

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
CAMPUS A. C. SIMÕES
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA EM CIÊNCIAS SOCIAIS

SARAH DIAS MARQUES

MARACATU YÁ DANDARA: UM BAQUE FEMININO EM MACEIÓ, ALAGOAS

Maceió

2023

SARAH DIAS MARQUES

MARACATU YÁ DANDARA: UM BAQUE FEMININO EM MACEIÓ, ALAGOAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Ciências Sociais

Orientador: Prof. Dr. Silvia Aguiar Carneiro Martins

Maceió

2023

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecária: Girlaine da Silva Santos – CRB-4 – 1127

M357m Marques, Sahar Dias.

Maracatu yá dandara: um baque feminino em Maceió, Alagoas /
Sahar Dias Marques. – 2024.
53 f. : il.

Orientadora: Silvia Aguiar Carneiro Martins

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências
Sociais. Licenciatura) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de
Ciências Sociais. Maceió, 2024.

Bibliografia: f. 51- 53.

1. Maracatu - Alagoas. 2. Maracatu feminino. 3. Maracatu Yá
Dandara. 4. Filme etnográfico. 5. Cultura popular. I. Título.

CDU: 394.3(813.5)

Folha de Aprovação

SARAH DIAS MARQUES

Maracatu Yá Dandara: Um Baque Feminino em Maceió, Alagoas

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à banca examinadora do curso de Licenciatura em Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 24 de outubro de 2023.

Documento assinado digitalmente
 SILVIA AGUIAR CARNEIRO MARTINS
Data: 11/12/2023 22:23:49-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Orientador(a) -Prof. Dr. Silvia Aguiar Carneiro Martins
Universidade Federal de Alagoas

Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
 SILOE SOARES DE AMORIM
Data: 16/01/2024 08:54:52-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Examinador(a) Interno(a) -Prof. Dr. Siloé Soares de Amorim

Documento assinado digitalmente
 RAFAEL DE OLIVEIRA RODRIGUES
Data: 15/01/2024 10:44:04-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

Examinador(a) Interno(a) - Prof. Dr. Rafael de Oliveira Rodrigues
Universidade Federal de Alagoas

Dedico este trabalho a todas as Yás que me cercam, dentro do Maracatu Yá Dandara e durante toda a minha trajetória de vida. Que possamos encontrar lugares de acolhimento, afeto e lazer.

AGRADECIMENTOS

A minha trindade da vida: Vó, Mãe e Irmã. Voinha é minha fortaleza, ficou viúva muito cedo e precisou criar quatro filhas sozinha, trabalhou na roça com feijão e milho, cuidou dos netos para que as filhas pudessem trabalhar e estudar, sempre gostou da costura, pintura, fuxico, aprendi com ela os prazeres de criar. A minha mãeinha que não está mais neste plano, toda gratidão ao ensino, trabalhava dois horários e estudava pedagogia no turno noturno, são poucas minhas lembranças, mas as viagens ao litoral me enchem os olhos, aprendi com ela o amor à fotografia e ao registro. E com minha irmã trilho os caminhos da vida, compreendo nossa trajetória e sou grata ao companheirismo, amizade e amor mútuo, com ela ficam minhas risadas, presença que enche qualquer ambiente de vida.

As minhas tias Silvânia, Silvia e Susie. A mais velha, Silvania, agradeço os esforços e cuidados nos momentos difíceis, em especial quando precisou trabalhar aos 14 anos para ajudar sua mãe, e no momento mais difícil que passamos, a morte de minha mãe quando eu tinha 7 anos, foi fortaleza. Tia Silvia é coragem, tão jovem aos 16 anos seguiu viagem para São Paulo procurando uma vida melhor, é alegria, jovialidade, carisma. E a caçula, minha tia Susie, é tão menina que encanta, é ingenuidade, fofocaiada e lanche da tarde.

Ao meu irmão Manoel, minha primeira inspiração, queria ser seu espelho, queria me vestir igual, falar igual, ouvir as mesmas músicas, assistir as mesmas coisas... a você agradeço o apreço a arte, a música, a poesia. Aos meus primos Pedro e Gabriel, agradeço a infância boa, serão sempre minhas crias, meninos brincalhões, que quero trocar figurinha sobre filmes e animações. A minha prima Dani, que mesmo longe sempre expressou grande afeto por mim, agradeço por me ensinar a demonstrar amor. E a Gabi, sua filha, compreendo nossa distância geográfica, e entendo a sutileza do afeto.

