

# CARNAVAL CABOCLO

## O SAMBAR MARACATU DE BAQUE SOLTO NA MATA NORTE PERNAMBUCANA

*“Carnival Caboclo: Sambar Maracatu de Baque Solto in the North of Pernambuco”*

Lineu Gabriel Guaraldo\*  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas  
Universidade Federal da Bahia

**RESUMO:** Neste artigo apresento uma abordagem que dialoga com aspectos criativos e pedagógicos do Maracatu de Baque Solto, brincadeira tradicional da Zona da Mata Norte de Pernambuco, que integra o ciclo festivo do carnaval. A partir de minhas experiências como sambador junto à brincadeira, apresento reflexões sobre as possibilidades de contribuição do Maracatu de Baque Solto para outras práticas artísticas contemporâneas. Por meio de uma discussão sobre as implicações do emprego do termo cultura popular e do diálogo com aspectos da noção de experiência apresentada por Jorge Larrosa Bondía, defendo a importância do brincar compartilhado como estratégia de pesquisa. A experiência do sambar é defendida como importante ferramenta em abordagens investigativas que objetivam certo grau de profundidade. Portanto, a tese apresentada e sustentada é de que abordagens pautadas na experiência representam uma adequada estratégia para dialogar com particularidades inerentes aos modos de criar e transmitir conhecimento no contexto da brincadeira.

**Palavras-chave:** Artes Cênicas; Maracatu de Baque Solto; Zona da Mata Norte de Pernambuco; Carnaval; Samba.

**ABSTRACT:** This article present an approach that dialogues with the creative and pedagogical aspects of Maracatu de Baque Solto, a carnival traditional artistic expression of the North Forest Zone in Pernambuco state (Brazil). Based in my experiences as a participant in a maracatu group, I present reflections on the possibilities of contribution of the Maracatu de Baque Solto to other contemporary artistic practices. Through a discussion about the implications of using the term popular culture and the dialogue with aspects of the notion of experience presented by Jorge Larrosa Bondía, I defend the importance of shared play as a research strategy. The experience of play is defended as an important tool in investigative approaches that aim to reach a certain degree of depth. I argue that approaches based on experience represent an adequate strategy to dialogue with the particularities of creation and transmission of knowledge in Maracatu.

**Keywords:** Performing Arts; Maracatu de Baque Solto; North Forest Zone in Pernambuco state (Brazil); Carnival; Samba.

No presente artigo compartilho observações e reflexões gestadas em minhas experiências como *sambador*<sup>1</sup>, sobretudo, junto aos *brincadores*<sup>2</sup> do grupo de Maracatu de Baque Solto<sup>3</sup> Leão de Ouro da cidade de Condado-PE, situada na Zona da Mata Norte de Pernambuco. O substrato do que pretendo apresentar é formado por experiências acumuladas desde 2004, dentre elas: conversas informais, entrevistas, preparativos pré-carnavalescos, ensaios, *sambadas*<sup>4</sup>, apresentações, intercâmbios em sala de trabalho, criações cênicas, viagens de ônibus junto da *caboclaria*<sup>5</sup> e muitas madrugadas de samba compartilhadas. A noção de experiência aqui empregada é a que nos oferece Jorge Larrosa Bondía: experiência como matéria única e singular, que não pode ser dissociada do sujeito que a encarna (Bondía, 2002). Assim, o emprego da noção de experiência tem por finalidade ressaltar a singularidade e a imprevisibilidade dos eventos narrados. As reflexões de Larrosa sobre a experiência nos acompanharão e retornarão posteriormente, neste momento introdutório faz-se suficiente compreender que toda a argumentação que seguirá foi desenvolvida com alguma consciência de seu caráter particular e, portanto, limitado.

Um segundo ponto importante a ser revelado ainda neste momento introdutório é que em nossa análise serão privilegiados aspectos que dialogam diretamente com estratégias

pedagógicas e de criação do campo das artes cênicas contemporâneas. O olhar aqui lançado sobre a experiência *maracatuzeira* tem por objetivo maior a ampliação das possibilidades de criação artística que trazem como ponto de partida a interlocução com conteúdos advindos das expressões artísticas categorizadas como tradicionais. A prática investigativa, qualquer que seja, carrega em todo seu percurso - da raiz aos frutos - as motivações dos sujeitos que as implementam. A consciência desta subjetividade por parte do sujeito que conduz a pesquisa é fundamental para que a investigação desenvolva-se com clareza em seus recortes e objetivos. Mesmo em pesquisas que buscam relações mais horizontais, onde são dinâmicas e movediças as posições ocupadas pelos sujeitos investigadores e investigados, há de se manter a consciência dos interesses que se manifestaram por meio das inquietações iniciais. No caso das experiências aqui relatadas, a despeito de insistentes esforços no sentido de afrouxar as tensões inerentes ao local simbólico ocupado pelo pesquisador, o Maracatu de Baque Solto foi continuamente percebido a partir de sua potencialidade criativa e pedagógica. Por mais envolvido que o pesquisador estivesse com o ato de sambar, permanecia, mesmo contra a própria intenção consciente, o desejo de transpor a experiência para procedimentos criativos externos ao universo da brincadeira. Assim, a compreensão sobre o Maracatu que persistiu, e

