



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

**LENALDO DA SILVA FERREIRA**

**ENTRE ALFAIAS, AGBÊS E AGOGÔS:  
A afroparaibanidade nos territórios culturais do grupo de percussão  
Maracagrande**



**CAMPINA GRANDE  
2016**

**LENALDO DA SILVA FERREIRA**

**ENTRE ALFAIAS, AGBÊS E AGOGÔS:  
A afroparaibanidade nos territórios culturais do grupo de percussão  
Maracagrande**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba, Campus I, como requisito parcial para obtenção do título de licenciado em História.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Cristina de Aragão Araújo.

**CAMPINA GRANDE  
2016**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

F383e Ferreira, Lenaldo da Silva  
Entre alfaias, agbês e agogôs [manuscrito] : a  
afroparaibanidade nos territórios culturais do grupo de percussão  
Maracagrande / Lenaldo da Silva Ferreira. - 2016.  
88 p. : il. color.

Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) -  
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.  
"Orientação: Profa. Dra. Patrícia Cristina de Aragão Araújo,  
Departamento de História".

1. Maracagrande - Grupo de percussão 2. Maracatu - Ritmo  
musical 3. Cultura afro-paraibana I. Título.

21. ed. CDD 780.7

LENALDO DA SILVA FERREIRA

**ENTRE ALFAIAS, AGBÊS E AGOGÔS: A AFROPARAIBANIDADE NOS  
TERRITÓRIOS CULTURAIS DO GRUPO DE PERCUSSÃO  
MARACAGRANDE**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de  
História da Universidade Estadual  
da Paraíba, Campus I, como  
requisito parcial para obtenção do  
título de licenciado em História.

Aprovado em: 04 / 11 / 2016

**BANCA EXAMINADORA**



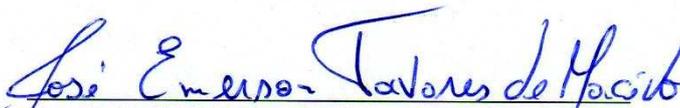
Prof<sup>a</sup> Dra Patrícia Cristina de Aragão Araújo (UEPB)  
Orientadora



Prof<sup>a</sup> Dra. Robéria Nadia Araújo Nascimento (UEPB)  
Examinadora



Prof<sup>a</sup>. Me. Rozeane Albuquerque Lima (UFPE)  
Examinadora



Prof. Me. José Emerson Tavares Macedo (UEPB)  
Examinador

Dedico os resultados deste trabalho ao apoio dos meus familiares, em especial minha mãe, Lourdes, aos meus amigos da universidade, que me acompanharam nesta caminhada e aos meus amigos espalhados pelo mundo, que nunca me abandonam.

## AGRADECIMENTOS

Começo frisando a importância do professor em nossas vidas, não somente na formação que por eles nos é proporcionada através do ensino e da orientação teórico-metodológica dentro das escolas, a qual nos serve como base para seguir determinada carreira na vida. Esse aspecto merece, sim, grande destaque, tendo em vista os esforços desses mestres da vida, diante de tanta dificuldade e falta de valorização a que estão sujeitos em nossa sociedade.

Nesse sentido, existe outro aspecto, que é o do fascínio que criamos diante de alguns professores por sua dedicação, seu amor pelo que fazem, pela sua didática e posicionamento em sala de aula. Um desses professores é Iva Aguiar, professora de História que tive durante minha permanência como aluno na Escola Estadual Ademar Veloso da Silveira, Estadual de Bodocongó. Apesar do meu comportamento um pouco imperativo demais para minha idade, suas aulas sempre foram um misto de aprendizado e admiração, não somente por eu ser um amante precoce das ciências humanas, sobretudo a História, mas pela maneira brilhante e fantástica como ela ministrava o conhecimento.

Suas aulas de campo, de vídeo, cada documentário escolhido, as músicas, os conteúdos, os quais eram sempre acompanhados de debates e discussões, sua rigorosa e carinhosa disciplina sempre foram momentos de muito aprendizado e de muito prazer. Até mesmo seu estilo, professora elegante, seu jeito doce e amável e sua postura ética também foram e ainda são seus principais méritos em seu profissionalismo. Uma coisa é entrarmos como alunos em uma sala de aula, e outra coisa completamente diferente é entrar como um professor. E em cada momento, a dedicação que a professora Iva Aguiar teve para comigo serviu e sempre servirá de referência para o meu futuro profissional. Muito obrigado, querida professora.

Agradecer parece obsoleto diante de tanta gratidão contida em um só corpo terreno. A vida por si só articula o andamento das coisas à sua maneira, o que nem sempre se apresenta de maneira muito fácil ou apresenta uma fórmula de como as coisas precisam ser feitas. Lutar, correr atrás, buscar o melhor e vencer os obstáculos é preciso, e quando se tem um apoio, tudo se torna menos pesado.

Dessa maneira, dedico todo este esforço às demais pessoas que tiraram momentos preciosos das suas vidas e me ofereceram ajuda, que me influenciaram de maneira positiva e me dedicaram muita força e coragem. A vida tem me feito grandes

surpresas e me surpreendido ainda mais quanto à capacidade de eu ter ao meu redor pessoas lindas e maravilhosas, que sempre me ajudaram e estão comigo nos bons e maus momentos.

Agradeço à minha família, em especial minha mãe, Lourdes, que dedicou toda sua vida a oferecer o melhor caminho para mim e para os meus irmãos, e dentre esses caminhos está a educação, que não foi em vão. A ela, dedico o diploma da vida, da qual ela é mestra.

Aos meus amigos, do mais próximo aos mais distantes, espalhados pelo mundo. Nunca me abandonaram. Sua incrível capacidade de me proporcionar alegria nos momentos mais importunos me fez até hoje olhar o outro com mais ternura e alteridade. Com os que estão sempre ao meu lado, aprendi o valor inestimável dos momentos juntos, de brincadeiras, de risadas, nos descobrimentos de novos horizontes, na afável presença dos momentos mais difíceis. O valor material nesse sentido está no último dos últimos planos, uma vez que valorizamos mais o que somos do que o que temos.

Quando eu fiz vestibular, não imaginava que, além de uma formação acadêmica, eu ganharia companheiros de turma maravilhosos. Amigos que estarão para sempre ao meu lado, com os quais dividimos muito sufoco - financeiro, sentimental ou no dia-a-dia nos andamentos dos trabalhos da universidade. Tudo deu certo. Enche-me os olhos de lágrimas só de imaginar suas conquistas, por saber justamente o que cada um deles enfrentou junto comigo. Eu amo vocês.

Tive o prazer e galguei o sucesso de ter sido bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência - PIBID. Concomitante ao aprendizado adquirido nos quase dois anos como bolsista, tive o prazer de ter uma parte significativa da minha graduação dentro de sala de aula em escolas públicas da cidade. Mesmo com minha saída do projeto, continuei atuando de maneira indireta, mas adquirindo significativa experiência através dos esforços e do apoio da professora de História Graças Almeida, na Escola Estadual Professor Raul Córdula. A ela, dedico parte do que aprendi sobre a prática em sala de aula, com o calor dos alunos. Foram rotinas em minha formação como professor, tanto dentro como fora da sala de aula. A professora Graças não contou esforços para estar sempre me apoiando e procurando me mostrar a maneira certa de fazer as coisas.

Aos mestres da Universidade Estadual da Paraíba, Campus I, que nos transmitiram bem mais do que os conteúdos necessários, mas nos ensinaram para o que esses conteúdos serviriam em nossas vidas. Nunca o termo “Humanas” foi tão bem

representado por essas pessoas, que executaram seu papel de professores de uma maneira linda e humana, fazendo valer o título de verdadeiros mestres. Como um quebra-cabeças, dedico a cada parte do meu aprendizado, guardados todos em meu coração.

Agradeço a minha orientadora, Dra. Patrícia Aragão, pela dedicação e paciência em me ajudar. É muito bom ter uma pessoa a qual admiramos muito ao nosso lado, pegando nossa mão e nos conduzindo ao caminho certo. Eu não poderia esquecer a professora Rozeane Lima, que me entusiasmou a escrever sobre esse tema e dedicou parte do seu tempo em compartilhar direcionamentos e projetos.

Assim como à Prof<sup>a</sup> Me. Rozeane Lima, também agradeço à Prof<sup>a</sup> Dra Robéria Nadia Araújo Nascimento e ao Prof. Me. José Emerson Tavares Macedo, por terem aceitado o convite de participar da banca examinadora e dedicado um tempo de suas vidas à análise do meu trabalho. É uma honra ter a marca da presença de vocês neste momento tão importante para mim.

O Maracagrande, grupo de percussão, é uma jóia em nossa cidade, muito preciosa. Sou grato ao grupo por me proporcionar, na pessoa de Thiago Tarta, a oportunidade de escrever sobre o grupo, pela maneira como cada um dos integrantes me recebeu e me tratou até hoje, pelo trabalho que executa por tudo o que enfrenta dentro e fora do grupo. Nada está sendo em vão. Há muito a lutar e muito a conquistar. Todos somos Maracagrande.

Por fim, agradeço à vida e suas mais diferentes formas de me ensinar o que sou, como sou e como devo agir nesse mundo.

*Conhecer a cultura regional e nacional nos torna protagonistas de nosso exercício de nossa cidadania com total domínio de nossa identidade, possibilitando-nos a formação de cidadãos conscientes para a preservação e progresso de nossa história (Monicka Christi).*

## RESUMO

O Maracagrande, como grupo de percussão de maracatu, tem apresentado em suas produções uma diversidade de ritmos e práticas que, ao longo de sua trajetória, tem ganhado espaços e marcando sua história na realidade sociocultural na cidade de Campina Grande no período entre 2009 a 2016. Nossa proposta é discutir, além da história deste grupo, o maracatu na cidade, a partir da criação do Maracagrande e suas diferentes formas de inserção no contexto cultural campinense e a sua relação com a cultura afro-paraibana, em que o grupo se situa como um grupo de reinvenção do maracatu no contexto campinense, desde sua criação, em 2009, até os dias atuais. Este trabalho se situa no campo dos estudos culturais, no qual realizamos uma análise cultural do Maracagrande enquanto grupo de percussão das práticas culturais do maracatu. Dentre outras contribuições teóricas, trabalhamos, a partir dos estudos de Cuche (1996), suas considerações acerca da cultura; Hall (2006), com suas reflexões sobre identidade cultural, e Canclini (2008), para se pensar a questão do hibridismo entre culturas. Trabalhamos também com folcloristas como Andrade (1959) e Guerra Peixe (1980), pioneiros acerca da concepção do maracatu. Além de autores que reinventaram tal debate, como Lima (2013). Do ponto de vista metodológico, trabalhamos com a história oral temática, utilizando como fonte para nossa pesquisa a entrevista semi estruturada com membros fundadores do grupo e praticantes de religião de matriz africana, além do uso de imagens e músicas utilizadas pelo Maracagrande. Compõe-se, assim, um trabalho calcado nas questões culturais regionais em consonância com a cultura afro-brasileira numa perspectiva local, formada também de muita força, representatividade e resistência.

**Palavras-chave:** Maracagrande. Maracatu. História. Cultura.

## ABSTRACT

Maracagrande as maracatu percussion group, has shown in his productions a variety of rhythms and practices, throughout its history, has gained spaces and marking its history in the socio-cultural reality in the city of Campina Grande in the period between 2009 and 2016. Our purpose is to discuss, in addition to the history of this group, maracatu in the city, from the creation of Maracagrande and different forms of participation in Campina Grande cultural context and its relationship with the african-paraibana culture, in which the group located as a group of reinvention of maracatu in Campina Grande context, since its creation in 2009 until the present day. This work is in the field of cultural studies, where we do a cultural analysis of Maracagrande as percussion group of cultural maracatu practices. Among other theoretical contributions, work from Cush studies (1996), his remarks about culture, Hall (2006) with his reflections on cultural identity and Canclini (2008), to think about the question of hybridity between cultures. We also work with folklorists as Andrade (1959) and Guerra Peixe (1980), pioneers about maracatu design. In addition to authors who reinvented this debate, as Lima (2013). Methodologically we worked with oral history, using as sources for our research semi-structured interviews with founding members of the group and of African origin religion practitioners, and the use of images and music used by Maracagrande. thus, comprise one paved work of regional cultural issues in line with the African-Brazilian culture from a local perspective, also made a lot of strength, representativeness and strength.

**Keywords:** Maracagrande. Maracatu. History. Culture.

## LISTA DE FIGURAS

<b>FIGURA 1</b> Maracagrande no Festival Secas (2015) .....	20
<b>FIGURA 2</b> Tocadora de agbê do maraatu Nação Porto Rico, de Recife (2015).....	21
<b>FIGURA 3</b> Coqueiro Alto no Festival Universitário de Artes da UEPB-FUA (2016) .....	29
<b>FIGURA 4</b> Alfaias e o estandarte do Maracagrande (2016) .....	33
<b>FIGURA 5</b> Maracatu Rural (também conhecido por maracatu de baque solto ou orquestra) (2016) .....	36
<b>FIGURA 6</b> Maracatu Cearense "Az de Ouro" (2016). .....	37
<b>FIGURA 7</b> Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igaráçu (2011).....	38
<b>FIGURA 8</b> Tocador de alfaia do maracatu Nação Leão Coroado (2014). .....	39
<b>FIGURA 9</b> Maracatu Nação Elefante: Rainha Dona Santa, rei, soldado romano e dama do passo, com a calunga Emília (1961).....	51
<b>FIGURA 10</b> Maracagrande no festival Secas (2015) .....	55
<b>FIGURA 11</b> Maracagrande, foto de divulgação (2014).....	56
<b>FIGURA 12</b> Carta de divulgação do I aniversário do Maracagrande, com participação do Batadoni (2010) .....	60
<b>FIGURA 13</b> Manutenção de alfaias do Maracagrande durante oficina (2016).....	63
<b>FIGURA 14</b> Oficina de percussão realizada pelo Maracagrande (2016). .....	64
<b>FIGURA 15</b> Participação do Maracagrande no projeto Afroévida na Escola Municipal Frei Manfredo, na cidade de Lagoa de Roça – PB .....	65
<b>FIGURA 16</b> Participação do Maracagrande no dia do folclore .....	66
<b>FIGURA 17</b> Brasão do grupo Maracagrande (2016) .....	67
<b>FIGURA 18</b> Chico Science e Nação Zumbi (1995). .....	68
<b>FIGURA 19</b> Maracagrande no Encontro de Juremeiros, Puxinanã-PB (2015).....	74
<b>FIGURA 20</b> - Maracagrande no Encontro de Juremeiros, Puxinanã-PB (2015). .....	75

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>1. ENREDOS E TRAMAS NO PERCURSO DO MARACATU: UMA ABORDAGEM TEÓRICA.....</b>	<b>20</b>
<b>1.1 Sobre o conceito de cultura e identidade: releituras do maracatu.....</b>	<b>21</b>
<b>1.2 Cores e sons do maracatu: ressignificações históricas .....</b>	<b>33</b>
<b>2. NOS TERRITÓRIOS DA AFROPARAIBANIDADE: PERCURSOS CULTURAIS DO MARACAGRANDE GRUPO DE PERCUSSÃO.....</b>	<b>55</b>
<b>2.1 Percursos culturais do grupo Maracagrande. ....</b>	<b>56</b>
<b>2.2 O Maracatu Nação e os grupos percussivos: o Maracagrande entre o sagrado e o profano.....</b>	<b>68</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>80</b>

## INTRODUÇÃO

A cultura afroparaibana se reinventou a partir de suas práticas e praticantes ao longo do tempo. É possível, no contexto contemporâneo, uma releitura dessa afroparaibanidade através de grupos de produções culturais, a exemplo do Maracagrande, grupo de percussão da cidade de Campina Grande-PB. Como grupo percussivo de maracatu de baque virado trabalhando a partir do ano de 2009, reinventou, com novos estilos, novos enredos e novas composições o maracatu nesta cidade.

A partir dos trabalhos e ressignificações proporcionadas pelo Maracagrande Grupo de Percussão, é possível tratar da cultura afro-brasileira do contexto da Paraíba, sobretudo com destaque para a importância e a relação dessa cultura com os demais grupos de produção local, trazendo novas possibilidades de pensar as relações socioculturais da cidade a partir da nossa afroparaibanidade.

Portanto, é nos territórios da cultura afro-brasileira que pretendo buscar a afroparaibanidade do Maracagrande. Este grupo, através do uso dos instrumentos, do estilo e da forma como reintroduziu novas configurações, vem repaginando a ideia de grupos de percussão de maracatu, especialmente nos espaços urbanos, tendo como referência o movimento *Manguebeat*, através de uma releitura do maracatu que faz essa interface entre a cultura afro-brasileira e sua historicidade a partir de um olhar de Campina Grande.

A escolha pelo Maracagrande como objeto de estudo desta pesquisa se deu pela minha inserção como componente do grupo no ano de 2015. Após algumas semanas de vivência e observação dos trabalhos realizados na sede do grupo, bem como algumas apresentações, decidi interagir de maneira mais íntima, tornando-me parte integrante do grupo, um maracatuzeiro, como somos conhecidos no meio dos que praticam maracatu. Tive minhas atenções voltadas às atividades do Maracagrande num contexto de práticas culturais diversificado, que desperta alegria e curiosidade por onde passa.

É grande a procura pelo grupo para apresentações em eventos voltados à cultura afro-brasileira, seja nas universidades seja em movimentos culturais nas periferias, em eventos que fomentem o debate quanto às políticas públicas de valorização dos direitos no tocante a gêneros e relações étnico-raciais, além da reapropriação de espaços tomados pelo descaso público e de intensa significância das práticas, do estilo e do diálogo que remete à cultura afro-brasileira nos discursos tomados pelo trabalho do

grupo, nas falas durante apresentações ou na utilização das linguagens das ferramentas midiáticas, como as redes sociais.

Pude acompanhar o grupo durante um ano e meio, observando o trabalho do Maracagrande nas questões voltadas à cultura afro-brasileira num contexto local, desde as oficinas realizadas em sua sede e em eventos sociais até mesmo apresentações dentro e fora da cidade e até em outros Estados, como o carnaval de Olinda-PE. Em eventos voltados à religião de matriz africana, como o Encontro de Juremeiros, realizado todos os anos na cidade de Puxinanã-PB, e nos eventos realizados pelo próprio grupo, como o I Encontros de Batuques da Paraíba, realizado em junho de 2015, o qual proporcionou a interação entre grupos, artistas, movimentos e entidades voltadas à cultura negra e às demais manifestações da região.

Percebi, dessa maneira, a importância do grupo para o fomento, difusão e visibilidade da cultura local e regional, bem como para dar voz à diversidade cultural afro-brasileira e fortalecer a resistência frente a um mundo cada vez mais globalizado, repleto do novo e do consumo, mas que adere aos arquétipos tecnológicos, elidindo qualquer definição ou termo que possa estar de maneira aparente associado à autenticidade ou à originalidade que, através da inventividade de algumas práticas, soube se recriar, fortalecer-se cada vez mais, resistir e, principalmente, criar sua própria identidade, a qual se reinventa a cada dia.

Tendo em vista o intenso trabalho do Maracagrande em Campina Grande, o qual, apesar da ausência de atenção do Movimento Negro da cidade em relação ao grupo, executa suas práticas durante o ano inteiro, e não apenas durante as comemorações da Semana da Consciência Negra, que acontece todos os anos durante o mês de novembro, e mediante a minha relação com o grupo, pude conferir que são poucos os trabalhos voltados para os grupos de maracatu nesta cidade.