As crianças, Lucas e Helena, que vieram pra virar de cabeça para baixo essa família, cheios de energia: conquistam, brincam e ensinam. Ressignificar conceitos de vida e de aprendizagem ao lado de seres tão grandes na sua sapequice me despenteia do comodismo social e me lança a possibilidade de ser e fazer.

A minha irmã de alma, Délis. Caminhamos juntas desde a infância, saímos do ninho do semiárido para capital juntas, descobrimos juntas a vida adulta ao que cabe às partes boas e as nem tanto, com você desejo amizade para além deste plano. As minhas amigas mais antigas: Júlinha, Iaponira e Valesca. As minhas amigas da vida adulta: Taynara, Aryane e Camila. E as minhas amigas que a Universidade Federal de Alagoas proporcionou:

Matheus, Júlia e Vivyan, os quais me ajudaram e viveram esta jornada de finalização de curso.

Ao meu namorado, Lucas. Agradeço o cuidado, o apoio e o companheirismo desde que nos conhecemos. A nossa vivência é prova da vontade mútua de estarmos juntos. Grata por ter revisado os meus textos, feito sugestões e me confortando nos momentos de desânimo.

A minha orientadora, Silvia Martins. Agradeço a paciência e compreensão no processo de produção deste trabalho, foram muitas as turbulências, sou grata ao apoio e incentivo nesta jornada.

A minha Mãe de Santo, Célia. Agradeço a espiritualidade por cruzar meus caminhos a uma alma tão gentil e caridosa, com você aprendo muito. E ao meu Orixá Xangô, que me abençoa com o discernimento.

Por fim, agradeço aos meus Mestres Dani Lins e Wilson Santos, por abrirem as portas para a minha pesquisa, consentiram o processo e por sempre manterem o diálogo, vocês me inspiram. A todas as Yás que são ou foram parte do Maracatu Yá Dandara, minha gratidão e afeto, em especial para Dona Angela, Dona Fátima, Laíla, Isis e Camila. Que Nanã possa continuar nos conduzindo a potência feminina que transforma.

Povoada
Quem falou que eu ando só?
Nessa terra, nesse chão de meu Deus
Sou uma mas não sou só

Sued Nunes

RESUMO

A presente pesquisa evidencia as particularidades do Maracatu Yá Dandara enquanto um movimento feminino em Maceió. Em um cenário atual de uma nova forma de fazer maracatu em Alagoas, compreende-se três momentos: O apagamento da expressão cultural que a Quebra de Xangô acometeu; O surgimento de novos grupos percussivos de maracatu em Maceió a partir de 2007 por uma oficina ministrada por Wilson Santos; e o Maracatu Yá Dandara enquanto representação desse novo movimento e além, um movimento feminino. Esse trabalho é em partes uma autoetnografia com base na minha participação efetiva como integrante do Yá Dandara. Também percebo as interrelações entre a trajetória dos mestres Dani Lins e Wilson Santos com a construção de um Maracatu Feminino. Além de dimensionar o que é Maracatu Feminino ao que tange suas aproximações e distanciamentos, entendendo que essas especificidades são construídas a partir da concepção “raça-meio-momento” e que os grupos são heterogêneos, mesmo que em um mesmo conjunto. A produção imagética é vista como principal dado científico desta pesquisa, a partir dele é feita a análise antropológica, ao que cabe às produções de terceiros e a produção autoral presente. Como principal resultado foi possível compreender que o Maracatu Yá Dandara é para além de uma expressão cultural da nova onda do maracatu em Alagoas, é também um espaço feminino de luta, afetividade, lazer e acolhimento.

Palavras-chave: Maracatu em Alagoas; Maracatu Feminino; Maracatu Yá Dandara; Filme etnográfico; Antropologia Audiovisual.

