farias (Cascabulho), Karina Buhr (Banda Eddie depois Comadre florzinha, atualmente em carreira solo) (França Filho, 2016, p. 69)”, dentre outros. Nesse momento, concomitantemente à ebulição do Manguebit, o Estrela ganhou fama e projeção, alcançando espaço em projetos que vinham sendo privilégio do grupo percussivo Nação Pernambuco, como festivais, gravações de CD’s etc.

França Filho (2016) advoga que a efervescência do Movimento Mangue não pode ofuscar o pioneirismo da Nação no diálogo com outros setores da sociedade. Em 1993, jovens estudantes da Escola de Formação Musical do Recife, por intermédio da permissão de mestre Walter França, passam a estudar e compor o baque da Nação. O mestre foi inovador em muitos sentidos, compondo novas toadas,

sistematizando os baques, incluindo novos instrumentos (agbês, patangomes), convenções, aumentando o andamento, utilizando influências de outras culturas como o Boi maranhense e o Samba, abrindo espaço para mulheres e, conseqüentemente, recebendo muitas críticas na comunidade maracatuzeira. O Estrela de rainha Marivalda e mestre Walter inovaram acompanhando o momento de experimentação que passava a cidade do Manguebit, inserindo-se bem na conjuntura que reificava o exótico, que voltava o olhar para a cultura popular e que debatia as dinâmicas entre o contemporâneo e o tradicional. Conforme França Filho (2016) argumenta sobre a necessidade de se reconhecer a agência dos maracatuzeiros nos processos de transformação da cultura, reconhecemos Mestre Walter como um exemplo de um ator fundamental nas mudanças que se decorreram pós-década de 90 no baque virado. Tendo incentivado as relações dos grupos culturais tradicionais com outros extratos sociais e instituições, fomentou a expansão do que viriam a ser os grupos percussivos.

Nesse processo, a linguagem musical dos maracatus tornou-se conhecida no Brasil e no mundo, complexificando toda a conjuntura e sendo combustível para pesquisas nos mais variados campos da ciência acerca das novas relações estabelecidas. Trabalhos, assim como este, desenvolvidos por pessoas envolvidas em grupos percussivos, nações e em suas tramas. Não só a classe média entrou para os maracatus, como os maracatuzeiros entraram para a universidade e puderam tratar de sua história por meio de suas próprias lentes. Podemos mencionar o caso de Ivaldo Marciano de França Lima, que participou dos tradicionais maracatus Leão Coroado e Elefante. Ele estudou história na UFPE e, junto com colegas e integrantes do finado Maracatu Indiano, refundara o Cambinda Estrela que havia parado de ir às ruas ao fim dos anos 1980. Ali foi mestre de 1997 a 2012, rompendo com a tradição de mestres velhos, sendo um dos mais jovens e, também, atuando de forma inovadora. Posteriormente, foi coorientador, junto de Guillen, de Walter Ferreira de França Filho, filho do mestre Walter, figura de extrema importância no processo contemporâneo dos maracatus pós-década de 1990, hoje presidente do Maracatu Nação Raízes de África. Segundo a autora Guillen (2013), Ivaldo foi capaz de colocar os maracatuzeiros como sujeitos por si, complexos, atuantes, estratégicos e que faziam maracatu por razões as mais variadas, estabelecendo uma constante de relações de negociações, de tensões e de concessões entre si e outras instâncias, como o poder público, a universidade e as instituições privadas. Outro exemplo seria as batuqueiras do Estrela

e irmãs Cristina e Virgínia Barbosa que pesquisaram o próprio Maracatu, usando de suas pesquisas para legitimarem processos de construção da identidade da nação.

4.4 O Maracatu Hoje

Segundo Lima (2008), as manifestações não são tradições folclóricas, mas produtos das dinâmicas e das interações humanas. No caso do maracatu, completo com a afirmação de Lara (2013) de que ele representa as lutas pela dignidade travadas por uma população marcada pelo racismo, pela desigualdade social, política, e por uma opressão que sempre se deu também em relação à vida cultural. Embora representado como prática africana, marca de um momento do pensamento cultural brasileiro que tendia a buscar certa pureza africana nas manifestações e, embora seja feito por uma maioria negra, o maracatu é uma expressão de como os fragmentos do passado são apropriados pela tradição dos oprimidos a fim de seguirem resistindo. O maracatu congrega uma mescla de influências europeias, africanas, indígenas e árabes. Ainda, há uma grande mescla de elementos brasileiros, das escolas de samba e de personagens de outras culturas.

4.5 Carnaval

O que experienciamos do maracatu de baque virado nos dias de hoje é resultado de várias “origens” e, certamente, o resultado de uma intensa interação com as dinâmicas da globalização. A indústria cultural reifica a cultura popular e passa a ver naquilo que é entendido como exótico mais um espetáculo a ser oferecido para o turismo. Carvalho (2010, p.47) afirma:

a operação típica da sociedade de massas em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio é transformado em espetáculo para o consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem (Carvalho, 2010, p.47).

À vista disso, se antigamente os maracatus saíam em cortejo desde a Zona Norte até o Centro do Recife a pé, performando por muito tempo a brincadeira, agora ela passa a ser apresentada em espaços que não são típicos a ela (mas que vem se tornando seus espaços mais usuais, em razão da expansão do controle que o poder público vai

dispondo sobre a manifestação). Passam a se apresentar em palcos, com formatos adaptados para o espetáculo, ora reduzindo formações, ora privilegiando alguns aspectos e excluindo outros, adaptando tempo de espetáculo, enfim, há todo um impacto nas estéticas visuais e sonoras, além de demandar outras condições logísticas para suas operações (Koslinski, 2013).

Tal dimensão do controle é evidenciada em nosso estudo, porque podemos inferir que a permissividade do carnaval proporcionava um espaço de legalidade para uma cultura historicamente perseguida. Dessa forma, os primeiros desfiles, mais espontâneos, vão sendo submetidos a instituições de controle e sua normatização vai se estabelecendo gradativamente (Koslinski, 2013). A autora nos mostra que, até 1935, os desfiles ocorriam de forma independente, autofinanciados, com disputas organizadas pela imprensa e pelo comércio, incluindo, em uma mesma competição, variadas manifestações. Naquele ano, foi fundada a Federação Carnavalesca, que começa a gerenciar recursos de financiamento da festa, possuindo seu próprio concurso. Os maracatus, que dentre as brincadeiras que se apresentavam eram considerados os menos importantes, recebiam, evidentemente, menos recursos. Em 55, a Federação passa a integrar o poder público, existindo até os dias atuais.

Segundo Lima (2008), os concursos carnavalescos vão se tornando um espaço em que os maracatus lutam por legitimidade. Aspectos como a rivalidade entre diferentes agremiações e as mais variadas críticas aos formatos de julgamento das comissões avaliadoras das disputas são uma constante histórica nesse processo. No entanto, os maracatus vêm compartilhando, ao longo da história, demandas coletivas de reconhecimento e de espaço no mercado cultural que se formava no Recife, sendo que a década de 90 foi um momento de melhora da visibilidade das nações (Koslinski, 2013).

Em 2001, a Prefeitura do Recife, com a colaboração de ativistas culturais e do movimento negro, lança o “Carnaval Multicultural do Recife”, buscando estabelecer uma identidade carnavalesca própria do Pernambuco diante da indústria do turismo, buscando se diferenciar e competir com os já consagrados carnavais carioca e soteropolitano. Nesse contexto de empreendedorismo urbano, os maracatus conseguem um espaço na programação principal, marcado, em primeiro lugar, pelo encontro de nações na abertura do carnaval, realizado no Marco Zero e regido pelo

percussionista Naná Vasconcelos até o ano de sua morte³⁶. É nesse processo que surgem os polos descentralizados do carnaval do Recife e perdem espaço os trios como nos mostra Koslinski (2013).

Contudo, o concurso das nações segue sendo o evento de maior importância para a comunidade maracatuzeira, cuja vitória concede prestígio e legitimidade à agremiação vencedora sobre os demais. Contudo, não é um evento que atrai muito público, atraindo principalmente o público local, que já possuía alguma proximidade com o maracatu. Há uma dinâmica de coerção à participação no concurso, pois é por meio dele que boa parte das nações conseguem uma renda ínfima para sua manutenção. A colocação no concurso, para além do prêmio, é o que garante vaga de apresentações em outros eventos, como a própria abertura, possibilitando uma soma de recursos e mais visibilidade.

Desse modo, os maracatus vão se configurando como mais um produto da indústria carnavalesca pernambucana, e tal processo acarreta, inevitavelmente, uma série de transformações. Atualmente, o concurso tem se tornado praticamente a única oportunidade de se ver um desfile completo de uma nação, com toda a corte, as fantasias, as indumentárias, os integrantes etc.

4.5.1 Transformações na dança/corte

Dentre as diversas transformações que o maracatu vem sofrendo nesse cenário, Koslinski (2013) aponta algumas delas: a primeira seria o aumento expressivo do número de integrantes nos maracatus. Em conversa para esta pesquisa, Karen Aguiar, atual mestra do Leão Coroado, neta do finado mestre Afonso Aguiar, sucessor de Luiz de França, afirma que se contava que, antigamente, o Leão saia com cerca de 15 batuqueiros. Koslinski, no entanto, chamou a atenção para o Porto Rico ter colocado 200 pessoas na avenida na década de 80 ao contratar companhias de dança para integrar a corte, fato este que coreografou alas, por exemplo, coisa que não faz parte da práxis comum dos maracatus.

Assim, o crescimento do número de integrantes afeta os vínculos comunitários dos maracatus, bem como seus territórios durante o período carnavalesco, pelo

³⁶ Naná faleceu em 2016. Atualmente, é regido pelos próprios maracatuzeiros, sendo este lugar de regência uma posição de disputas e de tensionamentos entre os maracatuzeiros e as políticas institucionais dos maracatus.

aumento considerável de pessoas de fora nas comunidades. De todo modo, os integrantes que são das comunidades dos maracatus fazem questão de marcar seus territórios e lugares de importância dentro das agremiações. A participação de pessoas de grupos percussivos já faz parte da contabilidade das nações. Novos personagens vêm sendo criados, performances de orixás e entidades, bem como personagens puramente artísticos como é o caso da musa, inventada no Estrela (Recife) pelo Arycleiton, braço direito da Rainha Marivalda. Percebe-se, também, a estética da cultura cada vez mais se aproximando das escolas de samba do Rio de Janeiro, local onde maracatuzeiros viajam para buscar insumos para fantasias, bem como se inspiram em suas referências. Daí os vestidos com aspás, que não eram comuns nos antigos maracatus em que se usava no máximo anáguas. Os vínculos religiosos também passam a ser expressos esteticamente.

4.5.2 Transformações musicais

Em termos de sonoridade, o maracatu também passou por transformações decorrentes dessa conjuntura contemporânea. Carvalho (2007) diferencia, em seu trabalho, os maracatus de sonoridade antiga dos de sonoridade nova, estes com características mais próximas das dos grupos percussivos. Cabe, no entanto, mencionar que a estética dos grupos percussivos não surge do nada e passa, então, a influenciar os maracatus. Antes disso, mestre Walter França já apresentava uma inventividade no Estrela Brilhante que aumentou a visibilidade do Maracatu, bem como abriu os caminhos do tipo de performance hoje comum aos grupos percussivos, com convenções, composições, adaptações etc. Carvalho (2007) denuncia que o júri acaba privilegiando essas novas formas do maracatu, levando as nações, por gosto ou pressão do concurso, aderirem às novas estéticas. Tal fato pode ser verificado, conforme nos mostra Koslinski (2013), com o caso do Encanto da Alegria, que mantinha uma sonoridade antiga quando tinha o mestre Toinho, atualmente o mestre mais velho vivo de maracatu (atualmente na Nação Baque Forte) a frente do apito. Apenas quando seu Toinho sai do apito do Encanto e assume um mestre mais novo que a percussão do maracatu conseguiu, pela primeira vez, nota máxima, em 2011, adequando seu batuque às modernizações, por exemplo, inserindo os agbês no baque, introduzindo ali uma musicalidade muito influenciada por Walter França.

4.5.3 A presença feminina

Oliveira (2013) nos mostra que, nos últimos 25 anos, o maracatu se torna um ícone da identidade pernambucana, abandonando seu lugar subvalorizado. Esse processo ocorre, sob uma perspectiva, também em decorrência da entrada de pessoas da classe média, entendidas pelas nações como ricas e brancas. Nesse contexto, insere-se, também, a entrada, cada vez maior, de mulheres na percussão das nações. Desse modo, percebemos que há uma transformação em relação ao gênero da percussão dos maracatus, no entanto marcada pela raça e pela classe.

Oliveira (2013) indica, a partir de um estudo historiográfico, que a presença de mulheres nos registros mais antigos sobre o maracatu era praticamente inexistente, dado que os relatos são poucos e ainda menor era o interesse dos escritores em registrar a presença feminina, bem como havia um destaque na figura dos reis nas antigas coroações congas. Primeiramente, tal destaque se deslocou para as rainhas de alguma forma. Dona Santa é o maior marco feminino na história do maracatu, chegando a ter sido presa como catimbozeira nos anos 30³⁷, ganhou grande destaque nas obras de Guerra-Peixe e de Katarina Real. Segundo Oliveira (2013) “sua atuação forçou o reconhecimento da presença das mulheres no maracatu, bem como pode ter influenciado na percepção de outras figuras femininas”.

Entendemos que sua atuação e reconhecimento devem também ter influenciado o surgimento de novas figuras femininas importantes e a disputa por legitimidade e espaço dentro das agremiações por parte das mulheres. No entanto, há de se reconhecer ainda que sempre houve lideranças femininas nos maracatus, como podemos observar, por exemplo, nos relatos contidos na obra de Lima (2008), que menciona Maroca Gorda, líder comunitária da Mangabeira, parteira, Juremeira e articuladora do Maracatu 2 de ouro; e, quando o historiador fala de Dona Madalena, outra importante líder comunitária e religiosa, que chegou a desfilas como rainha do Elefante após a retirada dele do museu (Lima, 2010). De toda forma, no que tange à literatura, as mulheres passam a ser mencionadas de forma mais sistemática mesmo é nos últimos 25 anos após a entrada das mulheres de classe média, seja para os baques das nações, seja para os grupos percussivos, conforme aponta Oliveira (2013).

³⁷ Ferreira, 2013.

Dentro das nações, batuque e corte dão a entender uma divisão entre espaços femininos e masculinos dos maracatus. Oliveira (2013) afirma que as duas figuras mais icônicas dos maracatus, Luiz de França e Dona Santa, por serem sistematicamente citados, dão a entender que há presenças de lideranças femininas nas cortes e masculinas nos batuques, subjetivamente indicando que há adequação de gênero a cada um desses espaços. Os baques acabam mais prestigiados, pois possuem, primeiramente, mais visibilidade, realizando a maior parte das apresentações sem integrantes ou com poucos integrantes das cortes. Tal diferença de prestígio pode ser aferida, por exemplo, ao observarmos os critérios de desempate no concurso carnavalesco que segue a seguinte ordem: batuque, dama do paço, corte, adereços, fantasia, evolução-conjunto, rei e rainha, porta estandarte. Além disso, os baques, principalmente os de sonoridade mais nova, estão se renovando e criando a cada ano, enquanto a corte muitas vezes representa algo anacrônico aos olhos da classe média que compõe os grupos percussivos que, instigada com o batuque, acaba legitimando as posições de liderança fruto desses espaços (percussão), além de fomentando um circuito econômico maior relativo ao baque e aos seus agentes.