que é aqui apresentada, enaltece sobretudo suas possibilidades dialógicas em relação a outras linguagens que também compõem as artes cênicas.

Abordar práticas artísticas que são externamente categorizadas por meio do termo cultura popular é, ainda hoje, uma empreitada que necessita de considerações preliminares. É necessário um esforço reflexivo introdutório, no sentido de questionar o emprego, a permanência e a pertinência desta categorização de efeitos inegavelmente depreciativos. Mesmo considerados os recentes avanços epistemológicos no campo das artes cênicas, o paradigma formado pela oposição entre popular e erudito permanece assombrando as reflexões desenvolvidas sobre essas práticas. O verbo assombrar aqui empregado não faz referência ao ato de maravilhar-se, assim como também não é utilizado no sentido de aterrorizar. Aqui assombrar significa cobrir de sombras, ocultar, esconder. É imperativo atentar que adjetivar estas práticas artísticas simplesmente como populares tem por consequência (quando não a intenção) a desvalorização das mesmas em relação a outras modalidades tidas como superiores. Uma categorização que revela o *modus operandi* de exercícios intelectuais que não conseguem (ou não intentam) romper com suas origens coloniais. Carrega a lógica de um território, onde tudo aquilo que possui

procedência estrangeira goza automaticamente de uma superioridade de caráter ontológico. Um campo (Bourdieu, 2007) onde os agentes legitimam e validam o poder simbólico das expressões artísticas sobretudo com a intenção de manutenção e reprodução da ordem pré-estabelecida.

Embora a discussão sobre os mecanismos de manutenção desta categorização não esteja no cerne de nossos objetivos, faz-se necessária uma breve reflexão. Neste sentido trazemos para o nosso diálogo a discussão proposta por Nestor Garcia Canclini sobre o termo cultura popular. Em *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* (2008), ao dissertar sobre a produção cultural na América Latina, Canclini nos alerta que não podemos naturalizar o emprego do termo cultura popular. É preciso atentar para o fato de que ele foi construído, foi elaborado. Representa uma expressão forjada dentro de uma complexa cadeia de interesses que, quando reproduzida, atualiza uma construção advinda de motivações políticas e ideológicas.

Importante lembrar que o termo cultura popular emerge de uma produção intelectual ligada basicamente a três abordagens: os folcloristas, a indústria cultural e o populismo político. Nas abordagens destas três correntes é possível identificar três traços comuns da

definição de cultura popular: a exaltação da identidade nacional, a valorização do caráter local e a afirmação do posicionamento subalterno.

Para melhor compreender as implicações do uso do termo cultura popular para se referir à produção simbólica de uma esfera específica da sociedade, faz-se pertinente aprofundar mais um pouco a reflexão sobre as gêneses do termo. Um marco temporal importante no campo de estudo do folclore é a criação pelo etnólogo inglês William John Thoms, em 1848, do neologismo anglo-saxão folk-lore (Acselrad, 2013, p. 115-116). O termo folclore começa a figurar na produção intelectual da Europa no século XIX e, somente no XX é que a discussão toma corpo na América latina e no Brasil. Inspirados por princípios românticos, pela busca de uma autenticidade advinda do povo, os folcloristas orientaram sua produção tendo por objetivo principal a catalogação de características que viriam a definir traços de uma identidade nacional.

Podemos encontrar nos trabalhos dos folcloristas uma visão etnocêntrica entrelaçada por ideais evolucionistas que acabam por relacionar o popular ao rústico, ao primitivo e ao exótico. Ou seja, em contraposição diametral com tudo o que é considerado complexo, erudito e sofisticado. Nesta categorização dicotômica de caráter simplório, ao adjetivarmos uma produção

simbólica como popular, impossibilitamos automaticamente que a mesma venha a ser reconhecida e percebida em sua complexidade. O termo popular é sobretudo uma categorização que opera por meio da via negativa, pela via da exclusão. Define-se o que é popular no intuito de que o mesmo não venha a ser considerado erudito. Um mecanismo que tem nas bases de suas engrenagens a manutenção de um status quo. Em grande parte a produção intelectual dos folcloristas expressa reflexões advindas de uma abordagem pouco profunda, distanciada, incapaz portanto de perceber as complexidades inerentes às práticas artísticas que pretendiam investigar.

