“Negrada, olha a linha”!: Toada e Reexistência no Maracatu Leão Coroado

“Negrada, olha a linha”!: A Chant and Resistance in the Leão Coroado Maracatu

CLIMÉRIO DE OLIVEIRA SANTOS
Conservatório Pernambucano de Música; PPG Música/UFPE
zabumba2@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3860-5892

Recebido em: 08/03/2024
Aprovado em: 21/08/2024

SANTOS, Climério de Oliveira. “Negrada, olha a linha”!: Toada e Reexistência no Maracatu Leão Coroado. **Música e Cultura**, v. 13, n. 3, p. 71-90, 2024.

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

“Negrada, olha a linha”!: Toada e Reexistência no Maracatu Leão Coroado

Resumo: O trabalho discute as toadas de maracatus-nação, manifestação cultural afrodiaspórica, especialmente as cantadas pelo Maracatu Leão Coroado, o mais antigo grupo de Pernambuco em atividade ininterrupta, fundado em 1863, sedeado em Olinda, Região Metropolitana do Recife. As toadas, cantigas geralmente curtas, são a parte cantada e acompanhadas pelo baque (trabalho do conjunto percussivo) nas saídas em cortejo dos maracatus. Historicamente, as toadas tiveram pouca atenção de estudiosos do maracatu e seus versos foram interpretados como reminiscência cultural do passado e negativados. São abordadas aqui como cantos de resistência, reexistência e “letramentos de reexistência” dos integrantes na sua luta em defesa da identidade, contra o racismo e por melhorias de vida. O trabalho se baseia nas vivências e pesquisas com a comunidade do Leão Coroado e em interações entre este pesquisador e outros grupos de maracatu, esteando-se em conceitos e noções de Etnomusicologia e de ciências humanas. A análise traz à tona a força simbólica da toada, o modo como através dela os integrantes ressignificam o maracatu, resistem, adquirem conhecimento para reexistir e produzem sentidos no presente.

Palavras-chave: Toada; Reexistência; Maracatu; Manifestação cultural afrodiaspórica; Música tradicional do Brasil e de Pernambuco.

“Negrada, olha a linha”!: A Chant and Resistance in the Leão Coroado Maracatu

The work discusses the *maracatusnação* songs, an Afrodiasporic cultural manifestation, especially those sung by Maracatu Leão Coroado, the oldest group in Pernambuco in uninterrupted activity, founded in 1863, based in Olinda, Metropolitan Region of Recife. The *toadas*, short songs, are the sung parts and are accompanied by the *baque* (work of the percussive ensemble) in the *maracatu's* procession. Historically, the *toadas* received little attention from maracatu scholars and their verses were interpreted as a cultural reminiscence of the past and negatively regarded. They are addressed here as songs of resistance, re-existence and “literacies of re-existence” of the members in their fight to defend identity, against racism and for improved living conditions. The work is based on experiences and research with the *Leão Coroado* community and on interactions between this researcher and other *maracatu* groups, based on concepts and notions of ethnomusicology and human sciences. The analysis brings to light the symbolic force of the *toada*, the way in which through it the members re-signify *maracatu*, resist, acquire knowledge to re-exist and produce meanings in the present.

Keywords: Toada; Re-existence; Maracatu; Afrodiasporic manifestation; Traditional music from Brazil and Pernambuco.

Introdução

Este trabalho dirige a sua atenção para as toadas (versos cantados) do maracatu-nação (também conhecidos como maracatu de baque virado[1]), especialmente do Maracatu Leão Coroado, o mais antigo grupo de Pernambuco em atividade ininterrupta, fundado em 1863. Os maracatus como o Leão Coroado localizam-se em bairros periféricos. Embora venha ocorrendo o interesse e a participação de pessoas brancas de classe média no batuque de vários grupos, geralmente motivadas pelo movimento estético Manguebeat[2], os maracatus-nação são formados majoritariamente por pessoas negras/pardas, de classes sociais desfavorecidas.

O canto dos maracatus-nação, assim como a totalidade da sua *saída* em cortejo, foi muitas vezes enquadrado – como ainda ocorre atualmente – como sinistro, triste e, nas aferições mais suavizadas, como reminiscência cultural de africanos do passado, como “tradição” que idealiza um lugar de origem ou como cultura folclórica/popular desvinculada da realidade e da atualidade social. Esse ouvir desavisado não seria sintomático se não fosse parte do fulcro de uma sociedade que já escancarou o racismo e que hoje o pratica veladamente, mas que frequentemente ainda o explicita quando escorrega nos batentes da estrutura e a máscara cai. Entretanto, resistindo e reexistindo, ao lado de outras práticas culturais da diáspora negra africana no Brasil, o maracatu toca o seu *baque* e canta as suas *toadas*, demarcando nessa pisada as suas diferenciações, construindo seus processos identitários e sentidos.

Para discutir as toadas do Leão Coroado, reúno saberes, conceitos e noções desenvolvidas pelos integrantes da comunidade de maracatus-nação em geral e, em específico, da comunidade do Maracatu Leão Coroado, bem como da Etnomusicologia e de Ciências Humanas que com esta dialoga. A abordagem aqui desenvolvida caracteriza-se pelo diálogo interdisciplinar, entrelaçando aportes de perspectivas acadêmicas (e não acadêmicas), entre as quais, a noção de “letramentos de reexistência”, que na acepção da linguista Ana Lúcia Silva Souza implica em práticas de letramentos desenvolvidas em âmbito não escolar,

[1] O maracatu-nação, também chamado de maracatu de baque virado, ocorrente sobretudo no Recife e em sua região metropolitana, se difere bastante do maracatu de baque solto ou maracatu rural, abundante na mesorregião da Mata Norte de Pernambuco.

