

MARACATUS-NAÇÃO ENTRE OS MODERNISTAS E A TRADIÇÃO: DISCUTINDO MEDIAÇÕES CULTURAIS NO RECIFE DOS ANOS 1930 E 1940.

ISABEL CRISTINA MARTINS GUILLEN

Professora do Departamento de História da UFPE

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir a presença da cultura popular nas manifestações culturais e artísticas do movimento modernista, nas décadas de 1930 e 1940, em Pernambuco, enquanto geradora de temas identitários, contribuindo para a constituição de um modo de ser, para a invenção da *pernambucanidade*. Diante da diversidade que a questão aborda, escolhemos analisar a presença do maracatu-nação nas obras de Lula Cardos Ayres, Ascenso Ferreira e Capiba. Entendemos que, para a história dos maracatus-nação, trata-se de um momento privilegiado, na medida em que o movimento de mediação cultural resultará numa legitimidade social e política do folguedo, que passa a ser visto como a mais legítima e autêntica dentre as manifestações da cultura popular pernambucana. *Palavras-chave:* maracatus-nação; xangôs, carnaval, modernismo.

Abstract: This article aims at describing the presence of popular culture within cultural and artistic manifestations of the Modernist Movement, in the 1930's and 1940's, in Pernambuco, such as they created identity themes, and thus participated in the constitution of a specific way of being, in other terms "pernambucanidade". Given their great diversity, we chose to analyze the presence of "maracatu-nação" in the work of

Lula Cardos Ayres, Ascenso Ferreira and Capiba. It seems to us that the history of “maracatus-nação” represent a special moment, since a movement for cultural mediation resulted in this style’s social and political legitimacy, which was thence to be seen as the most legitimate and authentic among other manifestations of popular culture in Pernambuco. Key-words: “maracatus-nação”, xangôs, carnival, Modernist Movement

Neste trabalho, intentamos levantar algumas questões que circundam os movimentos de mediação cultural que alçaram o maracatu e, em especial, o maracatu-nação, símbolo da cultura popular pernambucana, ícone identitário que perpassa quase todas as manifestações culturais da cidade do Recife, a partir da década de noventa do século passado. Quando comparamos com a imagem que a sociedade pernambucana tinha desses folguedos no início do século XX, percebemos claramente que houve um movimento de transformação, que legitimou esta expressão da cultura popular, uma vez que eram vistos como “coisas de negros” ou “reminiscências” africanas, que estavam destinadas ao desaparecimento. Contrariamente à visão folclorista que pugna pela preservação da cultura popular e, conseqüentemente, da tradição, o desaparecimento desses grupos era expresso com um certo alívio, uma vez que se tratava de resquícios de um passado colonial que, supostamente, todos queriam superar. Nas décadas de trinta a cinquenta do século XX, no entanto, assiste-se em Recife movimentos de mediação cultural que são fundamentais para se compreender a metamorfose pela qual o maracatu vai passar, que conferem aos grupos não só o direito de existirem, mas também legitimidade e autenticidade, passo fundamental para que os maracatus sejam vistos como formadores da identidade cultural da cidade. O papel de mediação foi sobretudo exercido por artistas modernistas, como Ascenso Ferreira e Lula Cardoso Ayres, que serão objeto de discussão neste artigo.

Não há dúvidas de que o tema da mediação cultural extravasou o campo da Antropologia e adentrou os territórios do historiador, precedida por uma discussão onde ela não é expressamente declarada, nos trabalhos de Bakhtin e de Ginzburg, com os conceitos de circularidade cultural.¹ Igualmente, os chamados *estudos culturais* colocaram em voga o tema, notadamente nos trabalhos de Stuart Hall, Homi Bhabha e os latino-americanos Martín Barbero e Nestor García Canclini.² No Brasil, a

questão ganhou ampla difusão através do trabalho de Hermano Vianna, *O mistério do Samba*.³

É importante lembrar, em meio à voga atual, que os movimentos de mediação cultural não eliminam os conflitos e tensões sociais, apesar de teoricamente nos deixarem, em muitos momentos, com aquela sensação de permanente consenso entre cultura popular e mediadores culturais... Historiadores, no entanto, têm mostrado que nem sempre o consenso ou a mediação cultural é aceita, a exemplo dos trabalhos de E. P. Thompson, ou de Clementina Pereira da Cunha, *Ecos da Folia*, que analisa no carnaval carioca esses momentos de tensão e disputa.⁴ Até porque uma história da cultura popular é sempre uma história da relação entre mediação e conflito, uma vez que o próprio conceito de cultura popular, se mérito há em preservá-lo, está no fato de marcar o lugar social onde é produzida.⁵ Observação que também é válida para muitos dos trabalhos dos estudos culturais, a exemplo de Stuart Hall e outros intelectuais que se debruçaram sobre o tema da cultura, lembrando que a história cultural é sempre um movimento entre mediação e conflito.

Importa para nossa discussão, para a história dos maracatus-nação especificamente, que, nos anos de 1930 a 1945, em meio à intensa repressão aos maracatus e às religiões afro-descendentes intensificada na interventoria de Agamenon Magalhães, houve sim um movimento de mediação cultural, que alçou os maracatus-nação do lugar de “coisas de negro” de provável desaparecimento por ser reminiscência de antigas práticas de escravos africanos, para o lugar de cultura autenticamente pernambucana, matriz africana no *meeting point* cultural que se promove nesse período.

O maracatu aparece pontualmente na obra de alguns dos modernistas, notadamente Lula Cardoso Ayres, não mais com aquele caráter saudosista e melancólico que encontramos na obra de Pereira da Costa ou Mário Sette. Na discussão promovida pelos modernistas, apesar de não ter desaparecido de todo uma certa característica de saudade e melancolia que se lhes imputa, presente nas obras de Ascenso Ferreira e também de José Lins do Rego, marcando a ambigüidade com que o movimento de mediação cultural se processa, o maracatu-nação aparece não mais como uma dentre tantas outras manifestações folclóricas, mas como portadora de uma identidade regional. Esse novo olhar, perceptível

na obra de Lula Cardoso Ayres, quando elege como um de seus temas a rainha do maracatu em sua majestade, foi precedido de importante movimento que, nos anos de 1930 a 1950, também re-posicionou o lugar da cultura afro-descendente (é quando se torna afro-brasileira), o que será objeto de nossa discussão a seguir.

Regionalismo e tradição

Nos anos de 1920 a 1940 os temas nação, região, identidade, cultura popular e cultura afro-descendente foram centrais no debate intelectual, constituindo um verdadeiro amálgama cultural. Intelectuais como Gilberto Freyre e Ascenso Ferreira, dentre outros, contribuíram decisivamente para uma discussão sobre a inserção do negro e de suas manifestações culturais e religiosas na formação da cultura brasileira. A par da importância dessa discussão para a afirmação de uma identidade regional e re-ordenamento político do poder da oligarquia diante do cenário nacional, o lugar dessa cultura negra é o lugar da tradição.⁶ Tradição não só no sentido antropológico do termo (regras, hábitos e costumes), mas em seu sentido mais conservador, ou seja, aqueles aspectos que resistem à mudança, ou aos quais se imputam valores que devem ser preservados. A tradição é um tema importantíssimo para os modernistas e, nesse contexto, Mário de Andrade tenta equacionar a relação modernidade e tradição, principalmente quando se propõe a pensar em como seria uma música nacional. Nesse debate, Mário vai privilegiar a necessidade do artista promover uma transfiguração erudita das manifestações populares, tendendo a enfatizar os elementos folclóricos, marcadamente os rurais. De uma certa forma, a modernidade não se apresenta como negação do passado, mas como atualização, não se afastando o compromisso com a tradição.⁷

