



**MARACATU DE BAQUE SOLTO:
ENTRE A BRINCADEIRA DE TERREIRO E O ESPETÁCULO**

Baque solto maracatu: between performers from yards and the spectacle

Alexandra de Lima Cavalcanti
Fundação de Cultura da Cidade do Recife
Email: alexandracti@gmail.com

Áltera, João Pessoa, v.1, n.12, p. 147-183, jan./jun. 2021

ISSN 2447-9837

RESUMO:

Esse estudo faz uma reflexão acerca da relação do maracatu de baque solto com os setores da indústria cultural e de eventos turísticos em Pernambuco. Busca-se entender a engrenagem economia-turismo-patrimônio cultural, que esboça e define o formato oficial do carnaval recifense, a fim de refletir acerca dos efeitos das políticas públicas de cultura e turismo - assentados sobre pilares de valorização econômica e sustentabilidade - para grupos de tradição.

PALAVRAS-CHAVE:

Maracatu de baque solto. Turismo cultural. Patrimônio. Tradição.

ABSTRACT:

This research proposes a reflection about the relation between the baque solto maracatu and the cultural and tourism industries in Pernambuco, Brazil. It aims at understanding the economy-tourism-cultural-heritage gear that drafts and defines the official format of carnival in the city of Recife. In doing so, it reflects upon the effects of public politics of culture and tourism - based on pillars of economic valuation and sustainability - on traditional groups.

KEYWORDS:

Baque solto maracatu. Cultural tourism. Heritage. Tradition.



INTRODUÇÃO

Existem duas manifestações distintas chamadas *maracatu* em Pernambuco: o de *baque virado* ou *nação* (de matriz africana, ligado ao Candomblé, com forte presença de tambores – as alfaias – e maior incidência na capital do Estado) e o de *baque solto*, de *orquestra* ou *rural*¹.

De matriz indígena, o maracatu de baque solto² é uma expressão cultural que nasce nos territórios dos engenhos canavieiros da Zona da Mata Norte pernambucana, em meio às celebrações de escravos e de trabalhadores livres. Uma brincadeira, portanto. Momento de diversão em meio à rotina pesada da monocultura, respiro alegre enquanto dureza resumia o universo dos trabalhadores do corte da cana. Por isso, quem brinca o maracatu de baque solto é também *folgazão*: aquele que folga (IPHAN, 2013).

Compõem o universo do brinquedo os *caboclos de lança* (guerreiros com guias em punho que defendem o grupo, personagens mais conhecidos do baque solto), o *arriamá* (protetor espiritual da tribo – aquele que arreia o mal, tira o mal, joga o mal por terra), o *bandeirista* (que porta o estandarte), a corte real com *rei*, *rainha*, *dama do paço* e a boneca *calunga*, a ala das *baianas*, a *burrinha calú* (que com um chicote vem abrindo espaço para o grupo passar), o *caçador*, e o casal *Catita* (ou *Catirina*) e *Mateus* (personagem do Cavalo Marinho que carrega sempre uma bexiga de porco cheia de ar na mão). O terno de músicos, o mestre e o contramestre completam o cortejo.

De cunho religioso, envolve tradições caboclas, rituais da Jurema Sagrada e do Catimbó, dança, música e poesia de improviso. Folgazões mais velhos contam que o maracatu foi se formando aos poucos, como *coisa de índio*, misturado com os outros brinquedos que já estavam incorporados à região: cavalo-marinho, caboclinhos, reisados, cantorias de repente de viola. De fato, é patente a influência de outras expressões culturais dentro do maracatu – seja na forma de anunciar o corpo nas manobras

¹ O objeto de estudo desta pesquisa foi definido a partir da prática profissional do Escritório Técnico do IPHAN em Olinda e defendido no Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural do Brasil em 2020.

² Neste artigo, os termos baque solto, maracatu ou MBS são usados para falar do maracatu de baque solto.



da dança, de soltar as loas e toadas, de produzir o baque (o ritmo, a musicalidade), de compor o figurino ou de incorporar os personagens³.

Profundamente ligado ao ciclo carnavalesco, o baque solto vem ampliando sua visibilidade e sua atuação ao longo dos tempos (sobretudo a partir dos anos 90 do século XX) através de contratações de grupos e folgazões em campanhas publicitárias, palestras, festivais, eventos políticos, congressos acadêmicos e projetos culturais independentes aprovados em editais de incentivo. Movimentando a economia da manifestação o ano todo, essa nova demanda acarreta mudanças em conteúdos simbólicos e performáticos dos grupos, no tocante às evoluções⁴, aos emblemas, à dinâmica interna, à plasticidade dos adereços, à poesia, aos seus cantos. É sobre essas relações estabelecidas a partir destes outros contextos que pretendo me debruçar aqui.

Proponho, pois, refletir acerca dessas mudanças decorrentes de fatores externos às práticas culturais da manifestação. Não me coloco, no entanto, no papel definidor dos rumos e enquadramentos que os grupos devem assumir. Minha intenção com essa pesquisa é contribuir com a discussão relativa à patrimonialização do maracatu de baque solto e seus usos sustentáveis, econômicos, culturais e turísticos a partir da minha vivência enquanto gestora, pesquisadora, produtora cultural e entusiasta da manifestação.

O fluxo transitório das manifestações populares não é uma singularidade de um contexto específico, como o caso do baque solto. Patrícia Osório (2011) identificou, no contexto dos Siriris e Cururus no Mato Grosso, grupos tradicionais que passaram a assimilar trechos da música pop sertaneja. Hermano Vianna (2005), por outro lado, diz que em manifestações amazonenses essas transformações acontecem com certa naturalidade:

É – sem dúvida nenhuma – interessante a maneira decidida e ousada, sem hesitação ou pudor, que o povo do Amazonas (tanto nas periferias quanto nos órgãos do poder público) cria e recria suas festas, ao mesmo tempo em que, no discurso oficial e no senso comum, legitima o que faz como se estivesse apenas seguindo uma tradição secular, do mais puro folclore (VIANNA, 2005, p. 305).

³ As impressões acerca desta questão são recorrentes nas conversas informais entre brincantes e mestres. Adiel Luna e Manoelzinho Salustiano compartilham desta narrativa.

⁴ Chamamos de *evolução* o cortejo do baque solto ou o dançar de um caboclo de lança.



Apesar de encontrarem resistência em algumas situações, as transformações do brinquedo não têm sido incomuns no baque solto – seja no ambiente da sambada ou do cortejo⁵; seja na esfera interior dos grupos ou na reação por parte de jornalistas, gestores, pesquisadores e apreciadores. Com frequência, identifica-se argumentos que defendem que o contato com a indústria cultural deturpa as raízes e os fundamentos das tradições – algo entendido como negativo. Esse movimento crítico considera que as inovações destroem aquilo que o povo deveria cultivar como verdadeiro, tendo uma atitude de respeito diante das regras passadas há tanto tempo de geração a geração (VIANNA, 2005, p. 305).

Ainda que um debate relativo à *pureza* do brinquedo exista dentro do universo dos mestres e folgazões e que, neste contexto específico, faça sentido, a idealização da *originalidade* das manifestações tradicionais não deve compor diretrizes para a elaboração e execução das políticas de preservação. Fora deste contexto, ainda que sejam bem-intencionadas, estas defesas acabam sendo insustentáveis e muitas vezes infrutíferas. As brincadeiras tradicionais mantêm-se em diálogo com o mundo contemporâneo, transformando-se, assumindo novos formatos, abolindo algumas práticas e incorporando outras novas – fluxo que as mantém vivas e atuantes.

No entanto, elementos mais recentes, decorrentes da atuação da gestão pública sobre as culturas tradicionais merecem um olhar crítico mais atento. Refiro-me às interferências das políticas públicas e do mercado consumidor turístico-cultural nos processos dos grupos, mestres e brincantes, que modula as manifestações adaptando-as a uma oferta de produtos e acelerando sua comercialização – trazendo, assim, outros componentes para esse arcabouço que merecem ser investigados.

DO TERREIRO PARA O PALCO

Com o período da estiagem e a colheita da cana, que acontecem a partir de setembro, chega o momento de agitação da caboclaría. Brinca-se o maracatu nos

⁵ As *sambadas* são as festas promovidas pelos maracatuzeiros em seus terreiros, onde o mestre do grupo, os músicos e os caboclos passam a noite bebendo, comendo, improvisando versos e fazendo as manobras. Os cortejos são formatos de apresentações que acontecem sobretudo nos ciclos carnavalescos e em festivais promovidos pelo poder público. Em muitos casos, o final do cortejo se dá num palco, onde mestre, contramestre e terno de músicos recitam versos.



finais de semana, depois de cinco dias de trabalho árduo entre os corredores da cana-de-açúcar. O momento de lazer desses homens dos engenhos tem dois formatos: os ensaios e as sambadas. Os ensaios acontecem na sede do grupo ou numa ponta de rua próxima a ela – geralmente com o suporte logístico de uma venda ou bar. Como o nome sugere, é quando o grupo ensaia seus desfiles do carnaval, envolve, portanto, treino e organização. O mestre experimenta as loas, o terno testa o baque, os caboclos dançam e simulam os movimentos orquestrados do cortejo, as baianas e a corte se preparam para a festa. A brincadeira vai assumindo um formato mais roteirizado. As sambadas são diferentes, reuniões por excelência dos maracatuzeiros, são verdadeiras festanças que varam a madrugada e costumam acabar com o amiudar do dia. Trata-se de encontros entre dois grupos de maracatus e abrigam um dos momentos mais fascinantes do brinquedo: os desafios poéticos entre os mestres de grupos adversários, verdadeiros torneios de repentês⁶. Merecem, portanto, destaque. Adiel Luna diz:

O ensaio e a sambada são necessidades de primeira ordem de um maracatu. Eu digo no que ele precisa em termos de sua essência pra ser uma brincadeira consistente, né?, pra ser uma brincadeira coerente, digna. No ensaio, o maracatu faz a manobra, corrige alguns elementos, assevera alguns compromissos, seus trabalhos espirituais. Cada vez mais comum a presença de quatro, seis, dez às vezes muito mais, mestres sambadores, inclusive de outras nações que se encontram ali nesse conagraçamento. Então, é um momento de festa de verdade pro maracatuzeiro, o ensaio! A sambada é um outro momento natural e de festa verdadeira. É o encontro de dois mestres sambadores de duas brincadeiras diferentes ali – são os porta-vozes daquela brincadeira. Então é o mestre sambador, que é quem representa o discurso do seu povo, encontra com o porta-voz da outra brincadeira e eles vão debater, palestrar e medir forças pra, dali, sair, no entendimento do povo, quem tem a maior profundidade poética, filosófica ou mais, vamos dizer, prático dentro da questão do versejo, da oração, da rima, da métrica, quem tem mais destreza dentro da versificação. Isso são movimentos da rotina de um maracatu de necessidade real. De profundidade enquanto brinquedo, manifestação de essência e de raiz. (Informação verbal)⁷.