Muitas vezes, podemos perceber, dentro do baque das nações, a reprodução da corte como um lugar de punição, de “frangos”, lugar de chacota entre os batuqueiros comuns. No entanto, para as figuras de maior liderança dentro das nações, há um movimento de tentar valorizar a corte. Vale perceber que, no que tange ao circuito de oficinas, por exemplo, para grupos percussivos, existe hoje um circuito consolidado de dança do maracatu, mas este não é um circuito sobre a corte, dissociando as duas coisas. Nos bate-papos promovidos por esses grupos, as conversas geralmente perpassam história, musicalidade, religiosidade, e as funções da corte são menos investigadas e acabam ficando em um lugar nebuloso.

A mudança do foco dos reis para as rainhas pode ser verificada, por exemplo, na noite dos tambores silenciosos. Nesse evento, no qual há uma ênfase à resistência cultural e religiosa, bem como à identidade negra do maracatu, rainhas, mães de santo e damas do paço são presenças constantes no palco, havendo uma concentração de símbolos sagrados nas figuras femininas do maracatu. A posição da rainha, embora política, também carrega a relação entre maracatu e religiosidade, visto que boa parte das rainhas possuem posições importantes nos terreiros. Nesse sentido, a associação entre o modo de organização dos terreiros e as nações de maracatu perpassa a

construção da autoridade das rainhas, cujo poder se estende para todo o grupo e a comunidade. O mestre tem certa autonomia sobre o batuque, mas, via de regra, as decisões da rainha podem se sobrepor. Já a dama do paço é também função exclusivamente feminina, responsável por conduzir a calunga e cuidar desta e, também, responsável pelo símbolo mais importante dos maracatus na atualidade, estando em segunda posição nos critérios de desempate do concurso. No entanto, seu poder não é transferido para a dimensão política ou cotidiana.

Comprovando o que já é sabido, o maracatu não está a parte das questões estruturais que atravessam as relações de gênero na sociedade brasileira, havendo posições em que gêneros específicos são mais legitimados. No que tange à percussão, até a década de 80, não se tem notícias de mulheres integrando batuques de maracatu. Ao se tratar desse assunto, é comum, no meio maracatuzeiro, focar os debates na figura do mestre que supostamente haveria permitido, em alguma nação, a presença de mulheres no batuque, reproduzindo o desejo por origens bem demarcadas, como denunciemos no início do capítulo. No entanto, como nos mostra Oliveria (2013, p 155): “foi a ação de um conjunto de mulheres que alterou a participação delas nesse espaço”. Mulheres do MNU³⁸ que se aproximaram do maracatu na década de 80 demandaram a quebra do tabu no Leão Coroado de Luiz de França, que defendia que a presença exclusivamente masculina no baque se dava em razão dos preceitos da religião: o maracatu, vinculado ao culto de egun (dos espíritos dos mortos), culto este exclusivamente masculino, não deveria ser tocado por mulheres. Dessa forma, Martha Rosa, integrante do movimento negro e do Leão, é a primeira mulher que se tem notícia a integrar um baque.

Com o advento e o *boom* dos grupos percussivos, mulheres brancas passaram a ter acesso ao batuque levando as nações aos poucos a reconfigurarem seus espaços. Com exceção do Estrela Brilhante de Igarassu, nação datada de 1824 e que, tradicionalmente, só tocam homens. Questionado por isso, mestre Gilmar de Igarassu criou o grupo percussivo Aláfia, em que se toca o mesmo repertório do seu Estrela, no entanto, com o baque misto. Segundo ele, para ele, não há problemas em mulheres tocarem, mas que não quer ser ele a pessoa a mudar a tradição bicentenária de seu maracatu. Hoje, a presença feminina é expressiva na maioria dos maracatus, especialmente nos agbês, no que tange às mulheres das comunidades. Nos caixas e

³⁸ Movimento Negro Unificado.

nos bombos, é mais comum as mulheres vindas dos grupos percussivos de classe média e brancas. Tal fato é facilmente notado, pois as corporalidades das mulheres das duas origens se distinguem com facilidade, ainda mais em um instrumento coreografado como é o agbê de algumas nações. Evidentemente, o avanço das mulheres nos espaços dos maracatus levanta tensões, pois cria ameaças a posições historicamente masculinas. Dessa forma, as dificuldades sistemáticas de nossa sociedade que recaem sobre as mulheres são reproduzidas também no maracatu, em que estas têm seus lugares, sua capacidade, dentre outros, questionadas o tempo todo.

4.5.4 Afoxés, maracatus e movimento negro

LaFevers (2013) estabeleceu uma comparação entre maracatus e afoxés para expressar a relação do movimento negro com as culturas populares em Recife. O autor aponta que os movimentos de importação de culturas de outros lugares também ocorrem em Recife. Isto haveria acontecido, por exemplo, com o samba ao longo das décadas de 60 e 70 e com o axé *music* na década de 80. Tais importações, para o autor, afetavam apenas intelectuais e classes mais abastadas, e as camadas populares nunca se sentiram desfazendo de suas identidades pernambucanas em decorrência disso. Da mesma forma, esse tipo de tensão não acometia o movimento negro do Recife. Os afoxés chegaram também na década de 80 na capital pernambucana e, menos preocupados com a identidade cultural do estado, o movimento negro tinha seu foco na busca das identidades afrobrasileiras, sendo que, para eles, todas as manifestações culturais seriam partes essenciais dos movimentos de resistência racial no país.

Em 81, foi a fundação do Ilê de África, primeiro afoxé do Recife. Os afoxés chegam e criam novas possibilidades de construção de identidades negras na cidade dos mangues, principalmente por sua proximidade com as religiões de matriz africana. Os maracatus também possuem tal vínculo. Por que tal processo não o contemplou da mesma forma? Segundo LaFevers (2013), os maracatus estão estruturados sob uma outra ótica da negritude, sem uma consciência negra tão definida e explícita quanto os afoxés.

Para o LaFevers (2013), os maracatus remontam a uma versão mais antiga da negritude. A coroação conga foi historicamente vinculada, de forma ideológica, à

fundação de uma democracia racial e não ao confronto e à ruptura. Metz (2008, p. 86) aponta a ironia do surgimento desses grupos de maioria branca de classe média se utilizando do maracatu, cantando letras ligadas à africanidade e à militância negra e, até mesmo, canções em línguas africanas, ligando-se ao estilo afro mais contemporâneo dos afoxés. Há aqui uma inversão de cores, marcando um viés geográfico dos maracatus-nação: negros na região metropolitana do Recife, sustentando uma história mais longa, sendo que suas reivindicações sobre sua tradição marcam sua propriedade para se afirmar nação; e branco nos demais contextos, sendo esse um dos elementos que marcam que as demais performances não são de fato maracatus, mas grupos percussivos.

Ainda assim, os maracatus são símbolos importantes da resistência negra no Pernambuco e na constituição da identidade do estado. As nações trazem consigo sua resistência imanente tanto em sua performance quanto em sua importância comunitária, isso é muito poderoso e deve ser reconhecido. A ação dos afoxés se assemelha à comparação que fazemos com os movimentos sociais, ela é transcendente, parte de uma problematização e visa a um futuro desejável. Tal perspectiva é compatível com os movimentos negros que, naquela época, influenciados por um ideal de uma pureza africana, buscavam construir uma subjetividade baseada no continente, eliminando elementos não africanos e sincretismos (LaFevers, 2013). A negritude é um elemento identitário que transcende o território imediato, permitindo a fazedura do afoxé com esse viés em quaisquer lugares, estabelecendo uma rede com os movimentos militantes de outros lugares, como os de Salvador, por exemplo, permitindo expressar outras relações. Os maracatus estão mais no presente, instaurando cotidianamente formas de existir e permanecer. O maracatu é um movimento negro no sentido de ser a expressão de uma forma de organização política do povo negro. A diferença entre maracatus e afoxés posta em questão, portando, diz respeito à territorialidade de cada um.

Vale salientar que, muitas vezes, essas distinções são tratadas muito por pessoas que são de fora e se põem a observar e/ou a pesquisar. Em Recife, maracatuzeiros e afoxezeiros, geralmente, defendem a importância cultural de ambas as manifestações, isso quando a mesma pessoa não integra as duas. Parcerias são estabelecidas e trocas são constantemente estabelecidas entre esses grupos. LaFevers (2013) coloca que ambas as culturas se relacionam a um mesmo objetivo de poder seguir mantendo suas formas religiosas de matriz africana.

O movimento negro também buscou fortalecer a luta dos maracatus. Metz (2008) escreveu sobre a ajuda que ativistas do Movimento Negro Unificado deram ao Leão Coroado, que estava em vias de desaparecer com o avanço da idade de Luiz de França e a ausência de alguém que pudesse levar adiante a tradição daquele maracatu (Luiz ameaçava colocar fogo no maracatu, a fim de evitar que fosse para o museu e pudessem, posteriormente, “bulir” nas coisas do Leão, como fizeram com o Elefante de Dona Santa). Foi nesse contexto que ocorreu, conforme mencionado, a entrada de Martha Rosa para a percussão do Leão, marcando a entrada das mulheres no baque do maracatu. O Movimento forneceu pessoas para aumentar o número de percussionistas a partir de 1986 (enquanto já era presente nos afoxés desde 1981). No entanto, os conflitos constantes com Luiz de França acabaram levando o MNU a se retirar do Leão, evidenciando a dificuldade de articulação entre militância e maracatus, espaço em que o debate político possui outra forma, outra expressão.

De toda maneira, Oliveira (2013) nos mostra que a atuação do MNU contribuiu para uma reconfiguração das abordagens sobre o maracatu, conseguindo realizar esse trabalho de montagem, desvinculando o presente de uma linearidade histórica com passado, utilizando da identidade como amálgama para unir e articular uma constelação capaz de expressar a relação do povo negro com essa manifestação cultural no presente.

4.6 Espacialidade

Ferreira (2013) nos convida a pensar sobre a espacialidade dos maracatus – a partir de uma perspectiva de que toda cultura possui sua espacialidade, tem chão e é passível de ser espacialmente representada. Entendendo a territorialidade como uma forma de ordenamento do território por meio de um exercício de manutenção da identidade (Santos, 2006; 2007), no caso das culturas populares, elas expressariam a afirmação territorial de uma população por meio de sua identidade cultural, estabelecendo uma espacialidade que transcende o planejamento oficial. Assim, o maracatu tem suas raízes vinculadas à região metropolitana do Recife, expressando as relações de seus fazedores com esse espaço, em uma dinâmica de enfrentamento cotidiano da vida, rumo ao futuro junto ao desejo constante de permanência e continuidade de uma identidade cultural que é, ao mesmo tempo, filosofia e libertação.

O autor mapeia as nações e as localiza apenas em Recife, Olinda, Jaboatão dos Guararapes e Igarassu. Para ele, são suas sedes que concentram as éticas e estéticas de uma prática, agregando o sentimento de pertencimento. São espaços muitas vezes híbridos, concentrando residência, associando-se a espaços religiosos de terreiros, ou contendo, ao menos, alguns elementos materiais de sacralidade, como assentamentos e altares. Nesses espaços, convergem os ofícios necessários à manutenção da prática, ofícios estes que resistem à modernização dos modos de fazer e ao tempo rápido do capitalismo, comprovando-nos a tese de Santos (2008, p. 80) de que, na resistência moderna, a força está nos que conseguem ainda deter o tempo lento.

As sedes operam como lugares educacionais em que tais saberes são transmitidos e reproduzidos, havendo ali dinâmicas intergeracionais que permitem uma troca não naturalizada ou alienada, mas sempre conectada às demandas do agora, em que se reproduz mais um aspecto similar aos *candomblés*, que é o paradigma do respeito ao mais velho na tradição. As sedes servem de espaço de socialização mais sadia para crianças e adolescentes de favela, servindo como um trabalho de base contra o tráfico e a violência, dando importância a tradição e evidenciando a força ideológica desta na manutenção de autoestimas e na ressignificação de existências. Ali as novas gerações aprendem os ofícios do maracatu ao mesmo tempo que estabelecem trocas significativas, trazendo sua bagagem e elementos mais recentes e modernos. Nesse processo, dá-se continuidade de uma memória coletiva.

As sedes acabam suprimindo funções não cumpridas do poder público, sejam elas relativas à educação, ao lazer, à alimentação e ao acesso à saúde, no sentido mais integral do termo, promovendo oportunidades diversas. Ali, as trocas ocorrem no estar junto, na observação, na reprodução, na repetição e na dinâmica que fomenta desejos, seja por almejar um dia ter a autoridade de um “mais velho”, seja pelos sentimentos de competição que levam fazedores a querer tocar melhor, saber mais etc. A forma não alienada em que os ofícios se reproduzem e se atualizam contém dinâmicas datadas e especializadas, fazendo com que determinadas técnicas só possam ser compreendidas em determinados contextos. Elas podem se transformar mantendo a intenção ou, ainda, podem ter sua existência decorrente de uma mudança de intenções.

Segundo Santos (2009), as técnicas produzem e criam espaço e espacialidades, sendo elementos de constituição do território. Quem faz maracatu procura novas formas, com inteligência e estratégia, de valorizar seu fazer, de buscar visibilidade, legitimação e respeito. Desse modo, é importante reconhecer os maracatuzeiros como importantes atores políticos e não como mantenedores alienados de uma tradição. Ferreira (2013) nos mostra também como os maracatus deixam marcas no espaço recifense. Em seu trabalho, relata a posição de uma moradora do bairro Chão de Estrelas e participante do Maracatu Nação Cambinda Estrela, Wanessa Paula. A integrante conta que, somente por meio de uma mobilização do maracatu, conseguiram envolver a comunidade e exigir o saneamento básico da prefeitura. Tais acontecimentos desmistificam essa ideia de uma ação passiva dos fazedores da cultura e destacam a capacidade dos territórios da cultura popular de atrair visibilidade e de se impor espacialmente de forma política, tensionando o tecido urbano. Isso nos remete, mais uma vez, à questão da continuidade: quais seriam os interesses em manter essa cultura desvalorizada e perseguida, e o que a preenche de tanta vida nos dias de hoje senão tudo que ela agrega pra além da ideia de uma simples brincadeira popular, um folguedo carnavalesco?

4.7 Grupos Percussivos

Como o desenvolvimento de nossa reflexão até aqui nos mostra, o conceito de grupo percussivo gradualmente assume uma função central sobre os maracatus de baque virado no mundo contemporâneo. Atualmente, o Maracatu se tornou uma cultura reconhecida em outros estados e países, de modo que a territorialidade do Estrela Brilhante pode não cruzar com a dos moradores de Casa Amarela³⁹, mas estão conectadas intensamente com grupos percussivos do Sudeste, da Europa, Austrália, Coréia do Sul e América do Norte. Juntos, estabelecem um fluxo específico de pessoas: mestres viajando dando oficinas, pessoas viajando para a comunidade – e interagindo com ela, seu cotidiano, sua economia etc. -, instrumentos sendo vendidos, serviços prestados à distância (como escrita de editais, serviços de designer, entre outros), aulas e palestras ministradas por mestres, e aulas locais ministradas por

³⁹ Bairro ao lado do Alto José do Pinho, onde fica a Sede do Estrela.

lideranças locais dos grupos percussivos, geralmente agentes desse processo de deslocamento de fragmentos de identidade cultural.

