

O mundo do maracatu de baque virado sob o prisma da translocalidade

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO PRESENCIAL

SUBÁREA: SA-3. ETNOMUSICOLOGIA

Emilia Maria Chamone de Freitas
Faculdade de Educação / UFMG
emiliachamone@gmail.com

Resumo.

Neste artigo, proponho uma reflexão sobre efeitos da translocalidade na prática do maracatu de baque virado. Com base em um estudo de caso, a etnografia do grupo parisiense Tamaracá, analiso os processos de apropriação musical do maracatu na França. O que a translocalidade de fato produz na prática do maracatu contemporâneo no Brasil e na França? Quais formas de interação, cooperação, disputa e conflito emergem do encontro entre músicos brasileiros e franceses? A abordagem translocal possui grande potencial heurístico no estudo da difusão do maracatu de baque virado contemporâneo. Essa perspectiva oferece um referencial analítico capaz de apreender esse universo em sua totalidade, levando em conta as singularidades de cada contexto e, em seguida, compreendendo as relações estabelecidas entre os grupos brasileiros e franceses.

Palavras-chave.

Maracatu de baque virado, maracatu-nação, grupo percussivo, mundo da arte, translocalidade

Title.

The World of Maracatu de Baque Virado Through the Prism of Translocality

Abstract.

The purpose of my article is to offer a reflection on the effects of translocality in the practice of maracatu de baque virado. Starting from a case study, I analyze the processes of musical appropriation of maracatu in France. What does translocality concretely produce in the practice of contemporary maracatu, in Brazil and in France? What forms of interaction, cooperation, disputes and conflicts emerge from the encounter between Brazilian and French musicians? The translocal approach has great heuristic potential in the study of the diffusion of contemporary maracatu de baque virado. This perspective offers an analytical framework capable of grasping this world in its globality, taking into account the singularities of each ensemble so as to understand the relationships built between Brazilian and French groups.

Keywords

Maracatu de baque virado, maracatu-nação, art worlds, translocality

Introdução

Diversas práticas musicais contemporâneas desempenham um papel essencial na construção de territórios, tanto geográficos quanto imaginários. Elas são frequentemente inspiradas por universos sonoros que ultrapassam os limites de suas localidades e fazem referência a outros espaços ou temporalidades. Essas práticas formam comunidades compostas por pessoas que vivem ou circulam em uma mesma área, oferecendo importantes espaços de "sociabilidade, lazer e cultura" (MAGNANI, 2013). Mesmo que algumas dessas práticas se inspirem em práticas tradicionais que, em geral, são muito ligadas a seus territórios, elas não têm necessariamente o objetivo de reconstruir sonoridades ou uma identidade ligada a uma localidade específica. Esse mesmo fenômeno foi observado por Stefania Capone (2005, 2010) em relação à transnacionalização das práticas religiosas afro-brasileiras. Stepputat e Djebbari (2020, p. 5) mostram que, especialmente na atualidade, muitos gêneros musicais e coreográficos não estão vinculados a uma localidade específica, embora sejam frequentemente associados a uma "região ou cultura de origem".

Neste artigo, proponho uma reflexão sobre efeitos da translocalidade na prática do maracatu de baque virado. Com base em um estudo de caso, a etnografia do grupo parisiense Tamaracá, analiso os processos de apropriação musical do maracatu na França. O que a translocalidade de fato produz na prática do maracatu contemporâneo no Brasil e na França? Quais formas de transmissão, adaptação e transformação são postas em prática pelo grupo? Quais formas de interação, cooperação, disputa e conflito emergem do encontro entre músicos brasileiros e franceses? E, finalmente, em qual medida a abordagem translocal poderia oferecer uma compreensão mais holística da difusão europeia do maracatu de baque virado?

