

## Sinfonia de tambores: comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco

---

Lady Selma Ferreira Albernaz<sup>a</sup>  
Jailma Maria Oliveira<sup>b</sup>

*Dedicado à memória de Amauri Cunha (1962-2015), mestre de cerimônia da Abertura do Carnaval do Recife, militante histórico do Movimento Negro em Pernambuco.*

A música é a atração central de uma série de eventos com maracatus no carnaval do Recife. Por meio dela torna-se acessível um tipo de comunicação específica que tentamos evidenciar aqui. O trabalho de campo (2009-2014) compreendeu principalmente ensaios de maracatus e sua participação na Abertura do Carnaval recifense. Usamos a interpretação dos dados já coligidos e tentamos agregar uma análise da interação entre humanos e objetos, levando em conta a percepção sensorial e suas implicações cognitivas. Procuramos avançar uma discussão teórica sobre música e comunicação que possa ir além da representação e contemple habilidades e percepções mediadas pelos instrumentos. A música parece estabelecer modalidades de comunicação entre os grupos de maracatus que se referem as trajetórias históricas, marcadores da tradição e fronteiras entre eles, dessa forma somando-se ao que é falado e escrito sobre os grupos. A comunicação pela música também evidencia assimetrias e desigualdades nas relações entre os grupos.

Maracatu; Carnaval em Pernambuco; Música em Pernambuco; Cultura Popular; Antropologia da Comunicação.

### Abertura

As apresentações de maracatus nação pernambucanos<sup>1</sup> ocorrem na forma de cortejos compostos de dança, realizada pelas pessoas que

a Professora do Departamento de Antropologia e Museologia e da Pós-Graduação em Antropologia (UFPE). E-mail: selma.albernaz@gmail.com.

b Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (UFPE). E-mail: jailmamoliveira23@gmail.com.

integram a corte (corpo de baile), e música percussiva, tocada pelas pessoas reunidas no batuque. Neste trabalho analisamos como a música é a atração central de uma série de eventos, nos quais a presença da corte (ou parte dela) pode ser dispensada. Esta autonomia também possibilita perceber que os grupos de maracatu possuem estilos musicais distintos. Consideramos que durante a cerimônia de Abertura do Carnaval do Recife a música torna acessível um tipo de comunicação específica entre os grupos, que se revela neste momento em maior intensidade.

No Recife, o carnaval tem sido organizado pela Prefeitura Municipal em polos distribuídos em diferentes bairros da cidade. O bairro do Recife Antigo, principal foco da festa, apresenta mais de um polo, sendo o palco do Marco Zero o mais destacado, por ter atrações com maior concentração de público. Dentre as atrações nele encenadas destaca-se a Abertura do Carnaval, que acontece no início da noite da sexta-feira anterior à Terça-Feira Gorda, e tem grande afluência de público e visibilidade nos meios de comunicação de massa.

A primeira atração da Abertura do Carnaval são as nações de maracatu, regidas por Naná Vasconcelos – percussionista pernambucano de fama internacional. Eleito por oito vezes pela revista americana *Down Beat* o melhor percussionista do mundo, e ainda hoje é considerado uma autoridade mundial em percussão<sup>2</sup>, Naná é reconhecido como o idealizador desta orquestra de tambores, que teve início em 2002. Desde sua criação, um dos objetivos explícitos da cerimônia é contribuir para superar as disputas históricas entre os grupos de maracatu. Com isso procurou-se celebrar a união do povo negro, conferir visibilidade aos ritmos africanos e dessa forma constituir-se numa ação de enfrentamento ao racismo, por meio da valorização da cultura negra. Sua importância também é demonstrada pela participação anual de cantores(as) de fama nacional e internacional nas apresentações, junto com a orquestra de tambores.

Esta apresentação de maracatus tem uma característica peculiar, pois ao invés dos grupos tocarem separadamente, como sempre fazem,

eles são reunidos para execução conjunta de uma sequência de canções, cantadas por um coral e/ou por artistas convidados/as, ao som de uma ‘sinfonia de tambores’<sup>3</sup>. Cada nação pode levar até 50 percussionistas, somando, em média, 500 batuqueiros(as). Esta reunião de tambores possibilita que os diferentes estilos de tocar maracatu, que descreveremos neste trabalho, entrem em comunicação. Consideramos que em tal comunicação musical as diferenças não se sobressaem, havendo uma tendência de que um estilo prevaleça sobre os demais. Nossa hipótese é de que uma possibilidade de diálogo, no qual os diferentes estilos pudessem ser ouvidos, é negada em nome de um uníssono que tende, assim, ao monólogo.

A observação deste encontro de maracatus na Abertura do Carnaval, e a polêmica em torno dos estilos que são silenciados, ou então menos audíveis, nos levou a pensar sobre as possibilidades de comunicação por meio da música, sem se restringir aos seus significados simbólicos. Reforçou a pertinência desta questão a dissertação de Ernesto Carvalho (2007) cujo resultado indica a existência de dois estilos musicais no maracatu de Pernambuco, constituídos ao longo da sua história. Estes estilos são denominados pelo autor como ‘monológico’ e outro ‘dialógico’, que operam como dois polos a partir dos quais os diferentes grupos forjam seus modos de tocar, e por meio deles tais grupos também se relacionam<sup>4</sup>.

A leitura de Tim Ingold (2000; 2008; 2012), especialmente os temas habilidade e percepção, que ressaltam a dimensão sensorial da música no processo cognitivo, pareceu-nos uma solução teórica para debates em torno do tema, percebidos no trabalho de campo e reforçados pela leitura da dissertação de E. Carvalho. Concordando com Ingold, tendemos a considerar que a música, por meio de sua variedade de estilos, junta-se ao conjunto de representações simbólicas (escritas e faladas) sobre trajetórias históricas, marcadores da tradição e fronteiras entre os grupos de maracatu. Ou seja, entendemos que por meio da música tornam-se acessíveis dimensões da cultura que ultrapassam e se somam ao conjunto de representações e práticas já analisadas nos

estudos sobre maracatu. Por meio dela as relações sociais, que são recortadas por assimetrias e desigualdades, também são plasmadas.

Os dados que analisamos resultam de trabalho de campo realizado desde 2009 no carnaval, que é na atualidade o ponto alto das atividades dos maracatus pernambucanos. Focamos aqui as observações em três momentos: a) ensaios de cada maracatu em suas sedes (iniciados em setembro e intensificados a partir de dezembro, até o carnaval); b) ensaios conjuntos de maracatus na Rua da Moeda, situada no bairro central conhecido como 'Recife Antigo' (realizados principalmente a partir de janeiro, até o carnaval); c) participação dos maracatus na festa de Abertura do Carnaval de Recife.

Este artigo está organizado com esta *Abertura*, em três subitens (*Movimentos*) e uma seção de *Encerramento*. No *Movimento 1 – Batuques e seus estilos*, apresentamos o batuque do maracatu e os critérios que utilizamos para estabelecer as diferenças de estilo musical entre os grupos. No *Movimento 2 – Ensaios*, descrevemos e analisamos os ensaios nas sedes dos grupos, para evidenciar como os estilos se constituem, e na Rua da Moeda, para apresentar um dos aspectos da comunicação estabelecida entre os grupos. No *Movimento 3 – Orquestra de tambores*, focamos a Abertura do Carnaval, onde tentamos responder a hipótese proposta mais acima.

