BATUCANDO-CANTANDO-DANÇANDO: SABERES CORPORIFICADOS, CELEBRAÇÃO E CONTESTAÇÃO POLÍTICA NO MARACATU EM SÃO PAULO

DOI
10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.201694

ORCID
https://orcid.org/0000-0002-6791-1832

KELWIN MARQUES GARCIA DOS SANTOS[1]
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil, 05580-000 – ppgas@usp.br

RESUMO
Partindo da discussão sobre a relação entre os recentes grupos e as tradicionais nações de maracatu, este artigo intenta compreender o papel do corpo como fulcro para pensar a criação e transmissão de conhecimentos e memórias. Discute-se também como o maracatu pode se apresentar enquanto complexo político para os coletivos que o geram, e disputado como instrumento político – enquanto ritmo ou signo de brasilidade – por agentes exógenos a essas comunidades. A partir de uma experiência de campo com o maracatu em uma manifestação política artivista em defesa da democracia, em São Paulo, 2018, propõe-se compreender tal participação enquanto performance geradora de novas localidades.

PALAVRAS-CHAVE
Maracatu; Corpo; Performance; Artivismo; Localidade.

ABSTRACT
Starting from the discussion about the relationship between the recent groups and the traditional maracatu nations, this article attempts to understand the role of the body as a fulcrum for thinking about the creation and transmission of knowledge and memories. It also discusses how the maracatu can present itself as a

1. Este artigo é parte dos resultados da pesquisa *A constituição do corpo e da localidade no maracatu de baque virado* (2019/14611-8), financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

political complex for the collectives that generate it and be disputed as a political instrument – as rhythm or sign of Brazilianness – by agents outside these communities. From a field experience with the maracatu in an artivist political demonstration in defense of democracy, in São Paulo, 2018, this article proposes to understand such participation as a performance that generates new localities.

KEYWORDS
Maracatu; Body; Performance; Artivism; Locality.

FIGURA 1: Participantes do Batuque pela Democracia, na avenida Paulista em agosto de 2018. Kelwin Marques

INTRODUÇÃO

O Maracatu pode ser entendido enquanto uma manifestação cultural longeva, herdeira de tradições híbridas que misturam modos de associativismo e práticas católicas do baixo medievo ibérico (Monteiro 2011, Reginaldo 2018) com elaborações sociorreligiosas afro-ameríndias (Guillen 2005, Lima 2014, Souza 2019). Esse universo complexo tem como bastião as nações de maracatu, grupos que constituem e atualizam uma tradição de coroação de realezas negras que se iniciaram ainda no século XV no interior de irmandades (Parés 2013, Reginaldo 2018, Tinhorão 2012), embora tenha recebido contornos específicos a partir do século XIX (Abreu 2018, Tsezanas 2010). Os Maracatus-Nação foram uma das muitas tradições herdeiras dessas coroações.

Essas comunidades maracatuzeiras se encontram em Pernambuco. Pelo menos desde a segunda metade do século XIX, um dos pontos principais da vida cultural dessas comunidades é o carnaval (Silva 1999), quando apresentam suas loas – suas músicas em louvor de seus ancestrais, Orixás ou outras entidades, seus espíritos guardiões, seus mestres e ainda sua corte real.

Minha pesquisa, no entanto, não partiu das nações, mas sim da realidade dos grupos na cidade de São Paulo. A partir da bibliografia e do trabalho de campo, busquei compreender as relações estabelecidas entre essas diferentes coletividades que criam e acessam o universo do maracatu: as nações e os grupos.[2]

Do acossamento violento à fomentação cultural – não em trajetória linear –, as comunidades pernambucanas que coroavam suas realezas transitaram entre os universos religiosos do catolicismo negro do Brasil Colonial, participando também do universo religioso afro-ameríndio da Jurema, dos Candomblés e Xangôs pernambucanos. Alcançaram com o tempo certo status de cultura popular, conquistando uma centralidade no carnaval recifense, mas não abandonando todas as influências anteriores.

Uma virada importante se dá nos anos 1980/1990, sobretudo com influência do Movimento Manguebeat, quando a positivação da imagem dos maracatus para as classes médias enquanto cultura popular levou à constituição de grupos interessados, num primeiro momento, no maracatu enquanto ritmo (Lima 2014).