As sambadas de maior porte acontecem numa praça principal da cidade ou em frente à sede de um dos dois grupos que vão duelar madrugada adentro ou no interior do terreiro. Os fogos de artifício sinalizam o início da festa, enquanto os ca-

⁶ Hábito ancestral, o repente (versos improvisados) influenciou a brincadeira do maracatu a partir do contato com a cantoria de viola – tão comum na região - e hoje é indissociável da festa de caboclos.

⁷ Depoimento fornecido por Adiel Luna, Carpina, em 23 de fevereiro de 2019.



boclos de cada grupo se dispõem de lados opostos, prontificados próximos aos seus mestres e ternos de músicos. O mestre anfitrião abre o duelo. Ele dá vários cortes de apito curtos e rápidos para avisar ao terno que a brincadeira vai começar. Depois da chamada, o terno entra com um ritmo também acelerado e permanece assim até o mestre dar um corte de apito longo. Controlando tudo o que acontece, ele entoia seus versos enquanto todos permanecem em silêncio, agachados no chão (a caída do caboclo). Assim que termina, ele faz novo corte de apito e dá o sinal: o terno volta a tocar e seus caboclos partidários levantam-se fazendo as manobras e batendo os cacetes de madeira contra o chão, saltando e se agachando – vibrando pelo o que foi dito e sinalizando que a batalha poética foi ganha. Em seguida, o mestre do maracatu visitante responde o desafio, também improvisando no verso, e seus caboclos é que fazem a evolução dessa vez. Na medida que a noite avança e que a ingestão de bebidas cresce, a rivalidade fica mais a florada. Os versos tornam-se mais agressivos, desafiadores e as batidas do terno ficam mais curtas, para dar menos tempo do outro mestre pensar na resposta versada. É um momento de grande excitação de ambos os lados e exige concentração, velocidade de raciocínio e língua afiada dos mestres. Sempre perto de alguma birosca (no meio do canavial ou no centro da cidade), bebe-se muita cachaça e azougue – uma mistura violenta de álcool, azeite e pólvora, que ocasiona graves problemas de saúde nos maracatuzeiros já na meia idade. É um momento intenso.

Aos pés de cada terno, ao longo da noite, o público vai depositando bebidas alcoólicas: cachaça, vodca, cerveja, whisky... o que tiver. O maior montante de garrafas sinaliza o mestre que está vencendo a peleja (a bebida simboliza os troféus, aquele que tiver mais, pode abastecer melhor seu povo). Por isso, é muito comum que os mestres incentivem em seus versos as pessoas presentes a comprarem bebidas para seus caboclos. Pedem, sobretudo, aos ilustres que vão assistir a sambada – um político, um empresário da região, um gestor público ou um artista. Nessa festa, comparecem hoje mulheres, homens, velhos, crianças, comunidade local e turistas. É, em geral, uma enorme folia. Este é basicamente o roteiro da brincadeira do maracatu quando ele acontece no terreiro - experiência bastante distinta da encontrada nos cortejos e nas apresentações na festa oficial.



No Carnaval, os caboclos exibem-se para milhares de espectadores e várias equipes audiovisuais com transmissão nacional. Essa visibilidade, acanhada há algumas décadas, faz crescer o interesse pelo maracatu e os diversos olhares sobre esse universo vêm contribuindo bastante para a produção de conhecimento sobre os grupos, folgazões e liturgias.

A apresentação de um grupo de maracatu, portanto, envolve o público de maneira bem distinta a depender do local onde acontece. Na sambada, o espectador é atento e desfruta ali da alma da brincadeira. A relação desse público é territorial, existencial (MENESES, 2009). Num palco ou em qualquer outro espaço distante do terreiro, onde os grupos são, para o público, quase que exclusivamente um elemento exótico, acontece diferente. Trata-se de uma contemplação externalizada, de uma atividade desterritorializada, desprendida da habitualidade (MENESES, 2009). Os espectadores admiram a plasticidade do brinquedo, o movimento e as cores vindo das manobras, mas não atentam para a munganga⁸ do caboclo, nem pro verso do mestre. Poucos se interessam pela complexidade da manifestação. Entende-se a apresentação como algo bonito de se ver, desde que não se estenda por mais que dez minutos.

Num paralelo à célebre charge debatida por Ulpiano Menezes (2009) em que uma velhinha é retratada orando numa catedral enquanto um grupo de turistas visita o mesmo espaço (e o guia reclama da senhora dizendo que sua prece estaria atrapalhando o passeio), o uso que os maracatuzeiros fazem do bem cultural é qualificadamente existencial, em contraposição ao uso cultural que turistas fazem da mesma festa. “O uso cultural da cultura, ao invés de estabelecer uma interação das representações e práticas, privilegia as representações que eliminam as práticas” (MENESES, 2009, p.29).

Ulpiano Menezes, no entanto, assume que não se pode negar o partilhamento dos bens. Ao contrário, uma vez que inevitável, essa partilha deve ser estimulada. Para o pesquisador, a grande referência deveria ser exatamente esse potencial de interlocução: o que é bom é para ser dividido – e se trouxer benefícios econômicos, tanto melhor.

A dinâmica decorrente deste consumo, sobretudo grupos da Região Metropo-

⁸ Munganga é uma expressão nordestina que indica trejeitos faciais e corporais, caretas.

litana do Recife que mantém proximidade com as indústrias culturais, de turismo, dos meios de comunicação e das instituições governamentais, tem sido observada por alguns autores (OLIVEIRA, 2010; ESTEVES, 2016; VICENTE, 2005; MEDEIROS, 2005). O recente contexto ostenta tanto a conquista de acesso a ferramentas de fomento – como editais governamentais e não governamentais através da Lei Rouanet –, quanto o aprimoramento das técnicas de coreografia e de confecção de indumentárias. O que acarreta, então, a existência desses momentos tão destoantes para os maracatuzeiros? Quais as inquietações a respeito desses cenários díspares? Em que medida o mercado turístico e as políticas públicas afetam a manifestação? Estaria, ao contrário, o maracatu usufruindo positivamente de um espaço de visibilidade privilegiada? As mudanças significativas pelas quais atravessam, contribuem ou prejudicam? Pretendemos ajudar a refletir sobre esse panorama.

Berghe e Keyes (1984, *apud* Grünewald, 2001) dizem que:

Parte do exotismo buscado pelas crescentes hordas de turistas é inerente na fronteira étnica que separa turista do nativo. Turismo necessariamente envolve contato com nativos através de uma barreira cultural. Isso é verdade mesmo em situações onde o turista não busca ativamente exotismo étnico, e está primariamente interessado em paisagens, monumentos (...) (2001, p. 306).

As pesquisadoras Carla Borba e Margarita Barreto (2015) diagnosticaram que, desde 1980, o segmento do turismo cultural⁹ surgiu enquanto potente alternativa ao mercado *sol e praia*, que vinha em crescente trajetória desde a década de 1950 – tanto em aspectos econômicos, quanto em quantitativo de público. Os novos perfis consumidores passaram a procurar, a partir de então, destinos agradáveis aliados a contextos históricos, patrimoniais e culturais. Esse turista, mais exigente, também despertou para preocupações socioambientais, impulsionado pelo debate da sustentabilidade.

⁹ O Ministério do Turismo entende por turismo cultural “atividades turísticas relacionadas à vivência do conjunto de elementos significativos do patrimônio histórico e cultural e dos eventos culturais, valorizando e promovendo os bens materiais e imateriais da cultura”. Grünewald lembra que Wood (1984) contrapõe turismo étnico e turismo cultural. Segundo este, “turismo étnico poderia ser definido pelo seu foco direto sobre pessoas sobrevivendo uma identidade cultural cuja singularidade está sendo comprada por turistas (...)”, enquanto que *turismo cultural* seria “em termos de situações onde o papel da cultura é contextual, onde seu papel está para moldar a experiência do turista de uma situação em geral, sem um foco particular sobre a singularidade de uma identidade cultural específica” (GRÜNEWALD, 1999, p. 306).