ABSTRACT

This research highlights the particularities of Maracatu Yá Dandara as a women's movement in Maceió. In a current scenario of a new way of doing maracatu in Alagoas, there are three moments: The erasure of cultural expression that The emergence of new percussive maracatu groups in Maceió from 2007 onwards. Maceió from 2007 onwards through a workshop given by Wilson Santos; and Maracatu Yá Dandara as a representation of this new movement and beyond, a women's movement. This work is partly an autoethnography based on my actual participation as a member of Yá Dandara. I also see the interrelationships between the trajectories of mestres Dani Lins and Wilson Santos with the construction of a Feminine Maracatu. In addition to what Female Maracatu is in terms of its similarities and differences, understanding that these specificities are built on the concept of "race-meaning-moment". "and that the groups are heterogeneous, even within the same group. The production of images is seen as the main scientific data in this research anthropological analysis is carried out on the basis of third-party and authorial productions. The main result was to understand that Maracatu Yá Dandara is not only a cultural expression of the new wave of maracatu in Alagoas, but also a female space of struggle, affection, leisure and welcome.

Keywords: Maracatu in Alagoas; Female Maracatu; Maracatu Yá Dandara; Film Ethnographic film; Audiovisual anthropology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	UMA DESCRIÇÃO HISTÓRICA DO MARACATU EM ALAGOAS	13
2.1	A Quebra de Xangô e os impactos no maracatu alagoano	13
2.2	Perspectivas Folcloristas sobre o maracatu	16
2.3	Retomada do Maracatu nas Alagoas	18
3	MARACATU FEMININO: QUE BAQUE É ESSE?	27
3.1	Contextualizando o Maracatu Feminino	27
3.2	Maracatu Yá Dandara	31
3.3	Mestra Dani Lins	34
4	O FILME ETNOGRÁFICO: SOU UMA MAS NÃO SOU SÓ	38
4.1	Construções metodológicas	39
4.2	Análise do filme etnográfico	41
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
	REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

O interesse por esta temática nasce da minha integração ao grupo feminino Maracatu Ya Dandara, juntamente com a minha inserção no campo acadêmico, sendo assim, meu trabalho será uma autoetnografia. A minha aproximação com a percussão surge de fato no terreiro, sou adepta a Umbanda Nagô e filha de santo iniciada no Palácio de Xangô, da mãe Célia. Neste local religioso, diferentemente de grande parte dos seus pares, não é estritamente proibido às mulheres tocarem os Ilus¹, desta forma fui convidada a aprender - vontade que já tinha - pela entidade da casa Exu Tranca Ruas de Embaré, meu padrinho, porém não seria Ogã, cargo dado apenas para homens. Entretanto, havia uma questão: não tinha conhecimento, técnica ou habilidade com o instrumento.

Foi neste momento que conheci a oficina de percussão para mulheres, ministrada pelo casal: Mestre Wilson Santos e Dani Lins, com o intuito de aprender a tocar os atabaques, neste local encontrei mulheres que como eu eram de religião de matriz africana e queriam tocar para o sagrado, mesmo que não dentro de seus terreiros. Nesses encontros semanais a Dani sempre colocou seu desejo em iniciar uma oficina de Maracatu para Mulheres, e assim, ocorreu. Estas que já estavam nas oficinas de percussão migraram para o maracatu e vieram mais mulheres de outros lugares. Duas oficinas ocorreram. O grupo se formou, intitulado como Maracatu Ya Dandara, e construímos juntas Dani Lins como nossa Mestra.

Dado esses fatos, o trabalho com o grupo Maracatu Ya Dandara se difere, ao mesmo que se aproxima de outros trabalhos contemporâneos feitos sobre o maracatu em Alagoas, como os de Carlos Lima (2015) e Letícia Lima (2020). Além das contribuições históricas de Théo Brandão (2003), Abelardo Duarte (1956) e a obra de Ulisses Rafael (2013). Para além da potencialidade do grupo para a cena atual do maracatu alagoano, a também a especificidade de se tratar de um grupo de maracatu feminino, dessa forma, estabelecerei um diálogo com as produções que também tomam maracatus femininos como objeto de estudo, sendo estes os trabalhos de Tamar Vasconcelos (2016), Héveny Araújo (2020) e Tatyana Anselmo (2020).