No entanto, a tradição não pode ser encarada como mera invenção de intelectuais no processo de mediação cultural.⁸ A respeito da cultura afro-descendente, Sérgio Ferretti observou que devemos ter cuidado ao atribuir as tradições existentes nos terreiros à mera criação de intelectuais, referindo-se criticamente às observações de Beatriz Dantas, ao discutir a relação dos intelectuais, notadamente antropólogos e folcloristas, com os terreiros.⁹ É inegável que um sem número de intelectuais contribuiu sobremaneira para dar visibilidade e legitimidade à religião dos orixás,

dentre os quais poderíamos destacar Arthur Ramos, Edson Carneiro, Gilberto Freyre, Roger Bastide, dentre outros. No entanto, para Ferreti, retira-se dos terreiros a condição de sujeitos na criação de tradições, como se estas só tivessem sido inventadas por intelectuais. É importante discutir o processo de ideologização das tradições, apresentadas como um ardil, um instrumento de cooptação e dominação – ou melhor, uma anuência dos populares pais de terreiro à dominação dos intelectuais. É melhor aqui tratar de tradições, ou seja, é preciso distinguir-se aquilo que os intelectuais vão denominar de tradição, da prática e da vivência da tradição pelos populares. É preciso reconhecer nestes o direito de criar tradições, de ter suas próprias tradições. Thompson, exemplarmente, nos mostra como as tradições são a base para a formulação de práticas culturais de resistência, não podendo, portanto, a tradição ser entendida a priori como alienante ou instrumento de cooptação dos populares.¹⁰

Desse modo, matizando a questão, essa tradição inventada pelo discurso regionalista, e que parte das práticas culturais dos afro-descendentes, não é necessariamente a mesma da experiência social. Dito de outra forma, a apropriação das tradições da cultura popular pelos intelectuais e mediadores culturais não significa que as mesmas tenham sido vividas tal qual foram incorporadas no discurso regionalista, pois significaria negar aos grupos sociais a capacidade de criar suas próprias regras, modos de vida e costumes. Nem se pode negar que as tradições inventadas o foram no processo de mediação entre intelectuais e praticantes.

O interesse maior neste momento é analisar esse processo extremamente complexo, que é o da circulação cultural em que os mediadores culturais são centrais para o que Fernando Ortiz vai denominar de transculturação, e que hoje poderíamos designar também como hibridismo.¹¹ Há um discurso proferido por intelectuais diversos, folcloristas, literatos, antropólogos, que diz como é o maracatu – e que cria uma tradição (um conjunto de regras que devem ser seguidas pelos maracatus que desejem concorrer aos prêmios oferecidos nos desfiles de carnaval, por exemplo). Isto não significa que os maracatuzeiros tenham vivido o maracatu de acordo com essa tradição. Nos anos quarenta do século XX, por exemplo, os intelectuais ainda não haviam feito uma separação nítida entre o maracatu-nação e o maracatu de orquestra, e há

uma clara confusão sobre como deve ser o maracatu. No entanto, aos poucos, aquilo que os intelectuais afirmam ser o maracatu legítimo adentra as práticas sociais, fazendo com que os grupos comecem a estabelecer diferenças entre um jeito e outro.¹² Quando Guerra Peixe publica seu trabalho, *Maracatus do Recife*, essa distinção é clara, e o autor não poupa os intelectuais, que não tinham percebido que se tratava de duas manifestações distintas, a exemplo de Bastide em *Nordeste místico em branco e preto*.¹³

Uma tradição, portanto, vinha sendo discutida nos período em questão pelo grupo que, com Gilberto Freyre, pensava regionalismo e modernismo no Recife, e era uma questão central.¹⁴ Na constituição dessa tradição – e da identidade regional – a cultura afro-descendente teve um papel destacado, pois, ao fornecer a originalidade dos traços culturais que vinham da África, mostrava que a tradição regional não era só de origem européia, mas sim mestiça. Terreiros de Xangô, maracatus, calungas, forneciam ao discurso desses intelectuais a riqueza do folclore nordestino, contribuindo decisivamente para a construção de uma identidade regional.

Os anos 1930 e a cultura afro-descendente no Recife.

Corre o ano de 1934. A intelectualidade do Recife ainda vive o impacto do lançamento de Casa Grande & Senzala, quando um hipotético e talvez imprevidente leitor do Diário de Pernambuco, no início do mês de setembro, lê que o Dr. Gilberto Freyre estava aprontando mais uma das suas: organizava um congresso cujo tema era a cultura afro-brasileira!¹⁵ Desde meados dos anos 1920, quando voltou dos Estados Unidos, Gilberto Freyre vinha atuando como mediador cultural, mostrando a uma elite que se queria branca e letrada, a “morenidade” do povo brasileiro.¹⁶ Em meio, evidentemente, à intransigente defesa das tradições.

Por que qualificamos nosso hipotético leitor de imprevidente? Imaginamos que, no mínimo, suas sobrancelhas tenham se levantado diante da notícia, revelando surpresa ou estranhamento, pois os leitores do *Diário de Pernambuco* estavam habituados a ler notas em que essa cultura afro-brasileira era criminalizada, já que nas páginas policiais

dos jornais do Recife, comumente encontram-se notícias ou de batidas policiais aos então denominados catimbós, ou de moradores e vizinhos que escreviam para as autoridades da cidade ou para os jornais, reclamando contra as atividades dos terreiros de cultos afro-descendentes, do “barulho infernal” que suas festas provocavam até altas horas da madrugada. Reclamações estas que vararam décadas, o que revela, por outro lado, a persistência dessas práticas culturais em meio às estratégias disciplinares ou mesmo à repressão pura e simples.

Desde o século XIX, as posturas municipais da cidade do Recife insistiam em proibir os batuques dos negros, enquanto eles teimavam em mantê-los, revelando que entre proibições, conflitos e batidas policiais, as práticas culturais dos afro-descendentes, fossem elas batuques religiosos ou festivos, considerados divertimentos (maracatus), encontravam nos interstícios sociais espaços para negociação e manutenção dessas práticas.¹⁷ Ao final do século XIX, a ideologia do branqueamento e as aspirações da elite a se assemelharem ao modelo de civilização européia vão fornecer suporte para perseguições e estratégias disciplinares das manifestações da cultura popular, notadamente as afro-descendentes. O folclore, enquanto campo do saber, começa a registrar essas práticas culturais como meras sobrevivências de coisas de escravos, reminiscências de um tempo passado, fadadas, portanto, ao desaparecimento. Nesse contexto, a transferência desses divertimentos para o espaço do carnaval foi argumento recorrentemente utilizado pela historiografia, mostrando que os grupos de afro-descendentes elaboravam estratégias em que visavam encontrar brechas para a manutenção de suas práticas e ao mesmo tempo reconhecimento social.¹⁸ Com as devidas licenças obtidas nas delegacias de polícia, maracatus e outras agremiações garantiam o direito de desfilar pelas ruas da cidade durante o carnaval.¹⁹

As décadas finais do século XIX e início do XX são, nesse sentido, momentos de mudança e transformação. Recife se modificava, assumia ares de cidade moderna e mundana. Apesar da crise econômica que persistia, a cidade crescia, se espraiava e começava a subir os morros localizados na zona norte. Encruzilhada, Casa Amarela, Água Fria, Beberibe recebiam os migrantes que chegavam na cidade oriundos da zona da mata, uma vez que os engenhos de fogo morto não conseguiam

empregar mais as pessoas. Os tradicionais bairros populares de São José e Santo Antônio, já densamente povoados, não suportavam abrigar tanta gente que chegava. Tanto Vicente Lima quanto Gonçalves Fernandes, já na década de 1930, localizam os terreiros visitados nessa região, e para lá se mudavam os principais clubes, troças, maracatus e caboclinhos.²⁰

Concomitantemente às mudanças que ocorriam na vida das pessoas que faziam a cultura popular na cidade, intelectuais também se interessavam por estas manifestações. O médico psiquiatra Ulisses Pernambucano de Mello foi um deles.²¹ No início dos anos 1930, constitui uma equipe para estudar as religiões afro-descendentes, em especial os Xangôs, interessado no transe enquanto fenômeno psíquico. Fazem parte de sua equipe, nesse momento, Albino Gonçalves Fernandes, que publicou, em 1937, *Xangôs do Recife*, e Pedro Cavalcanti, além de outros que circulavam com a equipe, como Vicente Lima. Essa equipe dedica-se a estudar os Xangôs, e intervém junto à polícia para minimizar as batidas policiais, dando a alguns terreiros que se mostraram dispostos a colaborar com a ciência, a tranqüilidade que a grande maioria não possuía, considerada como práticas de charlatanismo ou prática ilegal da medicina.²² Em obras como as de Pedro Cavalcanti, Gonçalves Fernandes e Vicente Lima, as religiões afro-brasileiras são vistas como manifestações do passado escravista, entendidas muitas vezes, principalmente em Lima, como manifestações de um grupo que ainda não tivera condições de se educar e compreender as verdadeiras bases da civilização. Manifestações, portanto, fadadas ao desaparecimento diante da irreversibilidade do progresso histórico.