No *Encerramento* fazemos uma discussão mais longa da teoria de Tim Ingold, de modo a iluminar os resultados encontrados. Consideramos que uma boa parte do efeito musical da orquestra de tambores, que transforma diálogo em monólogo na comunicação por meio da música entre os grupos, pode decorrer da forma como se compreende os sentidos, a percepção e a constituição de habilidades no ocidente. Ingold põe em evidência que o privilégio à representação simbólica para compreender a cognição humana pode ser insuficiente, devendo-se tomar mais a sério a dimensão sensorial no processo da produção do conhecimento. A música pode ser uma valiosa dimensão da vida para demonstrar como este processo ocorre. Nesta parte final, o artigo adota tom mais ensaístico.

## Movimento 1 – Batuques e seus estilos

Como já tratado em diferentes trabalhos, e anunciado no início deste, os grupos de maracatu nação, de uma forma geral, compõem-se de uma corte, um tipo de corpo de baile, e de um conjunto de batuqueiros(as), que tocam instrumentos de percussão<sup>5</sup>. O ritual enfatiza, e tem reconhecida, sua relação com religiões afro-brasileiras, mais especificamente, a religião dos orixás e a da jurema sagrada (Lima 2009). Para alguns maracatuzeiros(as), sua finalidade religiosa é cultuar os antepassados negros (eguns), enquanto que para outros(as) se destina ao culto aos orixás.

O batuque é formado por batuqueiros(as), os(as) quais são liderados(as) por um mestre, que atua como um maestro orientando o conjunto. Os instrumentos de percussão utilizados são: alfaia (ou tambores), caixa (ou tarol) e o gonguê, estes se repetem em todos os grupos. São acrescentados a eles, dependendo do maracatu: o abê (chocalho de contas externas), o mineiro (o mesmo instrumento chamado em outros contextos de ‘ganzá’) e o atabaque, isolados ou simultaneamente.

A utilização ou não desses últimos instrumentos no batuque depende da conformação interna do maracatu e dos significados compartilhados pelos grupos. Por exemplo, nem todas as nações inserem o abê no conjunto percussivo porque seria um instrumento característico do afoxé, outro tipo de manifestação expressiva que ocorre no carnaval pernambucano. Nesse caso substitui-se o abê pelo mineiro, que também é um tipo de chocalho, e que se considera ter sempre existido nos maracatus, sendo por isso, segundo alguns, mais legítimo e adequado neste contexto. No seu trabalho, Ernesto Carvalho (2007), ao descrever como os estilos de tocar maracatu se diferenciaram ao longo do tempo, traz exemplos de batuques, anteriores aos anos 2000, que tinham mineiro na sua composição. Quanto ao atabaque, até onde se pode observar, somente os maracatus Porto Rico e Encanto do Pina<sup>6</sup> usam esse tipo de instrumento. Para introduzi-lo as lideranças baseiam-se na concepção de que o maracatu é um ‘candomblé na rua’, religião que no terreiro tem no atabaque um instrumento icônico; e, na litera-

tura sobre maracatu, como os trabalhos de Guerra-Peixe e Pereira da Costa, nos quais o atabaque teria sido descrito compondo o batuque (Koslinski 2011; E. Carvalho 2007).

Nas apresentações atuais o batuque tem conseguido grande destaque, que na maioria dos grupos se encarna no mestre, o qual se torna defensor dos estilos musicais que os grupos procuram levar adiante. Concordando com E. Carvalho (2007), a música vem ganhando autonomia em relação às outras dimensões do maracatu, como a dança, por exemplo. “Ao ser mais música do que nunca o maracatu é mais gravado (...). Os batuqueiros passaram a ser vistos como um grupo de especialistas” (E. Carvalho, 2007:53 e 54).

O trabalho de E. Carvalho (2007) investigou como se dava o diálogo entre os tambores, permitindo os “improvisos responsivos”, chamado de viração, que ocorriam por meio do que era ‘sentido’ por cada batuqueiro<sup>7</sup>, ao tempo em que um toque de base era mantido, como um pano de fundo a este solo. Este estilo de tocar foi chamado pelo autor de “dialógico”. O mesmo se constituiu a partir de uma “comunidade de fala”, onde a aprendizagem dos toques se dava mais por imitação, num contexto de compartilhamento de experiências variadas do cotidiano, incluindo práticas religiosas<sup>8</sup>.

Seguindo ainda E. Carvalho a constituição desta “comunidade de fala” se consolidou com o processo de migração dos maracatus para a Zona Norte do Recife, notadamente o conjunto de bairros circunvizinhos ao Alto de Santa Terezinha. A circulação de batuqueiros entre diferentes grupos, como por exemplo, o Elefante de Dona Santa, Leão Coroado, de Luiz de França, Estrela Brilhante do Recife, Indiano, Cambinda Estrela dentre outros, permitiu que se firmasse este estilo ‘dialógico’ que passou a ser mantido como marca do maracatu<sup>9</sup>, ainda que cada um deles tivesse sua especificidade na forma de executar seu baque.

O final dos anos 1990, e nas décadas posteriores, com a ascensão do maracatu no cenário cultural do Recife e de Pernambuco, houve um espriamento desta prática para as classes médias, requerendo

uma nova forma de aprender a tocar maracatu. Segundo E. Carvalho (2007) oficinas de maracatus, conduzidas por mestres destacados como Mestre Walter do Estrela Brilhante do Recife, implicaram em constituir uma sistematização do aprendizado que transforma o estilo ‘dialógico’ em ‘monológico’.

Ou seja, o diálogo entre os tambores na virada do maracatu, torna-se esquemático. As execuções de ‘improvisos responsivos’ dos batuqueiros, ao invés de realizadas por meio do que eles ‘sentiam’ do baque de outro tambor, passaram a ser conduzidas por convenções estabelecidas pelo mestre ou *oficineiro*, transformando diálogo entre tambores em monólogo. Com isso, os solos improvisados de tambores que o modo dialógico permitia e incentivava, tornam-se cada vez mais um uníssono de tambores que seguem uma sistematização rígida.

Para E. Carvalho tal mecanismo de aprendizado em oficinas destaca, de forma sistematizada, a música de outras dimensões implicadas na comunidade de fala da qual o maracatu emergiu. Ou seja, a música do maracatu passou a ser transmitida por meio de instruções esquemáticas, não levando em conta as demais experiências da sua comunidade de fala, como a relação com a religião, com a dança, bem como as variações derivadas da interação cotidiana com os instrumentos, inclusive o processo de sua fabricação.

Esta longa apresentação dos resultados do trabalho de Ernesto Carvalho se fez necessária porque eles se reúnem às nossas observações das avaliações dos toques de maracatus entre os(as) maracatuzeiros(as) como modo de marcar as diferenças que sentem nos estilos que seus grupos conduzem. O autor salienta que na atualidade os modelos, ‘dialógico’ e ‘monológico’, formam dois polos entre os quais os estilos musicais dos grupos de maracatus atuais conformam seus toques.

O batuque parece vir ganhando uma supremacia frente ao conjunto do maracatu, como argumentamos aqui, e por isso pode ser um mediador para a comunicação entre os grupos pela sonoridade e estilo de toque que produz. Ele marca diferenças entre grupos e traduz genealogias de filiação com nações emblemáticas na história do

maracatu. Conforme mencionado antes, Nação Elefante – de Dona Santa, e Leão Coroado – do Mestre Luiz de França, ou ainda, os quase esquecidos, Cambinda Estrela e Indiano<sup>10</sup>.