Partindo da discussão sobre essa relação, o que intento é a compreensão do papel do corpo como fulcro para pensar a criação e transmissão de conhecimentos, qual seja, entender os saberes corporificados que são compartilhados e que criam um universo de sentido, até certo ponto, comum a esses coletivos.

O trabalho de campo foi realizado, sobretudo, com o Maracatu Ouro do Congo, criado na região sul de São Paulo, em 2010, e filiado às Nações de Maracatu Porto Rico e Encanto do Pina. Acompanhei as festas e eventos presenciais do maracatu, mas, com as condições impostas pela pandemia de covid-19, passei a acompanhar o grupo remotamente: realizando algumas conversas com os participantes do maracatu em salas virtuais de videochamada; acompanhando lives e campanhas na internet, e mesmo em conversas por redes sociais e chats. Uma parte breve do trabalho de campo, porém significativa para as discussões que pretendo apresentar neste artigo, não são as festas, mas as performances do maracatu transpostas para uma manifestação política. São desse dia algumas fotografias fundamentais para minha pesquisa, dentre as quais escolhi minha epígrafe. A fotografia foi, além de um facilitador na entrada no campo, parte importante do meu caderno de campo; um instrumento metodológico poderoso para fazer emergir discussões em conversas on-line com

2. O termo grupo vem sendo empregado como uma corruptela de "grupo percussivo", termo que primeiro deu conta dos novos coletivos que se interessavam apenas pelo maracatu como ritmo. Neste artigo, no entanto, o termo grupo é usado para denotar todos os coletivos que participam do universo do maracatu e que não constituem nações.

os interlocutores; e um resultado da pesquisa que tem me auxiliado na elaboração de algumas compreensões que apresentarei.

Assim, partindo de minha epígrafe – considerando a imagem uma grafia importante deste trabalho –, na primeira parte descrevo brevemente minha inserção no campo. Na segunda parte apresento os impasses entre nações e grupos (Ignacio de Carvalho 2007, Lima 2014) e discuto mais detidamente como o maracatu pode se apresentar como complexo político para as comunidades que o geram, e como pode ser disputado como instrumento político – enquanto ritmo ou signo de brasilidade – por agentes exógenos às comunidades. Na terceira parte retomo a primeira experiência de campo, tentando compreendê-la enquanto performance (Schechner 2003) geradora de novas localidades (Appadurai 1996). Isto, considerando o batucar-cantar-dançar (Ligiéro 2011a) como núcleo prioritário da performance afro-brasileira, sendo este corpo que batuca-canta-dança um lugar de conhecimento (Tavares 2013); um corpo que grafa, recria, resguarda e transmite conhecimentos e memórias (Martins 2003) fundamentais, seja em comunidades de práticas religiosas, culturais, seja em performances artivistas (Di Giovanni 2015), em explícitas contestações, manifestações políticas.

"TAVA DURUMINDO CANGOMA ME CHAMOU"[3]

Embora estivesse perseguindo o maracatu há alguns anos, e já escrevendo um projeto de pesquisa com esse tema, minha entrada em campo foi, sobretudo, acidental. Fui acordado dia 10 de agosto de 2018 pelo som dos tambores distantes, voltei a cochilar e acordei novamente com eles mais fortes. Olhei pela janela e, pelas frestas entre os prédios, vi um trechinho de cortejo e algumas bandeiras. Peguei a câmera correndo e desci. Chegando na Avenida Paulista, uma manifestação política – as pessoas do maracatu a chamaram de *Batuque pela Democracia*.

Alcancei o cortejo: uma baiana rica, uma porta-bandeira e dezenas de tocadores. Comecei a fotografar. Em um dado momento, a faixa do atabaque de um dos batuqueiros estourou e ele foi para a calçada, aproveitei para perguntar sobre o grupo e sobre o ato, e ele me disse que eram componentes de vários grupos distintos e que tinham ido pro centro financeiro da cidade para mostrar uma cultura negra lutando pela democracia, pelos seus direitos.

3. Autoria desconhecida (Tradicional). Intérprete: Clementina de Jesus. Cangoma me chamou. Rio de Janeiro-RJ: Odeon: 1966. LP/CD (1'46").

Segui o cortejo fotografando, e o grupo parou bem em frente ao prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), onde permaneceu por um pouco mais de uma hora. Fotografei e filmei alguns trechos. A manifestação estava grande e havia alguns fotógrafos, além de algumas dezenas de celulares mirados para o grupo. Não me dispersei para outras partes da manifestação.