A realização do I Congresso Afro-Brasileiro no Recife, ao final do ano de 1934, causou grande impacto cultural na cidade. A forma como foi organizado – na verdade, seu caráter informal – contribuiu sobremaneira para uma certa aceitação da cultura afro. O Congresso teve sua cerimônia de abertura realizada no terreiro de Pai Anselmo! E para aqueles que não se atreviam a adentrar os terreiros, houve a apresentação, organizada por Ernani Braga, de um grupo de toadas de Xangô, que as “meninas do Conservatório cantaram no dia do encerramento, debaixo de palmas de entusiasmo da melhor gente do Recife”. Para Gilberto Freyre, essa gente se voltava para o assunto, e descobria “nessas coisas de negro”, “uma riqueza nova de emoção, de sensibilidade, até mesmo de espiritualidade; uma parte grande e viva da

cultura brasileira.”²³ E não era pra menos. Ainda no Teatro de Santa Izabel, organizou-se uma exposição de objetos da arte afro-brasileira, e entre bichos de barro e pau, cachimbos, figas, estandartes e bonecas de maracatu, “a melhor gente do Recife” pôde apreciar obras de Cícero Dias, Di Cavalcanti, Nomeia, Santa Rosa, Manoel Bandeira, Luis Jardim, dentre outros. A presença de Pai Anselmo e de Albertina de Fleury, rainha de um maracatu não identificado, além de outros participantes, que não podem ser classificados de elite letrada, faz com que a avaliação feita por Gilberto Freyre deva ser pensada mais detidamente. Diz ele que

*(...) o Congresso do Recife, com toda a sua simplicidade, deu novo feitio e novo sabor aos estudos afro-brasileiros, libertando-os do exclusivismo acadêmico ou cientificista das escolas rígidas, por um lado, e por outro, da leviandade e da ligeireza dos que cultivam o assunto por simples gosto do pitoresco, por literatice, por politiquice, por esthetismo, sem nenhuma disciplina intelectual ou científica, sem um sentido social mais profundo dos factos. A colaboração de analfabetos, de cozinheiras, de pais de terreiro, ao lado das dos doutores, como que deu uma força nova aos estudos, a frescura e a vivacidade dos contactos directos com a realidade bruta.*²⁴

Poderíamos, por um lado, alegar que há no mesmo um certo tom populista. Por outro, como deixar de considerar que Gilberto Freyre teria uma certa razão ao apontar que os estudos antropológicos precisavam dessa aproximação, para se evitar a transformação de seu objeto – a cultura afro – em pitoresco ou “exclusivismo acadêmico”? Mas o que nos pode surpreender – para os mais céticos – é que buscava nesse contato “o sentido social mais profundo”. Pode-se, e deve-se, discordar desse sentido que Gilberto Freyre atribui à “realidade bruta”, sentido este que não é unívoco, para os que viveram aqueles tempos. Para Gilberto Freyre, o sentido preciso de firmar uma tradição sob o domínio da velha oligarquia açucareira. Mas as repercussões do Congresso vão além dessa elite letrada. Adentram os grupos de negros que, através de organizações que congregam a chamada Frente Negra, pensam e questionam sua

condição. É obvio que para os mais conservadores, tais organizações, assim como o próprio congresso, só podia ser coisa de comunistas.

Jaime Aguiar, então líder da Mocidade Negra de São Paulo, escreveu uma carta transcrita no Diário de Pernambuco, sugerindo que se ventilasse durante o Congresso “os problemas maiores do negro brasileiro”. Quais seriam esses “problemas maiores”? Talvez a discriminação racial fosse um deles, ou quem sabe a necessidade dos negros fundarem organizações para discutir a sua situação, pois, no ano seguinte, nosso leitor do *Diário* ficava sabendo que, durante o Congresso, o senhor Gustavo Barroso teria taxado o senhor Miguel Barros, representante da Frente Negra Pelotense, de agente comunista. Que protestava veementemente contra as acusações feitas às organizações negras, de obediência às ordens de Moscou.²⁵ Recife, 1936. Solano Trindade, que participara do Congresso Afro Brasileiro, funda o Centro Cultural Afro-Brasileiro e a Frente Negra Pernambucana, uma extensão da Frente Negra Brasileira. Em seus *Poemas de uma vida simples*, publicados em 1944, afirma “ter orgulho de ser filho de escravos”.

*Quando eu nasci,
Meu pai batia sola,
Minha mana pisava milho no pilão,
Para o angu das manhãs...
Portanto eu venho da massa,
Eu sou um trabalhador...
Ouvi o ritmo das máquinas,
E o borbulhar das caldeiras...
Obedeci ao chamado das sirenes...
Morei num mucambo do “Bode”...
E hoje moro num barraco na Saúde...
Não mudei nada...*

O que não mudava, o lugar social do negro, sua condição de trabalhador e morador dos mocambos e favelas. Solano tinha mudado do Recife para o Rio de Janeiro, mas não mudara nada. Ao mesmo tempo, conclamava por uma Abolição número dois, uma libertação que uma certa cultura afro, dos batuques, bombos e caracaxás, impedia que percebesse como se daria sua libertação... Ambigüidade difícil de ser

interpretada... Ambigüidade de quem viveu a condição e sentiu como foi ser negro.²⁶

*Parem com estes batuques,
Bombos e caracaxás,
Parem com estes ritmos tristes e sensuais
Deixem que eu ouça
Que eu veja
Que eu sinta
O grito
A cor
E a forma
da minha libertação...*

Ambigüidades apontadas aqui com o intuito de mostrar ao leitor que não estamos tratando com movimentos culturais simples, que as vias em que a cultura circula são de mão dupla, que suas práticas e significados estão em permanente remodelação.

Após a realização do I Congresso Afro-Brasileiro, os trabalhos nele apresentados foram publicados e o livro foi de pronto discutido nas páginas do *Diário de Pernambuco*. Aos poucos, novos sinais de incorporação da cultura afro-descendente adentram as práticas culturais das elites, o que não significa sua plena aceitação – é preciso se discutir o quanto elas ainda são vistas como pitorescas e reminiscências de antigas práticas de negros escravos. A folclorização apaziguadora é capaz de fazer com que a cultura seja aceita e, ao mesmo tempo, manter os negros “no seu devido lugar”. No artigo *Negros e brancos no carnaval da Velha República*, Peter Fry e demais autores observam que “explicar porque os batuques – ou mais precisamente a identidade étnica que eles simbolizavam – se transformam em problema público, implica, com certeza a compreensão da alteração significativa que ocorre na relação entre governantes e governados. Aos escravos podia-se permitir manter seus valores e crenças – porque eram concebidos como estando fora da sociedade. Aos negros cidadãos deviam ser negros só na pele. No mais, há a necessidade de eliminar os vestígios africanos.”²⁷ O governo de Agamenon Magalhães resolveu levar a sério tal necessidade e redobrou esforços intelectuais e recursos para reprimir práticas bárbaras e

incivilizadas. Durante esses anos, a cultura afro-descendente viveu momentos de dura repressão, legitimada pelo Estado.