Perante a ausência de trabalhos, de focalização nas ações realizadas pelos grupos de percussão da região, a exemplo do Maracagrande, tomei como referência de estudo as práticas realizadas pelo grupo para desenvolver minha análise histórica, fazendo uma interface com a cultura afro-brasileira a partir da cidade de Campina Grande como base do meu trabalho monográfico, com base nas discussões das questões étnico-raciais nas perspectivas em torno das questões culturais. Pretendo elucidar como o Maracagrande Grupo de Percussão representa no espaço campinense o maracatu, reconfigurando o seu lugar nas práticas culturais afro-paraibanas.

Advogo a ideia de que uma pesquisa sobre um grupo de percussão como o Maracagrande, que se propõe a fazer uma releitura e uma reinvenção da nossa afroparaibanidade com os elementos do maracatu, contribui de maneira relevante para os estudos e pesquisas em história sobre a cultura afro-brasileira na perspectiva da nossa afroparaibanidade. Nesse sentido, o trabalho vem contribuir para que pesquisas sobre os maracatus e os grupos de produções culturais na Paraíba possam ser revistas, repensadas como importantes na construção não apenas da nossa afrobrasilidade, mas também da nossa afronordestinidade.

No universo de manifestação da cultura nordestina, onde o forró e seus mais variados ritmos se destacam, Campina Grande também apresenta uma diversidade que contempla outros estilos musicais concomitantemente a movimentos diversos de manifestação cultural que reverenciam o junino, tendo em vista a dimensão desses últimos em vários aspectos; dentre eles, o econômico, beneficiado durante o período.

Dentro dessa diversidade musical, o maracatu está envolto em outras manifestações, sufocado na cristalização midiática. A cidade contempla apenas um estilo musical, mas resiste e se revigora com o passar dos tempos, e se reafirma, tendo de aderir ao meio sem perder sua essência, dentro do que, ao longo da história do maracatu, fez-se grupo percussivo filho do maracatu de baque virado, representante e militante em primeira estância da cultura afro-brasileira em nosso Estado.

Nascido durante as comemorações da Semana da Consciência Negra no mês de novembro, de um projeto após o lançamento de um edital do Ministério da Cultura, desde 2009 o Maracagrande Grupo de Percussão mantém o compromisso de ressignificação da cultura negra através do maracatu e outros ritmos que dialogam entre si, como a ciranda e o coco de roda, proporcionando um novo movimento cultural e objetivando o revigoramento do gosto da população por tais manifestações, referências culturais da nossa região que, apesar de serem bem mais fortes no Estado de Pernambuco, também se fazem presentes em vários outros lugares do Brasil como também do mundo.

O Maracagrande – cujo nome é fruto da junção entre maracatu e Campina Grande – marca presença durante todo o ano, oferecendo atividades em torno da dinâmica musical, as quais garantem a manutenção das práticas culturais voltadas à cultura afro-brasileira, bem como apresentações que proporcionam ao público bem mais do que um simples espetáculo, mas a afirmação de uma identidade, de origens, de resistência.

Ao longo deste trabalho, discutirei o lugar do grupo Maracagrande e suas ressignificações dentro dos conceitos de representatividade, tradição, cultura e identidade através de autores da História Cultural, tais como Cuche (1996), com suas considerações acerca da cultura; Hall (2006), com suas reflexões sobre identidade cultural, e Canclini (2008), para se pensar a questão do hibridismo entre culturas. Trabalhei também com folcloristas como Andrade (1959) e Guerra Peixe (1980), pioneiros acerca da concepção do maracatu. Além de autores que reinventaram tal debate, bem como as questões quanto às distinções entre grupos de Maracatu Nação e grupos percussivos com o suporte teórico de Lima (2013).

Tais ressignificações, associadas a processos de valorização da cultura local, ganharam força através de diversos movimentos políticos e culturais, a exemplo do Regionalismo, do início do século XX; do Movimento de Cultura Popular (MCP), na década de 1960; do Movimento Armorial do Nordeste, na década de 1970, e da criação do grupo Nação Pernambuco, com destaque para o movimento *Manguebeat*, que surgiu no início de década de 1990.

Representado principalmente por Chico Science e Nação Zumbi e pela banda Mundo Livre S.A, o movimento realçou a dimensão da “criação” e da diversidade, tomando a imagem de Recife como uma cidade de confluência de sons, ritmos e danças, tão rica e diversificada culturalmente quanto as águas dos manguezais que a rodeiam e que o “*manguebeat*” quis divulgar. Por isso, na música *mangue*, as fronteiras são relativizadas e os limites étnicos, culturais e sociais, embora distintos, parecem permeáveis. Assim, o maracatu, ancorado nas manifestações religiosas de descendência africana, é reinventado ao som das guitarras elétricas e do ritmo do rock; ao passo que a ciranda e o coco de roda ganham significância e modificações de outros textos e contextos, como o *rap* e o *hip-hop*, por exemplo.

Do ponto de vista metodológico, trabalho a partir da História Oral temática, com entrevistas semi estruturadas. A ampliação do conceito de fontes nos estudos históricos passou a enfatizar e a utilizar em larga escala as representações na construção do conhecimento. Destarte, a História Oral enquanto método e prática do campo de conhecimento histórico reconhece que as trajetórias dos indivíduos e dos grupos merecem ser ouvidas. Para François (2008), a História Oral possui um potencial documental e heurístico que, desde que utilizado com conhecimento de causa, pode desembocar num verdadeiro salto qualitativo na construção da História.

Entendida como um recurso metodológico fundamental para a produção de fontes que permitam investigar aspectos da “visão de mundo” dos indivíduos envolvidos na produção historiográfica, a História Oral produz um material que dificilmente apareceria em outros tipos de fontes. Essa metodologia apresenta ainda a vantagem de analisar aspectos do cotidiano e da vida privada. Para François (2008, p. 73): “[...] [mais] atenta às maneiras de ver e de sentir que às estruturas ‘objetivas’ e às determinações coletivas, prefere as visões subjetivas e os percursos individuais, numa perspectiva decididamente “micro-histórica”.

Nessa perspectiva, é preciso destacar que a História Oral se centra na memória humana e sua capacidade de rememorar o passado enquanto testemunha do vivido. É possível entender a memória como a presença do passado, como uma construção psíquica e intelectual de fragmentos representativos desse mesmo passado, nunca em sua totalidade, mas parciais, em decorrência dos estímulos para a sua seleção. Não se trata somente a lembrança de certo indivíduo, mas de um indivíduo inserido em um contexto familiar ou social, de tal forma que suas lembranças são permeadas por inferências coletivas, moralizantes ou não. Para Maurice Halbwachs (2004), toda memória é coletiva, e, como tal, constitui um elemento essencial da identidade, da percepção de si e dos outros.

A História Oral muito contribuiu, ao considerar as novas possibilidades de ler o social, o cultural e o político a partir das narrativas dos sujeitos que fazem parte da presente pesquisa para que eu pudesse compreender o Maracagrande Grupo de Percussão, numa interface entre a historiografia tratada pelo tema e o que os sujeitos da pesquisa praticantes do maracatu têm a dizer sobre suas experiências de vivência cultural deste folguedo.

Levando em consideração minha participação no grupo, como componente musical e portador de uma visão mais ampla no sentido de entender a dinâmica do Maracagrande e suas práticas com o meio social, procurei manter o foco da pesquisa nos pressupostos teórico-metodológicos que direcionam para um posicionamento ético com meu objeto de estudo, ao passo que dei vazão às minhas subjetividades, tendo em vista meu grau de intimidade com os sujeitos que me rodeiam e concederam as entrevistas realizadas. Como já foi dito, por fazer parte de um grupo, fui tomado pela força coesiva dos membros, num misto de arte, representatividade e doses de emoção.

Para Joutard (1998), que prefere a expressão “fontes orais” a “história oral”, um dos pontos analisados em seu balanço de 25 anos de produção e metodologia da

História Oral é a capacidade de um historiador obter melhores resultados numa entrevista ao levar em conta a sua própria subjetividade, o que não significa ignorar o senso crítico e deixar de lado o confronto entre as fontes. De acordo com o autor:

[...] É bem verdade que todo historiador lúcido sabe perfeitamente até que ponto ele mesmo se projeta em qualquer pesquisa histórica, fato que o historiador oral percebe ainda mais claramente: a qualidade da entrevista depende também do envolvimento do entrevistador, e este não raro obtém melhores resultados quando leva em conta sua própria subjetividade. Porém reconhecer tal subjetividade não significa abandonar todas as regras e rejeitar uma abordagem científica, isto é, a confrontação das fontes, o trabalho crítico, a adoção de uma perspectiva. Pode-se mesmo dizer, sem paradoxo, que o fato de reconhecer sua subjetividade é a primeira manifestação de espírito crítico (JOUTARD, 1998, p. 57).

Como sujeitos de nossa pesquisa, participaram Thiago Barbosa da Silva, membro fundador do Maracagrande; Mãe Goretti de Oxum, Ialorixá, e Pai Rafael de Yemanjá, importantes para que eu compreendesse a questão da religiosidade dentro dos grupos de maracatu e a trajetória do Maracagrande.

O percurso metodológico foi desenvolvido da seguinte maneira: inicialmente, realizei a análise dos dados coletados e procurei enfatizar que, mediante o universo de autores que trabalham tanto numa perspectiva folclorista quanto numa perspectiva mais renomada, contemporânea da historiografia sobre o tema maracatu, fiz em meu trabalho um recorte, dada a amplitude de autores, como também a amplitude do tema em sua essência. Este recorte não trabalha apenas na perspectiva da indústria cultural, nem com um olhar voltado apenas para a questão da religiosidade. Logo, busquei empreender um movimento de hibridização e mescla dos pressupostos teóricos trabalhados.

No segundo momento, passei a fazer entrevistas com membros do grupo para entender, a partir deles, como enxergavam e vivenciavam histórias da cultura afro-brasileira em Campina Grande a partir do foco na religiosidade, e também como percebiam estes grupos de percussão, que fazem um misto entre o religioso, a música e a dança para trabalhar a questão do lugar sociocultural do Maracagrande na cidade.

O trabalho está dividido em dois capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Enredos e tramas no percurso do maracatu: uma abordagem teórica*, começo por abordar os aspectos que compreendem os pressupostos teóricos que se encontram no campo da História Cultural e sua relação com as demais ciências humanas. Nesse contexto, abordo as diversas discussões acerca da concepção histórica do maracatu, suas

principais distinções conceituais propostas a partir de folcloristas, bem como a procura por uma possível origem deste folguedo.

Seguindo essa linha, discorro sobre as diferentes formas de estilo e configuração dos maracatus numa perspectiva sociocultural e política, as quais se revelam como maracatu rural, também chamado de maracatu de baque solto ou de orquestra, proveniente da região da Zona da Mata norte de Pernambuco, e o maracatu nação, também conhecido por baque virado, muito comum na cidade de Recife, Olinda e regiões metropolitanas.

Também se faz presente neste capítulo a abordagem quanto aos processos de transformação e ressignificação o qual maracatu nação atravessou ao longo do tempo, que, em paralelo com os programas de valorização da cultura popular em Pernambuco, fizeram emergir movimentos culturais que proporcionaram um terreno para o surgimento de grupos que viabilizaram notoriedade aos maracatus, além do surgimento de grupos que, tendo como referência os grupos de maracatu nação, optaram por uma linguagem mais urbana, galgados nas ações políticas de valorização da cultura unida a outros ritmos.

No segundo capítulo, intitulado *Nos territórios da Afroparaibanidade: Percursos culturais do Maracagrande Grupo de Percussão*, abordo a história do referido grupo na cidade de Campina Grande, as principais articulações que proporcionaram o seu nascimento e o contexto cultural em que está inserido, como também as relações com as demais manifestações culturais, suas práticas e a trajetória percorrida a partir do ano de 2009, que o tornou um dos únicos grupos de representação da cultura afro-brasileira na cidade, exercendo um trabalho díspar notório frente a um contexto cultural configurado em grande parte pelo ritmo forró.

Procurei elencar os principais trabalhos de articulações exercidos pelo Maracagrande para fomentar o diálogo entre as demais manifestações culturais e a maneira de promover a cultura afro-brasileira, como, por exemplo, através de oficinas, encontros musicais e demais produções a partir das práticas e táticas criadas pelo próprio grupo. Para tanto, além de utilizar algumas músicas criadas pelo grupo, farei uso de imagens como meio de demonstrar tais elementos.

O uso da fotografia possibilita uma leitura do objeto de maneira mais dinâmica e direta. Ao remeter à historiografia, é importante lembrar que a necessidade dos historiadores de problematizar temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional levou a ampliar seu universo de fontes. A utilização da fotografia como fonte histórica é

recente, pois antes funcionava como mera ilustração, prova ou forma de reforçar uma interpretação textual. Contudo, no decorrer da segunda metade do século XX, a iconografia passou de coadjuvante das fontes escritas para personagem principal, considerada como documento.

Para Mauad (1996), a fotografia é uma fonte histórica que demanda por parte do historiador um novo tipo de crítica. O testemunho é válido, não importando se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida. Segundo a autora:

A fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sógnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem (MAUAD, 1996, p. 07).

Ao se considerar todo o processo de ressignificação por que o maracatu passou ao longo dos tempos, bem como os processos que contribuíram para o surgimento dos grupos percussivos, procurarei localizar o Maracagrande nesse contexto, atribuindo, assim, uma discussão que se faça entender não apenas por sua localização temporal, mas também por sua adequação às definições teóricas que permeiam as discussões que estabelecem diferenças entre o dito tradicional e o novo. Tais distinções abrigam interesses de partes que procuram muitas das vezes carregadas de juízo de valor, atribuir uma visão negativa aos grupos percussivos.

Desde sua criação, o Maracagrande se define por práticas culturais elaboradas ao longo do tempo, construídas a partir de referências, reflexo dos “grupos populares”, gerando, dessa maneira, suas próprias ressignificações, repletas de subjetividades, de hibridação e resistência. Nesse aspecto, o termo “tradições inventadas”, utilizado por Hobsbawm, e as discussões quanto aos processos de hibridação cultural propostas por Nestor Garcia Canclini são caros para esta discussão.

A história do Maracagrande Grupo de Percussão se confunde com a história de muitos outros grupos percussivos do Nordeste, no Brasil e até mesmo em outros países. *“Menina, que baque é esse que ouço por aqui? Maracagrande é de baque virado, é de maracatu!”*.

## 1. ENREDOS E TRAMAS NO PERCURSO DO MARACATU: UMA ABORDAGEM TEÓRICA

*Eu sou de Campina Grande  
Faço a representação  
Me chamo Maracagrande  
Com Tambor no coração.*

(Trecho da música *Meu baque é forte* - Maracagrande)

*Um passo à frente e você não está no mesmo lugar. (Chico Science)*

**Figura 1** - Maracagrande no festival Secas (2015)



Fonte: Arquivo Maracagrande.

## 1.1 Sobre o conceito de cultura e identidade: releituras do maracatu

*Menina que Baque é esse  
Que eu ouço por aqui?  
Maracagrande é de Baque Virado, é de Maracatu!*

(Trecho da música *Que baque é esse?* - Maracagrande)

**Figura 2** - Tocadora de agbê do maracatu nação Porto Rico de Recife. (2015)



Fonte: [https://scontent-gru2-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/14522771\\_1103083683108367\\_1055790959975368490\\_n.jpg?oh=f874b28d54a4f59bce35acba7edd97df&oe=58A57F0C](https://scontent-gru2-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/14522771_1103083683108367_1055790959975368490_n.jpg?oh=f874b28d54a4f59bce35acba7edd97df&oe=58A57F0C)

Ao longo do século XIX, emergiram estudos etnológicos com o objetivo de refletir sobre a diversidade humana em suas práticas culturais, a qual pode ser entendida como o conjunto de conhecimentos adquiridos, imbricados nos costumes, nas relações sociais, manifestações intelectuais, artísticas e religiosas de um povo e transmitida de uma geração para outra, dialogando com sua identidade. Desses estudos, formularam-se os primeiros conceitos de cultura, dirigidos tanto no singular quanto no plural, ou seja, utiliza-se tal conceito relacionado à cultura ou a culturas (CUCHE, 1996).

As práticas culturais atuantes no comportamento das pessoas em seu meio social passaram a ser pensadas para além dos fatores biológicos, ganhando força e notoriedade. A partir das pesquisas dos precursores dos Estudos Culturais, minaram as discussões para outros campos, como a Antropologia, Sociologia, Filosofia e História.

De acordo com o sociólogo e antropólogo francês Denys Cucche (1996), a noção de cultura é inerente à reflexão das Ciências Sociais, necessária, de certa maneira, para pensar a unidade da humanidade na diversidade, para além dos termos biológicos. “Ela [a cultura] parece fornecer a resposta mais satisfatória à questão da diferença entre os povos” (CUCHE, 1996, p. 09). Conforme o autor, “a cultura refere-se à capacidade de o homem adaptar-se ao seu meio, como também adaptar esse meio ao próprio homem; em suma, a cultura torna possível a transformação da natureza” (CUCHE, 1996 p.10).

Influenciado por etnólogos alemães, Edward Burnett Tylor, segundo Cucche (1996), foi o primeiro etnólogo a formular de maneira descritiva e objetiva, sob uma ótica geral e sistemática, o conceito de cultura, demonstrando a totalidade da vida social humana e introduzindo a cultura em uma dimensão coletiva: “o conjunto complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, o direito, os costumes e as capacidades ou hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade” (TYLOR apud CUCHE 1996, p. 35).

Ao adquirir novas dimensões, o conceito de cultura se tornou abrangente, desvinculando-se da exclusiva ideia de civilização. Tylor foi o primeiro a dirigir estudos em torno dos mais variados tipos de sociedade, englobando aspectos materiais, simbólicos e corporais. Seu método refletiu a partir da cultura da análise das “sobrevivências” culturais. Para Tylor (apud CUCHE, 1996, p. 38):

[...] o estudo das culturas singulares não poderia ser feito sem a comparação entre elas, pois estavam ligadas umas às outras em um movimento de progresso cultural [...] desejava provar a continuidade entre a cultura primitiva e cultura avançada. Contra os que estabeleciam uma ruptura entre o homem selvagem e pagão e o homem civilizado e monoteísta [...] se esforçava para demonstrar o elo essencial que os unia e a inevitável caminhada do selvagem em direção ao civilizado.

Percebe-se, assim, um diálogo entre os costumes ancestrais e os traços culturais recentes. Desse momento em diante, o conceito de cultura ganha ampla notoriedade, seja por meio das teses de etnólogos americanos, considerados discípulos de Frans Boas, que ressaltaram a dimensão histórica dos fenômenos culturais (Kroeber, Wissler) e elaboraram o conceito de modelo cultural (*cultural pattern*), seja pelas análises funcionalistas de Malinowski em defesa da observação direta das culturas no presente (perspectiva sincrônica), uma vez que toda cultura constitui um todo coerente sujeito a

mudanças essencialmente por meio de contatos exteriores, seja ainda por outras contribuições gerais trabalhadas por Cucho (1996).

Além do mais, discursos – biografias, trabalhos acadêmicos que abordam alguns maracatus nação - que estabelecem diferenças entre vertentes do maracatu carregam intenções que, apesar de muitas vezes se definirem despidas de juízo de valor, mantêm paradigmas, estabelecem territorialidades e expõem os elementos classificatórios, gerando, dessa maneira, um teor de apreciação negativa que não raro resulta no descrédito desses grupos, bem como em uma existência desprovida de importância e significados. Passam a ser vistos, então, como grupos de desculturação, apropriadores, parafolclóricos.

Cucho (1996) aborda as relações entre culturas e os conceitos de aculturação, hierarquia e identidade. A aculturação designa um movimento de aproximação entre culturas - a ideia de contatos culturais (*ad-cultura*) -, definindo, assim, o conceito como fenômenos que resultam do contato entre grupos de culturas diferentes, a provocar mudanças nos modelos culturais de um ou de dois grupos em um processo complexo e completo, e não apenas de mudança cultural, de assimilação ou difusão cultural.

