

Eugenia de Freitas Maakaroun

MARACATU - RITMOS SAGRADOS

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes  
Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade  
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Professor Doutor Heitor Capuzzo Filho

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes  
2005

Ao prezado orientador Professor Doutor Heitor Capuzzo  
Filho,

Eu agradeço ao grande mestre,  
Pela sua presença disponível e alegre, o que tornou  
mais fácil o meu trabalho;  
Pela sua competência e sabedoria, que deram  
sustentáculo ao meu projeto;  
Pelas suas aulas brilhantes, que me têm nutrido,  
intelectualmente, e dado suporte cognitivo para a  
construção do meu saber.

A todos os professores e funcionários da Escola de  
Belas Artes da UFMG, com os quais tive o privilégio  
de conviver, o meu inextinguível reconhecimento e  
profundo respeito.

**Ofereço esta tese:**

*Aos meus queridos avós  
Mário Jofre Pinto de Freitas (in memoriam) e  
Albertina Pais Loureiro de Freitas  
Nadra MaaKaroun(in memoriam) e Fadwa Maakaroun(in  
memoriam)*

.  
*Aos meus queridos pais, Khalil Nadra Maakaroun e  
Marília de Freitas Maakaroun*

*À minha amada tia Eugênia de Freitas Vasconcellos (in  
memoriam).*

*Aos meus valorosos tios, Sandra Loureiro de Freitas  
Reis, Mamede Dinis dos Reis(in memoriam), Mário Jofre  
Pinto de Freitas Filho (in memoriam), Ângela  
Imaculada de Freitas Dalben e Ademir Dalben, Raquel  
Regina de Freitas Magalhães Gomes e Abdias Magalhães  
Gomes e Patrícia Regina de Freitas Cavalieri (in  
memoriam)e Rafael Berti Cavalieri. Nabih Nadra  
Maakaroun e Cristina Maakaroun.*

*Aos queridos primos Mário e Andrea, Ana Cândia,  
Patricinha, Thiago, Fernanda, Ana Luíza, Marina,  
Mirian, Sílvia, Juliana, Rafael, Beatriz e Leozinho.  
André, Adriane, Marcelo, Valéria, Marcel e Matheus.*

***Esses são a razão da minha vida e do meu amor.***

*Aos meus queridos amigos, que colaboraram de várias maneiras para a realização desta pesquisa, a minha eterna gratidão.*

## **RESUMO**

**MARACATU - RITMOS SAGRADOS** é um documentário que mostra a realidade dos maracatus de Pernambuco, como vivem os seus mestres, suas rainhas, seu mundo, suas casas, suas vidas...

A força vital de ancestrais do batuque afro-brasileiro permanece nos morros de Recife, Olinda e Nazaré da Mata. O humano se transfigura no sagrado, através do ritmo, da dança e das cores, que remetem à imagem dessa alma peregrina presente na cultura do cotidiano, da rua, da cidade e da história do povo brasileiro...

## **ABSTRACT**

**MARACATU - RITMOS SAGRADOS** is a documentary that shows the reality of the Maracatus from Pernambuco. How they live and their masters, their queens, their world, their faces, their lives...

The ancestral souls of the afro-brazilian percussion are on the hills of Recife, Olinda and Nazaré da Mata. The human transforms on sacred, through the rhythm, the dance and the colors. All of that reflect on image of the peregrine soul. The culture is insert on the day by day, on the streets, in the cities and at the history of the Brazilian people...

## ÍNDICE

NOTA

PRELIMINAR.....8

FRAGMENTOS HISTÓRICOS AO MODO DE  
INTRODUÇÃO.....11

O CAMINHO DO  
MÉTODO.....32

O MÉTODO DE  
PERSEU.....63

ANÁLISE

TÉCNICA.....78

NOTAS

FINAIS.....103

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS.....105

## **NOTA PRELIMINAR**

No caminho da imagem dos sonhos dos Maracatus, eu fui parar em Recife!

Estávamos em meados de setembro de 2002, e um grande amigo pernambucano, Fábio Paiva, depois de colocar um CD de Chico Science, inesperadamente, começou a dançar uma dança curiosa, uma mistura de gingado africano e batuque brasileiro.

Inicialmente, o fato não me chamou muita atenção, pois estava terminando uma peça gráfica. Trabalhava, naquela época, em uma produtora de vídeo...

No entanto, gradativamente, aquele ritmo alucinante foi invadindo, contagioso e sedutor, todas as interfaces do ambiente, arrancando-me do computador e envolvendo-me em uma rede de mito e história, que me parecia familiar e me atraía como se me chamasse às minhas origens mais profundas.

Emerge assim uma curiosidade singular e seu nome era MARACATU.

- O que, realmente, expressava esta palavra?
- Que cultos, ritos, mitos se ocultavam através dessa misteriosa configuração de movimentos, que mais parecia uma dança, mas que não disfarçava um segredo e um profundo misticismo?

Ainda dançando, Fábio me explicou que, em sua terra natal, existiam as Nações de Maracatu, que saíam pelas ruas batendo seus tambores e causando admiração por onde eles passavam.

Aquele ritmo transbordante de *Chico Science* ou *Mestre Ambrósio*, que se inseria forte em meus sentidos mais parecia o brado cultural de um povo, buscando, na transcendência musical, a expressão de seu clamor místico ancestral.

Naquele momento, nasceu uma poderosa vontade de conhecer e pesquisar melhor o que era o Maracatu e decidi ir a Pernambuco e filmar um documentário, que acabou chamando MARACATU:RITMOS SAGRADOS.

Jamais imaginei que, a partir de 03 de janeiro de 2003, começaria uma etapa tão importante de minha vida, junto daqueles, que, comigo, se arrojavam na mais entusiástica aventura nas profundezas do saber arqueológico brasileiro!

O desejo de compreender o fenômeno cultural, que notabilizava Pernambuco, me fez migrar para o nordeste e tentar mergulhar nas mais primitivas raízes da nascente da antiga capitania brasileira.

Iniciei uma série de visitas, em janeiro de 2003, às Nações de Maracatu sediadas em Recife, Olinda e Zona da Mata. A cada visita, uma conversa e a cada conversa, emergia um sentimento, um sonho, a morfologia de um desejo...

A câmera presente ia sempre registrando o que cada mestre ou o que cada músico ou membro da comunidade tinha para contar.

Em todo instante, podia-se perceber, com clareza, as mais variadas manifestações pessoais e coletivas de um povo, cujos registros históricos se enquadravam em movimentos do cotidiano de suas vidas e se amalgamavam em continuidade mítica com sua origem.

## **FRAGMENTOS HISTÓRICOS AO MODO DE INTRODUÇÃO**

### **O Documentário e o Sagrado**

Toda obra de arte alcança um sentido sagrado, quando permite emergir a tessitura da alma e faz brilhar na tela a rede da unidade. Esse sentimento mostra o inviolável humano, a essência de vida que jamais se perde. Sem esta comunhão, tudo se dissolveria na incoerência do caos.

Esse documentário busca exaltar esse “algo inviolável”, que se eleva ao altar do sagrado, na proporção em que a história corre livre, apesar das interferências sociais, que impedem o seu desenrolar no cotidiano da cultura brasileira.

Ele persegue a condição perene imersa na espontaneidade das estruturas humanas transfiguradoras no ritmo, no canto e na dança, brotados em todo o enredo.

A religiosidade está no equilíbrio triunfante do sagrado sobre todas as outras estruturas. Neste caso, a natureza do sagrado situa a perspectiva da eternidade, na presença de todas as idades da vida.

## **ORIGENS DA PALAVRA MARACATU**

As origens da palavra Maracatu têm sido objeto de muitas pesquisas e conjecturas dos mais variados estudiosos.

Guerra Peixe (1981), ao lado de Sílvio Romero, Renato Mendonça e Gonçalves Fernandes, considera o vocábulo Maracatu como de origem africana, designando uma dança praticada pela tribo dos Bondos, que vivia, na época da ocupação portuguesa, em território da foz do rio Dande, cerca de cinquenta quilômetros ao norte de Luanda.

Em conversa com Sissinho, pai de santo, no Sítio de Pai Adão, em fevereiro de 2004, ele me afirmou que a origem da palavra Maracatu é “Maracatucá” ou “Muracatucá”, que significa “vamos debandar”.

Essa informação também foi obtida por Gonçalves Fernandes. Ele relata que, antigamente, os dançadores diziam “Maracatucá” ou “Muracatucá” ao deixar a porta da Igreja do Rosário, despedindo-se uns dos outros. As evidências apontam que o termo “Maracatucá” ou “Muracatucá” teria sido alterado para Maracatu.

No livro "Maracatus do Recife", há uma passagem em que pessoas do povo explicam que Maracatu significa batucar. Se "Maracatucá" ou "Muracatucá" exprimem "vamos debandar", a ação seria comandada pela execução da música, pois o cortejo só deixa a Igreja, executando o seu batuque característico.

Segundo Mário de Andrade, a palavra "Maracatu" procederia de "maracá", chocalho indígena, e "catu", bonito.

Guerra Peixe (1981), no livro "Maracatus do Recife", ressalta que o maracá deveria participar do instrumental do Maracatu, pelo menos, com certa relevância, se a hipótese de Mário de Andrade tivesse legitimidade. Mas o que se verifica, na realidade, é que o maracá, quando tem comparecido aos Maracatus, surge como um acessório, sem nenhuma função musical.

### **MARACATU: RELIGIOSIDADE e MUSICALIDADE**

Os arquivos históricos registram que o Maracatu teve origem nas festas católicas dos Reis Negros, como a Festa do Rosário.

Nos acervos da Irmandade do Rosário dos Pretos, no Bairro de Santo Antônio, Recife, existem documentos sobre a celebração da coroação de reis negros desde os tempos coloniais.

Ainda hoje, alguns grupos realizam reverências com cânticos em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, na porta de suas igrejas, como acontece, todo o ano no Pátio do Terço, o encontro de Maracatus, conhecido como Tambores Silenciosos, durante o Carnaval.

O Maracatu configura um sincretismo sagrado e profano no que diz respeito à influência religiosa e outras manifestações afro-brasileiras amalgamadas à música, à dança e outros rituais celebrados. Através de cultos, cerimônias e representações alegóricas, o

povo busca obter a proteção dos Orixás, e garantir o sucesso dos desfiles e dos rituais festivos.

O Maracatu também é conhecido como Baque Virado ou Nação Africana, e se manifesta, atualmente, em um cortejo de negros, desfilando com trajes que lembram o vestuário da corte portuguesa dos tempos coloniais, com influência do estilo barroco na imagem de Nossa Senhora.

Do ponto de vista da organização social dos grupos, a rainha é a principal personagem, sendo, quase sempre, mãe de santo, isto é, sacerdotisa dos cultos afro-brasileiros.

Ela é seguida da boneca preta, chamada de Calunga, representação de uma divindade ou a própria divindade dos povos do Congo e Angola, constituindo-se objeto de força e proteção.

Nos agregados tradicionais, ela é sempre de madeira, porém, atualmente, tem aparecido como boneca de pano ou plástico. Ao ser introduzida no grupo, ela passa por uma cerimônia religiosa e recebe um nome de princesa como Dona Clara, Dona Isabel ou Dona Emília.

Os historiadores, que visitaram o Brasil, ao tempo da descoberta do novo mundo, descreveram, a seu modo, os povos nativos, os seus costumes e tradições.

A miscigenação dos rituais, festas e comemorações, realizados pelos povos escravizados, aliados aos

nativos, impressionavam a todos, que aqui chegavam. Esses viajantes trataram de registrar e divulgar as suas anotações.

Assim, gradativamente, os relatos das festas dos negros, da coroação de seus reis foram ocupando as mentes e os pincéis de artistas e pesquisadores. Desse modo, parece ter se constituído o cenário que vinculou a origem dos Maracatus a Pernambuco.

Das coroações dos Reis do Congo, por sua vez, originaram-se as congadas, e, a estas, agregou-se o Maracatu tradicional, a Nação e seus ancestrais. A partir daí, desencadeou-se uma nova vertente, o Maracatu de orquestra ou Rural, ligado às tradições culturais dos trabalhadores dos canaviais, que acrescentou uma marca ameríndia à influência africana.

Frutos dos sincretismos de contextos históricos específicos, essas manifestações culturais passaram a ser representativas do folclore Pernambucano.

Segundo Guerra Peixe, a gente do Maracatu tradicional, "Nagô", o que significa iorubá, é constituída, na maioria, por iniciados nos Xangôs, diferindo-se dos Maracatus-de-Orquestra ou Maracatus-Rurais, que tendem para o "Catimbó", culto popular com características eminentemente nacionais.

O culto "xangô" de Recife pertence ao padrão religioso afro-brasileiro tradicional, sendo um equivalente do candomblé baiano.

O sistema de crença do xangô está baseado em três categorias principais de seres sobrenaturais, com os quais os adeptos buscam entrar em contato através da prática ritual:

- os "santos ou *orixás*" que são divinização das forças da natureza;
- o "*ori* ou cabeça", uma espécie de princípio vital individual;
- e os "*eguns* ou ancestrais".

Os "*orixás*" funcionam como intermediários entre um Deus abstrato, assimilado do Deus católico e os homens. São chamados de "santos", justamente, por exercerem esse papel mediador, que apresenta uma equivalência significativa com as tradições de divindades africanas e alguns santos católicos, mais cultuados no país.

O "*ori*" é uma entidade que cumpre um papel análogo ao do "anjo da guarda" na crença cristã. Literalmente, "*ori*" significa cabeça e, enquanto um "*orixá*" remete a uma condição atemporal, o "*ori*" corresponde à dimensão da vida temporal, possuindo a mesma duração da vida de cada indivíduo.

Os "*eguns*" são as almas dos mortos, principalmente, daqueles que pertencem ao culto. Às vezes, intervêm

nas vidas das pessoas e podem aparecer para qualquer um sob a forma de espectro ou entidades perturbadoras.

A vida ritual do xangô está centrada em três grandes áreas de atividades:

- os sacrifícios de animais e as oferendas para os "orixás, o ori e os eguns";
- os rituais relacionados com o processo de iniciação;
- as grandes festas públicas ou *toques*, incluindo os rituais de iniciação e as celebrações dedicadas aos "orixás", geralmente ligadas ao calendário católico.

A atividade mais importante e mais freqüente em qualquer casa de santo é a obrigação ou sacrifício, com oferenda alimentar para os "orixás".

*"Implica a articulação de vários e elaborados sistemas simbólicos - tais como cores, comidas, canções, objetos materiais, invocações, etc. - plasmados em uma seqüência geralmente muito complexa de atos rituais. Na prática, a obrigação se desdobra em vários outros ritos, interdependentes em execução e significado, o que faz com que uma determinada obrigação possa chegar a durar até semanas. Como exemplo à 'saída do ebó', também conhecida como despacho, rito muito importante na tradição afro-brasileira e que consiste na retirada e*

*eliminação da comida preparada e das partes dos animais que foram deixadas sobre os depósitos dos orixás durante o sacrifício e a 'amarração de folhas', rito bastante reservado e muito rico musicalmente, centrado basicamente nas figuras dos orixás Exú e Osayin e que fecha o ciclo de oferendas." (CARVALHO, 1991)*

A maior parte dos fenômenos religiosos brasileiros trata de um ato de possessão, em que diversas forças vitais se apoderam dos corpos dos "babalorixás" ou "pais de santos" para se comunicarem com os seres humanos e resolverem suas aflições. Os espíritos dos índios, caboclos e dos mestres são os mais destacados. Todos convivem harmoniosamente, às vezes, inclusive, no mesmo terreiro.

