

Anais

VIENABET

Encontro da Associação Brasileira
de Etnomusicologia



Música e Sustentabilidade

João Pessoa – 2013 – ISSN: 2236-0980





Tensões e disputas em torno da legitimidade e da tradicionalidade do maracatu de baque virado em Paris

Emília Chamone

École des hautes études en sciences sociales (EHESS)/ Musique
emiliachamone@gmail.com

Resumo: Formado por membros de nacionalidades e percursos musicais diversos, o grupo percussivo parisiense Tamaracá foi criado em 2010 com o objetivo de “se aproximar ao máximo da sonoridade do Maracatu Nação de Recife, como também levar adiante um trabalho próprio de pesquisa e experimentação musical” seguindo particularmente a “linha-gem musical do Maracatu Estrela Brilhante de Recife.” Quais são as motivações que levaram este grupo a reivindicar uma tradição musical do maracatu na França? Como essa tradicionalidade é construída e em seguida apresentada a um público francês? Nesta comunicação analisarei as estratégias estabelecidas pelos diretores de Tamaracá para recriar uma sonoridade e uma estética semelhantes ao Maracatu Nação Estrela Brilhante. Proponho igualmente uma análise dos aspectos que configuram a abordagem tradicional do grupo, mostrando como ela pretende estabelecer uma legitimidade e desenvolver sua própria identidade na cena musical parisiense.

Palavras chave: maracatu de baque virado, transmissão musical, tradição

Abstract: Formed by members of different nationalities and musical paths, the Parisian Maracatu group, Tamaracá, was created in 2010 with the aim of “coming close to the sonority of the Maracatu-Nação of Recife, and also to carry out individual musical experimentation particularly in line with the Maracatu-Nação Estrela Brilhante de Recife musical tradition.” What are the motivations that led this group to claim a Maracatu musical tradition in France? How is this traditionality constructed and then presented to a French audience? In this article, I will look at the strategies established by Tamaracá in recreating a sonority and aesthetic similar to those of Maracatu Estrela Brilhante de Recife. I also propose an analysis of aspects that make up the traditional approach of Tamaraca, highlighting how such an approach intends to establish legitimacy and develop the group’s own identity in the local Parisian music scene.

Keywords: maracatu de baque virado, batucadas, tradition

Introdução

Inicialmente a presente investigação focalizou a criação musical das batucadas parisienses, grupos de percussão que se inspiram em três práticas musicais brasileiras: escolas de samba, blocos de samba-reggae e maracatus¹. Meu interesse inicial era de descrever e compreender o mundo da percussão brasileira em Paris, em torno do qual se organizam redes de sociabilidade e de convivialidade, além da ativação de imaginários brasileiros através destas práticas. Entretanto estudar as batucadas parisienses significa abranger um campo vasto e diversificado. Decidi então focalizar minha atenção na prática do maracatu de baque virado, que por sua recente difusão intensificada nos anos 2000, vive um intenso processo de institucionalização e articulação no nível local e europeu, tornando-se um interessante ob-

¹ Este foi o tema de uma pesquisa de mestrado dedicada ao espetáculo Afro-Brasil, criado pela batucada feminina Zalindê, no qual participei como musicista e diretora musical.



jeto de pesquisa. Além disso pude constatar a quase inexistência de trabalhos sobre o maracatu de baque virado na França, aumentando a relevância de me dedicar a esse tema².

Num primeiro momento meu objetivo é descrever as múltiplas práticas, espaços, atores e objetos engajados na criação musical dos maracatus parisienses. Quais são suas fontes de informação? Em quais redes de produção musical estão inscritos? Como se estabelecem relações entre os grupos franceses e brasileiros? Partindo da análise das criações musicais dos maracatus parisienses será possível descrever a elaboração de repertórios, as diversas maneiras de transmiti-los assim como os universos musicais e “influências” mobilizadas nesse processo. Para isso entraremos na aparente opacidade das palavras “inspiração” e “influência” – freqüentemente mobilizada no campo da criação artística - descrevendo concretamente as motivações, encontros, afinidades, disputas, escolhas estéticas e políticas que dão forma à esta inspiração. Desta maneira os modos de transmissão e a criação musical revelam os estreitos vínculos que ligam a dimensão estética e política de uma prática musical atualmente mundializada.