Em resumo, o novo formato de pacotes teria que demonstrar preocupações com a diminuição do impacto negativo de um certo tipo de turismo, assim como ser sensível aos elementos culturalmente diversos, e aliar estas variáveis à superação de problemas de sazonalidade¹⁰. A discussão focava no turismo associado ao desenvolvimento econômico dos espaços e das comunidades receptoras dos visitantes. Oliveira confirma esse momento:

A cultura popular é um diferencial já exposto há algum tempo como ‘produto’. Festas, artesanato, danças, rituais, gastronomia e costumes são trabalhados para atender aos turistas. A utilização desses elementos é feita divulgando amplamente seus benefícios: movimentação da economia, geração de emprego e renda, aumento das vendas dos produtos artesanais e alimentos, valorização e manutenção do patrimônio cultural local (2010, p. 62).

A ideia basilar que sustentou os princípios do turismo cultural, portanto, era que, no contexto da globalização, a cultura poderia ser entendida enquanto elemento que particulariza, detalha as experiências.

Porém, apesar da proposta do turismo cultural ser menos agressiva do que a do turismo massivo, o que se tinha não era “uma demanda e uma oferta diferenciada, mas um produto cultural sendo consumido da mesma forma que o turismo de massa, com alto grau de superficialidade” (BORBA; BARRETTO, 2015, p. 360). O turismo étnico e cultural seria uma forma de exploração violenta das minorias. E o é até hoje. Para Medeiros (2005, p. 23), “o mercado e a mídia não se interessam pelo o que perdura, mas pela fugacidade. É a sociedade pós-moderna mobilizada pelo consumo, pela informação e pela acentuação do individualismo”.

Augustin Santana (2009, *apud* BORBA; BARRETTO, 2015) divide o turista cultural em dois perfis. O primeiro, minoria, é aquele grupo que realmente consome e mantém interesse pela natureza, pela história dos povos e pela cultura dos espaços: seria o turista responsável ou alternativo. O segundo pertence aos grupos dos *pacotes culturais*, que costumam visitar um museu ou um espetáculo de danças tradicionais, mas exclusivamente por essas programações já estarem incluídas no serviço contratado. Esse tipo de turista se contenta com o conhecimento rápido e resumido dos bens culturais.

¹⁰ De acordo Paul Tolila (2007), entre 1980 e 1998, o segmento do turismo cultural apresentou um crescimento de 4 vezes a mais do que outros setores econômicos.



A acomodação entre esses dois grupos e o mercado do turismo foi moldando o perfil de ofertas. Ainda que o turista cultural gaste mais dinheiro do que o turista de massa, o interesse por este grupo foi perdendo importância diante da padronização dos serviços e produtos oferecidos pelo sistema das agências e das políticas públicas. No fim das contas, oferecidos nos mesmos formatos e pelos mesmos canais de distribuição, tanto o turismo de massa, quanto o turismo cultural, acabam oferecendo serviços homogenizados, acarretando os mesmos riscos para a natureza e para as populações detentoras das tradições.

Em Pernambuco, o mercado local e as políticas públicas de turismo acompanharam a mesma tendência. As manifestações e as expressões tradicionais das culturas populares locais foram amplamente utilizadas enquanto produto que agregaria valor às vendas relacionadas ao mercado de visitantes: coco, ciranda, afoxé, caboclinhos, reisado, caretas. O caboclo de lança foi nomeadamente escolhido para representar a *pernambucanidade* diante deste mercado, renovando a oferta turística depois de anos marcada pela presença do frevo e da já desgastada sombrinha. Era preciso propor algo novo ao *trade* e o caboclo soou enquanto imagem ideal: sugeria a bravura do povo pernambucano, seu espírito guerreiro, sua luta. As gestões públicas seguiram o caminho já traçado pelo próprio mercado: esse personagem havia sido eleito pelo *trade* quando a gestão entendeu o potencial simbólico da escolha (BORBA; BARRETTO, 2015).

O maracatu de baque solto, até então interpretado como algo temido, ameaçador, passou a ver seus símbolos incorporados pelo *trade*, pelo Estado e pela mídia. Tornou-se comum artistas locais conhecidos nacionalmente subirem ao palco com adereços da manifestação, tais quais uma gola bordada, com uma lança na mão ou com uma cabeça de tiras coloridas: Alceu Valença, Antônio Carlos Nóbrega, Banda Versão Brasileira, Chico Science e a Nação Zumbi são exemplos.

Essa tradição desconhecida e misteriosa foi apropriada como símbolo de Pernambuco em menos de duas décadas, numa forma de reafirmar a identidade com o território. Esse movimento trouxe aspectos positivos e aspectos negativos para os maracatuzeiros, de maneira específica, e para os mestres e brincantes das culturas populares de maneira geral – sobre os quais pretendemos refletir.



O CABOCLO ENQUANTO SÍMBOLO DA PERNAMBUCANIDADE

O produtor cultural Afonso Oliveira, que atua na Zona da Mata Norte pernambucana e na Região Metropolitana do Recife – profissional da produção cultural referência entre os que trabalham com manifestações tradicionais – afirmou que Cadoca, então Secretário de Turismo do Recife, foi quem melhor descreveu a proposta do movimento que se convencionou chamar por pernambucanidade:

O maracatu foi estruturado num trabalho de política cultural mesmo. Houve uma articulação de nós produtores com os maracatus, em que a gente procurou o Vice-Presidente, o Ministro, o Secretário de Cultura, Prefeito da Cidade do Recife, (...), todos eles geraram recursos (...), fizeram o financiamento e, num segundo momento, a divulgação, que foi super importante. Mas não houve uma continuidade, (...) num período de oito anos, mais ou menos (BORBA; BARRETTO, 2015, p. 363).

Essa nova relação trazia, a princípio, aspectos frutíferos e vantajosos. Do lado dos maracatuzeiros, havia a efervescência cultural na área da música (artistas e movimentos passaram a usar as levadas e as danças do baque solto, do baque virado, da ciranda e do cavalo marinho como fonte de pesquisa para seus trabalhos). Havia a visibilidade em palcos com nomes nacionais, a presença na mídia e o fortalecimento das culturas populares que se traduzia no crescente interesse da gestão, da ciência e do mercado consumidor contemporâneo. Por fim, os grupos passaram a receber cachês pelas apresentações.

Do lado do Governo, floresciam novas possibilidades para investimentos em eventos culturais e de turismo, algo que se fazia muito visível a partir da escolha do caboclo de lança enquanto ícone cultural no material publicitário do Estado. Em síntese, passou a acontecer uma venda agregada que podia, de uma única vez, unir cultura, sol, mar e pagamento de cachês.

No ano de 2000, aconteceu o I Encontro de Maracatus de Nazaré da Mata e o caboclo de lança protagonizou campanha publicitária da TV Guararapes. Em 2001, o 37º Baile Municipal do Recife trouxe uma decoração toda inspirada no universo do baque solto. No mesmo ano, o MBS Leão de Ouro de Tracunhaém apresentou-se pela primeira vez num shopping da Região Metropolitana, o Shopping Guararapes (Jaboatão dos Guararapes). O Shopping Plaza Casa Forte, situado em área nobre do



Recife, também decorou seus corredores com elementos do maracatu. Muitos exemplos transmitem a demanda pelo uso desses símbolos: a Feira Nacional de Negócios do Artesanato tanto tinha em sua decoração elementos dos caboclos, quanto apresentações de grupos na programação; o II Encontro de Maracatus de Nazaré da Mata entrou para o roteiro turístico oficial do Governo do Estado; artesãos produziam o lanceiro em larga escala – mais da metade da obra de um artista de Nazaré era comprada pela própria prefeitura municipal para divulgação; o carnaval do Recife passou a contar com o Polo Portal do Maracatu; e mestre Salustiano¹¹ recebeu a medalha da Ordem Nacional do Mérito Cultural.

O projeto Maracatus de Pernambuco, da África Produções, com apoio do Governo do Estado, da Petrobrás, Empresa de Turismo de Pernambuco - EMPETUR e do Ministério da Cultura - MinC, teve alcance nacional – com a circulação pelo país de uma caravana itinerante que contava com apresentações, exposições, vídeos, exibição de figurino e instrumentos, textos explicativos, oficinas e aulas-espetáculo. Em 2002, uma famosa loja do Shopping Center Recife convidou um estilista para confeccionar 12 golas de caboclos de lança. As fantasias, exclusivas, desfilaram no Clube Português e foram rapidamente vendidas (MEDEIROS, 2005).

O trabalho dos canavieiros é sazonal: em uma parte do ano, estão no corte da cana, em outra parte, estão ociosos. Usufruindo do produto enquanto mercadoria e ampliando o número de consumidores, a arte desses caboclos poderia movimentá-los durante boa parte do ano.

Incentivar a cultura popular com a exibição de maracatus tem, à primeira vista, algo nobre. Os próprios maracatuzeiros, que vivem em estado de miséria, se sentem valorizados e ainda podem obter alguma renda fazendo aquilo que sabem e que gostam: mostrar a sua produção cultural e ser reconhecidos. Mas é exatamente a partir daí que se inicia o processo de massacre da cultura popular (MEDEIROS, 2005, p. 69-70).

¹¹ Fundador da Associação de maracatus de baque solto de Pernambuco, presidente do MBS Piaba de Ouro e Patrimônio Vivo do Estado de Pernambuco em 2004.





Figura 1 – Caboclo de lança fazendo manobras nas terras do Engenho do Cumbe
Fonte: Acervo Fundarpe. Foto de Roberta Guimarães, 2008

Naturalmente, esse movimento não beneficiou apenas os grupos de baque solto. O crescente interesse de outros grupos sociais por essas manifestações, até então marginalizadas, trouxe à tona para o grande público a ciranda, o coco de roda,

o cavalo marinho e o baque virado, entre outras expressões. Dona Selma e Lia de Itamaracá tocaram no palco principal do Abril Pro Rock – festival referência da cena musical recifense que insistentemente fazia essa provocação em sua programação, colocando o público alternativo e do *rock 'n' roll* pra assistir às expressões tradicionais. Vários grupos de baque virado começaram a ensaiar em regiões centrais da cidade, nas ruas do bairro turístico do Recife Antigo, angariando participantes brancos, universitários e das classes médias – o que despertou uma curiosidade da elite sobre as culturas populares e rurais, com eixo central focado no espetáculo e não no sentido e no conteúdo religioso:

a musicalidade, o ritmo e as cores contribuíram para uma aceitação mais aberta e menos preconceituosa, passando a criar um traço identitário associado ao conceito da cultura popular pernambucana (BORBA; BARRETTO, 2015, p. 363).