O conceito de Grupo Percussivo surge para designar os grupos artísticos que se apropriam e deslocam fragmentos da cultura do Maracatu de Baque Virado. Lima (2013) definiu os grupos percussivos como aqueles formados majoritariamente por jovens brancos e de classe média, que dispõem, cada um, de seu instrumento, expressando uma configuração territorial heterogênea, na qual cada um reside em locais diferentes e possui os recursos tanto do artefato quanto da possibilidade de se deslocar para participar de seus respectivos grupos. Segundo o autor, a maior motivação para se participar de um grupo desse tipo seria encontrar para tocar tais instrumentos que até pouco tempo eram considerados “coisa de negros”, macumbeiros e favelados. Ele aponta que, em sua maioria, os grupos têm apenas a parte percussiva, salvo exceções que contêm corte real ou uma ala de dança que seja, aspecto que vem aumentando hoje em dia dada a militância das nações em prol disso. Entretanto, a maioria foca na dança, sem ser exatamente uma corte, seja por não possuírem, claro, uma estrutura social hierárquica que possa ser expressa em uma corte de um maracatu, seja por não compartilharem dessa subjetividade de um cortejo real.

Evidentemente, cada grupo percussivo possui seu funcionamento institucional específico, mas, em termos gerais, o autor ressalta que, geralmente, cobram mensalidade, e suas lideranças articulam os locais de ensaios, oficinas formativas e organizam a manutenção dos instrumentos. Essas oficinas são o centro das atividades desses grupos e configuram seu cotidiano, por meio das quais se mantêm. Assim, leva-nos a refletir qual arranjo territorial podemos observar a partir dos grupos percussivos. Tal arranjo se difere essencialmente das nações, constituindo, então, um critério geográfico de diferenciação, afinal as agremiações tradicionais, por sua vez, caracterizam um fenômeno social, histórico e cultural exclusivo do Pernambuco e da região metropolitana do Recife.

Koslinski (2013) aponta que a dimensão do entretenimento no caso das nações é extrapolada e muito, bastando observar seus múltiplos vínculos comunitários e religiosos, os sentidos compartilhados, seu cotidiano, seu território imediato, sua organização comunitária, a partilha de pertencimento social, espacial, racial, além do sentimento de compartilharem um legado histórico, responsabilizando-se coletivamente por uma memória social, além de compartilharem o trabalho necessário

à manutenção da agremiação, desde a manutenção do próprio espaço da sede, da confecção de seus instrumentos e fantasias, à produção de alimento, à gestão do cuidado com crianças, à mediação de questões sociais etc. Desse modo, ainda que exista uma espécie de cartilha antropológica que defina as nações como aquelas que possuem vínculos religiosos, cortes reais, dentre outros elementos, esse critério espacial acaba por conseguir marcar a fronteira que divide os dois tipos de coletivos em termos de experiência social.

Quando Lima (2013) escreveu seu trabalho, era de interesse investigar grupos percussivos que, eventualmente, tentaram se reivindicar como nações, buscando entender seus interesses em tal processo de afirmação. No entanto, tal discussão me parece superada em grande parte nos dias de hoje. Tais fronteiras entre os grupos tradicionais e grupos percussivos vêm se tornando cada vez mais marcadas, ao mesmo tempo que a consciência do lugar de cada um e dos modelos mais ou menos éticos de funcionamento para grupos percussivos vêm se espalhando dentro da comunidade maracatuzeira, levando a uma espécie de homogeneização no que tange a esse aspecto. Esteves (2013) aponta que é mesmo um tensionamento que surge destes para com as nações que demanda a elaboração, cada vez mais, precisa dessa diferença. O autor entende os grupos percussivos como fruto de um processo de reificação de elementos da manifestação cultural autêntica, como sua musicalidade, instrumentos, indumentária, uma vez que, no mundo contemporâneo, identidades são oferecidas como produtos, passíveis de consumo, desde que seus artefatos possam ser comprados e seus modos copiados.

O autor ressalta também o aspecto territorial, uma vez que estes não têm sedes em bairros periféricos, nem tampouco estabelecem uma relação cotidiana com seu entorno. Ferreira (2013) afirma também: o grupo percussivo vem de um outro tipo de vínculo social e sua unidade não passa pelo chão. Suas atividades geralmente se dão em finais de semana ou fora de horários comerciais, ocorrendo, muitas vezes, em pontos-chave, centrais, centros históricos, praças, enfim, espaços geralmente frequentados pela classe média e por turistas, dotados de atrativos turísticos, paisagísticos, comerciais ou mesmo de uma subjetividade urbana sobre aquele determinado bairro. Demanda, de tal forma, o recurso da locomoção e, muitas vezes, associam-se a processos ora de revitalizações e requalificações de áreas, integrando circuitos do turismo, bem como outras vezes acabam gentrificando alguns espaços.

A participação em grupos percussivos tem um caráter de entretenimento para seus integrantes e vem se tornando uma forma da classe média afirmar uma identidade cultural. Esteves (2013) demonstra como é mais fácil participar de um grupo percussivo do que de uma nação, em uma experiência mais blindada contra o racismo, da responsabilidade com a continuidade, da reprodução e da transformação dos aspectos entendidos como tradicionais, das obrigações religiosas e mesmo do desgaste em relação às demandas de seus territórios, bem como com as batalhas travadas diante dos poderes públicos.

O ingresso em grupos percussivos interage com um sistema de capital social, em que redes de amizade e acesso operam como facilitadores para a entrada nesses (Esteves, 2013). Assim, outro aspecto que marca os grupos percussivos, definitivamente, são as diferenças em termos de capital econômico, cultural, social e simbólico. Desde a posse individual dos instrumentos, ressaltando a qualidade deles (sem remendos, decorados, talabartes acolchoados ou personalizados), às redes de *network*, o aluguel de sedes e o pagamento de mensalidades. Tais elementos garantem, por exemplo, uma facilidade de acesso a patrocínios e a serviços, geralmente operados pelos próprios integrantes do grupo, que possuem capacidade para prestar serviços de *design*, escritas em editais, conseguindo vantagem no acesso a esse tipo de verba pública e, também, a aspectos teóricos e técnicos da música.

Esteves (2013) aponta que, embora o que ocorra não exprima exatamente uma concorrência entre grupos percussivos e nações, suas relações expressam as desigualdades existentes entre ambos, as facilidades de alguns e as dificuldades de outros. Lembro de mestre Walter sempre reiterando que maracatu é um lamento, enquanto ele, em suas interações com os grupos percussivos, percebia o caráter lúdico que sobressaia de boa parte de seus participantes. Esteves (2013) nos convida a necessidade de olhar para essas relações sem purismo ou hipocrisia. Segundo ele, diferentes culturas sempre se influenciaram, bem como o que se entende como cultura popular e cultura de elite. Os processos de exaltação do popular acabam também expressando, como nos mostra, que embora haja uma aceitação tácita de tais desigualdades, seus agenciamentos acabam por se relacionar a uma conjunção de interesses das nações, dos artistas populares, dos movimentos sociais, dos intelectuais e da classe média, fazendo-nos retomar a perspectiva de Lowy, apresentada sobre as paisagens da verdade, em que o autor trata do acúmulo possível entre classes distintas que vislumbram possibilidades de revolução.

O primeiro Grupo Percussivo, criado em 1989, foi o Nação Pernambuco, e o próprio nome já expressa que haveria uma necessidade de se diferenciar das verdadeiras nações já àquela época. Estilizando música e figurino, o grupo cria espetáculos de palco, além de cortejos, conseguindo, naquela época, uma série de apresentações pelo Brasil e pelo exterior, interagindo com a visibilidade que a cultura pernambucana e o maracatu conseguiam com a repercussão de Chico Science. Até hoje as pessoas confundem o som de Chico Science com o maracatu. Lima (2013, p. 56) ainda coloca que “articuladores do grupo percussivo denominado Nação Pernambuco reivindicam em alguns de seus discursos a ideia de que o sucesso atual vivido pelos maracatus-nação lhes é tributário do sucesso que tiveram ao longo dos anos 1990”. Ressalta, dessa maneira, as tensões que marcaram o início do espalhamento do maracatu sob a forma grupo percussivo. Koslinski (2013) aponta que foi o próprio Nação Pernambuco que, em determinado momento de sua história, reivindicou ser considerado de fato uma nação por intermédio de Bernardino José, seu principal articulador, dado que o grupo cumpriria também com funções religiosas, afinal, a religiosidade vem sendo utilizada como o principal marcador da diferenciação entre os dois tipos de grupos no senso comum. Tal postura demanda, por sua vez, a elaboração melhor dos critérios sobre tradicionalidade, fazendo-nos reiterar os critérios geográficos socioespaciais que marcam as diferenças pra além dos vínculos religiosos.

Além disso, é sabido que a entrada da classe média nos maracatus se deu em grande parte nos anos 90 por meio da abertura concedida pela Nação Estrela Brilhante do Recife, de Rainha Marivalda, naquele tempo, tendo seu baque comandado pelo mestre Walter França. Nesse sentido, no que tange às nações, o Estrela foi pioneiro nessa abertura, tendo também registrado a primeira gravação de Maracatu em CD, realizando o primeiro disco de uma nação, dentre inúmeras transformações nos Maracatus que serão posteriormente detalhadas. Naquele momento, o Estrela conseguiu integrar a grade de festivais como o Abril Pro Rock, além de viagens pelo Brasil e pelo exterior, sendo um dos responsáveis pela divulgação e posterior espalhamento de grupos percussivos fomentados pelas oficinas que ministravam.

Enfim, participar de um grupo percussivo torna-se um marcador de estilo de vida, inevitavelmente muito atrelado às ideias de *status* social, às comunicações das redes sociais e à ascensão social em um novo cenário. Evidenciam-se as

complexidades entre as identidades estruturais e taxativas e as autoafirmadas, facilmente introjetadas à cultura capitalista do consumo. Sua experiência é reflexo do afrouxamento dos laços entre cultura e lugar, como desenvolveu Hall (2011). Os grupos percussivos acabam oferecendo sim, em alguma medida, um sentimento de coesão e pertencimento que tem a ver com a experiência das nações. Existe um potencial dos grupos tradicionais que, de alguma forma, reverbera-se na constituição de uma rede de sociabilidade cuja coesão se dá pelos elementos simbólicos e significativos do acervo histórico e cultural do maracatu, que, diante de todos os problemas da modernidade e dos seus fluxos rápidos em constante transformação, ainda operam, em alguma medida, como elementos mais estáveis em contraponto a essa sociedade da pressa.

Na nova rede econômica que é estabelecida a partir desses grupos e com o amadurecimento dessas discussões, suas relações com as nações vão se tornando cada vez mais importantes na afirmação de sua ética. Passam a contratar mestres e professores das nações, bem como incentivar que seus integrantes participem das nações, seja tocando, dançando ou ajudando nos preparativos. Isso legitima o grupo percussivo e, de alguma forma, cria hoje a rede real das relações desses grupos, realizando a rede de viagens, oficinas, circuitos econômicos. Inevitavelmente, há aqui uma valorização dos grupos tradicionais, bem como o contato de sujeitos e agremiações com pessoas que de fato valorizam e reconhecem seus trabalhos, diante da hostilidade do mercado cultural e das políticas públicas de cultura que não atendem ao tamanho da demanda das nações.

Por outro lado, acontece um processo das nações passarem a penetrar os espaços que outrora foram marcados como próprios dos grupos percussivos, oferecendo oficinas, apresentações fora do carnaval e turnês. Ainda assim, devo ressaltar que, das nações existentes, são poucas as que se beneficiam desse circuito moderno da cultura, formando uma bolha mais competitiva, com mais integrantes e mais *network*. Fora estas e as poucas que estão inseridas na política patrimonial, há uma grande variedade de nações passando dificuldades, cada uma com seu discurso e suas necessidades de manutenção. Embora os marcadores ressaltem os privilégios relativos aos grupos percussivos, é essencial ressaltar que eles também resistem em sua manutenção, pois trabalham com percussão, dimensão da música que já é desvalorizada, ainda mais esta que vem da cultura popular, não dispõem de recursos suficientes e, via de regra, dependem de muito trabalho para se manter e conseguir

estabelecer seus vínculos com as nações. Afinal, trabalho cultural independente no Brasil é reconhecidamente um desafio em aspectos gerais.

4.8 Fecha o Baque

Como coloca Lara (2013, p. 135), o maracatu não é apenas música e dança, mas “expressão, forma de luta e resistência de uma comunidade”. Localizada em espaço urbano, não está a parte da sociedade contemporânea, de suas dinâmicas capitalistas e de suas subsequentes subjetividades e dinâmicas. Diante disso, compreender a complexidade da rede que engendram é a melhor forma para colaborar e pensar sua resistência e permanência, bem como melhorias no que tange a suas relações com as políticas públicas, os grupos percussivos, a academia, os circuitos econômicos, o trabalho etc. Segundo Koslinski (2013), como qualquer cidadão urbano, os maracatus buscam acesso a bens de consumo da modernidade, o que faz parte de uma cidadania que inclui o pertencimento a uma sociedade cujo consumo é mediador das relações sociais. Dessa maneira, não devemos cair num purismo intelectual de negar o acesso a tais bens aos fazedores da cultura, nem tampouco de relegá-la a um lugar romantizado e cristalizado de precariedade. Koslinski (2013), é esse tipo de reflexão que pode colaborar na busca por maior autonomia dos grupos, buscando estabelecer políticas que façam sentido para estes, aumentando o espaço dos maracatus diante de órgãos fomentadores e reguladores, segundo ela, o diálogo é que cria sentido para os sujeitos e não a imposição.

A autora ainda afirma que os maracatuzeiros da atualidade, em geral,

a maioria dos maracatuzeiros da atualidade não enxerga ou compreende o passado de forma melancólica ou nostálgica, no sentido de querer retomar o modo antigo de fazer a cultura. Para eles, desde o fim do século XX, o maracatu-nação vem sendo valorizado pela sociedade e eles consideram isso como algo positivo. Isso não significa também que eles estão de acordo com o modo com que o mercado organiza os espaços e o valor atribuído aos maracatus-nação. Eles consideram que a situação da manifestação melhorou muito, se comparada ao passado, mas que ainda necessita melhorar em relação aos caches, à infraestrutura para a realização de ensaios, à confecção e aos armazenamentos de figurinos e instrumentos, dentre outras demandas. Desse modo, percebe-se que a atitude dos maracatuzeiros perante o mercado em que eles desejam se inserir não é de passividade nem de resistência, mas de constantes diálogos e disputas de poder, seja entre eles e os contratantes de suas apresentações (por parte da iniciativa pública ou privada), entre eles e os grupos percussivos, ou ainda entre os próprios maracatus nação (Koslinski, 2013, p.110-111).

Tal proposição me faz lembrar do orgulho com que mestre Walter relata seus feitos e o impacto de sua inventividade no Maracatu. Os maracatuzeiros não são alienados nesse processo e, muito pelo contrário, lutam, tensionam (inclusive, entre si), discutindo pautas, avançando em suas elaborações sobre si, articulando-se em associações como a AMANPE⁴⁰ (ou se opondo a elas), buscam apresentações, lutam por melhores remunerações.