Baseada numa abordagem etnográfica, minha investigação se estrutura em diferentes escalas de observação (Revel; Passeron, 1996). Primeiramente observo a formação do grupo parisiense Tamaracá³ em seus diversos aspectos: as oficinas para iniciantes, ensaios e apresentações; as maneiras de transmitir a musicalidade e a gestualidade do maracatu; a constituição de uma equipe estável, de uma associação cultural e de uma rede de contatos; a criação musical e a seleção do repertório⁴; e as relações estabelecidas com os mestres e maracatus-nação brasileiros. Numa escala um pouco mais larga, descrevo o mundo⁵ do maracatu em Paris: seus grupos, disputas, tensões, projetos comuns, espaços partilhados, personagens importantes, tendências e calendários de apresentações.

Enfim, numa escala ainda mais ampla, a etnografia de duas edições dos Encontros europeus de maracatu (Paris 2010 e Colônia 2012) representa a tentativa de compreender e analisar a articulação desta prática num nível europeu. Para descrever a intensa circulação de pessoas, informações e objetos reunidos em torno da prática do maracatu de baque virado, foi necessário se apoiar numa abordagem etnográfica multi-situada (Marcus, 2010). Entretanto esta descrição guarda sempre uma forte inscrição local: é através do estudo aprofundado de casos singulares que nós abordaremos a difusão mundial do maracatu, visando

² Ressaltam-se os trabalhos de Anaïs Vaillant (2005), Emília Chamone (2010) e Gérald Guillot (2011) sobre as batucadas francesas, nos quais grupos de maracatu de baque virado são citados. O maracatu rural é tema de outros pesquisadores como Lúcia Campos (2011) e Laure Garrabé (2012). Exceto o artigo ainda não publicado de Maïa Guillot “*De Recife à Paris: Performance artistique et identité religieuse dans les maracatus-nação*”, em minhas pesquisas bibliográfica ainda não pude encontrar trabalhos etnomusicológicos que tenham como tema central a prática no maracatu de baque virado na França.

³ <http://maracatutamaraca.blogspot.fr/>

⁴ O termo repertório é aqui compreendido de uma maneira mais ampla do que a simples produção sonora. Ele se inspira nos quatro aspectos analisados por Howard Becker e Robert Faulkner no livro “*Qu'est qu'on joue maintenant?*” no qual os autores analisam como os músicos de jazz nos Estados Unidos tocam e improvisam juntos, muitas vezes sem nenhum ensaio. São eles: as canções (ou ritmos, frases, etc.), os músicos ou grupos (suas trajetórias, biografias), as situações de performance (mas também ensaios) e o repertório de trabalho (que constitui as apresentações públicas).

⁵ Utilizo esta palavra seguindo a concepção de “mundo da arte” forjada por Howard Becker (1988).



uma possível «subida em generalidade⁶», de acordo com a metodologia proposta por Jacques Revel e Jean-Claude Passeron no livro *Penser par cas* (2005).

O fato de abordar a arte como uma atividade coletiva (Becker, 1988) nos leva a situar nossa observação nas interações e nas mobilizações que tornam possível sua existência concreta. Assim, dedico uma atenção particular à ação musical, sempre situada num espaço e num tempo precisos. Entretanto, estudar a fabricação de uma música implica igualmente levar em conta a multiplicidade de elementos que contribuem a sua construção: os espaços de ensaio e apresentação, o público, os instrumentos, o plano inicial de ação dos músicos e suas readequações, os dispositivos técnicos, o aparato discursivo produzido, etc. Assim, as ferramentas próprias da disciplina (etno)musicologia – a transcrição musical, a análise gramatical e o inventário de procedimentos composicionais – compõem um etapa essencial desta investigação, sem no entanto constituir uma finalidade em si. Eles se inscrevem como ferramentas de uma enquête que escolhe o *récit* etnográfico como forma privilegiada de descrição musical.