Como meu objeto de estudo é construído no diálogo entre várias localidades, realizei uma etnografia multissituada (MARCUS, 2010) transitando entre várias cidades: Paris, Recife, São Paulo e Belo Horizonte. Meu trabalho de campo foi marcado por uma série de descontinuidades temporais, bem como por diferentes territórios e "espessuras" de observação. Como George Marcus aponta, a abordagem multissituada rompe a unidade de tempo e espaço que caracteriza a etnografia desde seu surgimento como forma de conhecimento. Nessa perspectiva, o objeto de estudo emerge da "formação cultural produzida por várias cenas diferentes, e não da condição de um conjunto específico de sujeitos" (MARCUS, 2010, p. 376). A diversidade de situações, atores e territórios inerentes à etnografia em múltiplos locais implica diferentes formas de envolvimento do pesquisador no campo, bem como níveis distintos de observação. Para enfrentar esse desafio, o pesquisador deve explicitar a estrutura que articula suas observações e delimitar com precisão sua área de investigação. Dessa forma,

minha pesquisa se concentra no mundo da arte translocal¹ construído em torno da prática do maracatu de baque virado, tendo a França (particularmente a região parisiense) como o principal campo de observação prolongada e aprofundada.

Embora a translocalidade seja uma perspectiva já estabelecida nos estudos das religiões afro-brasileiras (CAPONE, 2004; GUILLOT, 2010) ou da capoeira (GRANADA, 2015), ela é pouco mobilizada no campo das práticas musicais afro-brasileiras, como o maracatu, a escola de samba ou o samba-reggae. A maioria dos estudos descreve a difusão do maracatu pelo prisma de uma suposta espetacularização e estandardização vividas pelos grupos tradicionais, concentrando a análise em "fronteiras de identidade" (LIMA, 2014) que traçariam uma linha vermelha entre os grupos considerados tradicionais (maracatus-nação) e aqueles percebidos como não tradicionais (grupos percussivos). Por um lado, a maioria das pesquisas se concentra no estudo dos maracatus-nação em contextos tradicionais (CARVALHO, 2007; GUILLEN; LIMA, 2006; KOSLINSKI, 2013; LIMA, 2014), mas também há várias etnografias de grupos percussivos situados em diversas regiões brasileiras (ESTEVES, 2008; MARCELINO; BEINEKE, 2014). Utilizada para descrever fenômenos que envolvem mobilidades, migrações, circulações e conexões entre diferentes localidades, a translocalidade vem ganhando cada vez mais espaço em diferentes disciplinas científicas, inclusive naquelas cujo objeto de estudo é a música (ATERIANUS-OWANGA, 2019; ATERIANUS-OWANGA; DJEBBARI; SALZBRUNN, 2019; BENNETT; PETERSON, 2004; BIERMANN, 2018; CAPONE; SALZBRUNN, 2018; ENGLERT, 2018; STEPPUTAT; DJEBBARI, 2020). De acordo com Freitag e von Oppen (2010, p. 5), a translocalidade pode ser entendida tanto como uma ferramenta descritiva quanto como uma perspectiva de pesquisa capaz de conceituar a diversidade de circulações e transferências que caracterizam um número crescente de fenômenos contemporâneos. Essa abordagem nos permite entender de forma mais aberta e menos linear os diferentes efeitos, contradições e consequências que emergem da relação entre os vários atores e localidades. O termo também se destina a descrever o surgimento de redes internacionais e campos sociais que promovem a circulação de pessoas, conhecimentos, recursos e objetos. Orientado para a experiência dos atores e para a observação de situações concretas, ele propõe uma compreensão global desses fenômenos, articulando várias escalas espaço-temporais no trabalho etnográfico (GREINER; SAKDAPOLRAK, 2013).

Por fim, o enfoque unicamente centrado nas fronteiras identitárias é um grande

¹ Ampliação do conceito de mundo da arte de Howard Becker (1988) para o contexto das práticas translocais.

obstáculo para a compreensão do processo de difusão do maracatu como um todo. Para dar inteligibilidade e visibilidade aos fenômenos contemporâneos, é necessário constituir um campo comum de análise, capaz de reunir grupos percussivos e maracatus-nação. Nesse contexto, a translocalidade tem grande potencial heurístico no estudo do maracatu de baque virado, possibilitando a superação de dicotomias há muito estabelecidas e a abertura de novas ferramentas analíticas.