Quando trazemos as reflexões dos folcloristas para o contexto intelectual atual é importante ressaltar que, embora hoje seja possível identificar uma série de equívocos, a iniciativa teve como consequência positiva a inclusão destas linguagens artísticas no campo das discussões sobre arte e conhecimento. É necessário compreender a importância histórica do pioneirismo dos folcloristas no sentido de lançar luz sobre estas produções simbólicas até então não problematizadas no meio acadêmico. Porém, a persistência ainda hoje de abordagens espelhadas no paradigma dos folcloristas, contribui principalmente para difundir uma compreensão na qual a produção estética adjetivada de popular aparece como modalidade

estaque, fixa, estagnada em um estágio inferior numa pressuposta linha evolutiva cronológica. Canclini é enfático ao afirmar que os trabalhos dos folcloristas não podem ser compreendidos como produção sistematizada de conhecimento, mas sim como uma coleção de costumes e ritos orientada por meio de procedimentos interessados em validar uma imagem determinada de povo (Canclini, 2008).

Após esta breve reflexão sobre as implicações do emprego do termo cultura popular, podemos avançar por terrenos mais férteis. Atentos e receptivos às singularidades do que nos apresenta o Maracatu de Baque Solto. A ressignificação (em contraposição à aceitação passiva) desta categorização nos permite despertar para uma percepção mais adequada às complexidades estéticas, simbólica e imagética inerentes ao Maracatu. Assim, o Maracatu de Baque Solto é compreendido aqui como manifestação artística contemporânea que é. Arte dotada de simbologia impossível de ser acessada por meio de abordagens superficiais.

O Maracatu de Baque Solto é compreendido pelos maracatuzeiros como um brinquedo que integra o complexo cultural da Zona da Mata Norte de Pernambuco, sendo realizado originalmente por trabalhadores rurais ligados à cultura de cana-de-açúcar. A Mata Norte pernambucana

tem sua organização econômica, social e cultural visceralmente atrelada à monocultura de cana-de-açúcar e aos engenhos implantados na região no período colonial. Assim, o universo simbólico do Maracatu tem suas origens profundamente ligadas às particularidades das relações sociais, políticas e culturais dos engenhos, sobretudo das senzalas. Foi gestado no contexto da escravidão, numa região que empregava mão de obra indígena escrava em sua produção. Assim, o Maracatu pode ser compreendido como fruto de choques, conflitos, confrontos entre elementos culturais de povos ameríndios, africanos e ibéricos. Encontros que deram num contexto violento de relações assimétricas de poder.

Inexiste uma história documental que nos permita definir com precisão a origem do Maracatu de Baque Solto. Segundo a pesquisadora Ana Valéria Vicente “O surgimento do Maracatu de Baque Solto situa-se entre os fins do século XIX e o início do século XX” (Vicente, 2005, p. 28). O termo Maracatu Rural surgiu com a intenção de diferenciar esta manifestação do Maracatu Nação, ou de Maracatu de Baque Virado, considerado mais antigo, sobretudo, no contexto urbano de Recife. O termo Maracatu Rural encontra-se ligado diretamente à produção da antropóloga norte americana Katarina Real. Na reedição de seu livro *Folclore no Carnaval do Recife*, no ano de 1990, ela apresenta a tese na qual os caboclos de

lança teriam sua origem ligada aos quilombolas situados do interior do estado. Sobre as origens do Maracatu Rural ela afirma que este representa:

...uma fusão de elementos de vários folguedos populares existentes no interior de Pernambuco (um belo exemplo de dinâmica folclórica): pastoril e Baianas, Cavalo Marinho, Caboclinhos, Folia (ou Rancho) de Reis, etc e que tal fusão tece lugar tanto no interior como, depois na cidade do Recife (Real, 1990, p.73 apud Vicente, 2005, p. 30).

Como expressão artística o Maracatu de Baque Solto possui duas formas distintas de apresentação: os desfiles realizados durante os três dias de carnaval e os momentos de preparação que antecedem o período carnavalesco. Estes últimos são subdivididos em dois formatos: os ensaios e as sambadas. Os ensaios são momentos em que os integrantes do grupo interagem basicamente entre si. Já nas sambadas o grupo recebe em sua sede a visita de outro grupo, normalmente vindo de outra cidade. Tanto os ensaios como as sambadas acontecem nos terreiros do grupo anfitrião. Os terreiros são em sua maioria terrenos e ruas adjacentes às sedes dos grupos. Nestas ocasiões os caboclos não vestem a *arrumação* completa, vestimenta utilizada para brincar o carnaval. Na linguagem da brincadeira, diz-se que os caboclos vestem-se à *paisana* nos ensaios e nas sambadas. Ou seja, eles não brincam com o traje destinado ao carnaval.