Essa concepção condiz com a visão que o Maracagrande Grupo de Percussão construiu em Campina Grande – PB desde suas primeiras oficinas enquanto grupo estruturado, dotado não apenas de uma musicalidade que passaria a ser trabalhada e aprimorada com o tempo vindouro, mas também na sua resistência em inovar com práticas que compõem um todo cultural numa cidade onde os elementos culturais estão imbricados principalmente num único elemento, o forró.

A partir das propostas construídas pelo o próprio grupo, o Maracagrande nasce num contexto de interação entre ideias influenciadas por cenários culturais diferentes, em cujo âmago estava o movimento *Manguebeat* – fornecedor da visibilidade dos grupos de maracatu a partir da junção com outros elementos musicais de linguagem urbana -, o maracatu e os demais elementos da cultura nordestina, como a ciranda e o coco de roda.

O fato de o grupo ter sofrido influências distintas e recebido elementos culturais de regiões diferentes – nem tão distantes, mas de expressivo contraste – não o torna menos expressivo nem menor ou maior em termos de valor em relação a outros grupos, bem como sua própria existência. Como afirma Cucho (1996, p. 137):

O processo que cada cultura sofre em situação de contato cultural, processo de desestruturação e depois de reestruturação, é em realidade o próprio princípio da evolução de qualquer sistema cultural. Toda cultura é um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução. O que varia é a importância de cada fase, segundo as situações. Talvez fosse melhor substituir a palavra “cultura” por “culturação” (já contido em “aculturação”) para sublinhar esta dimensão dinâmica da cultura.

Logo, não existe uma cultura propriamente genuína, que não tenha sofrido influências. Em outras palavras, não existe cultura pura. Além do mais, ainda segundo Cuche (1996, p. 149):

Nenhuma cultura pode ser considerada autônoma ou totalmente subordinada à outra. Há um processo cada vez maior de intersecção entre diversas formas de manifestação cultural, fazendo com que cada cultura particular seja formada pela reunião de elementos originais e elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos.

Campina Grande é uma cidade conhecida, sobretudo pelas suas manifestações culturais. Especificamente o São João, festa em que se comemoram os dias de Santo Antônio, São João e São Pedro durante o mês de junho. A importância das festividades relacionadas aos ciclos juninos para os nordestinos brasileiros ultrapassa o viés religioso, por sua significância ao interesse cultural, identidade e economia local, e também por compor o quadro econômico, abrangendo vários setores no âmbito da cadeia produtiva do turismo regional. Por contar com a participação dos nomes mais famosos do cenário musical, influenciados pela indústria fonográfica e a visibilidade proporcionada pela mídia, a festa ganha um número cada vez maior de participantes, evocando seu potencial turístico, bem como seu símbolo maior, o forró.

O Maracagrande se insere nesse cenário, procurando elucidar suas práticas culturais sem enxergar diferenças que os distanciem ou os afastem do universo do forró, até por se considerar componente deste ritmo conforme já citado, suas primeiras reuniões ocorreram durante as festas do Maior São João do Mundo -, mesclando elementos culturais locais às demais influências advindas do universo do maracatu.

Nenhuma cultura pode ser considerada autônoma ou totalmente subordinada à outra. Há um processo cada vez maior de intersecção entre as diversas formas de manifestação cultural. Assim, cada cultura particular é formada pela junção de “elementos originais e elementos importados, de invenções próprias e de empréstimos” (CUCHE, 1996, p. 149). Essa discussão vem da ideia de que há culturas dominantes e

dominadas (embora isso não queira dizer que, necessariamente, uma cultura seja superior a outra). De acordo com Cucho (1996, p. 145):

[...] nesta perspectiva, uma cultura dominada não é necessariamente uma cultura alienada, totalmente independente. É uma cultura que, em sua evolução, não pode desconsiderar a cultura dominante (a recíproca também é verdadeira, ainda que em um grau menor), mas que pode resistir em maior ou menor escala à imposição cultural dominante.

É a partir dessa hierarquização das culturas que nascem certos subtipos culturais conhecidos, como a cultura popular, a cultura de massa, a cultura operária, a cultura burguesa etc. Com o processo de globalização, esses termos ganharam mais destaque, numa discrepância que faz emergir inúmeras considerações acerca das interseções entre formas de culturas diferentes e suas respectivas ressignificações.

O antropólogo argentino Nestor Garcia Canclini (2008), em seus estudos acerca das ressignificações ocorridas na cultura, utiliza o termo “hibridação” para designar o conjunto de processos, intercâmbios e mesclas de culturas ou entre formas culturais, capaz de gerar novas formas, configurações e sentidos dentro de uma cultura. Nas palavras do autor:

[...] entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras (CANCLINI, 2008, p.19).

O conceito híbrido deriva da biologia e é tomado pelas ciências sociais para explicar, de forma expandida, as influências do multiculturalismo, o que nele há de deslocamento identitário, como combinação de elementos étnicos, culturais, religiosos, produtos tecnológicos e processo sociais. Canclini (2008) busca analisar, no contexto da América Latina, os contrapontos conhecidos da sociedade, como as antíteses tradição-modernidade, culto-popular, hegemônico-subalterno, urbano-rural.

Seu estudo entende que estes eixos, antes delimitados na modernidade, sofrem constantes misturas e coexistem entre si, originando as chamadas hibridações ou “processos híbridos”, ao se considerar que existem outras definições específicas que procuram tratar tais processos de mesclas resultantes desse contato, como, por exemplo, o conceito de mestiçagem, que aborda a mistura de diferentes raças, o de *sincretismo*,

que procura investigar as diversas apropriações inter-religiosas, ou o de  *fusão*, termo utilizado na música para elaborar ritmos e melodias criadas a partir da junção de estilos distintos. Para Canclini (2008, p. 29):

Mas, como designar as fusões entre culturas de bairros e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)? A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos.

Assim, a cultura passou a ser compreendida como um conjunto dinâmico no qual não existem culturas “puras”. Todas são “mistas”, em graus distintos. O hibridismo cultural, que tem seu histórico desde as primeiras trocas entre sociedades, oferecia um parâmetro de análise para as interações entre culturas e “as estruturas, objetos e práticas” originárias deste contato (CANCLINI, 2008, p. 19).

É necessário, pois, não apenas descrever a hibridação em si, mas abordar a forma como ela ocorre para perceber que esse processo ele pode operar por meio de coações, como quando ele se dá em meio a sistemas de produção e consumo. Ao utilizar o termo “coação” associado a determinados processos de hibridação, o autor indica que tais processos nem sempre são livres de conflito ou disputa de poder. Para o autor, “uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer, ou não pode ser hibridado” (CANCLINI, 2008, p.25).

O Maracagrande pode ser compreendido, dessa maneira, como uma mescla de elementos culturais, parte planejada em função das oficinas realizadas, da escolha de figurino, músicas, instrumentos musicais etc., e parte não planejada, ligada à sua espontaneidade e evolução artística, de inovações e criações próprias, servindo até mesmo de base para outras hibridações.

Retomando Canclini (2008), poderíamos dizer que a busca do Maracagrande Grupo de Percussão por uma “tradição reformulada” reflete a necessidade sociológica de se pesquisar a cultura não mais a partir de uma hierarquização da distribuição e produção de certos hábitos culturais, mas, sim, através do “hibridismo”, cujas manifestações se apresentam na modernidade, em que o “global” e o “local” se aproximam e se confundem.

Num contexto de ressignificações concentradas principalmente em espaços urbanos, interpretar tais processos - o modo como o Maracagrande reconstrói o maracatu de baque virado em Campina Grande, avaliando principalmente a escolha dos formatos de suas apresentações, que modificam e reinterpretam os aspectos tradicionais do maracatu e, assim, os seus significados - pode, quem sabe, ser o primeiro passo para encontrar um meio de diminuir as assimetrias nas relações que envolvem esses processos.

Para o antropólogo norte-americano Clifford Geertz (1989), cultura é algo que deve ser percebido, e não meramente definido, pois a cultura e o homem andam juntos em uma mesma direção, isto é, sem o homem, certamente não existiria cultura, e sem a cultura, certamente não existiria o homem. O autor defende um conceito semiótico de cultura a partir da sociologia compreensiva de Max Weber, para quem o homem só é capaz de viver em um mundo que seja dotado de sentido para ele. Geertz (1989) entende a cultura como sendo a produção desse sentido. Para o autor:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teia de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado (GEERTZ, 1989, p.15).

Geertz (1989) concebe a cultura como uma “teia de significados” que o homem tece ao seu redor e que o amarra. Busca-se, dessa maneira, apreender os seus significados (sua densidade simbólica), presentes na interpretação e compreensão dos significados do mundo em que vivemos, a partir dos indivíduos e suas relações.

Nesse sentido, o Maracagrande se destaca como um dos únicos grupos de representação da cultura afro-brasileira que exerce um trabalho díspar notório frente a um contexto cultural configurado em grande parte pelo ritmo forró, reflexo da circularidade econômica e do turismo na cidade, conforme já mencionado.

Os trabalhos realizados pelo grupo no tocante à conscientização da cultura negra na região tornaram-se significantes desde as primeiras oficinas oferecidas gratuitamente ao público. Não se resumem apenas a apresentações ou participações em mesas durante eventos da Semana da Consciência Negra, que ocorre todos os anos durante o mês de novembro – tendo em vista a expressiva procura pelo grupo todos os anos. Durante o ano todo, o grupo encontra-se presente em sua militância, seja na sua festividade de

aniversário, seja nas apresentações, quando o grupo é convidado na rua ou no palco, nas oficinas realizadas todas as semanas ou em intervenções em eventos de cunho social.

Reconhecer sua importância não implica uma natureza isolada do grupo. Ao contrário, deve-se considerar a noção proposta pela antropologia simbólica. Nas proposições elucidadas por Geertz (1989), dentre outros fatores, a cultura é tudo aquilo que publicamente é transmitido e recebido, portanto, compartilhado. Destarte, o Maracagrande mantém relações com os demais grupos culturais da cidade, procurando sempre intermediar pontos de ligações culturais através do diálogo ou da troca de experiências. É o caso das festas em comemoração ao aniversário do grupo.

Durante as festividades de aniversário do grupo, que ocorrem todos os anos durante os dias 21 e 22 de novembro (data coincidente com a Semana da Consciência Negra), são realizadas oficinas tanto de percussão quanto de confecção de instrumentos musicais, procurando unir história à prática. Outros projetos e grupos culturais são convidados a integrar o evento, como a Companhia de Projeções Folclóricas Raízes de Campina Grande, que mantém um trabalho voltado para a vivência das manifestações culturais brasileiras, em especial nordestinas, como o Xaxado, o Bumba-Meu-Boi, a Ciranda, o Coco, o Baião, o Xote, a Caninha Verde, entre outras.

Projetos de interação com viés acadêmico que viabilizem o conhecimento e o debate em torno de nossa cultura também são propostas do grupo. Como exemplo, foi realizado, em 2015, durante o sexto aniversário do Maracagrande, o IX Cine Patrimonial - projeto que visa a discutir os temas que se relacionem a patrimônio e memória através de vídeos, palestras, oficinas e debates. Com a participação de professores da Universidade Estadual da Paraíba e dos dirigentes do grupo, foram discutidas a história do maracatu, a história do grupo Maracagrande e demais políticas públicas em torno dos seguimentos culturais da cidade.

Nesse universo de definições e distinções do maracatu de baque virado, o Maracagrande inova ao unir uma linguagem musical presente em seu meio local às concepções do batuque do maracatu, numa aliança entre teoria e prática, centro e periferia. A partir de estudos, experimentos, muito ensaio e engajamento, o grupo veio a gerar outro projeto que se tornou independente: o grupo Coqueiro Alto. Composto por integrantes do Maracagrande, este grupo tem como proposta contribuir para o processo de afirmação das referências culturais da região realizando trabalhos em torno da prática e da história do ritmo Coco de Roda. Apesar de recente, o Coqueiro Alto está ganhando

notoriedade e já passou a fazer parte da agenda cultural de eventos da região, bem como realiza oficinas de percussão em alguns projetos.

**Figura 3** - FIGURA 03: Coqueiro Alto no Festival Universitário de Artes da UEPB-FUA. (2016)



Fonte: Arquivo grupo Coqueiro Alto.

Outro grupo proveniente do Maracagrando é o grupo de percussão Baque Virado da Borborema. Foi formado após dissensões entre os dirigentes do Maracagrando, quando, após acordos, este último manteve a formação e execução dos seus trabalhos, e alguns instrumentos foram divididos, passando a formar o outro grupo. O nome Baque Virado da Borborema vem da junção do estilo musical percussivo e da Rainha da Borborema, outra denominação de Campina Grande, cidade natal do grupo.

O Primeiro Encontro de Batuques da Paraíba, realizado em junho de 2015, foi um grande evento realizado pelo grupo, uma proposta idealizada pelo Maracagrando em parceria com o Coletivo Maracastelo de João Pessoa. O evento foi realizado de forma totalmente independente e colaborativa, tendo como objetivo integrar os grupos culturais da Paraíba e de outras regiões, promovendo a interação entre estes, artistas, movimentos e entidades voltadas à cultura negra e às demais manifestações da região.

Em sua primeira edição, o Encontro de Batuques reuniu quatro grupos de maracatu de dentro e de fora do Estado da Paraíba, além de grupos de coco de roda e outros folguedos. O evento foi gratuito, viabilizando o acesso e contato da população

com as diversas manifestações presentes. O encontro também teve grande repercussão, tendo em vista o destaque nas mídias e a satisfação de quem estava presente, além da grande procura por informações e oficinas oferecidas durante todo o evento.

A partir de uma visão cultural, calcada num contexto de pluralidade e de diversidade, o grupo procura integrar neste e em outros eventos, ao propiciar a intermediação entre os demais segmentos da cidade, uma troca entre outros grupos, artistas e/ou projetos, de maneira a pensar as diversas formas de manifestação que contribuem para o fomento, difusão e visibilidade da cultura local e regional, bem como dar voz à diversidade cultural de matriz africana no Brasil e fortalecer a resistência frente a um mundo cada vez mais globalizado, repleto do novo e do consumo, mas que adere aos arquétipos tecnológicos, elidindo qualquer definição ou termo que possa estar de maneira aparente associado à autenticidade ou à originalidade.

Nesse panorama, as oficinas, os eventos, intervenções, o uso das mídias para divulgação e disseminação de práticas e ideias, figurino, os acessórios, os discursos atuam como táticas e articulações para que, diante das adversidades, possam-se criar meios de sobrevivência, visibilidade e também reconhecimento. O Maracagrande pode ser visto como uma ação cultural que, através da inventividade de algumas práticas, soube se recriar, fortalecer-se cada vez mais, resistir e, principalmente, criar sua própria identidade, que se reinventa a cada dia, fincada na cultura afro-brasileira, reforçada pelas concepções políticas, culturais e sociais propostas pelo movimento *Manguebeat*.

Isto corresponde ao que propõe Certeau (2005, p. 41), em *A invenção do cotidiano*: “As mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas de produção sociocultural”. Dessa forma, a construção da estratégia se dá pela interação entre as pessoas e pelas experiências vividas pelos praticantes. As maneiras de fazer utilizadas pelos atores sociais, por meio de suas estratégias e táticas cotidianas, fazem a estratégia funcionar. Logo, toda essa visão acerca da cultura como resultado de processos dinâmicos, de associações e construções a partir de experiências de atores sociais atuantes em um determinado contexto e dotados de historicidade repercute no conceito de identidade cultural (CERTEAU, 2005).

A partir das contribuições de Stuart Hall (2003, 2006), a identidade cultural deve ser entendida como algo que está em curso, não como algo acabado, que acontece, que está em processo. Isto explica a utilização do termo “identificação” (HALL, 2006, p. 39), já que a cultura também é uma produção ou, como afirma o autor, “estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser,

mas de se tornar” (HALL, 2003, p. 43). No mais, os processos de identificação são sempre eivados de conflitos, ambivalências, conformismos e resistências. Nessa senda, o autor destaca que:

[...] a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, a medida que os sistemas de significação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Todo o conjunto de práticas dentro do Maracagrande que remete a uma referência étnica de origem africana é constantemente localizado em algumas músicas, nos acessórios, no figurino, em apetrechos, ferramentas e discursos utilizados para a divulgação dos trabalhos nas redes sociais, reafirmando, com referência nos maracatus de baque virado, a relação atual mantidas por essas manifestações culturais com as culturas africanas no Brasil resultantes do processo diaspórico e de hibridismos culturais (HALL, 2006). Dessa maneira, fortalece sua identidade e contribuiu sobremaneira para a visibilidade dessa manifestação na cidade de Campina Grande e região.

Além disso, a cultura que se coloca no presente já se encontra hibridizada e sincrética, com “a fusão de diferentes tradições culturais” (HALL, 2006, p. 91), não podendo encontrar seu ponto original ou sua autoria (CERTEAU, 2005), nem mesmo desagregar “[...] em seus elementos ‘autênticos’ de origem” (HALL, 2011, p. 31).

Levando em conta os conceitos de cultura aqui discutidos, a História Cultural também atenta para o plural, abrangendo as manifestações culturais das elites ou classes letradas, como também as das massas anônimas, como festas e resistências, oferecendo os mais diversos caminhos alternativos para a investigação histórica. Tem-se, assim, uma gama de oportunidades para a reflexão sobre representação, imaginário, sensibilidades, identidade, cultura e a própria sociedade que se abriu. Como afirma Pesavento (2012, p. 69):

[...] este, talvez, seja um dos aspectos que, contemporaneamente, mais dão visibilidade à História Cultural: a renovação das correntes da história e dos campos de pesquisa, multiplicando o universo temático e os objetivos, bem como a utilização de uma multiplicidade de novas fontes. Figurando como recortes inusitados do real, produzidos por questões renovadoras, a descoberta de documentação até então não visualizada como aproveitável pela História, ou então a revista de velhas fontes iluminadas por novas perguntas.

Com a chegada da Nova História Cultural no Brasil, com seus nomes representados em historiadores brasileiros e suas obras influentes na nossa historiografia, as quais influenciaram a formação de novos historiadores e o diálogo com as demais áreas das ciências humanas, é que foi e continua sendo viável gerar novas possibilidades de pesquisa, debates e discussões, como este trabalho, nos moldes aqui propostos, no qual pude tentar construir ou pelo menos procurar construir a história do Maracá Grande Grupo de Percussão.

## 1.2 Cores e sons do maracatu: ressignificações históricas

*Rufa a caixa, Pulsa alfaia  
Toca o gonguê  
Balança esse agbê  
Que negro é raça  
É bonito de ver.*

(Trecho da música *Resistência* - Maracagrande)

**Figura 4** - Alfaias e o estandarte do Maracagrande. (2016)



Fonte: Arquivo Maracagrande.

O trabalho de investigação da cultura popular brasileira pode ser prazeroso na mesma medida do desafio de determinar definições, discutir conceitos e relativizar origens, tendo em vista a dinamização e complexidade de algumas manifestações específicas, como o maracatu. Dessa maneira, o que temos entre pesquisadores de várias áreas é uma busca incessante pelas origens do maracatu, na crença de ser possível considerar uma data precisa. Assim, é oferecida uma genealogia concreta, ou mesmo procura-se no mínimo apenas relacionar a história dos maracatus à história do Brasil Colônia, como se o maracatu fosse “coisa de escravo” (LIMA, 2014, p. 15).

Quanto ao que já foi produzido e ainda mantém certo destaque nas pesquisas acerca do maracatu, figuram trabalhos amplamente compreendidos por folcloristas clássicos de renome e estudiosos de outras áreas, mas principalmente da cultura popular,

a exemplo de Guerra Peixe, Mário de Andrade, Pereira da Costa, Katarina Real, entre outros.

