

Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Alexandra de Lima Cavalcanti

O FEITIO DO CABOCLO E OS CALÇOS DO MARACATU DE BAQUE SOLTO

João Pessoa
2024

Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Alexandra de Lima Cavalcanti

O FEITIO DO CABOCLO E OS CALÇOS DO MARACATU DE BAQUE SOLTO

João Pessoa
2024

INTRODUÇÃO

No dia que eu me acabar
Me enterrem com 10 segundos
Chegando lá no outro mundo
Faço logo uma Nação
Boto o nome de Leão
E mando buscar meu apito
Convido São Benedito
Pra segurar meu troféu
Faço um carnaval no céu
Que até Jesus acha bonito
(Mestre Reginaldo Silva – Maracatu Carneiro Manso)

Existem duas manifestações distintas chamadas *maracatu* em Pernambuco: o maracatu de baque virado ou maracatu nação (de matriz africana, descendente das coroações dos Reis de Congo, ligado ao Candomblé, com forte presença de tambores – as alfaias – e maior incidência na capital do Estado) e o maracatu de baque solto, rural, de orquestra, de trombone, ligeiro, de caboclo¹, de baque singelo ou samba de matuto (SENA, 2009)².

De matriz indígena, o maracatu de baque solto é uma expressão cultural que nasce e se desenvolve nos territórios dos engenhos canavieiros da Zona da Mata Norte pernambucana, em meio às celebrações de ex-escravos e trabalhadores livres. Uma brincadeira, portanto: pausa para diversão enquanto a carga pesada da monocultura tangia a rotina desses homens; respiro alegre enquanto a dureza resumia o domínio do corte da cana. Por isso, quem brinca o maracatu de baque solto é folgazão: aquele que folga (IPHAN, 2013). Compõem o universo do brinquedo os caboclos de lança (guerreiros com guiadas em punho que defendem o grupo, personagens mais conhecidos do baque solto), o arriamã (protetor espiritual da tribo – aquele que arreia o mal, tira o mal, joga o mal por terra), o bandeirista (que porta o estandarte), a corte real composta por rei, rainha, dama do paço e a boneca Calunga, a ala das baianas, a burrinha calú (que com um chicote vem abrindo espaço para o grupo passar), o caçador, e o casal Catita (ou Catirina) e Mateus (personagem originalmente do cavalo-marinho que carrega sempre uma bexiga de porco cheia de ar na mão batendo contra as pernas). O terno de músicos, o mestre e o contramestre completam o cortejo.

¹ Severino Vicente alerta para esse termo: caboclo era uma forma de desclassificar os descendentes nativos. Não era índio, não era branco, não era negro. Não era livre, nem escravo. (SILVA, 2005).

² O termo “rural” foi tecido pela antropóloga Katarina Real para diferenciar desses grupos do interior do Estado dos grupos de maracatu nação (à época, considerado pelos intelectuais e jornalistas da Região Metropolitana do Recife como o tradicional) quando ambas manifestações começaram a ter contato na capital, em meados do século XX. Já o termo “de orquestra”, segundo o maestro Guerra Peixe (1980), foi criado pelos próprios maracatuzeiros: diferente daqueles grupos da cidade que usavam, sobretudo, as alfaias em seu baque, o MBS comportava vários instrumentos percussivos e de sopro.

De cunho religioso, envolve tradições caboclas, rituais da Jurema Sagrada³ e do Catimbó⁴, dança, música e poesia de improviso. Folgazões mais velhos contam que o maracatu foi se formando aos poucos, como coisa de índio, misturado com os outros brinquedos que já estavam incorporados à região: cavalo-marinho, caboclinhos, reisados, cantorias de repente de viola. De fato, é patente a influência de outras expressões culturais dentro do maracatu – seja na forma de anunciar o corpo nas manobras da dança, de soltar as loas e toadas, de produzir o baque (o ritmo, a musicalidade), de compor o figurino ou de incorporar os personagens⁵.

Manoelzinho Salustiano, folgazão, artesão, ex-presidente da Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco, filho mais velho do saudoso e respeitado Mestre Salustiano e grande articulador dos grupos e brincantes de maracatus em todo o Estado, relata como teria se dado o surgimento da manifestação:

O maracatu, quando ele surge, surge sendo chamado de “batendo o mulungu”. Se dizia: “vamos bater o mulungu⁶” e juntava umas ferramentas, que eram instrumento de trabalho, isso nas antigas senzalas dos engenhos. Tem que entender que o maracatu de baque solto, ele nasce depois da suposta libertação⁷. Então se batia o mulungu e se cantava martelo e fincão. que era uma modalidade de versos que eu não aprendi a cantar, era da época antiga. Hoje a modalidade é marcha, samba e galope. Então, se ocava o tronco do mulungu⁸, colocava um couro animal, fazia uma fogueira para esticar o couro e afinar som... Então se fazia os bombos com couro animal e com as ferramentas de trabalho se fazia a pancada. E se fazia a manobra no terreiro, que era a manobra solta e o currupio. Currupio era uma dança parecida com o toré indígena. Com o tempo, os caboclos começam a visitar os sítios, visitar outros engenhos e sair em cortejo. A essa festa se dava o nome ‘maracatu’. Não dizia que era rural, não dizia que era baque solto... (...) Depois é que ele vai mudando, ele vai vivendo a sua metamorfose. Vai entrando figuras de outros folguedos... do cavalo marinho, por exemplo, vem o Mateus, a burra e a Catirina – a Catirina depois se transforma na Catita. É ela

³ Culto religioso nordestino iniciado com o uso da jurema (árvore que nasce no agreste e na caatinga nordestina) pelos indígenas. Da casca do seu tronco faz-se uma bebida mágico-sagrada que ‘dá força aos encantados do outro mundo’ (BRANDÃO; RIOS, 2004, p. 160). Sofreu influências do xamanismo, da feitiçaria europeia e das religiões de matrizes-africanas. Seus despachos, diferente do que ocorre, por exemplo, no candomblé, não utiliza animais: apenas flores, frutos e mel. E os espíritos cultuados são, geralmente, índios. Para o tema, o juremeiro Alexandre L’Omi L’odo é pesquisador do assunto em Pernambuco. Ele tem vasto material em plataformas na internet, como o YouTube.