Os grupos e artistas das culturas populares e tradicionais de Pernambuco passaram a ser contratados pelo Estado em vários períodos do ano, não apenas durante o carnaval, numa política que visava à valorização da cultura e à interiorização das festividades (a criação do Circuito do Frio com eventos em Taquaritinga do Norte, Gravatá, Pesqueira e Garanhuns é um exemplo). Arelado a isto, o Movimento *Manguebeat*, tendo como lideranças figuras como Chico Science e a Nação Zumbi, Fred ZeroQuatro e o Mundo Livre S/A, Otto, Mestre Ambrósio, entre outros, criava pontes entre universos antes opostos: global e local. Hélder Vasconcelos, ex-integrante do Mestre Ambrósio e atual arreiamá do Piaba de Ouro, pertencente à geração criada no terreiro da família Salustiano, conta um pouco sobre esse momento que marcou sua trajetória. Para ele, o terreiro foi uma escola:

A minha experiência como músico, ator e dançarino, com relação ao palco e o terreiro, começou tudo junto. Não teve algo que veio antes e outra depois. Não foi assim. Porque em 1992 eu e Siba, brincando carnaval, passou o Boi Cara de Sapo e a gente seguiu eles. A partir desse ano a gente teve vontade de fazer um boi também. Também nesse ano a gente formou o Mestre Ambrósio. Então, são experiências que foram acontecendo simultaneamente. Ainda em 1992 fui ver um Cavalo Marinho pela primeira vez, na noite de Natal, 24 de dezembro de 1992. Então, é um ano muito marcante assim, né, pra minha trajetória. A gente formou um Boi, formou o Mestre Ambrósio, eu saí num maracatu pela primeira vez e vi um Cavalo Marinho pela primeira vez. É um ano muito emblemático. Eu tinha 21 anos. Quando vi o Cavalo Marinho fazia pouco tempo que tinha feito 22 anos.



Então, era uma moçada descobrindo coisas, aprendendo. A gente vem do rock 'n' roll, isso é uma coisa que a gente tem em comum também. Então tinha uma pegada assim, uma relação com a música vigorosa e tal. O maracatu também alimentava ali esse jovem roqueiro porque tem uma pegada forte. Então, é isso, é um processo simultâneo entre terreiro e palco: a gente ensaiava durante a semana e no final de semana tava virando noite em Cavalão Marinho e desfilando em maracatu no carnaval. E o Mestre Ambrósio não era um projeto pronto, a gente foi formatando com a própria experiência. (Informação verbal)¹².

Esse universo cultural popular passou a ser assistido e consumido por turistas e moradores de forma bem mais ampla, públicos que não frequentavam terreiros passaram a conhecer as sambadas. “Modernizar o passado é uma evolução musical”, propagava Chico Science e a Nação Zumbi na canção “Monólogo ao Pé do Ouvido - Banditismo por Uma Questão de Classe”, que integra o álbum *Da Lama Aos Caos* (1994).

O Movimento Mangue não pode ser entendido como o responsável absoluto por essa visibilidade, mas sua contribuição para o processo é inegável:

A Cena Pernambucana, mesmo com suas contradições internas, ampliou o espaço na mídia e nos eventos culturais para os mestres e cantores populares, inserindo-se em contextos ‘POP’ ou ‘CULT’, de forma mais intensa do que anteriormente. (...) Os artistas do Mangue, em sua maioria, assumiram o papel de divulgadores dos seus referenciais da cultura popular. O processo de legitimação é mútuo: o artista popular legitima o jovem músico como conhecedor de tradições locais e o músico legitima o artista popular como artista. Da mesma forma, a presença das manifestações regionais ajudou a manter um clima de novidade aos festivais da cena (VICENTE, 2005, p. 112, grifos do autor).

Hermano Vianna ressalta que “as festas populares se alimentam de inovações há muito tempo. Ninguém pode controlar sua constante folia” (VIANNA, 2005, p. 313). Em grande medida, esse movimento de visibilização das culturas populares via Governo, trade e mídia, impulsionou a criação de vários grupos, nas periferias e no centro. Além disso, tal conjuntura levou esses grupos a se organizarem para negociar cachês e vender os produtos que tinham em mãos para oferecer. Os espaços para suas apresentações passaram a ser os mais diversificados: receptivos, casamentos, shoppings, formaturas. Complementando recursos que davam condições de investimento aos grupos e geravam renda extra aos mestres e brincantes.

¹² Depoimento fornecido por Hélder Vasconcelos, Recife, em 27 de junho de 2019.





Figura 2 – Encontro de maracatus de baque solto em Nazaré da Mata
Fonte: Acervo Fundarpe. Foto de Renata Pires, 2015

O processo não é isento de tensões e o movimento é visto com desconfiança por alguns. Mestre Salustiano, fundador do Maracatu de Baque Solto Piaba de Ouro, foi um crítico dessa dinâmica. Segundo ele, mercado, governo e mídia lucravam com o uso dos símbolos das manifestações tradicionais (em destaque, o caboclo de lança) sem qualquer garantia de retorno para os folgazões. Também grupos de maracatus nação se inquietavam com o uso indiscriminado do termo *maracatu* por grupos de brincantes que não mantinham ligações com os orixás. Para eles, o maracatu está, necessariamente, sustentado em rituais e preceitos do candomblé. Os brincantes que ensaiavam no bairro do Recife Antigo, em sua esmagadora maioria universitários de classe média branca desvinculados desses códigos religiosos, não poderiam ser

chamados de *maracatus nação*, já que não cultuavam a tradição religiosa (o termo *nação* faz referências às nações africanas de onde descendem). Passaram, então, a ser identificados enquanto grupos percussivos. Fábio Sotero, diretor do Maracatu Nação Aurora Africana, em depoimento ao documentário *Maracatu Nação*, fez a seguinte análise:

Alguns maracatus, o Nação Pernambuco¹³ particularmente, começaram a realizar uma nova roupagem nas apresentações de maracatu e começaram a divulgar isso no exterior também, justamente na mesma época que o Mangubeat surgiu. E isso foi muito bom porque, assim, o pessoal começou a conhecer o instrumento alfaia, começou a padronizar uma forma de tocar. E a partir do Mangubeat e do que o Nação Pernambuco começou a desenvolver, o toque do maracatu começou a ter um padrão: toque de Luanda, toque de Imalê, toque de Arrasto, toque de Parada... Abriu um leque para que outras pessoas, independente da religião, comessem a ter interesse no fato de tocar maracatu. Isso fez com que os maracatus nação tomassem um reinado, um lugar. Porque hoje existem vários maracatus. Mas graças a Deus, nós que somos maracatus nação, que chamamos de maracatus nação autênticos, que é o que é ligado ao candomblé, que é o que tem todas essas características de cortejo etc. tomasse uma proporção grande. Assim, os maracatus percussivos têm um respeito para com os maracatus nação (FUNDARPE, 2016)¹⁴.

A necessidade de formalização desses grupos ficava evidente. Por um lado, surgiam ONGs voltadas ao trabalho de educação e de cultura em comunidades periféricas que, aproveitando o momento, passaram a valorizar a valorização das identidades culturais antes marginalizadas. É o caso da Daruê Malungo fundada em 1988 na comunidade de Chão de Estrelas e que envolve crianças e adolescentes em aulas percussivas, confecção de indumentária e instrumentos, de dança e de história afro-pernambucana. Por outro, a constituição de Associações que buscavam fortalecer vozes para pleitear, junto ao Estado, recursos e políticas. É o caso da Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, fundada em 1989 pelo Mestre Salu, melhorando a articulação entre os grupos e preparando-os para o mercado musical,

¹³ O Maracatu Nação Pernambuco é um grupo percussivo inspirado nas nações de maracatus de baque virado fundado em 1989. Durante os anos 90, teve papel importante no diálogo entre a tradição dos maracatus e o Movimento Manguê – o próprio Chico Science costumava frequentar os ensaios abertos do grupo. Realizou apresentações em todo o Brasil e no exterior. Também gravou com músicos como Alceu Valença, Naná Vasconcelos, Antônio Carlos Nóbrega e Lenine. Foi através de seus colaboradores que as indumentárias dos músicos e dançarinos começaram a criar um padrão para espetáculos, dando um salto do terreiro para o palco, sendo seguido por outros grupos – inclusive os tradicionais.

¹⁴ Os toques mencionados na citação se referem a diferentes ritmos percussivos executados pelos maracatus de baque virado.



focando no fortalecimento do terreiro.

Naquele momento, os grupos passaram a se adaptar a esta nova adequação exigida que os transformava em produto cultural a ser consumido de maneira agregada. O Governo teve um papel mediador fundamental nessa formatação, orientando as especificidades que o palco demandava.

Adaptar-se ao patrocínio do governo também significava, para os grupos, buscar o tipo de espetáculo que o setor de turismo acreditava ser o ideal para seu público. Sendo assim, o objetivo das apresentações era valorizar as danças populares a partir do enfoque artístico, além de, conforme destacou em entrevista o líder do Maracatu Nação Pernambuco, tirar o maracatu da armadura de estar ligado só ao carnaval e torná-lo um espetáculo o ano inteiro. (...) A partir daí, muitos grupos tradicionais passaram a adotar critérios que lhes possibilitariam ocupar o mesmo espaço, de forma que uma nova preocupação estética passa a fazer parte das apresentações (BORBA; BARRETTO, p. 364, 2015).