[2] O Manguebeat foi um movimento artístico que surgiu nos anos 1990, em Recife – PE, liderado pelas bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A. (Mendonça, 2021).

sobretudo; constituídas em diversos modos de protagonismo – como contradiscursos, produções artísticas e culturais – referenciados na ancestralidade e que se contrapõem vigorosamente aos preconceitos, silenciamentos, racismos e outras facetas da produção de desigualdade social (Souza, 2009). Adiciono no tecido da abordagem a perspectiva do ganês Kofi Agawu, antropólogo dos estudos pós-coloniais, autor do livro *Representing African music: postcolonial notes, queries, positions* (2003), particularmente o seu questionamento aos tropos exotizantes e aos modos equivocados com que muitos pesquisadores ao redor do mundo ocidental construíram uma representação da música africana.

A tais noções, agrego a pesquisa histórica sobre maracatu, destacadamente os trabalhos desenvolvidos por Isabel Guillen (2004) e por Ivaldo Marciano de França Lima (2007) – acadêmicos que também tiveram participação efetiva e longeva em grupos de maracatu. Ambos abordam a história levando em conta não apenas a documentação publicada no passado, como também a construção de significados advinda do fazer cotidiano e do ponto de vista dos integrantes dos maracatus. A minha perspectiva também tem um leve toque da contribuição de Joaze Bernardino Costa, Nelson Maldonato-Torres e Ramón Grosfoguel, a partir do livro *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (2020). Conto ainda com a minha experiência como músico e pesquisador negro, que nutre o interesse pelas práticas culturais afrodiaspóricas como fonte de conhecimento e autoconhecimento. Minha vivência como pesquisador no contexto recifense, concomitante ao contato com os integrantes de maracatus-nação e sua visão sobre o próprio fazer, completam o tecido da abordagem.

Encontro e despedida

Entrei em contato com o Maracatu Leão Coroado no ano de 2005, quando conheci a principal liderança do grupo, Afonso Gomes de Aguiar Filho, que era mestre de apito e puxador de toadas desse maracatu, além de *zelador* (babalorixá) de um terreiro de candomblé[3], próximo à sua residência, no bairro de Águas Compridas, Olinda-PE (Região Metropolitana do Recife). Afonso era casado com dona Janete de Aguiar, costureira e dama do paço do Leão Coroado, uma grande liderança e uma pessoa muito querida na comunidade. Na ocasião em que os conheci, eu estava trabalhando no projeto do livro

[3] No Recife, muitas casas religiosas afro-brasileiras (candomblé, mas em muitos casos agregando elementos da umbanda, da jurema indígena e do catolicismo) empegam o termo genérico de Xangô ou terreiro/casa/religião de Xangô. Mas várias lideranças, como Afonso Filho, também chamam de candomblé.

abet Associação Brasileira de Etnomusicologia

Maracatu: baque virado e baque solto (que publiquei em 2006, em parceria com o percussionista Tarcísio Resende, estreando a série intitulada *Batuque Book*), o qual tenta representar através de notação musical europeia e de desenhos/esboços os baques de alguns maracatus; objetivo que não se efetiva plenamente de fato, uma vez que a notação musical prescritiva não dá conta da complexidade do baque.

Calcado muito mais na prescrição das partituras do que na compreensão dos maracatus e na valorização das vozes dos seus integrantes, o resultado do livro não me contentou, e me desagradava mais na medida em que eu buscava os conceitos da Etnomusicologia e da antropologia. Por outro lado, o mestre Afonso me consolava um pouco ao dizer que aquele projeto “divulgou o Leão Coroado em muitos lugares” e entre produtores culturais que o convidaram a palestrar, ministrar oficinas, fazer apresentações do Leão, etc. Ele afirmou também que o livro foi incluso no portfólio que possibilitou o Leão ser contemplado pela Lei do Patrimônio Vivo de Pernambuco, que concede uma bolsa vitalícia ao Leão Coroado, o que me trouxe algum alento.

Além disso, a partir do projeto Batuque Book, a minha interação com os maracatus teve continuidade e foi uma das trilhas que me trouxeram até aqui, passando por percursos em que interagi com e ao lado de lideranças e de diversos/as participantes de diferentes grupos, mais intensamente dos maracatus Porto Rico, Encanto da Alegria e Leão Coroado. Afonso começara a colaborar na condução do Leão Coroado poucos anos antes da morte do mestre que lhe antecedeu, Luiz de França, que também era chefe de terreiro e sobre quem e comento na análise de uma das toadas.

Aos poucos fui percebendo o manancial de saberes que Afonso, o “zelador da tradição” (como ele se intitulava) possuía acerca do candomblé. Notei também que ele era, por um lado, reconhecido por muitos/as babalorixás e yalorixás do Recife e arredores, como os altamente reputados Manuel Papai e pai Raminho, os quais ouvi falando sobre “o trabalho sério de Afonsinho”. Por outro lado, lideranças de outros terreiros contestavam alguns dos seus posicionamentos, o que era “natural”, visto que cada casa/comunidade religiosa afro-brasileira desenvolve especificidades. Não há iguais!

Em 2015, o Mestre Afonso me convidou para integrar a equipe do projeto *Salvaguarda do Maracatu Nação Leão Coroado: 150 anos de história, cultura e tradição*, financiado por uma lei de incentivo à cultura do Governo do Estado de Pernambuco, concebido e dirigido pelo próprio mestre Afonso, em parceria com o Instituto Cooperação

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

Econômica Internacional (ICEI-Brasil), entidade então dirigida por Diego Di Niglio e Lía Lecube. O projeto englobou a produção de um livro de artigos e fotografia, um documentário (em DVD), um álbum (CD áudio) contendo catorze toadas, exposição de fotografia e oficinas de transmissão de saberes, tudo relacionado ao maracatu Leão Coroado. As minhas funções nesse projeto foram a de pesquisador, escritor de um artigo e produtor musical. Esta última função eu preferi chamar de colaborador e mediador (entre o maracatu e o estúdio de gravação e seus técnicos), uma vez que nesta situação o Mestre Afonso era de fato a pessoa que poderia assumir uma função como a que se costuma chamar de produtor musical no contexto do registro fonográfico. Foi nessa ocasião que tive a oportunidade de alargar a compilação de toadas do Leão Coroado, tanto junto aos seus integrantes, como em livros e outros trabalhos acadêmicos, em arquivos de áudio e vídeo (de acervos e CDs), em sítios virtuais (*web*) e através de integrantes de outros maracatus.