Maracatu de baque virado, maracatu nação, grupo percussivo

Prática musical e coreográfica afro-brasileira originária do Estado de Pernambuco, o maracatu-nação é uma manifestação cultural que se revela durante o carnaval, na qual desfilam uma corte real e vários personagens como o porta estandarte, a dama do paço, o rei e a rainha, o príncipe e a princesa, soldados, baianas e catirinas. Sua formação instrumental, composta unicamente por instrumentos de percussão, pode reunir dezenas de batuqueiros sob a direção de um mestre de maracatu. Se palavra maracatu é encontrada pela primeira vez em um documento de 1867, suas origens seriam mais antigas, ligadas aos rituais de coroação de reis negros, praticadas desde o século XVII no interior de confrarias negras católicas⁷. Acolhidos em sua maioria por comunidades afro-descendentes situadas da região metropolitana de Recife, os maracatus-nação possuem vínculos comunitários fortes e estabelecem uma estreita relação com religiões afro-brasileiras como o candomblé, o xangô e a jurema. São precisamente estes laços religiosos e comunitários que atribuem a dimensão tradicional dos maracatus-nação demarcando-os dos chamados “grupos percussivos” (Lima, 2007). Prioritariamente interessados nas dimensões musicais e performáticas do que religiosas, os grupos percussivos constituem o fruto da grande difusão do maracatu no Brasil e no mundo, ocorrida a partir da década de 90. Inicialmente descrito por intelectuais como Pereira da Costa (1908) e Nina Rodrigues (1932) como sobrevivências africanas em solo brasileiro, o maracatu-nação foi longamente analisado sob o signo de fortes dicotomias, visando distinguir as práticas consideradas como autênticas daquelas ditas híbridas ou estilizadas. Folcloristas, antropólogos e historiadores tiveram um papel fundamental na e-

⁶ “*Montée en généralité*”: expressão que descreve o processo de criação de uma generalização a partir de uma perspectiva «*botton-up*», que se fundamenta e se elabora à partir do estudo de casos particulares.

⁷ Uma completa e aprofundada revisão crítica dos escritos científicos, jornalísticos e literários sobre o maracatu é realizada pelo historiador Ivaldo Lima (2005, 2008). Partindo de uma perspectiva “arqueológica”, ele questiona os discursos estabelecidos sobre o maracatu e propõe reflexões sobre as condições sociais e teóricas que permitiram a emergência destas abordagens. Em seus trabalhos, o historiador nos mostra a relação historicamente construída entre maracatu e religiões afro-brasileiras e nos aponta disputas entre membros de maracatu e confrarias negras, indicando uma possível coabitação paralela e independente destas manifestações. Ressalta-se igualmente o importante trabalho da historiadora Isabel Guillen (2005) e de novos pesquisadores como Clarisse Kubrusly (2007), Virginia Barbosa (2001), Maria Cristina Barbosa (2001) e Ernesto Ignácio de Carvalho (2007).



laboração de um aparato teórico fundado sobre a noção de tradição, assim como no estabelecimento de categorias e oposições binárias que servem ainda hoje como principal abordagem de análise do maracatu.

Mesmo se as expressões “maracatu de baque virado” e “maracatu-nação” sejam muitas vezes empregadas como sinônimos, privilegio a primeira no contexto desta pesquisa. Primeiramente para diferenciá-la de outra prática musical de mesmo nome, o “maracatu de baque solto” que possui outra sonoridade e dramaturgia. Além disso, o sintagma “maracatu de baque virado” me permite fazer referência a dimensão musical ou performática da manifestação cultural do maracatu-nação, se adequando melhor a meu objeto de pesquisa⁸.