Ainda assim, mesmo espetacularizados e inseridos em uma indústria cultural, os maracatus seguem recebendo valores ínfimos como cachê e se submetem a condições precárias de negociação e de performance dada sua realidade precária. Muitas vezes, alguns integrantes dos maracatus conseguem melhorar um pouco sua qualidade de vida, principalmente em termos financeiros, em razão do circuito econômico agenciado em nome do maracatu. No entanto, as agremiações, de modo geral, assim como suas comunidades, não acompanham esse processo. Dessa forma, sobressalta-se a necessidade de os grupos percussivos se politizarem e se somarem a essa luta, sendo também responsáveis pela manutenção da cultura, buscando soluções sistemáticas e estruturais, lutando por direitos e políticas públicas, por meio de suas condições sociais, do capital social e cultural e dos demais privilégios pra além do fomento que dão por intermédio do circuito independente que agenciam.

⁴⁰ Associação dos Maracatus Nação de Pernambuco.

5. ENTRE INVENÇÕES, REINVENÇÕES E PERMANÊNCIAS

5.1 Controvérsias da Tradição

Para estudarmos a cultura popular brasileira, não basta apresentar os aspectos que marcam suas diferenças constitutivas, é necessário entender suas dinâmicas complexas, que agenciam uma rede capaz de expressar uma visão mais ampliada de sua experiência contemporânea, afinal, como vimos, as tradições não são resultado de uma cristalização de determinadas práticas, e sim o resultado de uma reprodutibilidade que é determinada pela reivindicação de elementos de seu passado na medida em que são úteis às lutas do presente. Dessa forma, expressam uma produção material e simbólica de uma população.

Sendo assim, Sandroni (2013) nos mostra que tal compreensão complexifica as tentativas de estabelecimento de critérios para hierarquizar ou sistematizar as práticas dos maracatuzeiros quanto à sua tradicionalidade. A origem na coroação dos Reis do Congo, o vínculo com a religião, dentre outros elementos estão sendo compartilhados entre os maracatuzeiros em relação aos processos históricos e à sua afirmação de tradicionalidade no presente. Porém, no que diz respeito ao cotidiano e a todos os atravessamentos que o acometem, ainda são muitas as controvérsias capazes de ilustrar as disputas, os tensionamentos, as pautas, bem como as apropriações de fragmentos do passado em prol do presente e da construção de discursos de legitimidade de modos diferentes pelas mais diversas agremiações.

Guillen (2013) nos alerta para os perigos de tratarmos os relatos dos maracatuzeiros como fatos históricos, uma vez que a memória deve ser entendida como uma construção do presente. Além da autora considerar a possibilidade de mentiras de acordo com os interesses do agora, muitas vezes o que se lembra é justamente esse movimento que ressaltamos de buscar no passado os elementos que justificam determinadas atitudes no presente. Sendo assim, convoca-nos a entender o que está em jogo diante das controvérsias entre história e memória, buscando analisar posições, interesses e discursos.

Diante disso, passemos a analisar algumas dessas controvérsias. Sandroni (2013) coloca, por exemplo, a questão de maracatus ligados ao candomblé se colocarem como mais puros que os que, por sua vez, estão conectados à jurema. Tal posição marca a influência da ideologia da pureza nagô no discurso de uma época,

entretanto, importantes e antigos maracatus que acabaram modelando a forma contemporânea que entendemos como maracatu nação estiveram profundamente ligados à jurema, como nos mostra Lima (2005).

Outra controvérsia seria relativa à antiguidade e às formas como os maracatus reivindicam sua temporalidade. Já sabemos da dificuldade de se encontrar registros muito antigos. Por exemplo, no caso do Leão, a data utilizada como sua fundação, na verdade, remete a uma ocorrência policial de 1863, de modo que certamente sua existência se faz anterior a tal data.

Provocação – Comunicam-nos: “No domingo, às 3½ da tarde, no Beco do Sarapatel n. 10, quando a Sociedade Carnavalesca Cambinda do Porto, conhecida por Leão Coroado, efetuava a sua eleição para a nova diretoria, compareceram ali 4 indivíduos estranhos à mesma, chamados Augusto Quebra-Pratos, João Antonio Nepomuceno, conhecido por Beraldo, Gabriel Francisco de Souza e um tal de Benedito, armados de facas de ponta, e começaram a provocar os associados proferindo palavras injuriosas que ofendiam as famílias vizinhas. A não ser a prudência dos sócios teria havido cenas deploráveis. Para conter a fúria dos desordeiros, foi preciso que alguns vizinhos apitassem, pois que nenhum dos sócios podia sair para avisar a polícia por terem os cujos tomado conta da janela e porta. Depois que ouviram os apitos, saíram, sendo perseguidos pelo povo. Avisado pelo dono da casa do ocorrido, o Sr. Tenente comandante da 1ª estação deu as devidas providências, capturando dois do grupo. Estes indivíduos já são conhecidos quer pelas desordens que costumam praticar, quer por pertencerem à companhia do Olho-Vivo, e principalmente o tal Gabriel, que consta ter um processo por crime de ferimentos” (Diário de Pernambuco, 1863⁴¹).

No caso do Estrela Brilhante do Recife, a nação reivindica a sua fundação em 16 de julho de 1906, quando da chegada no bairro de Campo Grande do pescador e juremeiro de Igarassu, Cosme Damião Tavares. Com sua morte em 1955, o maracatu segue por alguns anos sob o comando de sua viúva dona Assunção, mantendo a mesma sede, o mesmo terreiro e os mesmos integrantes. Com dificuldades para se manter, o Estrela encerra suas funções em 1966, época de notório declínio dos maracatus, sob ordens espirituais, tendo sua Calunga Dona Joventina doada à Antropóloga Katarina Real. Real (2001) aponta que, em 1967, restavam apenas três nações de maracatu, o Cambinda Estrela, o Indiano e o Leão Coroado. As duas primeiras tinham mudado de baque solto para baque virado, e a terceira estava também em processo de decadência. Em 1967, Real (2001) leva a Calunga aos Estados Unidos da América (EUA), sendo trazida de volta apenas em 1996.

⁴¹Diário de Pernambuco: 15/03/1863. Disponível em: <https://salvuardaleaocoroado.wordpress.com/historia/>

O Estrela foi retomado em 1970 no Alto do Pascoal por Cabeleira, mediador do carnaval do Recife, que convida a ex-esposa de Luiz de França, Maria Madalena, que estava à frente do Indiano, para assumir a coroa do “mais tradicional” Estrela. Ela reinou no Estrela a partir de 1973 a 1980, conseguindo grande prestígio. Seu trânsito entre os maracatus ilustra como a mudança de uma pessoa de agremiação causava impactos, levando consigo diversos outros integrantes (França Filho, 2016). Quando ela se desliga do Estrela, passa a participar do movimento que retira a nação Elefante do museu. Nesse momento, o Estrela entra em declínio, mas retoma suas atividades em 1993, transferindo-se para Casa Amarela e depois para o Alto José do Pinho, em que está até hoje, iniciando a importante fase de parceria entre a Rainha Marivalda e o Mestre Walter, que revolucionou o maracatu.

Em 1996, ao chegar ao Brasil, a Antropóloga se depara com dois maracatus de nome Estrela Brilhante reivindicando a posse da boneca, o de Recife e o de Igarassu. Por não reconhecer em nenhum deles o antigo Estrela de Dona Assunção, doa a boneca para o Museu do Homem do Nordeste. Ora, nem a sede, nem os integrantes, nem mesmo os artefatos do atual Estrela Brilhante do Recife têm relações diretas com o maracatu que existiu de 1906 a 1966. Ainda assim, seus participantes reivindicam a continuidade do maracatu. É comum que, apesar de descontinuidades históricas e geográficas como essas, maracatuzeiros sigam considerando estes os mesmos grupos de outrora, em continuação. França Filho (2016) nos confirma que “É prática comum dos participantes de grupos da cultura popular envelhecerem seus grupos e modos de fazer, pois se cria um sentido de antigo e tradicional em atividades de cultura popular que não necessariamente são antigas” (p. 90).

Outros maracatus importantes, como o Elefante, de 1800, o Leão, de 1863, e o Porto Rico, de 1916, passaram por processos similares. Os argumentos para reivindicar a continuidade com as formas antigas são elementos de disputa entre esses maracatus, uma vez que determinam a legitimidade do grupo diante da comunidade maracatuzeira, bem como diante do poder público e da academia, agenciando uma série de fatores que podem ser revertidos em prol de suas agremiações. O Leão coroado, em sua histórica rivalidade com o Elefante, usa do argumento de manter suas atividades de forma ininterrupta, sendo, portanto, o mais antigo, como podemos averiguar na seguinte toada:

Codinome Leão Coroado, passado de glórias nunca se desfez
 É o Maracatu Mais antigo, pois nem um museu nunca lhe acolheu
 Nós somos de Nação German, semente africana Xangô pai nos deu.

Da mesma toada podemos pegar também a provocação em relação à ida para o museu, já que o rival Maracatu Elefante, com a morte da rainha dona Santa em 1962, haveria ido para o museu do homem do nordeste, segundo a vontade da yalorixá, porque ela não via meios para a continuidade de forma adequada da sua tradição. O Elefante era o maior maracatu por volta de 1950, tanto que foi escolhido como modelar pelo maestro Guerra-Peixe. Vinte anos depois de sua ida ao museu, retiraram-no. No entanto, os antigos objetos seguiram como propriedade do museu. O que ocorreu, na verdade, foi uma reconstrução material do grupo. Vale mencionar que a toada ainda traz o argumento da legitimidade pela espiritualidade iorubá, que, embora agregada posteriormente na história dos maracatus, encontra no Leão uma das agremiações que mais se sustenta no pilar religioso, pelo menos desde a época de Luiz de França.

No caso do Leão, ao aproximar-se do fim da vida, o velho líder Luiz de França começa a ameaçar tocar fogo no maracatu, também não vendo pessoa qualificada que o sucedesse. Ele não queria que o maracatu fosse para o museu para não correr o perigo de que ninguém “o retirasse depois de algum tempo. Naquela época, a Comissão Pernambucana de Folclore, por meio de Katarina Real e seus parceiros, e sob a ideologia “resgate”, começou a procurar alguém que pudesse substituir Luiz de França. Depois de inúmeras recusas, um jovem babalorixá (que até então não era maracatuzeiro), Afonso Aguiar, foi aceito, após jogo de búzios, para dar sequência às atividades do Leão.

Nos últimos anos de vida de seu Luiz, Afonso aprendeu tudo que pode. Com a morte do antigo mestre em 1977, mestre Afonso leva o maracatu do bairro de Água Fria, em Recife, para o bairro de Águas Compridas, em Olinda, onde passa a ser composto por pessoas dali. Afonso, que garantiu a seu Luiz a continuidade das tradições do Leão, apenas teve contato com o mestre entre outubro de 1966 a maio de 1977. O sacerdote possuía um discurso extremamente tradicionalista, colocando-se como mantenedor fiel do que seu Luiz o transmitira, como podemos aferir da entrevista que concedeu a Sandroni (2013) em 2007

(...) eu venho tentando trazer tudo do mesmo jeito que ele me mostrou. Eu acho que não tem muita mudança não – até as toadas que a gente canta e

que os outros grupos todos mudaram; fazem música, tal (...) [ou seja, os outros grupos compõem novas toadas] A gente permanece pesquisando ainda as antigas que ele cantava e tal (...) pra que permaneça sempre o mesmo estilo, a mesma coisa (Sandroni, 2013, p. 40).

O baque que o Leão assume após o apito passar para mestre Afonso gera controvérsias entre os maracatuzeiros. Há registros de vídeos do Leão com seu Luiz tocando o baque de arrasto (um dos ritmos do maracatu). O baque que seu Afonso passa a utilizar no leão, mais parecido com o imalê, possui o discurso de uma estrutura instrumental derivada do candomblé, diferenciando três tipos de tambores, como os ilus que tocam os xangôs pernambucanos, assumindo nomes e funções distintas: repique, meia e marcante. Uma das pessoas que o contestava é mestre Toinho, o mestre de maracatu mais velho vivo, com 78 anos. Foi batuqueiro de Luiz de França, e após a morte de seu Luiz assumiu o apito do Encanto da Alegria, em que seguiu com o baque de arrasto, levando o discurso de ser o autêntico baque que aprendera com seu Luiz. Mestre Afonso se defende dizendo que, na verdade, naquele momento, com idade bastante avançada, seu Luiz já não conseguia dominar o batuque, de modo que os batuqueiros tocavam como queriam, alterando o ritmo e acelerando a velocidade. Desse modo, Afonso alega que faz um retorno à tradição.

Em 2006, o governo do Pernambuco instituiu a lei do patrimônio vivo e, dentre os maracatus, o Leão Coroado foi o primeiro a ser escolhido, o que viabilizou, dada a renda que recebe da política, que não participasse do concurso e pudesse (ou devesse?) manter suas tradições o mais intactas possível. Em contraponto, existem nações que não mudaram de local, como o Almirante, que está na mesma comunidade há mais de 80 anos, no entanto é um dos maracatus ruais que se tornou maracatu nação. Fato é que a única alternativa realmente tradicional para os maracatus, nessa perspectiva de um tradicionalismo, é a de não mais existir (Sandroni, 2013). Lima (2013) coloca em perspectiva esse contexto dos maracatus com o das escolas de samba do Rio de Janeiro. O autor afirma que parâmetros de tradicionalidade são muito mais verificáveis no Rio, como a genealogia dos componentes das escolas e a permanência nas mesmas comunidades.

Mas os caminhos da história são tortuosos e hoje, após o falecimento do mestre Afonso, surpreende o apito do Leão cair nas mãos de uma jovem mulher, na época com 18 anos, Karen Aguiar, neta de seu Afonso. Após tentativas com outros batuqueiros, a jovem assume o apito de uma nação historicamente patriarcal e de argumento extremamente tradicionalista. Tratavam seu Luiz de França como o último

mestre africano (Kubrusly, 2007) em razão de seu apelo à tradicionalidade. No Leão é posto que, para ser mestre de maracatu, seria necessário saber tudo sobre o maracatu, desde construir os instrumentos, ensinar a tocar e reger o batuque, cantar, compor, fazer as fantasias, tratar das relações públicas da agremiação e, principalmente, cuidar das funções religiosas. No entanto, a principal função religiosa do maracatu é o cuidado com a calunga, que é um culto de egum, ou seja, um culto estritamente masculino nos candomblés. Nessa perspectiva, Karen nunca poderia ser mestra do Leão, pois, a essa parte do conhecimento pré-requisitado, nunca teria acesso.

Em contraponto à tradicionalidade do Leão, a percussão do maracatu sofreu grandes transformações a partir da década de 90. Aos tradicionais instrumentos (bombo, caixa, ganzá e gonguê) foram acrescentados, em alguns maracatus, os agbês e os timbaus. Suas inserções vêm sendo apoiadas sob o discurso de serem instrumentos ligados ao candomblé, fato que pudemos escutar de mestre Walter, que afirma que cresceu em um terreiro (embora nunca tenha feito santo) e que era apaixonado pelo instrumento nos toques do xangô. Botou porque quis, porque acha bonito, é o que ele diz. Muito rechaçado, relata que, em dois anos, boa parte dos maracatus aderiram e hoje o instrumento é praticamente um requisito obrigatório de competitividade no concurso. Sandroni (2013) relata, no *Maracatu Raízes de Pai Adão*, existir o discurso de que o uso dos agbês se tornou necessário dada a pressão por competitividade no desfile do carnaval. Afirmam que os maracatus não podem mais ser tradicionais em razão da necessidade de desfilar e competir. O autor relata uma fala de Itaiguara, um dos líderes da nação, neto do famoso Pai Adão: “o maracatu precisa inovar para satisfazer a necessidade de “espetáculo” por parte da organização do carnaval” (Sandroni, 2013, p. 42). O mesmo aconteceu com diversos maracatus, como é o caso do Almirante do Forte.