Com base em E. Carvalho e nas nossas observações, consideramos que a diferenciação dos estilos de cada batuque se faz também por meio de características musicais que invocam ‘qualidade’ e ‘quantidade’ sonora. O que chamamos de ‘qualidade’ reúne, segundo terminologia que será explicada em seguida, ‘andamento’, ‘timbre’, ‘harmonia’ e ‘volume’ para classificar os toques de maracatu<sup>11</sup>.

A primeira ‘qualidade’ é o andamento dado à música por cada grupo. A distinção mais evidente é o toque ser mais lento ou mais acelerado. Nas classificações estabelecidas para definir o conjunto de ‘bases’ rítmicas dessa manifestação, o que se percebe como mais lento ou mais acelerado, depende do tipo de toque (baque) que é executado (E. Carvalho 2007:56). Fábio Sotero, presidente do Maracatu Aurora Africana, considera que o Baque de Luanda e Baque de Arrasto, são lentos; e, o de Martelo, mais acelerado<sup>12</sup>.

Das nossas observações, consideramos como segunda marca da ‘qualidade’ o timbre do som que a percussão produz. Para os(as) maracatuzeiros(as) este efeito decorre de uma confecção criteriosa dos instrumentos, sobretudo no que se refere ao material das alfaias. Para produzir o timbre adequado, na concepção nativa para a música do maracatu, é preferível que os tambores sejam feitos de tronco de macaíba<sup>13</sup>, recoberto por pele de animal, e não de compensado recoberto por membrana de nylon. Muitos(as) batuqueiros(as), e até mesmo o público que assiste, concordam que ser de compensado ou de macaíba faz diferença no timbre do instrumento, ainda que o modelo e a estrutura sejam iguais<sup>14</sup>.

A harmonia é o terceiro elemento para apreciar a ‘qualidade’ da música do maracatu. O termo harmonia é nosso, para traduzir as falas ouvidas no campo que avaliam sintonias e desencontros entre os tambores. Estas avaliações se focam muitas vezes em saber se virações estão dentro ou fora de tempo, observando também a precisão, ou



não, da retomada do toque de base após a realização de virações<sup>15</sup>. Refere-se também às virações executadas em simultâneo por mais de dois tambores, e se tal viração consegue manter a continuidade da música sem sair do ritmo. A palavra pode ser empregada para avaliar como um grupo está tocando e pode ser empregada também para avaliar o toque simultâneo de diferentes grupos, especialmente no momento da Abertura do Carnaval, quando se realiza a ‘sinfonia de tambores’.

O volume que cada grupo consegue imprimir a sua música pode ser colocado como relacionado às marcas de ‘qualidade’ e de ‘quantidade’. O volume liga-se à ‘qualidade’ pela execução dos toques, especialmente a intensidade com a qual se toca que, por sua vez, relaciona-se com o estilo e tipo de diálogo entre os tambores dentro de cada grupo. Neste sentido, o empenho do grupo pode aumentar o volume, ainda que tenha um menor número de instrumentos. Por outro lado, um maior número de instrumentos, que se liga à marca de ‘quantidade’ e seu efeito sobre a música, é utilizado pelos grandes grupos de maracatu, para imprimir maior volume ao som do seu batuque. Bons exemplos são os maracatus Porto Rico e Estrela Brilhante do Recife.

Em se tratando dos estilos de toques, é no momento dos ensaios onde se pode perceber a riqueza das diferenças entre eles, e os sentidos que tais estilos imprimem à comunicação entre os grupos. As formas como se executa o baque são parte daquilo que é aprendido e incorporado através das práticas e vivências dos grupos, ou nas oficinas – especialmente para as pessoas brancas de classe média que ingressaram nos maracatus mais recentemente. Conforme E. Carvalho (2007) há grupos que mantêm, com maior ênfase, uma prática musical dialógica, sendo o exemplo mais destacado pelo autor o Maracatu Nação Encanto da Alegria. E há grupos com práticas monológicas, sendo destacado pelo autor o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife como exemplo paradigmático. Repetimos que os dois estilos são polos entre os quais os grupos existentes transitam, mesmo o Encanto e o Estrela mesclam em suas apresentações “monologia” e “dialogia” em suas práticas musicais (E. Carvalho 2007).

## Movimento 2 – Ensaios

Conforme anunciamos no início deste trabalho, os ensaios das nações de maracatu começam a partir de setembro nas suas sedes. Nesse período a quantidade de pessoas ainda não é muito grande, quando comparado aos meses que se aproximam do carnaval. Os encontros acontecem mais timidamente, com uma participação pequena de batuqueiros(as). Com o passar dos meses a movimentação vai se intensificando, o número de pessoas aumenta, seja de integrantes dos grupos, seja de público, tornando-se convidativa, inclusive para reportagens jornalísticas sobre a preparação dos grupos para o carnaval. É nesse momento que a comunidade se mostra também mais interessada em acompanhar os ensaios das calçadas das suas casas ou indo até as sedes.

Os ensaios congregam somente o batuque<sup>16</sup>, de tal forma que a percussão e os mestres são o centro das atenções, os quais se tornam cada vez mais conhecidos e prestigiados na sua posição. Essa preparação tem função importante para os grupos, pois ao mesmo tempo em que serve para treinar os(as) batuqueiros(as) para a apresentação no carnaval, é oportuna para a visita que o percussionista Naná Vasconcelos costuma fazer às nações que participam da Abertura do Carnaval do Recife. Como já dissemos este é um dos momentos apoteóticos da festa, que conta em média com a participação de quinhentos batuqueiros(as).

A presença de Naná Vasconcelos nas comunidades ocorre, mais especificamente, ao longo de todo o mês de janeiro até o carnaval. A cada semana três nações de maracatu ensaiam com o percussionista individualmente e nas sextas-feiras encontram-se para um ensaio coletivo na Rua da Moeda, Bairro do Recife Antigo.

Nas comunidades acompanhamos ensaios de diferentes maracatus com seus mestres, sem a presença de Naná Vasconcelos. Nestas ocasiões a regência do mestre era soberana, exercendo suas funções com autoridade, variando a forma de controle sobre os(as) batuqueiros(as)<sup>17</sup>. Há dois tipos de regência do batuque, conforme percebemos

e confirmado pelo trabalho de E. Carvalho (2007). Elas diferem na concepção de método de aprendizado, não indicando se a relação entre mestre e aprendiz é menos ou mais horizontal. Um método se assemelha a uma orientação mais coordenada, que faz da atitude de imitação o modo central para aprender a tocar, solicitada de forma mais ou menos indireta e sutil, e não propriamente uma regência com ordens categóricas. Outro método enfatiza uma postura de mando, fazendo dos gestos sistematizados o modo chave para transmitir conhecimento. O primeiro tipo de método, E. Carvalho associa com o estilo “dialógico”, e o segundo com o “monológico”<sup>18</sup>. Em cada maracatu o mestre conduzia a percussão para realizar o estilo próprio do grupo, que varia entre os dois pólos aqui referidos (E. Carvalho 2007).

Nestes ensaios percebemos que o mestre orientava cada tipo de instrumento, chamando a atenção daqueles(as) que tocavam abês, mineiros, gonguês, caixas, alfaias, atabaques para entrarem no devido tempo. Ele atentava para que alguns(as) batuqueiros(as) melhorassem a virada, especialmente o momento adequado para sua execução, enquanto os demais mantinham o toque de base. Assim ele cuidava do ritmo, do andamento, e acima de tudo da harmonia do conjunto.