Entre idas e vindas, em 1938, a famosa bailarina Eros Volússia, que provocava furores no Rio de Janeiro, veio ao Recife e apresentou no Teatro Santa Izabel duas coreografias que tinham como tema o frevo e o maracatu. Nosso hipotético leitor, ao ter nas mãos o *Anuário do Carnaval Pernambucano*, uma publicação feita pela Federação Carnavalesca Pernambucana, em 1938, pôde admirá-la em uma fotografia em que vestia uma fantasia assemelhada aos caboclinhos, e também pôde saber que esses artistas não perdiam a oportunidade de conhecer a cultura afro-descendente, pois lá estavam publicadas fotografias de nossa esfuziante dançarina no Xangô do Pina e no Maracatu Cruzeiro do Forte. Percorrendo ainda as páginas deste anuário, encontramos outras fotografias de Xangôs bem como do Maracatu Leão Coroado e do Maracatu Elefante.²⁸ Será que podemos afirmar que encontrar essas imagens e descrições da cultura afro estavam se tornando corriqueiras? E isto pode ser tomado como indício de sua aceitação pela sociedade? Infelizmente não! Nosso hipotético leitor vive o início do Estado Novo em Pernambuco, sob a égide de Agamenon Magalhães, que tinha como seus principais assessores um grupo de católicos, e as religiões afro-descendentes conheceram dias de intensa perseguição.²⁹ E os clubes, troças e maracatus, dias de normatização.³⁰ O maracatu, no entanto, graças ao trabalho desses intelectuais, encontrava-se em vias de ser alçado a símbolo da autêntica cultura negra em Pernambuco. Vejamos como ele foi tratado em algumas obras específicas, notadamente nas obras de Ascenso Ferreira, Capiba e Lula Cardoso Ayres.

Ascenso Ferreira e Capiba.

Manuel Bandeira observa, no prefácio à edição de luxo do livro “Poemas” (1922-1951) de Ascenso Ferreira, uma certa diferença que marca o jeito de ser nordestino e que transparece na obra do poeta, assim como em Cícero Dias. Nestes, percebe-se “a compreensão total e o amor mais fundo da vida nordestina”, ao contrário de outros poetas, a exemplo de Catulo da Paixão Cearense, que Bandeira considera praticar o decalque e a paródia, aproveitando o folclore como simples fator de pitoresco. O que vem a ser esse pitoresco do folclore, acusação tantas vezes repetida,

e da qual os modernistas lutam por se livrar? Como os modernistas utilizam o folclore sem ser pitoresco? Para Bandeira, ler e, sobretudo, ouvir Ascenso “é viver intensamente no mundo dos mangues do Recife, do massapé e das caatingas, mundo do bambo-do-bambu-bambeiro, das cavalhadas, dos pastoris, dos reisados, dos bumbas, dos maracatus, das vaquejadas. (...) Os poemas de Ascenso são verdadeiras “rapsódias do Nordeste”, são poemas que “espelham a alma (...) das populações dos engenhos e do sertão”. Bandeira cita um trabalho de Andrade Muricy em que ele observa não existir nos poemas de Ascenso “reportagens de fatos étnicos” nem “exotismo de costumes bárbaros” nem “ânsia de temas”. O que estas observações denotam é sim uma ânsia em demarcar um novo modo de “digerir” o popular na arte modernista, de marcar uma diferença quanto ao modo de se apropriar do popular, e que esse modo não só é mais autêntico, mas também identitário, porque consegue absorver uma essência (a alma, o coração), que é a da identidade do povo nordestino.

Sérgio Milliet repete quase com as mesmas palavras que os poemas de Ascenso são “a própria voz do Nordeste, tão autêntica, tão pura, que certos poemas seus já se tornaram anônimos, já viraram folclore”. Anônimo, observamos, é uma das clássicas condições para ser folclore. Ouvem-se tais poemas “como expressões naturais de uma cultura característica”. Cultura e folclore naturalizados. Essa maneira folclórica que existe em Ascenso deve-se ao fato de que há neles “assimilação da alma popular”.

Essas observações são recorrentes nos anos trinta e quarenta, não só quanto à obra de Ascenso, mas também a de Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, dentre outros. Não é meu interesse aqui discutir como nessas obras se conforma uma identidade nordestina. Para essa questão, pode o leitor consultar a obra de Durval Muniz de Albuquerque Júnior *A invenção do Nordeste*.³¹ Meu interesse está em deslindar os liames que atam, que naturalizam as relações entre modernismo, popular, folclore e tradição. Ou, quem sabe, sendo mais modesta, apontar onde se encontra o fio da meada.

Vejamos como Ascenso Ferreira trabalha essa tradição no poema *Maracatu*, publicado no livro *Catimbó*, no ano de 1927. Segundo Mário de Andrade, em artigo publicado no *Diário Nacional*, revela a tendência

rapsódica de Ascenso, sendo quase que inteiramente cantado, característica bastante modernista. Chama a atenção no poema as recorrências, um certo modo de caracterizar o maracatu, marcando a ambigüidade desse modernismo fincado na tradição. A estrofe repetida *Loanda, Loanda, onde estás*, recoloca fortemente o tema exílio, de gente que está aqui perdida ou procurando outro lugar...

Mas é no célebre estudo de Ascenso Ferreira sobre os maracatus que vemos essa ambigüidade em ação com mais clareza. *É de Tororó* foi publicado diversas vezes, circulando pelos meios intelectuais do Recife em momentos e veículos culturais também diversos, o que contribuiu para que se tornasse um “clássico” estudo sobre os maracatus.³² Nesse ensaio, o maracatu é tido como significação característica de uma raça ou expressão típica de uma dança afro-brasileira. E reconhece que, durante muito tempo, o maracatu foi visto com um olhar preconceituoso:

*Mesmo eu fora criado num ambiente de horror aos maracatus. As velhas lá de casa, austeras escravocratas que atribuíam à libertação dos escravos todas as causas de sua decadência financeira, fechavam as portas mal se iam aproximando as nações de Porto Rico e de Cambinda Velha, cujos préstitos pomposos de veludos, lantejoulas e espelhos reluzentes ao sol, apenas eu contemplava de longe, descendo a Rua do Cruzeiro dessa ruralíssima cidade de Palmares onde nasci e cresci. Essa contemplação de longe foi bastante, entretanto, para projetar bem fundo na minha recordação todo aquele esplendor de cores, de adornos e de luzes, de modo a poder, vinte anos depois, recapitular fielmente essas visões distantes, quando o movimento modernista brasileiro começou a levantar as cortinas que embuçavam todas as belezas de nossa tradição.*³³

É nesse clima de ódio às coisas de negros, que relata a história de dois maracatus da zona da mata, que os senhores de engenho reprimiram, o primeiro, com a destruição dos instrumentos e a obrigação de trabalhar no eito, e o segundo, com o trabalho forçado na usina. Ascenso relata

que os maracatuzeiros se vingaram através das toadas – “na impossibilidade de causticar os agressores, ridicularizou os vencidos pela falta de reação”.³⁴

O que marca uma certa continuidade de Ascenso com o modo “tradicional” de se referir ao maracatu, é a frase lapidar em que, ao se defrontar com essa manifestação da cultura afro-descendente, afirma estar “em face de uma nação exilada”.³⁵ Afinal, o maracatu é “nossa mais autêntica tradição” ou o outro, o africano, que sobrevive no exílio?