Mestre Afonso partiu em 15 de abril de 2018, por ocasião de um infarto fulminante, deixando um legado importante para a sua comunidade, para pesquisadores e para a sociedade. Num bairro periférico em que os serviços públicos são muito precários, ele exerceu um papel importante como liderança espiritual, curador e cuidador das pessoas. Sob a sua direção o Leão Coroado recebeu prêmios, realizou seus próprios projetos e participou de projetos de outrem, foi beneficiado por políticas públicas, como a Lei do Patrimônio Vivo de Pernambuco, que concede uma bolsa vitalícia a grupos populares e a mestres de referência cultural. Sua esposa, dona Janete Aguiar, faleceu em nove de fevereiro de 2022, provavelmente vítima do covid-19, embora o teste comprobatório não tenha sido realizado. Ambos deixaram muitas saudades e muitos saberes disseminados.

O Maracatu

Em que pese a transmissão dos saberes de gerações anteriores às gerações atuais – condição *sine qua non* de qualquer tradição –, a experiência tradicional não se restringe ao passado, posto que ocorre sempre no presente e aponta para o futuro. A ancestralidade a que maracatu-nação nos conduz está na síntese que propõe: rememorar conhecimentos, construir no presente e ir além, produzindo desse modo sentidos para a existência dos seus envolvidos. O termo “nação” indica que o maracatu está ligado à religião afro-brasileira, aspecto que o legitima e o autentifica perante a comunidade de grupos e a outros segmentos sociais

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

envolvidos. Há grupos recentes conhecidos como “de baque virado”, mas que não são reconhecidos como maracatu-nação por não terem o referido vínculo religioso, alguns dos quais são considerados “parafolclóricos” ou referidos como “grupos de percussão” (grupos musicais comumente formados por pessoas de classe média, que tocam as batidas dos maracatus tradicionais ou variações).

Em suas *saídas*, o Maracatu Leão Coroado se reporta aos *eguns* (espíritos), que são os ancestrais da comunidade ou pessoas consideradas importantes. No comando do maracatu está Iansã, que, além de dirigir o vento, as tempestades e a sensualidade feminina, domina os raios e exerce a soberania sobre os espíritos dos mortos, os quais ela sabiamente encaminha para o outro mundo. Sob o comandando de Iansã (em outra “qualidade”) também está o carnaval, período climático para os maracatus, em que ocorrem várias apresentações do cortejo e os mais importantes rituais públicos religiosos e seculares.

Cortejo

O cortejo do Leão tem à frente o porta-bandeira[4], as baianas, as damas do paço (palácio), catirinas, lanceiros (guarda real), os casais de nobres príncipe e princesa, rei e rainha. Em importância, destacam-se o casal real e as damas do paço, que conduzem as calungas, bonecas que dramatizam os *eguns* e que são as autoridades espirituais do maracatu. As calungas do Leão Coroado se chamam Dona Isabé e Dona Clara. A primeira se refere à princesa Isabel, do Período Imperial; a segunda, Afonso desconhece sua procedência. Ele explica:

> Elas são eguns e não orixás, não se deve confundir. Os eguns fazem parte da religião, mas é uma coisa extra terreiro, porque onde se cultua os orixás não se pode cultuar o egum. Só pra você ter uma ideia da importância das calunga, a gente só sai [apresentação em cortejo] com o recado delas, que é a autorização. Quem manda e quem protege são elas. Se não autorizarem, o maracatu não sai. A gente veste dona Isabé de rosa, pra homenagear Iansã, que é a orixá que a gente faz obrigação antes do carnaval, para ela também proteger a gente das coisas ruins que podem acontecer no carnaval (Afonso Filho, entrevista concedida em 05/02/2017).

[4] Também chamado porta-estandarte.

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

À frente desse cortejo vem o batuque, conjunto instrumental percussivo constituído de um agogô/gonguê[5], um mineiro (ou ganzá), um tarol (ou mais), uma caixa de guerra (ou mais) e alfaias, que variam entre 15 e 40 tambores. As alfaias, do Leão se organizam em três subgrupos: repique (menores), marcante (médios) e meião (maiores e com som mais grave). Há alguns grupos que fazem uso de um número muito maior de tambores, alguns dos quais empregam ainda os abês (chocalhos, também chamados *xequerês*) e atabaques. O batuque é regido pelo mestre de apito, que conduz o baque e que, na maioria dos grupos, é o puxador de toadas, sendo, portanto, uma figura de alto prestígio entre os integrantes (Santos, 2017, p.64). A função de mestre do Leão vinha sendo exercida por Afonso Filho até 2018, quando a liderança foi assumida por sua neta, Karina Aguiar. Ela, e Juliane Costa, são as puxadoras de toadas atualmente. Dois anos após a morte do mestre Afonso explodiu a pandemia do covid-19, o que atingiu duramente a comunidade do Leão Coroado com a quase total paralisação das suas atividades.

O baque e seu rosto negro

A sonoridade do maracatu-nação é composta de vozes (solo e coro) e do baque, que é o conjunto de bases rítmicas percussivas e suas variações (além de improvisos) tocadas pelos *batuqueiros*. Vários maracatus-nação empregam diferentes baques – marcação, arrasto, parada, malê – ao passo que o Leão Coroado toca apenas um baque. O mestre Afonso o nomeava – e a sua sucessora e os demais integrantes ainda o nomeiam – de Baque do Leão ou Baque Forte do Leão.