Outra inovação já mencionada é a busca por materiais no Rio de Janeiro, que deriva de uma referência estética das escolas de samba, assim como o desfile e a competição já o são. Outra inovação mencionada também diz respeito ao gênero. Até os anos 1990, Sandroni (2013) afirma que havia uma forte restrição a mulheres no batuque – o que não quer dizer que não existiam batuqueiras -, no entanto, não era nada usual. O autor relata o depoimento de Virgínia Barbosa em 2001 sobre a dificuldade de convencer mestre Walter a aceitá-la, junto de sua irmã, no naipe de bombos. Itaiguara, no mesmo depoimento mencionado acima, relatou ao autor

também que Rosintete, falecida neta da rainha Madalena, tocava tambor nos ensaios, no entanto, sem desfilar, endossando a ideia de que não havia um interdito às mulheres, mas que não era comum e que, certamente, os problemas derivavam da alienada reprodução do machismo.

Em meados de 2000, já era comum ver mulheres na maioria dos baques. Alguns ainda sustentavam a proibição como o Encanto da Alegria, mas tal foi alterado com a morte da rainha Ivanise de Xangô em 2007. Atualmente, apenas o Estrela Brilhante de Igarassu, da rainha dona Olga e do mestre Gilmar, famoso por tocar utilizando bacalhaus na mão esquerda (ao invés dos comuns pares de baquetas de madeiras), sustenta a proibição a mulheres no baque. Mestre Gilmar, quando questionado em Belo Horizonte em oficina, disse que não tem problemas com mulheres tocando, mas que não quer ter o nome marcado na história do maracatu como a pessoa que alterou a tradição. Por essa razão, criou o grupo percussivo Aláfia em 2017, que sai às ruas de Olinda com exatamente o mesmo repertório musical e rítmico do Estrela de Igarassu, no entanto, com o baque misto.

No ano de 2011, a primeira mestra de maracatu mulher assumiu uma nação, Joana D'arc Cavalcanti, o Encanto do Pina, tendo alcançado o primeiro lugar do carnaval de 2023. Enfrentando muitas dificuldades para lidar com o machismo do meio, assim como mestre Gilmar, também criou, em 2008, um grupo percussivo, por sua vez, exclusivo para mulheres, o Baque Mulher. Tais acontecimentos mostram como as constelações dos maracatus vêm se complexificando, à medida que os próprios maracatuzeiros passam a criar também grupos percussivos e, nesses casos, vinculados às contemporâneas pautas identitárias. Tal grupo percussivo se destaca dada sua estrutura organizacional que tem, inclusive, regimento, possuindo filiais em uma estrutura hierárquica com transferência de recursos e deliberações centralizadas pela mestra, uniformizando, até mesmo, as discussões pautadas nos encontros dos grupos. Seus objetivos perpassam a divulgação do baque virado entre as mulheres e a afirmação de suas posições na cultura. Além disso, estabelecem trocas acerca das funções femininas para além do lugar a que são relegadas tradicionalmente, além de atuarem em pautas sobre direitos humanos e no combate ao machismo, à homofobia, ao racismo e ao preconceito religioso. Atualmente, foi possível registrar pela atividade no Instagram 43 desses grupos.

5.2 Musicalidade

Lima (2013) pondera que uma das acepções possíveis para a palavra maracatu é para dizer sobre o ritmo. Segundo o autor

sabemos que no século XIX existiram grupos variados que eram denominados por maracatus, mas pouco sabemos se usavam os mesmos instrumentos da atualidade, como eram suas fantasias e que ritmo tocavam. (...) no que diz respeito aos sentidos em torno da palavra “maracatu”, há uma verdadeira polissemia, e, pelo visto, todo e qualquer ajuntamento de negros e batuques que existissem no final do século XIX eram denominados como tal. (Lima, 2013, p.66).

Os maracatus tocam maracatu. Isto não significa que todos os grupos toquem igual, tendo, em sua linguagem musical, um marco importante da sua identidade, desde os trejeitos, as formas de segurar o tambor, o uso de corda, sisal, talabarte, compensado, macaíba, decorações, manulação das baquetas, até chegarmos ao próprio ritmo em si. Diante disso, problemas de origens e temporalidades transbordam também para as formas de tocar, bem como para a gramática de organização desse conhecimento. Por exemplo, o caso do nome dos tambores. Atualmente, ouve-se, majoritariamente, principalmente em meio a grupos percussivos, o nome alfaia. No entanto, segundo Lima (2013), antigamente, o mais comum era bombo ou afaya. Mestre Walter afirmou, em conversa informal, que alfaia é nome de universitário, que maracatuzeiro fala bombo ou simplesmente tambor. Maracatus específicos, como no caso do Leão, podem usar da nomenclatura como um contexto de afirmação de identidade, chamando os tambores de nomes específicos (repique, meião e marcante) e dividindo-os entre categorias de tamanho e afinação, de forma referenciada no candomblé.

Constatamos que o tambor possui uma centralidade na musicalidade dessas comunidades. Leite (2017) salienta a importância de enaltecer, valorizar e reconhecer a importância da percussão e desse conhecimento na musicalidade brasileira, assim como em toda música produzida nos países em que houve a diáspora africana moderna. A percussão, recorrentemente desvalorizada na indústria musical, bem como as informações rítmicas tradicionais sustentam, muitas vezes, os resultados sonoros de sucesso da música brasileira, mas sem prestígio social e profissional. Entretanto, carregam recursos rítmicos e timbrísticos impregnados de referências histórico-geográficas e de subjetividades de grande valor, de modo que essas

nuances rítmicas deveriam ser estudadas por qualquer instrumentista brasileiro, seja qual for o instrumento ou gênero musical. Esse estudo não deveria ser apenas da rítmica isolada, mas de todos os seus processos históricos e contextos político-sociais.

Tomando a musicalidade como fio condutor de algumas reflexões, podemos perceber como ela se comporta na diversidade territorial brasileira, carregando consigo, cada uma a seu rigor, narrativas, modos de transmissão, sentidos ora lúdicos, profanos, ora sagrados, ritualísticos. É a musicalidade, geralmente, o primeiro elemento a ser fragmentado, pois possui a capacidade de transpor limites impostos a corpos e a territórios físicos, atravessando fronteiras a partir da paisagem sonora. Talvez, por isso, seja um dos elementos mais comumente deslocados, tanto pela indústria cultural, quanto por grupos artísticos, folclóricos, ou os aqui chamados grupos percussivos. Tal fenômeno acontece em nossa música popular de forma mais ou menos consciente há muito tempo e as relações estabelecidas com os grupos percussivos sublinham tal processo, porém trazendo consigo um chamado à reflexão e à constituição de relações mais justas com as matrizes destes saberes. Dessa forma, perguntamo-nos se os contextos educativos possibilitados pelos grupos percussivos podem operar, além de aulas de música voltadas ao lúdico, um ambiente em que informações histórico-geográficas não hegemônicas, que não são repassadas em escolas tradicionais, seriam mediadas. Poderiam elas criar novas relações territoriais em rede com as comunidades tradicionais e estabelecer novas territorialidades nos espaços em que atuam, usando da percussão como ferramenta?

Segundo Real (1966), Guerra-Peixe (1980, p. 25-31), Lima (2008, p.111 e p. 120-135), maracatus, congos, congadas, reisados, taieiras parecem compartilhar raízes em comum. Para refletir sobre se na perspectiva musicológica seria possível encontrar origens comuns, refletimos a partir de Mukuna (1977) e Kubik (1979, p. 18-19), os quais apontam que podemos considerar a clave como um motivo rítmico que constitui um marcador da cultura musical afrodiáspórica de origem bantu. No caso do maracatu, o gonguê, em suas variações, seria o sistema musical que estrutura o discurso rítmico do maracatu. Dessa maneira, tomamos a pergunta de Guillot (2013): quais as relações entre os cultos angola, congo e seus ritmos tradicionais, o congado e o maracatu poderiam ser demonstrados numa análise musicológica?

Embora seja consenso em etnomusicologia que a transcrição não é apropriada para a música extraocidental (Lucas, 2014), ela é uma ferramenta útil para algumas

reflexões, se não se pretende ser usada como conceito universalizador, dando conta de conter totalmente a musicalidade, no caso do maracatu. Podemos perceber, por meio das transcrições, por exemplo, que há um “acento contramétrico” recorrente na rítmica do maracatu, como nos mostra a imagem abaixo.

Figura 3 - Acentos Contramétricos do Maracatu

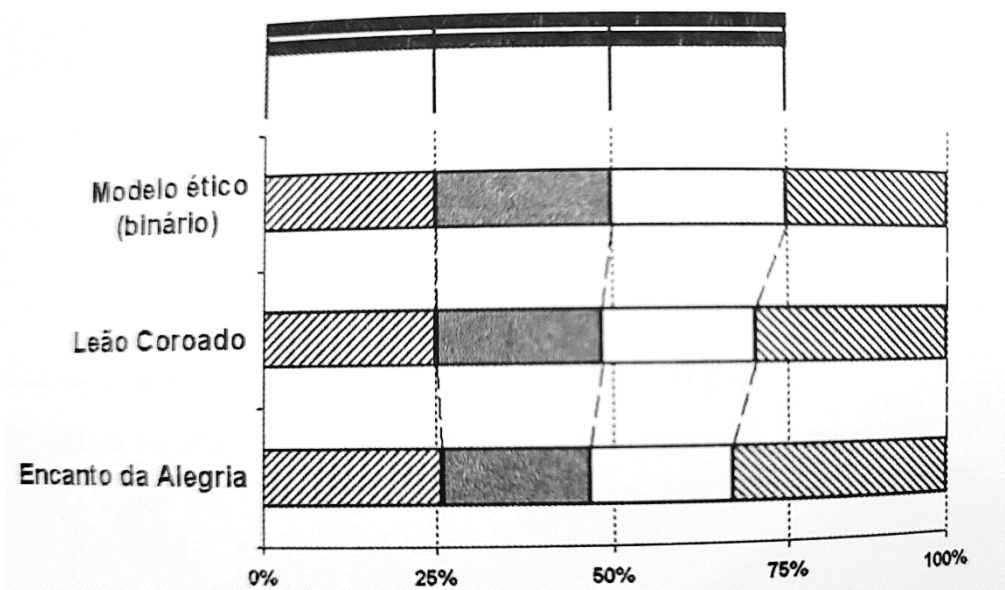


Fonte: acervo do autor.

As notas acentuadas nas segundas síncopes de cada grupos de semicolcheias, para a tradição europeia, seriam contramétricas, porque, na perspectiva ocidental, as notas fortes estariam sempre na primeira e na terceira posição, obedecendo uma lógica divisiva. Como podemos ver, nos três baques apresentados na imagem acima, dentre as notas acentuadas, a maioria encontra-se em posições contramétricas. Barbosa (2005), entretanto, ressalta que essa síncope não é um motivo rítmico com *status* de artefato musical e não possui sua continuidade garantida. No entanto, interpreto que o valor de sua existência deve ser ressaltado como apropriação de elementos que o passado nos fornece para a construção de uma narrativa de redenção no presente. Entendo que a reprodução e a permanência histórica dessa síncope, a ponto de ela ser uma identidade sonora dos maracatus, não ocorreu por acaso, carregando consigo a resistência imanente de subjetivações ancestrais.

No que diz respeito a processos de afirmação de identidades específicas entre os sotaques de cada nação, podemos perceber que há um deslocamento microrrítmico de notas como nos mostra a imagem:

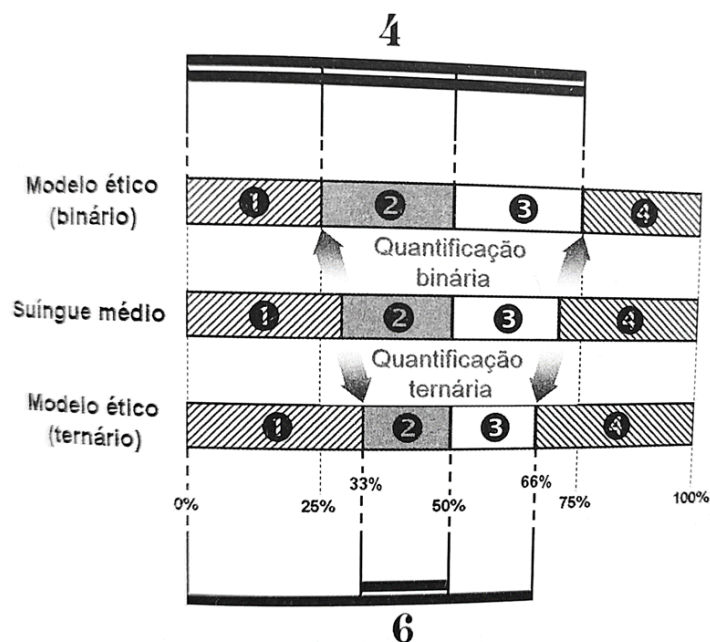
Figura 4 - Perfil Comparado dos Suingues de Dois Maracatus



Fonte: Guillot, 2013, p. 216.

Entendendo a ideia de suingue como essa variação microrrítmica, o que a imagem nos sugere comprova que o modelo ético (o padrão de notação ocidental) não contempla exatamente o que é tocado pelos maracatus e que há variações micrométricas entre notas que seriam representadas no mesmo lugar numa partitura ocidental, caracterizando as identidades específicas da percussão de cada maracatu. Em termos mais gerais, podemos entender que há um suingue brasileiro, como afirma Lucas (1999), e que este existe justamente em uma performance média entre dois entendimentos divisivos da música. Na perspectiva europeia, o primeiro diz respeito a uma subdivisão das pulsações em sistemas binários e o outro diz respeito a uma subdivisão em sistemas ternários, como nos mostra a gravura abaixo.

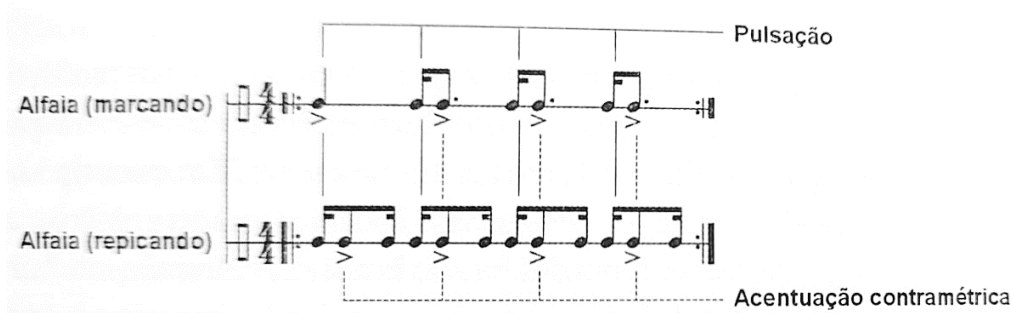
Figura 5 - Modelização do Duplo Fenômeno de Quantificação Perceptiva: segundo alguns parâmetros, o suíngue pode ser percebido como um verdadeiro ritmo binário ou ternário



Fonte: Guillot, 2013, p. 225.