Outro fator evidente são as possibilidades imagéticas, já que há uma riqueza de elementos, como a sonoridade, as cores, os instrumentos, a diversidade feminina, a força física empregada em cada instrumento, construindo um cenário próprio, possibilitando assim produções visuais e sonoras, estas que proponho serem integralizadas ao grupo, como forma de contribuição histórica de um movimento cultural feminino nas terras maceioenses. Assim,

¹ Principal instrumento percussivo da Nação Nagô.

entendo que a produção de José Ribeiro (2005) e Viviane Vedana (2010) contribuem metodologicamente para possibilidades de uso imagético na pesquisa, além de Bill Nichols (2005) e Silvia Martins (2020) nas técnicas possíveis.

O presente trabalho configura-se como uma autoetnografia correlacionada a uma antropologia audiovisual, levando em consideração as potencialidades imagéticas de som e imagem. Dito isso, está subdividido em três capítulos: O primeiro, uma construção histórica do maracatu em Alagoas, pontuando a Quebra de Xangô como fator do desaparecimento do maracatu no estado, a visão dos intelectuais folcloristas e a nova cena do maracatu alagoano após 2007; o segundo, uma tentativa de dimensionar o Maracatu Feminino através de um diálogo entre as produções na temática, as especificidades do Maracatu Yá Dandara e a trajetória da Mestra Dani Lins como fator intrínseco ao próprio desenvolvimento do grupo; e o terceiro, o filme etnográfico, a metodologia empregada e a análise da produção imagética.

2 UMA DESCRIÇÃO HISTÓRICA DO MARACATU EM ALAGOAS

Neste capítulo proponho compor uma contextualização histórica do movimento do maracatu em Alagoas, especialmente em Maceió, tendo em vista que esse aspecto é fundamental para compreendermos a atual cena do maracatu, sobretudo o surgimento do Grupo de Percussão Ya Dandara. É importante destacar que o Maracatu, visto por muitos apenas como um patrimônio histórico de Pernambuco, teve em Alagoas surgimento e importância acima de tudo no carnaval maceioense. Para traçarmos um ponto de partida, Carlos Lima (2015) indica o achado mais antigo, até então, da construção da trajetória catalogada do Maracatu, no ano de 1876 no Jornal de Pilar, “grafada da seguinte forma: Maracatú” (p.56), o que possibilita concluir que o movimento era parte integrante da cultura alagoana, talvez, desde antes desta publicação, que referia-se ao carnaval, utilizando-se do romance “Os Miseráveis de Pilar”. Assim, o presente capítulo está estruturado de modo que contemple as reinvenções deste movimento cultural no estado, tendo os seguintes subtemas: A quebra de Xangô tendo em vista os registros históricos do maracatu no carnaval que antecede e o consequente desaparecimento do mesmo; A tentativa de renascimento do maracatu por intelectuais tais como Théó Brandão e Abelardo Duarte; e A nova onda do Maracatu iniciada na década de 2000.

2.1 A Quebra de Xangô e os impactos no maracatu alagoano

Para iniciar esta discussão torna-se necessário discorrer a respeito da Quebra de Xangô, evento este que é um marco temporal para o maracatu em Alagoas, além de ser o maior ato de violência e intolerância religiosa do Brasil. Neste capítulo utilizo principalmente o livro “Xangô rezado baixo: Religião e Política na Primeira República” (2013) que nasce da tese de doutorado de Ulisses Neves Rafael (2004) em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo como fonte principal de seu trabalho os jornais da época.

O trabalho de Rafael (2013) evidencia as relações políticas e de poder que constitui o cenário motivador da violência contra as casas de candomblé e umbanda de Maceió, que para além do aspecto político representa também um racismo religioso, já que as casas de terreiro eram frequentadas por pessoas pretas e periféricas. Tendo em vista esse cenário, o ponto focal de interesse no trabalho de Ulisses Rafael (2013) é o capítulo “Folga negro: aspectos do carnaval de Maceió” o qual nos apresenta um momento histórico onde o Maracatu era vivo

nas terras maceioenses, e acerca dos agentes que faziam o carnaval e o maracatu nas ruas da capital.