Dentre os atuais intelectuais que escrevem ou que produziram sobre o maracatu e outras formas de manifestação cultural pernambucana, temos Roberto Benjamim (ex-presidente da Comissão Nacional do Folclore) e Leonardo Dantas. Tais pesquisadores, no âmbito dos seus trabalhos, procuraram legitimar a ideia de que os maracatus, sobretudo os denominados “nação”, sobre os quais discutiremos de maneira mais aprofunda, possuem uma origem possível de ser conhecida e são dotados de práticas e costumes que se repete há anos, resultado da manutenção de uma tradição há muito existente, argumentando, desse modo, no campo do folclore (LIMA, 2014, p. 05).

A repetição e manutenção de tais práticas discutidas no campo do folclore nos remetem à questão da continuidade, que, por sua vez, atribui a origem dos maracatus à coroação dos reis e rainhas do Congo. A própria palavra “maracatu” traz em sua polissemia uma discussão abrangente e não definida, pois alguns estudiosos a identificam como sinônimo de confusão, desarrumação; outros como “briga bonita”. Há ainda estudos que a apontam como uma dança praticada por tribos africanas que viveram na época da ocupação portuguesa na África (NASCIMENTO, 2000, p. 125).

Mário de Andrade (1959), um dos mais renomados pensadores da cultura popular, oferece algumas considerações de cunho filológico, destacando as dificuldades para esse tipo de exercício analítico. Para o autor, a expressão “maracatu” é de origem eminentemente americana. Dentre outros significados, a palavra “maraca é o instrumento ameríndio de percussão, conhecidíssimo. Catu, em tupi, quer dizer bonito” (ANDRADE, 1959, p. 137). Já em suas últimas pesquisas, Mário de Andrade direciona análises e interpretações para o continente africano, apontando para as festividades de coroação dos reis do Congo, devido aos grandes cortejos reais e festivos, os quais afirmavam as características nobres e guerreiras do maracatu como herança dessas práticas comemorativas. Por esse motivo, o folguedo pernambucano simularia as históricas beligerâncias coloniais vividas pelo referido reino. Conseqüentemente, representaria a memória dos conflitos vividos pelos ancestrais dos negros escravizados (ANDRADE, 1959).

Katherine Royal Cate, conhecida por Katarina Real, pesquisadora e antropóloga norte-americana especialista no Carnaval do Recife e autora do renomado trabalho *O folclore no carnaval do Recife* (REAL, 1967), acerca do carnaval pernambucano na

década de 1960, oferece outra importante perspectiva interpretativa, em parte contrária às ideias iniciais de Mário de Andrade.

Para a autora, autoridades brancas haviam atribuído a expressão “maracatu” aos folguedos. Dentre outras afirmações da pesquisadora, pode-se interpretar o teor negativo da criação do termo “maracatu” pelas autoridades públicas em relação ao festejo. Ao passo que os registros da antropóloga apontam para que, em tempos pretéritos, esse mesmo folguedo era conhecido pela comunidade brincante simplesmente pelo nome de “afoxé” (REAL, 1967).

Lima (2014) afirma que havia, no decorrer do século XIX, variados grupos denominados como de maracatu. No entanto, sabe-se pouco a este respeito, bem como se utilizavam os mesmos instrumentos, fantasias e ritmos musicais da atualidade. As notícias de jornal sobre os maracatus no final do século XIX indicam que eram fortemente perseguidos e rejeitados, ao contrário dos dias atuais, em que são festejados e proclamados como “símbolos máximos da pernambucanidade” (LIMA, 2014, p. 16).

Destarte, as discussões em torno do termo “maracatu”, apesar de diversificadas e não completamente superadas, mas de interessante exercício intelectual, remetem a questionamentos diversos, os quais, por sua vez, evocam outros elementos ligados à cultura material, envolvendo aspectos como a indumentária, acessórios diversos, personagens constitutivos, organização física do cortejo e tipos de instrumentos musicais utilizados (CARNEIRO, 1965, p.147).

Nesse universo de definições, as questões etnográficas se destacam, no sentido de permear as discussões vigentes, dentre outros aspectos, em torno dos estudos relacionados ao folclórico, mantendo um diálogo com a questão das prováveis origens do maracatu e de que maneira, na atualidade, alguns discursos provenientes dessas pesquisas serão utilizados como meio de legitimação para determinados grupos ditos tradicionais, bem como no campo das pesquisas atuais.

Apesar de esta pesquisa conter um diálogo entre dois grupos específicos – maracatu nação e grupos percussivos – no universo dos diferentes grupos de maracatu, é importante considerar algumas distinções que compõem tal manifestação. As versões mais tradicionais que formam os grupos de maracatus são: o maracatu nação, também denominado de baque virado, e o maracatu rural, ou de baque solto. A distinção entre os dois é feita, sobretudo, com base no ritmo, instrumentos e indumentária, personagens e localização geográfica - rural ou urbana.

O maracatu rural, que ainda recebe o nome de “orquestra” ou “maracatu de lança” e baque solto, é uma manifestação cultural que freqüentemente tem suas referências na região da Zona da Mata Norte de Pernambuco, podendo também ser encontrado em algumas regiões metropolitanas de Recife e em certas regiões ao sul da Paraíba, já na fronteira com o Estado pernambucano. Utiliza-se de instrumentos de sopro e executa uma música bastante acelerada. Como figura principal, apresentam-se os caboclos de lança, os quais

São personagens com figurino singular que misturam óculos escuros e tênis com bermudões de chitão, uma grande gola bordada com lantejoulas que cobre todo o tronco até o joelho, e um chapéu de grande cabeleira colorida. Os caboclos carregam uma armadura com chocalhos nas costas, chamada *surrão*, e uma lança, adornada com fitas, com a qual realizam evoluções correndo ao redor dos outros personagens do maracatu (VICENTE, 2005, p. 27. Grifo do autor).

Vicente (2005) enfatiza que o maracatu rural é composto pelo desfile de uma corte real rodeada por caboclos de lança, complementados por personagens como o Mateus, a Catirina e a burra. Essas figuras dançam ao som de uma orquestra de percussão, demonstrando inerência ao ciclo carnavalesco.

**Figura 5** - Maracatu Rural (também conhecido por maracatu de baque solto ou orquestra). (2016)



Fonte: [http://www.coutinhopoesiasesonho.com/manha\\_de\\_carnaval.htm](http://www.coutinhopoesiasesonho.com/manha_de_carnaval.htm)

Outro caso particular que merece destaque é o do maracatu cearense. As figuras que integram o cortejo têm os rostos pintados de preto e a sua música (ou baque) se apresenta lenta e rítmica. De acordo com Silva, A.C.R. (2004), a manifestação é composta por figuras como a baliza, sentinelas, índios, negras (cordão das negras), baianas, balaieiros, preta e preto velhos, dama-do-paço com a calunga, príncipe e princesa, rei e rainha. Ainda segundo a autora, a presença de algumas figuras varia de um grupo para outro de maracatu cearense.

**Figura 6** - Maracatu Cearense "Az de Ouro" (2016).



Fonte: <http://blog.hoteldiogo.com.br/p/normal-0-21-false-false-false-pt-br-x.html>

O maracatu cearense se diferencia do pernambucano por várias características. Tem o intuito de homenagear os escravos negros oriundos do continente africano; por isso, os rostos pintados de preto. A música também é um dos principais diferenciais, com uma batida mais lenta e cadenciada. Este maracatu já é tradição no desfile anual de carnaval de Fortaleza, e o mais antigo é o Az de Ouro, fundado em 1936.

Quanto ao o maracatu nação ou “maracatu de baque virado”, trata-se de uma manifestação da cultura popular com forte presença também em Pernambuco, sendo considerado um fenômeno cultural urbano próprio dessa região, principalmente em Recife e região metropolitana, caracterizado por um cortejo real. Uma orquestra de percussão também é típica desse tipo de maracatu, composta por instrumentos como alfaias (tambores), caixas e taróis, gonguê, mineiro ou ganzá e, por vezes, agbês e atabaques. Os responsáveis pela musicalidade do maracatu nação são denominados batuqueiros, pois executam o batuque do maracatu.

**Figura 7** - Maracatu nação Estrela Brilhante de Igarauçu (2011).



Fonte: <https://alfaiaria.wordpress.com/tag/maracatu-nacao/>

Silva, A.C.R. (2004) assevera que a maioria dos relatos existentes sobre essa manifestação sofreu forte influência das pesquisas do memorialista Francisco Augusto Pereira da Costa e suas definições clássicas sobre o maracatu. Este historiador, folclorista e escritor, por sua vez, foi o primeiro a definir de maneira categórica o folguedo, principalmente a partir dos preceitos etnográficos. Em 1974, em sua obra *Folk-lore Pernambucano*, o autor oferece uma definição clássica do maracatu:

Um cortejo régio, que desfila com toda a solenidade inerente à realeza, e revestido, portanto, de galas e opulências. Rompe o préstito um estandarte ladeado por arqueiros, seguindo-se em alas dois cordões de mulheres lindamente ataviadas, com os seus turbantes ornados de fitas de cores variegadas, espelinhos e outros enfeites, figurando no meio desses cordões vários personagens, entre os quais os que conduzem os fetiches religiosos,- um galo de madeira, um jacaré empalhado e uma boneca de vestes brancas com manto azul;- e logo após, formados em linhas, figuram os dignitários da corte, fechando o préstito o rei e a rainha. Estes dois personagens, ostentando as insígnias da realeza, com coroas, cetros e compridos mantos sustidos por caudatários, marcham sob uma grande umbela e guardados por arqueiros. No coice vêm os instrumentos: tambores, buzinas e outros de feição africana, que acompanham os cantos de macha e danças diversas com um estrépito horrível (COSTA, 1974, p.215).

A partir das afirmativas de Pereira da Costa, durante quase um século de registros, o enfoque dos estudiosos passou a gravitar em torno das mesmas tendências interpretativas, envolvendo elementos como reis e rainhas, roupas festivas, cetros reais, coroas, dança e música. O maracatu tradicional, denominado nação, ao ser

compreendido por intermédio de “traços culturais”, passa a ser auto-referente, concretizando-se, dessa maneira, toda uma estrutura que o tornou fixo.

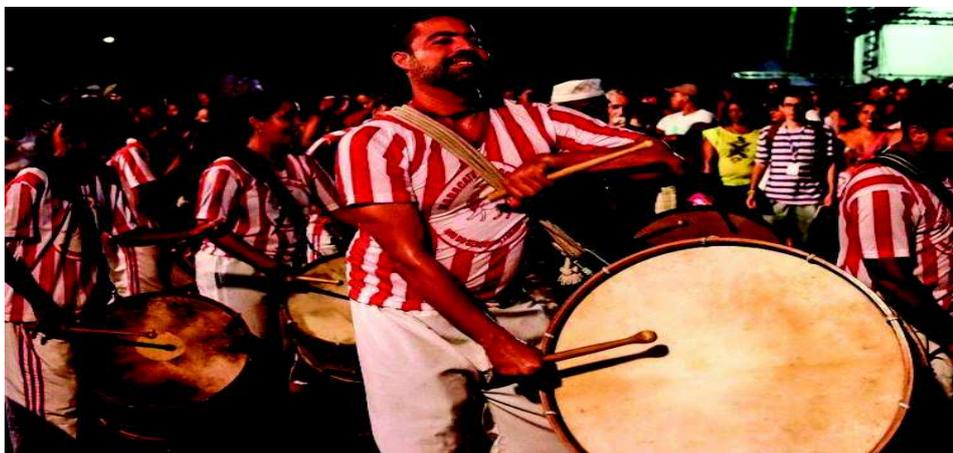
O maracatu nação é acompanhado por uma orquestra percussiva, em que sobressaem as alfaias, enquanto o maracatu rural é constituído por um “terno” composto de “poica” (espécie de cuíca), tambor, gonguê de duas campânulas, caixa e instrumentos de sopro, que podem ser o pistão ou trombone de vara. Como se vê, “As diferenças musicais são muito grandes” (LIMA, 2014, p. 08).

Ivaldo Lima (2013) aponta quatro características fundamentais que definem uma nação de maracatu: território, religião, práticas compartilhadas e espetáculo coletivo. Em outras palavras, o autor acredita que as nações de maracatu são aquelas formadas por pessoas que residem numa mesma comunidade, partilham de uma mesma religião, compartilham mutuamente suas práticas e produzem seu espetáculo coletivamente. Como expõe Lima (2013, p. 27):

E é por morarem próximos uns dos outros que estão mais dispostos a compartilharem práticas diversas, conferindo o caráter de nação para estes grupos, que trazem consigo certa propensão a fazerem o maracatu de modo “coletivo”, sem que exista um coreógrafo ou alguém que dite a forma de dançar ou mesmo que imponha o modo de costurar, bordar ou fazer qualquer tipo de coisa.

Os responsáveis pela música do maracatu-nação são chamados de batuqueiros, pois executam o batuque do maracatu, popularmente conhecido como baque virado. Assim, as músicas feitas por cada tipo de maracatu são diferentes. No caso do maracatu-nação, o baque é marcado principalmente pelo som das alfaias, que é um tipo de tambor feito basicamente de couro, madeira e cordas.

**Figura 8** - Tocador de alfaia do maracatu nação Leão Coroado (2014).



Fonte: <http://fotospublicas.com/maracatu-leao-coroado-comemora-150-anos-marco-zero-em-recife/>

Há grupos que tocam maracatu, assimilam comportamentos, vestimentas, formas de execução da musicalidade como cortejo, mas que, no entanto, não são maracatus nação. Seja porque não compartilham práticas e não participam da comunidade de memória ou porque não possuem vinculações religiosas. Alguns desses grupos não têm a mínima pretensão de reconhecimento como um legítimo maracatu nação. Ao contrário, reconhecem as diferenças e prestam reverência aos grupos tradicionais (IPHAN, 2015).

Conhecidos como “grupos percussivos”, são, de modo geral, formados por jovens de classe média branca, majoritariamente estudantes universitários, moradores de diferentes bairros, que se reúnem geralmente durante os finais de semana para ensaiar e tocar maracatu, optando por participar ou não dos carnavais de Olinda e Recife. Lima (2013) compreende que a maioria dos grupos percussivos seja pernambucana, brasileira ou estrangeira, podendo ser entendida como resultado do sucesso do Movimento *Manguebeat* nos anos 1990 e pelo surgimento de alguns grupos percussivos anteriores a este movimento, como é o caso do Maracatu Nação Pernambuco.

Nesse sentido, procurarei manter minhas atenções para as discussões em torno do maracatu nação, discorrendo sobre alguns campos conceituais para melhor compreensão acerca do fenômeno tratado neste trabalho: a história do Maracagrande Grupo de Percussão na cidade de Campina Grande-PB no contexto do surgimento dos grupos percussivos, os quais, tendo como referência os grupos de maracatu nação, tornaram a manifestação conhecida através da execução da sua musicalidade, tanto no cenário da cultura local quanto nacional, e até mesmo internacionalmente.

Durante o período carnavalesco em Pernambuco, é com uma presença de inúmeros e diversificados batuques dos maracatus nação que anunciam um cortejo real. Um misto de dança, canto, cores e animação tomam conta de um cenário que involuntariamente remete à história e à tradição do lugar. Não obstante, o que é apresentado de maneira tão comum ainda inspira muitas indagações sobre sua história.

O maracatu já foi, e ainda continua sendo objeto de pesquisa trabalhado por estudiosos de diversas áreas do conhecimento, como também por folcloristas, sendo amplamente descrito na literatura popular. Porém, nos processos de pesquisa do seu processo histórico estruturador dessa manifestação popular, a ausência de material específico para pesquisa é um fator agravante.

Como falado anteriormente, não se tem um conhecimento concreto, único ou superado, principalmente no tocante a uma data oficial para o surgimento do maracatu,

embora alguns autores apontem para uma provável derivação de manifestações de coroação do Rei do Congo ou da festa dos Reis Magos durante o período colonial no Brasil. Concomitantemente a estas discussões, há derivações teóricas que contemplam, além da questão das origens, a natureza da manifestação, englobando definições polissêmicas, preceitos religiosos e íntima relação político-social na qual o maracatu estava inserido, considerando suas transformações ao longo do tempo.

De forma geral, o que é informado em primeira-mão é que o maracatu nação ou baque virado se configura como uma transformação do folguedo da festa de Nossa Senhora do Rosário (que tinha o ritual de coroação dos reis de alguns reinos africanos) durante o Brasil colonial em Pernambuco desde os períodos iniciais da escravidão africana (AMORIM; BENJAMIN, 2002, p.44). Trazidos para trabalhar como escravos na economia canavieira do Brasil era permitido aos africanos coroar e escolher reis e rainhas para governar as nações de negros, isto é, realizar festas comemorativas a Nossa Senhora do Rosário, o que, inseridos nos preceitos cristãos fincados em sua conversão, proporcionava-lhes apoio não apenas dos seus senhores, mas do governo e da própria Igreja Católica. Destarte, a forma de organização do cortejo do maracatu nação muito se assemelha às procissões católicas (AMORIM; BENJAMIN, 2002).

As referidas coroações eram realizadas pelas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e de São Benedito (SILVA, L.D., 2000), considerados padroeiros desses escravos. Através dessas irmandades, eram realizadas as coroações dos reis e simultaneamente celebravam-se estes santos. Das nações negreiras trazidas da África para o Brasil, as da região do Congo foram as que mais se destacaram, razão pela qual tinham maior presença nos rituais de coroação (SOUZA, 2006).

A afirmativa de que as coroações de reis negros em Pernambuco eram oriundas da África, trazidas pelos negros aqui escravizados, terminou sendo compartilhada ao longo do tempo, através de folcloristas e pesquisadores do século passado e suas obras, como *Folk-lore Pernambucano*, de Pereira da Costa; *Maxambombas e Maracatus*, de Mário Sette; *O folclore no carnaval de Recife*, de Katarina Real; *Carnaval do Recife e Maracatus do Recife*, de Guerra Peixe, entre outros, sendo muitas vezes reforçada por outros autores do início deste século.

O etnomusicólogo e maestro César Guerra Peixe (1980), em suas pesquisas acerca dos aspectos musicais do festejo e na tentativa de rastrear as possíveis origens dos maracatus ditos tradicionais, afirma haver encontrado grande dificuldade para precisar historicamente o seu advento, alegando que o desconhecimento de fontes

informativas recuadas no tempo não favorece demarcar com exatidão a época em que o maracatu teria surgido.

Tal dificuldade quanto à precisão histórica da origem, de acordo com Guerra Peixe, está relacionada ao fato de que o maracatu seria resultado da síntese de outros festejos folclóricos, extintos com o passar do tempo. Dessa maneira, o novo folguedo teria surgido ao longo da segunda metade do século XIX, como fruto da junção entre dois elementos culturais decadentes, a saber: as antigas coroações de Rei do Congo, as quais se extinguíram de maneira efetiva em meados dos oitocentos, segundo o autor, e os afoxés, que estiveram estreitamente ligados à religiosidade de algumas das etnias que aportaram em Pernambuco.

Ainda nesse aspecto, Guerra Peixe (1980) é hoje considerado uma grande referência nos estudos acerca da história do maracatu, bem como de outras manifestações culturais do Nordeste e especialmente no Estado de Pernambuco. De acordo com Guerra Peixe (1980, p.20), os apontamentos de Pereira da Costa – já citado anteriormente no presente trabalho – fazem-nos supor que a “instituição do Rei do Congo” importava numa relação hierárquico-administrativa. Subsistindo à instituição, o auto apresentou-se por mais algum tempo, embora prosseguisse declinando. Depois, eliminado a teatralização, restou o cortejo, que derivou para o maracatu.