⁴ O Catimbó baseia-se no ritual do fumo (elemento sagrado) e da fumaça para a cura de doenças. A defumação é um passaporte entre os mundos visível e invisível, através do estado de transe. Para Roger Bastide (2004, p.148), “o catimbó não passa da antiga festa da jurema, que se modificou em contato com o catolicismo, mas que, assim transformada, continuou a se manter nas populações mais ou menos caboclas, nas camadas inferiores da população do Nordeste”.

⁵ As impressões acerca desta questão são recorrentes nas conversas informais entre brincantes e mestres.

⁶ Tipo de madeira maleável, matéria prima para confecção de tambores e bonecos de mamulengo.

⁷ Manoelzinho refere-se à Lei Áurea.

⁸ Árvore de tronco mole, também usada na fabricação de bonecos de mamulengo.

quem roubava as casas pra alimentar o grupo enquanto o grupo fazia a festa distraíndo o povo. Eram grupos pequenos, de 30 pessoas. Era uma coisa simples. Mas Tinha muita ignorância, muitas brigas. (Informação verbal)⁹

Roseana Medeiros (2005) sustenta a versão de Mané com relação ao momento da saída grupos de maracatu dos engenhos onde trabalhavam. Segundo a autora, depois da Lei Áurea, os canavieiros passaram a circular entre os engenhos durante o carnaval para brincar.

Folgazões e mestres mais antigos da manifestação depõem que o primeiro grupo de maracatu foi o Cambindinha de Araçoiaba e sua fundação data de 1914 (AMORIM, 2013, p. 58). Depois dele, o registro oral dá conta do Cambinda Brasileira, fundado no Engenho do Cumbe em 1918 e considerado hoje o mais antigo em atividades ininterruptas (uma vez que o Cambindinha passou cerca de três anos sem atuar no final da década de 1960)¹⁰. Mas, é possível que os primeiros festejos dos maracatus datem de tempos mais antigos - no entanto, não se sabe ao certo e qualquer afirmação neste sentido não tem como se sustentar¹¹.

Entre as décadas de 1930 a 1950 a crise da agroindústria açucareira empurrou os cortadores de cana para os centros urbanos, registrando-se grande leva migratória da população trabalhadora da região do plantio da cana-de-açúcar para a capital. Muitas famílias saíram de Carpina, Paudalho, Nazaré da Mata e Goiana, entre outros municípios da Zona da Mata, para tentar sobreviver na Região Metropolitana do Recife (RMR), ocupando bairros periféricos da cidade que estavam em formação – Nova Descoberta, Timbi, Tabajara, Bongi, Águas Compridas, Bomba do Hemetério e Torrões são exemplos. Tornaram-se vendedores ambulantes, biscateiros, operários, pedreiros, trabalhadores informais.

Para lá levaram não apenas seus pertences, mas sonhos, expectativas, tradições. Esse movimento, pois, conectou de forma mais direta dois mundos que, apesar de parecerem tão próximos geograficamente hoje (cerca de 50 minutos de carro), naquele tempo ainda mantinham considerável distanciamento cultural. Severino Vicente (2005) relata esse momento em seu livro Festa de Caboclo. Ele conta que sua família saiu de Carpina para Nova Descoberta e que muitos vizinhos que ocuparam esse novo endereço também vinham de lugares próximos – às vezes do mesmo engenho. Para manter laços e matar a saudade da

⁹ Depoimento fornecido por Manoelzinho Salustiano, Recife, em 16 de abril de 2019.

¹⁰ 8 Cambinda “alude a um peixe miúdo de água doce, o cambindinha, vendido a preço baixíssimo nas feiras livres da circunvizinhança e, exatamente por isso, muito consumido pelos brincantes. Cambinda ou Cabinda é também uma região da África de onde saíram muitos negros para serem escravizados no Brasil” (AMORIM, op. cit. p. 167).

¹¹ O registro das tradições e festividades de grupos de matrizes negras e indígenas não era uma preocupação digna de consideração até a segunda metade do século XX. Hoje reunimos indícios a respeito desses temas a partir, sobretudo, de relatos daqueles que as denunciavam, perseguiam e criticavam – a polícia, a igreja, a imprensa e o governo. Se na capital do Estado já experimentamos enorme escassez de documentos, as manifestações do interior sofreram ainda mais com esse apagamento.

terra, reuniam-se em festas mantendo as tradições da Zona da Mata. O primeiro grupo de baque solto registrado no Recife é o Cruzeiro do Forte (1929).

Para alguns pesquisadores, como Silva (2005), Medeiros (2005) e Bonald (1991), o maracatu é essencialmente conflito: um ritmo que nasceu no Brasil rural a partir de elementos das tradições européia, negra e indígena¹² como uma das primeiras formas de contestação das condições sociais e políticas dos trabalhadores. Os maracatuzeiros, no entanto, o definem como um divertimento. Antes de qualquer sistematização etnográfica, quando perguntados, os folgazões definem essa diversão-devoção: *maracatu é paixão, maracatu é a minha vida, maracatu é o brinquedo do feitiço, é uma coisa boa, é uma coisa gostosa* (IPHAN, 2013, p. 18).

Até a década de 1970, maracatu era associado à violência e promovia medo por onde passava, mas a manifestação sofreu mudanças significativas ao longo do século XX. Duelar era uma peça decisiva, não há dúvidas¹³. Adiel Luna, mestre do MBS¹⁴ Leãozinho de Aliança, diz que os mais velhos lhe contavam que os caboclos dos engenhos saíam pelos corredores dos canaviais, carregando cada um sua guiada¹⁵ passando de casa em casa e pedindo dinheiro, comida e bebida para brincar a folia. O que era arrecadado era guardado dentro de um saco amarrado na ponta de uma vara comprida, cuidadosamente protegida pelo grupo. Quando dois grupos se defrontavam, era muito comum que acontecessem brigas severas. Ambos tentavam pegar os ‘ganhos’ do grupo adversário – por isso, o empenho na atenção com a vara. Lutar para se defender, para resistir, para sobreviver era um componente central da experiência. A violência, nesses contextos, constituiu estruturalmente a manifestação, mas ela nunca foi só isso e precisou adaptar-se a uma série de condições e normas para sua própria sobrevivência a partir dos novos diálogos com o Estado e com outros públicos, como veremos mais adiante. A rivalidade adaptou-se e o enfrentamento físico se transformou em guerra de verso: a poesia é hoje o coração e a alma do maracatu.