### **O TOQUE VIRADO**

Assim é descrita a música de percussão:

*"o tarol anuncia levemente um esquema rítmico bem simples, rufado e intercalado de pausas; quase no mesmo instante, o gongué assinala a sua rítmica característica, a seguir, dão entrada as caixas-de-guerra. Por essa altura, o tarol já passou do esquema inicial às variações. Daí prosseguem as entradas dos zabumbas: o marcante destaca baques violentos e espaçados; o meião, pouco depois, segue o toque do marcante, e,*

*conjuntamente, ressoam os repiques, aumentando enormemente a intensidade do conjunto”.*

Guerra-Peixe, em *Maracatus do Recife*

A música dos Maracatus Nação é chamada “de baque” e tem como linha mestra o canto (toada). Existem vários baques, mas quem determina qual deles deve ser tocado é a loa ou toada. Originalmente, as loas eram puxadas pela rainha (mãe-de-santo) ou pelo rei (pai-de-santo) e respondidas pelas catirinas (filhas-de-santo); os tocadores seriam os ogans.

Hoje em dia, no entanto, essa tradição desapareceu. Quanto aos instrumentos, além da voz solo e do coro, existe toda uma orquestra de percussão formada por sete instrumentos distintos: o tarol, o ganzá, o abe, o gonguê, as alfaias marcante, meião e repique.

Muitas mudanças ocorreram, desde as primeiras manifestações religiosas dos africanos até os cortejos de Maracatus de Nação da atualidade. Com o passar do tempo, os Maracatus foram se adaptando às influências do contexto sociocultural brasileiro e foram construindo a sua própria e atual estrutura musical e estética. O Maracatu Nação é uma manifestação popular dinâmica e versátil em sua musicalidade.

Na música dos Maracatus Nação, vários ritmos

acompanham as loas ou toadas. Esses ritmos se assemelham. Existem pequenas diferenças, como no caso dos baques de "parada e "martelo", e dos baques "luanda" e de "marcação".

Para esses baques, cada Maracatu Nação tem suas interpretações que caracterizam a Nação. Atualmente, os "bатуqueiros" do Maracatu Nação Estrela Brilhante - no comando do Mestre Walter de França - têm introduzido novos baques como : "afoxé", "parada de seis" e outros.

## **O TOQUE SOLTO**

O Maracatu de Baque Solto emerge de uma forma primitiva e rudimentar de música. Mas algumas surpresas surgem na proporção que se vai aprofundando em sua composição.

O Maracatu é rígido, rigoroso e dotado de todo um sistema de regras. A poética, apesar de ser em geral intuitiva e inculta, exige habilidade e elaboração. O mestre de Maracatu tem de ser autor dos versos que canta e, a cada apresentação tem que oferecer novas composições.

A estrutura parece ser aparentemente simples. Um apito anuncia o início da batucada solta, que pavimenta a melodia conduzida por uma variedade de sopros. O acompanhamento é suspenso e o mestre

profere os primeiros versos em crônica, que o coro repete. Os sopros voltam e a batucada cresce, até que o apito ordene o início de novo ciclo.

### **CONCEITO DE MARACATU - NAÇÃO**

No Brasil, a escravidão negra remonta de 1531, na Capitania de São Vicente. Em 1539, o donatário da Capitania de Pernambuco, Duarte Coelho Pereira, solicitou a D. João III autorização direta para trazer da costa da Guiné 24 negros. Essa concessão foi ampliada para 120 africanos, através de pagamento de um tributo estabelecido em 1559, por Dona Catarina, que, na ocasião, ocupava a regência da coroa portuguesa.

Apesar desses grupos terem sido oriundos das mais diversas nações e regiões africanas, eram citados e identificados como provenientes de seus portos de origem, como Serra de Leoa ou Cabo Verde.

Como o aumento progressivo do número de negros ameaçava a hegemonia do número de brancos, no Brasil, os colonizadores portugueses, a exemplo da França e Espanha, no séc. XVI, planejaram e executaram várias estratégias, no sentido de manter o controle e o domínio sobre essa nova gente. Dentre elas, incentivou e legitimou a instituição dos costumes africanos, na modalidade original da hierarquia de reis e rainhas, mescladas à cultura portuguesa.

Essas tradições legitimadas, desde a coroação das irmandades de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito, deram origem ao MARACATU-NAÇÃO.

### **REIS DO CONGO**

A instituição Rei do Congo teve um caráter político, pois os reis coroados tornavam-se governadores de todos os escravos de sua localidade, respondendo por eles, diante das autoridades locais.

É importante ressaltar que a religiosidade permeava todos os eventos, independente de seu caráter

político ou social, através da preservação das datas religiosas, que correspondiam às celebrações tanto das santas dos escravos, quanto daquelas realizada por padres católicos nas igreja.

Segundo Leonardo DANTAS (1988),

*"o primeiro cortejo de dignitários do reino do congo de que se tem notícia em território brasileiro é documentado por Gaspar Barleus, ao descrever a embaixada do conde de sonho que, em 1643, esteve no Recife a fim de parlamentar com o Conde João Maurício de Nassau, sobre questões envolvendo o rei do congo e o conde de sonho, no território do reino de Angola".*

Segundo Guerra PEIXE (1952),

*"a notícia mais remota até há pouco conhecida sobre a instituição dos Reis do Congo em Pernambuco, data de 1711, em Olinda... Todavia, os documentos encontrados há pouco na Igreja do Rosário em Recife revelam que a eleição e a coroação já haviam ocorrido neste lugar antes de 1711. ... se as eleições de soberanos eram processadas em virtude da funcionalidade da instituição dos Reis do Congo, não parece arrojado presumir o seu estabelecimento desde pelo menos, 1674..."*

Guerra Peixe, apud Henry Koster, relata que

*"no mês de março tem lugar a festa anual de Nossa Senhora do Rosário dirigida pelos negros,*

*e é nessa época que elegem o rei do congo, caso a pessoa que exerce essa função faleceu durante o ano, resignou por qualquer motivo ou haja sido deposta pelos seus súditos."*

Mello Moraes Filho<sup>1</sup> refere-se a grupos, chamados de nações, que, no Rio de Janeiro, festejavam a coroação do Rei eleito.

Outros agrupamentos, com características semelhantes, apareciam no Recife e recebiam designações próprias, como "Nação Ardas" ou "Nação Rebolo", e outros.

Posteriormente, foi esclarecido que esses grupos correspondiam a ajuntamentos de escravos, que a monarquia branca procurava manter separados, impedindo que se organizassem na prática de desordens e insurreições, uma vez que, muitas vezes, o seu número transcendia ao dos brancos.

Com a abolição da escravatura, a instituição do Rei do Congo perdeu seu significado original. Mas, na capital da província pernambucana, após a extinção da lei que ordenava sobre a escravidão no Brasil, a instituição dos Reis do Congo, reconhecida e protegida pela igreja e poder locais, permaneceu encenando a tradicional coroação de seus reis. Os ex-escravos, ligados às irmandades, continuaram dramatizando aquela celebração, agora, com novas

---

<sup>1</sup> Sem referência de data.

significações, sob um caráter lúdico e folclórico, que passou a compor parte dos festejos Carnavalescos.

Os Autos dos Congos, de forma transfigurada, evoluíram para os Maracatus Nação, folgança dos escravos. No dia de Nossa Senhora do Rosário, eles se dirigem para frente de sua igreja e realizam danças, cantos e batuques. Esse cortejo, o conjunto da corte e seus reis acompanhados de batuqueiros, assim como a própria música e também sua dança passaram a ser denominados Maracatu.

### **Outros Personagens**

Compondo o cortejo do Maracatu Nação, destacam-se:

- as *Calungas*, bonecas de madeira e cor negra, que representam ancestrais importantes da família real negra e que são conduzidas pelas *damas-de-frente*;
- Os *lampiões*, que iluminam o cortejo;
- Os *lanceiros*, soldados no estilo romano, que protegem a corte;
- Um *escravo*, que conduz a “umbela”, sombrinha que protege o casal real da chuva e do sol;
- Um caboclo de pena, denominado “arreá-ma”, que conjura e exorciza o Maracatu de qualquer sortilégio, simbolizando o índio da *terra brasilis*;
- O totem, que, conduzido diante de todo o cortejo, é escolhido, na maioria das vezes,

entre a fauna brasileira ou africana, podendo ser um leão, um pavão, um elefante, ou qualquer outro símbolo, que qualifica e identifica o Maracatu. Daí, a origem dos nomes “Maracatu Nação Elefante”, “Maracatu Nação Leão Coroado”, e outros.

Pereira da Costa (1908) e Katarina Real(1967) descreveram o Maracatu Nação, assim como várias outras manifestações do folclore pernambucano, levando em consideração vários aspectos, como a origem, a estética, a música, a dança e a religião.

Mário de Andrade (1982), também envolvido com as origens do Maracatu, contemplou seu aspecto musical.

O trabalho mais expressivo, do ponto de vista etnográfico e musical, sobre o Maracatu Nação, foi realizado entre os anos de 1949 e 1952, pelo músico Guerra-Peixe, que levantou dados sobre os Maracatus mais tradicionais e antigos da cidade de Recife, evidenciando os já citados *Maracatus Nação Elefante* e *Leão Coroado*.

## **CONCEITO DE MARACATU-DE-ORQUESTRA**

O desenvolvimento das práticas dos Maracatus-de-Orquestra, situados na região da Zona da Mata, no norte do Estado de Pernambuco, mostra uma configuração de um complexo econômico, social e cultural, característica das populações rurais. Essas sobreviveram do trabalho do campo e da agricultura de subsistência, superaram a própria condição Rural e se transformaram em uma organização social e cultural singular desta comunidade.

A antiga tradição dos Maracatus-de-Orquestra provém de relatos contados por seus participantes que chegaram até agora, de forma fragmentada, através de histórias e de memórias indígenas e negras, emergentes do período de expansão da economia canavieira no século XIX.

Entretanto, os registros mais antigos desses grupos datam do início do século XX, 1914, com a criação do Maracatu Cambindinha, no município de Igarassu e, em

1918, com o aparecimento do Maracatu Cambinda Brasileira, no município de Nazaré da Mata.

O primeiro estudo específico sobre os Maracatus-de-Orquestra foi realizado pelo Maestro Guerra Peixe, no período entre 1949 e 1952, quando desenvolveu importante pesquisa sobre os *Maracatus de Recife* (Guerra Peixe, 1981).

Posteriormente, na década de 60, Katarina Real acrescentou outras comunicações a respeito do aparecimento desses grupos nos carnavais de Recife.

FERREIRA (1947) e BONALD (1987) desenvolveram investigações sobre os Maracatus-de-Orquestra, registrando informações do universo sociocultural da brincadeira<sup>2</sup>. Esses estudos realizados revelaram que os Maracatus-de-Orquestra surgiram, como grupos brincantes, pelas ruas dos subúrbios recifenses, somente a partir da década de 30. Assim, do ponto de vista desses pesquisadores, não existem registros sobre a origem histórica e o desenvolvimento dessas comunidades em épocas anteriores.

Esses primeiros Maracatus-de-Orquestra ou Maracatus Rurais, como foram denominados, posteriormente, distinguem-se dos Maracatus Nação em diversos aspectos, tais como:

---

<sup>2</sup> Denominação utilizada pelos membros dos grupos ao se referirem à prática cultural dos Maracatus-de-Orquestra. É também utilizada para caracterizar outras práticas como as do Cavalo Marinho, Mamulengo, Ciranda e Boi.

- sua origem, no interior do Estado;
- seu batuque, no qual o número de instrumentos de percussão é reduzido e acrescentaram-se os instrumentos de sopro, o clarinete e o trombone;
- a ausência da corte real;
- a presença do Caboclo de lança, sua figura principal;
- a ausência das mulheres, que confere ao grupo uma representação, eminentemente, masculina.

Essa configuração constituiu a forma primitiva, original dos Maracatus-de-Orquestra.

Os Maracatus rurais e os Maracatus Nação, nas suas transformações evolutivas até os tempos atuais, retratando a migração para os centros urbanos, mostram algumas mudanças significativas.

As mulheres passam a sobressair e a participar definitivamente. Conquistam, de forma imprescindível, o seu espaço perante os integrantes masculinos.

Novos personagens aparecem na composição desse novo cenário:

- Caboclo de lança;
- caboclo de pena, em número reduzido, trajado com penas de pavão no saiote e no cocar, além dos vidrilhos;
- o porta-estandarte, que carrega o totem do Maracatu;

- e as baianas, que repetem em coro as toadas harmônicas dos mestres.
- Quatro personagens do bumba meu boi, o Mateus, a Catirina, o Caçador e sua Burra colocam-se diante de todos os componentes, apresentando-os numa grande festa, cumprindo, assim, o ritual de origem do Maracatu-de-Orquestra.

O cortejo real, nas figuras do rei e da rainha, das damas da corte, da umbela, dos lampiões e da Calunga, complementa a condição de hierarquia de nobreza entre os participantes do grupo.

Por fim, a ala mirim se destaca, representando as novas gerações, que darão continuidade histórica e manterão “acesa a chama” de suas origens.

Artistas anônimos, caboclos, baianas, reis e rainhas, que desfilam nos Maracatus de Baque Solto, pelas ruas e engenhos pernambucanos, representam a resistência e o apego da gente humilde às tradições culturais. São donas de casa, trabalhadores autônomos e canavieiros, que deixam tudo de lado, para cair na brincadeira, nos dias de Carnaval.

Pelo prazer de desfilar bonito na avenida, eles dividem o pouco que têm entre alimentos, tecidos, lantejoulas e adereços.

Ao lado do batuque peculiar, o Maracatu de Baque Solto traz as tradições do candomblé.

Antes do desfile, os figurantes são obrigados a passar por rituais sagrados, que incluem banhos de água e um rígido controle de suas atitudes.

Homens e mulheres estão proibidos de cometer excessos nos dias que antecedem os desfiles. Não devem ter relações sexuais, nem com seus parceiros, e não podem, também, beber bebidas alcoólicas, quinze dias antes das apresentações.

*“Não pode sujar o corpo e tem que respeitar os três dias de Carnaval” (Dona Biu, Jornal do Comércio, anexo a Maracatus de Baque Solto: uma política de ação cultural, 1997 , Damiana Crivellare)*

E como dizem os versos do candomblé<sup>3</sup>,  
...*“Ogum não toma cerveja,  
Ogum não pode fumar.  
O seu cigarro é nuvem do mundo,  
e a cerveja é espuma do mar.”*

Para dar força ao cortejo, os figurantes bebem uma água preparada com arruda e alecrim. Os caboclos, na maioria, desfilam com cravos na boca, que são devidamente “preparados”, para dar fôlego aos foliões.