Segundo Pereira da Costa (1974), os reis do Congo eram investidos por eleição geral entre os próprios africanos, podendo a escolha recair em indivíduos livres ou escravos. Para o autor, tais reis possuíam uma corte formada por cargos hierárquicos semelhantes aos da coroa portuguesa. Eleitos dentro da importância política entre os dignitários da corte e do poder público, os reis tinham como função principal exercer sobre a sua gente a ordem e o controle frente ao sistema escravista vigente.

Pereira da Costa (1974) aponta que, nas freguesias de Recife e Olinda, as coroações costumavam acontecer em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no dia a ela dedicado. Provavelmente, a sua existência remonta ao século XVIII, no período colonial. Após a eleição, tinha início a cerimônia de coroação e posse, à qual o rei e a rainha se faziam presentes trajados com vestimentas reais, cercados por um cortejo formado por homens e mulheres, escravos ou não, animado ao som de um batuque (COSTA, 1974).

Em contrapartida a tais afirmações, pesquisadores demonstrarão que inexistiu a mecânica substituição diacrônica dos respectivos festejos, apontando para o fato de que o reinado negro, com suas vigorosas hierarquias, conviveu, no mesmo espaço-tempo,

com os maracatus. Théo Brandão, ex-membro da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro do extinto Instituto Nacional do Folclore e folclorista, em ensaio sobre as origens do maracatu, publicado em 1957 no Diário de Pernambuco, afirma que:

[...] todas as descrições do cortejo dos maracatus, a começar na de Pereira da Costa e a terminar na de Ascenso Ferreira, passando por Mário Sette e Roger Bastide, nos fornecem inabalável convicção de que os maracatus derivam dos Reinados do Congo, isto é, das festas e danças que se realizavam por ocasião do coroamento dos Reis do Congo (BRANDÃO, 1957, p. 71).

No entanto, para Lima (2005), o maracatu nação possui diversos pontos que se referem a possíveis começos, contestando, assim, qualquer discussão acerca da busca pela origem, não sendo possível, para ele, encontrar uma origem exata. Tal busca vai em direção a uma “linearidade” – termo utilizado pelo autor – da história dessa manifestação que despreza, dentre outros aspectos, qualquer processo de transformação que o maracatu nação tenha sofrido. A ideia de origem pressupõe que o maracatu tenha surgido de um ponto único, as festas de coroação dos reis e rainhas do Congo, apontando na perspectiva de uma história linear, com um começo possível de ser conhecido Lima(2013, p. 46). Aprofundando a questão, Lima (2010, p. 39) enfatiza:

Essa preocupação com a etimologia nos remete a uma discussão perseguida, incessantemente, pela historiografia pernambucana ou aquela que se dedicou a pensar os maracatus nação: a busca por suas origens [...]. Conhecer a origem, e começo de tudo numa perspectiva política garante ao sujeito certo controle e julgamento sobre a manifestação em questão, gerando conceitos e ideologias que remetem práticas e costumes a determinados lugares, territórios, espaços [...] Garante também o poder de julgar quais as manifestações que podem ser consideradas impuras ou deturpadas, e isso para a história dos maracatus no contexto dos concursos carnavalescos e de sua legitimidade na sociedade não constitui pouca coisa. Eis um dos maiores problemas enfrentados pelas escolas de samba e afoxés pernambucanos: o mito de origem lhes deu o rótulo de estrangeiro em terras pernambucanas... ainda hoje enfrenta rejeições por parte de setores da sociedade local [...].

De forma abrangente, não se sabe ou não se pode afirmar com precisão como teria surgido o maracatu nação. Nesse processo pela busca de uma determinada origem, o que temos são conjecturas que, interpretadas de maneira inapropriada, acabam muitas vezes dificultando a busca por uma possível resposta. O problema de uma análise “linear” da história dos maracatus também é apontado por Isabel Guillen (2007), que discorda da recorrente relação de origem estabelecida no universo da pesquisa entre os

maracatus nação e a coroação dos reis do Congo, chegando a afirmar que já existiam maracatus concomitantemente a tal manifestação.

Arthur Ramos (1934) procurou traçar as origens da manifestação através de seus estudos acerca dos negros e de seus costumes no Brasil. Para ele, o maracatu nação seria um festejo carnavalesco que apresenta completa fusão de traços totêmicos e esfacelamentos de autos dos congos, com seus reis, rainhas e sua embaixada, demarcando a sobrevivência e a religião negra com suas práticas, ao lado da devoção a Nossa Senhora do Rosário.

Araújo (1964) vai além, ao focar as condições sociais do negro nos períodos colonial e imperial brasileiros, que determinarão diretamente os caracteres do folclore africano em território nacional. Na obra *Folclore nacional: dança, recreação, música*, afirma que o negro encontrava na dança e no canto um refúgio, o que se configurará como afronta aos princípios da Igreja Católica, bem como ao próprio branco, levando em consideração o fato de tais celebrações estarem a cargo de líderes negros.

Para a Igreja, tais práticas representavam a propagação do paganismo; para os negros, poderiam significar insurreição. Nesse sentido, a Igreja permitia estrategicamente certas danças, como forma de amenizar prováveis sentimentos de revolta dos negros. Criava-se, assim, segundo o autor, um folclore artificial, estendendo-se até o maracatu nação tradicional, tornado análogo à congada, passando das irmandades e saindo dos átrios das igrejas para os terreiros de xangô.

Mário de Andrade (1959) definiu o maracatu como uma dança dramática, encontrando na coreografia, de origem mística, um diferencial entre outras danças praticadas por negros, lembrando a coreografia dos candomblés baianos descritas por Nina Rodrigues. Para ele, os maracatus pernambucanos representavam o que foram os congos e congadas coloniais.

Praticamente na mesma linha teórica dos estudiosos das culturas populares citados acima, Real (1967) abordará outras questões pertinentes, mas, muitas vezes, o fará de maneira não muito clara. Em pesquisas realizadas durante a década de 60 do século XX, a antropóloga analisará a manifestação, dando prioridade ao termo *nação*, ao invés de *maracatu*. Para ela, o termo maracatu traz, em sua história, muitas contradições no que se refere à sua etimologia (REAL, 1967, p. 56). Justifica dessa maneira a sua definição dos dois tipos de maracatus, bem diferentes em forma, desenvolvimento e origens, como maracatus nação tradicionais e maracatus rurais, existentes no Recife há vários anos.

É justamente a partir dos trabalhos desses estudiosos, centrados na ideia de que os maracatus nação possuem uma origem detectável, concretizada por trabalhos de inúmeros cronistas, literatos e jornalistas no campo do folclore, que podemos considerar o uso do termo “nação”, que, como bem trata Lima (2014, p. 75), se “[...] deveria a uma continuidade dos usos do passado, como se tivessem o mesmo significado”. Tal continuidade é atribuída à origem dos maracatus, com a coroação dos reis e rainhas do Congo.

O uso da terminologia “nação” em nomes de grupos tradicionais de maracatus de Recife e regiões metropolitanas, segundo alguns pesquisadores, está relacionado aos grupos de negros que vieram escravizados ao Brasil, posteriormente organizados em diferentes grupos denominados nações. Todavia, é de grande importância considerar as diferenças entre as concepções desse termo no passado e na atualidade. Os significados aludem a práticas distintas e pode-se concluir que o sentido com que palavra “nação” era utilizada nos séculos XVIII e primeira metade do século XIX mudou no decorrer da segunda metade do século XIX e em todo o século XX. (LIMA, 2014, p.4). Nesse aspecto, afirma Lima (2013, p. 68):

A “nação” do período escravista, no entanto, não poderia ser vista ou considerada como um grupo étnico homogêneo, mas uma forma pela qual vários povos foram agrupados e organizados, levando-se em conta o porto por onde eram embarcados, bem como as afinidades e compartilhamento de práticas, dependendo da perspectiva em que observa o processo de criação dessas nações, sejam elas do ponto de vista dos traficantes e senhores, seja ela do escravo.

Dessa forma, as divisões desses negros escravizados por determinações estabelecidas não refletiam necessariamente a origem de nascença daquelas pessoas:

O grupo étnico ao qual o escravo pertencia era levado em conta em alguns casos, quando da identificação da nação do indivíduo, mas, grosso modo, o caráter definidor das nações no Brasil era mesmo o porto de embarque, a marca que garantia a procedência do “produto” vendido no “novo mundo” (LIMA, 2013, p. 70).

Identificamos a diferença entre “grupo de procedência” e “grupo étnico”, explicada por Lima (2013): no sentido antropológico, o “grupo de procedência” não seria um grupo efetivamente existente no continente africano – neste caso, seria um “grupo étnico” –, mas um grupo que foi embarcado para o Brasil num determinado

porto, onde foi classificado como uma nação “a” ou “b”. Diante da pluralidade étnica existente entre as nações que chegavam ao Brasil, aquela que é denominada como nagô em Pernambuco, por exemplo, tem características diferentes das nações nagôs de Alagoas, Paraíba e Sergipe.

No sentido religioso, “Mesmo nas ‘nações religiosas’ da atualidade predomina a diversidade, e inexistem relações que possam ser vistas como originadas de um único grupo étnico” (LIMA, 2013, p. 72). Como afirma o pesquisador, as nações que compreendem a religião dos orixás não se referem a um único grupo específico, mesmo que compartilhem práticas comuns. Tais práticas possuem uma ligação, uma linhagem e algumas delas consubstanciam-se em mitos de origem “africana”; é o caso da nação nagô, no xangô pernambucano, ou do queto, no candomblé baiano:

Assim, pode-se afirmar que a utilização do termo “nação” entre as manifestações da cultura negra não é decorrente de seu uso na religião, como poderia se afirmar à primeira vista, ou como é recorrente no discurso cotidiano entre os maracatuzeiros (como se uma “nação” de maracatu fosse também uma nação de xangô). Um maracatu possui (ou pode possuir) em seu interior membros de diversas nações religiosas. Os significados aludem a práticas distintas e pode-se concluir que o sentido com que a palavra “nação” era utilizada nos séculos XVIII e primeira metade do século XIX mudou no decorrer da segunda metade do século XIX e em todo o XX (LIMA, 2014, p. 04).

Real (1967, p. 61) aponta para duas características sociológicas do maracatu nação: a preferência pelos integrantes (ou pelo menos a rainha) de cor negra; a tendência manifestada pelas nações para uma ligação mais ou menos estreita com o xangô, mais especialmente os de influência nagô.

Nos estudos acerca da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio do Recife, Marcelo MacCord (2001, p. 197) desconfiará das relações quase sempre estabelecidas entre os maracatus nação como resistência nítida ao poder dominador, atentando, dessa maneira, para sentidos múltiplos. MacCord, (2001, p. 198) enfatiza ainda a importância de relativizar o folgado, pois a historiografia a esse respeito é homogeneizada e apaziguada em nome de afirmação da alma nacional e da pernambucanidade. Para ele, os aspectos construídos ao longo do tempo, fortalecidos pelas tão destacadas descrições etnográficas de Pereira da Costa (1974), terminaram por consolidar a explicação mais clássica sobre o que seria o maracatu nação. O enfoque de outros autores nessa mesma linha fez com que o maracatu descrito durante quase um

século fosse apresentado de maneira quase imutável, com poucas variações, tornando-o, conseqüentemente, como que auto-referente na história social de Pernambuco.

Ainda de acordo com MacCord (2001), o maracatu seria o resultado de outros festejos folclóricos, degenerados na primeira metade do século XVIII, que desapareceram silenciosamente. Assim, o novo folguedo seria fruto da fusão de dois elementos culturais ligados de forma estreita, a saber: as coroações dos reis do Congo e os Afoxés.

Maia (2008, p. 105) destaca um documento de 15 de Julho de 1874, da Delegacia da Capital, Ofício do Delegado do Recife destinado ao Chefe de Polícia da Província, p. 111, que registra um pedido de autorização negado para a realização de ensaios do brinquedo chamado “cabinda velha”, que ele afirma não passar de um maracatu com outro nome.

Em fevereiro de 1817, escrevia o francês L. F. Tollerane (*apud* CASCUDO, (2001, p.122), em suas *Notas Dominicais*, que os negros trazidos da África, vindos de Angola, Cabinda, Benguela, Gabão, Moçambique, Congo e Guiné receberam, no Brasil, como sinônimo de africano, a denominação de “cabindas”. Com o tempo, os “cabindas” convergiram, funcionalmente, para o carnaval, juntando-se aos desfiles ricos dos grupos denominados de maracatus. Tais grupos distinguiram-se pelo nome evocador de Cambinda Velha, Cambinda Novo, Cambinda Estrela, Cambinda Leão Coroado, Cambinda Elefante, etc., aclamados como glórias locais nas ruas e pontes da capital pernambucana.

Para Cascudo (2001, p. 123), como os mais antigos grupos dançantes de negros tiveram nomes de “cambindas” ou “cabindas”, seriam eles a base original da qual se originou o “maracatu”. Como exemplo, o Maracatu Elefante, o mais tradicional do Recife, refere-se a si mesmo, em suas toadas, como Cambinda Elefante:

Cambinda Elefante rua! [...]  
Chegou o Cambinda Elefante dando viva à Nação! [...]

Nessa perspectiva, MacCord (2001) divide a produção intelectual sobre os maracatus nação em dois eixos temáticos: um que considera o surgimento do maracatu nação tradicional como processo degenerativo da cultura africana em terras brasileiras, e outro que estabelece o surgimento do maracatu nação como resistência sociocultural dos negros.

Ao longo do tempo, o sentido de *nação* passará por um processo, sendo recriado dentro dos próprios grupos, bem como na sociedade de maneira geral. Ivaldo Lima (2013) afirma que no decorrer da segunda metade do século XIX, a maioria das denominações das nações deixou de ser usada como auto referência étnica ou identitária, pois, com o fim do tráfico de escravos, a população passou a chamar de “africanos” os escravos oriundos da África, em oposição aos negros escravizados nascidos no Brasil. No entanto, é importante ressaltar que “essa África imaginária permite, em outras palavras, cruzar o abismo produzido pelo tráfico. Essa África ainda é fundamental para a constituição das identidades dos maracatus-nação na atualidade, pois constitui o mito de origem” (LIMA, 2013, p. 80).

Para Ribeiro (apud CORD, 1952), a religiosidade negra merece um importante destaque, para além das relações sociais advindas do mundo do trabalho, seja no âmbito das análises interpretativas, seja enquanto fator de resistência cultural negra. Dessa forma, ao abordarem o maracatu conhecido como “tradicional, nação ou baque-virado”, os estudiosos acabaram por bater às portas dos principais terreiros de Xangô da cidade do Recife e de seus arredores suburbanos. Tais espaços seriam, pretensamente, o lugar para se travar contato com os mais puros, ou menos maculados, elementos da cultura primordial africana.

Nesse aspecto, seguindo as questões de identidades, essas são construções que carregam bastante simbolismo e ao mesmo tempo o individualismo de cada grupo. A etnologia irá tomar-se uma forma de exegese que não deixou de fornecer ao Ocidente moderno com o que articular sua identidade numa relação com o passado ou o futuro, com o estranho ou a natureza. Certeau (1982, p. 221). Por conseguinte, podemos perceber a dimensão identitária dos maracatus nação em uma dupla perspectiva, como aponta o Dossiê dos Maracatus Nação:

A primeira ressalta sua dimensão histórica, considerada por maracatuzeiros e maracatuzeiras como uma manifestação que sinaliza a resistência de negros na manutenção de suas práticas culturais. A segunda destaca sua capacidade de agregar as comunidades e, conseqüentemente, valor à manifestação, responsável pela positivação de práticas culturais negras. Esses aspectos históricos e identitários configuram o maracatu nação como um patrimônio cultural para quem o faz, bem como para pernambucanos e brasileiros. (IPHAN, 2015, p. 11).

Os registros que contêm referências à festa do Rosário em Recife vão até o final da primeira metade do século XIX. Amorim e Benjamin(2002, p. 45)afirmam que,logo

após esse período, os registros existentes nos jornais são sobre os festejos do maracatu. Tal separação pode ter sua explicação principalmente nos conflitos existentes entre padres e os membros das irmandades em vários lugares, o que causará o desligamento entre a coroação dos negros e os festejos de Nossa Senhora do Rosário, transformando-se em maracatu nação ou de baque virado. Além de se desligar do festejo religioso católico, passa também a se integrar no carnaval.

No mérito deste aspecto, tanto o branqueamento – discutido por Oliveira Viana, por exemplo, acerca da inevitabilidade do branqueamento e da modernização do Brasil baseado no Darwinismo Social, conforme o qual, na primeira metade do século XX, havia um significativo crescimento da raça branca em nossa população, em decorrência do fim da escravidão, da alta mortalidade dos negros e da imigração dos europeus brancos (VIANNA, 1993) – como a modernização do país – devendo ser suprimido da vida nacional o que era considerado arcaico, selvagem e negro (MACCORD, 2001) – seriam os verdadeiros motivos da decadência cultural das manifestações dos negros. Nesse panorama, MacCord (2001) enquadra as análises de Pereira da Costa, Katarina Real e Guerra Peixe.

Assim, o maracatu nação passará por complexos processos de transformação e adaptação, atravessando momentos críticos que envolvem questões políticas e culturais tanto em Pernambuco como também em contexto nacional, aderindo às novas práticas de contemplação carnavalesca em Recife para fazer frente à ameaça de extinção prevista por pesquisadores da época, com o apoio de movimentos sociais e culturais, além de outras iniciativas que, ao longo do tempo, adquiriram força rumo a um novo cenário cultural pernambucano envolvendo os maracatus.

Ao longo do século XX, o maracatu nação enfrentará situações de repressão e declínio, até mesmo com fortes tendências especulativas de extinção, devido às dificuldades de manter-se frente à repressão e perseguição social e religiosa. Iniciava-se um novo período para as manifestações de cultura afrobrasileira, em que previsões de desaparecimento dessa manifestação ganharam espaço entre pesquisadores, como Real (1967), que, embora tendo escrito em outra época, estudou o carnaval do Recife entre as décadas de 1961 e 1966, para justificar o possível sumiço dos maracatus, ou mesmo Pereira da Costa (1974), que assim discorre sobre o tema:

Se o maracatu prestes extinguir-se pelo seu arrefecimento, uma vez que não existem mais africanos, e os seus descendentes procuram de preferência imitar a sociedade de gente branca, celebrando as suas festas íntimas com reuniões dançantes segundo os moldes usados; se o maracatu, por tanto, já rareando, modestamente aparece somente nas folias carnavalescas, época ouve, e bem próximo ainda, em que se exibiam em número avultado, mais ou menos bem organizados, ostentando mesmo alguns aparatosas galas e com luxo tal que o seu arranjo complexo representava, relativamente, avultada quantia (COSTA, 1974, p. 215-216).

Durante a década de 1920, fincados nos ideais de civilização, progresso, higienismo e moralização da sociedade da época, o Estado republicano intensificará fiscalizações por parte do aparelho policial sob normas oficiais tornando práticas culturais como os maracatus objeto de intervenção pública, algumas proibidas pelos códigos de postura municipal, tornando-se passíveis de criminalização e perseguição policial, a exemplo dos batuques ou cerimônias das religiões de divindades e de entidades (COUCEIRO apud LIMA, 2014).

Maia (2008, p. 106) enfatiza ser correto imaginar que as autoridades viam nos ajuntamentos de escravos em torno de tambores, principalmente nos rituais religiosos, uma ameaça à ordem, uma ocasião propícia às ideias de rebelião. Isto por considerar que todo ajuntamento de negros já envolvia questões de moral pública e segurança de Estado previstas pelo Código Penal desde 1830. Até mesmo o maracatu foi considerado, algumas vezes, como sinônimo de “xangô”:

As seitas eram (como ainda são) conhecidas pelo nome de xangôs; sendo também comum serem designadas por catimbó. Na polícia tivemos oportunidade de ver algumas registradas como a designação de maracatus. Muito raramente ouvimos chamá-las de macumba ou candomblé. (CAVALCANTI, 1988, p.244).