A chegada na cidade, pois, trouxe mudanças significativas para a dinâmica da manifestação. Gestores públicos, pesquisadores, folcloristas e população em geral desconheciam aqueles grupos caboclos - que intrigavam e assombravam quando passavam. A pesquisadora norte-americana Katarina Real (1967) os comparou a uma sociedade secreta de

¹² Não há qualquer intenção, com esta afirmação, de reforçar o mito de uma miscigenação pacífica e harmônica.

¹³ Se, por um lado, o componente da agressividade e a demonstração de força física compunham, de fato, o universo dos maracatuzeiros, por outro não ignoramos a construção de discursos que comumente acusavam as manifestações populares de serem violentas e marginais.

¹⁴ MBS = maracatu de baque solto

¹⁵ Longo pedaço de pau em forma de lança.

homens enfeitados por misteriosos poderes invisíveis. O fato de também se chamar *maracatu*, tal qual o maracatu de baque virado (a manifestação de matriz africana abundante no Recife mencionada no início deste trabalho), gerou uma confusão que acabou modificando para sempre o baque solto.

Maracatu no
passado foi sangue e
feitiçaria

Carregou matéria
fria em emboscada de
cana Foi brincadeira
tirana matando noite e
dia

Maracatu hoje em dia
é esplendor sem igual

Saiu do
canavial berço do qual
é oriundo para mostrar
ao mundo o melhor do
carnaval
(Adiel Luna)¹⁶

Diante do desconhecimento daquela brincadeira e relacionando-a equivocadamente ao baque virado, a Federação Carnavalesca de Pernambuco¹⁷ agiu com a finalidade de adequar os grupos de baque solto e outros folguedos, provenientes do interior do Estado e das zonas periféricas da capital, ao carnaval tradicional do Recife, coagindo as lideranças a adaptarem seus grupos às normas e padrões carnavalescos da época e a padronizarem-se de acordo com o que se conhecia no Recife: os maracatus de nações africanas (MEDEIROS, 2005). Essa coação resultou em intervenções que mudaram em grande medida o formato, a dinâmica e a plasticidade da manifestação.

Como condição para participar do Concurso Carnavalesco de Agremiações e receber o subsídio da Prefeitura do Recife e do Governo do Estado, portanto, a Federação exigiu que

¹⁶ Verso recitado em Nazaré da Mata, perto do Engenho do Cumbe, no pré-carnaval de 2013.

¹⁷ Sob o pretexto de conter os excessos e argumentando que uma mínima organização era preciso para que todos pudessem brincar o carnaval, as autoridades perceberam que civilizar as expressões culturais populares – horário e lugares dos cortejos e modos de desenvolver a brincadeira – era uma forma de controlar a festa e tolerar os grupos semi marginalizados incorporados às manifestações. Várias interferências foram sendo realizadas pelo poder público, pelo mercado e pela ação policial. A Federação Carnavalesca de Pernambuco foi criada em 1935 por intelectuais folcloristas durante o governo de Carlos de Lima Cavalcanti, interventor nomeado pelo Estado Novo de Getúlio Vargas. A FPC ficou responsável por organizar o carnaval e os desfiles das agremiações. Alguns meses antes da festa, recebia recursos da Prefeitura do Recife e do Governo de Pernambuco para repassar aos grupos em forma de subsídio. Essa prática mantinha o controle e a fiscalização sobre as manifestações do povo. A Federação Carnavalesca de Pernambuco atuava em conjunto com a Secretaria Pública, o Serviço de Censura de Diversão Pública, a Delegacia de Ordem Social e a Comissão de Organização do Carnaval.

aqueles grupos provenientes do interior se transformassem em maracatus nação – ignorando as particularidades da manifestação rural e sua própria execução¹⁸. Foi o que aconteceu com os maracatus Almirante do Forte e o Indiano (BENJAMIN, 1989): originalmente grupos de baque solto, ao chegar na capital tiveram que modificar seus cortejos e adotar o baque duplo de alfaias de tradição negra para serem aceitos na programação do Concurso, além de passarem a cultivar a umbanda e o candomblé. A introdução do Rei, da Rainha, da Calunga e demais figuras que compõem a corte real no baque solto também acontece neste momento:

Também a presença da corte real não existia originalmente nos maracatus rurais e só foi incorporada por uma imposição da Federação Carnavalesca de Pernambuco, juntamente com o menino que segura o lampião e a ala mirim. O objetivo era caracterizá-los melhor com a ideia que se tinha de maracatu (MEDEIROS, 2005, p. 78).

Um artigo intitulado Maracatus Distorcidos publicado no jornal Diário de Pernambuco de 11 de janeiro de 1966, cujo trecho foi publicizado pela primeira vez por Real, registra a polêmica:

É simplesmente lastimável a apresentação desses maracatus descaracterizados que todos os anos aparecem no Carnaval. Melhor seria que esses conjuntos não fossem classificados como tais, pois maracatu com orquestras, flautas e pífano, com uma praga de tucháus carregando nas traseiras aquela lataria pode ser tudo menos uma nação africana (REAL, 1967, p. 94).

- O FEITIO DO CABOCLO

O fato é que essa relação com o carnaval e sua consequente espetacularização trouxe outra experiência para o maracatu de baque solto, transformando a plasticidade do brinquedo e seus rituais religiosos. A saída do terreiro para o palco induziu uma transformação significativa nos adereços do grupo (no sentido de fluxo não da materialidade em si usado por Ingold, 2012 e por Mura, 2017) - e aqui nos debruçaremos especialmente sobre a

conversão

¹⁸ Até então, essas duas manifestações não eram chamadas de maracatu de baque solto e maracatu de baque virado, eram apenas maracatu. Da metade do século XX em diante, a partir do carnaval, alguns pesquisadores se debruçaram-se para estudar os grupos de baque solto – brinquedo diferente, colorido, exagerado, barulhento, intrigante e que divergia em muitos aspectos daqueles que o folião da capital estava habituado a ver: na sonoridade, na poesia, na expressão, na dança. A partir desses olhares pioneiros, alguns dados etnográficos foram gerados – ainda que um tanto quanto divergentes entre si – e nos forneceram importante material de pesquisa. Dentre eles, o teatrólogo Valdemar de Oliveira (1948), o poeta Ascenso Oliveira (1951), o maestro César Guerra-Peixe (1949 a 1952), o sociólogo estadunidense Katarina Real (1961 a 1965) e os folcloristas Olímpio Bonald Neto (1972) e Roberto Benjamin (1976, 1979-1981). Guerra-Peixe é quem define os termos baque solto e baque virado para diferenciar as manifestações.

do canavieiro em caboclo de lança, uma vez que é o personagem que nos oferece conteúdo poderoso de análise, além do movimento dos caminhos criativos (INGOLD, 2012).