---

<sup>3</sup> Sem referência de data.

Sobre a Denominação “Rural” dos Maracatus, vale a pena citar algumas das discussões travadas entre os folcloristas.

Assim, a musicalidade do Maracatu Rural era o aspecto que os definiam e os distinguíam. Antes de serem denominados de Maracatu Rural, eram chamados de Maracatu de Baque Solto, Maracatu-de-Orquestra ou ainda Maracatu-de-Trombone.

A denominação “Rural” emerge apenas na década de 60, quando Katarina Real cria uma diferenciação entre os dois tipos de Maracatu.

Segundo Guerra Peixe (1982), esta pesquisadora passou a fazer referência a “*Maracatu Rural*”, mas nada de novo foi acrescentado sobre o Maracatu,

*...“ exceto a curiosa Denominação de ‘Maracatu Rural’, lançada pela antropóloga norte americana Sra. Katarina Real, (...) ignorando os designativos dos populares que o distinguem como Maracatu-de-Orquestra ou Maracatu-de-Trombone”*

Esta designação refere-se à sua origem geográfica, ou seja, à área Rural.

Para Roberto BENJAMIN(1982),

*“a qualificação Rural lhe foi imposta no Recife para diferenciá-lo do outro, considerado ‘tradicional’. Implica, portanto, numa qualificação depreciativa”.*

Esse autor reafirma a categorização do maestro Guerra Peixe, e enfatiza o aspecto da organização musical desses grupos, diferenciando-os em Maracatu-de-Baque-Virado e Maracatu-de-Orquestra.

A perspectiva desse autor denuncia uma questão a ser examinada: a discriminação desses Maracatus no Carnaval de Recife, gerada na designação de "Rural" e de "Nação".

A discussão, no entanto, sobre esta mudança aponta para outras duas direções. Uma delas indica a possibilidade de que, no contato mantido entre Katarina Real e os Maracatuzeiros do Recife, eles próprios se autodenominassem "Rurais", cabendo a ela, apenas, registrar. A outra possibilidade seria a de que, realmente, a própria Katarina tivesse conseguido fazer essa distinção.

O que se conclui dessa reflexão é que a denominação "Rural", finalmente, foi aceita pela totalidade de seus atores sociais. A própria Federação Carnavalesca de Pernambuco promoveu esta designação para diferenciar esse Maracatu do Maracatu Nação, o que foi observado por Roberto Benjamin.

Atualmente, parte dos grupos de Maracatus rurais permanece nas comunidades da Zona da Mata. Sobrevive do trabalho do corte da cana-de-açúcar ou de subempregos. Apresenta-se nas festas oficiais das Prefeituras dos municípios, nas "sambadas" e, mais

recentemente, no Encontro Anual de Maracatus de Baque Solto, que se realiza em Olinda, durante o Carnaval.

#### **O CAMINHO DO MÉTODO:**

#### **Primeira visita - janeiro de 2003 e fevereiro de 2004: Maracatu Nação Porto Rico**

Um novo universo de conhecimentos estava prestes a ser explorado... O medo tomava conta dos três viajantes...e nos perguntávamos, timidamente: -Como seria penetrar neste mundo tão desconhecido e cheio de mistérios? Influenciados por pessoas de nossas relações, que, antes de nós, se haviam aventurado nesta empreitada, sentíamos o peso do tabu, da interdição. Quase a dois quarteirões da sede da Nação Porto Rico e já registrávamos e éramos registrados, através de observações multifocais. Olhares zelosos, curiosos, permeavam o mistério do encontro... Entramos naquela sede que ainda estava sendo construída, ainda com paredes de reboco. As portas permaneciam sempre abertas.

Dona Elda disse que era sempre assim:

*- "Todos são bem-vindos, para quem quisesse entrar... "*

A pessoa que nos recebeu pediu que subíssemos dois lances de escada e disse que a rainha do Maracatu Porto Rico estava lá, em cima.

Quando chegamos, ela trabalhava, sentada em uma máquina de costura, confeccionando as fantasias para o próximo Carnaval, que seria em março daquele ano.

As paredes de reboco sumiram e, em seu lugar, saias rodadas, rendas, tecidos multicoloridos tomavam conta daquele ambiente cinza. Qualquer que fosse o enquadramento, predominava a visão da magia da cor. Era a primeira vez que víamos de perto uma Nação de Maracatu. A expectativa era impressionante!

Gradativamente, realizávamos a jornada dos sonhos, permeada de uma simbologia sincrética, sagrada, alegre e colorida, que acolhia, mas continha, guardava, encerrava os mistérios de um mundo, protegido por todos os santos.

Desfrutamos de uma conversa longa e singular com Dona Elda, que fluía no prazer da rainha falar. Ela mostrava todas as roupas e acessórios para os desfiles de Carnaval, exibia suas Calungas, as bonecas sagradas, que são o símbolo do Maracatu.

Apresentou-nos, com ar de segredo, a roupa que ela usaria naquele Carnaval.

*-"Ninguém poderia ver, senão, poderiam copiar!"*

E íamos percebendo o simulacro, a aparência da essência, o que poderia ser mostrado e dito, contornando o essencial. Era preciso captar o

significado oculto... Mas essa circunstância, aparentemente impenetrável, a câmera não compreendia.

A frase,

*- "Todos são bem-vindos... podem ver o que ninguém pode ver", tomava sentido.*

Aquilo que desejávamos contemplar e compreender permanecia impenetrável! Talvez, porque, nem ela, Dona Elda, pudesse mais alcançar, pois os tempos mudaram, as histórias se mesclaram, as águas dos rios tomaram outro curso e as pessoas se transformaram. Eis a repetição eterna, na memória lúcida do velho filósofo!

Entusiasmada, Dona Elda mostrou também seus muitos troféus, prêmios conquistados pelo Maracatu Nação Porto Rico ao longo de sua existência e espalhados em muitos cômodos da casa!

Apresentou-nos, também, duas assistentes, que a rodeavam em diálogo permanente. Uma delas exibia escarificações nos dois ombros, que pareciam resultantes de exposição a algum rito de passagem<sup>4</sup>.

Conhecemos também Chacon, filho de Dona Elda e mestre do Maracatu Porto Rico. Ele estava cercado de jovens e dava aulas com instrumentos musicais, as alfaias, e

---

<sup>4</sup>Posteriormente, em 2004, em minha terceira viagem a Pernambuco, estudando mais a fundo as religiões, descobri que aquelas cicatrizes eram talhadas em cerimônias de feitura dos santos...

ensinava os ritmos do Maracatu. Atencioso, nos falou sobre a influência do ritmo do Maracatu na música brasileira e da importância de se manter as tradições das nações de Maracatu.

*-"Fazer as obrigações para os orixás e respeitar os santos é o mais importante. Depois, saber construir sua própria alfaia para poder tocar em seu Maracatu".*

Ele nos convidou para assistir ao ensaio do Maracatu, que começaria logo mais tarde.

Mas, algo de muito marcante estava por vir. Naquele espaço sagrado, havia um corredor com várias portas, algumas abertas e outras fechadas. Alguns cômodos, com muitas plantas e ervas; outros, com várias imagens de santos, oferendas, garrafas de bebidas, velas e outros objetos difíceis de identificar.

Enquanto esperávamos pelo ensaio, o menino Wallace nos chamou e começou a abrir essas portas e nos apresentar a esses santos.

A cada porta que ele abria, ele tirava suas sandálias e pedia licença para entrar... -A quem ele pedia licença? Nós entrávamos com a câmera, curiosamente, invadindo os espaços fechados, não tirávamos os sapatos e não pedíamos licença, simplesmente, violávamos! Sentíamos-nos intrusos!

Sáimos dali com uma sensação estranha! Parecíamos profanadores de templos sagrados!

Estávamos felizes pelo nosso primeiro dia de filmagens, impressionados com o que tínhamos podido ver e experimentando um desejo enorme de descobrir mais e mais sobre o Maracatu<sup>5</sup>.

### **Segunda Visita-janeiro de 2003: Maracatu Nação Elefante**

A emoção de visitar o Maracatu mais antigo de Pernambuco era enorme. A recepção que tivemos no dia anterior tinha sido memorável e crescia uma vontade forte de descobrir, penetrar mais a fundo, essa cultura. A sede do Maracatu Elefante ficava na “Bomba do Hemetério”, bairro muito humilde da cidade de

---

<sup>5</sup>Em janeiro de 2004 retornei a Pernambuco com 20 cópias em VHS da primeira versão do documentário: MARACATU: RITMOS SAGRADOS. Distribuí as fitas para todos os participantes diretos. O primeiro Maracatu presenteado foi o Maracatu Porto Rico. Talvez, por ter sido o primeiro e o mais marcante encontro na minha pesquisa ou pelo enlevo místico com que me envolveu. Precisava de uma benção de aprovação de Dona Elda, para que pudesse continuar a divulgar o que eu havia editado. Aquele vídeo representava o encontro do sagrado e do profano, do mito e da tecnologia. Como todas as filmagens começaram ali, no Maracatu Porto Rico, era necessário um aval da Rainha, para que eu pudesse continuar realizando o meu trabalho.

Recife. Lá, ele se destacava, pintado de um vermelho desbotado "Maracatu Nação Elefante". O espaço ocupado era um pequeno galpão de apenas um andar, também de reboco.

Em outro lugar, ocorriam os ensaios e eram guardados os enfeites dos desfiles Carnavalescos. O estandarte mostrava a data de sua origem - 1800 e, representando o Maracatu, a estátua de um elefante se destacava, logo, à entrada.

Mais ao fundo, pequenos quartos iam surgindo naquele cenário, onde eram feitas as obrigações e eram guardadas as poucas e gastas fantasias de todas as festas. Fomos recebidos por Dunga, o mestre do Maracatu Elefante.

Com muita receptividade e simpatia, Dunga mostrou-nos sua sede e nos falou das dificuldades financeiras que eles, do Maracatu mais antigo de Pernambuco, estavam vivendo.

Relatou não estar, praticamente, podendo participar dos desfiles competitivos dos carnavais, desde a morte de sua Rainha Dona Santa, em 1962.

A partir dessa época, o Maracatu Nação Elefante passou a viver a sua fase de decadência, paralisado, em destroços, pois sua alma preciosa o havia deixado.

Passamos toda a tarde em entrevistas e percebemos o luto que ainda reinava sobre aquela Nação. A cada momento, sentíamos que eles vivenciavam a expectativa

de um milagre que se concretizaria a qualquer momento com o renascimento de Dona Santa ou com a chegada de qualquer enviado, que a representasse.

A nossa presença reacendia os presságios e despertava esperanças de um dia recuperarem a majestade do reinado perdido. Esse sentimento foi confirmado em cada visita que fizemos a Maracatus que apresentavam as mesmas características do “Nação Elefante”.

Dunga também nos mostrou sua Calunga, erguendo-a como se ergue no altar uma imagem, representação arcaica, cuja simbologia transportava o mestre ao ancestral que ela figurava.

A impressão que passava era de abandono. Poucas pessoas se encontravam na sede do Elefante, ao contrário do que se observava na sede do Maracatu Porto Rico, onde, a cada momento, entravam mais e mais pessoas, em burburinho de vozes e alegria irradiante de expectativa.

- Teria a Nação Elefante sucumbido com a ausência de sua rainha? Talvez.

A busca pela originalidade, a estilização das músicas, o surgimento de novos instrumentos fizeram com que novos Maracatus sobressaíssem em meio às festas.

O Maracatu Elefante, ao contrário dos outros, foi se fechando, tornando-se impermeável, erguendo barreira

intransponível a novas influências, resguardando suas próprias características, na expectativa de que Dona Santa, ao voltar, o reconhecesse.

-Seria uma negação da evolução ou, ao contrário, uma necessidade de manter a identidade, em um mundo que tomava dimensões cósmicas?

Atualmente, são poucos os Maracatus que mantêm a tradição de seus ancestrais e um deles é o Elefante. As suas músicas ainda conservam suas características originais, de quando foram feitas. Os três instrumentos de sua identidade musical ainda são talhados com o material de 200 anos atrás e contrastam com o leque de variações dessa categoria em outras nações.

Fomos tomados de forte impressão com aquele quadro de resistência passiva, uma espécie de imolação, levando-nos a raciocinar sobre a grandeza da fé, esperança e Determinação, que comandava o espírito daquela gente.

### **Terceira visita- janeiro de 2003: Maracatu Piaba de Ouro**

As festas da Casa da Rabeca eram aos domingos, ao lado da residência do Mestre Salustiano, folclorista consagrado no Estado de Pernambuco. Foi nesse dia, que resolvemos visitar o Mestre Salustiano.

A dificuldade de transporte de tanto material de filmagem de um lugar para outro tornava nossa empreitada mais difícil do que esperávamos. O perigo da violência, nas ruas de Recife, obrigava-nos a esconder, em uma grande mochila, a câmera, os acessórios e o tripé.

O peso e o tempo, o medo e as horas se multiplicavam. Naquele dia, tivemos que pegar três ônibus para chegar à Cidade Tabajara para uma tão esperada entrevista com Mestre Salu.

Pela primeira vez, enfrentamos um obstáculo real para a realização deste documentário. Mestre Salustiano não quis nos conhecer e fugia da câmera, como se ela personificasse um fantasma.

Não podíamos desistir tão facilmente! Naquela noite, assistimos às apresentações folclóricas, em especial, o Cavalo Marinho, e decidimos que iríamos voltar em outro dia, que não fosse festivo, para que pudessemos conversar com o mestre Salu.

Aproveitamos a festa até o final, encantados com as apresentações e nos deliciamos com as comidas típicas, que estavam sendo servidas.

Ao término da semana, retornamos à casa de mestre Salu e ele nos recebeu muito bem e nos convidou para almoçar um bode com macaxeira que "*só sua esposa sabia fazer*"!

Aceitamos o convite e ficamos conversando um longo tempo sobre as tradições do Maracatu de Baque Solto.

Mestre Salustiano é um senhor de idade avançada, pai de mais de 20 filhos, sendo que a última filha acabara de nascer. Animado, ele ia contando, com orgulho, a sua história.

Ele passou a sua experiência a grandes celebridades da música nordestina, como a Siba, do Mestre Ambrósio, que ele ensinou a tocar a rabeça e a Chico Science, que foi introduzido por ele na arte de misturar o folclore e outros ritmos.

A rabeça, instrumento que ele mesmo fabrica em sua própria casa, é sua fonte de renda e de vida. Foi por causa dela que Mestre Salu foi convidado a tocar no último "*Rock in Rio*". Por ocasião desse evento, o mestre foi aplaudido de pé por todos os que o escutaram, tanto jovens quanto adultos, de todas as culturas presentes.

O Mestre falava com desenvoltura de sua própria história, das influências de seu ritmo na música brasileira, de suas tendências religiosas e políticas, e de sua influência na introdução da participação feminina nessa tradição.