Inicia-se assim: o mestre (ou outro integrante) puxa uma toada e é respondido pelo coro. Eles são seguidos do toque do agogô, que é sucedido pela entrada de caixas e tarol, após o que entram todas as alfaias acompanhando a toada; esta se repete várias vezes e, sob a sinalização de um silvo longo do apito do mestre, o canto para e o baque inicia a sua *virada* (da qual falo mais à frente).

Cada subgrupo de alfaias, como um naipe, toca padrões rítmicos com síncopes, tempos e contratempos. Seguindo um metro quaternário, os tambores dos três subgrupos tocam simultaneamente o primeiro pulso, mas promovem algumas disjunções nos três pulsos seguintes, gerando uma expectação em relação ao reencontro no pulso que reinicia a batida, conferindo um aspecto aparentemente circular. Expectação e reinício ressaltam o “chegar

[5] A maioria dos grupos chama esse instrumento de gongué, palavra de origem banta. A*gogô* é de origem nagô e o termo, segundo Afonso Filho, vem de *agô*, que no candomblé é um *pedido de licença* — “o instrumento é usado para abrir o *toque* [cerimônia] no terreiro e no baque do maracatu também é chamado de *agogô*”.

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

junto”, o rosto negro do baque, que trato logo adiante. No entanto, os diálogos internos entre tambores surgem (por vezes não esperados e nem controlados pelo mestre do grupo), incidem diacriticamente sobre o padrão que se repete, dinamizando a estrutura da massa sonora e constituindo uma melopeia que diferencia o baque de cada maracatu. A polirritmia conjecturada pelo grupo culmina com a “virada”, momento em que alguns batuqueiros mais experientes iniciam a *viração*; eles “viram” (tendo mais liberdade na inclusão de células improvisadas no interior da batida) enquanto os outros mantêm um padrão rítmico fixo ou semi-fixo (alguns aqui também variam com células dialógicas), configurando um trecho que conduz para a finalização do baque, concluindo com um breque. A expressão genérica “baque virado” está relacionada justamente a esse momento em que a execução dos batuqueiros atinge um ápice energético musical, o que lembra a força de um trovão (que, por sinal, é domínio do orixá Xangô).

Retomo aqui o “chegar junto”, o reinício do ciclo de pulsos que ressalta uma coletividade negra no baque, metaforizada na pancada vigorosa dos tambores. Justamente por configurar uma singularidade associada aos corpos de pessoas negras, formando um rosto a partir de rostos negros, fornecendo-lhes identidade, o gesto do baque se constitui num dos meio de reexistência, como também de trocas que permitem ao maracatu ser reverenciado, como também contratado, ocupar espaços através da sua performance, conseguir reconhecimento numa sociedade que ainda acentua a exclusão das pessoas negras através do anonimato. A alfaia tem um papel de destaque na sonoridade e na imagética do baque que compõe tal produção de sentido do maracatu. Mas o baque não percute sozinho. A sua tradução no grito “Somos a nação Leão Coroado” é promovida por corpos que emitem mais um constituinte que literalmente narra e dá voz a todo esse cortejo: a toada.

Toada

O termo genérico empregado pelos integrantes do Leão Coroado (e de outros maracatus-nação) para designar as suas cantigas é “toada”, que é também a designação utilizada para os cantos dos orixás dos terreiros de Xangô ligados aos maracatus, sendo, no entanto – assim como as batidas rítmicas instrumentais – diferentes daquelas praticadas nos maracatus. No passado, os folcloristas que abordaram o maracatu pouco ou nada analisaram as toadas. O seu interesse em gravá-las, grafá-las e colecioná-las em acervos referenciava-se

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

no evolucionismo da antropologia do século XIX e no projeto nacionalista brasileiro que grassava na elite intelectual e artística.

A busca incessante pelas origens das músicas folclóricas num passado distante, a noção de tradição como algo estático-ingênuo-puro e a ser assim preservada, a necessidade de oferecer matéria-prima para a produção de compositores “eruditos” nacionalistas foram alguns dos pensamentos e práticas movidas pelos paradigmas que caracterizaram a referida abordagem das toadas e do maracatu como um todo. Em que pesem as suas contribuições, Pereira da Costa, Arthur Ramos, Mário Sette, Mário de Andrade, Oneida Alvarenga, Renato Almeida, José Lins do Rego são alguns dos que estavam enredados nesses paradigmas, uns mais, outros menos. Enquadramentos do maracatu como manifestação de gente desordeira, melancólica, estrangeira (de África), feia, sinistra, etc., também não eram raros. Mário Sette, por exemplo, em seu livro *Maxambombas e Maracatus*, publicado originalmente em 1935, ressalta que se apavorava com o maracatu e seus “sons vagarosos, monótonos, soturnos” e sua “gente horrível, sinistra, mal encarada” (Sette, 1938, p. 50).

Na segunda metade do século XX, as perspectivas pós-modernas, pós-colonial, os estudos culturais e a opção decolonial embasaram novas abordagens que voltaram as suas atenções para as pessoas que integram as tradições populares, levando em conta suas condições de vida, seu discurso, seus anseios e sua atuação como formadora de sentidos, ao que se somaram os questionamentos dos movimentos sociais negros, que a partir dos anos 1980 se aproximaram de manifestações culturais afro-brasileiras. Essas perspectivas embasaram pesquisas acadêmicas, tais como os trabalhos de Isabel Guillen (2004), de Ivaldo Lima (2006; 2007) – ambos no campo da História – e de Ernesto Carvalho (2007) – Etnomusicologia/Antropologia –, só para citar alguns dos que abordam o maracatu como manifestação de pessoas expressando-construindo sentidos no presente. A toada é um elemento importante dessa construção de sentidos, de resistência contra a opressão etc., o que discuto doravante.