Maracatus translocais

Prática musical e coreográfica pernambucana, o maracatu de baque virado passou por uma série de grandes transformações desde o seu surgimento no século XIX, conquistando uma importante visibilidade e difusão internacionais. Os grupos tradicionais, conhecidos como "maracatus-nação", possuem uma forte dimensão identitária negra, estabelecendo vínculos com religiões afro-brasileiras como o candomblé, o xangô, a jurema e a umbanda. Mesmo que esses vínculos sejam expressos de formas muitas vezes distintas, dependendo das particularidades de cada grupo, a dimensão religiosa afro-brasileira é considerado como um dos principais aspectos que definem o maracatu-nação assim como a atribuição de sua tradicionalidade. Formado por um grupo de percussionistas (batuque) e uma corte real composta por diversos personagens, os maracatus-nação apresentam seus cantos, ritmos e movimentos principalmente durante o período do carnaval, dando vida à celebração dos laços comunitários, à ativação de uma memória coletiva, à evocação da ancestralidade e da religiosidade afro-brasileira.

Desde a década de 1990, a expansão do maracatu para além de suas fronteiras comunitárias, geográficas e religiosas transforma o mundo do maracatu em profundidade. Diversos fenômenos ligados à globalização cultural levaram à desterritorialização do maracatu (que costumava ser muito ligado ao seu território de origem): a apropriação da prática por um público mais amplo (principalmente da classe média branca) e sua integração à indústria cultural e turística (levando a uma dissociação entre as dimensões artística e religiosa). Essa ampliação de atores, territórios, significados e modos de apropriação é entendida aqui como uma das dimensões mais importantes e inovadoras do mundo do maracatu contemporâneo.

O processo de difusão da música e da dança do maracatu levou à formação de muitos novos grupos em Recife, bem como em outras cidades brasileiras e europeias. Formados principalmente por jovens e estudantes de classe média, esses grupos se concentram na prática musical, especialmente nos instrumentos de percussão. O número crescente de participantes,

bem como a diversificação de práticas e repertórios agrupados sob o nome "maracatu", levou à criação de uma nova categoria, capaz de estabelecer uma clara distinção entre o maracatus-nação tradicionais e suas novas formas de apropriação. Foi a materialidade de seu instrumental que deu nome a esses novos conjuntos, agora chamados de "grupos percussivos".

Em uma perspectiva mais ampla, esse movimento pode ser entendido como um processo de "artificação" (SHAPIRO, 2004) do maracatu, no qual a dimensão sonora desse evento se torna autônoma em relação ao seu quadro cultural de referência. A ultrapassagem de seus limites originais levou a uma diversificação de repertórios e pontos de vista sobre a prática, resultando na formação de vários "mundos artísticos" (BECKER, 1988) no Brasil e na Europa. O maracatu de baque virado, agora considerado um gênero ou repertório musical, desempenha um papel importante na construção de práticas musicais em todo o mundo. Dessa forma, a dimensão translocal do maracatu é tanto um resultado quanto um pré-requisito para o processo de artificação.

A apropriação do maracatu por novos públicos levanta questões econômicas, sociais, raciais e religiosas que geraram polêmicas acaloradas no Brasil e, em menor escala, na França. Essas tensões, geralmente centradas na noção de tradição, não impediram a intensificação dos intercâmbios entre grupos europeus e brasileiros e o estabelecimento de redes de cooperação internacional. Para os maracatuzeiros, a noção de tradição é atualmente pensada e estruturada em torno de quatro "pilares": ancestralidade africana, idade, vínculos com a religiosidade afro-brasileira e raízes territoriais (CHAMONE, 2018). Esses pilares constituem elementos centrais na atribuição de tradicionalidade, mas seus parâmetros e perímetros são constantemente reelaborados, estabelecendo "acordos provisórios" e "disputas perenes" entre grupos (SANDRONI, 2013). Dessa forma, os critérios de tradicionalidade são performativos e geram novos maracatus-nação, não apenas no exterior, mas também em Pernambuco.

Tamaracá, uma plataforma de encontros e circulações

O grupo Tamaracá foi formado em 2010 por iniciativa de Ana Maria Constantinescu, advogada, cantora e percussionista amadora. Enquanto estudava na universidade, ela participou de vários grupos de percussão brasileiros em Paris, incluindo o maracatu Tambores Nagô, dirigido por Wendell Bara. Após seus primeiros contatos com essa música, Ana Maria viajou para o Brasil em 2008 para aprender mais sobre a linguagem do maracatu de baque virado. De volta à França, ela queria continuar tocando maracatu, mas sem sucesso. Os quatro maracatus

parisienses que surgiram entre 2000 e 2010 foram construídos com base nas referências estéticas e pedagógicas do grupo Nação Pernambuco. Mas essa forma de tocar não correspondia mais ao tipo de experiência musical e estética que Ana Maria estava buscando na época. Seu objetivo era redescobrir na França o prazer e a energia que havia experimentado no Brasil, durante suas passagens pelo maracatu-nação Estrela Brilhante e por alguns grupos percussivos da região Sudeste, como o Bloco de Pedra e o Trovão das Minas. Essa observação o inspirou a planejar um novo grupo em Paris, com o objetivo de "tocar como os grupos brasileiros" (Entrevista, 25 de junho de 2010, Paris).