Mestre Salu representa a cultura patriarcal mais antiga de Pernambuco e comanda o próprio clã. Relatou-nos que, quando jovem, comandava o Cavalo Marinho e o Maracatu de Baque Solto, e *"sempre os colocava acima de qualquer mulher que quisesse o contrário"*.

Contou-nos, também, muito emocionado, como ensinou Chico, mais novo, a brincar de Maracatu.

*-“Quando ele ia fazer shows em cidades mais distantes, preparava uma marmita e lhe emprestava as vestimentas do Caboclo de lança, para que ele as usasse durante as apresentações”.*

Mestre Salu nos aconselhou a visitar Nazaré da Mata, berço de origem dos Maracatus de Baque Solto.

#### **Quarta e quinta visita - janeiro de 2003: Carpina e Nazaré da Mata**

A partir dessas visitas, decidimos contratar um motorista, para que pudéssemos ter mais segurança em relação aos nossos equipamentos e para que pudéssemos ganhar mais tempo em nossas entrevistas, pois, a cada dia que passava, descobríamos algo novo, que nos remetia a outros caminhos incipientes, veredas e até sertões.

Não tínhamos muito tempo, isso nos preocupava. A vontade era de ficar mais tempo, mas o dinheiro estava acabando, a data do retorno a Minas já estava marcada e nós queríamos registrar todos os detalhes desta aventura.

Acordamos, nesse dia, às cinco e meia da manhã, preparamos sanduíches e seguimos em direção à Zona da Mata.

À medida que entrávamos no sertão de Pernambuco, a paisagem mudava. O conforto dos centros urbanos ia dando lugar à pobreza dos casebres de barro e pedra e à vegetação caatinga, com seus arbustos característicos.

Durante o percurso, observávamos, ao longo da estrada, placas que indicavam o caminho que deveríamos seguir. A primeira parada seria Carpina e

a visita seria ao Leão Vencedor de Carpina, com seu Mestre Biá.

Carpina é cidade simples, com casas de pouco luxo, apenas um andar e bem singelas. A simplicidade é por fora, pois existe uma grande história e riqueza interior. Fomos muito bem recebidos, mais uma vez.

Entramos na casa de Mestre Biá e nos encaminharam até o fundo do quintal, onde havia um corredor e, de um lado e de outro, algumas gaiolas de aves e criação de galinhas.

Ao fundo, um barracão, onde, reunidos, se misturavam Mestre Biá com suas linhas e agulhas, e todo um aparato para bordar golas de Caboclos de Lança.

Lá estavam também a sua esposa, João Limoeiro, cantador do Maracatu, e um amigo, Caboclo de Lança.

Algumas crianças e familiares observavam o trabalho minucioso e cadenciado de Mestre Biá, que realizava a tarefa com o capricho e orgulho de quem preparava a roupa para a festa do rei.

Sentamo-nos em volta de Biá e os três olhares curiosos não perdiam cada detalhe daquele tecedor de sonhos.

Mais uma vez, brotou uma infinidade de perguntas e o nosso entusiasmo crescia na proporção que íamos conhecendo mais sobre a cultura daquela gente! Era, de fato, um sonho maravilhoso!

- Como poderia ser possível encontrar atrás daquela fachada de casa simples, tanta cor e tanto amor? Que absurdo seria deixar aquela arte continuar tão pouco explorada e, praticamente, desconhecida para a maioria dos brasileiros?

Chegamos ignorantes, curiosos e exploradores de um novo mundo e queríamos sair como difusores, irradiando a essência, a sabedoria da cultura do Maracatu.

Havia muito calor, o verão nordestino castigava, mas mesmo assim, como nós nunca tínhamos visto ou presenciado um homem vestido de Caboclo de lança, mestre Biá e João Limoeiro fizeram questão de nos mostrar, pessoalmente, como isso se dava.

Assim, um jovem rapaz se transformou em caboclo, com sua veste de mais de 30 quilos e, como se não bastasse, bailou pelo corredor do quintal da casa de Biá, espalhando alegria e admiração por todos os cantos. Todos apreciavam e celebravam a apresentação!

João Limoeiro nos relatou as dificuldades e obstáculos de um Maracatu sair às ruas. Ele nos contou do espetáculo, que fazia a alegria de nativos e visitantes, que lotam praças e ruas para ver o Maracatu passar, numa evolução singular. Junto da procissão, vai o mestre, poeta do Maracatu, cantando loas, acompanhado pelo som do terno (orquestra).

Completo sua fala, dizendo que as políticas públicas não priorizavam ainda, de forma concreta, os grupos de Maracatus rurais e que

*“o que eles recebiam por apresentações mal dava para o transporte e a alimentação dos integrantes do grupo”.*

Esse era um problema comum de vários Maracatus, tanto de Baque Solto como de Baque Virado.

A tradição dos Maracatus no interior de Pernambuco é mais hermética do que na capital, onde a globalização e as influências externas são maiores.

Uma criança, naquele dia, também foi trajada de caboclinho de lança e, João Limoeiro, tomado de orgulho e admiração, assim se referiu:

- *“Essa criança que vocês estão vendo é o futuro do Maracatu!”*

Seguimos em frente até Nazaré da Mata, que, em 1833, ainda era província de Pernambuco. Mas o povoado de Nazaré, por sua importância econômica, geográfica e por seu patrimônio intelectual, foi elevado ao patamar de *Villa de Nazareh* e, reconhecida como cidade, em 1850.

Naquela época, Nazaré já era denominada de “Princesa da Mata”, pela presença de seus engenhos produtores

de açúcar e pela importância de seus filhos ilustres, em atos políticos de relevância, em Pernambuco.

Nazaré da Mata se tornou um pólo regional, tendo como base a indústria, o comércio e o turismo, que têm crescido em harmonia com a natureza e a cultura.

O Maracatu Rural, tradição secular da cultura pernambucana, originou-se lá, com seus caboclos, vestindo golas multicoloridas e brilhantes, chapéus e lanças adornadas de fitas de várias cores, "baianas" e "índios de penas".

*"Venha à Nazaré da Mata  
que na cultura é tabu...  
...tem Catirina e Papangu  
encantando o pessoal  
da capital mundial  
do frevo e Maracatu."*

*Mestre Barachinha*

Buscávamos Barachinha, do Maracatu Estrela Brilhante de Nazaré da Mata. Nós o encontramos em um "Pesque e Pague" da cidade e, ali mesmo, começou nossa conversa. Ele falou sobre os mestres de Maracatu:

*"O mestre é o poeta e sem ele o Maracatu não sai".*

Contou-nos das tradições e do misticismo do povo, sobre o cravo sagrado dos caboclos de lança e sobre os esforços e as obrigações, às quais os homens têm

que passar, para que o Maracatu saia bonito no Carnaval.

Mais uma vez, a mulher foi citada como um tabu, privada da presença de seu companheiro, durante quinze dias, antes das apresentações Carnavalescas.

Os personagens são significativos e nos desfiles brincantes, os primeiros que aparecem em cena são Mateus, Catirina, a Burra Babau e o caçador, os quais divertem os espectadores e arrecadam contribuições para eles mesmos.

Em seguida, aparecem os personagens-símbolo do Maracatu, os caboclos de lança. Até o Carnaval de 2003, a constituição da ala dos caboclos de lança era, estritamente, masculina.

Em 2004, pela primeira vez na história do Maracatu de Baque Solto, uma mulher, Maria José Marques dos Santos, desfilou entre os homens, no Leão Formoso de Nazaré da Mata.

A presença de mulheres nos Maracatus, geralmente, restringiam-se às baianas, função que, no passado, também era dos homens. Eles saíam vestidos de mulher, mas sem qualquer maquiagem ou trejeitos femininos.

Hoje, é possível ainda ver um ou outro homem vestido de baiana, alguns, inclusive, já não escondem o seu aspecto feminino.

## **Sexta visita - janeiro de 2003: Maracatu Nação Luanda**

Olinda é uma das mais antigas cidades brasileiras e ainda preserva características de séculos passados. Suas ruas, em ladeiras estreitas, feitas de pedra, nos fazem imaginar a sua história.

A sede do Maracatu Nação Luanda se localiza no centro de Olinda, mais precisamente, em um antigo casarão ou Casa da Cidadania de Olinda.

À frente, um pátio espaçoso e uma bela vista dão para o mar. O casarão é tombado pelo patrimônio histórico nacional e foi cedido gentilmente pela Prefeitura, para que Mestre Roberto pudesse montar sua sede ali mesmo.

O Maracatu Nação Luanda é um Maracatu muito recente, talvez, o mais novo de Pernambuco e, ainda assim, cresceu de uma maneira muito rápida.

Mestre Roberto, com sua visão de futuro aguçada, percebeu, através da visita de cinegrafistas, uma maneira de ficar conhecido. Ele nos falou de sua história, desde quando ainda fazia parte do Maracatu Elefante, como administrador, até quando resolveu sair e montar o seu próprio Maracatu.

Mestre Roberto é uma pessoa politizada, preocupa-se com o futuro dos Maracatus de Pernambuco e corre atrás de seus interesses, com muita perseverança.

Estava tão bem vestido, que nos fez notar, pois isso o diferenciava dos outros mestres! Em seu belo casarão, parecia um rei, todo de branco, com uma boina da mesma cor e óculos escuros.

Mestre moderno, falava, com orgulho, de suas amizades com os políticos da região e como havia conseguido chegar até ali.

Emocionou-se ao falar do assassinato da neta de Dona Santa, na época, rainha, e da decadência do glorioso Maracatu Elefante.

Ficamos impressionados com tantos contrastes entre os Maracatus! De um lado, a pobreza que, até então, tomava conta da maioria dos Maracatus de Pernambuco, e de outro, a riqueza de que mestre Roberto usufruía, enquanto mestre de um Maracatu.

*"- Não havia dificuldades! A sede era perfeita, tinha tudo que ele necessitava e ainda era amigo do governador!"*

A situação era bem privilegiada. Dizia que

*"- só quer agradar a todos para o bem dele e de sua Nação e, como um bom mestre, tem que sorrir, e sorrir sempre, mesmo que o mundo esteja em guerra!"*

Para ele, qualquer manifestação de Maracatu, mesmo sendo estilizada, é importante, pois o que interessa é difundir a cultura!

*"- Não se deve proibir nada disso!"*

Citou exemplos como Luiz Gonzaga, que foi o rei do baião e vários outros músicos, que também tocaram e cantaram a nossa cultura.

*"- Cada mestre compõe sua técnica, cada compositor compõe sua técnica de acordo com seu saber e seu estilo! Todos são livres."*

Disse que é

*"- a favor da participação da mulher nos Maracatus" e se Maracatu é*

*"- uma manifestação popular, cabe ao povo colocá-lo nas ruas!"*

## **Sétima visita - janeiro de 2003 -Visita ao Maracatu Nação Estrela Brilhante**

Desde um primeiro momento, em 2003, as dificuldades de filmar o Maracatu Nação Estrela Brilhante foram visíveis e claras!

A primeira visita feita ao Maracatu Nação Estrela Brilhante mostrou que, realmente, dele emanava muita energia!

Logo no mesmo dia, depois da visita ao Maracatu Porto Rico, fomos convidados a assistir a um ensaio do Estrela Brilhante e, ali, percebemos a força daquele mestre!

Ele comandava tudo! Tinha controle firme sobre todos aqueles batuqueiros e esses, hipnotizados, seguiam-no como se fossem comandados por uma força maior. Ele bradava, em alto tom, que os batuqueiros

*"tinham que bater naquelas alfaias até sair sangue das mãos!"*

Pegava a mão de um batuqueiro e gritava:

*"Olhem para essa mão cheia de calos!!! É assim que a mão de vocês têm que ficar!!!"*

Com uma voz rouca, mas ao mesmo tempo poderosa, ele cantava as loas de seu Maracatu e seus companheiros respondiam em coro nervoso e retumbante.

A presença de turistas e jovens universitários era grande e, mais tarde, descobri que o Estrela abria as suas portas, para que pessoas de outros estados e países pudessem tocar, também em troca de ajuda financeira.

Neste mesmo ensaio de 2003, o mestre Walter se incomodou com a presença constante da câmera de filmagem e, quando conseguimos chegar mais perto dele, desvencilhou-se e correu para conversar com outras pessoas.

Foram várias tentativas frustradas de entrevista.

Percebíamos, então, um certo receio por parte desse Maracatu, mas ainda não entendíamos o por quê de tanto mistério.

-Seria uma questão financeira?

-Teríamos que pagar para filmar e conseguir entrevistas?

Finalmente, o músico Naná Vasconcelos, ao me proibir de filmar o Estrela Brilhante, em janeiro de 2005, argumentou que algumas pessoas, que iam gravar os Maracatus, estavam vendendo as fitas para a Europa e ganhando dinheiro às custas desses Maracatus, sem que eles participassem dos lucros.

O Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife foi fundado em 1910, por ex-escravos. Nessa época, além

dos batuqueiros, só existiam as Catirinas, que representam os fundamentos do Maracatu. Com o passar do tempo, foram instituídos o Rei, a Rainha e as Damas de Passo, que carregam as bonecas: Joventina e Erundina.

A Rainha Marivalda havia me permitido gravar os ensaios com a condição de que eu pagasse ao Maracatu cem reais! Era a primeira vez que um Maracatu me cobrava para que fizesse filmagens em suas sedes.

Sabendo que o percussionista Naná Vasconcelos poderia encerrar com a presença da câmera, telefonei para ele com antecedência, avisando que estaria lá, presente no ensaio, para gravar as imagens que ainda precisaria para o documentário.

Expliquei que era a continuação do filme anterior para o Mestrado em Artes Visuais da UFMG e que gostaria de fazer imagens melhores e com um bom áudio.

Ao chegar na sede do Estrela Brilhante com dois profissionais ao meu lado, Naná disse que não era possível que um filme para universidade pudesse ter dois profissionais, como aqueles, trabalhando.

*"Como essa menina estaria acompanhada de tão bons profissionais da área audiovisual sendo que era apenas uma estudante de cinema?"*

As risadas ecoavam em meus ouvidos e eu não consegui escutar mais nada... Naquele momento, descobri que eu teria um longo caminho, pela frente, uma vez que estava apenas no primeiro dia de gravação, em janeiro de 2005...

**Oitava Visita - fevereiro de 2004: Maracatu Nação  
Encanto da Alegria**

Lá estava, em frente a uma casa de construção pouco recente de dois andares, onde a família habitava o segundo andar e, no primeiro andar, parecia haver um templo religioso.

À casa de Dona Yvanize, fui três vezes, e, para conseguir um tempo para a entrevista, tive que voltar depois dos festejos Carnavalescos, pois Dona Yvanize cuidava de tudo sozinha.

Dona Yvanize é uma senhora de meia idade, que me recebeu com sua voz potente e com sorriso no rosto. Seu semblante, gasto pelo tempo, denunciava o árduo trabalho e a dedicação, que vem investindo para sustentar Maracatu Nação Encanto da Alegria, que é considerado um dos mais tradicionais de Pernambuco.