A cultura enquanto fenômeno seria caracterizada pelo fato de produzir continuidade e variações constantes de conteúdo. (...) Pois bem, podemos considerar a disponibilidade de elementos e técnicas como tendo as mesmas características da cultura, isto é, estando em fluxo constante, fluxo este não apenas impulsionado pelos seres humanos, mas nesse caso também por fenômenos físicos e químicos. (MURA, 2011, pp. 17 e 18)

O caboclo de lança é a figura mais famosa e abundante no maracatu. É o protetor da bandeira, da orquestra, do mestre, da côrte... A guarita da tribo inteira. Seguem na frente, dos lados e atrás do grupo, resguardando e vigiando a todos. Durante o cortejo do grupo, a caboclaria (ou os lanceiros, como também são chamados) se movimenta como um batalhão de soldados em posições de defesa e enfrentamento. Sua indumentária é marcada principalmente por uma rica gola (ou manto) que o cobre o caboclo até joelho, pelo surrão (onde fica presa a junta de chocalhos disposta nas costas do caboclo), pela cabeça (que dá a impressão de uma enorme cabeleira de fitas coloridas) e pela lança ou guiada, completa de fitas de tecido de ponta a ponta. As guiadas figuram as ferramentas de trabalho do canavieiro. O figurino completo chama-se *arrumação*.

A arrumação do caboclo de lança é feita artesanalmente. Tradicionalmente, todo ano o caboclo refazia sua gola, com desenhos diferentes, e seu chapéu, com cor diferente. A estratégia era resquício da brincadeira à moda antiga e servia para que ninguém soubesse quem estava por trás da arrumação¹⁹. O processo do feitiço da indumentária é muito significativo para os brincantes e cada caboclo fazia a sua²⁰. A arrumação como conhecemos hoje modificou-se ao longo do tempo. Manoelzinho diz: “Essa fantasia que você vê hoje, ela é uma coisa completamente modificada do que era no passado” (Informação verbal)²¹. Na medida em que a brincadeira foi se transformando, a indumentária foi também, aos poucos, ganhando elementos cênicos que representavam a história do maracatu e do maracatuzeiro que ficara no passado. São símbolos que remetem a uma trajetória de luta, de coragem, de mistério e de resistência, mantendo as identidades desse povo da Mata e a trajetória da brincadeira.

¹⁹ Hoje essa prática tem diminuído significativamente e é sobre isso aqui vamos refletir aqui.

²⁰ Existem hoje em dia grupos de maracatus que possuem golas extras feitas para serem emprestadas para os caboclos que vão desfilar no carnaval ou em outros formatos de apresentação. Mas caboclo devotado ao maracatu produz sua própria gola.

²¹ Depoimento fornecido por Manoelzinho Salustiano, Recife, em 16 de abril de 2019.

Antigamente a arrumação não era tão exuberante como hoje: vestia-se roupas mais simples, coloridas de chita (tecido popular florido) e com chapéu de funil, semelhante ao do Mateus do cavalo-marinho. A espetacularização incorporou brilho, cores e vigor, compondo hoje a imagem mais conhecida do baque solto. A beleza da indumentária dos personagens é hoje a grande vaidade dos grupos (sua função e seu significado simbólico, como usa Miller, 2013). Uma nova forma de disputar, de defender a tribo, de mostrar sua grandeza e imponência.

A primeira parte da arrumação é composta por três peças: a *fofa* – uma calça feita de chita ligeiramente folgada, com uma franja de crochê costurada na barra inferior, vestida por cima de um ceroulão; a *camisa* – de mangas compridas, geralmente estampada com cores fortes; e o *lenço* – também estampado e amarrado na cabeça, para proteger o caboclo da aspereza interna do chapéu. O rosto muitas vezes é pintado com tinta vermelha, sendo o urucum e o açafraão comumente utilizados para isso, mas outras matérias primas também podem ser aplicadas, como batom.

A segunda parte da arrumação é composta pelo *surrão* e pela *gola*. Confeccionado a partir de uma junta de chocalhos - a *matinada* - e uma armação de madeira que a sustenta, coberto por pele de carneiro (ou, mais comum atualmente, lã sintética de cor forte), o *surrão* é que dá o som característico do andar e do dançar do caboclo, ajudando a compor a percussão e anunciando desde muito longe que um guerreiro vem chegando. Chega a pesar até 15 kg e fica preso ao corpo do caboclo através de resistentes tiras de couro, pelos ombros e pela cintura.

A *gola* é a marca registrada, o símbolo do caboclo de lança. É ela que imprime sua paixão pelo maracatu, motivo de orgulho maior. Feita de veludo escuro, forrada de chita por dentro, tem desenhos singulares bordados com lantejoulas. Originalmente, as golas eram bem menores e o caboclo bordava-a com espelhos, areia prateada, vidrilhos e miçangas – o que resultava numa obra fabulosamente bonita, mas muito mais cara e pesada. A mudança começou-se a usar lantejoulas com miçangas. material tem a ver diretamente com esses dois fatores e já no final da década de . Todo o desenho da gola começa pelo centro. A partir daí o caboclo começa a brincar com as ideias e construir o mosaico. Primeiro ele faz os contornos com arroz – como é chamada a lantejoulas branca – e depois borda-a completa e colorida. A gola recebe, ainda, uma franja de crochê na parte inferior – semelhante à franja da *fofa*.