Temáticas entoadas

O maracatu é decantado em toada. Com seus versos melodizados ou melodias versificadas ou reversificadas (quando preexistentes e usadas com versos novos ou adaptados), a lírica de uma toada pode fazer louvação a um ou mais *eguns* (antepassados

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

importantes para a comunidade), muitas relatam momentos históricos ou situações cotidianas que dizem respeito ao próprio grupo ou ao maracatu genericamente, enquanto tradição. Há uma paridade rítmica caracterizada por síncopes entre a linha do baque e as sílabas cantadas nas toadas. Mas, como veremos adiante, as toadas estão para além do que o seu texto literalmente traz, se considerarmos as vidas negras do maracatu que as cantam.

Transmissão

Comumente se diz que os saberes e práticas dos maracatus são transmitidos por meio da oralidade, o que de fato ocorre em grande medida. No entanto, apesar de carecermos de estudos que versem sobre outras formas de transmissão, já ouvi um mestre de maracatu afirmar o seguinte sobre uma determinada toada inserida por ele no repertório[6] do seu grupo: “Vi essa toada a primeira vez no livro *Maracatus do Recife*, de Guerra Peixe”. Esse caso não é uma exceção. O mestre Afonso, por sua vez, em que pese a sua habilidade de ler/escrever, sempre ressaltava que os seus saberes foram adquiridos por meio da oralidade, através de Luiz de França pessoalmente (“foi quando ele, pouco antes de desencarnar, estava me repassando o comando do Leão”), nos treinos do grupo e no terreiro (quando se refere ao culto Xangô). Todavia, os demais integrantes do Leão vêm recorrendo a discos, vídeos, livros, etc., que trazem toadas em seus conteúdos. Recentemente, notei que as crianças da comunidade também escutam as músicas através de *streaming*, principalmente *Spotify* e *YouTube*, que suprem gravações de toadas e gestos do Leão (em vídeos) para as suas brincadeiras. Elas aprendem “brincando de maracatu”.

Ao longo do tempo, compilei trinta e duas toadas cantadas pelo Leão Coroado, por vários meios: nas saídas em cortejo ao vivo, em entrevistas com o mestre Afonso e com outros integrantes e ex-integrantes, em arquivos de áudio de entrevistas com o antigo mestre Luiz de França (acervos), em encartes de discos e em trabalhos escritos. Não há um número fixo de toadas a serem cantadas numa saída em cortejo, depende da duração da performance, que varia em função do tipo de evento. O mestre Afonso afirmara – o que também é seguido pelas atuais puxadoras de toadas do Leão – que “A primeira toada é a que vier à cabeça, a não ser quando, ali no local da apresentação, tem alguma coisa ou alguma pessoa que lembre uma

[6] Os integrantes do maracatu não usam o termo “repertório”, estou empregando aqui por não conhecer um similar que seja útil.

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

das toadas". Passo a analisar uma das toadas cantadas frequentemente nas *saídas* em cortejo do Leão Coroado[7]:

> Mestre: Nagô, Nagô,
> Coro: Nossa Rainha já se coroou (repete a parte do mestre seguida do coro)
> Mestre: Nagô, Nagô, Nagô, nossa Rainha já se coroou
> Coro: Nossa Rainha já se coroou (repetição idem)

Essa toada é cantada pelo Leão Coroado e por praticamente todos os maracatus-nação, por vezes com alguma pequena modificação feita pelo puxador de cada grupo. Ela faz remissão *à coroação* de reis e rainhas do cortejo, um rito considerado importante no contexto do maracatu, relacionado com a identidade que autentifica o grupo como maracatu-nação. Como assinalou Isabel Guillen (2004), em um trabalho sobre o tema, tornou-se recorrente – nos estudos sobre maracatu, nas comunidades dos grupos, na imprensa, como nos organismos públicos – a noção de que

> Os maracatus-nação foram definidos recorrentemente como uma reminiscência dos antigos rituais de coroação de Reis Congo, que ocorreram em vários locais do Brasil desde o século XVII até o século XIX, quando a Igreja no processo de romanização proibiu que manifestações da cultura popular acontecessem no interior dos templos católicos. (Guillen, 2004, p.42).

A ideia de que maracatu é uma "reminiscência africana" e de que a coroação de reis e rainhas do maracatu é uma continuação das antigas coroações de Reis Congo pode ter surgido com Pereira da Costa (1908) e foi reverberada por muitos outros intelectuais folcloristas, como Guerra-Peixe (1980), Leonardo D. Silva (1988), Katarina Real (1990), só para citar alguns. A reverberação na voz de tantos estudiosos denota que dessa afirmação se tornou um tropo, um clichê. Essa constatação me foi suscitada por Kofi Agawu, que, examinando o que ele chama de políticas de representação da música de povos da África, encontrou a construção de tropos em trabalhos de pesquisadores os quais, sob aportes evolucionistas eurocêntricos, realçaram o aspecto exótico, naturalizaram estereótipos, homogeneizaram aspectos e, desse modo, deturparam mais do que ajudaram a compreender a complexidade e a diversidade musical da África (Agawu, 2003, p.30; 48; 60).

[7] Manterei a indicação "mestre(a)" na função de puxador(a), por ter me baseado nas interações que com o mestre Afonso tive por mais de 15 anos e nas gravações em que as toadas são cantadas na sua voz, mas também reverenciando a jovem mestra Karina Aguiar, que o sucedeu.

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

Na contumaz busca das origens das tradições culturais, em detrimento da atenção às pessoas que estavam tocando/cantando, os citados autores brasileiros – além de outros que mencionei anteriormente – representaram o maracatu como “reminiscência africana” ou sobrevivência de um passado longínquo, muito provavelmente porque foram influenciados pelo evolucionismo cultural que emergiu na antropologia do século XIX (Castro, 2005) e porque tal representação era conveniente ante os usos que faziam do “folclore”. Contudo, não surgiu até aqui evidência histórica que estabeleça “uma linearidade entre o fim da coroação dos Reis Congo e o surgimento do maracatu”, como Isabel Guillen assevera. O rito de coroação do casal real nos maracatus-nação ocorreu ao menos desde meados do século XIX – “possivelmente em frente à Igreja de Nossa Senhora do Rosário, no bairro de Santo Antônio”, Recife, quando ainda existia a coroação dos reis do Congo (Guillen, 2004).