Ela fez questão de mostrar o trabalho minucioso que o Maracatu estava realizando para o Carnaval daquele ano de 2004.

Dona Yvanize dedica sua vida ao Maracatu e afirma, com toda clareza, que

*"o Maracatu é tudo que pode existir na vida de uma pessoa."*

Para ela, o Maracatu representa

*"a sua família e o Maracatu é como se fosse seu filho caçula."*

Misteriosa, ela se limitou a responder às perguntas que eu fazia, sem entrar muito em detalhes sobre as questões religiosas. Afirmou, que um Maracatu que não faz as obrigações, não pode sair às ruas para os desfiles de Carnaval.

*"As obrigações se devem aos santos, principalmente, aos santos da casa",* afirmou orgulhosa, e *"que é de Xangô e Inhaçã",* seu segundo santo e santo do Maracatu. Contou-me que

*"Exu é o santo das bonecas, ou seja, as Calungas, que são uma realidade do Maracatu, uma pessoa que já viveu que era Ialorixá."*

Preserva sua identidade feminina e diz que a mulher não pode tocar em certos objetos sagrados, não pode

participar do Axexê<sup>6</sup>, catar folha, participar do balê<sup>7</sup>.

*"É assim que me ensinaram e assim que eu sou."*

Dona Yvanize, ao contrário de outros, não aceita, em hipótese nenhuma, que uma mulher toque uma alfaia.

*"As alfaias comem com os santos e são sagradas, por isso as mulheres são proibidas."*

Ao ser inquirida sobre o preconceito racial, ela respondeu que

*"não que são os brancos que são os preconceituosos e sim, ela mesma."*

Ela não acha justo que um menino de sua comunidade fique sem uma alfaia, sabendo que tem uma pessoa de outro estado ou um estrangeiro tocando.

*"Esses meninos ensaiam durante seis meses para tocarem durante apenas três dias de Carnaval e não é certo que cheguem pessoas de fora, que não seguem as tradições religiosas, não cumprem as obrigações necessárias e queiram tocar em seus lugares."*

---

<sup>6</sup> Cerimônia fúnebre do culto iorubano, que consiste nos ritos funerários pelo descanso eterno da falecida mãe-de-santo, à semelhança das missas de sétimo dia da religião católica.

<sup>7</sup> Nos candomblés pernambucanos, são denominados Xangôs. Trata-se de um quartinho retirado, fora do barracão das festas, e destinado a hospedar os espíritos dos mortos, antes da grande viagem definitiva para o outro mundo. Todos os anos, na sexta-feira santa, nesses xangôs se evocam os mortos.

*“Há Maracatus que ainda aceitam dinheiro para que pessoas de fora venham, apenas, para o Carnaval, para poderem tocar alfaia nas noites de Carnaval”.*

Para Dona Yvanize, esse tipo de atitude é forma de corrupção, desrespeito às tradições de um Maracatu.

Desolada, ela fala da desunião dos Maracatus de Pernambuco e da dificuldade de resolver a situação de miséria em que eles vivem.

Minhas visitas foram rápidas, tímidas, sem a intenção de atrapalhar o andamento das preparações do Carnaval. Sabia que tinha que chegar bem devagar, tentando tirar as informações delicadamente, porque todos ali eram muito desconfiados.

Não pretendia que essas pessoas se sentissem desrespeitadas e, também, não desejava invadir a sua privacidade.

Retornei aos Maracatus que havia visitado no ano anterior para lhes presentear com a “fita VHS” que havia montado com o primeiro tratamento do documentário “Maracatu: Ritmos Sagrados”, porque, também assim, eu lhes havia prometido e, portanto, tinha que preservar a confiança dessas pessoas.

No ano de 2004, tive o prazer de ficar hospedada em uma casa no bairro da Madalena, perto do centro de Recife com pessoas que fazem Maracatu e congado em

Belo Horizonte. Ao mostrar as imagens sagradas que havia feito com o menino Wallace, do Maracatu Nação Porto Rico, o filho de santo do congado do bairro Aparecida, Bené, me alertou de que era desnecessário e desrespeitoso o que eu havia feito e que se outros Maracatus vissem o que eu havia gravado, poderiam fazer feitiços contra mim e contra o filme que eu estava produzindo ali!

Senti muito medo ao escutar aquelas palavras.

*- "Será que o mistério do Maracatu, sendo revelado, poderia me transtornar daquela forma?"*

Aquele envolvimento estava me trazendo uma grande tensão! - Como poderia fazer um filme tão sagrado, podendo e querendo mostrar para as pessoas o que era Maracatu, sem que eu desrespeitasse suas leis e seus segredos?

Decidi então retornar, em uma terceira visita, ao Maracatu Nação Porto Rico e conversar com a rainha Dona Elda, que já havia assistido ao primeiro tratamento do documentário.

Cheguei em um momento bonito, a hora do ensaio do Maracatu. Os batuqueiros, concentrados na porta da Nação, ficam esperando o primeiro apito do mestre. A concentração das pessoas na porta é grande e muitos olhares curiosos esperam, para ver, pela primeira vez, o estrondo das alfaias de Maracatu.

A Rainha estava na laje, dançando ao som das loas!  
Eu, apreensiva, ansiosa por querer saber se poderia usar ou não aquelas imagens sagradas de seu templo nagô.

Ao fim do ensaio, subi, mais uma vez, aquelas escadarias que davam ao grande espaço de trabalho.

Dona Elda me recebeu com um sorriso e me abraçou dizendo:

*-"Gostei muito do filme!" "Aquele menino Wallace é danado!"*

Então, perguntei:

*- A senhora não se importa?*

Ela me respondeu que eu fosse tranqüila, pois eu estava abençoada!

Desci as escadarias com o coração disparado e as lágrimas rolavam pelo meu rosto. A emoção ficou incontida, pois, pela primeira vez, estive muito perto da generosidade e da religiosidade africana.

Continuei o meu trabalho de distribuição do material gravado aos entrevistados e, sobre esse assunto, Siba, músico do grupo Mestre Ambrósio e Fuloresta do samba, sem que eu perguntasse, comentou que a parte mais bonita do filme havia sido a do menino Wallace, na hora em que ele mostra os quartos de santo. Fiquei admirada e perguntei o por quê:

*- " Foi a ingenuidade de uma criança que mostrou o proibido!"*

Não precisei de mais nenhuma explicação!

Voltei para Belo Horizonte, feliz, com a vontade de continuar o meu documentário.

Tudo ficava cada vez mais interessante e eu me tornava cada vez mais curiosa, em relação ao que eu havia presenciado em Recife.

Tornava-se visível para mim a presença de comunidades religiosas, inseridas nos Maracatus e confinadas em suas próprias fronteiras.

Pensava na forma como concebemos as criações históricas, sempre dentro do marco amplo da história universal, mas a realidade apontava diferenças concebidas, segundo preconceitos de valor, como produtos da desigualdade criados nas relações individuais e coletivas.

## **Retorno à Pernambuco em 2005**

Para contornar as dificuldades que havia encontrado nas outras visitas a Pernambuco, algumas providências necessárias foram tomadas. A compra de um microfone zoom para a câmera foi fundamental, pois havia tido vários problemas com o áudio, que falhava em fitas com depoimentos considerados vitais para a melhor compreensão do documentário.

A contratação de um "cameraman" profissional e um "bum-man" se impunham, para uma melhor execução do audiovisual do documentário.

Ao chegar, marquei uma reunião com Ivanildo Machado, o "cameraman", que, desde o primeiro momento, se interessou pelo projeto e o abraçou firmemente, dizendo que

*"se dependesse dele, a fotografia ficaria impecável"*

Ele me ofereceu a infra-estrutura necessária para que pudéssemos revisar o material gravado e o áudio, que ainda estava me deixando muito preocupada.

Saí da cafeteria, Café Cultura, que se localiza no Recife Antigo, lugar que é palco de várias imagens feitas por mim e muito presente no filme, onde estávamos, confiante de que, a partir dali, tudo transcorreria da melhor forma possível!

Essa se configurava a minha grande chance de mostrar para o mundo este documentário que, afinal de contas, já estava completando três carnavais!

Não é fácil ser Diretora, Roteirista, Produtora, Câmera, e estar só, em uma cidade, onde não se conhece muita gente!

Além da qualidade técnica, que estava pendente em minhas gravações, a minha meta era, com mais alguns dias em Recife completar essa jornada, com uma aparelhagem técnica melhor.

Para resolver questões pendentes de outras visitas a Pernambuco, procurei Dona Yvanize e discutimos alguns problemas políticos e sociais dos Maracatus de Recife. Ao final da conversa, ela me convidou a voltar em sua Nação e participar dos ensaios, que eram consecutivos, pois o Carnaval estava já batendo à porta.

E mais, já me era permitido chegar com a minha equipe de filmagem!

Aquele era o meu momento, o momento de gastar toda a minha energia no tempo que faltava para que a filmagem saísse como eu estava imaginando...

As indagações que me acompanharam durante o despertar do interesse por esses Maracatuzeiros eram:- Quem são

eles? Onde moram? Onde trabalham? Quantos são? Que laços os unem? Por que Maracatu?

Todas essas indagações compunham um coro, que preenchia espaços do desejo de conhecer a realidade e o universo simbólico, no qual essas pessoas estavam inseridas.

Estes questionamentos pareciam imãs que me atraíam para o desconhecido!

A expressão das faces queimadas pelo sol do trabalho braçal, andando em grupos de dois, três, ou mais, pelas ruas de Recife e pelas ladeiras de Olinda durante o Carnaval; ou ainda, nos arredores da região metropolitana, nas beiras das estradas dos caminhos de Igarassú, Nazaré da Mata ou Carpina, inspiraram a busca de informações mais profundas e complexas.

-Qual o sentido de realizar tão longas caminhadas?

-Para onde me está levando esse caminho do Método?



## O MÉTODO DE PERSEU<sup>8</sup>:

### O DOCUMENTÁRIO

Até hoje, ainda é difícil definir o documentário. Quando ele surgiu e se firmou como um estilo cinematográfico, dizia-se que era uma oposição ao cinema de ficção, pois, supostamente, tratava do real.

Tem sido considerado lugar-comum afirmar que o documentário nasceu com o olhar dos irmãos Lumière, por oposição ao nascimento da ficção, que teria acontecido com as trucagens de Georges Méliès.

Entretanto, estudos recentes têm contrariado esta hipótese, pois as relações entre a ficção e o filme documentário mostram-se ambíguas, e as suas fronteiras mantêm-se em alternante indefinição e composição.

As tentativas documentais surgiram juntamente com o cinema.

Os irmãos Lumière, "inventores" do cinema, já em suas primeiras apresentações públicas, exibiam cenas do cotidiano, que podem ser consideradas esboços de um estilo que estava por vir, pois, apesar de seu

---

<sup>8</sup> Através de um escudo (espelho, lente) dado por Atena, Perseu vence a Medusa (o segredo fascinante da realidade), sem ser petrificado (destruído) por ela (Dicionário de Mitologia, 1998).

caráter experimental e despretensioso, buscavam retratar aquela época.

É importante admitir que os Lumière constituem um capítulo da história das relações entre o cinema e o real, marcando o nascimento do cinema como registro.

A noção de "documentário" só apareceu posteriormente, depois de muita elaboração, que acabou por conduzir à distinção dos gêneros.

Antes do documentário, faz-se necessário registrar os denominados "filmes de viagem", em que exploradores registravam sua passagem por lugares exóticos e desconhecidos. Mas a falta de uma linguagem definida dificultava o entendimento do trabalho por parte de outras pessoas.

Na relação entre o cinema e os seus espectadores, o desejo da "verdade" antecedeu ao desejo de "ficção", pois os humanos, antes de tudo, sempre quiseram conhecer o mundo passível de ser reproduzido, com a mais convincente "impressão de realidade".

Esta espécie de "documentação" evoluiu e foi passando a estruturas mais complexas e completas, fórmulas que hoje estão mais próximas da "reportagem" ou das chamadas "actualidades".

Importa também que, hoje, pode-se dispor de um riquíssimo acervo de testemunhos visuais de momentos e lugares fundamentais da História, graças, em parte,

a uma boa proximidade que o cinema soube manter com o mundo a sua volta.

Mas, entre o "documento" e o "documentário", há algum caminho a percorrer, assim como houve uma boa trajetória entre os primeiros balbucios da ficção cinematográfica e o estabelecimento de uma série de regras, processos e convenções narrativas.

Foi preciso esperar até 1920, para que a palavra "documentário" fosse empregada, a propósito do cinema, como critério de definição de um determinado modo de concepção de filme.

-Teria sido John Grierson, num artigo publicado no Sun, em fevereiro de 1926, sobre o Moana de Robert Flaherty, o primeiro a empregar o termo para caracterizar, ainda segundo o próprio Grierson, um filme que revele "um tratamento criativo da realidade"?

Importa que se pense que todo o cinema é, simultaneamente, documentário e ficção. Importa também perceber, no cinema, um significantes poder de síntese e "poder criativo da realidade", aspectos essenciais para afastar o documentário do mero registro.

A "criação", neste sentido, é aquilo que o cinema tem para acrescentar ao real, ou seja, é a confirmação do documentário como reconstrução do real.

A década de 1930 é, também, o tempo de aproximação entre o cinema documental e o cinema de propaganda. De repente, tornava-se impossível distinguir, com segurança, as fronteiras entre a verdade e a mentira. E a idéia de que as imagens podem mentir tanto quanto as palavras, teria uma importância crucial na própria definição do cinema moderno.

Nos anos próximos de 1960, em decorrência das várias inovações tecnológicas, o modo de fazer documentário vai sendo alterado, aproximando, cada vez mais, o realizador, do objeto que está sendo filmado.

Um dos mentores dessas transformações foi, justamente, o fotógrafo Richard Leacock de (*Primary*, 1960), um dos principais integrantes do movimento americano Direct Cinema, juntamente com D.A. Pennebaker (*Primary*, 1960 e *Monterey Pop* em 1968); os irmãos David e Albert Mayles (*Primary*, 1960), (*Salesman*, 1969) e (*Gimme Shelter*, 1970); Frederick Wiseman (*Essene*, (1972); Arthur Barron, Eugene Marne (*Birth and Death*, 1966); e Robert Drew (*Yanki no!* 1960), (*Primary*, 1960) e (*Dear América: Letters from Vietnam*, 1970).

Drew é considerado o pai do Direct Cinema. A base desse cinema era transformar a câmera em uma testemunha de um determinado fato que poderia ou não ocorrer diante dela.

Ainda na década de 60, surge, na França, o chamado Cinema Verité, em homenagem a Dziga Vertov com o seu

kino-pravda. *Chronique d'un été* (1961), dirigido por Jean Rouch e Edgar Morin, é o filme que inaugura o movimento.

A câmera na mão entra no ritual, tornando-se participante. Edgar Morin reconhece que Rouch, ultrapassando as fronteiras percorridas por Flaherty e por Vertov, vai além nos seus propósitos de

“penetrar para lá das aparências, das defesas, entrar no universo desconhecido do cotidiano”.