O carnaval de Maceió descrito por Ulisses Neves Rafael (2013), na obra ‘Xangô rezado Baixo’, aponta a participação ativa de integrantes da população negra como protagonistas de alguns eventos carnavalescos daquele período que antecede a Quebra de Xangô em 1912, como fica explícito no seguinte trecho:

[...] em detrimento da presença dos blocos de africanos, em Maceió onde também se verificou essa evocação ao trabalho, nota-se também as referências às raízes negras, tanto pela descrição da cor dos integrantes de alguns clubes, como pela presença de grupos de caráter notadamente afro-brasileiro, como é o caso dos maracatus e quilombos e até mesmo clubes carnavalescos, cujo nomes denunciavam essa influência. Esse é o caso, por exemplo, dos blocos Cambinda de Ouro e Baianas Africanas (RAFAEL, p.198, 2013)

Segundo Rafael (2013) havia também a ligação entre praticantes e de adeptos de religiões afro-brasileiras com carnaval em Maceió e o Maracatu. As raízes negras do maracatu e de seus integrantes ficam claras para Ulisses Rafael (2013) a partir do movimento em si, colocando que: “Aliás, diga-se de passagem, a presença dos maracatus nos carnavais de Maceió no período em tela, atesta a decisiva participação de negros nesses festejos, caso ainda restasse alguma dúvida a esse respeito.”(p. 200) Ou seja, o Maracatu já era de toda forma, reconhecido por sua negritude.

Quando na citação, p.198 acima descrita, refere-se a “evocação do trabalho”, Rafael (2013), aponta em sentido do próprio nome dado aos grupos carnavalescos que fazia referências às atividades profissionais pouco valorizadas dos integrantes, como “Vassourinhas” ou “Lenhadores”. Isso vai de encontro com o que Carlos Lima (2015) indica sobre as pessoas que faziam Maracatu nos carnavais de Maceió que passavam pelas ruas do comércio “ [...] diariamente como caixeiros, estivadores, trabalhadores do comércio e outros populares.” (p.53). Para além, Rafael (2013) aponta que era possível cogitar a posição social de onde advinham esses grupos carnavalescos e de maracatu que praticavam:

Um dos critérios utilizados para identificar a cor dos integrantes desses blocos carnavalescos é a sua procedência. Uma nota sobre o carnaval de 1902, relacionada aos nomes e à localidade de onde surgiram esses blocos, permite inferir que entre esses dois elementos, existiam ligações que merecem ser estabelecidas. Quanto à localidade, trata-se, na maioria dos casos, de bairros arrabaldes mais afastados, marcados por um forte contingente populacional de baixa renda. Esse é o caso, por exemplo, da Levada, que todos os anos, durante o carnaval, despejava na cidade todo aquele exército de foliões de condição social “suspeita” [...] (RAFAEL, p.197, 2013)

Continuando a descrição dos sujeitos agentes do Carnaval maceioense, Rafael (2013), reafirma características marcantes dos que o faziam, como: “A condição social desses foliões, marcada pela pobreza, além da cor, é que, talvez, dê o tom da diferença entre as classes distintas presentes no carnaval.” (p.204). Assim, a posição social destes sujeitos reverberava

na forma como eram representados pelo restante da sociedade maceioense, isso fica explícito quando Rafael (2013), relata o caso do Clube Flor do Brasil, que ao ser noticiado pela primeira vez, constou na coluna que por muitas vezes era utilizada para denúncias da população, lugar que não deveria, já que as colunas destinadas para essa movimentação cultural carnavalesca seriam outras. Este é um exemplo do estigma imposto sobre estes grupos, geralmente, associando sua passagem no carnaval a perturbação da ordem sendo enquadrado por muitas vezes como caso de polícia, assim descreve Rafael (2013):

[...] ainda que sob forte vigilância por parte das instâncias legais da sociedade, era como integrantes dos maracatus e dos clubs vindos da periferia, que os negros eram noticiados. Sua passagem pela cidade nessas ocasiões causava grande estardalhaço, provocando a ira e a queixa dessa mesma elite que reclamava à polícia uma atitude mais enérgica para com esses baderneiros. (p. 203)

Não era só nos momentos de festejos carnavalescos que as expressões de origem negra incomodavam parte da população, os cultos afros sofreram dolorosamente com a Quebra de Xangô. Em um contexto de liberdade recente, a capital de Alagoas, constituía imageticamente um cenário de crescente africanização, eram cerca de cinquenta terreiros no início do século XX, funcionando em bairros populares e sendo sede de varios blocos carnavalescos, grupos de maracatu, folguedos populares organizados tipicamente por negros. (Rafael, 2012).