Os detalhes acerca da coroação fogem ao escopo deste trabalho. Mas o que importa aqui é voltar a atenção não para as origens, mas, sim, para as pessoas negras tocando maracatu hoje. Para elas o rito da coroação passou a constituir uma instância de legitimação dos maracatus e retomá-lo em toada é recorrer à sua potência simbólica. A palavra “Nagô” que inicia a toada tem um forte vínculo com as comunidades religiosas afro-brasileiras do Recife e região metropolitana, as quais se autodefinem como “nação Nagô”. Historicamente as rainhas coroadas dos maracatus-nação foram mães de santo que chefiaram terreiros de Xangô (Guillen, 2004), como também as que vivem atualmente. Performando a referida toada como uma herança histórica, ao cantá-la nos dias de hoje, o Leão Coroado afirma a sua identidade, pratica a resistência à opressão racista que atinge os seus integrantes, como também reitera a luta atual pela ocupação de espaços públicos e eventos, muitos dos quais são bastante prestigiados. Com sua força simbólica, a toada cultiva o vigor suficiente para os grupos poderem exigir respeito e, como veremos, até para rejeitar certas imposições que gestores públicos (organizadores dos festejos carnavalescos) muitas vezes impõem. Performar toadas traz um aprendizado político e cultural que o contexto escolar formal não oferece às alunas/aos alunos, muito menos às/aos integrantes dos maracatus. Nessa perspectiva, o Maracatu Leão Coroado inscreve um ato de reexistência (Nascimento, 2002, p. 264), no qual as toadas tomam parte. A sua transmissão entre os integrantes é análoga ao que Ana Lúcia Silva Souza (2009) chamou “letramento de reexistência”. Podemos verificar esse aspecto também na toada exposta a seguir.

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

Mestre(a): O mestre Luiz de França é o nosso professor
Coro: A tocar o baque virado foi ele que nos ensinou

“O que faço no Maracatu, eu aprendi com Luiz de França”, afirma o Mestre Afonso. “Seu Luiz de França era um grande mestre, conhecia tudo de maracatu e o nosso mestre [Afonso] aprendeu e tá repassando para nós”, lembrou Bruno, batuqueiro do Leão. Com versos escritos pelo mestre Afonso Filho sobre uma melodia tradicional, essa é uma das toadas que mais tocam nos corações e mentes dos integrantes do Leão atualmente, não sem razão. Luiz de França, como já foi dito, era babalorixá e foi mestre do Leão Coroado por cerca de quatro décadas, até 1997, quando foi sucedido pelo mestre Afonso Filho. Segundo Ivaldo Lima (2016), à frente do Leão ele tornou-se muito famoso no contexto dos maracatus-nação por ter se articulado com jornalistas e intelectuais, por ter jogado agilmente com as palavras junto à imprensa ao alardear que os maracatus iriam desaparecer por falta de apoio da sociedade, afirmando também que era o “verdadeiro e único herdeiro de dona Santa”, considerada a maior liderança que já existiu na história dessa tradição.

Em 1973, fortalecido pelas articulações midiáticas do seu mestre, o Leão Coroado venceu o Desfile de Agremiações (De França Lima, 2016, p.162-178). Além disso, Vários mestres de maracatus importantes atualmente passaram pelo Leão Coroado quando este grupo estava sob a liderança de Luiz de França (Santana, 2017, pp. 101-115), o que fortaleceu a difusão do seu nome na posteridade. Em face da pujança alcançada pelo Leão Coroado sob a liderança de Luiz de França, do que têm ciência os integrantes e muitos pernambucanos envolvidos com maracatus e com o Carnaval, cantar essa toada reforça a identidade da comunidade do Leão e a encoraja a enfrentar os inúmeros problemas sociais circundantes. Nota-se que essa toada destaca um antepassado importante, que era articulador político, portador de saberes do maracatu e da religião (candomblé e da Jurema), reconhecendo-o como referência no presente – “é o nosso professor” –, o que define a saída em cortejo (performance) como um contexto de ensino-aprendizagem, dito de outro modo, como prática de letramento de reexistência (Souza, 2009) desenvolvida em ambiente não escolar por uma comunidade negra. Vamos à próxima toada:

Mestre(a): Ôlê ôlá negrada, olha a linha
Coro: Ôlê ôlá negrada, olha a linha
Mestre(a): Sustenta essa pisada nosso Rei nossa Rainha
Coro: Sustenta essa pisada nosso Rei nossa Rainha

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

“Negrada” era historicamente um termo discriminatório racista, aliás, ainda costuma ser uma palavra assim utilizada, como fez recentemente o vereador Moacir José Bossardi (BSDB), do município de Vacaria, da região serrana do Rio Grande do Sul, que está sendo processado por uma colega por injúria racial. Bossardi publicou um vídeo dirigindo-se aos eleitores do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (PT), no qual emite a seguinte expressão racista: “[sic] Vai comer picanha, negrada, é o que vocês merecem” (Anônimo, 2023, *n.p.*). Ele se retratou publicamente na tentativa de evitar o enquadramento por falta de decoro e o processo judicial. Ademais, já presenciei um militante do Movimento Negro Unificado de Pernambuco ressignificando a expressão de modo a encorajar afrodescendentes contra o racismo: “Negrada, vamos lutar”! Nesse caso, “Negrada” é também um termo que envida o autorreconhecimento como negro, que é um modo de intervenção no significado do termo, inscrevendo nele um signo de altivez, convertendo-o em uma ação de aprendizado de si, aproximando-se da noção de letramentos de reexistência (SOUZA, 2009).