Era absorvente, linda de ouvir e olhar a agência tão distinta dos corpos e o resultado que eles produziam. Eu, que vinha construindo um projeto de pesquisa sobre a constituição dos corpos nos grupos de maracatu, tive a sensação de estar certo sobre meu recorte quando a baiana que carregava um grande agbê, dando voltas, levantou-o como a uma cabaça de água e, girando, colocou-o na boca como se sorvesse alguma coisa que vinha dali de dentro, como se bebesse do instrumento e nutrisse o corpo vigoroso.

Quando a manifestação se dispersou, mesmo sem bateria na câmera, os segui. Fizeram uma roda para agradecer a Oxalá – era sexta-feira –, agradecer aos grupos que se juntaram e trocar alguns avisos. A roda se formou e fui chamado para ela também. Um dos batuqueiros começou a agradecer a todos e dizer da importância daquele momento. Afirmou a importância dos tambores naquele lugar, um lugar de obediência à lógica do trabalho, da importância de tocar maracatu naquele espaço, de como os tambores nos lembram de como devemos agir.

O que os tambores dizem desses e a esses corpos? Guardei essa pergunta e o contentamento de ter escolhido o corpo e a fotografia. Após esse primeiro contato, fui convidado para o Xaxará Congo em Festa, uma festa pública do Maracatu Ouro do Congo, o qual, para a minha alegria, acompanho mais de perto desde então.

ENTRE NAÇÕES E GRUPOS: O MARACATU ENQUANTO POLÍTICA E OS USOS POLÍTICOS DO MARACATU ENQUANTO RITMO

A partir da convivência com o Ouro do Congo, pude perceber sua relação estreita com as nações às quais se filiam, o diálogo constante, reverberando assuntos importantes às nações, participando de um intenso fluxo de mestres, batuqueiros, oficinas entre Recife e São Paulo, e mesmo ligações religiosas entre componentes do Ouro do Congo e as Nações – tradicionalmente inseridas no campo semântico das religiões de matrizes e *motrizes* (Ligiéro 2011b) afro-ameríndias. Na revisão bibliográfica, no entanto, sempre que encontrava discussões sobre os novos grupos de maracatu – sobretudo em Recife –, era apresentado a um cenário bastante mais espinhoso. Partindo de uma discussão feita por intelectuais pernambucanos sobre os imbróglios entre as *nações* e os *grupos* (Ignacio

de Carvalho 2007, Lima 2014), tentei compreender quais as questões centrais nas disputas que se apresentavam na década de 2000, e como isso aparece no meu campo iniciado em 2018. Parte considerável dessa relação, a princípio espinhosa, diz respeito à apropriação e desarticulação dos conhecimentos das comunidades maracatuzeiras, e à inserção desigual em um mercado cultural que então se apresentava.

Ignacio de Carvalho aponta uma face dessa apropriação, a reificação como sinédoque, a "morte do batuqueiro e emergência da música como objeto" (2007, 51), a "cultura popular" expropriada de quem a faz. Assim, basta o maracatu enquanto cultura emergir nos espaços representacionais, nos editais, sem, no entanto, emergir com ele a comunidade que o gerou. Isso diz respeito também às modificações necessárias à higienização pela qual esse fragmento-música deve passar para ocupar esses espaços.

A partir desta apropriação, enxergo dois caminhos: o da tradição fragmentada e tornada estática, o maracatu-ritmo enquanto uma célula a ser repetida; ou o da transformação incongruente, em formato de desarticulação dos nexos, como no caso de "maracatus cristãos", e de outros usos do maracatu – seja como mercadoria ou como uma cultura popular vestigial, folclórica e em domínio público.

Tanto no trabalho de França Lima quanto no de Ignacio de Carvalho, os argumentos centrais passam por problemas raciais, ou racializados. Existe aqui uma referência muito forte aos grupos percussivos de Recife, chamados por alguns batuqueiros de "maracatu dos ricos" (Ignacio de Carvalho 2007, 33). Esse extravasamento para todo o país de parte de uma realidade cultural específica de *comunidades de prática* (Wenger 1998) específicas, sem dúvidas mudou as lógicas dessas comunidades. Para além da realidade recifense, foram muitas as situações em que partes desse universo de sentido foram apropriadas, reificadas, vendidas, conjugadas com elementos exógenos, tudo isso a despeito das próprias nações.