A arrumação completa é formada pela *gola* (manto bordado com lantejoulas coloridas), *surrão* (espécie de mochila de madeira, revestida de pelúcia, onde vão presos pesados chocalhos), *guiada* (lança comprida de madeira pesada e resistente, coberta de fitas) e pelo chapéu, ou cabeleira (chapéu de palha com uma estrutura costurada para que fique maior, tudo revestido de tiras de um papel laminado colorido, conhecido como chicote).

Uma sambada é sempre mais quente, mais animada, do que um ensaio pois existe a tensão que emana da rivalidade entre os grupos. Rivalidade esta que tem sua expressão maior na disputa rimada dos mestres poetas<sup>6</sup>. O grupo anfitrião inicia a brincadeira sozinho. Os caboclos e as baianas realizam as manobras no terreiro ao comando do *mestre caboclo*<sup>7</sup> e dos puxadores de cordão. No maracatu existem dois cordões de caboclos e dois cordões de baianas. Enquanto o coletivo de caboclos é chamado de *caboclaria*, o termo para designar o coletivo de baianas é *baianal*. No *miolo*, ou centro do brinquedo encontra-se a corte e o *terno*. Na corte temos as figuras do Rei e da Rainha, junto a eles temos ainda a dama-do-passo que carrega a *calunga* (boneca de pano que representa a força, o segredo do grupo), o *bandeirista*, que carrega a bandeira e os *arreamá*, figuras que possuem um grande cocar de penas, fazendo referência a presença

de traços culturais indígenas na brincadeira. O grupo musical, chamado de *terno* é formado por uma caixa (ou tarol), um *mineiro* (ou ganzá), um bombo, uma *póica* (espécie de cuíca) e um *gonguê*. Junto ao terno, a depender do alcance financeiro do grupo, pode haver instrumentos de sopro, como trompete, trombone e saxofone.

Como já mencionado, a roupa utilizada nos ensaios e sambadas é livre, não segue as mesmas exigências da roupa usada durante o carnaval. Porém, nessas ocasiões, a grande maioria maracatuzeiros apresentam-se com a cabeça coberta. Por motivações relacionadas à proteção espiritual, eles utilizam chapéus ou bonés. Importante ressaltar que ninguém samba descalço, tanto por motivos de proteção espiritual como por consequência dos perigos do terreno acidentado e cheio de detritos. Nos ensaios e sambadas alguns utilizam também *fofas* (bermudas de tecido colorido, normalmente lamê ou pelúcia, com um acabamento de franjas de lã, que valorizam os movimentos das pernas), que fazem parte da roupa de brincar os três dias de carnaval. Alguns maracatuzeiros portam lenços no pescoço, galhos de arruda e cravos brancos. Nessas ocasiões é comum ainda encontrar caboclos com terços no pescoço, símbolo cristão utilizado como proteção contra possíveis infortúnios durante o período de festejos pagãos. Quase todos utilizam camisas estampadas (o tecido mais usado é o cetim) com

cores vivas e alegres. No lugar da *guiada*, ou lança, usada no carnaval, são utilizados, porretes: galhos retos secos, com aproximadamente um metro de comprimento, de madeiras resistentes como jatobá, peroba, jacarandá e imbuia.

Numa sambada, quando o maracatu visitante chega na cidade, normalmente o ônibus com toda a caboclaría e o baianal é estacionado em local distante do terreiro do samba. Alguns rojões são estourados para avisar que o grupo se aproxima. Depois de alguns minutos o grupo chega *manobrando*<sup>8</sup> no terreiro do maracatu anfitrião. Momento de intensa beleza e tensão. O maracatu chega por ruas escuras manobrando até o terreiro iluminado pelos varais de luz, as gambiarras. Nesta hora, toda a caboclaría do grupo que está recebendo, para de sambar e posiciona-se de modo a observar a chegada do outro, avaliando a qualidade do mestre e seus caboclos. Apesar da competitividade o clima em geral é de camaradagem e reencontros. Nas sambadas do Leão de Ouro, para evitar possíveis brigas e confusões, é comum que os porretes sejam recolhidos quando o grupo visitante chega para brincar no terreiro. Medida vista como necessária já que a brincadeira acontece na rua durante a madrugada, numa região onde o consumo de bebida alcoólica é visto muitas vezes como o único entretenimento possível. A ocorrência de confusões não é comum, mas quando ocorrem,

são normalmente no meio da madrugada, sendo promovidas por pessoas de fora da brincadeira. Estes eventos de desentendimentos costumam acontecer quando algumas pessoas chegam, já alcoolizadas, de outros eventos da cidade e costumam ser causados por motivações alheias à brincadeira. Como a brincadeira vai até o dia amanhecer, ou até o romper da barra do dia, é comum que as pessoas embriagadas cheguem em bando quando fecham os bares.