Os(as) maracatuzeiros(as) eram estimulados(as) pelo mestre também para intensificarem a batida de modo a alcançar maior volume de som. Com isso desencadeia-se o sentimento de responsabilidade do grupo e o compromisso de fazer bonito e ter um desempenho que leve a conseguir a vitória no Desfile das Agremiações. Estes ensaios parecem marcados pelo desenvolvimento do toque específico do grupo, para que o maracatu possa ser reconhecido pelo seu estilo de música nas apresentações durante o carnaval. E possa ser ouvido e reconhecido, mesmo antes de ser visto. Eles são também um momento de intensificação de percepção e reflexão sobre o estilo musical do maracatu ao qual se pertence e dos demais que compõem este campo. Vale notar que nem sempre esta percepção, ainda que reflexiva, é traduzida em palavras – a música parece ser o meio de comunicar estas realizações práticas.

Assistimos um ensaio na comunidade com a presença de Naná Vasconcelos, na sede do Maracatu Gato Preto, no Alto dos Coqueiros. O mestre deste grupo parece desenvolver um toque mais “dialógico”, derivado da comunidade de fala, acatando a sugestão de E. Carvalho (2007). Percebemos que o mestre atuava com certa timidez, em parte pelo respeito a Naná, como percussionista de fama internacional; em parte, porque o conjunto de maracatuzeiros(as) manteve certa cerimônia com a visita ilustre, a qual foi esperada com ansiedade e preparação de comidas e bebidas para mostrar a devida deferência ao prestígio daquele músico. Mas, para além disso, o mestre parecia acatar todos as propostas de Naná, que direcionava o batuque para um toque mais “monológico”.

Estas observações convergiam com as informações que já dispúnhamos, obtidas em conversas informais ao longo da nossa circulação entre as sedes para assistir aos ensaios. Uma parte das pessoas com quem falamos diziam que as visitas de Naná eram motivo de orgulho e esperadas com ansiedade, não apenas pelo grupo de maracatu, mas pela comunidade. Outra parte fazia notar que o percussionista não parecia respeitar os mestres no seu próprio território, posto que o tipo de toque conduzido pelo grupo era modificado para atender as exigências requeridas no momento de Abertura do Carnaval. Assim, as possibilidades de comunicação entre os grupos, a partir dos estilos dos seus toques, pareciam ser interrompidas na sua própria matriz, ou seja, no seu lócus de fixação: os ensaios nas sedes. Em certa medida, tais ensaios com Naná, ainda que realizados uma única vez em cada sede, era uma oportunidade perdida para aprimorar o desempenho do grupo com vistas ao momento do desfile. Dado que muitos maracatus têm dificuldade de realizar os ensaios de forma sistemática, uma única interrupção pode ser muito significativa para o conjunto.

Em janeiro a movimentação para o carnaval já é intensa em Olinda e Recife, ambas as cidades contam com desfiles de blocos e com uma presença significativa de turistas que chegam para brincar o carnaval. Em Recife, como já dissemos, o bairro do Recife Antigo e a

Rua da Moeda são focos destes eventos, dentre eles os ensaios dos batuques de maracatus com Naná Vasconcelos (desta vez fora das sedes dos grupos, e reunindo vários maracatus simultaneamente). O clima contagiante dos mesmos envolve não só as nações de maracatu, como também os bares do local e o público presente – parte dele atraído por esta reunião de batuqueiros(as).

Segundo nossas conversas com responsáveis da Prefeitura de Recife que organizam os ensaios dos maracatus na Rua da Moeda, os mesmos acontecem com a reunião dos grupos que foram visitados por Naná em suas sedes, durante a semana. Na nossa interpretação, pareceu-nos que, nos últimos anos, a seleção procura contemplar grupos mais e menos famosos para formarem este conjunto. Em certa medida, obedece à estrutura de muitas apresentações artísticas que reúnem mais de um grupo musical, qual seja, mesclar atrações famosas – que chamam muito público – com aquelas de menor destaque. Parece haver também um cuidado de combinar grupos mais antigos com grupos mais recentes, o que se relaciona com critérios de tradição que permeiam a organização dos maracatus de Recife e Região Metropolitana (Cf. Albernaz 2011; Oliveira 2011). Conseguimos perceber ainda, que o conjunto reunido procura incorporar nações que são avaliadas como tendo um batuque mais harmônico, com aquelas que têm batuques ainda em processo de acertos internos de sua harmonia<sup>19</sup>.

Em aparência, a reunião dos grupos para os ensaios na Rua da Moeda, regidos por Naná, teria critérios democráticos. Esta reunião seria uma tradução das variações internas da comunidade de maracatus, sem privilegiar alguns em detrimento de outros, e assim permitiria que a comunicação entre estes grupos, por meio da música, fosse horizontal, proporcionando a todos eles mostrarem seus estilos.

Para esse compromisso com o percussionista, no Recife Antigo, um palco, com estrutura de som e iluminação, é montado pela prefeitura. Configura-se uma preparação para uma apresentação que se aproxima mais de um show do que propriamente de um ensaio. Esta interpretação parece se fortalecer com o posicionamento de Naná em

cima do palco, que difere do que ocorre nos ensaios nas comunidades, onde mestre e batuqueiros(as) ficam todos num mesmo nível. Esta posição mais elevada de Naná acentua sua condição de maestro, que será o centro das atenções, ao invés de um mestre que é superior na hierarquia, mas não se destaca do conjunto de batuqueiros(as). Reforça tal ideia a presença do Coral Vozes Nagô, formado somente por mulheres negras, localizado ao canto do palco. A presença deste grupo de mulheres é configurada à maneira de um grupo de *backing vocal*, portanto mais coadjuvantes do que a principal atração da apresentação.

A dimensão de *'show'* aparece novamente no tipo de canção que o coral entoa. Mesmo que sejam cantadas de um modo similar ao que ocorre nos maracatus, as canções são diferentes das toadas tradicionais<sup>20</sup>. As letras das canções falam de deuses e divindades do candomblé, ou falam da África e da negritude. Elas muito se assemelham ao repertório de cantores(as) negros(as) que celebram uma unidade do povo negro, bem como as relações da cultura das comunidades negras do Brasil com aquele continente.

Soma-se a este conjunto reunido no palco, a presença de um mestre de cerimônia que anuncia as apresentações da noite – depois dos ensaios há outras atrações. Ele chama os maracatus para entrarem em cena, contando um pouco a história de cada grupo. Mas, sobretudo, salientando a relação do maracatu com a cultura negra e filiação religiosa, sua história de luta e resistência, e destacando suas ações como de enfrentamento ao racismo. Não resta dúvida que o momento dos ensaios também confere reconhecimento aos maracatus. Não resta dúvida que a Abertura do Carnaval com os maracatus confere reconhecimento às comunidades negras da Região Metropolitana do Recife. Porém é necessário perceber que as diferenças entre os ensaios nas sedes e na Rua da Moeda, sinalizam para elementos importantes sobre a comunicação entre os grupos de maracatus por meio da música.

Como já dissemos, em cada ensaio na Rua da Moeda são reunidas três nações. Elas entram em cena sucessivamente, à medida que são anunciadas pelo mestre de cerimônia, posicionando-se em frente ao

palco, uma ao lado da outra. A ordem de entrada dos(as) maracatuzeiros(as) de cada nação ocorre de acordo com os instrumentos que tocam: as fileiras de abês, de mineiros, de caixas, de gonguês e de alfaias. Cada uma das nações toca sozinha ao entrar, regida pelo seu mestre. Neste momento executam o seu próprio toque, com o estilo desenvolvido ao longo do tempo, e aprimorado pelos ensaios nas sedes sem a presença de Naná.