Pude observar, sobretudo no início da pesquisa de campo, que a distinção entre maracatu-nação e grupo percussivo não seria claramente estabelecida entre os batuqueiros franceses. Entretanto um fato irá introduzir, com intensidade, o debate sobre a tradição do maracatu no meio europeu. Trata-se da passagem do grupo percussivo parisiense Oju Obá⁹ a maracatu-nação em julho 2010, durante o 4º encontro europeu de maracatus em Paris¹⁰, diante de 360 maracatuzeiros vindos da França, Alemanha, Espanha, Suécia, Inglaterra e Itália. Dois mestres de maracatu participaram deste evento: Shacon Viana (Nação Porto Rico), Afonso Aguiar (Nação Leão Coroado) além de Clóvis Santos (Nação Encanto da Alegria), babalorixá que trouxe duas calungas (bonecas sagradas que encarnam espíritos de ancestrais ou de pessoas importantes para a comunidade) preparadas especialmente para ocasião. Eles foram apresentados aos participantes do encontro como “fiadores espirituais”, membros da tradição pernambucana que poderiam conferir legitimidade ao processo vivido pelo grupo Oju Obá.

A iniciativa tomada por Oju Obá vai desencadear várias ações e empreitadas que incitarão um vivo debate sobre a legitimidade de um maracatu-nação fora de Recife e sobre a apropriação desta prática no exterior. Mestre Afonso Aguiar e Hugo Nascimento, produtor paulistano radicado em Recife, organizaram o projeto *Masters Nations*, que promoveu oficinas de vários mestres de maracatu¹¹ em mais de 17 cidades européias em 2010 e 2011. O objetivo do projeto consistiu na oportunidade de estabelecer laços diretos com os grupos europeus, partilhando o mercado de oficinas e gerando renda para os mestres e grupos brasileiros. Além de organizar debates e dar a palavra aos mestres: cada um poderia explicar como sua nação compreende e vivencia o maracatu, suas tradições, musicalidades, ritos, costumes, cantigas e ritmos. Simultaneamente, um novo grupo percussivo é formado em Paris: Tamaracá, que reivindica seguir “fielmente” a tradição musical do maracatu, se filiando diretamente a Nação Estrela Brilhante. A partir destas ricas ocasiões de pesquisa, diversas questões foram então colocadas: Quais as motivações levaram estes grupos a reivindicarem uma tradição do maracatu na França? Como essa tradicionalidade é construída e em seguida apresentada a um público francês? Como esses discursos ligados a legitimidade e a tra-

⁸ Da mesma maneira, as expressões “grupo percussivo” e “grupo de maracatu” são aqui tratadas como sinônimos.

⁹ <http://www.maracatujuoba.com/>

¹⁰ <http://www.myspace.com/maracatuencontre>

¹¹ Em 2010 participaram do projeto Afonso Aguiar (Nação Leão Coroado), Arlindo Santos (Nação Cambinda Africano) e Gilmar Batista (Nação Estrela Brilhante de Igarassu). Em 2011 vieram mestre Tété (Nação Almirante do Forte) e Afonso Aguiar, além de Anderson Nogueira, coreógrafo do grupo Nação Pernambuco.



dicionalidade do maracatu na França são transformados e reelaborados no tempo? Como Tamaracá constrói o maracatu de baque virado como uma música tradicional em Paris?

Carlos Sandroni aponta que a idéia de tradição é fundamental para o campo do maracatu em Pernambuco, mas que este universo é suficientemente flexível para abarcar consensos e polêmicas sobre o conteúdo objetivo desta tradicionalidade (Sandroni, 2011). Em outras palavras, a “tradição” do maracatu abarcaria temas mais consensuais (como os discursos sobre as origens e a ligação com as religiões afro-brasileiras) e outros extremamente debatidos (como a utilização de novos instrumentos ou a participação de mulheres na orquestra percussiva).