A demanda evidente da visão comercial em torno da cultura transformou a atuação, a dinâmica e a logística dos grupos. As cores das roupas dos integrantes precisavam brilhar: purpurinas, lantejoulas e celofanes foram introduzidas nas indumentárias. Os adereços foram ganhando protagonismo, o tempo de apresentação encurtando para atender ao formato exigido, os gestuais das danças assumindo mais potência. Os grupos tinham que se apresentar esbanjando alegria, encantamento, exotismo – emoções fundamentais para cativar o turista. Os elementos dos grupos precisaram, a partir dali, exaltar a memória, a singularidade, a história e a cultura pernambucanas. Quanto mais atraente e animado o grupo, melhor. Neste sentido, para o *trade* turístico, pouco importa a tradição da manifestação.

Enquanto vale-se do caboclo de lança como personagem principal para estampar as propagandas do Estado, a gestão do turismo estabelece com os grupos das culturas populares e tradicionais em Pernambuco uma relação praticamente nula, mantida quase que exclusivamente através de contato telefônico no momento das contratações.





Figura 3 – Peça publicitária da Prefeitura do Recife no Carnaval 2011
 Fonte: Ohpera blog (2011)¹⁵

Quando os ataques de tubarão na praia de Boa Viagem - cartão postal do turismo sol e mar - começaram a ganhar os noticiários nacionais, investir no legado cultural mostrou-se uma alternativa urgente e eficaz. No entanto, o caboclo de lança papel cumpriu tão somente essa função de marketing.

Borba e Barretto (2015) entendem que, embora se pretenda fortalecer o turismo cultural, faltam ações práticas para visibilizar a consolidação deste segmento. Nossa investigação, no entanto, tem outra preocupação que não o desdobramento ou a busca de alternativas para esse campo. O que buscamos aqui é a relação do uso da cultura pelo turismo e como isso afeta os grupos das culturas populares e tradicionais, destacadamente os grupos de baque solto.

O pesquisador Grunewald (2002), que estudou a forma como os índios Pataxós interagiram com o mercado turístico da Bahia, afastou qualquer ideia de aculturação neste processo. Ele afirma que esses grupos distinguem apresentações turísticas e rituais sagrados territorializados.

Novas formas étnicas surgem no mundo inteiro em grupos que mantêm contato com o *trade*: “...lutas por território sempre têm motivado esses índios a se unir

¹⁵Disponível em: <<https://ohperablog.wordpress.com/2011/03/01/carnaval-multicultural-do-recife-2011/>>. Acesso em: 14 nov. 2019.

cada vez mais em torno de sua etnicidade, onde valem-se de mais uma moderna produção cultural para se afirmar como índios” (GRUNEWALD, 1999, p. 305).

A caracterização que tomou conta das apresentações dos maracatus de baque solto, a partir dessa transferência do terreiro para os palcos, não resulta numa “tradição falsificada”. Assim como os Pataxós estudados por Grunewald, os maracatuzeiros não são brincantes para turistas, tampouco apenas durante o desfile de carnaval. Nesse universo desafiador, as expectativas são modificadas o tempo inteiro e todo elemento incorporado ao baque solto reafirma suas identidades: “se o turismo entrou para eles como alternativa econômica, (...) acabou por se tornar um novo meio de ostentar e fortalecer sua etnicidade” (GRUNEWALD, 1999, p. 312).

Os adereços são conteúdos culturais e simbólicos que pontuam a fronteira étnica dos grupos, sobretudo em contextos onde há essa interação social entre os folgazões e sua plateia. Se, por um lado, essas reconstruções trazem novas complexidades para os grupos de maracatu, por outro, reafirmam identidades, a partir de conteúdos simbólicos extremamente relevantes.

Em outras palavras, os elementos utilizados pelos maracatuzeiros, como golas, guiadas, cabeças, cravos, apitos e bengalas, não são um passado histórico transportado para a contemporaneidade (nem precisariam sê-lo), mas uma representação simbólica do brinquedo, uma trajetória da tradição.

As tradições (...) são obviamente construções localizadas, mas, como visam arenas turísticas, inserem-se em fluxos culturais translocais e são também orientadas por esses fluxos, que acabam por promover uma fragmentação de identidades sociais (a partir das bagagens e perspectivas dos atores individuais) dentro das totalidades (GRUNEWALD, 1999, p. 316).

Esses elementos, ao mesmo tempo em que fortalecem identidades, reforçam a construção autoconsciente da cultura, ao passo que são escolhidos sinais que operam como referências da tradição frente ao grupo. Essas mudanças, proporcionadas pelo fluxo comunicativo com o mercado, são incorporadas como autênticas. Algo que Câmara Cascudo já havia ponderado ao tratar sobre os contornos do folclore:

A cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade, móbil e plástica, torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência



estática, embora renova na dinâmica das águas vivas (CASCUDO, 2003, p. 335).

O movimento de fortalecimento dessa consciência cultural e patrimonial dos maracatuzeiros é, em certa medida, um mecanismo compensatório pela desvalorização significativa de uma parte de seus conhecimentos ao longo dos anos. É uma forma de contar a história a partir das falas silenciadas, de se mostrar e se fazer conhecer. Portanto, momento de grande importância para os grupos, quando suas práticas, constrangidas por tantos anos, ganharam a possibilidade de trabalhá-las em benefício próprio.

povos tradicionais, incluindo ex-primitivos, especialmente aqueles que têm adotado o turismo como meio de ganhar a vida, agora têm a opção de basear seu avanço econômico no fazer um show de suas qualidades distintas, sai singularidade cultural (MACCANNELL, 1992, p. 101, *apud* GRU-NEWALD, 1999, p. 312).

Se foi a partir do turismo que o maracatu de baque solto ganhou visibilidade nacional e internacional, é possível dizer que a venda da mercadoria cultural se deu mais com a vontade de tornar-se visível do que pelo valor financeiro dessas negociações. O retorno político mostrou-se muito relevante, ao passo que as representações conseguiram alcançar a plateia turística e não deslegitimaram seus significados.

Sendo a cultura um conceito dinâmico e processual, os grupos de maracatu estão se renovando. Esse processo contínuo encontra espaços para novos posicionamentos e modernizações. Algo que enseja uma quebra na dicotomia do moderno versus tradicional ou do autêntico versus o aculturado.

Lima (2014), em referência a Henri-Pierre Jeudy, lembra que memórias coletivas não podem sofrer o mesmo processo que objetos e territórios para a manutenção de suas memórias – ainda que a patrimonialização dos bens seja uma demanda de algumas comunidades, enquanto valorização e reconhecimento – e conclui que “o receio pelo esquecimento acaba por naturalizar a necessidade de conservar, o que acaba por engendrar uma lógica petrificadora e efêmera sobre o presente” (LIMA, 2014, p. 98). O que o pesquisador quer dizer é que a estratégia utilizada no discurso neoliberal para o uso da cultura, da memória e do patrimônio enquanto força motora de uma grande transformação social, de uma possibilidade econômica progressista,



sustentável e inclusiva que diminuiria as desigualdades, de uma matriz emancipadora, pulsante e criativa, na realidade, representa mais uma forma de manutenção da ordem social e de cerceamento da vivacidade inventiva das comunidades detentoras dos bens culturais, excluindo-as do processo que arditamente são apontadas como protagonistas. Mais além, esta falsa sintonia camufla o sistema da maneira como de fato é exercido, não preocupado com o conteúdo produzido pelos fazedores dos bens, mas na posse dos direitos autorais desses bens e em como usufruir deles numa estrutura dominante onde apenas o mercado vem tirando proveito da relação – portanto, uma relação regida pela estética, pela lógica e pelas demandas do consumo.

Não se trata aqui de invalidar o potencial transformador atrelado à memória. O problema reside no seu uso em meio à museificação e à respectiva necessidade de engessá-la e de espetacularizá-la, inerente ao processo de musealização convencional. A dinâmica inerente às memórias coletivas é um vetor importantíssimo da capacidade de uma comunidade operar mudanças sobre a realidade. A paralisia desse processo – inevitável pela lógica da conservação, é um golpe duro em seu potencial problematizador, aproximando-a da condição de insumo para a produção de nostalgias, o que atende plenamente ao que o projeto neoliberal admite para a Cultura (LIMA, 2014, p. 99).

Na análise de Guedes (2013), enquanto Hall diz que refletir sobre identidade cultural é refletir sobre posicionamento político, Canclini, ao debruçar-se sobre o contexto da América Latina, se afasta do parâmetro da fragmentação e foca na discussão do paradigma da hibridização das identidades culturais. Para Canclini, o termo *híbrido* caberia melhor às realidades latino-americanas do que mestiçagem ou sincretismo, na medida em que se ampara num olhar sobre o processo sociocultural em que distintos fluxos culturais interagem e produzem novas possibilidades. Tal hibridismo, contudo, não implica em superação das contradições, por meio de uma simbiose harmônica, especialmente se levados em conta os traços presentes em cada substância cultural que remetem a ideias de *popular*. Essa hibridização cultural pode ser, entre outros fatores, o efeito de processos turísticos ou de influências mútuas econômica e comunicacional. Por conseguinte, o espaço das culturas populares e tradicionais estão, recorrentemente, no foco dessa inquietação frente à modernidade e à globalização.