Deixo aqui o depoimento de Manoelzinho a respeito do feitio da gola:

Tem dois formatos de gola. Quadrada ou godê. A godê é aquela redonda que parece metade de uma gola. A quadrada é aquela com um buraco no meio, que fica uma parte pra traz e uma parte pra frente. É mais ou menos dois metros e meio de tecido pra fazer uma gola grande de caboclo. O caboclo de lança, quando passa o carnaval, ele fica pensando no escudo, que é aquele desenho central da gola que pode ser uma igreja, aquelas lajotas que tinham no passado nas calçadas do Recife, uma flor, uma mandala... Você olha um verdadeiro artesão de gola, o de dentro mesmo do maracatu, ele se inspira nessas coisas e cria um desenho parecido. Essa é a primeira fase. A segunda fase é ele comprar um veludo preto pra bordar e esse veludo ele forra em baixo com chitão. Aí ele vai desenhar esse tecido com giz. O detalhe é que ele vai desenhar com o tecido dobrado no meio pra que os dois lados saiam iguais. O desenho que tem de um lado da gola, tem que sair do outro, que é pra ficar bem certinha. Isso a gente chama *espelho*. Depois a gente coloca cera ou vela em cima do desenho pra não apagar, por que é giz, né? Aí a gola tá pronta pra o bordado. Quando o caboclo faz sua própria gola, ele usa a lantejoulas número 8. Quando a gente vai bordar pra ter gola pro maracatu, porque é muita gente, quando a gente faz pra outros caboclos, aí a gente usa a lantejoulas número 10. E vai bordando com linha e missanga. Quando termina o bordado, vai pra fase do acabamento, que é colocar o crochê, a franja. A gente vem com aquela tira de crochê e vai colocando as belotinhas com franja usando aquela linha de crochê. Lã, lã de crochê. Um detalhe que é importante: geralmente no desenho a gente usa as lantejoulas mais escuras e nos cantos as lantejoulas mais claras. Isso é pra dar destaque ao desenho. Os desenhos são abertos por aquelas lantejoulas mais leitosas, aquelas brancas mesmo! Não é a prata, é a branca. Que é pra gente ter esse destaque. O último processo da gola é levar ela pro seu mentor espiritual e pedir pra ele dar aquela benzida boa pra proteger dos maus-olhados. (Informação verbal)²²

A terceira parte da arrumação é composta pelos adereços que o caboclo carrega: a guiada, o chapéu, o óculos e o cravo. A guiada é a lança que dá ao nome a esse folgazão: caboclo de lança ou lanceiro. Um pedaço de madeira comprido (imbiriba ou quiri) costurado com várias fitas coloridas: “de duzentos a mil pedaços, vai do gosto do caboclo”, diz Dielson caboclo do Piaba de Ouro. “Quanto mais fitas, mais bonita fica. Mas também dá mais trabalho porque a gente fica com essa lança durante três dias no carnaval, né?”. Um pano faz a bainha das fitas para ficar bem firme e não se desfazer durante as vigorosas manobras que opera. É sua arma e sua proteção. Proteção também do seu povo. Os movimentos do caboclo com a guiada na mão são manobras de quem está numa luta. O caboclo joga-a para cima e para baixo, intimidando quem estiver por perto e passando por cima de quem estiver na frente. Não é difícil de imaginar o porquê do receio e da inquietude que essas figuras despertavam.

²² Depoimento fornecido por Manoelzinho Salustiano, Recife, em 01 de agosto de 2022.

Por fim, o chapéu, ou cabeça, que antigamente era chamado de funil, pois seu formato parecia muito mais a um funil do que a esfera arredondada de hoje, e com muito menos fitas, é feito através de uma armação de arame que cobre um chapéu de palha. Essa estrutura depois é envolvida em papel madeira e nela são coladas carreiras de fila de papel celofane, uma por uma.

O caboclo de lança muda totalmente. Sai de um surrão com três chocalhos de cabra para nove chocalhos grandes de metal. Sai de um peso que não dava nem um quilo, toda a fantasia, e se transforma em quarenta quilos. Porque se pensou no espetáculo. (Informação verbal)²³

- OS CALÇOS DO MARACATU: O SAGRADO, OS RITUAIS E OS SERES INVISÍVEIS

As modificações pelas quais passaram os adereços do caboclo de lança neste diálogo com a espetacularização da manifestação também interferiu diretamente nos rituais e calços²⁴ do baque solto.

Existem mestres que calçam o grupo espiritualmente, sobretudo no contexto das festas carnavalescas. Ir para a rua - sair do terreiro - é um momento delicado, pois expõe o caboclo às feitiçarias dos outros folgazões. O cuidado necessário nesse momento é entendido com muito compromisso e muita seriedade por mestres visíveis e mestres invisíveis.

No entanto, nos dias atuais, não são todos os folgazões que passam pelos rituais. Sobretudo para os caboclos mais jovens, o maracatu vem se tornando uma forma específica de brincar o carnaval, sem trocas religiosas. Parte deles ainda obedecem a banhos de ervas, defumações e alguns rituais indicados, a fim de garantir que o caminho do grupo aconteça com sorte, tranquilidade e sucesso, sem interferências de feitiços que possam prejudicar as andanças e apresentações.

No entanto, alguns mestres juremeiros relatam que o respeito aos conhecimentos da Jurema não tem sido assimilado com o devido valor. Dentre rituais que têm caído em desuso, podemos apontar mais diretamente o consumo de azougue, o uso do cravo, a saída do caboclo de casa, o corte do pau da guiada e a abstinência sexual.

O azougue é uma bebida preparada pelos mestres que mistura cachaça, ervas, limão e pólvora.

²³ Depoimento fornecido por Manoelzinho Salustiano, Recife, em 01 de agosto de 2022.