Se a noção de tradição se torna pouco presente no atual debate antropológico, não é menos verdadeiro afirmar que ela é muito mobilizada por atores culturais em busca de formas de legitimidade de suas práticas. Enfrentando os múltiplos usos e camadas de história que a palavra tradição implica, pretendo aproveitar sua multiplicidade conceitual para transformá-la em uma “palavra-problema¹²”, cujo status deve ser constantemente investigado, sem encontrar uma única resposta objetiva. Dessa maneira, a noção de tradição, aqui compreendida como “um ponto de vista que os homens do presente desenvolvem sobre aquilo que os precedeu, um comportamento em função de critérios rigorosamente contemporâneos” (Lenclud, p. 7, 1998, tradução pessoal), recupera sua capacidade heurística no estudo da transmissão e da transformação de saberes humanos no tempo e no espaço. Entretanto, como nos lembra Carlos Sandroni, atribuição desta tradicionalidade não é jamais arbitrária, obedecendo a “restrições e condições” que tem sua origem num tempo passado (Sandroni, 2011).

Transmissão do maracatu de baque virado em Paris

Cerca de 20 pessoas se encontram semanalmente no *Studio Bleu*, célebre estúdio de ensaios e gravações da cena musical parisiense, para praticar o maracatu de baque virado. Antes da oficina, alguns participantes descem até o depósito para buscar os instrumentos que são colocados no centro da sala, aguardando a chegada do professor e diretor do grupo, Celso Soares. O trabalho começa com uma seqüência de alongamentos, seguida de exercícios rítmicos de independência utilizando fonemas e percussões corporais. Identifico nesta atividade preparatória abordagens pedagógicas de ensino do maracatu desenvolvidas pelos percussionistas Eder Rocha, LÊNIS Rino e Daniela Ramos. Em seguida, o professor apresenta de maneira sucinta a técnica de cada instrumento e sua linha rítmica de base, convidando os participantes a escolher um deles. Um mesmo ritmo¹³ é tocado longamente, sem variações. Muitas vezes são desajeitados os movimentos dos iniciantes recolocando as alfaias (tambores graves) ao lado do corpo ou tentando reproduzir os gestos amplos de coto-

¹² “Palavra-problema” (*mot-problème*) é uma expressão criada pelo antropólogo [Gérald Lenclud](#) (1994). Esta postura metodológica nos convida a explicitar os pressupostos contidos em «palavra-ferramenta» (*mots-outils*) que mobilizamos frequentemente em nossas análises como por exemplo “tradição”, “cultura”, “ritmo” e “música”.

¹³ A palavra “ritmo” é aqui compreendida como “um agenciamento de eventos – de caráter horizontal e/ou vertical – no interior de uma mesma unidade periódica” que implica quatro tipos de elementos: uma seqüência temporal de eventos, uma seqüência de organização de timbres e dinâmicas e enfim uma melodicidade (Estival & Cler, 1997, p. 38). Por “linha rítmica de base”, compreendo um ritmo executado por um único instrumento, que serve de referência e ponto de partida para o músico durante seu aprendizado e performance. Frases executadas em uníssono (ou de forma polifônica) por todos instrumentistas como convenções de entrada, transições ou finalizações são aqui chamadas de “frases rítmicas”.



velos realizados pelos batuqueiros mais experientes. Progressivamente o ritmo de marcação, também chamado “baque¹⁴ de marcação” se instala entre eles, passando por momentos mais ou menos estáveis. Uma grande atenção é dada à transmissão da gestualidade e à desenvoltura corporal, buscando uma sonoridade densa e de forte intensidade, mesmo em andamentos rápidos. Entretanto o professor alerta aos participantes que “maracatu não é samba-reggae!”, impondo limites à expressão corporal que deve ter como objetivo principal a produção sonora. Outros materiais sonoros são ensaiados durante as duas horas de oficina: dois ou três baques, além de duas frases rítmicas características do maracatu-nação Estrela Brilhante, chamadas por eles de “entrada” e de “virada”. Para finalizar, Celso lança uma toada, insistindo para que todos aprendam a cantar em português e a tocar simultaneamente.