A nova realidade com a qual o maracatu se depara a partir da formação dos grupos modifica muitas lógicas preestabelecidas, inclusive os modos de interação comunitárias nas nações, apontados por França Lima. Esses distintos coletivos, para além de lidar com as próprias lógicas locais, precisam lidar com as implicações dessa localidade com um maracatu etnicizado e racializado – tanto a partir da história das coroações de realezas bantu que se liga aos cultos nagô quanto a partir do embranquecimento dessa tradição; de um maracatu regionalizado – que estabelece vínculos entre Pernambuco e o restante do país, a partir das lógicas de intercâmbio, mas também de turismo no carnaval; e de um maracatu nacionalizado – tido como cultura popular brasileira, portanto genérica e, como dito, desassociada de seus produtores.

O uso dessa presumida cultura nacional – com maiores ou menores complexificações – pode ser disputado inclusive por campos políticos, como no caso de manifestações políticas e propagandas eleitorais. Um exemplo desse uso se deu no início da campanha presidencial de Jair Bolsonaro, de 2018, com propagandas com apelos a uma certa brasilidade, associando os marcadores regionais a um convite ao patriotismo. Em uma dessas propagandas, um curto vídeo do candidato – então do partido Patriota – é mesclado com a imagem de uma bandeira nacional tremulando, enquanto se apresenta a principal e temerária frase de campanha: "Brasil acima de tudo, Deus acima de todos". Após esse trecho, uma montagem apresenta rapidamente várias paisagens e monumentos do Brasil, terminando com a bandeira, e a *hashtag* "Sou Patriota", tudo isso tendo como trilha sonora a "Evolução do Maracatu Estrela Brilhante de Recife"[4], uma faixa instrumental na qual se apresentam vários toques e solos de cada instrumento do maracatu.

Esse uso do maracatu enquanto ritmo me parece bastante semelhante ao uso de outras produções culturais – um dia também situadas em comunidades de prática mais específicas –, como a marcha rancho e o samba – muito vistos nos jingles de eleições desde Getúlio Vargas –, e mesmo o forró – utilizado, por exemplo, nas propagandas eleitorais do presidente Lula e da ex-presidenta Dilma Rousseff.

Não se pode ignorar, no entanto, que as redes formadas pelo maracatu são distintas entre si, mas bastante situadas em um terreno político antirracista, de defesa da cultura, das periferias e da defesa de direitos – temos, por exemplo, a partir do bairro do Pina em Recife, a formação de uma rede nacional de grupos femininos de maracatu, o Baque Mulher (Santos 2017), que, entre outras ações, vulgarizam os direitos das mulheres em suas loas.

Se o uso político "patriótico" do maracatu se justifica, implicitamente, como um apelo à "cultura popular", é também com esse termo que o coletivo se defende. A Nação Estrela Brilhante de Recife, em suas redes sociais, se manifestou contra o uso da faixa e pediu ajuda para que os seguidores denunciassem a postagem feita pelo partido político. Na publicação,[5] a nação afirmou que, por sua ancestralidade, não aceita que "um político homofóbico e completamente tóxico a nossa sociedade utilize qualquer tipo de mídia e propriedade intelectual vinda da resistência do maracatu

4. Evolução de Bateria – Maracatu Estrela Brilhante do Recife. Intérpretes: Nação do Maracatu Estrela Brilhante de Recife. Recife. Disponível em: https://soundcloud.com/encontros-de-maracatu-br/evolu-o-de-bateria?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing.
5. Nota da Nação Estrela Brilhante de Recife exigindo que sua faixa seja retirada da propaganda eleitoral de Jair Bolsonaro. Recife-PE, 27 set. 2017. Facebook: @nacao.estrelabrilhante.recife. Disponível em: facebook.com/nacao.estrelabrilhante.recife/posts/1861981820493833.

e da cultura popular brasileira". No fim da nota publicada, em um recado endereçado ao candidato, a nação situa sua compreensão sobre o apelo patriótico somado ao uso da cultura popular. Afirmam:

> Você não nos representa, não representa nossa comunidade muito menos nossa cultura. Seu patriotismo é falso, uma vez que nem valorizar a cultura a qual você se apropriou ilegalmente você valoriza. Por nós você não passará, nós não nos calaremos!!! Essa é nossa resistência!!!