Entre um e outro, Ascenso parte em defesa do maracatu, que tem sofrido no Recife um “desvirtuamento completo”. E refere-se às composições classificadas como maracatus nos concursos carnavalescos, atentando para o perigo que se corria de serem os maracatus completamente desvirtuados.³⁶

*A Federação Carnavalesca muito tem procurado fazer para estimular os maracatus, chegando até a instituir prêmios para os compositores. Não teve, porém, até agora, o cuidado de promover um trabalho de seleção de virtuosos, num esforço para o restabelecimento das tradições. Ora, o maracatu estilizado é composição musical sobre temas, que se deve destinar aos Conservatórios e não ao carnaval. Os maracatus estilizados, aplicados à dança dos cortejos só poderão produzir descaracterização completa do folgado primitivo. Há ainda a por-se em relevo a tremenda confusão que fazem alguns compositores em torno do assunto, chegando um deles a fazer uma clara mistura de música portuguesa com os temas negros...” (...) “Seja como for, entretanto, ainda seria tempo de salvarmos o Maracatu. Basta a Federação promover uma seleção de virtuosos, ajudando-os a restabelecer a tradição, pois por esse Pernambuco a fora ainda existe muito negro filho de terreiro que sabe cantar: O rei qui vem da China Rainha qui coroou...”*³⁷

Não obstante, o próprio Ascenso tinha contribuído para esses concursos, compondo maracatus com Capiba. É preciso aqui se fazer uma pesquisa mais aprofundada sobre as composições que concorriam aos concursos carnavalescos do período, classificadas como maracatus, assunto, no entanto, que foge de nossa alçada. Mas até para um leigo é fácil perceber que as composições sequer se aproximam da sonoridade do maracatu, já que se trata de composições orquestradas, num claro movimento, ou tentativa, de incorporá-lo à música popular ou regional... É preciso se interrogar sobre os porquês de se promover um concurso de composição musical com uma classificação de maracatu que é inteiramente indefinida! O maracatu deve ser preservado porque faz parte da tradição, mas essa preservação o modifica de tal modo que fica irreconhecível. Anos depois, Guerra Peixe fará uma discussão sobre a questão, que nos levanta pistas importantes... Afirma ter sentido uma certa vergonha das suas composições que denominou de maracatus, assim que chegou ao Recife e ouviu um maracatu de verdade... Esta é uma discussão que apenas podemos apontar, pois foge de nossa alçada, como já observamos, mas é sem dúvida uma forte vertente no modernismo brasileiro a questão da apropriação da música popular pela música erudita, no sentido de se “fundar” uma autêntica música brasileira.³⁸ Mas é nesse amálgama que os intelectuais vão colocando os maracatus em circulação no mercado cultural da cidade, legitimando-o, resguardando-lhe ou assegurando o espaço que deveria ocupar na tradição: autêntica manifestação da cultura africana em Pernambuco.

Lula Cardoso Ayres e a nobreza dos maracatus³⁹

Lula Cardoso Ayres é inegavelmente um dos grandes responsáveis por um olhar positivo sobre os maracatus (tanto o de baque virado quanto o de baque solto), e fez, através de sua obra, um importante trabalho de mediação cultural. Acreditamos que seja um dos grandes responsáveis por firmar uma imagem de Dona Santa, de sua majestade, através dos seus desenhos e fotografias.

Suas observações sobre a cultura popular pernambucana têm início na década de 1930, e no 1º. Congresso Afro-Brasileiro expõe alguns desenhos de Xangôs. No ano seguinte, começa a documentar fotograficamente o carnaval do Recife. Mas foi só na década de 1940

que Lula trouxe a público sua obra, devido, principalmente, ao fato de que, a partir de então, teria que dela viver (seu pai, então grande usineiro, foi à falência) e começa a trabalhar e publicar nas principais revistas editadas na cidade.

Em 1941, Lula surpreende o Recife com os murais que fez para decorar o Clube Internacional, introduzindo temas do carnaval de rua, como maracatus, caboclinhos e ursos. Toda a imprensa reagiu favoravelmente. Mais do que isso, seus murais suscitaram um rico debate sobre a identidade do carnaval pernambucano e as contribuições da cultura popular para a tradição:

A velha e batida seqüência, costumes populares, arte popular, indumentária popular – que terminaram por conseguir um lugar ao sol dos civilizados, e impor até, muitas vezes, gostos e hábitos.

O carnaval de Pernambuco não tinha nada disso. Havia dois carnavais, um de baile, de corso, de Pierrot, Arlequim e Columbina, e outro de rua, da troça, do maracatu, do bumba-meu-boi, do passo.

Carnaval popular e carnaval civilizado. Mas a música do passo e do frevo foi tendo os seus cultores, evoluiu da simples marcação para a criação de melodias, até impor o seu ritmo a sua vibratibilidade. Tendo música, o carnaval popular tinha quase tudo, dominou a rua, o corso e passou a ser contrabando de salão. Dos salões do carnaval elegante.

O reino de Pierrot e Columbina ia diminuindo. Não eram reis destronados, mas eram reis sem influência no povo.

A arte de Lulinha, decorando o Clube Internacional, para as festas de 1941, representa neste momento um verdadeiro golpe de Estado no “reinado” de momo estrangeiro. As boas figuras, cheias de cor, de vida, de ritmo, do nosso maracatu, do bumba meu boi, do caboclinho, serviram de motivo para a decoração do Internacional. Pode-se dizer que se deu o primeiro passo para o estabelecimento do

carnaval pernambucano completo, aproveitando-se decorativamente os seus motivos populares, motivos de vida própria, autônoma.

Boas figuras de mulata (...) da rainha, das damas do passo, da boneca do maracatu, figuras curiosas do cavalo marinho, do Mateus... do Valentão e do perna de pau que hão de se impor ao carnaval se fora como já se impôs a sua música.

Figuras da terra, figuras da tradição, mas figuras de carnaval. Não indumentárias dos soldados de João Fernandes Vieira e de Henrique Dias que não devem estar metidos em carnaval. Máscaras de boas caras de mulato, num ricto de graça e de alegria. O homem do passo com chapéu de sol esfarrapado, figuras da terra para compor e completar o carnaval pernambucano, o único carnaval popular do Brasil".⁴⁰

Ascenso Ferreira, ao comentar as decorações do Clube Internacional, afirma que Lula não apresenta apenas as figuras típicas, mas o "enobrecimento do motivo".

"Pela primeira vez o maracatu, cortejo de reis africanos exilados no Brasil aparece naquela tela de fundo revestidos da pompa que os caracteriza. Pela primeira vez os caboclos tuchaus ascendem em painéis, traduzindo em fisionomias o espírito guerreiro das lutas que sustentaram contra o invasor. Pela primeira vez, enfim, o carnaval pernambucano teve realizada em síntese suas verdadeiras expressões psicológicas."⁴¹

Em depoimento a Clarival do Prado Valadares, Lula afirma que a observação direta do carnaval começa justamente em 1940-1941, e lhe chamaram a atenção os maracatus e os caboclos tuxaus. Em 1947, novamente Lula faz a decoração do Clube Internacional, e suscita comentário de Gilberto Freyre.⁴²

Na verdade, o carnaval do Recife é ai surpreendido, dentro da técnica da decoração, com uma visão nova que alcança os aspectos essenciais e característicos

a boa festa brasileira. Lula, nesse trabalho ainda incompleto, tira partido dos contrastes que caracterizam o carnaval do Recife, um carnaval que vai de uma languidez quase oriental em que há reflexos de fado, de banzo, de saudade, a extremos quase furiosos de movimentação, uma espécie de sublimidade da capoeiragem. Igual partido ele tira do que há no carnaval recifense de confraternização, de classes, de raças e de cores; um processo social de contato cujos efeitos estéticos são verdadeiramente surpreendentes. Pois o carnaval sendo um exagero, parece ser também uma antecipação de um Brasil ainda mais democrático que o de hoje.