Após a oficina, a conversa e a troca entre os participantes prosseguem no bar em frente ao estúdio, transformado em “quartel-general” do grupo Tamaracá, organizador das oficinas e ensaios semanais descritos acima. Composto por membros de nacionalidades e percursos musicais diversos, o grupo foi criado em 2010 por Ana Maria Constantinescu e Celso Soares com o objetivo de “se aproximar ao máximo da sonoridade do Maracatu Nação de Recife, como também levar adiante um trabalho próprio de pesquisa e experimentação musical” seguindo particularmente a “linhagem musical do Maracatu Estrela Brilhante de Recife, com o qual trabalha diretamente.¹⁵” Num primeiro momento esta proposta estética pode ser entendida pela relação de afinidade pessoal e musical estabelecida entre Celso Soares e a Nação Estrela Brilhante. Mas esta abordagem revela um projeto explícito de criação de uma identidade musical própria que se demarque do imaginário veiculado pelas batucadas e da produção artística dos grupos de maracatu parisienses, fortemente influenciados pela sonoridade e pela pedagogia do grupo Nação Pernambuco.

Três conclusões iniciais emergem da observação etnográfica dos ateliers organizados por Tamaracá e por outros maracatus parisienses. A primeira mostra a importância fundamental da transmissão musical para a fabricação do maracatu de baque virado num contexto cultural estrangeiro. É através das oficinas que novos batuqueiros são captados e formados, forjando distintas abordagens do maracatu. São então criadas diferentes “demandas” desta prática em Paris: uma batucada nordestina que inclui vários gêneros musicais pernambucanos em suas apresentações (Tambores Nagô Batucada Nordestina¹⁶); um maracatu-nação de cunho religioso que se inspira na sonoridade do grupo percussivo Nação Pernambuco (Maracatu Nação Oju Obá); um grupo comprometido com a energia e a sonoridade de um maracatu-nação em particular (Maracatu Tamaracá); outros grupos que tocam maracatu de baque virado como um pretexto para compartilhar momentos e experiências, criando relações de sociabilidade e convivialidade entre seus participantes (ENS Maracatu e Pernambuco¹⁷). A segunda conclusão aponta um forte efeito de “*leadership*”: são os diretores dos grupos os mediadores entre a manifestação cultural brasileira e o público de músicos amadores franceses. São eles selecionam os conteúdos a serem transmitidos, elaboram os repertórios e estabelecem (ou não) relações de cooperação com mestres brasileiros. Tudo

¹⁴ Baque é uma palavra de muitos significados que pode designar o grupo percussivo do maracatu, o nome do ritmo de maracatu em geral ou designar um ritmo específico, como o “baque martelo”, “baque marcação”, etc.

¹⁵ <https://www.facebook.com/maracatu.tamaraca>, consultado em 8 de janeiro de 2013.

¹⁶ <http://studioolinda.free.fr/tamboresnago.html>

¹⁷ <http://www.ensbatucada.com/les-ateliers/ateliers-hebdomadaires.html>, <http://www.pernambucofr>



isso resulta em tensões entre os *leaders* dos grupos, em freqüentes disputas por uma maior legitimidade e pelo restrito mercado de apresentações e a oficinas na região parisiense. Enfim, é importante ressaltar que a transmissão do maracatu de baque virado em Paris é fortemente intermediada pelo repertório e pelos métodos pedagógicos desenvolvidos por grupos percussivos como Trovão das Minas, Rio Maracatu e Nação Pernambuco.

Tamaracá em cena

Para concluir este artigo proponho uma breve análise de uma apresentação realizada pelo grupo na oitava edição do *Concours de batucadas de Paris*, em março de 2012. Nesta performance, Tamaracá apresenta uma pequena suíte reunindo canções, ritmos e frases rítmicas identificadas pelos músicos aos repertórios de ijexá, barravento e maracatu de baque virado. Podemos observar, sobretudo na primeira parte da apresentação, uma forte referência à um imaginário ligado às religiões afro-brasileiras: dois dançarinos interpretam Ogum e Oxum, divindades do candomblé; os músicos guardam uma postura cênica séria e concentrada; as letras das canções invocam o universo mítico de Ogum, suas características e poderes; os ritmos interpretados integram o complexo musical ritual do candomblé e da umbanda.