²⁴ Calçar um grupo ou um caboclo é fazê-lo passar pelo rituais de limpeza e proteção nos conhecimentos da Jurema.

o azogue era uma cachaça fabricada por pessoas que tinham a sabedoria dentro do maracatu de baque solto. É uma bebida que dá muita força, muita energia. Hoje quase não se fabrica mais. Era tomada com sabedoria e respeito às religiões. As pessoas que preparavam tinham doutrina! Eram doutrinadas na Jurema. E pra se tomar o azogue também precisava ter doutrina. Doutrina, sabedoria e respeito pela religião que tava fabricando a bebida. Era nos dias de festa que se tomava pra dar fogo no caboclo e ele ter força pra fazer as apresentações. (Informação verbal)²⁵

O cravo representa um segredo que a poucos caboclos é revelado pelas entidades e preparado (calçado) pela madrinha ou padrinho espiritual do grupo. É um talismã, serve para ‘fechar o corpo’ contra as feitiçarias dos outros grupos e o caboclo desfila segurando-o na boca. Possui uma conexão direta e profunda com a religiosidade da Jurema e de suas entidades. Quem usa o cravo branco na boca, a princípio, é quem conhece o segredo. Digo *a princípio* porque hoje em dia muitos caboclos usam o cravo apenas como parte da indumentária, sem qualquer ligação com os trabalhos dos seres invisíveis.

Quando a gente fala do segredo do cravo, é porque realmente o segredo só pode ser dito para quem tem o pertencimento. Você pode ver um caboclo brincar dez, vinte, trinta, quarenta, cinquenta anos dentro de um maracatu e a ele nunca ter sido revelado o segredo, talvez ele nunca saiba qual é. Existe uma série de rituais na preparação do caboclo dentro da Jurema. Rituais que começam no corte da madeira para sua guiada com sete noites escuras e termina na hora que ele coloca o cravo na boca. Tem também muitas outras histórias por traz também, como o banho de rio... Mas onde tá todo o segredo é no cravo. O cravo é o elemento principal do ritual do caboclo de lança. Não é o caboclo que decide se ele vai ou não ter o direito de saber. É por isso que o baque solto é tão forte. Ele se sustenta espiritualmente. Acontece de ter alguns grupos de maracatu que o dono não sabe dos rituais, de como fazer, mas ali dentro tem pelo menos, dois ou três caboclos que conduzem esses rituais e é por isso que o maracatu se mantém tão forte. (Informação verbal)²⁶

A saída do caboclo de casa era feita pulando a janela de costas, jogando a guiada para cima e dando uma rasteira no terreiro. Com o agigantamento da indumentária (que hoje chega a medir cinco vezes o tamanho original), essa manobra se inviabilizou.

O ritual do corte da guiada, como Mané falou acima, acontece em sete noites antes de começar o fabrico. Carlinhos, caboclo de lança do Piaba de Ouro se limita a contar sobre a feitura da guiada:

²⁵ Depoimento fornecido por Nieto, Lagoa de Itaenga, em 02 de agosto de 2019

²⁶ Depoimento fornecido por Manoelzinho Salustiano, Recife, em 24 de abril de 2019.

Vai na mata, corta uma madeira de boa qualidade... O cabra que brinca, sabe. Tem o dia certo de cortar. Esse aqui é um ipê roxo. Foi cortado na mata em três sextas-feiras e depois foi feito. A outra parte eu não posso contar, se não eu não brinco o carnaval. (Informação verbal)²⁷.

Sobre o peso e a responsabilidade de vestir-se de caboclo, ele completa:

Quando joga tudo isso nas costas tem que tomar uma lapada de cachaça, porque se não tomar uma lapada de cachaça, não vai, não. O santo pede. É o protetor. A gente não fala muito porque a gente não sabe muito, o santo não diz tudo pra gente, não. É brincar com respeito, é brincar com consideração²⁸.

Os mestres entrevistados ressaltam a importância da obediência às determinações dos seres invisíveis. Esses rituais e orações compõem as cadeias operatórias que embalam e conduzem os processos (MURA, 2017; LÉVI-STRAUSS, 1975).

Todas estas técnicas demandam habilidades específicas, mas também estratégias para seu uso, que implicam não apenas seu controle na execução das ações, mas também tomadas de decisões apropriadas para determinar as escolhas justas. Uma técnica poderosa mal aplicada ou usada em lugar e circunstâncias equivocados pode ter efeitos imediatos em termos da eficácia da atividade desenvolvida, mas também efeitos póstumos.

Se não respeitar, desanda. Ou, desmantela-se, como diz a madrinha do Cambina da Cumbe:

Eu pego o cravo daqueles caboclos todinho e boto na minha Jurema. Problema errado eles não podem chegar perto, se chegar ele arreia (...) porque ele não respeitou o calço que ele recebeu da Jurema. (...) Quando passa o carnaval aí cada cá vem me entregando o cravo que é pra tirar os calços que a gente fez na Jurema. (...) Aqueles calços que eu fiz na Jurema pra eles, eu tô retirando tudinho de volta pra mim porque não é meu! Eu dei a eles emprestado pra três dias de carnaval! Porque eu num benzi na Jurema?²⁹

²⁷ Depoimento fornecido à TV Pernambuco em matéria intitulada O Maracatu Piaba de Ouro na Semana Pré-Carnavalesca, Olinda, 2011.

²⁸ Depoimento fornecido à TV Pernambuco em matéria intitulada O Maracatu Piaba de Ouro na Semana Pré-Carnavalesca, Olinda, 2011

²⁹ Depoimento de DB fornecido a Sévia Sumaia Vieira

CONCLUSÃO

É neste sentido que nós podemos dizer que nossas relações com o ‘real’ são medidas pelos objetos técnicos³⁰.

Na região da Mata Norte pernambucana, a escravidão, a monocultura canavieira, o controle político de uma elite branca e a hegemonia da religião católica marcaram as raízes das tradições culturais e atrelaram as brincadeiras populares ao trabalhador – urbano e rural – em condições subalternas. Era inevitável, portanto, que as manifestações surgidas a partir desse contexto imprimissem experiências e expressões conflituosas no meio da festa. Isso é muito característico nas festas populares, quando a própria vida é representada nas apresentações e a brincadeira se torna, por um tempo, vida real (BAKHTIN, 1981 apud SOERENSEN, 2011).