A Revista *Contraponto*, publicada em Recife nos anos de 1946 em diante, foi grandemente responsável pela divulgação do traço de Lula. Nela, ele publicou muitas gravuras que tinham como tema a cultura popular, principalmente o carnaval e, em especial, o maracatu. Nos primeiros números da revista, Lula coloca na capa gravura sobre o maracatu e, no número 07, de março de 1947, vemos Dona Santa estampada na capa. A divulgação que Lula promove de Dona Santa a torna célebre, não só através das fotografias que publica, mas também das gravuras que faz da rainha de maracatu, cuja legenda afirma: “quem não conhece, nas ruas do Recife carnavalesco, esta rainha de Maracatu apanhada pelo lápis de Lula?” E lá estava Dona Santa consagrada e reconhecida como “a” rainha de maracatu.

Mas é na figura do que hoje denominamos de caboclo de lança que Lula revela seu poder de observação. Foi indubitavelmente um dos primeiros a divulgar imagens dos caboclos de lança e dos tuchaus, a se interessar pela sua exuberância, e a distinguir, em meio às várias personagens da cultura popular, a diferença. Graças às lentes de Lula, e a seu traço, o olhar se esmiúça no detalhe que o conjunto oculta. Não mais descrições generalizadas, mas personagens específicos, pessoas que fazem o carnaval.

No citado depoimento a Clarival do Prado Valadares, Lula traz à tona um certo estranhamento quanto à participação dos tuxaus nos maracatus rurais, porque para Lula, eles acompanhavam, ladeavam as

rainhas dos maracatus. Será confusão de Lula, ou forte indício de que os maracatus rurais, ao migrarem para a cidade ainda não tinham conformado uma tradição e se imiscuíam nos maracatus ditos tradicionais? No entanto, em *Os indecifráveis Tuchaus*, artigo publicado na *Contraponto*, em março de 1947, aparecem as fotos que Lula Cardoso Ayres fez tanto dos tuchaus quanto dos caboclos de lança. O texto esclarece que essas figuras “só foram por ele vistos em cortejos de maracatus e ainda mais particularizadamente, somente nos maracatus Estrela Brilhante e Cambinda Estrela. Em número reduzido eles acompanham os caboclinhos dos maracatus – os que acolitam a rainha ao descer do seu trono – único traço ameríndio na compacidade africana do cortejo. Mas os tuchaus, estes, parecem ser de origem puramente negra, merecendo entre os comparsas do maracatu, o título de lanceiros, pelo fato de trazerem sempre às mãos uma lança.”

Para Mauro Mota, longe estava Lula de se restringir a uma fixação de motivos, ou de se restringir a uma “fidelidade a cor local”. Não era o típico que Lula Cardoso Ayres buscava retratar. A tradição e a própria definição de Nordeste, na sua obra teria a capacidade de fixar uma certa “essência” pois provocava empatia emocional à primeira mirada. “Lula dá a esses motivos uma vida de intensidade máxima, integrando-o logo com as nossas mais puras reações sentimentais. O mistério de suas cores e a sua técnica diferente de planos e comunicações leva-nos a imediata identidade com alguns de seus quadros. Sentimo-nos dentro deles, e extraordinariamente sentimos que já pensamos, algum dia, nesses quadros que vemos pela primeira vez, que esses quadros teriam que ser pintados para atender a dominados e silenciados apelos nunca correspondidos da profundidade de nosso ser”.⁴³ As palavras de Mauro Mota não só consagram a arte de Lula Cardoso Ayres, legitimam seu tema, consagram o maracatu como uma autêntica manifestação da cultura pernambucana. Terminado o governo de Agamenon, a cultura afro-descendente vai encontrar no maracatu-nação; e em sua representante maior, Dona Santa, visibilidade e reconhecimento social por parte dos intelectuais que constituíam a elite recifense. Os maracatus permitiram às comunidades de afro-descendentes levar às ruas suas “tradições”, sua cultura.⁴⁴

Indícios de que a tradição se firmava num movimento de circulação cultural, e é possível que não estivesse sendo construída sem conflitos. Apenas uma pesquisa mais acurada sobre as práticas culturais desses

grupos, pode-nos dizer como esse movimento de mediação cultural afetou essas práticas, se ocorreram transformações, de que monta, se provocadas pelos intelectuais ou não, ou por movimentos de normatização do carnaval. Importa observar que, ao mesmo tempo em que o maracatu era alçado pelos intelectuais como parte da autêntica tradição pernambucana, seus brincantes viviam dias de intensa dificuldade. Muitos maracatus vão aos poucos deixando de desfilar, e quando Katarina Real chega ao Recife, na década de sessenta, mais uma vez observa que estavam fadados ao desaparecimento. Mas é sempre nesse perigo de desaparecer que a tradição, no seu sentido conservador, encontra forças para se manter, e reproduzir muito do *status quo* vigente.

Notas:

¹BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987; e GINZBURG, Carlo *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

²Para uma história dos estudos culturais, dentre outros, ver: ESCOTESGUY, Ana Carolina D. *Cartografia dos Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001; HALL, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003; BHABHA, Homi K.

O local da cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2001; CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

³VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 1995.

⁴THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da Folia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

⁵Ver nesse sentido a discussão feita por PRANDI, Carlo. "Popular". In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 36. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1997, pp. 198-228.

⁶Para uma discussão sobre a formação da "nordestinidade", ver ALBUQUERQUE JR, Durval Munis de. *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortes; Recife: Massangana, 1997.

⁷NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul. Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, pp. 30-33. Ver também TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

⁸Os comportamentos humanos, assentam no *tapis roulant* da história através de um processo de conservação/inovação, no qual se realizam de modo

diferentemente tematizado, as múltiplas possibilidades de inserção do passado no presente. Os costumes pertencem à complexa fenomenologia das tradições: caracterizam-se estas sobretudo pelo fato de estarem inscritas na consciência coletiva dos grupos que delas são portadores, como normas implícitas ou direitos tidos como adquiridos no tempo e, como tais, inextinguíveis. PRANDI, Carlo. “Tradições”. *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 36, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1997, pp. 166-197. Ver também: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

⁹FERRETTI, Sérgio. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp, 1995; DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco. Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

¹⁰ Para uma discussão sobre essa questão, do ponto de vista das classes populares, ver THOMPSON, E. P. *op. cit.*

¹¹ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco e del azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002, pág. 254-260; CANCLINI, Nestor Garcia. *op. cit.*

¹²Esta é uma questão que ainda demanda muita pesquisa. Alguns maracatus que eram de origem rural mudaram seu baque nesses anos, a exemplo do Cambinda Estrela, Indiano e Cruzeiro do Forte, no mesmo processo em que os caboclos de lança chamam a atenção dos intelectuais (folcloristas). Não encontramos nenhuma descrição do maracatu rural antes deste período, e os caboclos de lança chamam a atenção de Lula Cardoso Ayres, que os fotografa nos anos 40. Há uma aparente confusão entre o que hoje designamos caboclos de lança com os tuchaus (e mesmo com o caboclinho). Ver: CUNHA, Ovídio. “Ursos e Maracatus”. *Contraponto*, Recife, ano II, n. 07, março de 1947. Neste artigo, o autor faz uma distinção entre três tipos de maracatus: o legítimo, ou seja, o nação; o rural, que caracteriza como “exclusão do pátio, aparecimentos de instrumento de sopro” e dá como exemplos o Almirante do Forte e o Cruzeiro do Forte; e o terceiro seria uma simbiose com o elemento caboclo – ou seja, a presença de apitos e chocalhos. Ver ainda “Os indecifráveis Tuchaus”, *Contraponto*, Recife, ano II, n. 07, março de 1947. Essa distinção aparece em Alceu Maynard de Araújo, que escreveu sobre maracatus nessa época (assistiu o carnaval no Recife em 1952). Ver: ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional. Danças, Recreação, Música*. Vol II 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967 pp. 298-304.