O filme não é um documentário, é uma pesquisa. É uma pesquisa de interrogação cinematográfica. Um filme etnológico no sentido forte do termo: uma busca do homem.

O realizador cria situações, a câmera e a equipe atuam como provocadores. O documentarista participa da ação, dando voz ao entrevistador.

Segundo os realizadores, situações artificiais podem revelar verdades escondidas.

## **DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO**

A Antropologia Visual tem sido, tradicionalmente, entendida como aquela área da Antropologia Sócio-Cultural, que utiliza os suportes de imagem para descrever e analisar uma cultura ou um aspecto particular de uma cultura.

A produção de documentários etnográficos, ou outras produções, que articulam textos e imagens

fotográficas foram, até recentemente, as principais atividades associadas à Antropologia Visual Sol Worth (1981).

MORPHY & BANKS, 1992, argumentam que o domínio da Antropologia Visual deveria estender-se ao estudo de qualquer sistema expressivo da sociedade humana, que comunique o seu sentido através de meios visuais.

Este âmbito muito mais vasto deveria chamar-se de Antropologia do Visual, incluindo a emergente disciplina dos estudos da cultura visual (*Visual Culture Studies*), assim como a Antropologia da Comunicação Visual.

O que transtorna é saber até que ponto esses modos de representação visual possuem uma capacidade argumentativa intrínseca, que sirva aos propósitos interpretativos que se espera do discurso antropológico, inclusive a distinção entre a fotografia e a linguagem cinematográfica.

Qualquer registro visual traz sempre implícito um certo grau de interpretação do fato representado, pois ele é um recorte subjetivo dessa realidade.

Porém, do ponto de vista do espectador, uma imagem estática está aberta a múltiplas interpretações e não é capaz, por ela mesma, de gerar um sentido unívoco, sendo que precisa ser articulada com outras imagens ou com um texto para gerar uma narrativa reflexiva. A virtude da fotografia está na interrupção da

duração temporal.

A linguagem cinematográfica se situa na sua linearidade temporal, com um discurso similar ao da palavra.

A dimensão “processual” do filme cria sentido e expressa intenção. O filme marca um itinerário narrativo, que direciona e estabelece limites à interpretação do espectador (ECO, 1982).

A imagem fotográfica (ou cinematográfica) é um artefato socialmente construído, apenas uma analogia de um determinado olhar, de um ponto de vista, sobre a realidade.

Nas últimas décadas, o paradigma do realismo fotográfico tem sido seriamente questionado.

A pretensão de que a câmara seja capaz de produzir uma “evidência” do real, ao considerar a imagem fotográfica como uma transcrição fiel e neutra do real, não é mais aceita.

Hoje, prevalecem as teorias que entendem a mensagem fotográfica como um signo convencional, tão arbitrário quanto a linguagem verbal.

No entanto, independente de qualquer crítica, os registros visuais, sob certas condições, são susceptíveis de serem utilizados como fonte primária para a análise antropológica.

Se as imagens são produzidas com a necessária eficiência visual para destacar elementos úteis à reflexão, a documentação visual pode constituir-se numa "meta-realidade", acessível e permanente, a partir da qual pode se desenvolver o exercício interpretativo.

Nesse contexto, importa o compromisso ético do pesquisador para garantir a confiabilidade dos documentos visuais, especialmente hoje, em que as tecnologias digitais permitem, cada vez mais, a manipulação da imagem e de outros artefatos textuais.

A proximidade íntima e singular, que proporciona um registro visual, descreve aspectos complexos do real e evoca um sentido de experiência e participação, dificilmente, expressáveis pela palavra.

Talvez, nesses experimentos, os elementos de imagem, e com eles, a Antropologia Visual, venham a propor novos caminhos para o futuro do projeto antropológico (Luis Nicolau PARÉS, 1997).

Segundo Léa Freitas Perez<sup>9</sup>, em "*O Mundo de Cabeça para Baixo: É Tempo de Carnaval, É Tempo de Brasil*", o fato de que no Brasil, o Carnaval, seja mais que a festa, propriamente dita, isso corresponde a um princípio de organização social que caracteriza o

---

<sup>9</sup>Léa Freitas Perez é professora do Departamento de Sociologia e Antropologia da FAFICH - UFMG.

mais profundo deste país.

Ela pergunta:

*"- Por que num país tão cheio de misérias sociais como o Brasil, paramos durante três dias e colocamos o mundo de cabeça para baixo? Qual é o sentido de todas as famosas inversões, excessos e dispêndios Carnavalescos? Como explicar a folia generalizada que toma conta do país, independente das vontades e desejos individuais?"*

E ela mesmo responde:

*"- Neste modo de viver e de perceber o mundo, a realidade não é negada, exatamente o contrário, ela é transfigurada e exacerbada por um realismo irônico que, afirmando-a, ri dela."*

Segundo essa mesma autora, entre nós, as relações sociais são marcadas pelo afetivo, que, não importa qual seja sua manifestação, é levado a extremos: a sensualidade altamente desenvolvida, o exotismo do gosto, o exagero dos gestos e das falas, a religiosidade carnal, a aversão às distâncias rígidas, o apelo constante à intimidade.

Uma sociedade sinuosa mesmo na violência, onde a complacência e a perversão se misturam. Um organismo social de abundância, de sedução, o que, no entanto, não quer dizer igualdade e harmonia idílicas.

*"É exatamente isso o exotismo tropical:- o espaço por excelência do sincretismo e das trocas múltiplas, onde o princípio de identidade e de*

*contradição são postos em causa, onde a noção de falta faz falta, onde o entrecruzamento dos extremos é a regra<sup>10</sup>."*

Examinando a expansão das religiões afro-brasileiras, cruzando as fronteiras nacionais e se instalando nos países da América do Sul e mesmo do "primeiro mundo", verifica-se como se torna importante recuperar as noções de "tradição" e "identidade". Diante da aceleração do tempo e a espacialização das imagens é necessário que "os pés toquem o chão...". E no espaço dos terreiros de Candomblé, egbés, comunidades litúrgicas, encontram-se fontes preciosas e tradicionais de identidade (Muniz SODRÉ, 2005).

---

<sup>10</sup>Léa Freitas Perez, 2005. Professora do Departamento de Sociologia e Antropologia da FAFICH - UFMG.

## **A IMAGEM ANIMADA COMO SUPORTE DAS PALAVRAS QUE NÃO SE EXPRIMEM**

É impressionante o vínculo que têm, entre si, a observação direta, a imagem e a linguagem do discurso. Esse resgate metodológico permite o processo de amplificação das funções a que esse vínculo remete, ou seja, a uma síntese mais próxima da realidade humana.

A câmera isola, no espaço e no tempo, o curso de manifestações sensíveis do olhar que escolhe, limitado pelo enquadramento da tecnologia. Essa tomada de posição atualiza um diálogo interno estimulador, entre o sujeito que define o ângulo da filmagem e a idéia motivadora, que acompanha seus movimentos para contar a história.

Os discursos adquirem outro sentido e o seu lugar pode ser tomado pelo objeto que, dando nova visibilidade ao que foi visto, permite a descoberta

de outros ângulos que vão abrindo caminhos para a pluralidade de questionamentos. Estes giram em torno do que foi deixado fora do enquadramento da câmera, saltando para o infinito através da perspectiva do imaginário.

Toma-se consciência da limitação dos recursos cognitivos individuais e a pesquisa nas mediações do próprio conhecimento, torna-se insuficiente para explicar a infinidade de indícios históricos, etnográficos e culturais, que emergem da amplitude desse olhar multifacetado.

Angústia e atração pelo que ainda há de vir se misturam para promover novos limites à observação, que exige um término, um ponto final, que não existe na realidade.

A única certeza é que tudo ainda está em aberto, por se completar, por se explicar...

A câmera segue fria, passiva, mas o olhar percorre o caminho da inquietude, confundido pela multiplicidade de informações, pelo desconhecimento do essencial e por contar somente com indícios de uma história, obscura na sua contemporaneidade, e cujo entendimento nem os protagonistas atuais alcançam, condicionados à repetição de rituais e perpetuação de mitos e tabus, marcadores frágeis de um passado rico e consistente.

O caos se introduz entre as cores, os gestos, as roupagens, os instrumentos musicais e o discurso que

tenta dar sentido, no presente, às lembranças celebradas somente nos festejos dos carnavais.

Mas salta aos olhos que toda essa representação burlesca é elaborada em detalhes no cotidiano, tempo exato que antecede uma festa da outra, como se a vida dessas pessoas girasse na confecção e construção de sua própria manifestação, uma vez por ano.

Estranho e incomensurável esforço para perpetuar ou jamais esquecer a própria identidade cultural!

Partindo da reflexão sobre os aspectos acessíveis à imagem animada e sobre os meios específicos à disposição do cineasta para mostrá-las ou colocá-las em relevo, emerge a questão:

-Até que ponto o cinema facilita o registro da história ou somente acrescenta mais uma forma pessoal e subjetiva de observar e descrever?

Pode-se afirmar que o filme documentário coloca em evidência os fatos que são impossíveis de se estabelecer somente com a observação direta do olhar, assim como de se descrever aqueles dificilmente articulados através da linguagem do discurso.

Essa asserção não restringe outras modalidades de visão, uma vez que a realidade parece se constituir da síntese da infinidade de visões restritivas da subjetividade.

Mesmo que experimentos provem que a potência da observação direta seja bem menor do que a da cinematografia e que o filme pode expor, com mais eficácia, certos aspectos da atividade humana do que faria um texto ou um discurso oral, faz-se relevante ressaltar que, por traz da tecnologia, está o ser humano, que define e interpreta a sucessão dos acontecimentos.

A tecnologia veio para transformar o ser humano em um deus de prótese, mas é importante ressaltar que ela surgiu, auxiliando os recursos das funções sensoriais, ainda não conseguindo alcançar a essência humana que dá significado aos fatos.

A *práxis* humana é que realiza a transcendência, é que constrói a trama da história e a transfigura em arte, realizando as conexões sensíveis entre a contemporaneidade, o passado e o futuro.

É tão inusitada a intervenção humana que se percebe, permanentemente, no processo de filmagem, na proporção em que as pessoas tomam consciência de que estão sendo filmadas e contam com a presença explícita da câmera e do observador-cineasta, que elas conseguem dissimular a representação do real.

Pelo simples fato de que aceitam ser filmadas, colocam-se em cena e passam a ser testemunhas da intervenção do cineasta, agindo como personagens do próprio desejo, à revelia de seus próprios autores.

A observação do cineasta é também participativa dessa construção coletiva, porque sua mediação e a "*mise en scène*" própria às pessoas filmadas são inevitáveis.

Reciprocamente, os "personagens" ou pessoas filmadas são cúmplices do processo de observação, pois intervêm nessa "*mise en scène*".

No entanto, essa colaboração ativa do olhar não se limita ao primeiro estágio da observação cinematográfica do pesquisador, porque o olhar, pelo visor da câmera, vai muito mais além.

Mais eloqüente que o texto na arte da evocação sinestésica, a imagem cinematográfica expressa uma inigualável multiplicidade de manifestações simultâneas, que compõem a atmosfera de um grupo humano.

O uso do cinema comporta a vantagem, de ordem científica, de chamar a atenção, sobre aquilo que faz a originalidade da cinematografia, em relação a outras formas de expressão e observação.

Parece também que uma das conseqüências importantes da introdução da cinematografia, como instrumento de pesquisa, é a de modificar profundamente o conjunto das relações da observação imediata e da observação feita, após a ocorrência do fenômeno.

As diversas funções, atribuídas às imagens animadas, transfiguram-se nas modificações introduzidas pelo

observador, dando novo significado ao que, mais tarde, passa a ocupar um lugar central.

A expressão verbal dispõe de um novo suporte com a imagem animada, e, tomando o lugar da escrita, a imagem libera, ao mesmo tempo, a linguagem de seu papel especular, sobre o qual, agora, pode ser feito um novo discurso, de dimensões incomensuráveis e encerrando interpretações tão inusitadas, quantos serão os olhares humanos que pousarão inquietos e curiosos sobre a nova tecitura.

Quando a palavra e a escrita são confrontadas com os movimentos filmados, todos esses aspectos passam a compor a síntese de um instrumento insubstituível para a análise dos fenômenos simultâneos e sucessivos, no espaço e no tempo.

O pesquisador passa a dispor então de um conjunto de funções e significações, cuja importância ele ainda ignora no momento em que as filma.

Isso conduz à reflexão sobre determinismo que sela as ações humanas, mas que não é objeto desse trabalho, mas que constitui elemento perturbador inconsciente e consciente da alma humana.

Por outro lado, esse raciocínio facilita o resgate da virtude da tomada de cena do documentário, que remete ao campo onde a trama se desenrola, que estabelece o diálogo com os atores sociais, que reconstitui a história.

Onde só restam vestígios, desvela-se o impensado, o que escapa à idéia geral e cria um conjunto de singularidades tão originais quanto os novos observadores culturais.

O trabalho que aqui se propõe é arte, através do documentário, restaurando a história, na interação com o mundo dos Maracatus e através da reflexão permanente sobre a origem do povo e da cultura brasileiros.

## **ANÁLISE TÉCNICA**

### **MARACATU - RITMOS SAGRADOS**

*"...Quase noite. No altar da igreja de N. Sra. do Rosário o capelão coloca cuidadosamente a coroa na cabeça da negra. É uma senhora idosa, porte elegante, vestida à moda das grandes cortes. A nave central está quase vazia. Além dos então coroados rei e rainha e alguns personagens da corte, a cerimônia é assistida apenas por poucos negros forros, alguns fiéis, o delegado de polícia e o capataz do senhor daquela escravaria toda. No adro porém a situação é distinta. A massa de negros aguarda ansiosamente a saída de sua rainha. Cantam e dançam. Os instrumentos já estão preparados: bombos, caixas de guerra e gonguês. Daí a alguns instantes, quando os já coroados reis deixarem a igreja, um enorme e ruidoso cortejo percorrerá as ruas da cidade, iluminado por tênues luzes de seus lampiões de carbureto. Dali até o amanhecer os negros irão cantar louvores a Senhora do Rosário e a seus reis coroados..."*

Barreto de Araújo in: Compêndios da  
Música Brasileira

O cinema documentário pode ser considerado uma fonte de pesquisa e ensino da história, e, também, pode significar, para seus realizadores, estudiosos e espectadores, uma suposta prova da "verdade", uma vez que trabalha diretamente com imagens extraídas da realidade.

É comum se imaginar o filme documentário como a expressão legítima do real ou se crer que ele está mais próximo da verdade e da realidade do que os filmes de ficção.

Diante dessas reflexões, emerge a necessidade de se estabelecer uma necessária compreensão e um suficiente entendimento do contexto das imagens vistas e que serão analisadas.

Ao mesmo tempo, é pertinente fazer, pelo menos, uma breve análise do desenvolvimento e da forma como se foi construído esse filme documentário, enquanto fonte de documentação histórica ou de meio de representação da cultura e de suas relações com a existência do gênero documentário no Brasil.