Para isso, Ana Maria convidou o percussionista brasileiro Celso Soares para atuar como diretor musical de um novo grupo de maracatu parisiense, chamado Tamaracá. Os dois líderes desempenham um papel fundamental na escolha dos repertórios, dos métodos de transmissão e dos imaginários brasileiros mobilizados pelo grupo. A prática oferecida pelo Tamaracá está, portanto, intimamente ligada às carreiras profissionais, aos encontros e às afinidades pessoais e musicais de seus diretores, seguindo suas próprias perspectivas sobre o maracatu de baque virado.

Conjunto "especializado no tradicional maracatu de baque virado", o Tamaracá tem como objetivo "aproximar-se o máximo possível do som do Maracatu Nação de Recife, ao mesmo tempo em que realiza sua própria pesquisa e experimentação musical". Seu objetivo é "transmitir ao público a força e o entusiasmo desse ritmo ancestral, em toda a sua autenticidade²". A sonoridade e o repertório do Tamaracá baseiam-se no maracatu-nação Estrela Brilhante, nação à qual pertencem Ana Maria e Celso, e à qual são particularmente ligados. A proposta estética mais leve e simples do grupo contrasta fortemente com as "batucadas nordestinas" parisiense, nas quais a dança, os figurinos coloridos, a sensualidade e a presença de palco ocupam o centro das atenções. Tamaracá tem como principal objetivo se destacar dos outros grupos de maracatu de Paris, que se inspiram na abordagem do grupo percussivo Nação Pernambuco.

Composto por cerca de vinte músicos adultos, a maioria dos quais são franceses ou não-brasileiros, Tamaracá oferece oficinas regulares de maracatu e apresentações musicais na forma de desfiles ou shows ao vivo. Desde seus primórdios, o grupo assumiu uma vocação internacional por meio de uma rede de músicos que viajam entre Recife, o Sudeste brasileiro e várias capitais europeias. Celso Soares estabelece vínculos entre grupos brasileiros e franceses,

² Site internet do grupo Tamaracá: www.maracatutamaraca.blogspot.fr, consultado em 20 de outubro de 2012.

bem como entre grupos europeus com uma estética mais tradicional ou com interesse na linguagem musical do Estrela Brilhante. O projeto Tamaracá foi, portanto, desenvolvido como uma prática enraizada em Paris, mas também como um espaço de circulação entre o Brasil e a Europa, como uma plataforma para encontros e intercâmbios para os músicos que se inspiram principalmente na musicalidade do maracatu-nação Estrela Brilhante³.

Mediador cultural central para difusão do maracatu de baque virado em Paris, Celso Soares desempenha o papel de um "ator nodal"⁴, tecendo relações entre locais aparentemente separados, mas de fato em constante comunicação. Sua ligação com um grupo específico e seu projeto de reproduzir a música dos maracatus-nação da forma mais fiel possível permitem que ele circule pelos vários mundos do maracatu, mantendo uma lógica que estrutura suas ações e seu discurso de justificação. Esse projeto de fidelidade à tradição garante tanto a transmissão de conteúdo "culturalmente relevante" quanto as transformações necessárias para transmitir a "mensagem cultural"⁵ do Estrela Brilhante, apesar das adaptações inerentes ao processo de tradução cultural.