O movimento que surge como expressão de descontentamento com os governantes de Alagoas da época, os Maltas, chamados Liga dos Republicanos Combatentes, de fato, não eram reconhecidos por sua cor, mas pela bandeira que levantavam, conseguiram comunicar-se com várias classes, inclusive, tinham como base os militares, constituindo uma espécie de milícia, levavam aos burburinhos e a mídia que os Maltas possuíam bom convívio com os terreiros e eram por eles protegidos, o que culminou na destruição massiva dos mesmos. Ticianele (2015) escreve no blog História de Alagoas: “[...] naquela noite em que uma festa pré-carnavalesca acontecia na sede dos Morcegos. Essa disposição destrutiva era estimulada pelos sons dos atabaques dos terreiros da redondeza que festejavam Oxum, coincidindo com as celebrações da Imaculada Conceição entre os católicos.”

Dado o fato das violências que reverberaram não só no centro da capital, mas por dias se alastrou nos interiores, destruindo todas as casas de terreiro que viam pela frente, violentando os pais e mães de santos, os filhos e adeptos das religiões e os itens sagrados, os quais foram quebrados, queimados e roubados. Almeida e Silveira (2020) apontam que:

As casas de xangôs e seus adeptos passaram a se organizar de forma anônima. Os ritos eram feitos sem o som dos atabaques e, em algumas ocasiões, com palmas. Sempre em lugares remotos, como casas isoladas e locais que não chamassem a atenção da polícia. O medo era grande. As batidas continuavam. Muitos pais e mães de santo continuamente eram perseguidos e obrigados a saírem do estado. (p.133)

Carlos Lima (2015) descreve um pouco sobre a ‘morte do carnaval’ onde os carnavais que sucederam a quebra foram em todo pobre, onde era posto por muitos como “ não bastasse Euclides levar todo o dinheiro teria levado a alegria. Se pré-anuncia a falta de energia para o carnaval que está por vir.” (p.96) Na praça Deodoro, era possível ver “Lindas roupas e fantasias apareceram em paralelo a grupos satirizando as figuras do Xangô, como forma de mostrar publicamente a derrota de um tipo de vida carnavalesca, a vida do Xangô.” (LIMA, p.97, 2015) Vislumbrando um cenário de divisão territorial onde: “[...] o contraponto foi a Praça dos Martírios, que foi classificada como local do Xangô, ambiente de “Oghum-taió”, do carnaval ‘macabro’ feito pelo ex-governador nos anos anteriores. Tornando-se a negação dos novos tempos, talvez ironicamente tenha assim permanecido até os dias atuais, sem vida, sem festa.” (LIMA, p.97, 2015).

Lima (2015) continua:

Trata-se de uma metáfora acerca do antigo local das festas oficiais, cujos participantes, após a derrocada do governador, foram subjugados, presos e remetidos ao ostracismo.

Essa atitude reflete a ideologia higienista vigente no período, difundida em diversas regiões de nosso país e que tinha como foco as expressões culturais populares, sobretudo as que se apresentavam por ocasião do carnaval. (p.103)

O documentário [“1912 - O Quebra de Xangô”](#)² de direção de Siloé Amorim (2006) que pode ser encontrado na plataforma de vídeo *Youtube* no canal “Fernando Cirino”, é fonte antropológica e de construção imagética deste momento que marca as terras alagoanos e traduz as modificações que se deram pelo medo, culminando uma cultura do apagamento e ocultamento das tradições afro, principalmente dos seus terreiros.