Uma ressignificação semelhante ocorre na citada toada, que é de autor desconhecido e tradicionalmente tocada pelo Leão e por outros maracatus: “negrada, olha a linha”, isto é, siga disciplinadamente o alinhamento do cortejo, mas é também uma metáfora de “atue eticamente na sociedade, com lisura”. A frase da resposta do coro começa com “sustenta essa pisada”, que significa “viva com o vigor e a majestade do casal real do Leão”. Numa das nossas conversas, o Mestre Afonso associou essa toada a alguns posicionamentos que ele e o Leão tomaram ante o manejo do Carnaval por gestores da Prefeitura do Recife:

> Quando a gente resolveu não participar do Desfile de Carnaval, alguns batuqueiros que gostavam da competição ficaram um pouco contrariados. Foi aí que eu disse “Negrada, sustenta essa pisada, que vai ser melhor pra nós”. O pessoal que tá no poder não vê a gente com bons olhos. O problema é que quem assume cargo muitas vezes não conhece a cultura, não sabe o que fazer, como tratar. Os políticos fazem política de evento, não fazem política cultura. Mas o Leão Coroado é mais religião do que carnaval. O poder quer modificar tudo, quer se intrometer em tudo, quer deixar os grupos competindo, se desunindo, se enfraquecendo e perdendo a identidade. Quer maracatu pra turista. A gente vai ficar mudando tudo por causa do dinheiro da prefeitura ou de ministério? Não, não vai. Por isso, a gente pulou fora, a gente não compete, não entra mais nessa (Afonso Filho, entrevista concedida em 05/02/2017).

Ao associar problemas enfrentados e versos cantados nas *saídas* do maracatu, o mestre Afonso nos dá uma ideia da dimensão da potência das toadas. A fala acima está relacionada a problemas decorrentes da espetacularização/modernização do Carnaval do Recife, o que requer a participação das agremiações nos moldes dos espetáculos produzidos.

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

Em protesto, o Leão Coroado interrompeu a sua participação nos três maiores e mais prestigiados eventos patrocinados e organizados pela Prefeitura do Recife: a Abertura do Carnaval, a Noite dos Tambores Silenciosos (mais importante rito religioso) e o Desfile de Agremiações, um grande evento competitivo que reúne onze modalidades de agremiação popular. Por outro lado, o Leão Coroado passou a participar da Noite dos Tambores Silenciosos de Olinda, evento em que os maracatus participam da concepção e têm também uma participação mais efetiva na organização, evitando que haja problemas como os que foram denunciados na fala de Afonso Filho. No trecho destacado ele narra tomadas de posição que são atos de reexistência – posto que defendem a nação (religião), bem como a ancestralidade – e de letramento correlato, pois ele, os seus familiares e outros integrantes do Leão vêm desenvolvendo tomadas de posição de força e de insubmissão frente a gestores públicos que primam pela espetacularização em detrimento dos grupos e da sua identidade. Antes de completar a análise da toada anterior e do depoimento do mestre, vou adicionar a próxima toada, que também é um canto de encorajamento para a reexistência:

> Mestre(a): Ô arreda do caminho que o Leão já quer passar
> Coro: O mundo é largo dá pra todos vadiar

Trata-se de uma toada de autor desconhecido, sendo tocada por vários grupos, cada um empregando o nome do seu maracatu. “Arreda do caminho” quer dizer “saiam do caminho”, dirigindo-se tanto às pessoas que por ventura estiverem no caminho em que está prevista a passagem do cortejo, ou a outro grupo que venha a ocupar um espaço público de modo a impedir a passagem do Leão, como também a gestores que dirigem os eventos públicos como se fossem suas empresas privadas. “Arreda do caminho...”, pois o mundo dá para todos brincarem, como afirmado no segundo verso pelo coro. Nota-se que essa toada traz a noção de que o mundo é grande o suficiente para ser dividido entre todos, pode e deve ser igualitário, o que confronta diretamente os ideais individualistas e racistas do moderno sistema-mundo capitalista. O modo como o fervente amálgama de toada-baque-cortejo dançante remete aos sentidos da imprescindível reexistência – e o letramento que ela possibilita, conforme Souza (2009) – traz à tona uma crítica que Bernardino Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel lançam sobre o “universalismo abstrato” do sistema-mundo moderno eurocêntrico, o qual, em suas palavras,

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

> [...] marca decisivamente não somente a produção de conhecimento, mas também outros âmbitos da vida: economia, política, estética, subjetividade, relação com a natureza, etc. Em todas essas esferas, nesses mais de 500 anos de história colonial/moderna, os modelos advindos da Europa e de seu filho dileto – o modelo norte-americano após a Segunda Guerra Mundial – são encarados como o ápice do desenvolvimento humano, enquanto as outras formas de organização da vida são tratadas como pré-moderna, atrasadas e equivocadas (Bernardino-Costa; Maldonato-Torres; Grosfoguel, 2020, p.12).

Manifestações culturais afrodiaspóricas, como o maracatu, são muitas vezes tratadas como pré-modernas/primitivas/atrasadas, mormente quando são comparadas com os mega espetáculos enaltecidos com chancela da modernidade. Entretanto, a performance do maracatu está visceralmente ligada à experiência de ser preto no Brasil, o que traz a sua discussão para a ordem do dia. A pessoa preta que se manifesta através do maracatu gera enunciados: enuncia a partir de um lugar por ela sonorizado, ocupado, em-toado de modo a evocar um “mundo largo” que “dá pra todos vadiar”; um mundo em que seja “possível uma outra narrativa a partir da população negra do Brasil, que contraria uma descrição do país de acordo com o ponto de vista dos senhores de escravos e seus descendentes” (Bernardino-Costa; Maldonato-Torres; Grosfoguel, 2020, p. 14).