Quando o maracatu está manobrando, o terno e o mestre poeta posicionam-se no miolo, ou seja, as manobras acontecem ao redor deste miolo. De modo simplificado podemos entender a manobra do Maracatu como sendo a movimentação circular de quatro cordões (ou filas) em volta de um centro/miolo comum. Dois cordões formados por caboclos correm em sentidos oposto entre si. Entre esses corões e o miolo, correm os dois cordões de baianas. Este movimento, visto de cima, gera a imagem de uma espiral, que se forma e se dissolve de acordo com os comandos do mestre caboclo que comanda os caboclos responsáveis por puxar os quatro cordões. Para que a manobra aconteça, cada caboclo ou baiana que integram o cordão precisa seguir a pessoa que está na sua frente. Tarefa aparentemente simples, porém quando somada às irregularidades de terreno, à velocidade, ao peso e tamanho das roupas, às interferências do público

e à dificuldade de visão do que acontece logo à frente, é possível perceber de modo concreto a complexidade que habita o simples.

Se, por um lado, a movimentação coletiva do maracatu segue uma lógica simples, de fácil compreensão racional, o mesmo não podemos dizer sobre a dança individual, o samba dos caboclos. No sambar dos caboclos do Leão de Ouro há um sotaque específico, uma característica marcante, que é a precisão que existe entre o ritmo da pisada no chão com o tempo forte da música. A música do maracatu é extremamente rápida, com um tempo forte muito acentuado. Um tempo forte, marcado, cadenciado e rápido que oferece a base para que o sambador desenvolva sua dança. É no diálogo com o padrão rítmico constante da pulsação que cada maracatuzeiros constrói a singularidade do seu samba.

Aguinaldo Roberto da Silva, experiente maracatuzeiro costuma dizer que, na dança do maracatu, não existe nem certo nem errado. Esta afirmação não pode ser compreendida de modo leviano. De fato, a subjetividade da dança é permitida, incentivada e valorizada. Porém existem códigos, padrões corporais que se repetem nos diferentes corpos. Quando provocados pela música, cada caboclo pulsa de um modo pessoal, cada caboclo tem modo de sambar, cada maracatuzeiro possui seu samba.

A grande maioria dos maracatuzeiros inicia o contato com o ato de sambar ainda na infância, esta relação transpassa a vida adulta, seguindo pela velhice ou até quando o corpo/sujeito *aguentar o rojão*. A beleza contida no sacolejar ritmado dos caboclos mais velhos denuncia o modo profundo como estes códigos encontram-se emaranhados nas musculaturas, nos nervos, na imaginação, nos sentidos dos sujeitos. Inúmeras vezes, durante as madrugadas de samba, testemunhei caboclos mais velhos explodirem repentinamente, revelando gestos de meninos, surpreendendo a todos com a vitalidade inesperada dos movimentos. Do mesmo modo explosivo e preciso retornavam à calma anterior como se nada tivesse sucedido. Pequenos lampejos que expressam a intensidade da experiência do sambar. Sebastião Pereira de Lima, conhecido como Seu Martelo, experiente brincador oferece-nos uma bela imagem da relação que o maracatuzeiro possui com o Maracatu, diz ele: quando o terno começa a tocar os nervos se agitam. Essa imagem diz muito sobre a relação visceral que o sujeito cria com o samba, pois esse é mecanismo de socialização, é prazer, é paixão. Como compreender senão pela paixão a quantia enorme de investimento de recursos (tempo e dinheiro) em uma atividade que não traz outro retorno expressivo que não seja o próprio ato de brincar.

Só por meio da experiência do samba

compartilhado é que é possível entrar em contato com níveis mais sutis das motivações e imagens envolvidas no ato de sambar maracatu.