Reconstruir a sonoridade de um maracatu-nação em Paris

Mas como reconstruir uma sonoridade pernambucana em Paris? Manifestamente, as práticas do maracatu-nação Estrela Brilhante, referência central do grupo Tamaracá, não poderiam ser transmitidas em sua totalidade em Paris, mesmo que nos restringíssemos apenas à sua dimensão sonora. O universo musical do Estrela Brilhante é composto por um repertório de inúmeros ritmos, músicas, variações, tipos de interpretação e técnicas de execução. Dessa forma, o projeto de reconstrução sonora de Tamaracá não envolve uma reprodução idêntica de uma estética musical. Trata-se de um novo arranjo que não é arbitrário, que tem uma lógica interna e que envolve escolhas políticas e estéticas. Assim, foi realizado um processo de seleção

³ O grupo organizou oficinas ministradas por Aline Morales (Baque de Bamba/Toronto), Chicote e Léo Araripe (Rio Maracatu/Rio de Janeiro), Jabu Morales (Mandacaru/Barcelona), Diogo Dolabella (Baque Torto/Bruxelas), Rifferson Gomes, Daniela Ramos, Analu Braga (Trovão das Minas/Belo Horizonte), Mestre Walter e Pitoco (Estrela Brilhante/Recife), Mestre Hugo (Leão da Campina/Recife).

⁴ De acordo com a antropóloga Kalis Argyriadis (2012, p. 58), o ator nodal é um "personagem cuja função, habilidade e objetivo são criar conexões originais, cuja combinação lhe permite apoiar seu próprio projeto religioso, identitário e/ou cultural, aproveitando uma situação interseccional única da qual ele é a força motriz incontornável".

⁵ De acordo com Gérald Lenclud (2012, p. 58), a noção de tradição, conforme abordada na antropologia, implica três ideias subjacentes: uma forma de conservação do passado no presente; uma seleção de conteúdo culturalmente importante que precisa ser salvaguardado na forma de uma mensagem cultural; e um modo de transmissão essencialmente oral.

de elementos musicais: a escolha de aspectos considerados "fundamentais", o detalhamento e a análise das estruturas sonoras, o uso de novas metodologias de transmissão e uma forma de progressão pedagógica de acordo com os níveis de dificuldade. Nesse contexto, alguns aspectos se mostraram mais flexíveis à adaptação e à transformação, enquanto outros se mostraram inegociáveis e menos abertos a modificações.

Em primeiro lugar, o instrumental é fundamental para o processo de reconstrução sonora. Pouco propícia à transformação, a dimensão material do conjunto de percussão é um importante marcador da identidade do maracatu na França. No grupo Tamaracá, encontramos os cinco principais instrumentos presentes no maracatu-nação Estrela Brilhante de Recife (gonguê, ganzá, abê, caixa e alfaia), com exceção do patangome. Há também outros parâmetros importantes, como os materiais usados na fabricação dos instrumentos e suas cinturas. A alfaia de macaíba e a corda de sisal são muito valorizadas por evocar uma dimensão tradicional, mas não são impostas aos músicos participantes. A alfaia de macaíba é feita do tronco de uma palmeira, possuindo uma bela sonoridade e um peso elevado, o que dificulta a execução. O mesmo acontece com a corda de sisal, que é desconfortável de tocar devido ao seu material áspero e agressivo à pele.

Da mesma forma, é dada grande atenção à técnica instrumental e aos gestualidade na performance, especialmente na alfaia. Os ritmos são tocados de acordo com uma manulação precisa, com a mão dominante tocando todas as notas acentuadas. Essas notas devem ser tocadas com movimentos amplos de cotovelo e braço que "coreografia" compõem própria ao maracatu. Embora esses movimentos sejam eficazes do ponto de vista musical, a importância atribuída a esse aspecto é um segundo marcador da identidade do maracatu na França. Em contextos tradicionais, a técnica e o movimento também são fundamentais, mas a margem de variação e interpretação individual é muito mais ampla.

Em segundo lugar, embora o repertório de ritmos, convenções e canções seja inspirado principalmente no universo musical do Estrela Brilhante de Recife, ele tem uma certa flexibilidade ligada às redes de conhecidos e afinidades musicais dos líderes do grupo. O Tamaracá executa músicas do maracatu-nação Estrela Brilhante de Igarassu, graças à amizade entre Celso Soares e Mestre Gilmar. O grupo também toca composições de percussionistas como Daniela Ramos e Analu Braga, integrantes do maracatu Trovão das Minas, primeiro grupo de Celso Soares em Minas Gerais. Suas letras abordam temas específicos: a difusão do maracatu pelo mundo, a singularidade do grupo parisiense e seu apego à música e à comunidade de Estrela Brilhante.