O que ocorre aqui pode ser entendido como uma reconfiguração das semicolcheias, em que cada uma deixa de representar a fração exata de 25% do tempo, aproximando-se mais ou menos da ideia de uma quáter de três, em que a segunda nota estaria dividida em duas semicolcheias. É assim que tomam forma as sensações polirrítmicas, cuja compreensão pode abrir vários caminhos, por exemplo, para a improvisação dentro desses contextos (Guillot, 2013). A linha do repique das alfaias, no maracatu, é um dos elementos em que tal fenômeno do suíngue ocorre de maneira mais explícita. Observemos a imagem abaixo:

Figura 6 - Em cima: três dos quatro golpes acentuados do baque “arrasto” são tocados de uma maneira contramétrica. Em baixo: todos os acentos são contramétricos



. Fonte: Guillot, 2013, p. 224.

A linha de repique ilustrada pela figura acima, utilizando três notas de um modelo binário, poderia ser também representada numa subdivisão ternária, utilizando as três notas, sendo que a sonoridade real é uma terceira via, entre os dois modelos representativos, de modo que a partitura visual não dá conta de forma precisa da informação sonora. No entanto, a escolha sobre o uso de um outro modelo de compasso dependerá da forma como cada um decide representar as “intenções” musicais.

Tomo a liberdade aqui de afirmar que a frase rítmica executada pela linha de repique talvez seja a figura rítmica mais importante da musicalidade afrobrasileira, uma vez ela se apresenta nos mais diversos gêneros musicais e seus ritmos, especialmente na cultura popular, sendo utilizada em ritmos entendidos tanto como binários quanto como ternários, estabelecendo o que entendo como maior denominador comum da rítmica popular e afrobrasileira, estando presente nos congos, moçambiques, tambores de crioula, ritmos de candomblé das diferentes nações, sambas, ijexá, cocos de roda, candombe, dentre tantos outros.

A rítmica afrobrasileira e seus sistemas rítmicos certamente seguem regras métricas africanas e não são simplesmente posicionados livremente (N’ketia, 1961). O sistema fundamental das claves opera como elemento de coesão entre tudo que toca junto e faz, praticamente, a função de organizar tempos fortes em posições específicas, diferentes dos padrões divisivos que se alternam entre tempos fortes e fracos ocidentais. Diante das condições expostas, entendemos que o uso de partituras nesses contextos deve seguir como observa Letieres Leite (2017), segundo o qual o modelo dos jazzistas utiliza a escrita formal dominante “mas interpretam dentro do sistema de síncopes de sua cultura musical”.

Enfim, fato é que a musicalidade não funciona de forma independente de seus agentes sociais. A musicalidade de cada maracatu é constituída por micro e macro

características que determinam suas identidades. A transcrição alienada, a transposição e as informações rítmicas do maracatu de forma abstrata, por meio de partituras e de métodos de música, popularizaram o ritmo de modo que ele está presente no repertório de arranjos de praticamente todo artista da música popular brasileira. Sua apropriação é muito mais tranquila por meio dessa abstração do que por aqueles que se dedicam a pesquisar a cultura de forma mais profunda, levando, em suas performances musicais, nuances carregadas de valor histórico, social e subjetivo. Aspectos microrrítmicos aqui, em análise mais profunda, podem revelar, inclusive, parâmetros geográficos e territoriais para os ritmos, por exemplo, diferenças regionais nas formas de se tocar, como entre os baques da Zona Norte e seus rivais da região do Pina, vínculos históricos, além das escolhas e dos marcadores de ações individuais. A reprodução desses aspectos micrológicos certamente se associa à dimensão territorial, do cotidiano, da corporalidade compartilhada e da diferença nos aspectos pedagógicos, por exemplo, existentes nos métodos de ensino de uma nação e de um grupo percussivo, pois, como dispõe Climério Santos e Tarcísio Resende (2005, p 29): “cada nação considera seu baque um rito sagrado, um patrimônio estético”.

5.3 Belo Horizonte (BH)

Daniel (2024, p.15) afirma que “Belo Horizonte é uma capital brasileira que experienciou, na década 10 deste século, o nascimento e confluência de vanguardas político-culturais autônomas, filhas de suas ruas, que redefiniram indelevelmente sua identidade.” Assim, na interação entre movimentos como o Fora Lacerda, as lutas contra as obras da copa do mundo, as ocupações por moradia, o Tarifa Zero, as manifestações de junho de 2013, o duelo de MC’s e a ocupação cultural do Viaduto Santa Tereza, a candidatura do Muitas, o cicloativismo, o Cura!, dentre outros, irrompe o carnaval de Belo Horizonte, em seu modelo contemporâneo, com forte caráter político e associação a tais construções políticas da cidade.

A recente e planejada capital mineira, a partir de sua geografia metropolitana, centro cosmopolita da globalização, torna-se palco de uma experiência antropofágica. Seus blocos de rua são construídos sobre referências musicais externas, tais quais o samba reggae da Bahia e o Maracatu de Recife, dentre outros. Apropriam-se de fragmentos de identidades que só são encontradas integralmente em suas localidades

de origem. Assistimos aqui um processo de formação de uma nova identidade, a do carnaval de BH. Este carnaval ocupa as ruas a partir de uma problematização e uma perspectiva sobre a ocupação política da rua pela festa, as quais assume publicamente, manifestando sua orientação à esquerda.

Tal posicionamento, *a priori*, já é um marcador da classe que movimenta, em primeiro momento, esse movimento carnavalesco, trazendo consigo pautas como a do direito à cidade, conceito lefebvriano. Atualmente, esse carnaval se expandiu em escalas enormes, inserindo-se em um circuito do empreendedorismo urbano, das políticas do turismo, mas também de políticas culturais do município.

No processo de produção dessa nova identidade, tocar em um bloco em BH se torna um estilo de vida, que, por sua vez, é reificado e subjetivamente atrelado ao *status* social, às redes de sociabilidade, enfim, a facilidades de ascensão pessoal para pessoas de classe média. É fácil perceber que, para ser aceito e se manter em um bloco, o capital social é importante. Redes de amizades são ora facilitadoras, ora barreiras para se manter nos blocos, havendo toda uma rede de blocos, conectada por participantes em comum, divisão de espaços, empréstimo de instrumentos e equipamentos etc.

Esses blocos de carnaval, em grande maioria, apropriam-se da linguagem de blocos afro de Salvador, executando bases do Samba Reggae, misturando com ritmos de marchinhas e, também, do funk carioca. Misturam ainda instrumentos de manifestações diversas, de modo que há tamborins, agbês e surdos coexistindo em uma experiência que mistura manifestações baianas, pernambucanas e cariocas. Aqui, congregam-se blocos dos mais variados temas. Há blocos de sertanejo, forró, pagodão, cumbia, samba, funk, frevo, rock, dentre tantos outros. Em sua maioria, vinculam-se às pautas políticas da classe média, discutindo a política partidária de esquerda, a apropriação das ruas, muitas vezes sem tratar das pautas que assolam as populações precarizadas. Ou quando tratam, parte de um lugar marcadamente da classe média e não de uma construção conjunta com a base atingida pela pauta.

O modelo de regência aplicado vem do método de percussão com senhas, de Santiago Vazquez (2013). Tal metodologia acaba por criar um contexto em que a pessoa sabe o sinal de mão referente ao seu instrumento e o ritmo que pode ser ativado ou desativado por outros sinais, de modo que não têm consciência do resultado musical global dos instrumentos; chamam uma base de “samba reggae” sem considerar que o termo não define um ritmo, mas um movimento cultural e político

que congrega vários ritmos; se é assim, muito menos a massa batuqueira saberia dizer quem é, por exemplo, Negoinho do Samba, inventor do samba reggae. Nesse sentido, batuqueiros penduram copos de bebida em seus tambores, dissociando a percussão de sua carga histórica, política e social da cultura. Cabe, no entanto, ressaltar que, em meio a essa movimentação, surgiram também blocos afro e periféricos que trazem essas problematizações, realizam trabalho de base, dentre outros méritos.

O Maracatu de Baque Virado chega antes desse processo em Belo Horizonte, com a fundação do Trovão das Minas em 1999 pelo percussionista Lenis Rino. Atualmente, a cidade conta com cerca de 14 grupos percussivos, que tocam e usam a instrumentação do Maracatu, com identidades sonoras, desenvolvimento de atividades e redes de sociabilidade distintas. Esses grupos se diferenciam entre si, afinal, fossem a mesma coisa, não haveria a necessidade, nem teria se fomentado o surgimento de tantos. Cada um deles articula-se junto às agremiações tradicionais de forma diversa, disputando entre si o “jeito certo” de ser e fazer “cultura popular”, sendo um grupo percussivo.

Ao se considerar apenas a escala municipal de Belo Horizonte, marcam-se também as diferenças dos grupos percussivos em relação aos demais blocos, que são maioria na cidade e que, geralmente, possuem atividades voltadas exclusivamente ao carnaval. Geralmente, os grupos percussivos têm trabalhos continuados ao longo de todo o ano e desenvolvem suas atividades submetidos à consciência de que a matriz, a versão integral, é a que se encontra em seus territórios originais, implicando, assim, em responsabilidades éticas nessa relação.

Salvo algumas exceções, como é o caso do Tambolelê que existe desde 1999, com atividades no novo Glória, e do Tambor Mineiro (2002), cujas musicalidades estão vinculadas às linguagens afromineiras, como o congado, grande parte dos blocos bebe de fontes externas, principalmente dos carnavais do Rio e de Salvador. Ainda que boa parte dos blocos belorizontinos se identifique como de esquerda, suas pautas se vinculam mais à vida urbana em Belo Horizonte e aos cenários políticos municipal, estadual e nacional. Não há, como nos grupos percussivos, posturas de ir às fontes estudar e aprender, nem tampouco trazer mestres para a cidade, em um processo de responsabilização e reflexão para com a história viva da cultura. Dessa forma, há que se pontuar que participar dos grupos percussivos vem marcando outras identidades, que se vinculam também ao carnaval, mas não somente. Esses grupos possuem

maior preocupação em estabelecer trabalhos de contrapartida e reflexões históricas e sociais em relação às matrizes culturais de suas práticas.

As dinâmicas contemporâneas das identidades, suas construções transitórias, bem como a centralidade que assumem nos debates políticos atuais escancaram as estruturas racistas, desiguais e machistas calcadas no processo histórico colonial brasileiro. Em decorrência disso, essas dinâmicas acabam por gerar demandas naqueles que tomam consciência das injustiças em curso. Os grupos percussivos estabelecem identidades em que os sujeitos buscam se definir de modo que o vazio existencial e essas contradições contemporâneas sejam subjetivadas em uma proposta de coerência e que, embora imaginada e idealizada, seja capaz de potencializar a vida.

Ainda que muitas vezes colocados como mera fetichização das culturas tradicionais pelo capitalismo e pela globalização, derivam-se também de um interesse pelas culturas brasileiras e do reconhecimento delas enquanto territórios e formas de sociabilidades que, de alguma forma, resistem aos processos de opressão historicamente postos pela colonização brasileira. Seus participantes passam a se implicar com as dinâmicas constituídas, estabelecendo relações afetivas com pessoas, comunidades e cidades. Assim, o processo de fragmentação de elementos culturais não é tão preciso, em que a música é transposta de forma isolada, pois, a partir dela, constroem-se novas redes de sociabilidades em Belo Horizonte e nos territórios dos grupos percussivos em geral com outros potenciais de articulação. A música pode ser entendida, como mencionado anteriormente, como uma porta de entrada para todo um universo de informações, assim como para uma rede de sociabilidade local e nacional, para a construção de narrativas, pensamentos, autoidentificação e responsabilização.

Ocorre, como já foi apontado por Esteves, que, em muitos casos, o grupo opera como “porto social” que acolhe pessoas dado o esgotamento da vida contemporânea, pois as atividades do grupo proporcionam uma autolocalização no mundo, além da construção de narrativas e sentimentos de responsabilização. O grupo passa a ser, muitas vezes, o principal momento de sociabilidade na vida de cada um, extrapolando atividades oficiais para vida cotidiana, em que a cultura passa a permear o dia a dia, constituindo uma rede de cooperação que extravasa para outros assuntos. Asa Branca (2017) assente, ao refletir sobre as experiências educativas no Rumpilezzinho, dizendo que ali, uma vez que o método educativo rompe com os modelos bancários,

rompe também com a inatividade de corpos que permaneciam até então, em alguma medida, “reféns da razão soberana”. Então, à medida que o cotidiano é atravessado pela rotina lúdica de aprendizado percussivo, em que a musicalidade traz consigo muito mais que informação sonora, mas todo um fundamento histórico, geográfico, identitário e resistente, são construídos coletivamente práticas, valores, gestos, maneiras de estar, ser e interagir (Asa Branca, 2017). Desse modo, o lúdico não existe como a razão europeia do trabalho quer nos fazer pensar, ou seja, algo que tira a seriedade e não tem importância, mas como um elemento integrador importante, capaz de romper com a rotina de cada um em prol do momento coletivo.

Leite (2017) aponta, a partir de suas experiências pedagógicas no projeto Rumpilezzinho, que a educação direcionada à música popular brasileira teria que ser baseada em um sistema de ensino capaz de reconhecer conceitos e metodologias desses territórios culturais resistentes, como a oralidade, de modo que deixassem de ser sobrepostos e invisibilizados em detrimento das tradições europeias já sedimentadas nas academias. Segundo o maestro, ao desenvolver seu método Universo Percussivo Baiano (UPB), ele “buscava observar e refletir a música decorrente da diáspora negra no Brasil como recurso para educação musical brasileira, a partir de uma observação mais aprofundada das matrizes afro-baianas (Leite, 2017)”. Segundo Rodrigues (2017), o racismo promove o apagamento e a negação das contribuições africanas na musicalidade gestada nos países em que ocorreu a diáspora africana em decorrência dos processos de colonização das Américas.

Mota (2017) salienta a capacidade de, ao se tratar de uma matriz rítmica desse tipo, de seus métodos, conceitos e histórias no momento do ensino musical, se abordar, também, momentos e movimentos de luta social, origens geográficas e históricas, além de conjunturas atuais, numa perspectiva integrada, como é desejável. Nessa perspectiva, o ensino e a aprendizagem musical desse tipo resultam em um estudo histórico-geográfico, mediado pela experiência musical, algo próximo do que é expresso pela ideia de “tocar com fundamento”, muito cara aos movimentos percussivos que a reivindicam para si. Ferreira (2016b) afirma, no contexto dos Maracatus, que a expansão geográfica nacional e internacional e os usos de elementos dos Maracatus-Nação e na formação de grupos de maracatu não devem ser considerados como práticas indevidas e nem uma via de mão única. Ela é consensual e promovida também pelas Nações de Maracatu. Isso é significativo na

medida em que para as Nações têm sido forma de sustentação e de reconhecimento, além de estratégias de fortalecimento e de reinvenção de suas práticas. Assim, é de seu interesse. Isso também nos leva a confirmar o já discutido por estudiosos dos Maracatus-Nação, de que não se trata de sujeitos inocentes. Ao contrário, ocorre como uma ação política. Assim, Esteves (2008) aponta existirem “interesses mútuos” e possíveis “redes de reciprocidade” em um sistema de dádivas e contra-dádivas, no qual, como vimos, algumas coisas circulam e outras são guardadas, mas que, aparentemente, beneficia pessoas de diferentes classes que fazem parte do grupo (ainda que, provavelmente, de forma um tanto quanto assimétrica).