Era inevitável também que retratassem um processo de transformação e de adaptações às novas tecnologias, consumo, formas de trabalho, articulações estabelecidas entre universos diferentes, que ganham contextos diários. O exercício a ser feito se constitui na busca essencial de Lévi-Straus quando esse defende que “é que a cultura não pode ser considerada nem simplesmente justaposta, nem simplesmente sobreposta à vida” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 42). Afinal,

(...) é precisamente neste lugar que se pratica a eficácia de um objeto técnico, nesse piscar incessante entre ‘interior’ e ‘exterior’. O objeto técnico não pode mais ser confundido com um dispositivo material em conjunto com os usos ‘preenchidos’ por esse dispositivo: ele se define exatamente como narrativa construída entre esses dois termos (AKCHICH, 2014, p. 03)

Neste sentido, nossas heranças culturais estão impregnadas de significados amplos, vivos e extremamente ativos que dão sentido às manifestações populares e sustentam o Carnaval como o conhecemos hoje. Mais do que golas, lanças e chocalhos, a vestimenta do caboclo de lança do maracatu de baque solto é sua armadura, a extensão do mundo invisível e natural (MURA 2011). Mais do que uma boneca, a calunga é a força protetora das entidades espirituais que guiam a caboclaria. Mais do que uma forma vazia de festa, o carnaval traz um momento no qual podia-se injetar as culturas de matrizes indígenas e negras e atuar uma forma de vingança catártica – o que na vida cotidiana não era permitido. “É também a imaterialidade expressa na materialidade: assim, o que nos ajuda a entender a materialidade

³⁰ AKCRICH, 2014, p. 12)

não é a demonstração de um físico. (...) O que empregamos é nosso sentido de gradação entre mais ou menos material” (MILLER, 2013, p. 112).

Se “vestir para o carnaval” envolve uma longa e rica preparação que não cabe nos, nem pertence apenas aos dias entre o sábado de Zé Pereira e a quarta de cinzas. A festa, e sua imensa participação popular, incorporam o apogeu de uma paixão, de identidades, heranças e representa um símbolo bastante significativo de luta contra a opressão cultural e a marginalização das expressões populares: um duelo mantido no campo da arte.

Os rituais e as práticas confessadas pelos folgazões conduzem a um gigantesco universo de técnicas de confecção e das escolhas de matérias-primas utilizados nos suportes materiais dos brinquedos, de histórias, mestres, discípulos e estética, mas também da alma, voz e sentimento emprestados a este processo, sendo a cultura material do baque solto representante poderosa dos saberes e fazeres incorporados dos maracatuzeiros (CHAMOUX, 2018)³¹. Neste sentido, é preciso esforçar-se em usar as decodificações e revelações (INGOLD, 2000) e abrir-se para essas novas percepções. “Nosso conhecimento consiste, antes, na capacidade de situar tais informações, e compreender seu significado, dentro do contexto de um envolvimento perceptivo direto com nossos ambientes.” (INGOLD, 2000, p.13).

Vestir-se é uma transformação mental: para alguns participantes, fantasiar-se “não é apenas afirmar um espaço público para o ritual; rearranja o espaço interior também” (MITCHELL, 2002, p. 61). Essa produção, esse modo de fazer cumpre a meta desejada, uma vez que todo o fabrico corresponde a um diálogo entre o fabricante e a matéria (LEROI-GOURHAN, 1983) e que as forças e energias aplicadas a estes suportes é o que gera o elo entre ambos (INGOLD). Por este motivo o enfoque está no processo de fabrico em si e não necessariamente no produto ou na forma final.

A caracterização que tomou conta das apresentações dos maracatus de baque solto, a partir dessa transferência do terreiro para os palcos (INGOLD, 2012), transmuta a manifestação para um universo provocativo e desafiador. Os elementos incorporados ao baque solto reafirmam suas identidades: se as mudanças entraram no baque solto por uma influência externa inicialmente “acabou por se tornar um novo meio de ostentar e fortalecer

³¹ Chamoux (2018) desenvolve o conceito de "saber-fazer técnico" como um objeto privilegiado de análise. Ela diz que esse conceito engloba, e ultrapassa, esse estudo de gestos e conhecimentos do operador humano. O saber-fazer, de acordo com a autora, pode apresentar múltiplos aspectos, que são: gestuais e intelectuais, coletivos e individuais, conscientes e inconscientes. E alguns saberes-fazeres podem também se apresentar de duas formas ao mesmo tempo: individual e coletiva, por exemplo. Por fim, diz que o aprendizado por impregnação supõe duas condições. Primeiro, está o apoio no entretenimento corporal e intelectual comum a todos os membros do grupo: gestos, posturas, modos de percepção a partir da matéria, linguagem... O que podemos chamar de cultura do grupo. Segundo, se apoia na observação repetida das diferentes técnicas e experimentação das ações.

sua etnicidade” (GRUNEWALD, 1999, p. 312). Os adereços são conteúdos culturais e simbólicos que pontuam a fronteira étnica dos grupos, sobretudo em contextos onde há essa interação social entre os folgazões e sua plateia (BARTH, 1998). Se, por um lado, essas reconstruções trazem desvantagens e novas complexidades para os grupos de maracatu, por outro realçam “a importância de uma autoconsciência e autodeterminação” (GRUNEWALD, 1999, p. 310). Em outras palavras, os elementos utilizados pelos maracatuzeiros – golas, guiadas, cabeças, cravos, apitos, bengalas... – não são mais um passado histórico transportado para a contemporaneidade, mas uma representação simbólica do brinquedo antigo, uma metáfora do que já foi aquela tradição. Ou seja, essa produção de elementos culturais e simbólicos é provocada a partir das demandas de um mercado consumidor, mas, ao mesmo tempo, fortalece a identidade dos folgazões.

Ao mesmo tempo em que fortalece essas identidades, reforça a construção consciente de sua cultura, ao passo que são escolhidos conscientemente sinais que operam como referentes da tradição frente ao grupo. Algo que Câmara Cascudo já havia ponderado ao tratar sobre os contornos do folclore:

A cultura do popular, tornada normativa pela tradição, compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade, móbil e plástica, torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renova na dinâmica das águas vivas (CASCUDO, 2003, p. 335).

O movimento de fortalecimento dessa consciência cultural e patrimonial dos maracatuzeiros é, em certa medida, um mecanismo compensatório pela desvalorização significativa de uma parte de seus conhecimentos ao longo dos anos. É uma forma de contar a história a partir das falas silenciadas, uma forma de se mostrar e se fazer conhecer, portanto, um momento de grande importância para todos os envolvidos nos grupos. É como se um povo que teve sua cultura marginalizada e ridicularizada durante tantos anos, tivesse ao seu alcance a possibilidade de trabalhá-la de forma mais organizada e em benefício próprio.