... a apropriação de aspectos de uma expressão cultural, cujo universo simbólico não nos é familiar, sugere aproximações, gera equívocos que tendem a nos distanciar de nossa intenção inicial, sobretudo distorcendo os contornos do objeto investigado. Ao voltarmos nosso foco para algo que nos é estranho - situado fora dos limites de nosso instrumental perceptivo - invariavelmente realizamos um ato de tradução, transportando elementos simbólicos para nosso repertório já existente. Conforme se desenvolve a intimidade com um determinado conteúdo simbólico, percebemos nuances que não eram a princípio possíveis de serem notados. A evolução de uma relação nos revela quase que invariavelmente que elementos inicialmente considerados irrelevantes, posteriormente tornam-se peças fundamentais na expressão de uma realidade simbólica (Guaraldo, 2012, p. 139-140).

O aprendizado do samba dá-se por meio de um processo complexo que envolve prática, treino, imitação, observação, repetição, além da conquista de resistência e de musculatura específica. A conquista do modo pessoal de sambar é alcançada apenas através de muita prática e vivência junto a brincadeira. Muitas madrugadas precisam ser acumuladas para que o sambador conquiste uma corporeidade segura e interessante. Neste campo simbólico onde o correto não é definido, onde as regras não são oferecidas, onde inexistente um cânone, o sambador

é impelido a criar sua dança por meio de uma liberdade que a muitos aprisiona.

Ainda sobre o processo de ensino e aprendizagem podemos afirmar que, embora não haja um modo explicitamente correto de sambar maracatu, as performances mais interessantes costumam a ser valorizadas, seja por olhares de admiração, seja por comentários que circulam entre os apreciadores da brincadeira. Adjetivos como quente, ou seguro são aplicados para enfatizar a boa performance dos maracatuzeiros. Porém, no maracatu, mais do que a vitalidade ou a qualidade do samba o que é valorizado é a experiência. Em geral, apenas caboclos mais velhos e mais experientes são convidados a ocupar posições importantes no grupo. A lealdade também é critério muitíssimo valorizado neste universo. Existem muitos grupos de maracatu em atividade, sendo que os caboclos que ocupam posições de destaque podem acabar mudando de grupo quando um pagamento mais interessante é oferecido. A depender da posição que o caboclo ocupa na brincadeira, das responsabilidades assumidas, ele é mais valorizado também financeiramente. Vale aqui ressaltar que os cachês recebidos pelos maracatuzeiros durante o carnaval<sup>9</sup> beiram o irrisório, em 2015 por exemplo, um caboclo recebia em média cem reais pelos três dias de carnaval. Valor aplicado para aqueles que brincam com a sua própria arrumação, sendo que

a mesma chegava a custar mais de dois mil reais na época. A triste realidade financeira na qual se inserem os maracatuzeiros seria com certeza interessante argumento para um novo artigo. Como, no momento, este não é o nosso foco, ressaltemos o fato de que a questão financeira não orienta as motivações do sambador com a brincadeira. Na grande maioria dos casos o valor investido para a participação do carnaval é maior do que o pagamento recebido.

Voltemos então a direcionar nossos interesses para as particularidades que envolvem seus processos de ensino e aprendizagem. Inicialmente, é preciso compreender que existe um pensamento que fundamenta e orienta este processo. Do mesmo modo é necessário considerar que os mecanismos pedagógicos que existem dentro desta perspectiva geram conhecimento. Se trazemos para o Maracatu de Baque Solto as reflexões que a pesquisadora Carolina Dias Laranjeira nos oferece sobre o processo de ensino-aprendizagem do Cavalo Marinho, brincadeira muito próxima ao maracatu (tanto em sujeitos como em sua abrangência geográfica), podemos ressaltar que:

Não se trata (...) de um aprendizado 'espontâneo', e sim de uma trajetória que reafirma a capacidade do aprendiz de conhecer através do próprio caminho. A corporeidade é central neste processo e fundamenta-se pelo aprender na ação de observar, imitar, treinar,

criar, sozinho ou brincar coletivamente (Laranjeira, 2017, p. 218).

Assim podemos observar alguns pontos de diálogo entre o processo de ensino-aprendizagem do Maracatu de Baque Solto e a noção de experiência que nos oferece Bondía. O autor, buscando compreender a palavra experiência para além de suas contaminações derivadas do uso, recorreu à sua etimologia, encontrando aproximações com ideias de risco e de travessia. “O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião” (Bondía, 2002, p. 25). O sujeito da experiência é um território de passagem, o saber que deriva desta experiência é algo que se funda no diálogo entre o conhecimento (racional e consciente) e a vida propriamente dita. Ao compreender que o saber da experiência comporta, em seu interior, aspectos relacionados à paixão, uma vez que o sujeito é possuído pelo objeto da experiência, o autor afirma que:

A experiência funda também uma ordem epistemológica e uma ordem ética. O sujeito passional tem também sua própria força, e essa força se expressa produtivamente em forma de saber e em forma de práxis. O que ocorre é que se trata de um saber distinto do saber científico e do saber da informação, e de uma práxis distinta daquela da técnica e do trabalho (Bondía, 2002, p. 26).