Depois que todos os grupos são posicionados, Naná inicia os ensaios. Ele usa para fazer suas demonstrações e intervenções um tímpano, grande tambor usado em orquestras sinfônicas, com estrutura de metal que lhe confere ar imponente e difere do aspecto rústico dos tambores dos maracatus. A diferença sonora entre os instrumentos é perceptível. O tímpano ecoa a cada toque e este parece ainda mais nítido por ser propagado pelos equipamentos eletrônicos. As alfaias produzem sons com menor eco e o alcance do som produzido por elas, sem amplificação, é garantido pela quantidade de tambores. Desenha-se uma distância entre Naná e demais batuqueiros(as).

O tipo de baque escolhido para Abertura do Carnaval implica na sua execução de forma uníssona, baseando-se no toque considerado como célula básica, também conhecido como “de marcação” ou “de Luanda” (E. Carvalho 2007). Este toque não foge da proposta do baque virado, entretanto para uma parte dos maracatus, contrapõe-se ao estilo próprio que o grupo constituiu para si.

Alguns maracatus são adeptos do que Naná pretende desenvolver na Abertura do Carnaval, que é o estilo “monológico” sistematizado por mestre Walter, do Estrela Brilhante do Recife (E. Carvalho 2007). Para os grupos que seguem mais fortemente este estilo, os ensaios com Naná podem ser mais fáceis, pois seus(as) batuqueiros(as) têm habilidade em executá-lo. Entretanto, para os grupos que seguem mais o estilo ‘dialógico’, pode haver dificuldades, especialmente porque tal estilo é transmitido em grande parte por imitação, como já apontamos antes. Observamos que alguns(mas) deles(as) nem sempre conseguem

entender a dinâmica da regência de Naná, demonstrando embaraço na compreensão, e por isso não acompanham as orientações.

Por conta das diferenças de estilos, são frequentes os desencontros entre o que é pedido pelo regente e o que é feito pelos(as) batuqueiros(as). A todo momento eles(as) são advertidos para tocar no mesmo andamento, intensidade e ritmo, bem como para atentar para a marcação e entrada dos instrumentos agudos, como o abê e/ou mineiro e o gonguê. Na prática, porém, há diversos desencontros de andamento e ritmo. Além disso, alguns(mas) maracatuzeiros(as) usam da intensidade para fazer prevalecer, não o que foi pedido por Naná, mas aquilo que foi aprendido com o mestre nos ensaios nas sedes. De forma que, em parte inconsciente e em parte proposital, o estilo do grupo se sobressai ao estilo requerido na Abertura do Carnaval. Portanto, parece falhar o esforço de tornar este encontro um exemplo de harmonia e convivência horizontal entre os maracatus de Recife e Região Metropolitana, que sugerimos acima, ao descrever como os grupos são reunidos para os ensaios na Rua da Moeda.

Outra dimensão deste evento ocorre nos momentos em que os maracatus entram e saem da cena do ensaio. Nestes momentos, se destacam as diferenças de estilo, bem como a comunicação entre os grupos por meio da música. O tempo de permanência que cada um deles tem para fazer uma breve apresentação do seu baque, ao entrar e ao se despedir do público, é oportuno para revelar as disputas e as alianças. Como lembra E. Carvalho (2007), as diferenças de baque de cada nação são reflexos da “comunidade de fala” da qual os maracatus fazem parte. Mas esta comunidade não é homogênea. Dentro dela há grupos que se percebem como aliados e por isso procuram fazer a sua rápida apresentação num período de tempo equivalente. Enquanto que os grupos que se percebem como rivais, demoram mais tempo para realizar tanto a saída, quanto a entrada na cena do ensaio, o que fica evidente por serem advertidos pelo mestre de cerimônia. Ele pede rapidez e respeito pelos demais grupos de maracatu, e também pelas atrações que se apresentarão depois do ensaio. Portanto, ao nosso ver,



os estilos musicais dos grupos demonstram suas relações dando ênfase ao estilo que tocam, estabelecendo uma comunicação para além do verbal. A música serve para dizer o não dito, reafirmando o conjunto maior de relações do qual cada grupo de maracatu é parte.

O resultado da música na Abertura do Carnaval, como será discutido no próximo tópico, demonstra que os ensaios podem acentuar a assimetria entre os grupos, e quiçá obliterar a comunicação que a música permite. O estilo requerido por Naná para a Abertura – que faz prevalecer a ‘monologia’ do baque de Luanda – desconsidera a possibilidade de manter as diferenças musicais da comunidade de maracatu – ou seja, permitir que os diferentes estilos dos grupos sejam mantidos sem perder uma ideia de unidade para o conjunto. Como descrito acima, a posição e atitudes de regência do percussionista nos ensaios privilegiam a sistematização e diminuem a imitação no processo de transmitir conhecimento musical. Com isso, tipos específicos de habilidades de execução dos instrumentos não são aproveitados. Quem sabe tal opção de estilo tenha também empobrecido o resultado musical desta orquestra de tambores, ao tempo em que a comunicação entre maracatus toma formas de competição em alguns momentos, e não de uma comunicação que inclui a música como um meio de transmitir conteúdos.

### **Movimento 3 – Orquestra de tambores**

A Abertura do Carnaval do Recife representa um momento de grande expectativa no contexto da festa como um todo. Todas as atenções se voltam para a praça do Marco Zero, no Bairro do Recife Antigo, um dos polos do carnaval da cidade. Nele os maracatus são esperados para um momento apoteótico. Os grupos acompanhados pelos seus mestres, juntamente com o músico Naná Vasconcelos, e por personagens principais de cada nação, como rei, rainha e dama do paço, bem como lideranças religiosas de terreiros importantes do Recife, concentram-se na Rua da Moeda, a partir do meio da tarde,

e de lá saem em cortejo, pelas 17:00 h, até o palco central no Marco Zero – onde ocorrerá a abertura em torno das 18:00 h.

Desde a concentração até o local da apresentação, o cortejo é acompanhado por uma multidão contagiada pelas batidas das alfaias, incluindo muitos jornalistas e fotógrafos de meios de comunicação locais e nacionais. A chegada ao local da apresentação também costuma ser esperada por milhares de pessoas, que se postam na frente do palco, onde ficará Naná Vasconcelos para reger os maracatus, em meio a toda efervescência da festa. Em média, onze nações de maracatu alinham-se em frente ao palco numa área reservada só para o batuque.

A entrada dos maracatus é sucessivamente anunciada, agora por dois mestres de cerimônia (um homem e uma mulher), que repetem uma breve descrição sobre a fundação, realeza, trajetórias históricas e filiação religiosa das nações. Eles convidam o público para reverenciá-las, ainda com maior ênfase do que ocorria durante os ensaios. Ao mencionar a realeza das nações nota-se que o(a) mestre(a) de cerimônia destacam as rainhas dos grupos maiores, por serem coroadas. Como por exemplo, Dona Elda, do Porto Rico, Dona Nadja, do Leão da Campina, e Dona Marivalda, do Estrela Brillhante do Recife, que além de coroadas quase todas são Yalorixás que lideram terreiros em suas comunidades aos quais os maracatus se filiam. Sendo a Abertura um espaço de divulgação do carnaval recifense, importa dizer que tudo que se liga a ela, favorece ganhos significativos na corrida por visibilidade midiática e reconhecimento social pelos grupos de maracatus. É o caso dos principais personagens da corte, ausentes nos ensaios e agora presentes, que reforçam a importância de suas nações ao fazerem parte da festa. Entretanto, o batuque continua sendo o centro das atenções deste momento, inclusive pela quantidade de batuqueiros(as) reunidos(as), que impressiona o público.