Considerações finais

De atraso, ingenuidade e passividade, as toadas de maracatu nada têm. Como também não se caracterizam por “tristeza e melancolia” (morbidez), nem se reduzem a “reminiscência do passado cultural de africanos” (estrangeiros), como interpretavam os autores folcloristas. Tal interpretação/representação estabeleceu tropos acerca dos maracatus-nação, os quais por muito tempo foram vistos como estrangeiros/estranhos, exóticos, “coisa de preto” (num sentido racista), como acervo para pesquisa (num sentido evolucionista e positivista), matéria-prima para compositores/*commodity* (saqueado dos seus produtores: expropriação), etc. Contrariando tudo isso, os maracatus se tornaram “a cara de Pernambuco” (símbolo de pernambucanidade) e bem situado na diversidade musical brasileira; são vigorosos, altivos e alegres; sua performance inclui baques e toadas imbuídas de saberes, de resistência e de letramentos de reexistência, pois ensinam aos seus e deles cuidam; dão rostos/feições a corpos negros, posto que processam identidades para pessoas negras e suas comunidades. Vale dizer que se não contassem com o seu fazer cultural, as pessoas pretas teriam sido

abet
Associação Brasileira de Etnomusicologia

transformadas em corpos anônimos pelo sistema-mundo moderno capitalista; sistema pregador de um universalismo predatório, racialista, que estabelece o consumo como principal mediador das relações sociais, que valora os traços dos seus dominadores e busca embranquecer, desqualificar, dissolver e eliminar as singularidades das pessoas e comunidades afrodiaspóricas.

A potência das toadas e do baque do Maracatu Leão Coroado também marcou fortemente minha trajetória como pesquisador e como pessoa; intensificou em mim a sensibilidade para fruir a diversidade cultural, o autorreconhecimento como pessoa negra e a necessidade de mais engajamento na luta antirracista. No cotidiano, recorro às toadas e ao baque para alegrar a mim e aos que me circundam, para reexistir, para me fortalecer na jornada da vida. Ressalto enfim que alegria é o que não falta na saída em cortejo do maracatu-nação, como canta o Leão Coroado a seguinte toada:

Mestre(a): Somo alegria do carnaval (repete)
Somo alegria do carnaval
Coro: Belas catitas, Dona Isabé no campo tá (repete).

Referências

AGAWU, Kofi. **Representing African music:** Postcolonial notes, queries, positions. Londres: Routledge, 2003.

ANÔNIMO, ‘**Vão comer picanha, negrada’, diz vereador do RS ao criticar governo Lula; parlamentar prestou queixa**. G1 Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 31 de maio de 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2023/05/31/vereador-e-suspeito-de-injuria-racial-em-manifestacao-durante-sessao-na-camara-de-vacaria-video.ghtml. Acesso em 18/12/2024.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 2ª ed. – Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CARVALHO, Ernesto Ignacio de. **Diálogo de negros, monólogo de brancos:** transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH. Antropologia. Recife, 2007.

CASTRO, Celso (Org.). **Evolucionismo cultural:** textos de Morgan, Tylor e Frazer. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DE FRANÇA LIMA, Ivaldo Marciano. Em defesa da tradição: Luiz de França, mestre do Maracatu Nação Leão Coroado, nas memórias de maracatuzeiros e maracatuzeiras. **Diálogos** – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História, Maringá, v. 20, n. 2, p. 162-178, 2016.

DE FRANÇA LIMA, Ivaldo Marciano. Toadas de maracatu e músicas de afoxés: ressignificação de valores, sentidos e tradições na cultura afrodescendente pernambucana. **A Cor das Letras**, Recife, v. 8, n. 1, p. 153-170, 2007.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. Recife: Irmãos Vitale, 1980.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Rainhas coroadas: história e ritual nos maracatus-nação do Recife. **Cadernos de Estudos Sociais**, Recife, v. 20, n. 1, p. 39-52, jan./jun. 2004.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Manguebeat:** *a cena, o Recife e o mundo*. Curitiba: Editora Appris, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro:** *processo de um racismo mascarado*. Editora Perspectiva SA, 2016.

PEREIRA DA COSTA, F. A. **Folk-lore pernambucano:** subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. Recife: Arquivo Público Estadual, [1908]1974.

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1990.

SANTANA, Paola Verri de. O espaço da cultura das nações de maracatu na vida urbana contemporânea. Em: CAMARA, I. et al. [título de livro em itálico] ***Maracatu Leão Coroado:*** *tradição, cultura e religião*. Recife: ICEI, 2017, p. 101-115.

SANTOS, Climério de Oliveira; RESENDE, Tarcísio Soares. **Maracatu:** baque virado e baque solto. Recife: O autor, 2006.

SANTOS, Climério de Oliveira. Práticas sonoras: o baque forte do Leão Coroado. *In*: CAMARA, I. *et al*. **Maracatu Leão Coroado:** tradição, cultura e religião. Recife: ICEI, 2017. p. 61-94.

SETTE, Mario. **Maxambombas e Maracatus**. 2ª ed. Recife: Livraria Universal, 1938.

SILVA, Leonardo Dantas. Maracatu: presença da África no carnaval do Recife. **Folclore** 190/191. Recife, Fundação Joaquim Nabuco (Centro de Estudos Folclóricos), 1988.

Climério de Oliveira Santos é músico, compositor, pesquisador, escritor e professor. Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Leciona no Conservatório Pernambucano de Música (CPM) e no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE. Publicou vários vídeos e quatro livros, dos quais, três sobre culturas musicais afrodiaspóricas em Pernambuco. Publicou vários artigos sobre música em revistas especializadas em anais de congressos acadêmicos, além de capítulos de livros. Fundou o grupo Chá de Zabumba, no qual atuou como cantor, compositor e produtor musical, com quatro álbuns lançados. Desenvolve carreira solo, tendo lançado *singles* em plataformas de *streaming* e realizado shows musicais. Elaborou e realizou vários projetos culturais (discos, livros, shows, pesquisas, eventos musicais, etc.). Foi um dos elaboradores da pesquisa que embasou registro do Forró como Patrimônio Cultural Brasileiro, supervisionada pelo IPHAN. Atualmente desenvolve pesquisa sobre matrizes tradicionais do forró no PPGMúsica/UFPE e coordena o Núcleo de Pesquisas e o projeto Diálogo Musical no CPM.
http://lattes.cnpq.br/6312331165383856