Canclini critica o maniqueísmo de algumas teorias que historicamente tendem a colocar em pólos opostos os dominadores e os dominados, ou a compreender o multicultural sob o paradigma da exclusão. Assim percebe-se nas concepções do autor que os setores populares não só resistem aos processos de integração, mas também negociam essa nova realidade modernizadora visando uma hibridização com suas tradições (GUEDES, 2013, p. 08).

Guedes (2013) sugere que a comunicação está no centro tanto do repasse das tradições nos núcleos dos grupos, quanto na sua continuidade e nas trocas culturais pelas quais passam ao longo dos tempos e em todos os ambientes. Neste sentido, observa-se cada vez mais no entroncamento entre formas locais e globais de contato e de diálogo.

Como nos mostram alguns dos depoimentos, o processo de espetacularização das manifestações tradicionais não traz, necessariamente, uma melhoria para a situação das comunidades dos mestres e folgazões envolvidos na brincadeira. Segundo Oliveira (2015), comunidades com sérios problemas sociais e econômicos percebem no turismo uma possibilidade de desenvolver uma atividade econômica sustentável, pondo esta dimensão acima das dimensões culturais. Ela pontua de forma crítica que a utilização das culturas populares para atrair turismo, sem uma preocupação com as condições que essa interferência do mercado e do Estado podem acarretar, favorece apenas a espetacularização dos brinquedos tradicionais. Manoelzinho Salustiano, presidente da Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco e filho mais velho do mestre Salu, reforça:

Primeiro, é importante dizer que não existe mercado para a cultura popular. Isso aí é bobagem, não existe mercado. Existe, sim, uma exploração da visibilidade da cultura popular. Em todo canto você vai encontrar um passista num outdoor, um caboclo de lança num outdoor, mas não existe mercado. Existe a exploração dizendo que a gente – o Estado de Pernambuco, o pernambucano - tem cultura. Mas não há um mercado para quem de fato faz a cultura popular. Em relação às burocracias, cada dia mais é mais difícil você estar nesse mercado. E outra coisa é em relação à preservação. A cultura popular é um patrimônio de amigos e famílias, mas não existe uma lei de preservação – não é proteção, não! – é preservar. Porque se a gente é um patrimônio, a gente tem que ser preservado. (Informação verbal)¹⁶.

¹⁶ Depoimento fornecido por Manoelzinho Salustiano, Recife, 24 de abril de 2019.

CONCURSO DE AGREMIÇÕES

O Concurso de Agremiações do Carnaval do Recife nos fornece subsídios consistentes para exemplificar as discussões elencadas até o momento. Seguiremos, portanto, trilhando o percurso dos folgazões entre terreiro e palco para nos aproximarmos ainda mais do debate.

Os grupos de maracatu de baque solto participam do Carnaval oficial do Recife de duas maneiras. Na primeira, contratados para apresentações nos polos espalhados pela cidade, onde chegam, em média, com 100, 150 folgazões por grupo. A corte e os caboclos fazem algumas manobras no chão enquanto o terno, o mestre e o contramestre sobem ao palco para cantar alguns versos e conduzir o recolhimento do grupo, meia hora depois.



Figura 4 – Grupo aguarda apresentação durante o Carnaval
Fonte: Acervo Fundarpe. Foto de Bernardo Soares, 2015

A segunda é no Concurso de Agremiações, dividido em quatro categorias: Grupo Especial; Grupo 1; Grupo 2 e Grupo de Acesso. O Concurso acontece no domingo, na segunda e na terça-feira de Carnaval. Em 2018, contou com a presença de 225 agremiações em 11 modalidades diferentes: Troças; Clubes de Frevo; Clubes de Boneco; Blocos Pau e Corda; Maracatu de Baque Solto; Maracatu de Baque Virado; Caboclinhos; Tribo de Índios; Bois de Carnaval; Ursos (ou La Ursas, como são mais conhecidas popularmente) e Escolas de Samba. A Prefeitura do Recife ofereceu em 2016 R\$ 730.500,00 em prêmios para os vencedores de todas as categorias.

Uma Comissão Julgadora, composta por sete membros que atuam de alguma forma na área (artistas, brincantes, gestores...), analisa os itens pré-estabelecidos que compõem as exigências do Edital. Esses critérios padronizam a atuação dos grupos. Por um lado, esse engessamento acaba com as peculiaridades dos grupos. Dona Juracy Simões do Clube Indígena Canindé, o grupo de caboclinho mais antigo em atividade (fundado em 1897), eleito Patrimônio Vivo de Pernambuco em 2009, relata que na época em que seu avô comandava o grupo, mais de 200 loas eram cantadas e ensinadas aos mais novos. Hoje, ela não contabiliza 50¹⁷. Dentre outros fatores, Dona Juracy acreditava que a estrutura engessada e autoritária dos critérios do Concurso de Agremiações levou a estas perdas. Para Osório (2012, p. 248), os grupos enfrentam o que seria um processo de domesticação da cultura popular: “para estar no espetáculo é preciso ser espetáculo”. Sobre isto, Manoelzinho Salustiano diz o seguinte:

Maracatu hoje é espetáculo. Então, não tem condições de o dono do maracatu ele botar o maracatu na rua só com o seu salário. Aí o concurso fomenta. Ele é ruim, eu não concordo com o concurso, muda as características do brinquedo que o baque solto não tinha rei, rainha, nem dama do paço. Hoje tem. Por outro lado, a gente tem que entender que ela não pode ficar parada, ela tem que evoluir. A minha preocupação é o comércio e acabar os mestres e se tornar pessoas jovens como produtores de cultura e não pensar em sua origem, não pensar em sua essência e sim pensar só no espetáculo. Você tem que se preocupar com o lado religioso, né? Você vê, o maracatu de baque solto ele é de origem indígena, ele cultua a jurema indígena, oferecendo mel, fruta e flores como proteção. Ele pode até cultuar os mestres, os Zé e as Pomba Giras, mas aí tem gente que confunde. Já usa o sangue pra fazer maldade. Aí já dá uma misturada (Informação verbal)¹⁸.

¹⁷ Ainda que esses números não representem exata e fielmente a realidade, o que interessa é a impressão de Dona Juracy a respeito da perda das loas e dos rituais com o passar dos anos.

¹⁸ Depoimento fornecido por Manoelzinho Salustiano, Recife, 24 de abril de 2019.



Trata-se de evento bastante disputado e com fortes doses de rivalidade entre os grupos. Não são incomuns os relatos de confusão pós-resultado. Para Osório (2012, p. 245), que desenvolveu ampla pesquisa sobre os siriris e os cururus no Mato Grosso,

os folguedos têm vínculos com o passado, mas são adaptados ao presente. Os próprios brincantes estabelecem algumas classificações que nos permitem refletir sobre a dinâmica entre passado e presente. Uma dessas classificações refere-se à diferenciação entre siriri fundo de quintal e siriri espetáculo.

Ela explica que o primeiro é aquele brincado nas casas das famílias, enquanto que o segundo é apresentado a turistas, promovidos por órgãos públicos ou pelo mercado. O que distingue um formato e outro está no campo da mudança de cenários e exibição de contextos. Ambos, siriri de fundo de quintal e siriri palco, incluem formas distintas de “experimentação da dança e de vinculação do folguedo a outras práticas sociais” (OSÓRIO, 2012, p. 245).

As culturas populares, em espaços urbanos, se conectam com as dinâmicas urbanas. Através das atividades que desenvolvem ao longo do ano no centro da cidade, os maracatus de baque solto – como dito, provenientes das periferias e das zonas rurais – despertam formas de se relacionar com a cidade e usufruir dela, de ocupá-la. E esses eventos são momentos propícios a esta incorporação.

Adiel Luna, mestre do MBS Leãozinho de Aliança, conta que seu mestre Manuel Ferreira, já falecido, passava os dias do pré-carnaval em baixo do sol escaldante do centro da cidade do Recife com um cinturão de ferramentas amarrado ao corpo montando a estrutura das arquibancadas para o desfile das agremiações – pista que ele, em poucos dias, atravessaria durante a noite, desta vez puxando o Cruzeiro do Forte¹⁹, seu maracatu. Como mestre do Cruzeiro, Manoelzinho foi 11 vezes campeão. A imagem é bastante forte e representa a dinâmica urbana, cultural, histórica, econômica e social do Recife.

¹⁹ O Maracatu de Baque Solto Cruzeiro do Forte foi fundado em 1929 por trabalhadores das zonas rurais da Mata Norte pernambucana recém-chegados na capital.





Figura 6 – Estandarte e baianal
Fonte: Acervo Fundarpe. Foto de Ricardo Moura, 2013.

Por um lado, a visibilidade proporcionada pelo concurso e pelas apresentações oficiais modifica a percepção que o público que se relaciona com as manifestações populares nessas épocas tem dos brinquedos. É quando maracatus, caboclinhos, frevo e outros deixam de ser *coisa de matuto* para ser tradição, parte da formação identitária do povo pernambucano. Os folguedos recebem o encargo de espelhar a imagem da personalidade singular local – sobretudo enquanto representantes das camadas subalternas da sociedade. Por exemplo, é bastante comum ver moradores da cidade vestindo camisas ou elementos que exaltam os maracatus, sem ao menos saber distinguir baque solto de baque virado. Para uma parte considerável da população, falando de maneira generalizada, é tudo maracatu. Se, por um lado, esses eventos despertam um olhar curioso e orgulhoso sobre os brinquedos, conectando as culturas populares à cultura de massa, por outro, impulsiona e fortalece a necessidade das políticas públicas de proteção e de fomento – talvez aí more uma das grandes responsabilidades e desafios das gestões patrimoniais.