Para complexificar esses usos, temos um segundo caso do uso do ritmo maracatu, interessante por não estar diretamente relacionado a nenhuma nação ou instituição específica. Em março de 2020, com o Brasil passando pela pandemia de covid-19, o então presidente Bolsonaro vinha fazendo pronunciamentos defendendo o fim do isolamento social e menosprezando os perigos da pandemia. Como tentativa de manifestação contra os pronunciamentos, em várias capitais foram registrados *panelaços*. Em Recife, no entanto, alguns manifestantes começaram a bater as panelas, e mesmo instrumentos, em ritmo de maracatu, e o panelaço se tornou um "maracatu das janelas", como apontavam publicações em redes sociais. O evento não foi central, e parece não ter se repetido em outras manifestações nas janelas, mas se a antropologia da performance pode ser um convite à atenção aos ruídos (Dawsey 2005), esse uso do maracatu como protesto pode apontá-lo como um símbolo de resistência – palavra muito usada em diversos contextos pelas próprias comunidades de prática.

Outra consideração importante é que a presença do maracatu em manifestações políticas – seja como ritmo, seja como complexo cultural – é bastante recorrente. Para além das redes sociais e das janelas, os grupos de maracatu estiveram presentes em muitas manifestações políticas importantes nos últimos anos. Em São Paulo, grupos de maracatu estiveram presentes nas manifestações contra o Golpe Parlamentar de 2016, no movimento Fora Temer, e, no caso do meu campo, nas manifestações em defesa da democracia no chamado "Batuque pela democracia" em 2018.

Analisando alguns casos de protestos políticos realizados durante o movimento Fora Temer por grupos femininos no Rio de Janeiro, Kjetil Klette Bøhler (2017) propõe o termo *musical politics* para elaborar como o poder estético da música, os modos de interação de humanos e instrumentos na construção de uma performance musical engendram espaços públicos temporários de crítica política, de expressões políticas coletivas. Bøhler afirma que esse conceito busca preencher uma lacuna na compreensão dos compromissos e prazeres produzidos pela experiência musical, como esta pode produzir estímulos a formas específicas de participação política.

Um dos casos analisados em seu trabalho é justamente de um maracatu, o Baque Mulher Rio de Janeiro, em sua participação no minifestival *Cantar pela Democracia*, em agosto de 2016. Uma das observações em sua meticulosa descrição foi o formato de "chamada e resposta" com que o grupo tocava, e convidava o público a participar. O autor explicita os significados dos discursos feministas que o Baque Mulher carrega – inclusive em seu nome – e manifesta em um "ato de resistência ao governo Temer e sua política misógina" (Bøhler 2017, 130); e como essas chamadas e respostas da performance enfatizam a interação entre *política* e *estética* na experiência do maracatu.

É importante adicionar a esta compreensão alguns elementos que vão além do elemento rítmico do maracatu nas manifestações políticas. Para além dos símbolos que os grupos carregam em suas cores – no caso do Baque Mulher, o rosa de Oyá e o alaranjado de Obá, duas orixás guerreiras, de tradição nagô –, do próprio significado dos instrumentos, e das letras cantadas, é interessante pensar como essa forma dialógica, em chamadas e respostas, é recorrente em várias formas culturais afro-brasileiras, sobretudo as de origem centro-africanas como o samba – e seu exemplo mais evidente no partido alto –, o maracatu, o jongo, o calango etc. Outro aspecto interessante é como a forma do cortejo – e toda a expertise de tocar instrumentos consideravelmente pesados enquanto se caminha, canta e dança – presente no maracatu e nos desfiles de samba, por exemplo, coincide com a passeata política. A música, neste caso, é, além de uma tecnologia emocional que gera ritmo e estimula a participação política (Bøhler 2017), o resultado de uma performance que presentifica um campo discursivo, seus símbolos e seus modos de fazer corpo.

LOCALIDADE, CORPO E MEMÓRIA: MARACATU E PERFORMANCES ARTIVISTAS

A partir da compreensão de que nas nações de maracatu temos um certo tipo de vivência comunitária que é definidora do que é uma nação (Lima 2014), tentei a princípio entender o que permitia que os grupos se formassem, para além das possíveis lógicas de apropriação e inserção em um mercado cultural, o que não era o caso do que via em campo. O desenvolvimento teórico de Arjun Appadurai me foi caro para pensar o caso dos grupos de maracatu justamente por dar conta da não correspondência entre *localidade* e *vizinhança*. Appadurai (2007, 178) enxerga a localidade como "constituída por uma série de ligações entre o senso de proximidade social imediata, as tecnologias da interatividade e a relatividade dos contextos".