Ora, se atentarmos para o fato de que a experiência envolve paixão, ética, estética e portanto funda uma nova episteme, podemos refutar com mais assertividade as teses que intencionam naturalizar (e conseqüentemente banalizar) os processos pedagógicos das práticas culturais tradicionais. As formas de produção de conhecimento destas práticas não podem ser compreendidas quando abordadas pelo paradigma clássico da ciência moderna. É preciso que sejam ampliados os limites para que possamos compreender esta episteme que carrega a experiência e a corporalidade em seu cerne. Sobre isso Larrosa escreve que:

A ciência moderna, a que se inicia em Bacon e alcança sua formulação mais elaborada em Descartes, desconfia da experiência. E trata de convertê-la em um elemento do *método*, isto é, do caminho seguro da ciência. A experiência já não é o meio desse saber que forma e transforma a vida dos homens em sua singularidade, mas o método da ciência objetiva, da ciência que se dá como tarefa a apropriação e o domínio do mundo. Aparece assim a idéia de uma ciência experimental. Mas aí a experiência converteu-se em experimento, isto é, em uma etapa no caminho seguro e previsível da ciência. A experiência já não é o que nos acontece e o modo como lhe atribuímos ou não um sentido, mas o modo como o mundo nos mostra sua cara legível, a série de regularidades a partir das quais podemos conhecer a verdade do que são as coisas e dominá-las (Bondía, 2002, p. 28).

Com a intenção de compartilhar

fragmentos de minhas experiências junto ao Maracatu apresentei reflexões e proposições que caminham sobretudo, na direção da valorização da brincadeira pelo que ela efetivamente é. Pelo que expressa, movimenta e significa, sobretudo nas narrativas daqueles que a realizam. Desta feita, talvez seja salutar considerar como potencialmente superficiais as iniciativas que abordam o Maracatu, ou qualquer outra manifestação artística tradicional, apenas por meio da comparação com outras práticas existentes. Abordagens com estas, quase que invariavelmente, alcançam conclusões pouco profundas. Se a alguns anos atrás haviam poucos estudos no campo das manifestações tradicionais, hoje temos um grande número de pesquisas onde estas aparecem apenas para comprovar teses pré-existentes, sem que sejam consideradas as particularidades de cada expressão.

A riqueza expressiva das práticas tradicionais é intrínseca aos seus sentidos, suas imagens. A complexidade repousa justamente abaixo da camada superficial do exótico, do caricato, do colorido. Só rompendo essa camada superficial é que é possível iniciar um diálogo produtivo com as possibilidades criativas e formativas que regem as práticas artísticas tradicionais. É preciso atentar para o fato de que são culturas extremamente permeáveis, que sobrevivem ao tempo graças às suas capacidades de adaptação, à

sua permeabilidade, ao modo como acomoda em sua natureza o conflito, a contradição.

No meu caso, brincar maracatu representa um exercício de enfrentamento, de embate e aceitação de profundas contradições. As noites mal dormidas, o cansaço, a fome, o sacolejar debaixo do peso abafado de uma arrumação, me possibilitam adentrar num universo muito diverso dos meus habituais. Só assim, mergulhado nas intensidades da experiência que é possível vislumbrar os contornos mais definidos das singularidades dos processos de criação e transmissão de conhecimento da brincadeira. É fundamental se contaminar com a experiência cotidiana dos sambadores, com os tensionamentos internos da brincadeira. Só vivenciando estes momentos de intensidade é que os pesos e as contradições podem ser diluídos, cedendo espaço para alegria, para a liberdade provocada pelo ato de brincar. Só através do brincar que é possível acessar pistas mais claras sobre os sentidos que movimentam o maracatu. Como conclusão, deixo uma provocação, um fragmento no qual Gaston Bachelard versa sobre alegria, desejo e sentido:

...foi na alegria e não na penúria, que o homem encontrou seu espírito. A conquista do supérfluo produz uma excitação espiritual maior que a conquista do necessário. O homem é uma criação do desejo, não uma criação da necessidade (Bachelard, 2008, p. 25).

# NOTAS

<sup>1</sup> Sambador é o termo empregado para se referir àquele que samba maracatu, também são empregados os termos *maracatuzeiro*, *brincador* e *folgazão*. Os termos sambador, brincador e folgazão possuem caráter mais genérico, sendo utilizados também para se referir a sujeitos de outras brincadeiras da região, como o cavalo marinho e o coco. Já o termo maracatuzeiro é empregado exclusivamente no contexto do Maracatu de Baque Solto.