Os grupos saem de um contexto de terreiro, quando a brincadeira acontece

de forma genuína para assumir um formato que lhes exige uma grande articulação e formalização, atendendo às demandas das Secretarias de Cultura e de Turismo e aos anseios de um público que está ali para assistir a uma performance espetacularizada. Ao mesmo tempo que subtrai simbolismos do terreiro, congrega novos simbolismos.

PROFISSIONALIZAÇÃO E EMPREENDEDORISMO NO CONTEXTO DAS CULTURAS POPULARES

A profissionalização dos grupos tradicionais engloba tudo o que é preciso administrar para que a contratação do brinquedo pelo Estado ou pelo mercado aconteça e para que o espetáculo seja encenado. Osório (2012) lembra que isso envolve o formato das apresentações, a entrega, o sacrifício dos folgazões e expectativa que cada um desenvolve neste contexto de um dia poder viver da manifestação.

O processo de profissionalização envolve essencialmente o comprometimento dos integrantes com o ‘grupo’: frequência assídua nos ensaios, seriedade, presença nas apresentações. A coreografia padronizada e executada com rigor é condição fundamental para a boa apresentação e, desta forma, é compatível com a ideia de profissionalização erigida pelos grupos. A noção também passa por dinâmicas relacionadas à questão monetária (...) revertidas em investimentos de caráter coletivo (OSÓRIO, 2012, p. 249).

No INRC²⁰ do baque solto, a questão burocrática é levantada pelos maracatuzeiros no Eixo I das Diretrizes de Salvaguarda, quando pedem a “desburocratização dos processos de formalização dos grupos e isenção de impostos” (IPHAN, 2013, p. 252). Segundo o Inventário, “os grupos filiados à Associação dos Maracatus de Baque Solto recebem consultoria da entidade para tal formalização”, no entanto, relatam recorrentemente a dificuldade em se apropriar da estrutura burocrática, como o pagamento dos impostos.

Se, por um lado, a imposição da profissionalização dos grupos desgasta os donos dos maracatus, por outro, reforça a ligação com o terreiro. Afinal, para estarem preparados para o concurso e para as apresentações de carnaval, é preciso disciplina e experiência. Os ensaios que começam nos meses de setembro e outubro, reúnem a comunidade maracatuzeira em sua sede, no quintal dos amigos e parentes que promovem a brincadeira e todo o ritual religioso de preparação para a festa. Conforme

²⁰ Inventário Nacional de Referências Culturais.



presenciamos, os ensaios acontecem com o mesmo espírito festivo das sambadas. Há mudanças, naturalmente, no formato da noite. Enquanto nas sambadas, dois maracatus distintos duelam e os caboclos dançam livremente – a sós ou aos pares –, são nos ensaios que os mestres da caboclaria e do terno conduzem as manobras e experimentam versos que serão, posteriormente, avaliados por público e comissão do concurso. Mas em nenhum dos dois eventos deixa de existir a brincadeira pura, aquela que desperta a paixão pelo maracatu recorrentemente lembrada pelos brincantes.

Talvez uma informalidade possa ser percebida na sambada mais do que nos ensaios. Afinal, o preparo para as apresentações exige cada vez mais profissionalismo dos grupos. As manobras da caboclaria precisam ser executadas com rigor no concurso, padronizadas. A cobrança em cima dos maracatuzeiros com relação ao envolvimento e o comprometimento com o grupo (estar presente nos ensaios, participar das apresentações, dedicar-se às atividades do grupo) passam a ser mais firmes.

Naturalmente, nem todos os caboclos estão dispostos ou interessados nesta fidelidade, mas seguramente aqueles que apresentam maior assiduidade garantem maior espaço e oportunidade na dinâmica dos grupos. Entretanto, maracatu brincado no terreiro e maracatu brincado no palco não são entendidos como descontinuidades ou como atuações distintas dos grupos. Os contextos estão em aberta comunicação e se entrelaçam vitalmente.

Mas, com a profissionalização, os grupos buscam ser considerados e respeitados enquanto modo de fazer artístico, técnico, moderno. Serem identificados com e responderem às exigências do mercado consumidor contemporâneo é subir um patamar, ter acesso a uma demanda muito mais ampla do seu produto e corresponder a ela:

A mudança é evidente e condição essencial para a continuidade da brincadeira levada a sério. Não há tradição sem mudança. Como já sugeria Marcel Mauss (1979), a tradição é antes de tudo experimentação. Sua veracidade é comprovada na experiência da vida diária. (...) As modificações nas formas e nos conteúdos performáticos da dança, bem como na maneira de concebê-la, são necessárias para o estabelecimento desses fluxos e, conseqüentemente, são a garantia de visibilidade dos grupos na capital (OSÓRIO, 2012, p. 252).

Adiel Luna reforça:



As alterações do maracatu feitas por elementos internos ao maracatu essas são indiscutíveis. Porque elas passam pela matéria prima do que se faz as indumentárias, as fantasias... Elas passam pelas melodias que são construídas pelos mestres sambadores, pelos temas que os mestres tratam, elas passam pelos temas que são abordados nos bordados das golas... Então, isso é um processo natural. Quando alguém, pela primeira vez, fotografou – fotografou ou registrou em audiovisual ou gravou ou fez um relato escrito –, se, naquele momento, a pessoa queria instituir como a brincadeira teria que ser: ‘isso aqui é realmente um maracatu, não pode ser nem a mais, nem a menos’, se esse processo tivesse acontecido durante esse registro, a pessoa estaria definindo o final da brincadeira, maracatu talvez hoje nem existisse mais. A partir do momento que alguém fotografou pela primeira vez um maracatu, ele fotografou o resultado de várias alterações, né, que foram feitas. Apenas não foram vivenciadas pela maioria das pessoas que estão vivas hoje. O brinquedo já passou por várias manifestações por conta dessa necessidade de mudança, de avanço. Às vezes de recuo também. Mas é um processo natural. É um processo de uma necessidade do próprio maracatu, do próprio folgazão. Então, essas alterações, claro, podem ser discutidas, pode encontrar um caminho. Mas isso naturalmente quem põe termo é a brincadeira e o brincante. E não o Estado ou algum pesquisador ou alguém que ache que detém essa autoridade, né?, de reger quais são as alterações que são benéficas e as que não trazem ganho para o maracatu (Informação verbal)²¹.

Um ponto polêmico com relação à profissionalização dos grupos está na remuneração dos mestres e caboclos. Em alguns casos, os integrantes entendem que os cachês das apresentações muitas vezes precisam ser revertidos para os próprios grupos a fim de fortalecê-los. No entanto, cresce de maneira inegável o número de folgazões que só se apresentam nas festividades em troca de remuneração. Esses desenhos - assim como os rumos trilhados a partir dele - estão sendo esboçados.

Uma preocupante constatação diante do exposto, é que os grupos das culturas populares estão, ao longo de toda sua história, sofrendo pressões. Ora são repressões efetivas por parte da polícia, ora são formas de cooptação do mercado, ora investidas em disciplinar o brinquedo, ora violências simbólicas. Tanto quanto as classes sociais que as produzem, a cultura popular é uma cultura massificada (MEDEIROS, 2005). Esse entendimento é a espinha dorsal para a discussão acerca das políticas públicas de cultura e de patrimônio voltadas para essas áreas e de sua aplicação.

²¹ Depoimento fornecido por Adiel Luna, Carpina, 23 de fevereiro de 2019.



CONCLUSÃO

Antes acossado, taxado e temido por parte da sociedade e das autoridades pernambucanas, o maracatu viu seus símbolos incorporados pelo discurso oficial e pelas produções artística-culturais. Essa mudança de contexto, conforme detalhei aqui, trouxe mudanças significativas na dinâmica, na atuação e na logística do brinquedo, algo comparado ao processo que José Jorge de Carvalho (2010) define como espetacularização da cultura popular. O uso dos símbolos do maracatu por artistas contemporâneos – que sobem no palco com golas bordadas, com guias na mão ou com cabeças de tiras coloridas –; os adereços que ganharam mais protagonismo do que os folgazões; o tempo das apresentações adequados ao formato exigido pela homogeneização de um produto cultural; os gestuais das danças que assumiram mais potência para impressionar quem assiste aos grupos: os elementos simbólicos do baque solto que passaram a exaltar a memória, a singularidade, a história e a cultura pernambucanas, no entanto, não trouxeram mudanças efetivas na valorização econômica e na sustentabilidade dos grupos populares. Aliás, nesta nova conjuntura, os detentores continuam a atuar cada vez mais insatisfeitos.

A amplificação, pois, foi acompanhada de uma tensão em torno da insuficiente participação (econômica, especialmente) dos brincantes nesta nova configuração cultural que se dá em torno do maracatu. Diante disto, o desejo em torno da patrimonialização do maracatu de baque solto floresce em meio a um anseio – por parte dos fazedores do bem – de que tal política pudesse ir além dos efeitos produzidos pela espetacularização aqui descrita. Isto envolveria contemplar suas demandas de sustentabilidade, e de que o status alcançado pelo bem patrimonializado pudesse implicar em benefícios diretos a partir do fomento aos seus direitos culturais. Por conseguinte, analisar os efeitos desta política implica ter, enquanto referência, justamente esta agenda dos fazedores do bem cultural, pois é na medida em que esta se materializa que há de residir (sob o ponto de vista destes) a potência democratizante e cidadã das políticas patrimoniais.

Laraia (2004), por exemplo, conta que à época do primeiro registro de um elemento de cultura imaterial, gestores e pesquisadores foram chamados para debater a possibilidade de um ritual xinguano, o Kuarup. O argumento seria aproveitar



o movimento e homenagear simbolicamente várias sociedades indígenas brasileiras. Conta ele que na reunião

pairava certa expectativa enquanto desdobramento das discussões acerca das políticas patrimoniais no país, a surpresa tomou conta dos presentes quando os povos xinguanos, sobretudo os Kamayurá, apenas concordaram com o registro depois de saber quais seriam as vantagens financeiras que teriam. 'A reunião terminou sem chegar a uma conclusão, mas não resta dúvida de que os índios entendiam o registro como uma forma de assegurar os seus direitos autorais' (LARAIA, 2004, p.16).