O posicionamento dos maracatus no rés do chão obedece à mesma lógica aplicada aos ensaios, no que se refere à disposição dos instrumentos. Por sua vez, os grupos são localizados conforme suas alianças e rivalidades. Grupos aliados ficam próximos, e aqueles que têm

disputas são distanciados, sendo mais evidente a separação dos grupos com maior número de batuqueiros(as).

A cerimônia inicia-se com Naná Vasconcelos fazendo os primeiros movimentos das canções que seguem embaladas no ritmo do baque virado. Por último, coroando a apresentação, entra em cena o(a) cantor(a) convidado(a). Numa junção de percussão e vozes, a música parece caminhar como um conjunto harmonioso conduzido pela regência, mas ouvidos atentos não deixam de perceber as dissonâncias. Alguns grupos priorizam o baque do seu próprio maracatu, bem como alguns(mas) batuqueiros(as) desobedecem os seus mestres, priorizando o baque da sua nação. Este comportamento sugere resistência à ideia de unidade, apregoada por Naná Vasconcelos quando afirma, tanto nos ensaios quanto na abertura, que os maracatus formam uma grande e só nação.

Em nossas observações e conversas informais, percebemos que entre os(as) maracatuzeiros(as) é constante a queixa de que maracatus rivais aos seus não colaboram para que a unidade de maracatus prevaleça sobre suas diferenças internas, repetindo o que ocorria nos ensaios. Por exemplo, enfatizam que alguns grupos querem se sobressair pelo número de tambores que levam para a cerimônia, e pela forma de tocá-los com imponência, aumentando a intensidade do seu som e ‘abafando’ o volume de toque das outras nações.

Dessa forma, ao invés de sobressair um toque que poderia representar a todos, prevalece o toque do grupo que consegue tocar mais alto. A comunicação entre os grupos por meio da música torna-se um tipo de dissonância, melhor dizendo, a dissonância no toque impede a comunicação e transforma diálogo em monólogo. Aqui os termos ‘monólogo’ e ‘diálogo’ não são empregados como analogia ou desdobramento aos termos ‘dialogia’ e ‘monologia’, mas no sentido de silenciar a voz do outro, por meio do estilo que se impõe como prevalente naquele momento. É possível perceber em tais questionamentos que ‘quantidade’ também se relaciona com ‘qualidade’ para expressar estilo, conforme sugerimos anteriormente.

Relembrando o que dissemos no item anterior, a forma de negociar o estilo executado na Abertura do Carnaval parece ser assimétrica. Ao deixar de mesclar os diferentes estilos e produzir uma sonoridade que contemplates as variações internas ao conjunto, a proposta rítmica uníssona que prevaleceu mobiliza os maracatus para um tipo de ruptura, encontrando meios de manter os modos de fazer específicos de cada nação. Pode-se pensar que isso não invalida a ideia de sinfonia produzida pela sonoridade das quinhentas alfaias, mas dentro dela a comunicação entre os grupos diminuiu em favor de um monólogo, como dissemos antes. Os dois polos por onde transitam os estilos de cada grupo de maracatu se esmaecem e tende para que apenas um deles tenha maior ênfase.

É bem verdade que a Abertura do Carnaval com os maracatus representa uma conquista do Movimento Negro, na luta pelo reconhecimento das questões que envolvem a cultura negra, bem como no combate ao racismo. Entretanto, a forma como o evento é pensado para reunir os grupos não parece congrega as diferentes formas de tocar de cada um deles.

### **Encerramento (Finale)**

Chegado este momento de encerrar a discussão, faremos breves considerações teóricas que anunciamos no item de *Abertura*. Relembramos nossa hipótese teórica, de que o resultado musical da orquestra de tambores, que transforma diálogo em monólogo na comunicação por meio da música entre os grupos, pode decorrer da forma como se compreende os sentidos, a percepção e a constituição de habilidades no ocidente na explicação da cognição humana, em acordo com Tim Ingold.

Para Tim Ingold a supremacia que o ocidente atribui à representação simbólica para estudar a cultura e a sociedade e, por conseguinte, a cognição humana, está centrada no logocentrismo (conteúdos da fala e da escrita) e contamina a produção teórica da antropologia. Por

isso, não se consegue levar em conta como a percepção decorre de um engajamento no mundo que envolve todo o corpo, não podendo ser reduzida às imagens e às representações que se fixam na mente, do ponto de vista cognitivo. Neste sentido, a língua e os conteúdos de comunicação não podem se restringir aos conteúdos da fala e da escrita, mas precisam levar em conta a relação dos seres humanos com o mundo, mais precisamente o ambiente, que inclui seres vivos naturais e as ferramentas produzidas pela humanidade.

Em estudos densos, onde compara visão e audição, Tim Ingold (2000; 2008) mostra como o aprendizado de um instrumento engaja todo o corpo. A dimensão teórica do aprendizado, por notação musical e convenções rígidas, torna-se secundária face ao desenvolvimento de habilidades que incluem a própria relação entre o corpo e o instrumento. A noção de habilidade é central para constituir o aprendizado, ela é definida dando maior ênfase à abertura para a criatividade e invenção, que rompem com regras pré-estabelecidas e convenções pré-existentes.

Sendo ainda mais radical na sua proposta, na qual é claramente rompida a oposição natureza e cultura para pensar a cognição, Ingold propõe que a noção clássica de pessoa ceda lugar à noção de organismo-pessoa<sup>21</sup>. Posto que os seres humanos são ao mesmo tempo corpo e suas sensações, e estão situados num ambiente com muitos outros organismos, a forma de defini-los com maior precisão e melhores resultados teóricos, é considerá-los na sua dimensão física de corpos biológicos e na sua dimensão de produtores simbólicos. Cultura não é apenas criação simbólica, mas também resultado do engajamento físico no mundo.

Esta proposta teórica, a nosso ver, possibilita analisar o estilo ‘diológico’ de transmissão de conhecimento dentro do maracatu. Como dito acima, o aprendizado do toque se faz em conformidade com o que Tim Ingold define como “desenvolvimento de habilidades”. Ou seja, ocorre a partir do engajamento num conjunto de relações sociais densas e variadas – vizinhança, religião, parentesco; bem como no

engajamento com o ambiente – confecção dos instrumentos, das vestimentas dos maracatus; ambas reunidas na narrativa de histórias de resistência e de triunfos.

O contato com os instrumentos se faz ao longo do ciclo da vida dos(as) maracatuzeiros(as), quando o corpo é engajado no seu conjunto e cresce num manuseio constante do tambor. O tambor é visto, apalpado, ouvido, cheirado: todos os sentidos estão engajados na sua produção e na sua apropriação. As pessoas estão inseridas no ambiente que lhes fornece o material e permite sua fabricação. A pessoa aprendiz desenvolve modos de lidar com o instrumento com uma ordem de intimidade onde a habilidade, assim produzida, vai além do ‘apenas tocar’. Esta habilidade se relaciona com a produção de imagens visuais e projeções táteis que se mesclam com a audição. Por isso mesmo, a imitação pode ser suficiente para tocar o tambor, sem que sejam necessários guias e regras para se tornar proficiente. Quem assim o toca pode não ver necessidade de explicá-lo em palavras, sendo suficientes os gestos, como bem exemplificou E. Carvalho (2007) ao descrever o modo de ensinar de Seu Toinho, mestre do Encanto da Alegria.