Em terceiro lugar, os modos de transmissão do maracatu mudaram profundamente no contexto parisiense. Embora os materiais sonoros e a linguagem percussiva que compõem o repertório tocado pelo Tamaracá venham do universo musical do maracatu-nação Estrela Brilhante, a maneira como são transmitidos é composta por uma infinidade de abordagens pedagógicas que vão além das práticas do grupo pernambucano que os inspirou. Os grupos Trovão das Minas e Barbatuques são as principais influências na pedagogia desenvolvida por Tamaracá. A contribuição dos músicos Eder 'O' Rocha e Lênis Rino, pioneiros na difusão do maracatu em São Paulo e Belo Horizonte, respectivamente, também é muito importante para a sistematização pedagógica da linguagem do maracatu.

Em última análise, esse método de transmissão oferece a pessoas de outras culturas uma maneira de acessar a estética musical do maracatu de baque virado, ao mesmo tempo em que transforma essa música em profundidade. Ao transitar entre diferentes universos musicais, Celso Soares desenvolve novas formas de traduzir a música do maracatu. Seu papel como mediador musical é moldado pelas necessidades e pontos de vista do contexto europeu. É a partir dessa constante negociação entre as referências brasileiras e o contexto francês que Tamaracá surge como um "fiel transformador" [Latour 1990] da musicalidade de Estrela Brilhante. Essa musicalidade é entendida não apenas como um repertório de ritmos e canções, mas também como uma energia compartilhada coletivamente por uma comunidade translocal, composta por membros espalhados pelo mundo.

Família azul e branco

A dimensão translocal do maracatu de baque virado, consubstancial ao seu processo de difusão mundial, também está presente em contextos tradicionais de Pernambuco. A circulação de pessoas, saberes e objetos em torno do maracatu se intensificou a partir dos anos 2000, multiplicando as situações de troca entre maracatuzeiros, mestres pernambucanos, músicos profissionais e amadores que desejam aprender seus ritmos, cantos e movimentos. Por um lado, os maracatuzeiros percorrem as principais cidades brasileiras do Sudeste e da Europa, enquanto, por outro, músicos estrangeiros se juntam às fileiras de vários maracatus-nação, como o Estrela Brilhante de Recife, numa peregrinação às raízes desta prática cultural pernambucana. Essa participação atravessa todos os eventos do calendário carnavalesco: os rituais religiosos, os ensaios que antecedem as apresentações, os desfiles e até os momentos mais prestigiados da festa, como a Noite dos Tambores Silenciosos.

Atualmente, os grupos e músicos apaixonados pelo maracatu-nação Estrela Brilhante formam uma comunidade espalhada por todo o mundo, muitas vezes referida por seus membros como a "família trovão azul" ou a "família azul e branco". Alguns falam apenas do sentimento de pertencimento à nação, enquanto outros se referem diretamente ao MN Estrela Brilhante como uma grande família espalhada pelo mundo, como Ana Maria Constantinescu:

Existe algo que une as pessoas numa comunidade. Todo mundo toca junto e quer ajudar... O maracatu se torna uma família, e as pessoas criam laços muito fortes umas com as outras. A gente começa a tocar e depois se envolve muito mais. Vai muito além disso, muito além da música em si. (Entrevista, 25 de junho de 2010, Paris)

Marcelo Thompson, que é membro do maracatu-nação Estrela Brilhante há vários anos, questiona a ideia de uma família azul e branca globalizada, mas aponta em seu discurso os diferentes tipos de relação estabelecidos entre os membros dos grupos de maracatu europeus e os maracatuzeiros:

Em primeiro lugar, há a família local, porque passamos muitas horas juntos. Antes do Carnaval, ensaiamos quase vinte horas por semana. A família azul e branca existe a nível local, com pessoas [exteriores] que vêm participar, como Antoine [Albrecht, um dos diretores do grupo Tamaracá] e os membros do Maracatu Colônia [grupo alemão]. Quando eles vêm aqui, ajudam nos trabalhos manuais, pintam os tambores, estão disponíveis e muito empenhados. Esses são os grupos de pessoas mais disponíveis que eu considero como a família azul e branca. Mas não podemos falar de uma família global. Outras pessoas são menos disponíveis. Têm o Estrela como referência, por causa do gênio do Mestre Walter, das suas toadas, dos seus baques e das suas convenções. A maioria dos grupos no Brasil e no mundo está nesse nível (Entrevista telefônica, 12 de abril de 2017).