Podemos, então, considerar a música como essa tecnologia, se pensamos o maracatu enquanto ritmo; mas levando ao limite, a tecnologia é o próprio corpo criador da multivocalidade, corpo que age responsorialmente. A *tecnologia da interatividade* pode ser lida como o próprio *saber corporal* caracterizado por Júlio César de Tavares (2013), como o lócus de uma série de atitudes realizadas como estratégia para a construção de espaços seguros onde se elabora e preserva a identidade sociocultural.

Leda Maria Martins (2003) evidencia como conhecimentos e práticas podem ser inscritos, resguardados, transmitidos e transcriados no e pelo corpo, em performance. Mais que expressão ou representação, esse corpo em performance é principalmente

> local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grava no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (Martins 2003, 66)

A partir desses corpos, lugares de inscrição de mensagens não verbais, a memória coletiva pode se apresentar como memória motora (Tavares 2013, 62), e o corpo como cerne enunciante. Os enunciados, entre tantas outras coisas, estéticos, podem se conjugar com enunciados políticos na constituição de *performances artivistas*[6] nos termos de Júlia Di Giovani (2015). Para transitar entre as festas, bastante mais ditadas por um tempo religioso, e as manifestações políticas, penso aqui no trânsito das práticas corporais entre contextos mais ou menos cotidianos, considerando essa manifestação *enquanto performance* (Schechner 2003), e juntando-a à discussão de Fu-Kiau e Ligiéro sobre a noção do *batucar-cantar-dançar* (Fu-Kiau apud. Ligiéro 2011a) como centro das performances afro-diaspóricas. É esse *continuum* que encontramos tanto no cortejo do maracatu como na passeata do ato político. Não é só a disposição dos participantes que pode ser fundida, confundida, mas uma série de símbolos multivocais.

Ligiéro nos auxilia na compreensão de construções performáticas menos lineares no caso de coletivos afro-brasileiros ao propor o conceito de

6. "[...] o termo artivismo propõe um foco de análise dirigido às sobreposições e intersecções entre experiência política e experiência estética. O neologismo ainda sugere que a análise dessas formas de ação de difícil definição representa um desafio inclusive do ponto de vista lexical: arte, ativismo, estética e política, entre outros termos correlatos, são ao mesmo tempo insuficientes e demasiadamente vagos para dar conta do que queremos descrever" (Di Giovanni 2015, 15).

motrizes culturais no lugar de uma matriz, sempre e cada vez mais fracamente repetida. Ele aponta que

> Nas performances os sentidos são reconfigurados não só pela escolha dos elementos como por suas combinações em termos de repetições como linguagens corporais claramente estabelecidas e como comportamentos duplamente exercidos, como propõe Schechner. (Ligiéro 2011b, 133)

Essas memórias e conhecimentos são escolhidos, conjugados e dispostos aos sentidos do espectador. A fotografia, neste aspecto, pode ser uma poderosa ferramenta de alargamento da presença no campo. Se, ao produzir as imagens, temos a atenção dividida com os ruídos das preocupações técnicas da fotografia, das negociações tácitas ou não para construí-las, e tantos outros aspectos, podemos depois voltar sempre às imagens construídas – pelo fotógrafo e pelos fotografados – com novas perguntas, vendo o que está, ali, disposto para os nossos sentidos. Atentos às escolhas e combinações de elementos apontadas por Ligiéro (2011b), voltemos às imagens – também fotográficas – do *Batuque pela Democracia* de 2018.