Reduzir todo este processo ao ensino por meio de oficinas fatalmente implica em perder variedade para ganhar objetividade sonora, por assim dizer. A riqueza da sonoridade em termos de variações, de marcações, das contribuições individuais, e assim por diante, será resumida a um conjunto de regras, que pode aumentar a precisão rítmica, mas certamente vai reduzir a ‘polifonia’ (para recorrer ao sentido etimológico da expressão, diferente de seu sentido técnico-musical).

A comunicação por meio da música entre os grupos pode se tornar um monólogo, numa analogia com os processos da língua a partir da relação entre fala e escrita. Ou seja, na linguagem o âmbito da fala possui uma riqueza e variedade de gestos que vão além das palavras ampliando os efeitos comunicativos; enquanto a escrita reduz a linguagem para caber em regras e convenções, restringindo sob certos aspectos o potencial comunicativo e sua criatividade. Como diz Tim

Ingold, a escrita tornou-se quase uma instituição no processo de transpor a fala para esta forma de expressão (Ingold 2000).

Tim Ingold tem recebido críticas a sua teoria por deixar pouco espaço para discutir a organização social e o poder que perpassa as relações entre os agentes sociais. Não há como negar que as ações dos agentes podem ser criativas, mas são também, simultaneamente, tolhidas por normas e regras originadas em campos de disputa pelo poder (Steil & C. Carvalho 2012), e na maioria das vezes traduzidas em forma de representações – faladas e escritas. Por isso, concordando com estas críticas, reconhecemos que a comunicação entre os maracatus, por meios musicais, reverbera um conjunto de representações, faladas e escritas, por meio das quais as normas e as regras sociais tem efeito de coerção sobre os agentes.

Seguindo com esta crítica, podemos também notar que a comunicação por meio da música está somada a um tipo de organização social que revela desigualdades no campo da cultura popular, e do maracatu como aqui viemos tratando. José Jorge de Carvalho (2010) analisa como as relações da cultura popular, particularmente seus mestres, com setores da classe média, com a indústria cultural e com as políticas culturais do estado e do campo do turismo, promovem desigualdades entre suas expressões. O maracatu, como bem salienta E. Carvalho (2007), enfrentou mudanças no seu toque, que resultaram no estilo “monológico”, a partir da inserção da classe média nas suas “comunidades de fala”, tornando necessário fixar regras para ensinar a estes(as) neófitos(as)<sup>22</sup>. Leonardo Esteves (2008) mostra como a participação da classe média, em maracatus de origem nas camadas populares, implicou em exclusões de batuqueiros da comunidade em favor de pessoas que tem mais prestígio e mais dinheiro. Elas pagam por seus instrumentos, dando ganhos financeiros ao grupo, e indiretamente seu prestígio social é em parte transferido para nação. Não é a toa que os maiores maracatus do Recife são aqueles que primeiro absorveram em suas fileiras de batuque pessoas de classe média. Em trabalhos anteriores mostramos como as relações de classe, raça e gê-

nero organizam os maracatus e produzem desigualdades dentro dos grupos e entre eles (Albernaz 2011; Oliveira 2011).

Assim, ao que parece, as mudanças de estilo aqui tratadas, ainda que indiretamente, também envolvem estas assimetrias de classe como seu contexto. Os embates entre os grupos por meio dos estilos dos seus toques expressam como a comunidade de maracatus em Recife está perpassada por desigualdades. Os maracatus mais silenciados pelo volume de toque são também os menores, os mais recentes, e aqueles com menos recursos financeiros e os de menor prestígio. Não importa se seu estilo é mais monológico ou mais dialógico. Por isso também o monólogo vence o diálogo no resultado final da Abertura do Carnaval, a qual foi desenhada com negociações restritas quanto ao estilo musical que nela seria executado, o que esperamos ter demonstrado nos itens anteriores.

Mas o que queríamos salientar era exatamente esta dimensão de comunicação por meio da música que o maracatu possui, e até o momento foi pouco explorada nos estudos sobre sua organização. Como também pouco explorada, e não só em pesquisas sobre maracatu, nas possibilidades que abre para os estudos de performance, e para compreender, através da música, as redes humanas inseridas no mundo.

## Notas

<sup>1</sup> Em Pernambuco existem dois tipos de maracatus, o maracatu 'nação' ou 'de baque virado', e o maracatu 'de baque solto', também chamado de maracatu 'rural' ou ainda maracatu 'de orquestra'. A distinção é nativa e baseia-se no ritmo, instrumentos, vestimentas, personagens e localização rural ou urbana. Aqui trataremos exclusivamente do maracatu nação.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.nanavasconcelos.com.br/> consultado em 23/10/2015.

<sup>3</sup> A orquestra de tambores é composta por: nove nações do Grupo Especial; a nação mais bem pontuada no concurso do carnaval do ano anterior do Grupo 1, e mais uma nação convidada. Esta composição segue a classificação dos grupos para o Concurso de Agremiações Carnavalescas da Prefeitura do Recife, constituído por quatro categorias: Grupo Especial, Grupo 1, Grupo 2 e Grupo de Acesso.



<sup>4</sup> Agradecemos a Felipe Rios a sugestão de leitura deste trabalho quando comentamos com ele o argumento aqui desenvolvido. Aproveitamos para esclarecer que os termos ‘monológico’ e ‘dialogico’ usados por E. Carvalho tem um sentido específico que apresentaremos no desenvolvimento deste trabalho. Os termos ‘monólogo’ e ‘diálogo’ que nós empregamos tem o sentido de possibilitar ou não sobressair a diferença na comunicação por meio da música e será explicitado também no decorrer do trabalho.

<sup>5</sup> Para uma descrição mais detalhada ver por exemplo: Guillen & Lima (2007); Oliveira (2011). Uma exceção é o argumento de Ernesto de Carvalho (2007) que demonstra como os maracatus vêm se fragmentando em suas partes, dando autonomia para a música.

<sup>6</sup> Há uma estreita relação entre estes dois grupos que são sediados no mesmo bairro (comunidade do Bode - Pina), partilham de um conjunto de batuqueiros(as) nas suas apresentações e ressaltam a existência de fortes relações entre seus(as) fundadores(as), especialmente ligações religiosas.

<sup>7</sup> Chamamos de batuqueiros porque as mulheres somente ingressam no batuque a partir da segunda metade dos anos 1980, intensificando-se na década seguinte (Oliveira 2011; Albernaz 2011).

<sup>8</sup> Salientamos que a categoria ‘sentido’ é definida pelo autor na sua dimensão sensorial, como o batuqueiro sente no seu próprio corpo o toque do tambor do seu companheiro dentro do grupo. Tim Ingold (2008) discute a percepção como resultante da interação dos sentidos, e considera que a audição envolve não apenas os ouvidos, mas todo o corpo. Voltaremos no ‘Encerramento’ a esta discussão. A categoria comunidade de fala é de E. Carvalho (2007), e num sentido simplificado implica no compartilhamento de significados e práticas comuns, que são negociadas de uma forma menos rígida do que os códigos escritos.

<sup>9</sup> Aqui fazemos um rápido resumo desta circulação, para maiores detalhes conferir em E. Carvalho (2007), em especial capítulo 2.