<sup>2</sup> Brincadeira, folguedo e brinquedo são os termos empregados para fazer referência ao Maracatu de Baque Solto e a outras manifestações artísticas da região.

<sup>3</sup> O Maracatu de Baque Solto também é conhecido como Maracatu Rural, ou ainda como Maracatu de Orquestra, sua definição será aprofundada ao longo do texto.

<sup>4</sup> Sambada é o nome dado a um tipo de ensaio, atividade que integra os preparativos para o carnaval, do qual participam dois grupos de Maracatu, mais detalhes serão abordados no texto.

<sup>5</sup> Caboclaria é o termo utilizado para designar um coletivo de caboclos. Caboclo por sua vez, no contexto da brincadeira, faz referência à figura do Caboclo-de-Lança, figura de maior representatividade no Maracatu de Baque Solto. Fora da brincadeira o termo também é empregado, sobretudo no contexto do trabalho rural.

<sup>6</sup> Outra figura fundamental para a brincadeira é o Mestre Poeta. Ele é responsável pelas rimas

improvisadas no momento da apresentação. As apresentações realizadas durante o carnaval são muito rápidas, sendo que os mestres costumam utilizar nestas situações versos já decorados. Por outro lado, durante as sambadas e ensaios os poetas precisam de muita destreza para improvisar ao longo da madrugada toda. Marcha, Samba em cinco linhas, samba em seis linhas e galope são algumas das estruturas de rima utilizadas no Maracatu de Baque Solto. Muitos mestres de Maracatu também exercitam sua capacidade de improviso em outras manifestações como o coco de embolada e cantorias de viola.

<sup>7</sup> Mestre Caboclo é um brincador experiente que tem a responsabilidade de comandar a movimentação do Maracatu durante as apresentações, vale ressaltar que alguns grupos chegam a ter quase duzentos integrantes. Os caboclos responsáveis por puxar os cordões durante as manobras, obedecem os comandos do Mestre Caboclo.

<sup>8</sup> Manobra é o termo utilizado para designar a movimentação do maracatu durante a apresentação. De modo menos frequente podemos encontrar também o termo evolução. A manobra será descrita a seguir no corpo do texto.

<sup>9</sup> Com exceção dos músicos e do mestre poeta, os maracatuzeiros não são remunerados por participar de ensaios e sambadas.

# R

## REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia!: corpo dança e brincadeira no cavalo marinho de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi. Revista brasileira de educação, n.19, p. 20-28, jan-fev-mar-abr, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GUARALDO, Lineu Gabriel. *Ensinaamentos do corpo brincante e sua apropriação singular*. In: OLIVEIRA, Érico José de (org). *Tradição e Contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho*. Salvador: UFBA/PPGAC, 2012. p. 135-142.

LARANJEIRA, Carolina Dias. *Aprender o que não foi ensinado: processos educacionais no Cavalo Marinho pernambucano*. Revista Rebento, n. 6, p. 204-220, maio 2017.

VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu Rural - o espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia*. Recife: Ed. Reviva, 2005.

\* LINEU GABRIEL GUARALDO é doutorando no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), onde desenvolve a pesquisa Caboclos da Mata Norte: incursões em imaginários de festa e devoção, sob a orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sonia Lucia Rangel, com bolsa CAPES. Bacharel em Ciências Sociais-Antropologia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas IFCH/Unicamp (2005). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Unicamp (2010). Com atuação em Artes Cênicas, Dança, Interpretação Teatral e Antropologia, pesquisa manifestações populares brasileiras, em especial o Cavalo Marinho e o Maracatu de Baque Solto, tradições da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Integrou como ator e pesquisador o Grupo Peleja, desde sua fundação (2003) até o encerramento das atividades do grupo (2015). Integrou o corpo docente da Pós-Graduação em Dança - Práticas e Pensamentos do Corpo, da Faculdade Angel Vianna em Recife-PE, ministrando disciplina de improvisação em dança e orientando monografias. Como antropólogo, integrou a equipe do Inventário de Referências Nacionais do Cavalo Marinho (IPHAN/FUNДАРPE), processo que culminou no reconhecimento desta manifestação cultural como Patrimônio Imaterial do Brasil em 2014. Desde 2004 desenvolve projetos de pesquisa e criação envolvendo a temática da Mata Norte pernambucana. Estudante Pesquisador vinculado no diretório de grupos do CNPQ ao GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. É membro da ABRACE, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, no Grupo de Trabalho: Mito, Imagem e Cena.

Artigo submetido em: 20/11/2017

Aprovado em: 11/12/2017