Com a criação da Federação Carnavalesca em 1935, esse controle se intensificou, resultando em críticas até mesmo de alguns jornais da época, bem como de pensadores que apontavam para um excesso de controle que a Federação exercia sobre a folia carnavalesca, forçando os grupos de maracatu a se encaixar em padrões estabelecidos, além de forçá-los a passar por um processo de adaptação e transformação em alguns aspectos. Para Silva, L.D. (2000), as implicações desses processos, sobretudo a abolição da escravatura, aos poucos foram transformando o maracatu numa manifestação de caráter muito mais carnavalesco do que religioso, uma vez que o fim do regime de servidão veio a restringir a exibição dos grupos aos dias de carnaval.

No entanto, mesmo diante das transformações sofridas pelos maracatus nação em resposta às novas necessidades na cena cultural, impostas pela Federação Carnavalesca, podemos considerar que tais transformações tiveram um papel preponderante no lugar de destaque ocupado pelos maracatus nos dias de hoje, tanto no carnaval de Recife como na região metropolitana, como a renomada da “Noite dos Tambores Silenciosos” e a “Abertura do Carnaval do Recife”. Lima (2010) aponta que os grupos conservavam uma dinamicidade própria, dialogando com outras manifestações culturais, como as escolas de samba (que atraíam grande contingente de desfilantes), promovendo renovações e buscando atrair novos simpatizantes.

Em 1962, morre Dona Santa, célebre rainha do Maracatu Elefante e considerada símbolo de uma ancestral tradição africana ainda viva em Recife (GUILLEN, 2003). Intelectuais contribuirão para divulgar a imagem de Dona Santa e, conseqüentemente, quebrar os estigmas que ainda perseguiram os maracatus. Assim, com o fim do Maracatu Elefante após a morte de sua rainha, fomentou-se a ideia de que os maracatus corriam risco de desaparecer, conforme prognóstico dos pesquisadores aqui citados. Uma série de medidas públicas, bem como o auxílio de instituições recém-criadas, algumas delas voltadas para as discussões acerca da cultura afro-brasileira, ajudarão, mesmo diante de muitas outras dificuldades, no resgate e manutenção do folguedo.

**Figura 9** – Maracatu Nação Elefante: Rainha Dona Santa, rei, soldado romano e dama do passo com a calunga Emília (1961)



Fonte: <http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/fotografias/item/3791-maracatu-nacao-elefante-rainha-rei-soldado-romano-e-dama-do-passo-com-a-calunga-emilia>

A comissão Pernambucana de Folclore incentiva a criação de novos grupos de maracatu, como o Porto Rico do Oriente, de Eudes Chagas, cuja coroação foi arquitetada pela antropóloga Katarina Real. Vale lembrar que, nessa mesma época, os grupos de maracatu que já existiam e se destacavam eram o Leão Coroado, do mestre Luiz de França, babalorixá prestigiado no Recife, o Cambinda Estrela, o Estrela Brillhante e o Indiano, disputando visibilidade e legitimidade com o Leão Coroado. O Porto Rico, após a morte de Eudes Chagas em 1978, passou um período sem desfilar, até ser retomado por D. Elda, que assumiu o comando da nação como rainha (IPHAN, 2015).

Outra medida de grande importância foi a criação da Noite dos Tambores Silenciosos, ainda na década de 1960, pelo jornalista Paulo Viana. Porém, os maracatus não alcançavam sucesso no carnaval, haja vista que as escolas de samba atraíam a atenção do público e dos brincantes. Com o fim do Movimento Cultura Popular criado nessa mesma década, que, dentre outros fatores, tinha o importante objetivo de desenvolver um projeto de educação popular apoiado na cultura local, abriram-se novos horizontes para as questões culturais e suas relações com as tradições.

Durante a década de 1980, os movimentos negros da região metropolitana de Recife definirão estratégias de valorização da cultura negra, atuando, por exemplo, nos maracatus, o que contribuiu para que o folguedo passasse a ser visto e representado sob nova perspectiva, chegando a se envolver até mesmo em alguns grupos, como o Leão Coroado. Como afirma o *Dossiê Maracatu Nação* (IPHAN, 2015, p. 52): “jovens militantes dos movimentos negros passam a frequentar os velhos maracatus, a exemplo do Leão Coroado, de Luiz de França, bem como valorizar eventos em que os negros estivessem presentes, como a Noite dos Tambores Silenciosos”.

Em 1989, foi fundado o Maracatu Nação Pernambuco, fruto de um processo de transformações entre grupos populares, como o Movimento Armorial e o Balé Popular do Recife, que haviam surgido nos anos 1970. Fundado por alguns ex-participantes do Balé Popular, dentre eles, Bernadino José e Amélia Veloso, o grupo estava integrado num contexto de transformações. Dentre elas, destacam-se as coreografias, convertidas e pensadas para o palco, mas associadas aos movimentos de dança popular em suas mais variáveis técnicas, valorizando o produto enquanto espetáculo. Isto lançou um novo olhar aos elementos regionais, como também os colocou em evidência.

É certo, nesse sentido, que a bagagem de influência do Maracatu Nação Pernambuco seja atribuída às experiências do Balé Popular, pois, como analisa

Christianne Galdino (2008), no princípio, o Balé Popular do Recife, que nasceu em 1977, teve financiamento da Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife para ser estruturado e desenvolver os primeiros anos do seu trabalho. Entre outros propósitos e referidas técnicas artísticas da dança, caber-lhe-ia a incumbência de mesclar o caráter popular e o erudito na construção de seus passos, levando para os palcos as danças das ruas do Recife. No entanto, o Nação Pernambuco se desvincula ao longo do tempo dos métodos do Balé Popular e passou a criar sua própria metodologia de trabalho, além de atribuir sentido e dinamicidade de expressão artística e a sua trajetória singular na cena cultural de Pernambuco, inspirando-se, sobretudo, nos maracatus nação.

Assim, esse grupo passou a apresentar uma estética revigorada, atraindo um grupo jovem para ouvir e tocar maracatu, e isto renovou a linguagem na forma de dançar e os figurinos, chamando a atenção para a manifestação e para os grupos de maracatu nação tradicionais. Não se pode deixar de considerar que o Nação Pernambuco contribuiu para destacar os grupos tradicionais, exercendo, em alguns momentos, o papel de mediador e legitimador da tradição para muitos jovens da classe média (IPHAN, 2015).

Outro movimento de renomada importância surgiu no início dos anos 1990: o *Manguebeat*, movimento que mistura a música pop internacional com os ritmos pernambucanos (maracatu, ciranda e coco, dentre outros). A partir de sua figura de maior representatividade, Chico Science e Nação Zumbi, juntamente com outras bandas, através de sua intensa representatividade, legou um importante trabalho no tocante à contribuição para que as nações de maracatu ganhassem ainda mais visibilidade.

É preciso considerar a confluência entre o Maracatu Nação Pernambuco e o movimento *Manguebeat*, pois os trabalhos de ambas as iniciativas, contemporâneas até, mostraram-se bastantes favoráveis para o universo dos maracatus em Pernambuco, sendo projetado para o restante do Brasil e até mesmo fora dele.

Destaco, aqui, a maneira como a batida do maracatu tornou-se presente nas atividades dos artistas do movimento *Manguebeat*. A introdução dos elementos do maracatu para o palco, a ideologia por trás das concepções musicais de cunho social de Chico Science, bem como outros fatores influenciaram um grande número de jovens a se envolver com maracatus nação como batuqueiros e até mesmo na criação de grupos de maracatu que, apesar de não atribuírem algumas características próprias dos maracatus ditos tradicionais, procuraram manter o diálogo com a tradição, tendo como

referência os grupos de maracatu nação. Esses novos grupos, maracatus que não apresentam tais características, são considerados por Ivaldo Lima (2013) como “grupos percussivos”.

Ao longo dos anos 1990 até os dias atuais, esses grupos adquirem força e se multiplicam apesar das divergências quanto à prática artística, quanto às relações com a cena cultural local e em relação às tradições socioculturais do universo do maracatu-nação. Ainda de acordo com Lima (2013), há aproximadamente em torno de 50 desses grupos, que se apresentam e ensaiam ao longo do ano na cidade do Recife e região metropolitana.

Nesse “passeio” pelas definições quanto às possíveis origens dos maracatus, de relações de continuidade e ruptura, sua função social e as relações entre o folguedo e a religiosidade popular, num espaço-tempo incluso em constantes processos de transformação, é importante ressaltar que tais itens se intercomunicam, tornando-se, dessa maneira, reflexo da resistência dos grupos da atualidade que mantém no bojo de suas práticas a busca pelo tradicional, como também pelo respeito e reconhecimento histórico calcado na resistência.

Nesse contexto, na cidade de Campina Grande, no Estado da Paraíba, um grupo de jovens conhecedores e liderados por músicos com forte influência no *Manguebeat* e em contato direto com as vertentes da musicalidade regional decide se unir e, após um tempo de encontros musicais, estudos e práticas adquiridas, formar um grupo percussivo. Nasce dessa maneira o Maracagrande Grupo de Percussão, criado oficialmente em novembro de 2009, no contexto das definições que envolvem grupos percussivos proveniente de um processo político e social no âmbito da história do maracatu.

## 2. NOS TERRITÓRIOS DA AFROPARAIBANIDADE: PERCURSOS CULTURAIS DO MARACAGRANDE GRUPO DE PERCUSSÃO

*O Meu baque é forte  
E no frio esquenta  
De Campina Grande  
Rainha da Borborema*

*O Meu Baque é Rural  
É Solto, é terreiro  
Sou Maracagrande  
Sou da terra dos tropeiros.  
Maracagrande*

(Trecho da música *Meu baque é forte* - Maracagrande)

**Figura 9** - Maracagrande no Festival Secas (2015).



Fonte: Arquivo Maracagrande

Neste capítulo, discutirei sobre a trajetória histórica do Maracagrande, as principais articulações que contribuíram para a formação do grupo, suas práticas, estilo e musicalidade, como também os desafios que o grupo vivenciou e ainda enfrenta. Abordarei igualmente relatos, narrativas de experiência de um dos membros fundadores e de praticantes de religiões de matriz africana em Campina Grande. Em outro momento, analisarei as discussões que apontam para as diferenças entre grupos percussivos e os grupos de maracatu nação, procurando identificar, a partir de alguns elementos, como questão da religiosidade, o Maracagrande Grupo de Percussão.

## 2.1 Percursos culturais do grupo Maracagrande

*Não morre aquele que deixou na terra  
a melodia de seu cântico na música de seus versos.*

Cora Coralina

**Figura 10** - Maracagrande, foto de divulgação (2014).



Fonte: Arquivo Maracagrande

O Maracagrande Grupo de Percussão deu início às suas atividades formalmente no ano de 2009, durante as comemorações da Semana da Consciência Negra, mais precisamente no dia 20 de novembro. O grupo é formado por jovens músicos e simpatizantes da cultura regional que costumeiramente se reuniam de maneira informal para se divertir e produzir música durante os festejos juninos em Campina Grande, na Paraíba.

De um número reduzido de pessoas, os encontros tornaram-se ponto de encontro de adeptos de diferentes vertentes musicais, mas que demonstravam gosto e interesse pelo maracatu, organizando-se e assistindo aos batuques do grupo. Trata-se de um grupo percussivo de maracatu de baque virado, cujo nome “Maracagrande” vem da junção de Maracatu (ritmo que fez nascer o grupo) e Campina Grande (cidade natal do grupo no Estado da Paraíba).

Este grupo nasceu da idealização do líder do grupo, Thiago Barbosa da Silva, mais conhecido como “Tarta”, músico percussionista natural de Recife que reside em Campina Grande. A ideia inicial era dar continuidade ao movimento cultural que se expressava informalmente a cada ano no Parque do Povo – famoso espaço na cidade onde ocorre anualmente a renomada festa de São João -, com o objetivo de contribuir com o processo de afirmação das referências culturais da nossa região, buscando ressignificar a cultura negra e acender o gosto da população pelo Maracatu, Ciranda, Coco de Roda, Afoxé e outras manifestações tradicionais.

De acordo com Thiago, as reuniões aconteciam durante os ensaios da banda *Repercussão*, uma banda alternativa que reunia músicos de vários estilos da cidade em uma proposta de musicalidade mista, unindo o som do Reggae, Funk, Ciranda, Coco e *Drum and Bass* maracatu, que já fazia parte do repertório.

Para Thiago, a intenção de formar um grupo de maracatu na cidade já existia antes mesmo do ano de 2009. “As primeiras reuniões foram justamente nos ensaios da *Repercussão*, que aconteciam no apartamento de Alcides em meados de 2004 até 2006. A gente tinha a ideia, mas nunca executou na verdade, mas *rolava* muita coisa” (informação verbal<sup>1</sup>). O músico Alcides Carneiro, na época, era o líder da banda *Repercussão*.

Segundo Thiago, as reuniões passaram a acontecer no Parque do Povo, durante as festas de São João, a partir do ano de 2006. Ocorriam nos últimos dois finais de semana da festa, quando se deu o primeiro batuque neste local, mais precisamente no “quiosque do Tenebra”, famoso ponto de encontro de jovens músicos, artistas e intelectuais durante os 30 dias de festejos juninos na cidade.

As músicas executadas, principalmente o baque do maracatu de baque virado e o *Manguebeat*, chamavam cada vez mais a atenção desse público e de quem passava pelo local. A cada encontro, o número de participantes aumentava, passando a dar consistência à ideia inicial das reuniões: “A gente começou em 2006 só com três pessoas. Em 2007, a gente já tinha começado a agregar mais pessoas no movimento e a cada final de semana que rolava a gente já tinha mais gente participando do batuque” (informação verbal<sup>2</sup>).

Em um desses encontros, o músico Filipe França, que na época era contramestre do Maracatu de Camaleão em Pernambuco, estava no Parque do Povo fazendo uma

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida por Thiago Barbosa da Silva ao pesquisador em 2016.

<sup>2</sup> Idem.

percuteria para a barraca de uma empresa de esponja de aço. O som executado pelo batuque que vinha do quiosque chamou a sua atenção, fazendo-o deslocar-se até eles. Na ocasião, Filipe França participou do batuque, intervindo, dando opiniões e sugerindo ideias. De início, apesar de certo estranhamento do grupo quanto à participação do até então músico desconhecido, suas contribuições foram muito proveitosas e acatadas, servindo de aprendizado e até mesmo incentivo.

À medida que os encontros cresciam, surgia um movimento. Tinha-se, dessa maneira, a necessidade de dar corpo e continuidade ao movimento, não permitindo que ele se resumisse a apenas alguns finais de semana durante as festas de São João. Segundo Tarta:

Rolou alguns São João à frente; eu tocava na *Repercussão*. Rolou 2006, 2007, rolou 2008, e rolou 2009, 2009 ainda toquei. Ai, quando eu vi que aquilo ali estava muito limitado, a gente ficava só ali naquele instante, aí eu decidi por bem de querer que o movimento acontecesse todos os finais de semana, eu quis que a batucada continuasse (informação verbal<sup>3</sup>).

Com o desejo de fortalecer as ideias diante do movimento que crescia a cada ano, Thiago, com a ajuda de outros colaboradores integrantes do grupo, elaborou um projeto para concorrer ao *Ministério da Cultura* (MINC). No ano de 2009, o Maracagrande foi contemplado com o *Programa Mais Cultura para o Semiárido Brasileiro*, viabilizando a estruturação do grupo, que adquiriu instrumentos, como alfaias e abgês, implementou oficinas de percussão, elaboração e a confecção de figurino e atuou na comunicação e divulgação do projeto, que resultou no melhor desempenho quantitativo e qualitativo das atividades.

Assim, pôde-se alcançar uma adesão de integrantes nunca antes atingida, ampliando a participação e o desenvolvimento cultural e artístico da comunidade sob melhores condições. Thiago era casado com Virginia Passos, atual líder do grupo Baque Virado da Borborema na cidade, que na época ajudou na elaboração do projeto. De acordo com Tarta:

Eu era casado com Virginia e a gente tinha uma parceria muito boa. E vendo lá, eu e ela mesmo, os editais, apareceu esse edital do MINC. Foi o de *Mais Cultura para o Semiárido Brasileiro*, e justamente para a criação e reestruturação de grupos. Ela disse: “Thiago, o que é que tu quer fazer? O que é que tu pensa em fazer?”. Eu disse: “eu penso em fazer isso, eu penso

<sup>3</sup>Entrevista concedida por Thiago Barbosa da Silva ao pesquisador em 2016.

em fazer o movimento fixo, eu penso em manter um grupo”. A gente conseguiu aprovar o nosso primeiro projeto, que foi o *Mais Cultura para o Semiárido Brasileiro*. Era para adquirir instrumentos, fazer coisas representativas do grupo, camisas, muitas camisas, comprou tambor, comprou agbês e tudo mais (informação verbal<sup>4</sup>).

A musicalidade do grupo passou a ser trabalhada a partir das primeiras oficinas ministradas pelo músico percussionista pernambucano Sandro Barros, que procurava incluir as principais técnicas advindas do maracatu e das demais culturas populares nordestinas. As primeiras oficinas foram responsáveis pelo ensino e aprimoramento do grupo, estendendo-se, um ano depois, em oficinas de continuação para atender à demanda de novos ensinamentos e informações ao passo que o grupo crescia. Thiago já conhecia o trabalho de Sandro Barros e o trabalho nas oficinas surgiu a partir de um convite:

A primeira oficina foi o seguinte: eu já conhecia o Sandro bem das antigas. Eu vi uma oficina de maracatu aqui, cujo (sic) não participei uma oficina da UFCG que ele veio e foi uma coisa muito fechada, pessoal, muito boçal, e não me deixou participar, e eu era louco por maracatu na época e eu já curtia o carnaval. E aí eu falei para Virginia. E aí ela perguntou se eu queria ir atrás dele, “eu vou ligar pra ele”, e nos encontramos com ele. Trocou ideias e aí eu combinei a primeira oficina aqui em Campina Grande em 2009 (informação verbal<sup>5</sup>).

As oficinas proporcionaram, dessa maneira, além do aprendizado e da troca de experiências, a adesão de mais pessoas ao projeto, passando, assim, a contribuir para a cultura local:

Trouxe o cara para cá, conseguiu o espaço do SESC e a gente conseguiu fazer essa oficina. E foi bem proveitoso porque participou Luan, participou Marcílio, Dannilo, foi um monte de gente que nunca tinha tido um contato com maracatu de verdade e eu corri atrás disso e eu fico muito feliz em saber que os caras estão aí até hoje (informação verbal<sup>6</sup>).

O Grupo instrumental e percussivo Batadoni, criado em 2005 em Olinda-PE, cujo líder é Sandro Barros, trabalha elementos da cultura popular de Pernambuco a partir de uma releitura contemporânea e urbana. No primeiro aniversário do Maracagrande, o Batadoni participou como podemos constatar no cartaz de divulgação

---

<sup>4</sup>Entrevista concedida por Thiago Barbosa da Silva ao pesquisador em 2016.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Ibidem.

produzido pelo Maracagrande (Figura 12). Ambos os grupos passaram a se articular, dividindo convites em eventos e passando a trocar experiências.

**Figura 11** - Carta de divulgação do I aniversário do Maracagrande com a participação do Batadoni (2010).



Fonte: Arquivo Maracagrande

O repertório musical do Maracagrande é bastante diversificado, com baques de autoria própria elaborados pelos integrantes e baques conhecidos de grupos tradicionais. O exercício de compor as músicas em conjunto, entre os próprios componentes, permite a vivência de possibilidades no universo das expressões musicais, especificamente do maracatu, estimulando a experiência, criação/produção e análise/apreciação artística.