Vejamos mais em detalhes as três músicas¹⁸ que integram o pot-pourri com o qual Tamaracá inicia sua *performance*: “Ele jurou bandeira”, ponto de umbanda que pode ser escutado em gravações na internet; “Tambor de Alafin”, composição de mestre Pessoa, músico brasileiro que habitou em Paris formando o grupo de ijexá Ilê de Irokô; e finalmente “São Jorge”, uma das mais célebres canções do compositor Jorge Ben Jor. Elas são acompanhadas unicamente por instrumentos de percussão, voz principal e coro, tecendo transições à partir de uma mudança de ritmo: do barravento (compasso binário composto) ao ijexá (compasso binário simples).

Nesta introdução, Tamaracá opera um duplo deslocamento: as toadas ligadas à um repertório religioso se transformam em “peças de música” – descontextualizadas de sua situação ritual e enquadradas por um arranjo – enquanto uma canção vinda do universo da música popular, guardando apenas sua melodia de base sobre um ritmo de ijexá, ganha aparência de “música tradicional”. Os procedimentos de composição utilizados nesse extrato consistem na transformação da rítmica “original” das toadas e da canção, na criação de novas frases de alfaia, na transposição de ritmos para a arquitetura musical do maracatu de baque virado e na reunião de diferentes repertórios, tecendo uma continuidade entre eles. Se o nível técnico e musical dos participantes impõem limitações objetivas à criação artística, pois grande parte são músicos amadores ou iniciantes, ela parece no entanto estar menos ligada a idéia de “composição musical inédita”. O interesse da peça musical reside no agenciamento de elementos preexistentes, nos pequenos deslocamentos e transformações propostas pelo diretor musical do grupo.

Num primeiro momento, podemos afirmar que a estetização da dança e da música do candomblé deseja criar, através da prática artística, uma relação direta entre religião afro-brasileira e o maracatu de baque virado. Entretanto, a escolha do repertório não é o único

¹⁸ A segunda parte desta apresentação, que não será analisada aqui, consiste numa evolução de bateria composta por ritmos e frases rítmicas do repertório do Maracatu Nação Estrela Brilhante e do grupo percussivo Trovão das Minas. A performance termina com uma loa composta por Celso Soares: “Tamaracá é baque de ouro, responde no coro ao ouvir cantar / com mineiro, gonguê e abê, repica a alfaia ao caixa chamar”.



aspecto constitutivo da abordagem tradicional do maracatu proposta por Tamaracá. A relação entre o grupo parisiense e sua manifestação inspiradora se elabora em varias dimensões: na seleção do material sonoro e da instrumentação (repertório, estilo, estética) mas sobretudo através de um modo de transmissão no qual reinam uma disciplina rigorosa e uma forte hierarquização (na forma de uma identificação entre a personalidade do diretor musical e o grupo).