Para finalizar esse momento descritivo acerca da história do maracatu no recorte temporal, antes e durante a Quebra de Xangô, é preciso consolidar algumas argumentações. O maracatu nos carnavais alagoano, ou mais especificamente maceioenses, constituiu-se em grandes proporções e popularmente de cultura afro e religiosa tendo sido silenciada violentamente, a ausência de registros acerca do Maracatu nos carnavais que sucedem é a prova de que o medo e a lembrança, e posteriormente o apagamento do que ocorreu retirou essas expressões das ruas.

2.2 Perspectivas Folcloristas sobre o maracatu

A partir daqui buscarei escritos dos intelectuais e folcloristas Theo Brandão e Abelardo Duarte que nos meados do século XX dedicaram parte de seus estudos ao Maracatu

² Link: <https://www.youtube.com/watch?v=gnpny-dJSmkc&t=10s>

Alagoano, percebendo sua falta nos carnavais maceioenses, e escrevendo acerca de sua origem nas terras das Alagoas. Carlos Lima (2015) descreve em sua dissertação de Mestrado em Antropologia de título “A Sensaboria dos Indefectíveis e Detestáveis Maracatus”: Consequências do Quebra de Xangô sobre essa expressão popular no carnaval de 1912” já citado neste trabalho algumas vezes, que uma das possíveis origens do Maracatu, sendo apoiada por Duarte seria:

Tal origem remete a uma suposta herança africana dentro da cultura brasileira, sendo assim, as coroações nasceram da falta de possibilidade dos reis africanos passarem a coroa aos seus filhos no Brasil, dada a situação de escravos em que se encontravam. Essa herança agora com os Maracatus passa a ser eminentemente cultural, aglutinando pessoas, ritmos, festas e modos de viver no final do século XIX. Existem outras ideias sobre o surgimento do Maracatu, mas não nos deteremos a elas nesse momento, apresentado um pouco sobre o tema da origem, se faz necessário pensar nas ideias que norteiam o surgimento da palavra Maracatu, como exercício de reflexão. (LIMA, p. 25, 2015)

Seguindo as colocações de Abelardo Duarte (1956) em seu texto publicado no Diário do Paraná com tema Sociologia do Carnaval ele descreve um cenário onde o passado do Maracatu é visto com glória, sendo o “maracatu autêntico” como mostra a citação abaixo:

[...] em comunidades afro-negras, onde se exerceu sobre os Xangôs, como no Recife e **Maceió**, a perseguição policial tenaz, persistente, houve aquela transformação singular, a que alude Roger Bastide, “uma **metamorfose** das antigas danças cristianizadas em divertimentos de Carnaval”. Essas danças cristianizadas metamorfosearam-se em Maracatus no Carnaval. Maracatus que eram verdadeiras e imensas **procissões** coreográficas, com mais de cem figuras e não os Maracatus sofisticados, improvisados ou falsos, que surgem às vezes, por brincadeira, nos dias de Carnaval, com homens vestidos de mulher.

No Carnaval antigo de Maceió, não faltavam o **Maracatu autêntico**, saindo no domingo “gordo” com seu ruidoso cortejo de rei, rainha, príncipes, vassallos e outros personagens, os primeiros debaixo do sobrecéu de variadas cores. Maracatu verdadeiro, com suas “baianas” negras ou crioulas, seus instrumentos típicos, entre outros, ganzás, gonguês e bombos: constituindo sociedades afro-negras ou “nações”. (DUARTE, s.p., 1956)

Quando vira-se a perspectiva para descrição de Théó Brandão (2003) em “Folguedos Natalinos” diz que o Maracatu de Alagoas não pode ser observado em posição onde ocorriam apenas nos Carnavais, sendo estes também citados como vistos em festejos natalinos, mesmo que fossem eles “[...] entre nós, mais pobres, pouco numerosos, menos frequentados e animados;”(BRANDÃO, p;144, 2003) e Brandão (2003) continua: “O Gutenberg, o mais importante órgão da imprensa de Alagoas ano de 1905, dizia dos Maracatus: “Este ano temos a registrar a sensaboria dos indefectíveis e detestáveis maracatus”(p.145) apontando a negativa visão da imprensa acerca dos maracatus, dado relatado no recorte anterior.