As músicas são escolhidas para serem executadas de acordo com o tipo de apresentação. Para tanto, é composto um repertório com as músicas de acordo com as especificidades do local, como palcos, no chão ou em vias públicas. A seguir, apresento duas músicas executadas pelo Maracagrande.

**Música: Resistência**

Letra: Thiago Barbosa, Samarone Moura, Luan Costa

Arranjos: Luan Costa

Voz: Thiago Barbosa

*Rufa a caixa, pulsa alfaia*

*Toca o gonguê*

*Balança esse agbê*

*Que negro é raça*

*É Bonito de ver*

*Nossos Tambores em festa*

*Pelo voto de resistência*

*Vendo que a nossa cadencia*

*É usar o tambor como fê*

*De tudo fizestes foi belo*

*E melhor com o seu batuque*

*Maracagrande é atitude*

*Sua batida mostra como é*

As letras das músicas fazem alusão à história da força, religiosidade e resistência do povo negro num contexto da cultura afro-brasileira, de musicalidade expressa pela presença do nome dos instrumentos nas letras, além de elementos que compõem alguns aspectos da cidade de Campina Grande.

**Música: Meu Baque é Forte**

Letra: Lima Filho e Thiago Barbosa

Voz: Thiago Barbosa

Arranjos: Luan Costa

*O Meu baque é forte*

*E no frio esquenta*

*De Campina Grande*

*Rainha da Borborema*

*O Meu Baque é Rural*

*É Solto é terreiro*

*Sou Maracagrande*

*Sou da terra dos tropeiros*

*Eu sou de Campina Grande*

*Faço a representação*

*Me chamo Maracagrande*

*Com Tambor no coração*

Ademais, são produzidos baques, músicas sem letra, durante os encontros que ocorrem nas oficinas. Após alguns estudos, experimentos e ensaios, tais produções se

inserir no repertório do grupo, passando a fazer parte do arranjo em oficinas e apresentações. Os integrantes do grupo têm idade entre 18 e 40 anos. São, em maioria, de classe média, estudantes (grande parte graduandos de nível superior) distribuídos em diversas áreas e moradores das comunidades periféricas da cidade. O grupo é composto por cerca de 25 integrantes que, de maneira engajada com a responsabilidade e com vistas ao compromisso com a cultura local, procuram manter as relações, que vão desde a assiduidade com os ensaios, apresentações divididas entre palco, cortejo e eventos sociais, até a composição de um diretório interno, proporcionando, dessa maneira, a manutenção do grupo e a ligação com a comunidade.

No grupo, pode-se constatar que, apesar da religiosidade atrelada aos maracatus, bem como o fato de alguns participantes do grupo estarem ligados à religião de terreiros, o Maracagrande não pratica nenhum rito sagrado ou religioso. Esse aspecto se atribui a um dos principais pontos de divergência que distingue a vertente na qual o grupo está inserido em relação aos demais grupos de maracatu.

O grupo é composto por percussionistas distribuídos em alfaias, caixas, timbal, agbês, agogôs e gonguê. Os instrumentos usados, em geral, são adquiridos com recursos próprios, provenientes do cachê de apresentações, da venda de produtos em eventos e rifas. No entanto, o grupo visa à confecção dos próprios instrumentos em oficinas mecânicas de integrantes do próprio grupo. Destarte, instrumentos como alfaias e agbês são confeccionados pelos próprios componentes, proporcionando uma maior interação entre músico e instrumento, como também o compartilhamento de experiências.

Os instrumentos passam por constantes manutenções e a participação dos componentes do grupo nesse processo ganha dimensões significativas, já que a referida relação entre o músico e o instrumento é um elemento de referência que transita desde os ensaios até as apresentações.

**Figura 12** - Manutenção de alfaias do Maracagrande durante oficina (2016).



Fonte: Arquivo Maracagrande

A questão da atribuição de recursos próprios do grupo remete à dimensão de autonomia que ele mantém desde sua fundação. Apesar do caráter de relevância cultural e de resistência que carrega, o Maracagrande se encontra olvidado pelas políticas públicas locais, exaurido das relações políticas que envolvem o cultural e até mesmo deixado de lado pelas próprias políticas de representação das minorias, como o Movimento Negro da cidade, que não procura integrar o grupo na esfera das discussões acerca de direitos e legislação, cultura e história afro-brasileira, desconsiderando, dessa maneira, a importância do Maracagrande nesse âmbito.

No que se refere às oficinas oferecidas pelo Maracagrande, estas são gratuitas e se realizam todos os domingos no período da tarde na sede do grupo. Têm como objetivo, além do ensino técnico musical percussivo e inserção de novos integrantes ao grupo, proporcionar o conhecimento da diversidade cultural nordestina e a promoção da tolerância e valorização da cultura afro-brasileira. São oferecidas aulas de alfaia, agbê (ou xequerê), caixa, agogô, entre outros.

**Figura 13** - Oficina de percussão realizada pelo Maracagrande (2016).



Fonte: Arquivo Maracagrande

Também são oferecidas oficinas específicas de determinado instrumento, como pandeiro e/ou agbê, por exemplo, a qual conta com a participação de algum músico de renome da região ou de outro estado, além de oficinas de percussão em instituições em outras cidades. Outras atividades são realizadas em escolas públicas e particulares do município e, por vezes, em outras cidades, com o mesmo intuito de valorização cultural.

Apesar dos grandes avanços das pesquisas e estudos relacionados às questões étnico-raciais e às práticas culturais e educativas que envolvem a cultura, tradição e religiosidade afro-brasileiras, muitas escolas enfrentam problemas e desafios para a implementação das Leis n. 10.639/03 e 11.645/088, que instituem aos estabelecimentos de ensino formais a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena, possibilitando mudanças importantes nas diretrizes curriculares da educação brasileira na promoção de uma educação anti-racista.

No entanto, a procura de algumas escolas pelo Maracagrande no sentido de possibilitar a reflexão e a interação entre os alunos e a música para que se reportem à origem histórica vinculada à tradição afro-brasileira, dentre outras questões, é cada vez maior. Um desses exemplos foi o projeto *Afroévada*, realizado na Escola Municipal Frei Manfredo, na cidade de Lagoa de Roça-PB, em agosto de 2016, com turmas do maternal à quarta série, que, dentre outros elementos, trabalhou com o maracatu.

**Figura 14** - Participação do Maracagrande no projeto Afroévida, na Escola Municipal Frei Manfredo Roça-PB, em agosto de 2016.



Fonte: Arquivo Maracagrande

O evento teve a participação de todo o corpo escolar, que procurou trabalhar diversos aspectos da cultura afro-brasileira, aliando simultaneamente elementos didaticamente filosóficos que atuam na quebra de preconceitos e estereótipos atribuídos aos negros e suas práticas socioculturais. Desta feita, o Maracagrande contribui, mantendo-se à disposição para esse tipo de prática, em que a musicalidade com referências à prática do maracatu soma-se ao desenvolvimento de ações que transformem as maneiras de se educar musicalmente, em prol de promover uma prática de ensino que utilize didaticamente ferramentas que incluam principalmente os nossos valores musicais regionais.

Outra escola em parceria com o Maracagrande que realizou um evento da mesma natureza, voltado às comemorações do dia do folclore, foi a Escola Municipal Cícero Virgínio, em Campina Grande, em agosto de 2016.

**Figura 15** - Participação do Maracagrande no dia do folclore na Escola Municipal Cícero Virgínio (2016).



Fonte: Arquivo Maracagrande

A escola trouxe a mesma proposta que a Frei Manfredo, procurando, contudo, relacionar as questões do folclore brasileiro e suas diversas formas de manifestação no Brasil, por meio de suas festividades, e os folguedos, dentre eles, o maracatu, o que colaborou para o debate, visibilidade, conscientização e reflexão sobre a importância do respeito à diversidade cultural do nosso país. O evento foi aberto à comunidade, com a presença em maior número dos pais os alunos.

O brasão do grupo, que também faz parte do estandarte, é composto pelo desenho das estátuas que representam os Tropeiros da Borborema, importante monumento inaugurado em 1964 que representou parte da história da cidade relacionada à dinâmica econômica e social do município. Com três figuras principais - o índio, representando o início de tudo; a catadora de algodão, que faz referência à “Era de Ouro” da cidade de Campina Grande, quando esta se tornou a segunda maior exportadora de algodão do mundo; e o tropeiro, que presta homenagem à vocação comerciária da cidade. No brasão, cada uma dessas figuras aparece tocando um instrumento de percussão referente ao maracatu: uma caixa, uma alfaia e um agbê. As cores predominantes são o verde e o amarelo, cores da bandeira da cidade.

Figura 16 - Brasão do grupo Maracagrande (2016).



Fonte: Arquivo Maracagrande

Há de se destacar que o interesse de grande parte desses jovens vai ao encontro de um contexto histórico revelado em um grande movimento cultural que se reafirma com o passar do tempo, tanto nas práticas de execução musical quanto à significativa função social que o distingue. Trata-se do *Manguebeat*, movimento que nasceu no início dos anos 1990, no qual Chico Science e Nação Zumbi, acompanhado de outras bandas, passaram a unir música pop com os ritmos regionais, como o maracatu, ciranda, coco, dentre outros.

Assim como os demais movimentos socioculturais já mencionados neste trabalho, o *Manguebeat* contribuiu para a construção de um ambiente fértil para práticas artísticas como as do grupo Maracagrande, oferecendo relevante contributo para a valorização dos maracatus nação em Recife e região metropolitana, sobretudo pela releitura que fez desta manifestação. Em contrapartida, essa nova linguagem musical, que difere em alguns pontos dos maracatus nação tradicionais, permeia divergências quanto à prática artística, quanto às relações com a cena cultural local, bem como em relação às tradições socioculturais do universo do maracatu nação.

## 2.2 O maracatu nação e os grupos percussivos: o Maracagrande entre o sagrado e o profano

*Jurei, jurei  
 Vou pegar aquele capitão  
 Vou juntar a minha nação  
 Na terra do maracatu  
 Dona Ginga, Zumbi, Veludinho  
 E segura o baque do Mestre Salú  
 Eu vi, eu vi  
 A minha boneca vodu  
 Subir e descer do espaço  
 Na hora da coroação  
 Me desculpe senhor, me desculpe  
 Mas essa aqui é a minha nação*

*Daruê Malungo, Nação Zumbi  
 É o zum, zum, zum da capital  
 Só tem caranguejo esperto  
 Saindo desse manguezal*

(Trecho da música *O cidadão do mundo* – Nação Zumbi)

**Figura 17** - Chico Science e Nação Zumbi (1995).



Fonte: <http://www.topgyn.com.br/capa/chico-science-50-anos-entrevista-com-paulo-andre-pires/>

Neste item, abordarei as discussões que norteiam as distinções entre os grupos percussivos e os maracatus nação, que, por sua vez, mostram-se, como se pode conferir, diversificadas e sujeitas a mudanças com o passar do tempo, dentro dos processos de

transformações sofridas pelo folguedo. O maracatu recebe várias atribuições à medida que tais modificações estejam permeadas de influências advindas de fatores de naturezas distintas.

No período entre o final dos anos de 1980 e o início da década de 1990, a participação dos Movimentos Negros (MNU) nos maracatus, que trouxe a valorização da cultura afro-brasileira e a busca da afirmação da negritude, juntamente com os investimentos dos órgãos públicos mantenedores do carnaval com fomento voltado para a cultura pernambucana e o auxílio da Comissão Pernambucana de Folclore são também responsáveis pelo alcance do maracatu ir ao encontro da classe média e da sociedade em geral, tornando-se cada vez mais conhecido e praticado através do surgimento de novos grupos, em especial aos denominados grupos percussivos.

Com o advento do século XXI e a participação dos maracatus nação nos desfiles do Concurso das Agremiações Carnavalescas de Recife, o folguedo se consolida como um produto a ser oferecido pelo mercado cultural sob o formato de espetáculo, resultante de adequações ao formato do modelo de Carnaval Multicultural na cidade de Recife, proporcionando inúmeras ressignificações em variadas dimensões no maracatu nação de baque virado, resultante de uma trajetória que começara ainda no século passado, podendo ser evidenciada nos seus baques, na dança, na estética do figurino e na quantidade de componentes, em busca de uma identidade pernambucana que se diferenciasse do modelo de carnaval de Salvador e do Rio de Janeiro.

Tal ação propagou a visibilidade dos maracatus, pois teve importância fundamental à medida que proporcionou a preparação de terreno para o surgimento de novas práticas musicais que envolvessem o maracatu, atribuindo-lhe ressignificações não apenas estéticas, mas também dentro da esfera sociocultural e até mesmo política, como os grupos percussivos.

Podemos encontrar outras denominações para esses grupos, como o termo “estilizado” em relação ao maracatu, também utilizado por Lima (2013), e a expressão “maracatu espetáculo” (SOUZA, 2006, p. 06). Em São Paulo, foram batizados pelo Fórum Permanente para as Culturas Populares e Tradicionais de “grupos recriadores”, além de grupos “performáticos” (TRAVASSOS, 2004). Logo, o grupo em questão, objeto de nossa discussão, carrega no nome sua classificação: Maracagrande Grupo de Percussão.

Lima (2013) compreende que a maioria dos grupos percussivos, sejam pernambucanos, brasileiros ou estrangeiros, pode ser considerada como resultado do

sucesso do Movimento *Manguebeat* nos anos 1990, como também do surgimento de alguns grupos percussivos anteriores a este movimento, como é o caso do Maracatu Nação Pernambuco. No caso do *Manguebeat*, de acordo com Ramalho (2013, p. 02):

[...] foi a decorrência do processo de criação de uma nova cena musical no Recife por jovens músicos movidos pela convicção de que a cidade passava por um processo de marasmo em sua produção cultural. Os motivos disso, segundo os mesmos, seriam fruto de políticas culturais limitadas, “folclorizantes”, e de uma forte concentração da mídia no tradicional eixo Rio-São Paulo. Em decorrência desse sentimento, iniciou-se um processo de produção e divulgação de novas criações em música pop que recuperavam, ao mesmo tempo, tradições musicais pernambucanas num processo de fecundidade mútua. Entre seus principais artistas e divulgadores estavam Fred Zero Quatro, Chico Science, Renato Lins (Renato L.), Jorge Du Peixe, Helder Aragão (DJ Dolores), HerrDoktorMabuse (codinome de José Carlos Arcoverde) e Xico Sá.

Assim, o sucesso deste movimento resultou em espaços da mídia para os grupos de maracatu e atraiu a atenção de um público novo, especialmente pessoas jovens de classe média (OLIVEIRA, 2007; ESTEVES, 2008). Os resultados estéticos vindouros desse movimento se estenderam até mesmo ao cinema, à moda, às artes plásticas, à dança e à literatura, com forte influência até os dias atuais. Entre os líderes e os integrantes do grupo Maracagrande, é quase unânime a afirmativa quanto à importância do *Manguebeat* para a descoberta do maracatu entre os jovens, bem como sua influência ideológica em relação à criação do próprio grupo.

Ao ser indagado quanto à influência do *Manguebeat* sobre a formação do Maracagrande, Thiago Tarta responde instantaneamente, sem expressar nenhum tipo de dúvida: “Com certeza. Porque eu sempre fui fã da Nação Zumbi desde adolescente”(informação verbal<sup>7</sup>). É importante lembrar o trabalho do grupo *Repercussão*, aqui já citado, em Campina Grande, uma banda alternativa que buscava nas referências da cultura regional a diversidade para a junção aos demais ritmos propostos.

Uma banda alternativa que unia o som do Reggae, Funk, Maracatu, Ciranda, Coco, *Drum and Bass* e samba, com músicos distribuídos em pandeiro, bateria, guitarra, contrabaixo, demais instrumentos de percussão, como a alfaia, e efeitos sonoros, com o *groove* da música eletrônica. Uma proposta musical que se tornou possível com o advento do movimento *Manguebeat*.

---

<sup>7</sup>Entrevista concedida por Thiago Barbosa da Silva ao pesquisador em 2016.

Dessa maneira, ao passo que havia uma considerável proliferação de grupos de jovens movidos pelo interesse em aprender os toques, os cantos e as danças dos maracatus nos centros urbanos, crescia também o interesse de estudantes universitários e pesquisadores em produzir estudos sobre o maracatu com os mais variados pontos de vista (BARBOSA, 2001).

É preciso fazer compreender como esses elementos que envolvem tais movimentos e o surgimento dos grupos percussivos foram agentes de mudanças culturais tanto na cena cultural local quanto na aceitação do maracatu pela classe média, atribuindo novos olhares não somente a uma expressão cultural de múltiplas dimensões, mas também de resistência, desvinculando-se de aspectos negativos, além das crenças que levariam à extinção dessa manifestação, até mesmo em fatores internos em dinâmicas das próprias nações de maracatu, como, por exemplo, a inserção de mulheres entre os batuqueiros.

Tanto para Lima (2008) como para alguns pesquisadores, os grupos percussivos são formados majoritariamente por jovens brancos de classe média interessados em fazer música e, em sua maioria, o cortejo não compõe suas apresentações. A partir desses aspectos, muitas outras questões terminam por acompanhar as configurações do que venha a ser os grupos percussivos. Muitas vezes, essas questões são carregadas de interesses, a depender de quem as defina, pois a especulação cultural, na maioria das vezes, dita o modo de relação entre os folguedos. De acordo com Lima (2008, p. 57):

Há aproximadamente em torno de cem destes grupos que se apresentam e ensaiam ao longo do ano na cidade do Recife e região metropolitana, disputando espaços com aproximados trinta maracatus-nação. Um encontro semanal congrega muito dos integrantes desses grupos, conhecidos entre os jovens batuqueiros como *Traga a Vasilha*, e que tem angariado sucesso e legitimidade para quem frequenta o Bairro do Recife toda sexta-feira, dia em que se reúnem. Fora de Pernambuco, há grupos que se reivindicam como maracatus, dotado de força e visibilidade no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Brasília, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Santa Catarina e outros estados brasileiros. No sudeste esses grupos adquirem relativa visibilidade, sobretudo por estarem em “grandes vitrines” culturais por disporem de recursos que lhes permitem ter uma nova chance, gravando CDs, realizando apresentações em casa de shows famosas e arrebanhando simpatizantes.

Apesar de o autor não atribuir juízo de valor ao diferenciar os grupos percussivos dos maracatus nação por não se tratar de apontar superioridades em relação a ambos, Ivaldo Lima (2013) elencará as quatro principais características que definem,

segundo ele, uma nação de maracatu. A primeira trata-se do território, ao considerar que as nações de maracatu são aquelas formadas por pessoas que residem em uma mesma comunidade. A segunda é a religião; os integrantes compartilham a mesma crença. A terceira característica trata-se das práticas compartilhadas entre os próprios integrantes dos grupos e a quarta se refere ao espetáculo coletivo.

Ademais, o tempo percorrido é uma questão de peso para essa discussão, uma vez que, na maioria das vezes, até mesmo entre os folcloristas e estudiosos da cultura popular, a disparidade da tradição se revela entre o antigo e o moderno, o velho e o novo, o que nos conduz a novas reflexões no contexto da preservação e da contaminação, como também de permanências e continuidades, podendo ser mais bem compreendidas a partir do que John Thompson (2009, p. 172) denomina de “desenraizamento da tradição”, ao apontar para a visão de dois problemas em relação à tradição.