O cinema e sua linguagem narrativa é, praticamente, todo desenvolvido no domínio do filme de ficção, sendo natural que o documentário também adote essa linguagem.

A montagem narrativa com imagens marcantes sobre os Maracatus de Recife é bastante adotada neste documentário.

De qualquer forma, é importante apontar como a ficção e a narração se fazem tão presentes neste documentário. As pessoas captadas pelo olhar da câmera, tendem, durante todo o tempo, a mudar o registro, realizando o que poderíamos chamar de "atuação", exceto quando não percebem que estão sendo filmadas.

O mesmo acontece com o diretor, que, sujeitando-se aos imperativos da ciência, tenta usar a câmera com um olhar puro, mas percebe a transgressão pelo fascínio de transcender o visível, de espreitar o invisível pelas frestas da imagem, pelas sutis transparências que o filme cria.

Sacrificado aos caprichos da liberdade, o observador tenta tomar posse da imagem, tal qual Narciso mergulha no espelho límpido do lago sedutor e, desassombrado, livre de receios, abre a janela do imaginário.

Impõe-se, no entanto, a prioridade maior deste documentário, MARACATU - RITMOS SAGRADOS, ou seja, procurar ser o mais fiel possível aos relatos feitos pelos Maracatuzeiros de Pernambuco e, ao mesmo tempo, mostrar a realidade em que eles vivem, seu mundo, suas casas, suas vidas...

Assim, desenrola-se, a seguir, o resultado da ambivalência entre a realidade e a arte:

Abertura...

Na abertura deste documentário, uma tela escura e um canto em yorubá.

As fisionomias instigam o espectador a imaginar rostos suados e marcados.

Um mapa da África, do século XVIII, envelhecido, fala de um tempo pretérito e uma condição universal totêmica.

Eis um leopardo, símbolo de um Maracatu africano. Trata-se de um elo do passado com o presente, que ainda não dispõe de todos os recursos para destruir a história.

Algo forte e imperecível ainda permanece até hoje nos morros de Recife, Olinda e Nazaré da Mata.

Um simples batuque afro-brasileiro faz enxergar a alma do velho e do novo mundo.

Impõe-se retratar a alma desse povo negro, branco, índio, mestiço, caboclo e outros, integrados na fisionomia brasileira, em cada rua, em cada praça, em cada morro, na cidade ou no sertão.

Um sentimento de impotência, mesclado de angústia, mostra a insuficiência humana, aliada aos recursos da ciência e da tecnologia.

Imagens aéreas da praia de Boa Viagem, em Recife, são bons argumentos para preencher vazios e iniciar o filme...

É o outro lado do Oceano Atlântico, que corre solto da costa de Serra Leoa, Cabo Verde, Guiné... para as praias do nordeste do Brasil!

A viagem continua... passando por vários bairros de Recife, inclusive Recife Antigo, em contraste do antigo com o moderno. Obras de arte, igrejas barrocas folheadas a ouro, pontes, máscaras e danças mostram o patrimônio histórico e cultural, que se fundem na maresia do litoral de Pernambuco.

O Começo de Tudo...

A Miscigenação de tão diferentes povos resultou em uma cidade movida a sons, tradições e alegria. Esta descoberta se desvela, através do cenário de casarões históricos, praias, igrejas, museus, feiras de artesanato até fortalezas de pedras. A capital da beleza, marcada pela colonização holandesa e portuguesa, é protegida em todo o seu litoral por corais e arrecifes, que batizaram a cidade. Em meio a tanta riqueza, acontecem eventos culturais populares, palco de inúmeras apresentações de Maracatus de Baque Virado e Maracatus de Baque Solto.

Vamos chegando aos morros do Recife... onde a vida por ela vai se criando.

Uma sensação de expectativa se apodera de quem chega e observa...Para quem realiza, a poesia está sempre

presente nas cores e nos preparativos para o Carnaval...

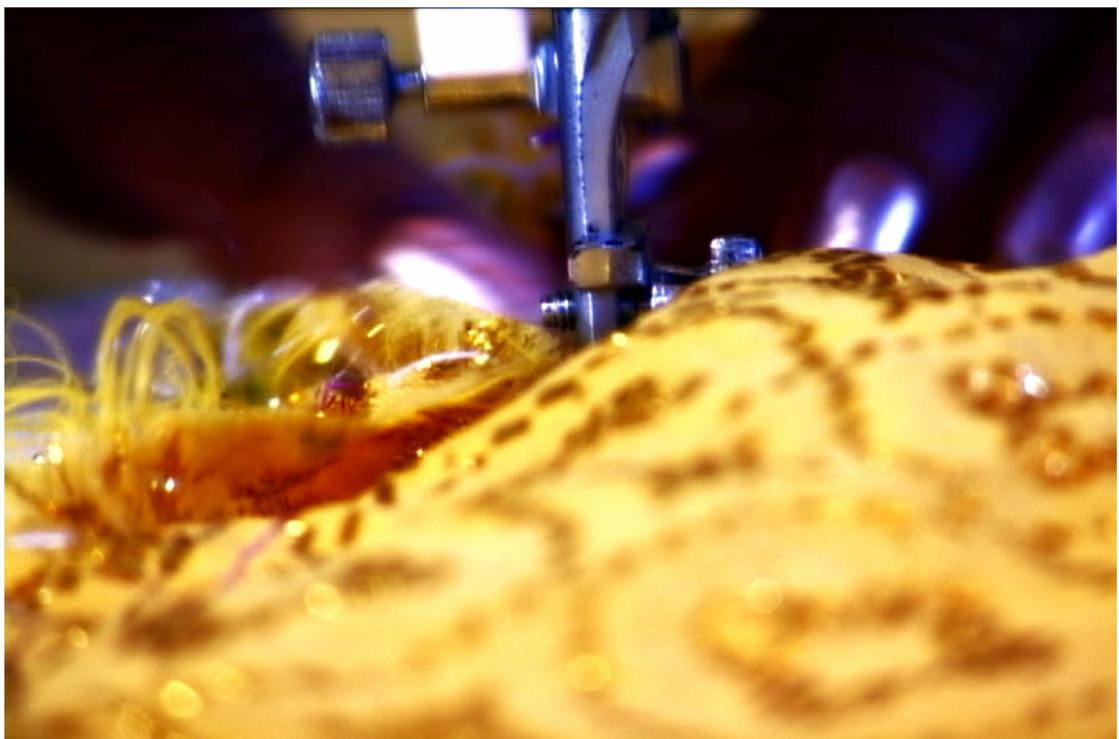


Morros do Recife.

É tempo de Carnaval... A angústia antecede a apresentação! A câmera, em mãos trêmulas, começa a ficar mais agitada, mostrando, com detalhes, os primeiros preparativos para a grande festa.



O alvoroço da construção dos instrumentos musicais toma conta das ruas do morro.



Na véspera do Carnaval, o tempo urge na presteza do trabalho!

Haja instrumentos e haja fabricação,  
Haja fantasias e confecção.  
Batuqueiros dão seus últimos ajustes em sua cadência musical;  
Reis, rainhas se preparam para louvar e angariar maior proteção de seus santos. Mestres buscam a batida perfeita para se superarem a cada Carnaval.  
A cada ano, as comunidades se renovam com novas crianças.  
Nesse ciclo de gerações, perpetuam-se as tradições dos ancestrais.  
Eis que uma criança canta uma antiga toada!

*"Princesa Dona Cláudia,  
Onde vai, vou passear....  
Eu vou para Luanda ,  
Vou pegar saramuná..."*

Essa "loa" é tradição cantada por vários Maracatus.

Segue a filmagem...

Corta-se para um mestre de Maracatu exprimindo a cadência da mesma toada, mas com uma diferença: - as Calungas agora são Dona Joventina e Dona Erundina. Claro! Cada Maracatu canta a mesma melodia, citando os nomes de suas próprias princesas!

Inicia-se a apresentação de um ensaio de Maracatu.

A câmera passeia calma pelos batuqueiros e pelo mestre, que evoca a cantiga. Sem cortes a câmera se agita, enquanto os batuqueiros tocam seus instrumentos. Nervosa, ela passeia, revelando o que é um ensaio de Maracatu.



Ensaio do Maracatu Nação Estrela Brilhante no Alto Zé do Pinho.

Nessa hora, o movimento de câmera busca seguir o ritmo do batuque de Baque Virado, como se ela fizesse parte daquela apresentação. Imagem subjetiva.... a câmera é o observador. Terminamos ao som do gonguê, instrumento formado por uma campânula de ferro e um cabo que serve de apoio. Parece um sino de ponta a cabeça ou um agogô de uma só boca. Suas frases rítmicas, formadas por contratempos e síncofes têm grande liberdade de improviso. Êxtase geral!

Após o barulho, o silêncio...

A quietude introduz o misticismo e a religiosidade.

Câmera lenta em sinal de respeito.

O olhar revela o imaginário, não, necessariamente, a imagem.

A visão pode ser considerada essencial, mas fica a dúvida do visionário: - A utopia é melhor que a realidade? - O que haveria por trás de tantas cores quiméricas nessas nostálgicas fantasias?

-O que exprimem esses rostos sonhadores? Segredo... por isso, o silêncio .. nada se fala ou se comenta.. Cada fantasia representa uma história fantástica, uma divindade extravagante, que o tempo se encarregou de transfigurar.

As memórias do passado vagueiam, incessantemente, pelo inconsciente coletivo. A ação do filme se desenvolve através do silêncio e da música. O discurso do silêncio revela a essência da narrativa, através da negação das palavras. A linguagem do silêncio se manifesta a partir da expressão corporal dos personagens: - o andar agitado e tenso, os movimentos repentinos e inconstantes do Maracatu de Baque Solto e os movimentos previsíveis dos Maracatus de Baque Virado.

A vantagem da tecnologia é a possibilidade da montagem, elemento importante, através do qual se pode trocar, cortar, deslocar e redimensionar o tempo e o espaço, dando ao produto fílmico a sua dimensão espacial e temporal, definidas pelo olhar do diretor.

A montagem favorece a inverdade, ou seja, a verdade alterada, transformada, corrompida em fantasmas subjetivos. Diante disso, o documentário perde a fidelidade, como fonte de representação da história. Mas, afinal, onde está a fidelidade da verdade? Sob que olhar brota a transparência plena da concepção clara da realidade? O que existe fora da ilusão?

Os depoimentos insistem na sinceridade, que se persegue nos esforços de se definir Maracatu. Maracatu não é apenas a dança ou o batuque, mas, também o Candomblé.

Mais forte é o que vem depois...

Dois batuqueiros do Maracatu Nação Elefante tocam o tambor... Eis o que se pode chamar de ritmo de Maracatu de Baque Virado! As crianças participam alegres.

Desde o começo do filme, elas fazem parte do mundo, são curiosas, querem aprender...

A sedução contagiante daquele som atrai qualquer ouvido indiscreto.

Mais uma vez Mestre Afonso fala, e ele deixa claro que o Maracatu de antigamente era pura religiosidade...

A religiosidade se confunde com o toque musical...

Hoje, ela invade as manifestações nos terreiros e nas ruas.

Ruas...

Nas ruas, a exuberância das fantasias glamurosas tomam o espaço de todo o Recife, atraindo milhares de pessoas de todo mundo com sua originalidade.

A câmera mostra a corte completa e quase todos os seus personagens, seus mestres, suas rainhas, suas baianas e seus batuqueiros.



Maracatu em apresentação no Carnaval de Recife (2005).

Ao fundo, com o batuque e a cantoria, aos poucos, vai se revelando uma genuína sede de Maracatu.

O menino Wallace, com sua inocente sabedoria, nos mostra, ao longo daquele corredor, os espaços reservados para cada divindade e sua respectiva função na casa.

Momento tenso do filme em que uma criança abre as portas do sagrado, pedindo licença a cada orixá para revelar os seus segredos.

A música que acompanha o enredo, entre cada quarto de santo está em yorubá, língua africana.



Wallace na sede do Maracatu Nação Porto Rico no Pina (2003).

A imagem escura e “pixelada” mostra a escuridão dos quartos, apenas iluminados por velas, e Wallace continua pronunciando o seu discurso religioso, revelando a presença dos santos, que só ele pode ver.

Sua espontaneidade à frente da câmera e sua naturalidade em conviver com mundos tão distintos impressionam profundamente.

Foram filmados mais de vinte minutos de material bruto, apenas com o menino Wallace descrevendo, sem timidez e com muito empenho, todo cerimonial da casa.



Rainha Yvanize do Maracatu Encanto da Alegria no encontro dos Maracatus (2005).

É chegada a grande hora!

A Rainha Yvanize entra forte, entusiasmada, vestida de mãe de Santo na noite de sexta feira de Carnaval... no encontro dos Maracatus, liderado por Naná Vasconcelos. Nesta noite, as rainhas dos Maracatus vão vestidas com seus trajes de mães de santo, juntamente com seu séquito de religiosos.

As obrigações no sábado de Zé Pereira se iniciam. Neste dia, tudo pôde ser filmado, mas a edição é diferente. - O que poderia ser mostrado?

O sagrado é sagrado! A palavra já diz! Então, como editar o ritual na sua expressão pura, evitando o rude, o burlesco e o caricato?

Naquele momento, emerge a confusão. É preciso respeitar os mistérios dá fé...

- Como montar a história, segundo a própria história, uma vez que ela já se perdeu nos fragmentos do tempo histórico?

A musica em yorubá continua sendo tocada em forma de louvor à Xangô, Santo de devoção da maioria dos pernambucanos.

Decide-se continuar com as guias e, logo, as bênçãos, as alfaias, e depois, os integrantes da comunidade, que também participam e ajudam para que tudo transcorra de modo perfeito.

Os tambores ecoam mais uma toada para o próximo santo, que vai ser louvado e mais uma reza é elevada ao orixá e liderada pela rainha.

A reza é forte, deixando clara suas intenções:

*"Que exu nos traga tudo que ele achar de bom nas ruas... que ele nos traga pra todos nós que estamos aqui.. aqueles que não puderam chegar aqui, e os meus inimigos também, deixe eles muito felizes, para que eles se esqueçam de mim, e se esqueçam de todos nós que estamos aqui!"*

- Seria o cinema documentário um instrumento de registro do exótico e das curiosidades do mundo aos olhos do diretor?

- Seria o cinema documentário a busca, cada vez maior, de uma narrativa genuína, que se volta para realidade da cultura, ou tudo não passa de uma expressão de espanto do sujeito que se depara com o novo?

Agora, um novo segmento, em que as várias damas de passo e as suas respectivas Calungas são mostradas. As Calungas são consagradas através de cânticos fortes. Essas bonecas são levadas às portas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e, com elas, os músicos dos Maracatus executam o toque para "salvar os mortos" ou "eguns".



Dama de Paço e sua Calunga, Pátio do Terço, (2005).

Aparece então uma das imagens que se considera das mais veementes do documentário.