Por fim, com a licença dos mestres, folgazões e seres invisíveis que vivem o maracatu de baque solto e com o respeito à sua música, poesia, dança, arte e religiosidade, tentei desenvolver uma etnografia dos suportes materiais que sustentam a manifestação a fim de contribuir para a reflexão acerca do profundo e potente enraizamento que esta tradição exerce sobre seus detentores e contribuir para a discussão acerca da sua patrimonialização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. 2014. **Patrimônios Vivos de Pernambuco**. 2. ed. rev. e amp. Recife: FUNDARPE.

AKRICH, M. 2014. **Como descrever os objetos técnicos?**. In Boletim Campineiro de Geografia, v.4, n1. 161-181.

BARTH, F. 1998. **Os Grupos Étnicos e Suas Fronteiras**. In: POUTIGNAT, P. Teorias da Etnicidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

BASTIDE, Roger. 2004. **Catimbó**. In: Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas.

BENJAMIN, R. 1989. **Folguedos e danças de Pernambuco**. Recife: Fundação da Cultura Cidade do Recife.

_____. 1982. **Maracatus rurais de Pernambuco**. IN: PELLEGRINI FILHO, Américo. Antologia do folclore brasileiro. São Paulo: EDART.

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

_____. 1976. **Caboclos de Lança: Os Guerreiros de Ogum (notas para um ensaio)**. In: REVISTA PERNAMBUCANA DE FOLCLORE. Recife: MEC/DAC/IPJN. Maio/Agosto, p. 23-30

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2010. **Cultura, festas e patrimônios. Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia**. São Paulo: ANPOCS, p. 259-292.

_____. 2002. **Os sentidos no espetáculo**. Revista de antropologia, v. 45, n. 1, p. 37-78.

CHAMOUX, Mari-Noëlle. 1981. **Les savoir-faire techniques et leur appropriation: le cas des Nahuas du Mexique**. L'Homme, Paris, v. 21, n. 3, p. 71-94.

ESTEVEVES, L. 2016. **Cultura e burocracia: as relações dos maracatus de baque solto com o Estado**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife.

GUERRA-PEIXE, C. 2013. **Maracatus do Recife**. 2. ed. Recife: Irmãos Vitali/FCCR, 1980. IPHAN. Inventário nacional de referências culturais – maracatu de baque solto. Recife.

IPHAN. **Saberes, fazeres, gingas e celebrações: ações para a salvaguarda de bens registrados como patrimônio cultural do Brasil.** Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/sfgec.pdf>. Acesso em 27/12/2019.

INGOLD, T. 2000. **Culture, nature, environment: steps to an ecology of life.** In Ingold, T. (org.) *The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill.* London and New York: Routledge.

_____, T. 2012. **Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun.

LEROI-GOURHAN, A. 1983. **O gesto e a palavra II: memória e os ritmos.** Lisboa: Edições 70.

LÉVI-STRAUSS, C. 2009. **Natureza e Cultura.** In *As estruturas elementares do parentesco.* Rio de Janeiro: Vozes.

_____. 1975. **Antropologia estrutural.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

MARITAN, M. 2017. **Cena e subversão no carnaval: O maracatu rural e a recente presença feminina nessa expressão artística.** *Arte da Cena (Art on Stage)*, v. 3, n. 2, p. 031-040.

MEDEIROS, R. 2005. **Maracatu rural: luta de classes ou espetáculo?.** Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife.

MILLER, D. 2005. 2013. **Teoria das Coisas,** in *Trecos, Troços e Coisas,* Rio de Janeiro, Zahar, p 66-118.

MURA, F. 2011. **De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de Antropologia da técnica e da tecnologia.** In *Horizontes Antropológicos,* Porto Alegre, ano 17, n. 36, p. 95-125, jul./dez.

_____, F. 2017. **A política como técnica de uso e como ato transformador: algumas reflexões a partir do caso dos Kaiowa de Mato Grosso do Sul.** In *Sautchuk, C. Transformações técnicas.* Brasília: ABA Publicações.

OLIVEIRA, S. 2015. **Cultura popular e o maracatu rural: trilhando o caminho do espetáculo.** *CULTUR - Revista de Cultura e Turismo.*

OMIN, S. 2010. **O mestre e a música: notas sobre a poesia, ritual e saber no maracatu de baque solto.** Disponível em: <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0860-suiaomim> Acessado em 12/11/2019.

PRANDI, R. (Org.). 2004. **Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados.** Rio de Janeiro, Palla.

SENA, José Roberto Feitosa de. 2009. **Interpretando o Ethos sagrado do maracatu rural** **Cruzeiro do Forte** – Recife. Disponível em:

http://www.abhr.org.br/wpcontent/uploads/2013/01/art_SENA_maracatu_recife.pdf Acesso em: 05/02/201.

SILVA, S. 2005. **Festa de caboclo**. Recife: Editora Reviva, 2005.

UNESCO. **Recomendação de Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20Paris%201989.pdf>. Acesso em 06/08/2019.

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

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

DOCUMENTÁRIOS E REPORTAGENS (AUDIOVISUAL)

DUTRA, Gisele. **Jurema, Sua Mata É Sagrada**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IqmgEuMUyyg>. Acesso em 27/12/2019 SALES, Chico. **Uma Ciência Encantada**, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-cvSh71prQ>. Acesso em 27/12/2019

IPHAN. **Maracatu de Baque Solto**, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OIEcKMzCSoy> Acesso em 27/12/2009

MANSUR, Márcia; LOURENÇO, Luís. **Samba de Cabôco**, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kf49J74eX2I>. Acesso em 27/12/2019

SECULTPE. **A Brincadeira Que Transforma**, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k92x2d9QUP0&t=172s> Acesso em 20|08|2019

TV Jornal do Comércio. **Maracatu Rural**, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d-o_5-KRgzQ&t=19s. Acesso em 20|08|2019

TV PERNAMBUCO. **Maracatu Piaba de Ouro na semana pré-carnavalesca**, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mOPcuAFLb0w>. Acesso em 20/08/2019

EXPERIMENTA RECIFE. **Manoelzinho Salustiano – Memórias Carnavalescas**, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ALsUmQ_vHQ0. Acesso em 20/08/201