¹³GUERRA PEIXE, César. *Maracatus do Recife*. 2.ed. Recife, Irmãos: Vitale/ Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1980; BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1945.

¹⁴Sobre a tradição no pensamento de Freyre nos anos vinte ver: AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo. Os anos 20 em Pernambuco*.

Recife: UFPE; João Pessoa: UFPB, 1996. É importante observar que a tradição é central no pensamento de Boas, uma das matrizes intelectuais de Freyre. Ver: SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, pp. 71 e passim.

¹⁵O Diário de Pernambuco, no dia 07.09.1934, noticia a reunião da comissão organizadora do Congresso Afro-Brasileiro a ser realizado nos dias de 11 a 15 de novembro do mesmo ano.

¹⁶A expressão morenidade foi cunhada a partir das observações feitas por MOTTA, Roberto. "Paradigmas de interpretação das relações raciais no Brasil". *Estudos Afro-asiáticos*, n. 38, dez. 2000. Quanto à atuação de Gilberto Freyre nos anos 1920, ver: REZENDE, Antonio Paulo. *Dês(en)cantos modernos*. Recife: Fundarpe, 1997; AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo. Os anos 20 em Pernambuco*. Recife, Ed. UFPE; João Pessoa, Ed. UFPB, 1996. Sobre Gilberto Freyre como mediador cultural: VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Sobre o impacto de Casa Grande & Senzala ver: BENZAKEN, Ricardo Guerra e Paz. Rio de Janeiro:Ed. 34, 1997.

¹⁷Sobre as posturas municipais e proibições dos batuques ver: MAIA, Clarissa Nunes. *Sambas, batuques, vozerias e farsas públicas. O controle social sobre os escravos em Pernambuco no século XIX (1850-1888)*. Recife, Dissertação de mestrado em História da UFPE, 1995; Sobre as perseguições e ambivalências no trato das elites aos cultos afro-descendentes, ver: REIS, João José. "Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX". In: CUNHA, Maria Clementina Pereira da *Carnavais e outras F(r)estas. Ensaios de História social da cultura*. Campinas: UNICAMP/ CECULT, 2002; LÜHNING, Ângela. "Acabe com este santo, Pedrito vem aí..." *Revista Usp*, n. 28; FRY, Peter; CARRARA, Sérgio; MARTINS CONSTA, Ana Luiza. "Negros e Brancos no carnaval da velha república". In: REIS, João José (org.) *Escravidão e invenção da liberdade. Estudo sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

¹⁸No caso do Rio de Janeiro, ver: SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

¹⁹Um estudo das possibilidades de análise que as licenças policiais oferecem ao historiador pode ser encontrada em: LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife, monografia de Bacharelado em História na UFPE, 2003.

²⁰LIMA, Vicente. *Xangô*. Recife, Emp. Jornal do Commercio, 1937; FERNADES, A. G. *Xangôs do Nordeste. Investigações sobre os negros fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

²¹Para uma história de Ulisses Pernambucano e do Serviço de Higiene Mental ver: CARRILHO, Heitor, “Ulysses Pernambucano e a organização dos serviços de assistência a psicopatas em Pernambuco”. In: *Estudos pernambucanos dedicados a Ulysses Pernambucano*. Recife, Jornal do Commercio, 1937; HUTZLER, Celina Ribeiro. Ulysses pernambucano: psiquiatra social. *Ciência & Trópico*. Vol. 15, n. 01, jan-jun 1987, pág. 23-40.

²²FERNADES, A. G. *Xangôs do Nordeste. Investigações sobre os negros fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937; LIMA, Vicente. *Xangô*. Recife, Jornal do Commercio, 1937; CAVALCANTI, Pedro. As seitas africanas do Recife. *Estudos Afro-brasileiros*. Recife: Massangana, 1988 [1935]; Para uma história das perseguições às religiões afro-descendentes no Recife ver: CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta*. Recife, Tese de doutorado em História pela UFPE, 2001.

²³FREYRE, Gilberto. O que foi o 1º. Congresso Afro-Brasileiro do Recife. In: *Novos Estudos Afro-Brasileiros/ prefácio de Arthur Ramos*. Recife: Massangana, 1988. Fac-símile de: Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937, pp. 348-352. Citação à p. 349.

²⁴Idem, pp. 351.

²⁵Diário de Pernambuco, 17.11.1934; Diário de Pernambuco, 20.06.1935. Para uma análise das acusações de que o Congresso Afro era uma organização comunista, ver CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta*. Recife, Tese de doutorado em História na UFPE, 2001; o partido comunista não está nesta história inocentemente, uma vez que tinha visto no Congresso uma oportunidade de divulgar seu programa. Ver: DOPS, Prontuário 7658 (Congresso Afro-Brasileiro), Arquivo Público Jordão Emerenciano.

²⁶Dentre parte da elite negra, havia esse sentimento de que era preciso se libertar dessas “sobrevivências”, principalmente as religiões afro-descendentes, associadas à ignorância e à escravidão. Vicente Lima, ao discutir o que ele considera exploração por parte dos pais de santo, afirma que os “párias ainda não puderam ouvir a voz da sua segunda liberdade”. LIMA, Vicente. *Xangô*. Divulgação do Centro de Cultura Afro-brasileiro. Recife, Emp. Jornal do Commercio, 1937, pp. 53. Para as ambigüidades dos sentimentos que podem ser percebidos nos membros da elite negra ver: DOMINGUES, Petrônio José. “Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930”. *Estudos Afro-Asiáticos*. Vol. 24, n. 03, pp. 563-600, 2002; BACELAR, Jéferson. “A Frente Negra Brasileira na Bahia”. In: *A hierarquia das raças. Negros e brancos em Salvador*. Rio de

Janeiro: Pallas, 2001. Não podemos deixar de salientar a ausência de estudos sobre o tema em Recife.

²⁷FRY, Peter *op. cit.*

²⁸Anuário do Carnaval Pernambucano. Publicação da Federação Carnavalesca Pernambucana, 1938. Eros Volúcia, nas palavras de Mário de Andrade, nos anos 1930, “foi a primeira a transpor sambas, maxixes, maracatus, danças místicas de candomblé e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita”. Apud: SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade”. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pág. 174-243; citação à pág. 195.

²⁹MAGALHÃES, Agamenon. *Relatório apresentado ao Exmo Snr Presidente da República em virtude do artigo 46 do decreto-lei federal n. 1202*: Recife, Imprensa Oficial, 1940. Encontra-se publicado no volume, às páginas 150-152: Medidas de profilaxia moral e social: jogos proibidos, casas de tolerância, baixo espiritismo, decoro público, seitas africanas e práticas das ciências herméticas. Cria-se para tal fim a Delegacia de Vigilância Geral e Costumes, decreto n. 262, 19/01/1939. Para o tema em questão ver também: QUEIROZ, Marta Rosa Figueira. *Religiões afro-brasileiras no Recife: Intelectuais, policiais e repressão*. Recife, UFPE - dissertação de mestrado em História, 1999; CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *op. cit.*

³⁰Nos meses de janeiro e fevereiro de 1947, foi publicada nas páginas do *Diário de Pernambuco* uma série de notícias sobre a disputa entre a Federação Carnavalesca e a comissão designada para organizar o carnaval pelo governador eleito. Essa discussão é perpassada pelo debate entre a organização do carnaval e a espontaneidade do povo (que constitui a tradição pernambucana do carnaval de rua).

³¹ALBUQUERQUER JR, Durval Munis. *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 1997.