Apesar dos efeitos e contradições trazidos pela translocalidade, os maracatus-nação mantêm uma dimensão essencialmente local, enraizada nas comunidades maracatuzeiras que dão vida às suas práticas. Essas comunidades integram a eventual participação de músicos estrangeiros, sobretudo no período carnavalesco. E, num movimento geográfico inverso, os maracatuzeiros dessa comunidade estendem a influência e o poder da nação, realizando oficinas em várias cidades brasileiras e no exterior.

Considerações finais

Na França, o maracatu de baque virado é tocado principalmente por um público local, não-brasileiro, na sua maioria francês. Essa prática é essencialmente voltada para as demandas

e características locais, em especial a busca por atividades musicais coletivas, festivas e de fácil acesso. Embora alguns maracatus franceses, como o Tamaracá, demonstrem algum vínculo com grupos brasileiros, os problemas que eles enfrentam, bem como as disputas e tensões que vivem, estão profundamente ligados ao seu território e ao seu ambiente próximo.

Colocar em perspectiva as "convenções" (BECKER, 1988) estabelecidas em Paris, no Sudeste brasileiro e em Pernambuco me permitiu acompanhar as transformações da prática do maracatu no tempo e no espaço, observando os aspectos inegociáveis da tradicionalidade. Uma primeira conclusão importante é que as convenções que regem os grupos franceses são consideravelmente diferentes daquelas que estruturam o mundo do maracatu de baque virado no Brasil. Enquanto no Brasil o maracatu está intimamente associado aos quatro pilares da tradicionalidade, na França ele é apresentado como uma prática musical brasileira, mais "tradicional" e "nordestina" certamente, mas ligada a uma identidade brasileira mais ampla e geral. Neste sentido, os maracatus parisienses estão mais próximos do movimento de apropriação da música percussiva brasileira em França, as batucadas, do que do mundo do maracatu de baque virado brasileiro (CHAMONE, 2018).

Em França, a distinção entre os grupos de batucada (que também são especializados em percussão brasileira) está sobretudo ligada à sua dimensão sonora e ao seu instrumentário, mais do que a questões étnicas, sociais ou religiosas, que desempenham um papel central na apropriação do maracatu nas metrópoles do Sudeste brasileiro. Nesse contexto, instrumentos como a alfaia, o gonguê e certas frases rítmicas (como o baque de marcação ou a clave do gonguê) são promovidos à categoria de marcadores identitários do maracatu na França. A materialidade dos instrumentos musicais e a especificidade dos ritmos são também uma convenção importante no Brasil e na França, ganhando maior centralidade através da diversidade de sotaques nos maracatus-nação tradicionais. Dessa forma, as convenções que estabelecem a legitimidade e a qualidade de um maracatu francês baseiam-se principalmente em questões musicais: um bom domínio da técnica instrumental; a identificação dos principais sotaques rítmicos; um bom conhecimento do repertório de baques e toadas tradicionais; e, finalmente, uma performance intensa e fisicamente engajada.

Referências

ARGYRIADIS, K. Formes d'organisations des acteurs et modes de circulation des pratiques et biens symboliques. Em: ARGYRIADIS, K.; CAPONE, S.; DE LA TORRE, R.; MARY, A. (Eds.). **Religions transnationales des Suds : Afrique, Europe, Amériques**. Marseille: Academia-L'Harmattan, 2012.