FIGURA 2: Kelwin Marques

FIGURA 3: Kelwin Marques

FIGURA 4: Princesa da Zona Urbana, baiana rica de Aurélio Prates. Kelwin Marques

FIGURA 5: Kelwin Marques

FIGURA 6: Kelwin Marques

FIGURA 7: Kelwin Marques

FIGURA 8: Kelwin Marques

FIGURA 9: Kelwin Marques

FIGURA 10: Kelwin Marques

Junto aos vários outros coletivos e manifestantes, o grupo de maracatu – formado especificamente para a manifestação, e contando com membros de vários coletivos distintos – se apresentava com uma baiana rica – Princesa da Zona Urbana, baiana de Aurélio Prates – empunhando ora um megafone, ora um agbê, e os batuqueiros e batuqueiras. O grupo, que se apresentava de vermelho e branco, parecia não deixar margens para outra interpretação das cores utilizadas ao dispor na sua frente uma

porta-bandeira com uma bandeira – também vermelha e branca – da Central Única dos Trabalhadores (CUT). Ao chegar mais perto – a princípio do grupo, e posteriormente das fotografias –, no entanto, comecei a ver se repetir em acessórios e instrumentos o machado duplo, o Oxé de Xangô, orixá da justiça cujas cores são as mesmas da bandeira. Um oxé pode ser visto, por exemplo, no agbê da baiana na penúltima fotografia. As cores agenciadas se apresentam como *símbolo multivocal* (Turner 2005 apud. Cavalcanti 2013), ambíguo, dotado de complexidade associativa e passível de leitura em campos semânticos distintos.

Não são, no entanto, apenas os elementos específicos – como o símbolo de um Orixá, a marcação de alguma entidade na dança da baiana, e mesmo o maracatu como ritmo – que apontam a presença de uma tradição re-instituída na performance, mas

> o próprio relacionamento criado entre eles pelo performer por meios da sua forma de vivenciá-las em cena; a dinâmica interativa é que é a base da performance. É o conhecimento corporal que o performer tem da interatividade entre o cantar-dançar-batucar com a filosofia e a visão cósmica da tradição, que garante a sua verdadeira continuidade. (Ligiéro 2011a, 143)

A partir desta compreensão, temos que *batucar-cantar-dançar*, o fulcro da performance afrodiaspórica, mais que uma forma, é uma estratégia de cultivar e cultuar uma memória constituída, também, por motrizes afro-brasileiras. O *batuque-canto-dança* é uma tecnologia capaz de inscrever esta memória, de resguardá-la, exercê-la e transcriá-la no corpo.

Seguindo o caminho argumentativo de Expósito (2014 apud. Di Giovanni 2015) de que, em cada manifestação política, os corpos recordam, acessam e constroem uma memória sensível de outras lutas, me questiono como isso pode ser complexificado no caso de um maracatu – contemporaneamente lido enquanto cultura popular, mas que historicamente tem que lidar com o Estado brasileiro, em diferentes tempos, para não ser literalmente incendiado, ou expropriado para museus, ou perder seus jovens para violência de Estado nas periferias – participando de um ato político em defesa da democracia.

Esse musicar herdeiro de tantas tradições, e tão afeito às inovações, se dispunha, ali, a fazer uma dobra no seu caráter contestatório. O maracatu construído em seus habituais espaços são imagens poderosas das realidades contestadas na diáspora. O que seria, então, essa multivocalidade transposta para uma manifestação política, para um protesto?

As imagens deste campo parecem exprimir um lugar "entre", de cuidadosa escuta daquilo que é ancestral para se pôr a serviço de um futuro desejado, e instaurado, neste caso, a partir de práticas *artivistas* (Di Giovanni 2015). Essa instauração me parece informada por todos os lugares históricos ocupados pelos batuques, e pode ser cara à compreensão de quais espaços esses agentes constroem quando podem contestar o existente com o desejado.

Para além das palavras de ordem presentes em diversas manifestações políticas, o que se torna manifesto, neste caso, é o estabelecimento de lógicas interativas, responsivas, corporalmente enunciativas num espaço avesso a isso. Quais paisagens sonoras e visuais os corpos que vivem a avenida Paulista constroem e compartilham ordinariamente, cotidianamente?

Sendo essas paisagens ordinárias construídas, também, pelo colossal – pelos prédios altíssimos, pelos massivos ruídos dos transportes no céu, no chão e abaixo dele –, o extraordinário parece poder ser feito, portanto, apenas a partir do corpo. Calar helicópteros percutindo tambores, se sustentar com pernas num asfalto habituado a rodas, existir com ginga no domínio do que é reto.