<sup>10</sup> E. Carvalho 2007, especialmente capítulo 2.

<sup>11</sup> Aqui utilizamos estes termos sem a necessária precisão que se usa na teoria musical ou na etnomusicologia, porque não é nossa especialidade. Tivemos o cuidado de indicar como usamos e definimos cada termo baseando-se na observação de campo.

<sup>12</sup> E. Carvalho (2007) enumera outros tipos de baque no maracatu nação, como o Baque de Parada, o Baque de Malê e o Baque de Trovão e os descreve em notação musical, com destaque para a comunicação entre os tambores na execução de tais baques. Ou seja, o autor quer mostrar como os tambores se comunicam dentro de cada grupo de maracatu. Nossa análise centra-se em como os estilos são importantes para a comunicação entre os grupos, especialmente conforme as avaliações de maracatuzeiros(as), por isso não vamos transcrever estas notações.

<sup>13</sup> Palmeira nativa de algumas regiões do nordeste do Brasil.

<sup>14</sup> O timbre também pode decorrer do tipo de baqueta e forma de tocar os instrumentos, entretanto, a questão mais destacada no campo é a diferença entre as alfaias para tratar da sonoridade da música do maracatu.

<sup>15</sup> Estas ‘virações’ ou ‘viradas’ são momentos especialmente importantes do desempenho musical dos maracatus, onde os batuqueiros abandonam momentaneamente o padrão rítmico de base que estiver sendo tocado. É destes momentos que vem o nome ‘baque virado’ como designação alternativa para os maracatus nação.

<sup>16</sup> Em quase todos os maracatus observados, com exceção do Estrela Brilhante de Igarassu, fomos informadas que a corte não precisa ensaiar os passos de dança porque se aprende naturalmente nos terreiros. Saliente-se que o cortejo se faz em forma de procissão e não apresenta uma coreografia.

<sup>17</sup> Visitamos ensaios nas sedes os seguintes grupos: Estrela Brilhante do Recife; Estrela Brilhante de Igarassu; Porto Rico; Cambinda Estrela; Leão Coroado. Não conseguimos acompanhar os demais grupos porque os ensaios foram desmarcados, ou por não estarem sendo realizados, ou por coincidência de horários entre eles. Acompanhamos cerca de 10 ensaios, mais intensamente no ano de 2009.

<sup>18</sup> Conferir em E. Carvalho (2007), especialmente capítulo 2, ao descrever o estilo de condução do batuque por seu Toinho, mestre do Encanto da Alegria, em comparação com mestre Walter, do Estrela Brilhante do Recife, primeiro ‘dialogico’, o segundo ‘monológico’.

<sup>19</sup> Aqui não estamos tratando de dialogia ou de monologia, nem tão pouco de estilos específicos, mas antes do resultado do conjunto do batuque consoante sua habilidade musical.

<sup>20</sup> Os cantos de maracatu nação são em Pernambuco tradicionalmente chamados de ‘toadas’ ou ‘loas’.

<sup>21</sup> Para uma discussão pormenorizada desta proposta ver Silva (2011).

<sup>22</sup> Este autor chama a atenção que o processo de criar um ensino mais sistemático para o baque do maracatu também ocorreu entre maracatus originados em bairros populares, sendo o exemplo o maracatu Porto Rico, no bairro do Pina, na década de 1960. Por se localizar distante da Zona Norte foi necessário um investimento intencional de enviar um mestre para ensinar pessoas que não tinham a prática de longa duração do maracatu. Portanto, algum grau de sistematização foi aí iniciado.

## Referências

ALBERNAZ, Lady Selma F. 2011. “Gender and musical performance in Maracatus (PE) and Bumba Bois (MA)”. *Vibrant*, 8(1):324-353. (<http://www.vibrant.org.br/issues/v8n1/lady-selma-ferreira-albernaz-gender-and-musical-performance-in-maracatus-pe/>; acesso em 30 de abril de 2015).

- CARVALHO, Ernesto Inácio. 2007. *Diálogos de Negros, Monólogos de Brancos: Transformações e Apropriações Musicais do Maracatu de Baque Virado*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.
- CARVALHO, José Jorge de. 2010. “‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina”. *Revista Antropológicas*, 21(1):39-76. (<http://www.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/189/140>; acesso em 30 de abril de 2015).
- CRUZ, Danielle Maia. 2008. *Sentidos e significados da negritude no maracatu Nação Iracema*. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: UFC.
- ESTEVES, Leonardo Leal. 2008. ‘Viradas’ e ‘Marcações’: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado do Recife-PE. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.
- INGOLD, Tim. 2000. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.
- INGOLD, Tim. 2008. “Pare, Olhe, Escute! Visão, audição e movimento humano”. *Ponto Urbe*, 3:2-43. (<http://pontourbe.revues.org/1925>; acesso em 22 de março de 2015).
- INGOLD, T., FIORI, A. L., ANDRADE, J. A., TESTA, A. & e TAMBUCCI, Y. 2012. “Diálogos Vagueiros: vida, movimento e antropologia”. *Ponto Urbe*, 11:2-13. (<http://pontourbe.revues.org/334>; acesso em 22 de março de 2015).
- KOSLINSKI, Beatriz Zanini. 2011. ‘A minha Nação É Nagô, a Vocês Eu vou Apresentar’: Mito, Simbolismo e Identidade na Nação Maracatu Porto Rico. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.
- LIMA,IVALDO M. F. & GUILLEN, Isabel C. M. 2007. *Cultura Afro-Descendente no Recife: Maracatus valentes e catimbós*. Recife: Edições Bagaço.
- OLIVEIRA, Jailma Maria. 2011. *Rainhas, Mestres e Tambores: Gênero, corpo e a rfeatos no maracatu-nação pernambucano*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE.
- SAUTCHUK, Carlos. 2007. *O Arpão e o Anzol: técnica e pessoa no estuário da Amazônia (Vila Sucuruju, Amapá)*. Tese de Doutorado. Brasília: UnB.
- SILVA, Regina Coeli M. 2011. “A Teoria da Pessoa de Tim Ingold: mudança ou continuidade nas representações ocidentais e nos conceitos antropológicos?”. *Horizontes Antropológicos*, 17(35):357-389. (<http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/paginas/n35/n35a12.html>; acesso em 27 de outubro de 2015).
- STEIL, Carlos A. & CARVALHO, Isabel C. 2012. *Cultura, Percepção e Ambiente: diálogos com Tim Ingold*. São Paulo: Editora Terceiro Nome.

**Abstract:** Music is the centerpiece of a series of events that use *maracatu* (drum ensembles) in Recife's carnival. It is through music that a specific type of communication becomes accessible, as we try to show here. Our fieldwork (2009-2014) mainly consisted of attending maracatu rehearsals and the opening of Recife's Carnival (Abertura do Carnaval). We interpret the data we have collected and try to offer an analysis of the interaction between humans and objects, taking into account sensory perceptions and their cognitive implications. We seek to advance a theoretical discussion about music and communication that can go beyond representation and consider skills and perceptions mediated by musical instruments. The music seems to establish modes of communication among maracatu groups that refer to their historical trajectories, tradition markers, and the boundaries separating them, which adds to what is said and written about the groups. The musical communication also highlights asymmetries and inequalities in the relationships between groups.

**Keywords:** Maracatu; Carnival in Pernambuco (Brazil); Music in Pernambuco (Brazil); Anthropology of Communication; Popular Culture.

Recebido em maio de 2015.

Aprovado em novembro de 2015.