- ATERIANUS-OWANGA, A. Sabar, sama thiosanou (sabar, ma tradition). Frontières et propriété culturelles dans la transmission des danses sénégalaises en Europe. **Revue européenne des migrations internationales**, n. 35, p. 153–174, 2019.
- ATERIANUS-OWANGA, A.; DJEBBARI, E.; SALZBRUNN, M. Introduction : pistes pour une anthropologie des performances musico-chorégraphiques en contexte transnational. **Revue européenne des migrations internationales**, n. 35, p. 15–32, 2019.
- BECKER, H. **Les mondes de l'art**. Paris: Flammarion, 1988.
- BENNETT, A.; PETERSON, R. A. (EDS.). **Music scenes: local, translocal & virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BIERMANN, C. Composer avec les orishas. Acteurs et actrices de la religiosité du candombe afro-uruguayen. **Civilisations**, n. 67, p. 129–149, 2018.
- CAPONE, S. **A busca da África no Brasil: tradição e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas/Contracapa, 2004.
- CAPONE, S. **Les Yoruba du Nouveau Monde: religion, ethnicité et nationalisme noir aux États-Unis**. Paris: Karthala, 2005.
- CAPONE, S. Religion 'en migration' : de l'étude de migrations internationales à l'approche transnationale. **Autrepart**, n. 56, p. 235–259, 2010.
- CAPONE, S.; SALZBRUNN, M. A l'écoute des transnationalisations. **Civilisations**, v. 67, n. 11–21, 2018.
- CARVALHO, E. I. De. **Diálogo de negros, monólogo de brancos : Transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado**. 2007. Dissertação de Mestrado - UFPE, Recife, 2007.
- CHAMONE, E. **Tradition, pratique et diffusion du maracatu de baque virado (Brésil-France)**. 2018. Thèse de doctorat en sciences sociales - EHESS, Paris, 2018.
- ENGLERT, B. Looking through two lenses: reflections on transnational and translocal dimensions in Marseille-based popular music relating to the Comoros. **Identities**, n. 25, p. 542–557, 2018.
- ESTEVES, L. L. « Viradas » e « marcações » : a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque virado em Recife-Pe., 2008. Dissertação de Mestrado - UFPE, Recife, 2008.
- FREITAG, U.; VON OPPEN, A. Introduction. "Translocality": An Approach to Connection and Transfer in Area Studies. Em: FREITAG, U.; VON OPPEN, A. (Eds.). **Translocality: The Study of Globalising Processes from a Southern Perspective**. Leiden: Brill, 2010. p. 1–21.
- GRANADA, D. **Pratique de la capoeira en France et au Royaume-Uni**. Paris: L'Harmattan, 2015.
- GREINER, C.; SAKDAPOLRAK, P. Translocality: Concepts, Applications and Emerging Research Perspectives. **Geography Compass**, n. 7, p. 373–384, 2013.
- GUILLEN, I. C.; LIMA, I. M. de F. Os maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-1990). **Saeculum—Revista de História**, n. 14, p. 183–198, 2006.
- GUILLOT, M. Axé Ilê Portugal : parcours migratoires et religions afro-brésiliennes au Portugal. **Autrepart**, v. 4, n. 56, p. 57–76, 2010.
- KOSLINSKI, A. B. Z. Estratégias e ressignificações na espetacularização dos maracatus-nação pernambucanos. Em: GUILLEN, I. C. (Ed.). **Inventário cultural dos maracatus nação**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2013.
- LENCLUD, G. La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur la notion de "tradition" et de "société traditionnelle" en ethnologie. **Terrain**, v. 9, p. 110–123, 1987.
- LIMA, I. M. de F. As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias. **Afro-Ásia**, n. 1, p. 71–104, 2014.
- MAGNANI, J. G. C. Da periferia ao centro, cá e lá: seguindo trajetos, construindo circuitos. **Anuário Antropológico**, v. 38, n. 2, p. 53–72, 2013.



ANPPOM
Associação Nacional de Pesquisa e
Pós-Graduação em Música

MARCELINO, A.; BEINEKE, V. Aprendizagens musicais informais em uma comunidade de prática: um estudo no grupo de maracatu Arrasta Ilha. **Música em perspectiva**, n. 1, p. 7–29, 2014.

MARCUS, G. Ethnographie du/dans le système monde. L'émergence d'une ethnographie multisituée. Em: CEFALI, D. (Ed.). **L'engagement ethnographique**. Paris: Editions de l'EHESS, 2010. p. 371–394.

SANDRONI, C. Tradição e suas controvérsias no maracatu de baque virado. Em: GUILLEN, I. C. (Ed.). **Inventário dos maracatus-nação de Recife**. Recife: Editora Universitaria UFPE, 2013. p. 27-48.

SHAPIRO, R. Qu'est-ce que l'artification ? Em: 2004, Tours. **Anais** du XVIIe Congrès de l'AISLF, Tours.

STEPPUTAT, K.; DJEBBARI, E. The Separation of Music and Dance in Translocal Contexts. **The world of music (new series)**, n. 9, p. 5–30, 2020.