A instauração de uma localidade, portanto, só pode existir a partir da vida do corpo como partícipe, implicado no diálogo, dizendo a partir de seus movimentos, de seus adornos, de suas memórias e saberes. A construção dessa localidade, nos termos de Appadurai (1996), não pode ocorrer sem desmantelar o imperativo individualizante, do corpo reduzido à força de trabalho, que engendra certo abandono à sociabilidade. Ela é construída a partir das tecnologias da interatividade, da construção desses corpos que se relacionam com a cidade, com suas indumentárias e com seus instrumentos.

A inversão das lógicas ordinárias é temporária, mas o tempo de sua existência recoloca as possibilidades de novas construções, de reagregação desses corpos, da possibilidade de vê-los e ouvi-los falar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abreu, Martha. 2018. Canções escravas. In *Dicionário da escravidão e liberdade*, org. Lilia Moritz Schwarcz e Flávio dos Santos, 130-136. São Paulo: Companhia das Letras.

Appadurai, Arjun. 1996. The production of locality. In *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Arjun Appadurai, 178-199. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bøhler, Kjetil Klette. 2017. Theorizing musical politics through case studies: feminist grooves against the Temer Government in today's Brazil. *International Journal of Gender, Science and Technology*, vol. 9, no. 2: 118-140.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. 2013. Drama, ritual e performance em Victor Turner. *Sociologia & Antropologia*, vol. 3, no. 6: 411-440.

Dawsey, John C. 2005. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, no. 13: 163-176.

Di Giovanni, Julia Ruiz. 2015. Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, no. 2: 13-27.

Guillen, Isabel Cristina Martins. 2005. Xangôs e maracatus: uma relação historicamente construída. *Ciências Humanas em Revista*, vol. 3, no. 2: 59-72.

Ignacio de Carvalho, Ernesto. 2007. *Diálogo de negros, monólogo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Ligiéro, Zeca. 2011a. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, vol. 21, no. 1: 133-146.

Ligiéro, Zeca. 2011b. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*, vol. 8, no. 16: 129-144.

Lima, Ivaldo Marciano de França. 2014. As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias. *Afro-Ásia*, no. 49: 71-104.

Martins, Leda. 2003. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, no. 206: 63-81.

Monteiro, Marianna Francisca Martins. 2011. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Terceiro Nome.

Parés, Luis Nicolau. 2013. Entre duas costas: nações, etnias, portos e tráfico de escravos. In *A formação do candomblé: história e ritual Jeje na Bahia*, Luis Nicolau Parés, 23-62. Campinas: Editora Unicamp.

Reginaldo, Lucilene. 2018. Irmandades. In *Dicionário da escravidão e liberdade*, org. Lilia Moritiz Schwarcz e Flávio dos Santos Gomes, 268-276. São Paulo: Companhia das Letras.

Santos, Vanessa Soares dos. 2017. Maracatu Baque Mulher, resistência e feminismo negro. *Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares Afro-Brasileiros (Neiab-Uem)*, vol. 1, no. 1: 1-5.

Schechner, Richard. 2003. O que é performance? *Revista de teatro, crítica e estética*, no. 12: 25-50.

Silva, Leonardo Dantas. 1999. A corte dos reis do Congo e os maracatus do Recife. *Ciência & Trópico*, vol. 27, no. 2.

Souza, Larissa Lima de. 2019. As contribuições dos bantos no Maracatu-Nação. *Encontros*, vol. 17, no. 32: 46-60.

Tavares, Julio Cesar de. 2013. *Dança de guerra: arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala.

Tinhorão, José Ramos. 2012. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34.

Tsezanas, Julia Pittier. 2010. *O maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Wenger, Etienne. 1998. Communities of practice: learning, meaning, and identity. Cambridge: Cambridge University Press.

Kelwin Marques Garcia dos Santos é aluno de mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social (PPGAS-USP). Graduado em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Desenvolveu, entre 2019-2021, a pesquisa de iniciação científica intitulada *A constituição do corpo e da localidade no Maracatu de Baque Virado*, junto ao grupo temático da FAPESP O Musicar Local: Novas Trilhas para a Etnomusicologia. Possui interesse na área de fotografia, antropologia visual, antropologia das populações afro-brasileiras e etnomusicologia. É integrante dos grupos de pesquisa GRAVI – Grupo de Antropologia Visual e PAM – Pesquisas em Antropologia Musical, ambos no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA-USP). E-mail: kelwin.santos@usp.br

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 31/08/2022
Reapresentado: 06/11/2022
Aprovado: 16/12/202