De um lado, o autor enfoca a visão pessimista de teóricos que excluem a possibilidade da presença da tradição na sociedade atual. Por outro lado, apresenta os estudiosos que se baseiam na crença da possibilidade de sua permanência não nos moldes antigos, mas imbricada à nova condição moderna (THOMPSON, 2009). Mesmo não atribuindo juízo de valor, Lima (2014) expõe a tensão em torno da “legitimidade” entre os maracatuzeiros, seja das nações ou dos novos grupos percussivos. A proliferação desses novos grupos tem sido vista como uma ameaça à “tradição” e como descaracterização dos “autênticos” grupos populares (LIMA, 2014).

Evocando a noção de “tradições inventadas” do historiador Éric Hobsbawm e Ranger (2014), é preciso considerar o trabalho de releitura dos grupos percussivos, inspirado em algumas práticas dos grupos ditos tradicionais, ou seja, com embasamento nos movimentos que proporcionaram o surgimento de novos grupos, como o já mencionado *Manguebeat*, tendo como referência a figura dos maracatus nação como fonte inspiradora, o que colaborou para a compreensão do trabalho do Maracagrande. Segundo os autores:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWN; RANGER, 2014, p. 08).

Diante do trabalho desenvolvido pelo Maracagrande, dentre outras questões, no sentido de promover a tolerância e a valorização da cultura afro-brasileira, o respeito e a coerência à história do folguedo acompanham as práticas do grupo em sua responsabilidade, evitando a perda dos fundamentos do grupo e da memória ancestral. Logo, não é reivindicada a posição de nação pelo grupo, por este reconhecer e considerar sua posição quanto aos aspectos acima citados, bem como por suas próprias motivações e desafios.

Apesar da constante presença do Maracagrande nos palcos, o cortejo, atividade comum nos maracatus de baque virado, também é prática comum do grupo. Como já citei neste trabalho, o Maracagrande não realiza nenhum rito sagrado ou religioso, mas os vínculos com esse aspecto podem ser encontrados além das letras de alguns baques trabalhados pelo grupo, com envolvimento em alguns eventos realizados por grupos e entidades de terreiro, como a Jurema.

Como exemplo, temos a participação do grupo no Encontro de Juremeiros da cidade Puxinanã-PB. O evento, que acontece anualmente durante o mês de novembro, é uma iniciativa da Associação Cultural de Umbanda Candomblé e Jurema Mãe Anália Maria de Souza, em parceria com a Federação Cultural de Umbanda, Candomblé e Jurema de João Pessoa-PB. Antes das atividades realizadas pelo encontro, é realizado um cortejo pelas principais ruas da cidade, com a presença de autoridades e líderes religiosos da região, ao som de pequenos grupos de afoxé e do Maracagrande.

Apesar de recente, o evento é reforçado pela antecipação de um cortejo durante os desfiles cívicos da cidade, que ocorrem todos os anos no dia 25 de setembro, quando a dimensão religiosa cede espaço à militância da Jurema diante do preconceito e da ausência de políticas públicas em relação à presença do grupo religioso nas ações do município.

Em ambos os eventos, a presença do Maracagrande é requisitada, em uma troca mútua de conhecimento, respeito e solidariedade. Nesse aspecto, a natureza religiosa do grupo não interfere na importância de sua participação nesses eventos de forte cunho religioso. Como afirma Mãe Goretti de Oxum, 51 anos, Ialorixá há 17 anos e juremeira já há 21 anos, idealizadora e presidente da Associação de Tradições Afro-Ameríndias de Campina Grande-PB (DANDARA): “O Maracagrande é sinônimo de resgate, de resistência, de tradição. Acho uma troca, uma troca de responsabilidades, uma troca de

informações, uma troca de amor pela cultura, sabe? É um amor mútuo” (informação verbal<sup>8</sup>).

Além do fato da não interferência quanto à ausência das obrigações religiosas, o grupo tem sua contribuição reconhecida: “Não atrapalha em nada, só nos ajuda. Eu acho que a permissão de verdade vocês têm, que é do orixá. Se eles não permitissem, o “maraca” não existiria”(informação verbal<sup>9</sup>). “Vocês são presentes dos orixás pra gente”, completa Gorette Rangel (informação verbal<sup>10</sup>). O termo “maraca” designa o Maracagrande, abreviação muito utilizada entre os conhecedores do grupo.

**Figura 18** - Maracagrande no Encontro de Juremeiros, em Puxinanã-PB (2015).



Fonte: Arquivo Maracagrande

Outro importante juremeiro da região, Rafael Generito Barbosa, 28 anos, conhecido como Pai Rafael de Yemanjá, também reconhece a importância do Maracagrande e o papel de resistência e combate ao preconceito, bem como seu envolvimento com eventos religiosos. Consagrado à Jurema desde os 12 anos de idade, hoje mestre no Terreiro Tenda de Jurema do Mestre Zé Filintra do Aguiar, da cidade de Puxinanã-PB, revela a seguinte opinião:

A importância do Maracagrande nas participações religiosas é muito importante, não só em divulgar sua cultura, mas também como forma de resistência ao preconceito e à discriminação. Apesar do grupo não ter nenhum vínculo religioso, como obrigações e tudo mais, não impede dele tá divulgando sua cultura. Porém, o nosso objetivo é sempre divulgar a cultura e exigir o respeito (informação verbal<sup>11</sup>).

<sup>8</sup> Entrevista concedida por Gorette Rangel ao pesquisador em 2016.

<sup>9</sup> Entrevista concedida por Gorette Rangel ao pesquisador em 2016.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Entrevista concedida por Rafael Generito Barbosa ao pesquisador em 2016.

“Em uma cidade do porte de Campina Grande, onde a cultura do forró se sobressai com relação às demais, ter um dos únicos grupos que representa o maracatu na região merecia a atenção das autoridades políticas” (informação verbal<sup>12</sup>). Tendo em vista a importância cultural do grupo, Pai Rafael complementa, ao afirmar: “era muito interessante que os representantes do povo locais pudessem incentivar cada vez mais os nossos jovens a participar desse tipo de tradição”(informação verbal<sup>13</sup>).

**Figura 19** - Maracagrande no Encontro de Juremeiros, em Puxinanã-PB (2015).



Fonte: Arquivo Maracagrande

Desde sua criação, o grupo se define por práticas culturais elaboradas ao longo do tempo, construídas a partir de referências, reflexo dos “grupos populares”. Criou, dessa maneira, suas próprias ressignificações, carregadas de subjetividades, de hibridação e resistência. Neste aspecto, o termo “tradições inventadas”, utilizado por Hobsbawm e Ranger (2014), vem em sentido amplo:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo - às vezes coisa de poucos anos apenas - e se estabeleceram com enorme rapidez. (HOBSBAWN; RANGER, 2014, p. 09).

<sup>12</sup>Entrevista concedida por Rafael Generito Barbosa ao pesquisador em 2016.

<sup>13</sup> Idem.

Não é minha intenção igualar ou mesmo fazer entender o ressurgimento do maracatu nação do século passado através das ações do Maracagrande Grupo de Percussão. A história deste grupo está sendo reinventada pelos agentes do tempo de agora, numa nova forma do fazer cultural, inserido num contexto urbano com novas tradições, surgindo em uma nova realidade. Reinventada. Nesse sentido, a ideia de Eric Hobsbawm acerca da invenção das tradições mostra que, por mais tradicional que aparente ser uma determinada instituição, seja política, econômica ou cultural, esta teve seu momento de invenção, construída por pessoas, e, com o passar do tempo, tornaram-se aceitas por grande parte da população como tradicionais.

Portanto, o trabalho realizado pelos grupos percussivos pode ser considerado uma recriação particular dos maracatus nação, embora dotado de sua própria lógica e com seu próprio tempo e lugar no sistema cultural (LARAIA, 2009). As discussões em torno das definições de uma cultura dita popular frente aos processos de modernização são bastante complexas e produtoras de discursos diferenciados. Laraia(2009) aponta para o fato de que:

[...] cada sistema cultural está sempre em mudança. Entender esta dinâmica é importante para atenuar o choque entre as gerações e evitar comportamentos preconceituosos. Da mesma forma que é fundamental para a humanidade a compreensão das diferenças entre povos de culturas diferentes, é necessário saber entender as diferenças que ocorrem dentro de um mesmo sistema. Este é o único procedimento que prepara o homem para enfrentar serenamente este constante e admirável mundo novo do porvir (LARAIA, 2009, p.101).

Como já mencionado, apesar de o objetivo maior do presente trabalho ser o de mostrar a história do grupo Maracagrande, a discussão trabalhada torna-se pertinente para além de identificar algumas abordagens que nos possibilitem a compreensão do termo cultura, além de pensar como um grupo de maracatu dito percussivo manteve ao longo dos anos uma trajetória de trabalho atrelada às suas próprias concepções de cultura em uma perspectiva histórica – da história dos maracatus – frente a um cenário cultural díspar.

O Maracagrande, por meio de uma visão cultural calcada num contexto plural e diversificado, procurou e ainda procura, no trânsito das relações culturais, contribuir para o fomento, difusão e visibilidade da cultura local e regional, bem como dar voz à diversidade cultural de matriz africana no Brasil, tendo como referência os grupos de

maracatu de baque virado e o movimento *Manguebeat*, que trouxe uma releitura do maracatu ao fazer uma interface entre a cultura afro-brasileira e sua historicidade a partir de um olhar de Campina Grande.

A partir dos trabalhos e ressignificações proporcionadas pelo Maracagrande grupo de percussão, é possível tratar da cultura afro-brasileira do contexto da Paraíba, sobretudo destacando a importância e a relação entre essa cultura e os demais grupos de produção local, trazendo novas possibilidades de pensar as relações socioculturais da cidade a partir da nossa afroparaibanidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos, neste trabalho, abordar a história do Maracagrande grupo de percussão a partir de um contexto histórico que envolve a história do maracatu, desde as suas primeiras concepções teóricas metodológicas nas abordagens de grandes folcloristas até os mais renomados nomes que pesquisaram e ainda abordam a cultura regional nos dias de hoje.

A tarefa de fazer um percurso na história dos maracatus nos fornece tão somente um aporte teórico para a viabilização de uma compreensão quanto à dinâmica e a diversidade desse e outros folguedos que no passado fazia parte de uma mesma composição, mas também de mostrar a relação deste com a sociedade a qual estava localizado. Para isso, as demais ciências humanas aqui trabalhadas nos fornecem uma oportunidade para compreender as ressignificações que o maracatu sofreu ao longo dos anos. Um processo de transformação e adequação, diante de um mundo globalizado e exigente de “renovações”.

Esse processo, unido aos movimentos de valorização da cultura regional, serviram de base para a criação de grupos, alguns atrelados de maneira mais concreta às questões políticas e sociais, mesclando manifestações culturais distintas, aderindo a estilos diversos bem como levando a cultura, antes dita subalterna, às demais camadas da sociedade. É o caso do movimento Mangubeat.

O Maracagrande grupo de percussão nasceu em um contexto de articulação técnico musical com referências no maracatu de baque virado, mas com a visão norteadora de movimento entre jovens músicos influenciados, sobretudo pelo Mangubeat o qual passando por um momento de musicalidade entre diferentes vertentes musicais antes trabalhadas em uma banda, articularam-se idéias e se concretizou projetos, fazendo nascer assim o Maracagrande no ano de 2006.

As inúmeras distinções conceituais ou discussões que norteiam diferenças entre demais grupos de maracatus, tão encontradas em discursos de alguns mestres, maracatuzeiros e principalmente em trabalhos acadêmicos, entre grupos percussivos e nação, estabelecendo diferenças, territorialidades ou questões semelhantes não ecoam aos trabalhos desenvolvidos pelo Maracagrande, tendo em vista seu respeito, o reconhecimento às suas referências culturais, uma amostra disso e a não reivindicação de ser conhecido como nação, tendo em vista o reconhecimento das suas limitações religiosas para o grupo tão sagradas e tão valorizadas por outros grupos.

Até os dias de hoje, há muitos artefatos e práticas híbridas que permeiam a sociedade. Em todos os lugares aonde chega a modernidade, chega a hibridação, pois esta não rompe com o que era tradicional, mas insere-se mesclando características e fazendo a justaposição de diferentes temporalidades, artefatos e lugares (CANCLINI, 2008). Nesse sentido, as influências que os maracatus nação exercem e recebem dos grupos percussivos, além daquelas sofridas pelo contexto de sua espetacularização, são evidentes.

Um grande exemplo disso é a demanda do mercado cultural em que os grupos maracatus nação também tentam se inserir nos espaços dominados pelos grupos percussivos, como o mercado de oficinas de percussão e de danças do maracatu e apresentações fora do período carnavalesco, tanto dentro como fora do Brasil. Ao lado da globalização, também se intensifica o papel das indústrias culturais, que cada vez mais se interessam pelo exótico com o intuito de convertê-lo em mais um produto a ser consumido (CARVALHO, 2004, 2010), favorecendo os processos de hibridação (CANCLINI, 2008), a exemplo do que ocorre com os maracatus nação.

Busquei, com esta pesquisa, elucidar e proporcionar possibilidades de conhecimento acerca do maracatu e suas ramificações, denominados de grupos percussivos que tocam maracatu e, no caso do Maracagrande, outros ritmos regionais também. Assim, pude conhecer sua história como grupo percussivo que, apesar de tocar maracatu, não traz em sua formação questões religiosas ou sincréticas. No entanto, essas e outras questões não diminuem sua importância de representação da cultura afro-brasileira e demais manifestações da cultura regional, contribuindo com o diálogo entre o contemporâneo e o arcaico, entre brancos e negros, ricos e pobres em uma só entonação, movidos pelo prazer de tocar o maracatu.

Outrossim, tais questões não implicam uma simplória e mera tentativa de reprodução e imitação por parte do grupo e de seus componentes, mas, sim, a assertiva de que as identidades culturais, e a cultura em si, não são fechadas ou centradas (HALL, 2006), podendo haver transformações. Ademais, a partir de suas práticas, da sua identidade, o Maracagrande tem procurado e alcançado diferentes estratégias, sendo portador da capacidade de criação e recriação suficientes para, num contexto de mercado cultural compreendido pela cultura junina e suas manifestações na cidade de Campina Grande, manter e inserir outros padrões estéticos sem perder a essência, garantindo a sua continuidade. Resistindo.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de **Danças Dramáticas do Brasil**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. **Carnaval: cortejos e improvisos**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2002 (Coleção Malungo; v. 5).

ARAÚJO, A. M. **Folclore nacional: danças, recreação, música**. São Paulo: Melhoramentos, 1964. V. 2.

BARBOSA, Virgínia. (2001) **A reconstrução musical e sócio-religiosa da nação Maracatu Estrela Brilhante do Recife (1993-2001)**. Monografia – UFPE. Recife.

BRANDÃO, Théo **“Origens do Maracatu”**, Diário de Pernambuco, 03.03.1957, Apud. Katarina Real, op. cit., p. 71.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa PezzaCintra. São Paulo: Edusp, 2008.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CARVALHO, José Jorge de. **Metamorfoses das Tradições Performáticas AfroBrasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento**. Brasília: UNB, série Antropologia, 2004.

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

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2012. 756 p.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 7 ed. Rio de Janeiro: Itatiaias. 1988, p. 766/767.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2001.

CAVALCANTI, Pedro. **As seitas africanas do Recife. Novos estudos Afrobrasileiros**. Recife: Ed. Massangana, 1988, vol. 1.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Cultura no plural**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

COSTA, Pereira F. **Folk-lore pernambucano**. Recife: Sec, 1974.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 1996.

GUERRA PEIXE, César. **Maracatus do Recife, Recife**. Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980, p. 15.

ESTEVES, Leonardo Leal. **“Viradas” e “Marcações”**: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque virado do Recife-PE. 2008. 116f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - UFPE, Recife.

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coords.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 4.

GALDINO, Christianne. **Balé Popular do Recife**: a escrita de uma dança. Recife: Edições Bagaço, 2008. 120 p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. **Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição**: discutindo mediações culturais no Recife dos anos de 1930 e 1940. **CLIO**: Série História do Nordeste (UFPE), Recife, v. 01, n.21, p. 107-135, 2003.

\_\_\_\_\_. **Guerra Peixe e os maracatus do Recife**: trânsitos entre gêneros musicais (1930-1950). **ArtCultura**(UFU), v. 09, p. 235-252, 2007.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.p.85

HALL, Stuart. **A identidade e a cultura na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

IPHAN. INRC. **Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação**. Dossiê. Recife. Fundarpe, 2015.

JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 43-62.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LIMA, I. M. de F.; GUILLEN, I. C. M. Jurema sagrada: uma religião que cura, consola e diverte. In: GUILLEN, I. C. M. (Org.). **Tradições e Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco**. Recife: Editora da UFPE. 2008.

LIMA, I. M. de F. **Maracatu nação e grupos percussivos: diferenças, conceitos e histórias**, in *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 303-328, jul./dez. 2014. Editora UFPR

\_\_\_\_\_. **Mas, o que é mesmo maracatu nação?** Salvador: EDUNEB, 2013.

\_\_\_\_\_. **Entre Pernambuco e a África: história dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 - 2000)**. 2010. 420f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói.

\_\_\_\_\_. **Maracatu-nação: ressignificando velhas histórias**. Recife: Bagaço, 2005.

MAIA, Clarisse Nunes. **Sambas, batuques, vozerias e farsas públicas: o controle social sobre os escravos em Pernambuco no século XIX (1850-1888)**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

MAC CORD, Marcelo. **O Rosário dos Homens Pretos de Santo Antônio: alianças e conflitos na história social do Recife, 1848-1872.** 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas-SP.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996, p 7-8.

NASCIMENTO, Mariana. C. Mesquita do. **João, Manoel, Maciel Salustiano: três gerações de artistas populares e a sua comunicação com o massivo na perspectiva da reconversão cultural.** 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação Rural) - UFRPE, Recife, 2000.

OLIVEIRA, Jailma Maria. **Relações econômicas mediadas pelo maracatu nação Leão Coroado na comunidade Águas Compridas – Olinda/PE.** (2007). Monografia (Lic. em Ciências Sociais), UFPE, Recife.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Histórias e história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RAMALHO, Renan Vinicius Alves. **Rios, pontes e overdrives: O Manguebeat em sua relação com a identidade e paisagem.** Anais do XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, 27, 2013 Natal. Anais... Natal, RN: UFRN. Disponível em: <[http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364759599\\_ARQUIVO\\_copiaemdocparaapagar-anpuh2013-artigo-riosponteseoverdrives-.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364759599_ARQUIVO_copiaemdocparaapagar-anpuh2013-artigo-riosponteseoverdrives-.pdf)>. Acesso em: 20 mai. 2015.

RAMOS, Artur. **O Negro Brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S/A, 1934.

REAL, Katarina. **O Folclore no Carnaval do Recife.** Rio de Janeiro: MEC/CDFB, 1967.

RIBEIRO, René. **Cultos Afro-brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social.** Recife: Gráfica Editora do Recife/Instituto Joaquim Nabuco, 1952.

SILVA, Leonardo Dantas da. **Carnaval do Recife.** Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2000.

SILVA, A.C.R. **Vamos Maracatucá!** Um estudo sobre os maracatus cearenses. 2004. 151f. Dissertação (Mestrado em História) –UFPE, Recife.

SOUZA, Marina de Melo e. **Reis negros no Brasil escravista – História da Festa de Coroação de Rei de Congo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

THOMPSON, Jonh. **A mídia e a modernidade: Uma teoria social da mídia.** Tradução de Wagner de Oliveira Brandão. 11. Ed. Vozes. Petrópolis, 2009.

TRAVASSOS, Elisabeth. **Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular.** In: TEIXEIRA, J. G. L. et al. Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: Ed. da UnB, 2004.

VIANNA, Oliveira. **Evolução do Povo Brasileiro.** São Paulo: Nacional, 1993.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural: o espetáculo com espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia.** Recife: Associação Reviva, 2005.