Ferreira (2012) coloca que as relações estabelecidas com esses grupos percussivos suprem, em alguma medida, a ausência de articulações com a prefeitura e as entidades privadas que atuam no local cujo interesse pelas manifestações culturais aparecem em datas pontuais como o carnaval e o São João, quando lucram com a renda gerada pelo trabalho das agremiações culturais por meio de circuitos econômicos do turismo. Nesse viés, dada a quantidade de grupos percussivos espalhados pelo Brasil e pelo mundo, faz-se possível criar um calendário de trabalho continuado. O autor ressalta a necessidade do estado olhar com cuidado para essas manifestações o ano todo, até porque suas sedes conformam espaços de agregação comunitária, de segurança, de referência e de resistência territorial, podem ser consideradas como instrumentos de transformação da realidade de pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica e podem ser espaços de formação e de aprendizagem com o apoio do poder público. Por isso, é correta sua postura ao ressaltar a necessidade de uma política patrimonial que garanta a manutenção e a continuidade dos trabalhos dos grupos culturais tradicionais, ampliando seus horizontes, na forma de uma política pública “e não uma honraria, que venha engessar essa prática cultural tornando-a intocável, mas que vem para subsidiar os seus fazedores e reconhecer que estes são mediadores culturais e promotores de uma identidade coletiva” (Ferreira, 2012, p. 96). Estas políticas deveriam atingir também os mestres e as mestras, garantindo a segurança financeira e social digna, reconhecendo seus importantes papéis na sociedade.

Entretanto, o autor também ressalta que, embora existam tais potenciais, isso não quer dizer que não existam tensões geradas nessas relações, que podem se originar, por exemplo, pela ausência cotidiana e consequente presença apenas nos momentos específicos de carnaval ou São João, o que não seria suficiente para ser

“batuqueiro de verdade”. Assim, reafirma-se o vínculo territorial e a presença cotidiana na construção dessas identidades, que podem reivindicar para si a tradicionalidade e a ancestralidade. Nesse sentido, podemos afirmar que os processos globalizatórios de fragmentação das identidades não foram capazes de dissolver as particularidades dessas culturas tradicionais, cujo processo de resistência e reelaboração não deixa de marcar suas especificidades culturais e territoriais em relação aos “outros de fora”.

Esses espaços de tradições culturais foram historicamente construídos como territorialidades negras, fazendo-se de extrema importância racializar a discussão desse trabalho, principalmente no sentido de pensar nas posições que podem ser assumidas por parte dos grupos percussivos e artísticos contemporâneos, geralmente de maioria branca. Conforme nos mostra Schucman (2012) e Cardoso (2014), há, dentre as pessoas brancas e negras, inúmeras possibilidades de se construir significâncias raciais. A vivência em um grupo percussivo, certamente, produz sentidos diferentes para participantes brancos e negros. Enquanto para participantes negros que ainda não haviam tido contato com essas culturas de territorialidades negras, é possibilitada uma identificação a partir das experiências comuns mediadas pela cor da pele. Para os participantes brancos, seria, por outro lado, possibilitada uma percepção da própria branquitude, dos impactos raciais, da necessidade de responsabilização e reflexão acerca do racismo por parte dos brancos e consequente busca em se desvencilhar dos sentidos estruturais da branquitude.

Segundo Schucman (2012), o movimento estético possibilita um deslocamento para o que ela chama de dupla consciência, na qual os sujeitos tomam consciência do privilégio que é herdado estruturalmente, buscando um deslocamento do olhar por meio da experiência estética, musical, corporal e, também, ética, nos modos de fazer, pensar e aprender. Pode-se reconhecer algumas potencialidades positivas, principalmente quando analisamos, por exemplo, as práticas dos grupos percussivos em contraposição aos demais blocos de carnaval de Belo Horizonte. É necessário o branco se desfazer do lugar branco-cêntrico para frequentar esses espaços, reconhecendo o lugar de ser e saber de mestres, batuqueiros e fazedores reais dessas culturas, que ali atuam no território cotidianamente, ou seja, tendo consciência dos processos de deslocamento de identidades da globalização. Uma outra questão que emerge da presença de brancos em espaços de cultura negra é que tais situações podem levar ao branqueamento desses espaços na medida em que as pessoas negras deixam de se identificar com os espaços, além de também serem edificadas

barreiras econômicas, uma vez que o branqueamento ocorre geralmente associado a processos de gentrificação.

Meu objetivo não é demonstrar o grupo percussivo como algo revolucionário e libertador do racismo, e sim estabelecer perspectivas que sejam propulsoras de vida por meio de suas práticas. Quanto mais se aquecerem os debates culturais e raciais, por intermédio de suas práticas, melhor, mantendo as relações entre grupos percussivos e tradicionais sob constante investigação, a fim de que não venham a reforçar as estruturas opressivas. Escolhe-se aqui a aposta nas atividades dos grupos percussivos, na problematização constante e na capacidade humana de lidar e resolver conflitos e questões, de acordo com hooks (2017), que coloca que não significa que não sejam sujeitos a críticas ou a questionamentos críticos ou que não haja muitas ocasiões em que a entrada dos poderosos nos territórios dos impotentes serve para a perpetuação das estruturas existentes. Esse risco, em última análise, é menos ameaçador que o apego e o apoio contínuos aos sistemas de dominação existentes. A globalização, a fragmentação e os grupos percussivos já existem de maneira consolidada, assim como a rede que compõem. Uma militância contra suas ações é algo utópico, ou, no mínimo, anacrônico. A mudança das estruturas racistas da sociedade brasileira não ocorrerá sem transformações radicais nas instâncias que deliberam verticalmente sobre as espacialidades e as relações humanas em nosso território nacional.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação aqui elaborada busca vislumbrar um formato de resistência contemporânea, que se dá em rede, configurando paisagens e constelações de relações, dinâmicas e elementos que interagem em uma territorialidade complexa. Se Maximiano (2004) nos mostra que a sobrevivência dos seres humanos sempre dependeu de suas relações com o meio, a sobrevivência contemporânea das culturas populares depende, por sua vez, de suas relações com a paisagem que compõem. Buscamos, portanto, compreender a importância e a resistência do maracatu, considerando sua relação com a história e produção do espaço colonial, escravocrata e racista do país, bem como suas relações com a contemporaneidade e a complexidade de suas dinâmicas informacionais, virtuais, econômicas e territoriais.

A partir do debate sobre paisagem cultural, buscamos ir além da musealização da paisagem em direção à construção de uma base sólida de informações derivadas da história das paisagens, suas dinâmicas, seus sentidos e seus significados, de modo que nos permita orientar intervenções integradas na inevitável transformação constante (das paisagens e das culturas). Dessa forma, seria viável um equilíbrio entre preservação e transformações, garantindo que os valores de determinada paisagem perdurem (Carvalho; Marques, 2019).

Tonucci Filho e Magalhães (2017) nos mostram como a cidade contemporânea tem sido gerida a partir de uma lógica empresarial, do empreendedorismo urbano, que articula interesses privados e públicos, cada vez mais híbridos, cujas parcerias criam regimes de exceção na cidade para atender a interesses especulativos. Nessa perspectiva, podemos compreender o neoliberalismo como um fenômeno urbano, principalmente na medida em que a renda do solo se torna um dos elementos centrais na produção de mais-valor urbano. Um outro elemento em destaque nessa fase atual do capitalismo é o que Hardt e Negri (2009) chamam de produção biopolítica: um avanço do capitalismo que instrumentaliza um trabalho que é cognitivo, social, afetivo. Dessa maneira, a produção de subjetividades se destaca na produção do valor, extrapola a dimensão estrita do trabalho para dimensões imateriais, embricando-se na própria vida social dos indivíduos.

O comum surge, então, como alternativa ao capitalismo neoliberal, geralmente colocado como dimensão que extrapola o público e o privado, o Estado e o mercado, na direção de “práticas mais autônomas e coletivas de produção e reprodução social”

(Tonucci Filho, 2017). De acordo com Tonucci Filho (2017), podemos pensar um comum cujo conceito é construído na interseção entre as elaborações de alguns autores. Hardt e Negri (2009) pensam o comum a partir da vinculação do sistema de produção neoliberal à produção dos desejos, às suas ações e às criações, que, indissociáveis à vida, criam também escapatórias às apropriações pelas forças públicas e privadas. Negri (2016) ressalta, no entanto, que o comum não é simplesmente um terceiro regime de propriedade, mas uma produção do trabalho humano, atravessado por relações de poder, tendo a metrópole como fábrica social.

Federici (2020), por sua vez, coloca uma importante crítica ao pensamento de Hardt e Negri (2009). Ao demonstrar que, para a produção biopolítica do neoliberalismo acontecer, ela acaba por manter relações de produção de trabalho material em outros lugares, calcadas na exploração e na opressão de corpos marcados (mulheres, negros, indígenas etc.) e do meio ambiente (mineração, agricultura extensiva etc.). Em decorrência disso, há uma reconfiguração da divisão social do trabalho, inclusive, espacialmente, de modo que a produção biopolítica do neoliberalismo não pode simplesmente ser generalizada. A autora também traz à tona a existência de economias que operam fora do circuito público-privado, como o trabalho doméstico não pago, não monetizado, ou vinculado ao valor de uso, assim como redes de solidariedade e cooperação entre mulheres, mães, comunidades indígenas, dentre outros.

De Angelis (2007) defende que o comum deve se dar pela produção de condições para que práticas alternativas ao capitalismo aconteçam no presente, e não como um horizonte utópico que nunca se materializa, ou seja, o comum não é um fim, mas um meio, que deve ser articulado em redes. Dardot e Laval (2015) endossam, tomando o comum como um princípio político de ação, um uso compartilhado destinado a um fim que é deliberado coletivamente e não a se fazer proprietário, sendo, portanto, da dimensão daquilo que é inapropriável. Ou seja, só a prática orientada pelos princípios do comum é capaz de produzir o comum e um sujeito coletivo. Entretanto, Segundo Tonucci Filho (2017), os teóricos do comum não se propuseram, salvo raras exceções, a discutir mais detidamente como seria olhar para a urbanização contemporânea a partir do comum, e vice-versa.

Acompanhando o movimento feito por Tonucci Filho (2017), podemos compreender que há uma conexão entre a obra de Lefebvre com as teorias do comum, especialmente a ideia do direito à cidade, tomando a cidade como obra coletiva do

uso e da apropriação do espaço. A cidade, como instância mediadora entre as ordens verticais do Estado e do Capital e a horizontalidade da vida cotidiana, fomentaria, então, a produção de comuns urbanos além de ser enriquecida por essa produção. Desse modo, a dimensão da vida cotidiana, em toda sua contradição entre ser tanto a colonização pelo capital quanto a instância de transformação da vida, torna-se essencial à compreensão dos processos de produção do espaço em Lefebvre (Martins, 2016).

O cotidiano toma cada vez mais importância nesta reflexão à medida em que o neoliberalismo, com sua produção biopolítica, torna-o cada vez mais atravessado com a dimensão do trabalho biopolítico. Nesse viés, a festa, o desejo, a imaginação e a espontaneidade são essenciais nos processos de transformação e produção de espaços outros, espaços do comum. A festa é improdutiva aos olhos do capital, se vinculando apenas ao prazer em espaços urbanos, as ruas, as praças, os parques etc. Há aqui uma aproximação das esferas íntimas das esferas políticas, visto que o comum, enquanto meio, pressupõe a coletividade e a participação. O comum em Lefebvre aponta, dessa maneira, para o uso em detrimento da posse, por meio da apropriação do espaço e da autogestão. O direito à cidade seria, portanto, a garantia do exercício pleno do uso coletivo do espaço urbano e sua capacidade de deliberar sobre outras produções socioespaciais, por intermédio das relações, dos encontros e das diferenças oferecidas pelo urbano.

As resistências históricas nos fornecem um primeiro quadro de análise sobre a produção de um comum urbano no Brasil, resultado de relações de cooperação, compartilhamento e solidariedade. Embora o fazer-comum venha sendo reivindicado pela última onda de protestos urbanos, Tonucci Filho (2017) aponta que há muito tempo encontra-se “incorporado nas favelas, periferias e espaços designados aos pobres urbanos, devido ao entrelaçamento entre estratégias de sobrevivência, informalidade, engenhosidade coletiva e reprodução social”. A identidade cultural é materializada na apropriação do espaço, inventando e reinventando mundos que são instaurados, em uma espécie de ritualização do espaço. Uma roda de capoeira, por exemplo, sem um local fixo, é capaz de ritualizar diferentes espaços no toque do berimbau, no canto, na ginga dos corpos.

A partir de Ferreira (2016, p. 139), podemos pensar que essas culturas “qualificam as ruas por onde passam com uma territorialidade proveniente de suas práticas e dão um novo sentido ao espaço central”. O autor também afirma (Ferreira,

2012, p. 141) que “por estarem em destaque naquele momento, é instituído um poder sobre o espaço, que é apropriado, ressignificado e instituído enquanto território dotado de símbolos, de valores e de estética”. Dessa forma, não é como se o espaço se fragmentasse, mas sim que ocorre um rearranjo diferenciado do hegemônico, criando um espaço seguro entre seus semelhantes em termos históricos, identitários e socioeconômicos, para a realização de suas práticas culturais. Por isso, é interessante pensar também a dimensão da festa como um momento de transgressão das normas cotidianas, hegemônicas, diluindo individualidades no coletivo e reafirmando laços sociais.

A partir de Durkheim (1996), podemos entender que há na festa, no toque, na espiritualidade e no ritual, uma reafirmação da vida coletiva, pelo compartilhamento de mitos e símbolos ali representados e, também, pela necessidade do outro, ou seja, da coletividade para se cantar, tocar, dançar e performar. A festa seria aquilo que torna a ordem hegemônica suportável, ou seja, não é que os festejos sejam feitos porque a vida é boa, muito pelo contrário. A festa é ocorrida, porque há uma violência cotidiana, que seria insuportável se não fosse transgredida em algum momento. Na festa, abre-se a possibilidade da negação e da recusa contra a decadência da vida ordinária. Abre-se a possibilidade de passar mensagens, de ser visto, de comunicar e se fazer ouvir.

Segundo Ferreira (2012), à medida que a cultura contém e está contida em um ambiente político, ela se integra fortemente à vida de seus agentes. Tais manifestações culturais podem ser pensadas, a partir de Matos (2014), como eventos capazes de eclodir em meio ao tempo espetacular, capitalista, do trabalho e do dinheiro, despertando o potencial revolucionário das lutas do passado. Quando são experienciados na ordem local, no agora e no território, conseguem romper com o tempo homogêneo, global, rápido, pois, como aponta Ferreira (2012), “tem suas raízes no chão, na terra, no tempo lento, no fazer cuidadoso, no cotidiano e no contexto de copresença”. As Nações de Maracatu são alguns dos exemplos de espaços nos quais, por meio de suas relações institucionais com a comunidade, estabelecem formas próprias de soberania, assim como pontos de vista particulares sobre tempo, trabalho, espaço e sociedade.

Assim, esses locais em que se instalam as culturas, a partir de suas narrativas históricas e ancestrais, produzem seu espaço por intermédio de sua resistência territorial e identitária. Diante disso, mais que sobreviventes, ou resistentes a essas

violências, as culturas que se instauram e emergem nesses ambientes devem ser consideradas culturas de invenção e criação de novos mundos, de outras formas de existir, de reconstruir o que foi perdido nos processos coloniais, em processos de autogestão. Desse modo, proponho uma reivindicação das lutas ancestrais para que elas nos inspirem nas demandas do hoje e a credibilização de outras fontes de saber, diretamente comprometidas com o reposicionamento histórico daqueles que o praticam.