Existe aqui um argumento assumido que as políticas culturais, embora tragam embutidas e sejam inspiradas por importantes demandas por inclusão e sustentabilidade (ou seja, fortalecimento econômico dos fazedores de cultura), não necessariamente se materializam a partir destes vetores. A forte presença de um discurso que se utiliza de um vocabulário que sugere uma política na mais absoluta sintonia com os anseios dos detentores, não é indicativo que sua eventual materialidade está assentada nestes princípios.

A questão é que, apesar de ter conquistado grande visibilidade para a brincadeira, esse processo revela mais uma cooptação e tentativa de pacificação das classes subalternas, do que uma importante conquista na construção da hegemonia cultural e de retorno econômico para as comunidades detentoras. Um ou outro mestre ou folgazão do maracatu pôde alcançar notoriedade, mas a popularização das manifestações tradicionais oportunizada pela indústria cultural de fato aconteceu pelo interesse do lucro de um mercado específico. E as consequências de manter a manifestação engessada sob o rótulo do folclore – efeito quase inevitável dessa proposta – são delicadas.

Em resumo, o maracatu de baque solto - enquanto manifestação cultural - tornou-se conhecido e conquistou um espaço protagonista enquanto representante simbólico de Pernambuco, mas seus mestres e brincantes não receberam o mesmo tratamento, nem desfrutaram das conquistas desse cenário de mercantilização da cultura tradicional da mesma maneira como outros setores e grupos mais beneficiados (MEDEIROS, 2005). Comuns são os exemplos de mestres que tiveram algum reconhecimento em vida por suas atuações – seja a partir de prêmios concedidos pelo poder público, seja através da mídia ou ainda do mercado fonográfico –, mas que morreram pobres, no ostracismo, sem atenção.



REFERÊNCIAS

DOCUMENTÁRIOS E REPORTAGENS (AUDIOVISUAL)

EXPERIMENTA RECIFE. Manoelzinho Salustiano – Memórias Carnavalescas **Youtube**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ALsUmQ_vHQ0>. Acesso em: 20 ago. 2019.

IPHAN. Maracatu de Baque Solto. **Youtube**, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OIEcKMzCS0Y>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

LOURENÇO, Luís. Samba de Cabôco. **Youtube**, 2004. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kf49J74eX2I>>. Acesso em: 27 dez. 2019.

SECULTPE. A Brincadeira Que Transforma. **Youtube**, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k92x2d9QUP0&t=172s>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, Maria Alice. **Carnaval: Cortejos e Improvisos**. vol. 5. Recife: Prefeitura do Recife, 2002.

ARANTES, Antônio Augusto. **O Que É Cultura Popular**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ARANTES, Antônio Augusto. Patrimônio Imaterial e Referências Culturais. Patrimônio Imaterial. **Revista Tempo Brasileiro**, ORDECC. Rio de Janeiro, v. 147, p. 129-140, 2001.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa. **Festas: Máscaras do Tempo: Entruto, Mascarada e Frevo no Carnaval do Recife**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1996.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa. Carnaval do Recife: A Alegria Guerreira. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins; SILVA, Augusto Neves da (Orgs.). **Tempos de folia: estudos sobre o Carnaval no Recife**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2018.

BENJAMIN, Roberto Emerson Câmara. Maracatus rurais de Pernambuco. In: PELLEGRINI FILHO, Américo. **Antologia do folclore brasileiro**. São Paulo: EDART, 1982.

BEZERRA, Jocastra Holanda; BARBALHO, Alexandre. **O popular e a política cultural: uma análise crítica do discurso da cultura popular**. Disponível em: <http://www.29r-ba.abant.org.br/resources/anais/1/1401987543_ARQUIVO_Artigo-Opopulareapoliticacultural-umaanalisecriticadodiscursodaculturapopular.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2019.

BONALD NETO, Olímpio. Os Caboclos de Lança: Azougados Guerreiros de Ogum. In: SOUTO MAIOR, Mário; SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: Fundaj; Editora Massangana, 1991.

BORBA, Carla; BARRETTO, Margarita. Políticas públicas de cultura e turismo, e sua influência na profissionalização de grupos tradicionais. O caso dos Maracatu de Pernambuco, Brasil. **Passos - Revista de Turismo e Patrimônio Cultural**, v. 3, n. 2, p. 359-373, 2015. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publica>



tion/318952849_Políticas_publicas_de_cultura_e_turismo_e_sua_influencia_na_profissionalizacao_de_grupos_tradicionais_O_caso_dos_Maracatu_de_Pernambuco_Brasil>. Acesso em: 19 jul. 2021.

CANCLINI, Néstor García. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor García. Ni folklórico ni masivo: Qué es lo popular. **Revista Diálogos de la comunicación**, v. 17, p. 6-11, 1987. Disponível em: <https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf> Acesso em: 13 abr. 2019.

CARVALHO, José Jorge. ‘Espetacularização’ e ‘canabilização’ das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaanthropologicas/article/viewFile/23675/19331>>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. **Revista de antropologia**, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ra/a/ggSVr7CXrHszFgHYwwfD4VC/?lang=pt>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 34, p. 147-165, 2012.

ESTEVES, Leonardo Leal. **“Cultura” e burocracia: as relações dos maracatus de baque solto com o Estado**. 2016. Tese (Doutorado) – CFCH, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/17997>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

FALCÃO, Joaquim. Patrimônio imaterial: um sistema sustentável de proteção. **Revista Tempo Brasileiro**, v. 1, n. 2, p. 147-163, 2001. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/69900990-Patrimonio-imaterial.html>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em progresso: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN, 1997.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.): **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, p. 59-79, 2003.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.): **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, p. 25-33, 2003.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo. **Os índios do descobrimento: tradição e turismo**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. 2. ed. Recife: Irmãos Vitali/FCCR, 1980.

HALL, Stuart. Identidade cultural e pós-modernidade. *Élisée*, Rev. Geo. UEG – Anápolis, v.4, n.1, p.213-218, 2015. Disponível em: <https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2019.



- IPHAN. **Inventário nacional de referências culturais – maracatu de baque solto**. Recife, 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_MARACATU_R URAL.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2019.
- IPHAN. **Saberes, fazeres, gingas e celebrações**: ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/sfgec.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2019.
- LIMA, Glauber Guedes Ferreira de. Museus, desenvolvimento e emancipação: o paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista na nova museologia. **Museologia e Patrimônio**, v. 7, n. 2, 2014. Disponível em: <<http://revistamuseologiae-patrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/330>>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- LIMA,IVALDO MARCIANO DE FRANÇA. **Entre Pernambuco e a África** – a história dos maracatus nação do Recife e a espetacularização da cultura popular. 2010. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em história, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/stricto/td/1250.pdf>>. Acesso em: 27 dez. 2019.
- MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis**: uma sociologia do dilema brasileiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MEDEIROS, Roseana Borges de. **Maracatu rural**: luta de classes ou espetáculo? Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **O campo do patrimônio cultural**: uma revisão de premissas. IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, p. 25-39, 2009.
- MITCHELL, Reid. Significando: carnaval afro-creole em New Orleans no século XIX e início do século XX. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e Outras Festas**. Campinas: UNICAMP, 2002.
- OLIVEIRA, Sofia Araújo de. Cultura popular e o maracatu rural: trilhando o caminho do espetáculo. **CULTUR** - Revista de Cultura e Turismo, v. 5, n. 1, p. 58-70, jan. 2011.
- OMIN, Suiá. O mestre e a música: notas sobre a poesia, ritual e saber no maracatu de baque solto. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Renata de Sá (Orgs.). **Seminário Circuitos da Cultura Popular**. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2010. Disponível em: <<https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0860-suiaomim>>. Acesso em: 12 nov. 2019.
- OSÓRIO, Patrícia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. **Anuário Antropológico**, v. 37, n. 1, p. 237-260, 2018. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas%202011_/Os%20Festivais%20de%20Cururu%20e%20Siriri.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2019.
- SANTOS, Fernando Burgos Pimentel do. **Estado, política cultural e manifestações populares**: influência dos governos locais no formato dos carnavais brasileiros. São Paulo: FGV, 2008. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2386>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

SENA, José Roberto Feitosa de. **Interpretando o Ethos sagrado do maracatu rural Cruzeiro do Forte – Recife**. Goiânia: UFG, 2009. Disponível em: <http://www.abhr.org.br/wp-content/uploads/2013/01/art_SENA_maracatu_recife.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2019.

SILVA, Severino Vicente da. **Festa de caboclo**. Recife: Editora Reviva, 2005.

SMITH, Laurajane. **Uses of heritage**. Londres: Routledge, 2006.

TOLILA, Paul. **Cultura e economia: problemas, hipóteses, pistas**. Tradução de Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2007.

TORELLY, Luiz P. P. Notas sobre a evolução do conceito de patrimônio cultural. **Fórum Patrimônio: Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável**, v. 5, n. 2, 2013.

VELOZO, Mariza. Patrimônio imaterial, memória coletiva e espaço público. In: TEIXEIRA, João G.; GARCIA, Marcus V.; GUSMÃO, Rita (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: Transe/Ceam/UNB, 2004.

VIANNA, Hermano. Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileiras. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 35, p. 302-315, 2005.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural: o espetáculo como espaço social**. Recife: Associação Reviva, 2005.

Recebido em: 24/02/2021

Aceito para publicação em: 07/07/2021