A Dama de Paço do Maracatu Nação Encanto da Alegria, segurando sua Calunga, ao entrar no pátio do terço, no dia da noite dos tambores silenciosos, chora emocionada...

Então, o silêncio... - Seria o contágio coletivo de um momento tão fervoroso e mágico?

Ao fundo, os batuqueiros executam sua percussão ensurdecidora.

Um microfonista tenta captar o áudio para um trabalho pessoal e, ainda assim, a dama derrama as suas lágrimas...

Os olhos da câmera, nervosos, continuam captando a imagem.

- Até que ponto o personagem atua? A câmera se aproxima mais e a dama percebe o seu olhar...
- Será esse o limite entre a ficção e a realidade?

Ao perceber que esta sendo observada, a dama se compõe e abre um sorriso tímido, sem graça... Agora,

refaz-se e passa a se comportar como uma verdadeira dama de paço. Retorna à sua dança, à sua representação... Atua na frente da câmera, mas é tarde... Ainda o silêncio... e ela passeia em seu próprio silêncio... linda!



Dama de Paço chora na Noite do Tambores Silenciosos, Pátio do Terço (2005).

Ainda, sem cortes, a câmera sai de seu enquadramento e a música continua sendo tocada pelos batuqueiros. Emerge, agora, o “encanto” em toda sua plenitude, mostrando que a “alegria” é soberana.

Logo, em seguida, a própria Rainha Yvanize, do Maracatu Nação Encanto da Alegria explica que, na

realidade, quem dança é a boneca.. e não a dama de paço!

*"Nazaré atualmente, é o palco dos artistas,  
recebi vários turistas, essa cidade da gente  
Já sei que daqui pra frente, o mundo vai adotar,  
Pra gente poder gritar, com a voz firme e  
segura,  
Que quem gosta de cultura, Nazaré é o lugar!"*

Chega-se em Nazaré da Mata, na busca dos Maracatus de Baque Solto. Mestre Biá, muito receptivo, mostra como funcionam os Maracatus de Baque Solto e, pela primeira vez, monta um Caboclo de lança para que a câmera possa filmar!

À indagação sobre a sua representação com as vestimentas, uma resposta pura e simples:

*"Eu sinto muita quentura, um quenturão danado!"*

Mestre Salustiano quebra tabus da religiosidade em seu depoimento sobre a encruzilhada! Encruzilhada era o maior espaço que comportava a cerimônia. Ao contrário do que se pensava, o lugar não era escolhido, propriamente, por seu formato de cruz...

*" A encruzilhada? Era o lugar mais largo que existia (...) a encruzilhada! Era onde eles faziam as oferendas e ascendiam os pontos de vela e naquele centro ele dançava para fazer a parte religiosa dele..."*

E o som singular do Baque Solto é apresentado pela primeira vez nas ruas de Recife!

*" No nosso nordeste tem,  
Catitas e Papangus,  
no nosso nordeste tem  
Catitas e papangus,  
Viva o nosso Pernambuco,  
Terra dos Maracatus!"*



Apresentação de Maracatus de Baque Solto no Recife Antigo (2003)

O cravo que os caboclos de lança levam à boca é outro símbolo de grande significação.

Mestre Barachicha fala das mandingas, que são feitas antes das apresentações dos Maracatus de Baque Solto, e de toda a confiança, que é depositada nessa flor.



Caboclo de lança em apresentação, Zona da Mata (2004).

O colorido das fantasias desses Maracatus e o estilo de sua indumentária chamam atenção de quem está por perto. Os primeiros que aparecem em cena são o Mateus, a Catita, a burra e o caçador, logo depois, os caboclos de lança, em filas, puxadas pelo mestre dos caboclos, executando suas manobras.

As baianas em cordões, os caboclos de pena ou reamás, a dama da boneca e o estandarte aparecem, também, caracterizando esse Maracatu. Por último, a corte completa e os músicos. Tudo isso sintetiza a apresentação dos Maracatus na Zona da Mata.



Reamá (caboclo de pena) incorporado, Cidade Tabajara, (2005).

Mais uma vez, o olhar da câmera capta uma realidade inusitada. Sem cortes, mostra-nos um caboclo de pena em transe. Ele executa uma dança, "virado de santo", parecendo louvar a seus orixás, em êxtase pleno.

Surge o vento...

O vento leva as pessoas, os seus caminhos, espalha a cultura, semeia a semente para que seja germinada em outros campos.

O vento vai passando... leva com ele o tempo...

Mostra para o mundo como é belo esse pedaço de chão!...



A Corte completa de Maracatu de Baque Solto, Marco Zero, (2003).

Noite dos Tambores Silenciosos, Pátio do Terço:

Mais de trinta mil pessoas aguardam, deste o entardecer, a hora primeira da segunda feira de Carnaval, no centro de Recife. A expectativa é grande e a energia que emana neste lugar, é algo contagiante e inexplicável, aos olhos da câmera.

As imagens começam abstratas e desfocadas... até se focarem em uma guia de Pai de Santo que dança, homenageando seu santo de devoção...



Detalhe de guia de um Pai de Santo, (2005).

O caminho que a câmera segue é o caminho guiado pelos olhares devotos de seus fiéis, a câmera os acompanha em todos os seus movimentos.. É assim que se acompanha o que esta acontecendo ali..

A câmera também segue o movimento da dança... gira a baiana, gira a dama, gira cada personagem....

Cores vivas marcam o início da cerimônia... cada Maracatu desfila com sua corte em frente á Igreja do Terço.

Silêncio em homenagem aos ancestrais.

A noite dos tambores silenciosos homenageia escravos e antepassados em ritual do mais profundo respeito.

Chega a hora! Meia-noite! As luzes são apagadas. Uma onda de silêncio toma o pátio da Igreja do Terço.

A única Iluminação agora é a luz da tocha...

Os Maracatus encontram-se posicionados e o babalorixá, escolhido pelas nações de Maracatus, para presidir o ritual, inicia as loas de invocação aos ancestrais. É hora da cerimônia de reverência aos que já se foram...

Mestre Salu então toca sua rabeca, iniciando o começo do fim...

Imagens de Carnaval aparecem, através de várias apresentações, tanto de Baque Solto quanto de Baque Virado, e são apreciadas pelo público, tanto os turistas, quanto os apreciadores de cultura!



Caboclos de Lança caminhando entre os canaviais, Nazaré da Mata, (2005).

A rigor, o cinema está vinculado a uma narrativa. O registro, a imagem figurativa, oferece ao espectador um certo número de convenções, chamadas também de representação visual, onde os objetos registrados são reconhecíveis.

A imagem tem a função de reafirmar e explicitar a sua relação com o mundo visual.

A descoberta visual acontece no momento em que o espectador constrói a imagem ou quando a imagem passa a construir, também, a visão desse espectador. Nesse processo dialético, a imagem age como parceira ativa do espectador.

A medida emocional da visão do espectador também influencia o processo de reconhecimento da imagem. Trata-se de mais um procedimento sincrético, cujo reconhecimento, apóia a memória.

A história, aqui, é a narrativa da memória emocional.

#### **NOTAS FINAIS:**

Eis que se depara com o começo do fim ou... com o fim do princípio!

O ciclo se fecha e os Maracatus se entrelaçam, cada vez mais, a quem lê ou a quem assiste ao filme!

O trabalho, aqui proposto, é arte pelo documentário, resgate da história, na intercessão dos mundos, pela via do Maracatu.

Obriga à reflexão sobre a permanência da origem de um povo na história brasileira.

Busca resgatar e compartilhar as vicissitudes das culturas.

Examina a expansão das religiões afro-brasileiras, cruzando fronteiras internacionais, e se instalando no coração do mundo.

Percebe a importância da “tradição” e da “identidade”.

A construção da transcendência é a meta e a trama da história, transfigurada em arte.

Postula a necessidade de realizar conexões sensíveis entre a contemporaneidade, o passado e o futuro.

Aponta o ser humano que, por trás da tecnologia, define e interpreta a sucessão dos acontecimentos.

Sabe que o cinema comporta a vantagem, de ordem tecnológica, de chamar a atenção para aquilo que faz a originalidade da cinematografia em relação a outras formas de expressão e observação.

Conhece o compromisso com a realidade e busca uma realidade mais fiel, nem sempre presente em pequenos fragmentos da obra.

Sabe que Valioso e incomensurável há de ser o esforço de perpetuar ou jamais esquecer a história! É ela que mantém viva a essência da vida!

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ACIOLI, José de Lima. *O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico*. *Revista Humanidades*. Brasília, n. 40, p. 41-44, 1995.

AITKEN, Ian. *The Documentary film movement: an anthology*. Edinburg: Edinburg University Press, 1998.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do espectador*. São Paulo: Summuns, 1984.

ALMEIDA, Manuel Faria de. *Cinema documental: história, estética e técnica cinematográfica*. Porto: Edições Afrontamento, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*, 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANTROPOLOGIA Visual. *Caderno de Textos*. Rio de Janeiro: Ed. Museus do Índio, 1987.

ARMES, Roy. *Film and reality: an historical survey*. Penguin Books, 1974.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of non-fiction film*. Revised Ed. Oxford: Oxford University Press, 1983.

BARSAM, Richard Meran. *Nonfiction film: a critical history*. London: George Allen & Unwin Ltd, 1974.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943. 151p.

BASTIDE, Roger. *As Américas negras : as civilizações africanas no novo mundo*. São Paulo: DIFEL, 1974 210p

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil : contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira: Ed. Univ. S. Paulo, 1971.

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

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 318p.

BRASIL, José Umbelino. *O filme documentário como "documento da verdade"*. Salvador: Departamento e Mestrado em História, UFBA. *O Olho da História: Revista de História Contemporânea*, no. 1. nov. 1995.

CAIXETA, Rubem. *A etnologia e o cinema de Jean Rouch e Germaine Dieterlen*. In *Catálogo Forumdoc.bh.2000*. pp. 12-14.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Antologia do folclore brasileiro*. Vol.2. São Paulo:Global, 2002. 333p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. Ilustrada. São Paulo: Global, 2001. 768p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in Africa (pesquisas e notas)*, 5 ed. São Paulo: Global, 2001.

CAVALCANTI, *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/EMBRAFILME, 1977.

COLLEYN, Jean Paul. *Le regard documentaire*. Paris: Ed. C. Georges Pompidou, 1993.

CORNER, John. *The art of Record, a critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University, 1996.

COUTINHO, Eduardo. *O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade*. In *Ética e História Oral - Projeto História. Revista da Pós-PUC/SP* no. 15, Educ, 1997.

DA-RIN, Sílvio Pirôpo. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. (Dissertação).

DESTANQUE, Robert. *Joris Ivens ou la memoire d'un regard*. Paris: Ed. BHB, 1982.

FERREIRA, Ascenso. *Catimbó*. Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), 1988.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Tradução: Marcius Freire. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998. 435 p.

GADELLA, DALVANIRA; CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO. *Cambindas da Paraiba*. Rio [de Janeiro]: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978. 45p.

GALANO, Ana Maria *et al.* *A cumplicidade com a vida*. Entrevista com Eduardo Coutinho. In *Filme Cultura*. No. 44, Rio de Janeiro, Embrafilme, 1984.

GERVAISEAU, Henri. *O imponderável da vida. Paisagem de Louis Lumière*. *Revista Comunicação & Política*. São Paulo, v. 2, n.4, p. 148-154, ago/nov. 1995.

GODOY, Hélio. *Documentário realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Editora Annablume e FAPESP, 2002.

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

GUNNINGS, Tom. O cinema das origens e o espectador (in) crédulo. *Revista Imagens*, Campinas, n.5, p. 40-48, ago/dez. 1995.

INOCENTES, Orlando. *Documentário, a gata borralheira do cinema*. Vila: Ed. Do Autor/API, Apoio INATEL, 1997.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiras, 1967.

LEDO, Margarita. *Documentário fotográfico*. Madrid: Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagem, 1998.

LIMA JÚNIOR, Walter. *Cabra Marcado para Morrer: a TV como poderia ser*. In: *Filme Cultura*. No. 44, Rio de Janeiro, Embrasilme, 1984.

LUZ, Rogério. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. 156p.

MACDONALD, Kevin e COUSINS, Mark. *Imagining reality: the faber book of documentary*. London/Boston: Faber & Faber, 1996.

MACEDO, Valéria. "Campo e contracampo: Eduardo Coutinho e a câmera da dura sorte". In: *Sexta-feira*. No. 2, São Paulo, Pletora Ltda, 1998.

MAIOR, Mário Souto; SILVA, Leonardo Dantas (org.). *Antologia do Carnaval do Recife*. Recife: FUNDAJ, Massangana, 1991.

MAQUIA, Javier. *El docudrama. fronteras de la ficción*. Madrid: Ed. Cátedra, Col. Signo e Imagen, no. 29, 1992.

MOURA Edgar. *Câmera na mão - som direto e informação*. Rio de Janeiro: Bolsa de Valores. Ed. Funarte, 1985.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issus and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NOVAES, Regina Reys. *Violência imaginada: João Pedro Teixeira, o camponês no filme de Eduardo Coutinho*. In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. No. 3, Rio de Janeiro, UERJ, NAI, 1996.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASOLINI, Pier Paolo, *O cinema de poesia*. In: *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio e Alvim , 1982.

PENAFRIA, Manuela. *O filme documentário. História, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

REAL, Katarina. *O folclore no Carnaval do Recife*. 2 ed. Recife: Fundaj, Massangana, 1990. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

RENOV, Michael. *Theorizing documentary*. New York/London: Routledge, 1993.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas 2001. 224p.

ROSENTHAL, Alan. *The documentary conscience: a casebook in film making*. Berkeley: University of California Press, 1980.

ROUCH, Jean. *Poesia, dislexia e câmera na mão*. In *Cinemas*, no. 8, nov/dez. 1997. p. 7-34.

SANTI, Luiz Otávio de. *Uma voz no cinema*. São Paulo: Cone Sul, 2001.

SETTE, Mário. *Maxambombas e Maracatus*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Casa do Estudante Brasileiro, 1958

SILVA, Alberto da Costa e. *A enxada e a lança: a África antes dos Portugueses*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

SILVA, Leonardo Dantas. *A Corte dos Reis do Congo e os Maracatus do Recife*. In *Ciência e Trópico*, V.27, n.2, Jul/Dez 1999. Recife: Fundaj, Massangana, 2000.

SILVA, Leonardo Dantas. *Estudos sobre a escravidão negra*, Vol. 1 e 2, Recife: Fundaj, Massangana, 1988. Vol.1 517p. Vol.2 314.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco : introdução a cultura de massa brasileira*. 3. ed. Petropolis: Vozes, 1973. 83p.

SODRÉ, Muniz. *A Maquina de Narciso: televisão, individuo e poder no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Corter, 1994. 141p.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983. 215p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Summus, 2004. 382 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Enunciação do documentário: o problema de "dar a voz ao outro"*. *Estudos Socine de Cinema*. Ano III 2001. Or. Mariarosaria Fabris. Porto Alegre: Sulina, 2003.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal. Embrasilme, 1983. 475p.