Podemos elaborar acerca de um *ethos* da cultura popular como comum, uma vez que suas práticas não são públicas nem privadas e irrompem de forma resistente imanentemente nessa dicotomia. Se os processos de resistência das tradições perpassam por uma constante de atualização, podemos entender como comum, na verdade, o acervo simbólico que subsidia as práticas das culturas populares e tradicionais. Esse acervo simbólico que provém múltiplas significações atualizáveis e apropriáveis por parte de seus participantes. De todo modo, ao perceber tal nuance, faz-se necessário caracterizá-la mais especificamente no sentido de que, embora comum, esses significados estão sempre em disputa, seja entre brincantes, acadêmicos, instituições públicas e privadas. Logo, esse comum não é horizontal, termo constantemente associado à ideia de comum.

É a não horizontalidade que garante a permanência desse acervo simbólico ao longo dos tempos. A apropriação desse acervo não se dá por parte de qualquer um e como quiser. Há pessoas e instituições culturais, nesse caso terreiros, mães de santo, rainhas de maracatu, mestres, por exemplo, que possuem legitimidade perante os grupos para ditar e julgar sobre a pertinência ou não das apropriações. Chegamos, enfim, a duas hipóteses preliminares. Que esse acervo simbólico que entendemos como comum é um modo de produção de relações sociais que resiste por meio dos tempos. E que a resistência ao esgotamento só funciona se imanente, visto que o esgotamento provém, também, de uma exaustão da racionalidade. Tradição, aqui, ao contrário da tradição hegemônica, representa liberdade. Essa liberdade se constitui nos caminhos dessa apropriação desse acervo simbólico e de sua atualização. Ora, importa mais a ruína que sobrevive do que ela foi no passado. A sobrevivência do edifício é o próprio edifício e pode construir um passado que nunca houve.

As culturas populares indicam, mesmo que não intencionalmente, que há outros modos de fazer e pensar a cidade. Sobre essas outras cidades possíveis de existir nos dedicamos a pesquisar. A construção da ideia de “natureza intocada” como

consequência do processo de aniquilamento dos territórios comuns na época dos cercamentos pode ser colocada em analogia aos pensamentos tradicionais que cristalizam as culturas populares, reduzindo-as a produtos do mundo contemporâneo, peças de museu e receitas de bolo antropológicas. Os agentes que realizam essa redução o fazem de forma subjetiva, de modo que, do lado dos agentes das culturas, ela continua viva e sempre resistente, e se é sempre resistente, é sempre nova!

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Itatiaia, 1982

ANDREOTTI, Giuliana. Paisagens do Espírito: a encenação da alma. **Ateliê Geográfico**, v.4, n.4. UFG: Goiânia, 2010. P. 264-280.

ANDREOTTI, Giuliana. O senso ético e estético da paisagem. **RA´E GA 24: O Espaço Geográfico em Análise**. Curitiba: Departamento de Geografia – UFPR, 2012, p. 05-17.

ANDRESEN, Teresa. “Paisagem Cultural” versus “Paisagem do cotidiano.” **Conferência | O Resto é Paisagem** [online]. Funchal, Madeira. 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/148126121>.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. **O Brasil Africano: Geografia e Territorialidade**. Brasília: CIGA - Cespe - UnB, 2010.

ASA BRANCA, Luiz. Método UPB: divertimento na aprendizagem ou aprendizagem no divertimento. *In*: LEITE, Letieres. **Com pilões em laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência**. Salvador, 2017.

BALDIN, Rafael. Sobre o Conceito de Paisagem Geográfica. **Paisag. Ambiente: Ensaios**, São Paulo, v. 32, n. 47, e180223, 2021.

BARBOSA, Virginia. **A continuidade das mudanças musicais construindo re-conhecimento**. A experiência do Maracatu Nação Estrela brilhante (Recife). Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

BASTIDE, Roger. **Imagens do Nordeste místico em branco e preto**. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1945.

BENJAMIN, Roberto. **Folgedos e danças de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História**: Edição Crítica. São Paulo: Alameda Editorial, 2020.

BOLA, Marcio; DOMÊNICO, Deivid; FIRMINO, Danilo; MAMA; MIRANDA, Tomaz; OLIVEIRA, Ronie. **História para ninar gente grande**. Rio de Janeiro: Universal Music, 2018.

BOLLE, Willi. Um painel com milhares de lâmpadas: metrópole & megacidade. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CARVALHO, Ernesto Ignácio. **Diálogo de Negros, Monólogo de Brancos: Transformações e Apropriações Musicais do Maracatu de Baque Virado**. Dissertação de Mestrado apresentada ao pPrograma de Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, 2007.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina. **Revista Antropológicas**. Programa de Pós-Graduação em Antropologia/UFPE. Ano 14, v. 21 (1): Edições Bagaço/Editora da UFPE, 2010.

CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, 2014

CARVALHO, Raquel; MARQUES, Teresa. A evolução do conceito de paisagem cultural. **Revista de Geografia e Ordenamento do Território (GOT)**, n.º 16 (março). Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, revista eletrônica, 2019, p. 81-98

CLAVAL, Paul. A Paisagem dos Geógrafos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagens, Textos e Identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.

CLAVAL, Paul. A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na geografia. In: CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (org.). **Introdução à geografia cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CORRÊA, Roberto Lobato. **Região e organização espacial**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1987.

COSGROVE, D. E. **Social formation and symbolic landscape**. Madison: the University of Winsconsin Press, 1995.

DANIEL, Artênus. **BH anos 10**. Belo Horizonte: 2024.

DARDEL, E. **L'homme et la terre – nature de la réalité geographyque**. Paris: CTHS, 1990.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **Común**: ensayo sobre la revolución en el siglo XXI. Primera edición. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015.

DE ANGELIS, Massimo. *The beginning of history: value struggles and global capital*. London; Ann Arbor, MI: Pluto, 2007.

DOMINGUES, Álvaro. A paisagem revisitada. **Finisterra** [online]. Vol. XXXVI, no. 72, p. 55–66. 2001. Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/1621/1316>.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. **Maracatu Nação Leão Coroado**. História. 15 de março de 1863. Disponível em: <https://salvaguardaleaocoroado.wordpress.com/historia/> acesso em 27 de junho de 2024.

ESTEVES, Leonardo Leal. **“Viradas” e “Marcações”**: a participação de pessoas de classe média nos grupos de Maracatu de Baque Virado do Recife – PE. Dissertação de mestrado, Programa de pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal do Pernambuco, 2008.

ESTEVES, Leonardo Leal. Grupos percussivos: práticas, interesses e tensões de “ser e não ser” um Maracatu. In: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

FATSAR, K. Reconsidering cultural landscape definitions – are historic gardens really cultural landscapes. **Cultural Landscape**. Istanbul. Landscape Architecture Department, ITU. 2010.

FEDERICI, Silvia. **Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns**. São Paulo: Elefante, 2020

FERREIRA, Cleison Leite. **O espaço dos Maracatus-Nação de Pernambuco: território e representação**. Dissertação de Mestrado. Centro de Cartografia Aplicada e Informação Geográfica da Universidade de Brasília, 2013.

FERREIRA, Cleison Leite. **A geografia do Maracatu-Nação de Pernambuco: representações espaciais e deslocamento de elementos no Brasil e no mundo**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade de Brasília, 2016.

FERREIRA, Cleison Leite. **Expansão geográfica nacional e internacional dos elementos do Maracatu-Nação e a formação de grupos de maracatu no Brasil e no mundo**. XVIII Encontro Nacional de Geógrafos. São Luís: 2016b.

FORMAN, R. T. T. **Land mosaics: the ecology of landscapes and regions**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

FRANÇA FILHO, Walter Ferreira de. **Tradições compartilhadas: maracatus-nação e grupos percussivos na efervescência cultural de Pernambuco dos anos 1990**. Tese de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GILLOCH, Graeme. **Walter Benjamin: Critical Constellations**. Cambridge, UK: Polity, 2002.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1986.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife: São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Maracatus-Nação: história e historiografia. *In*: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

GUILLOT, Gérald. Uma perspectiva musicológica analítica a serviço de uma compreensão aprofundada do Maracatu de Baque Virado. *In*: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora – Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Commonwealth**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

hooks, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

IHAC, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. IHAC:\digital - **Travessias, performatividades e negritudes**. Salvador, 2020. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lev6WyDpje4>. Acesso em: 16 abr. 2023.

JUNG, C. G. **Sincronicidade**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

JUNG, C. G. Prefácio. *In*: WILHELM, Richard. **I Ching: o livro das mutações**. 16. ed. São Paulo: Pensamento, 1997.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. Estratégias e ressignificações na espetacularização dos maracatus-nação pernambucanos. *In*: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUBIK, Gerhard. Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 22, p. 107–112, 1979.

KUBRUSLY, Clarisse Quintanilha. **A experiência etnográfica de Katarina Real (1927–2006)**. 2007.

LAFEVERS, Cory J. Maracatu ou Afoxé? Funcionalidade e desenvolvimento musical nos movimentos negros em Recife. *In*: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

LARA, Larissa Michelle. Maracatu-Nação e sentido ético-estético do corpo. **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the social: an introduction to actor-network theory**. Oxford e New York: Oxford University Press, 2005.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência**. Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

LEWIS, Peirce F. Axioms for reading the landscape - Some Guides to the American Scene. *In*: **The interpretation of ordinary landscapes**. New York: OXFORD UNIVERSITY PRESS. p. 167–187. 1979. ISBN 0-19-502536-9.

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

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Maracatus e maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias**. Recife, 1930-1945. Recife: Bagaço, 2008.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Entre Pernambuco e a África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000)**. Tese (Doutorado) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, departamento de História da Universidade Federal Fluminense, rio de Janeiro, 2010.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Maracatu-nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e histórias. *In*: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

LOURENÇO, Claudinei. **Paisagem no Kosmos de Humboldt: um diálogo entre a abstração e a sensibilidade**. 2003. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

LÖWY, Michael. **As Aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento**. São Paulo: Cortez: 2000.

LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário: o Congado mineiro dos Arturos e Jatobá**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÜHNING, Angela. **A música no candomblé: etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú**, Bahia. Salvador: EDUFBA, 2022.

MARTINS, Sérgio. Prefácio à tradução brasileira. Em: LEFEBVRE, Henri. Espaço e política: o direito à cidade II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. **Filosofia radical e utopia: inapropriabilidade, an-arquia, a-nomia**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2014.

MATOS, Olgária Chain Féres. Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

MAXIMIANO, Liz Abad. Considerações sobre o conceito de paisagem. **RA´E GA 24: O Espaço Geográfico em Análise**, Curitiba, Editora UFPR. n. 8, p. 83-91, 2004.

MAYER, Joviano Gabriel Maia. **O comum no horizonte da metrópole biopolítica**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais – NPGAU. Belo Horizonte, 2015.

METZ, Jerry D. Cultural Geographies of Afro-Brazilian Symbolic Practice: Tradition and Change in Maracatu de Nação (Recife, Pernambuco, Brazil). In: **Latin American Music review**, Austin, TX v. 29, n. 1, 2008, p. 64-95.

McDOWELL, L. A transformação da geografia cultural. In: GREGORY, D; MARTIN, R; SMITH, G. (Orgs.). **Geografia humana – sociedade, espaço e ciência social**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

MOTA, Fabrício. Sonoridades da História. In: LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho - laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência**. Salvador: LeL produção Artística, 2017.

MUKUNA, Kazadi wa. **Contato musical transatlântico: contribuição bantu na música popular brasileira**. 1977. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 1977.

NKETIA, J. H. Kwabena. **African Music in Ghana**. Accra: Longmans, 1961.

OLIVEIRA, Jailma Maria. Mulheres nos Maracatus-Nação pernambucanos: mudanças nas relações de gênero. In: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas; Editora da Unicamp, 2018.

PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo**. São Paulo; N-1 Edições, 2013.

PEREIRA DA COSTA, F. A. **Folk-lore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco**. I. ed. Autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

JATAHY PESAVENTO, Sandra. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços: histórias em contextos globais**, [S. l.], v. 11, n. 11, p. pp. 25–30, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/334>. Acesso em: 1 jul. 2024.

PUSCA, Anca. Walter Benjamin, a Methodological Contribution. **International Political Sociology** 3 (2). Oxford, UK: 2009.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. 2 ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/ Ed. Massangana, 1966.

REAL, Katarina. **Eudes, o rei do maracatu**. Recife: Fundaj, Ed. Massangana, 2001.

REGO, José Lins do. **O Moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 17ª edição, 1984.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Seuil, 2000.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANDRONI, Carlos. Tradições e suas controvérsias no maracatu de baque virado. In: GUILLEN, I. C. M. (org.). **Inventário Cultural dos Maracatus Nação**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

SANSONE, Lívio. **Negritude sem etnicidade**. Rio de Janeiro/Savador: Pallas/EdUFBA, 2004.

SANTOS, Clímério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Maracatu: baque virado e baque solto**. Recife: Edição do Autor, 2005.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In: SANTOS, Milton; BECKER, Bertha K. et al (Orgs.). **Território, territórios – ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

SANTOS, Milton. **O Espaço do Cidadão**. São Paulo: EdUSP, 2007.

SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço e Tempo**. São Paulo: EdUSP, 2008.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: EdUSP, 2009.

SANTOS, Milton. *Ser negro no Brasil*. Palestra transcrita por Cristiano das Neves Bodart. **Blog Café com Sociologia**. 2016. Disponível em: <<https://cafecomsociologia.com/texto-inedito-e-incrivel-do-grande/>>. Acessado em: 01 de julho de 2024.

SCHIER, Raul Alfredo. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. **RA'E GA 24: O Espaço Geográfico em Análise**, Curitiba, Editora UFPR. n. 7, p. 79-85, 2003.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido” o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2012.

SETTE, Mario. **Arruar: História pitoresca do Recife antigo**. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, s/d, 2 ed. rev. aum. [1948].

SILVA, L. D. Maracatu-nação. In: BORBA, A. *et al.* **Brincantes**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O Antropólogo e sua Magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SPINK, Peter Kevin. Pesquisa de campo em psicologia social: uma perspectiva pós-construcionista. **Psicologia & Sociedade**; 15(2): 18-42; jul./dez.2003.

SPINK, Mary Jane P. Pesquisando no cotidiano: recuperando memórias de pesquisa em psicologia social. **Psicologia & Sociedade**; 19 (1): 7-14; jan/abr. 2007.

THE ACTRESS. **The bishop and the carnival queen**. Produção: Howard Reid. 1991. Londres: British Broadcasting Corporation (BBC), 1991.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

TONUCCI FILHO, João Bosco Moura; MAGALHÃES, Felipe Nunes Coelho. A metrópole entre o neoliberalismo e o comum: disputas e alternativas na produção contemporânea do espaço. **Cadernos Metrópole**, [S. l.], v. 19, n. 39, p. 433–454, 2017.

VAREJÃO, Lucilo. Reis do Maracatu. In: MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas. **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Editora Massangana, 1991.

VELLOSO, Rita. **Urbano-Constelação**. Belo Horizonte, Cosmópolis: 2022.

VAZQUEZ, Santiago. **Manual de ritmo y percusión con señas**. - 1ª ed. – Buenos Aires: Atlántida, 2013.

WEINRICH, Harald. **Lete – Arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WURGAFT, Benjamin Aldes. To the Planetarium—There Is Still Time!. **History and Theory**, v. 53, p. 253-263, 2014.

ZAIDAN, Michel. Tradição oligárquica e mudança. *In: Revista Tempo Histórico – Dossiê: Labirintos da História*, Recife: Ed. Universitária da UFPE, v. 1, n. 1, 2005.