³²FERREIRA, Ascenso. O maracatu. *Arquivos*. Recife, n. II, novembro de 1942; publicado também na revista *Contraponto*, ano II, n. 07, março de 1948, acompanhado de fotos de Lula Cardoso Ayres, em que retrata membros do Maracatu Nação Elefante (D.Santa, Rei Eudes, Dama do Paço com a Calunga). FERREIRA, Ascenso. *É de Tororó. Maracatu*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951, cujo volume traz também ensaio de Ariano Suassuna sobre os maracatus de Capiba. As citações a seguir são desta edição.

³³FERREIRA, Ascenso. *É de tororó*, pp. 14

³⁴Idem, p. 16

³⁵Idem, p. 17

³⁶O desvirtuamento do maracatu, segundo os intelectuais do período, ocorria também devido à sua mistura com outras práticas culturais, como cambindas, congos, aruendas, etc. É importante observar, mais uma vez, que é nesse período que os maracatus rurais, ou de baque solto, começam a chamar a atenção desses intelectuais, e são taxados de desvirtuamento do legítimo maracatu, que passa então a ser caracterizado como “nação”.

³⁷Idem, pp. 28; 31-32

³⁸Para essa discussão ver: NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul. Modernismo e música popular*. TRAVASSOS, Elizabeth. *Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Funarte, 1997; CONTIER, A. D. “Modernismo e Brasilidade. Música, Utopia e Tradição”. In: *Tempo e História*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 259-287.

³⁹A obra de Lula Cardoso Ayres encontra-se em exposição permanente no Instituto Cultural Lula Cardoso Ayres, no bairro de Piedade, em Jaboatão dos Guararapes, PE. Agradeço a Lula Cardoso Ayres Júnior pela generosidade com que me franqueou acesso ao acervo de seu pai. Para uma crítica à obra de Lula ver: VALADARES, Clarival do Prado. *Lula Cardoso Ayres. Revisão crítica e atualidade*. 2.ed. Recife, Rio de Janeiro: Odebrecht, 1979. Prefácio de Gilberto Freyre. Freyre também traçou um perfil de Lula em *Exposição de pintura de Lula Cardoso Ayres*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação, julho de 1946.

⁴⁰Folha da Manhã, Recife, 29/01/1941.

⁴¹FERREIRA, Ascenso. “As decorações de Lula Cardoso Ayres”. *Diário de Pernambuco*, 20/02/1941.

⁴²FREYRE, Gilberto. “Lula Cardoso Ayres”. *Contraponto*, ano II, n. 04, março de 1947.

⁴³MOTA, Mauro. “Revelação de Lula Cardoso Ayres”. *Nordeste*, Recife, 26/01/1946.

⁴⁴Há ainda a necessidade de uma pesquisa mais acurada sobre a relação entre maracatus e xangôs, mas é sem dúvida nenhuma o maracatu que vai levar para as ruas, dar visibilidade para o grande público aos xangôs.

Bibliografia:

ALBUQUERQUER JR, Durval Munis. *A invenção do Nordeste*. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 1997.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional. Danças, Recreação, Música*. Vol II. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo. Os anos 20 em Pernambuco*. Recife: UFPE/ João Pessoa: UFPB, 1996.
- BACELAR, Jéferson. "A Frente Negra Brasileira na Bahia". In: *A hierarquia das raças. Negros e brancos em Salvador*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BANDEIRA, Manuel. "Ascenso Ferreira". In: FERREIRA, Ascenso. *Poemas (Catimbó, Cana caiana, Xenhenhém)*. Recife: Nordestal, 1981.
- BENZAKEN, Ricardo. *Guerra e Paz. Casa Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. *O combate ao catimbó: práticas repressivas às religiões afro-umbandistas nos anos trinta e quarenta*. Recife, Tese de doutorado em História pela UFPE, 2001.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARRILHO, Heitor. "Ulysses Pernambucano e a organização dos serviços de assistência a psicopatas em Pernambuco". In: *Estudos pernambucanos dedicados a Ulysses Pernambucano*. Recife, Jornal do Commercio, 1937.
- CAVALCANTI, Pedro. "As seitas africanas do Recife". *Estudos Afro-brasileiros*. Recife: Massangana, 1988.
- CONTIER, A. D. "Modernismo e Brasilidade. Música, Utopia e Tradição". In: *Tempo e História*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 259-287.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco. Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DOMINGUES, Petrônio José. "Negros de almas brancas? A ideologia do branqueamento no interior da comunidade negra em São Paulo, 1915-1930". *Estudos Afro-Asiáticos*. Vol. 24, n. 03, pág. 563-600, 2002.
- ESCOTESGUY, Ana Carolina D. *Cartografia dos Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FERNADES, A. G. *Xangôs do Nordeste. Investigações sobre os negros fetichistas do Recife*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- FERREIRA, Ascenso. *É de Tororó. Maracatu*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- FERREIRA, Ascenso. *Poemas (Catimbó, Cana caiana, Xenhenhém)*. Recife: Nordestal, 1981.
- FERRETTI, Sérgio. *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp, 1995.

FREYRE, Gilberto. "O que foi o 1º. Congresso Afro-Brasileiro do Recife". In: *Novos Estudos Afro-Brasileiros*/ prefácio de Arthur Ramos. Recife: Massangana, 1988, pp. 348-352.

FRY, Peter; CARRARA, Sérgio; MARTINS CONSTA, Ana Luiza. "Negros e Brancos no carnaval da velha república". In: REIS, João José (org.) *Escravidão e invenção da liberdade. Estudo sobre o negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GINSBURG, Carlo *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras.

HALL, Stuart. *Da Diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

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

HUTZLER, Celina Ribeiro. "Ulysses pernambucano: psiquiatra social". *Ciência & Trópico*. Vol. 15, n. 01, jan-jun 1987, pp. 23-40.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife, monografia de Bacharelado em História na UFPE, 2003.

LIMA, Vicente. *Xangô*. Recife, *Jornal do Commercio*, 1937.

LÜHNING, Ângela. "Acabe com este santo, Pedrito vem aí..." *Revista Usp*, n. 28, pp. 195-220, <http://www.usp.br/revistausp/n28/14angela.pdf>

MAGALHÃES, Agamenon. *Relatório apresentado ao Exmo Snr Presidente da República em virtude do artigo 46 do decreto-lei federal n. 1202*. Recife: Imprensa Oficial, 1940.

QUEIROZ, Marta Rosa Figueira. *Religiões afro-brasileiras no Recife: Intelectuais, policiais e repressão*. Recife: UFPE - dissertação de mestrado em História, 1999.

MAIA, Clarissa Nunes. *Sambas, batuques, vozerias e farsas públicas. O controle social sobre os escravos em Pernambuco no século XIX (1850-1888)*. Recife, dissertação de mestrado em História da UFPE, 1995.

MILLIET, Sérgio. Ascenso Ferreira, "Rei dos Mestres". In: FERREIRA, Ascenso. *Poemas* (Catimbó, Cana caiana, Xenhenhém). Recife: Nordestal, 1981.

MOTTA, Roberto. "Paradigmas de interpretação das relações raciais no Brasil". *Estudos Afro-asiáticos*, n. 38, dez. 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul. Modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.

PRANDI, Carlo. "Tradições". *Enciclopédia Einaudi*. Vol. 36, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1997, pág. 166-197.

- PRANDI, Carlo. "Popular". In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 36. Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1997, pp. 198-228.
- REIS, João José. "Tambores e temores: a festa negra na Bahia na primeira metade do século XIX". In: CUNHA, Maria Clementina Pereira da. *Carnavais e outras F(r)estas. Ensaios de História social da cultura*. Campinas: UNICAMP/ CECULT, 2002.
- REZENDE, Antonio Paulo. *(Dê)s Encantos modernos*. Recife: Fundarpe, 1997.
- SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade". In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 174-243.
- SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Funarte, 1997.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VALADARES, Clarival do Prado. *Lula Cardoso Ayres. Revisão crítica e atualidade*. Recife, Rio de Janeiro, Odebrecht, 1979.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 1995.