Enfim, os jogos de apropriação presentes na criação musical de Tamaracá ultrapassam largamente a esfera da manifestação ou do grupo inspirador, integrando outras fontes, gêneros e influências. Sua identidade como um grupo parisiense fiel à uma tradição musical é essencialmente problemática e paradoxal, necessita ser constantemente verificada, negociada, transformada. Jogos de espelhamento e individualização que são importantes motores para a criação artística do grupo, mas que favorecem sobretudo a criação de redes e a circulação de músicos e mestres entre a Europa e o Brasil. Uma busca de “filiação” que pode ser compreendida como uma maneira de se inscrever no movimento do maracatu de baque virado brasileiro mas igualmente como uma estratégia eficaz para a criação de referências culturais na França, tendo como objetivo a longo prazo a organização de uma rede de “maracatus tradicionais europeus”.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Maria Cristina. *A Nação Maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande*. Universidade Federal de Pernambuco (trabalho de especialização em Etnomusicologia), 2001.
- BARBOSA, Virginia. *A reconstrução musical e socio-religiosa do maracatu Estrela Brilhante (Recife): casa amarela/Alto José do Pinho (1993-2001)*. Universidade Federal de Pernambuco (trabalho de especialização em Etnomusicologia), 2001.
- BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*, Flammarion: Paris, 1988.
- BECKER, Howard; Robert FAULKNER. “*Qu'est qu'on joue maintenant?*” *Le répertoire de jazz en action*. La découverte: Paris, 2011.
- CAMPOS, Lúcia. “Siba e a Fuloresta: das festas da mata norte Pernambucana aos festivais de *world music* na europa”, In *Anais da V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Belém, 2011.
- CARVALHO, Ernesto Ignácio de. *Dialogo de negros, monologo de brancos: transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*. Universidade Federal de Pernambuco (dissertação de mestrado), 2007.
- CHAMONE, Emília. “La tradition conjuguee au présent une ethnographie du spectacle AfroBrasil”. *Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology*, 2011, vol.8, n.1.
- COSTA, Pereira da. [1908] *Folklore pernambucano: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.
- ESTIVAL, Jean-Pierre & CLER, Jérôme. Structure, mouvement, raison graphique: le modèle affecté. In *Cahiers de musiques traditionnelles*, Rythmes, vol 10, Ateliers d'ethnomusicologie: Genève, 1997.



GARRABE, Laure. *Ethnographie des jeux du corps dans le maracatu rural (Pernambuco, Brésil)*. *Journal des anthropologues*. Consultado no dia 15 de junho de 2012. <http://jda.revues.org/741>

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Xangôs e maracatus: uma relação historicamente construída*. *Ciências Humanas Em Revista*, São Luís, Vol. 3, nº 2, pp. 59-72, 2005.

GUILLOT, Gérald. *Des objets musicaux implicites à leur didactisation formelle exogène : transposition didactique interne du suíngue brasileiro en France*. Universidade Paris Sorbonne (tese de doutorado), 2011.

GUILLOT, Maïa. *De Recife à Paris: Performance artistique et identité religieuse dans les maracatus-nação*. Universidade Paris X- Nanterre (projeto de pesquisa), 2011.

KUBRUSLY, Clarisse Quintanilha. *A experiência etnográfica de Katarina Real (1927-2006): Colecionando maracatus em Recife*. Universidade Federal do Rio de Janeiro (dissertação de mestrado), 2007.

LABORDE, Denis. Pour une science indisciplinée de la musique. In : T. Loopuyt, S. Iglesias, A. Langenbruch (Ed.) *Musik, Kontext, Wissenschaft. Interdisziplinäre Forschung zu Musik, Berlin, 2012*.

LENCLUD, Gérard. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie ». In *Terrain*, 9, 1987.

_____. « Qu'est-ce que la tradition ? », In Marcel Détiéne : *Transcrire les mythologies*, Paris : Albin Michel : 25-44, 1994.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-Nação: ressignificando velhas histórias*. Recife: Editora Bagaço, 2005.

_____. *Maracatus e maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo alfaías e fazendo histórias*. Recife: Edições Bagaço, 2008.

_____. "As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias." In: GUILLEN Isabel; LIMA Ivaldo. *Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós*. Edições Bagaço, 2007.

PASSERON, Jean-Claude ; REVEL, Jacques. *Penser par Cas*. Paris: Editions de l'EHESS, 2005.

REVEL, Jacques. *Jeux d'échelles: La micro-analyse à l'expérience*. Paris: Editions de l'EHESS, 1996.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1932.

SANDRONI, Carlos. "Tradicionalidade e suas controvérsias no maracatu de baque- virado. In *Anais da V ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, Belém, 2011.

VAILLANT, Anaïs. *Ethnographie d'une pratique musicale en mouvement. Exemple d'une batucada à Nice*. Universidade Aix-Marseille 1 (dissertação de mestrado em antropologia), 2005.