Theó Brandão (2003) apontava uma das características dos maracatus nação, sendo eles: “[...]integrados de negros autênticos de ambos os sexos[...]"(p.144) e ainda mais, que os

maracatus da Paraíba e no interior de Pernambuco não eram compostos por ambos os sexos “[...] mas de clubes em que indivíduos do sexo masculino, do mais variados *stock* racial, se travestiam de negros e negras da costa, pintando-se os braços, rostos e pernas com tinta preta e vestindo os homens trajes femininos.”(p. 144-145) Nesta citação, é possível correlacionar com o escrito de Abelardo Duarte (1956) quando aponta que o maracatu de ‘brincadeira’ teria se tornado ‘homens vestidos de mulher’. Concluo então, que é possível indicar que a perspectiva dos folcloristas citados não atentassem para uma conotação sexista, mas sim, constituem um imaginário entre os autores de uma pureza cultural do Maracatu, onde este deveria ser como outrora, consolidando uma identidade única da manifestação em uma narrativa cristalizada.

2.3 Retomada do Maracatu nas Alagoas

A terceira e última parte dessa descrição histórica é uma narrativa temporal e etnográfica desse momento atual do Maracatu alagoano, mais especificamente da cidade de Maceió. Em 2007, Wilson Santos iniciava a 1ª oficina de Maracatu em Maceió dessa nova era, um ritmo que até então encontrava-se em inércia no estado de Alagoas. Um grande achado imagético que marca esse momento é o vídeo publicado na plataforma de vídeo do *Youtube* no canal Fabricia Cerqueira intitulado: [1ª OFICINA DE MARACATU\(com Wilson Santos\) que originou:Maracatu Baque Alagoano e Coletivo Afrocaetés³](#). Abaixo farei considerações acerca de alguns *still frames* deste vídeo:



³ Link: https://www.youtube.com/watch?v=_9T0bvq5LOQ

Nesta primeira captura de imagem em movimento, 0:44 de vídeo, podemos ver um grupo misto, composto de homens e mulheres, um dado interessante é o fato da mulher, no canto direito encontrar-se com o instrumento da Alfaia, pois este é considerado um instrumento dito masculino, por necessitar de força física, já que é “pesado”. Essa conclusão pode ser contestada, visto que se baseia em um posicionamento misógino onde a mulher é vista como um ser frágil. Jonathan Gregory (2011) expõe em seu trabalho etnográfico assimetrias de gênero ao que compete posições dentro dos grupos de percussão, como por exemplo, o instrumento direcionado para mulheres são mais ‘leves e delicados’ como o agogô e aos homens, mais pesados, como a caixa.



No tempo 2:05 de vídeo é possível captar imageticamente, a esquerda dois homens tocando as alfaias e a direita duas mulheres tocando xequerê, instrumento o qual toco dentro do Maracatu Ya Dandara, onde nesse um ano de grupo constatei algumas observações e definições dada a ele, como a necessidade de usar o corpo todo para tocar, sendo os movimentos para tirar o som da cabaça muito dançantes, e isso traria incomodo os homens, o molejo do corpo, a dança tiraria a masculinidade do homem, o energonharia, deixaria ‘sem jeito’, outro ponto seria o fato que ele seria a própria representação do útero, do nascer da vida esse que é ligado diretamente às mulheres cis. A Mestre Dani Lins, acredita se tratar de um instrumento estigmatizado, nas palavras dela ‘precisa ter muita força no braço pra tocar xequerê’ retirando essa perspectiva onde o instrumento resguardado às mulheres seria leve e frágil.



A última captura, no tempo 2:50 do vídeo, mostra o Mestre Wilson Santos, homem de camisa azul no centro da captura de tela, com as baquetas na mão, em volta é possível constatar uma predominância masculina, apesar de já percebermos no todo que há presença feminina na Oficina.

Esse novo Maracatu que surge nas terras alagoanas não é como os maracatus do passado, ou os maracatus rurais ou nação de hoje, esse nova reinvenção é chamada de Grupos Percussivos de ritmo de Maracatu, algo que não é originado só aqui, surgem em Recife e em outras localidades e são descritos por Ivaldo Lima (2014) como: “[...]grupos percussivos formados normalmente por jovens brancos de classe média, interessados, sobretudo, em fazer música.”(p.72). Estes grupos nascem especialmente com influência do sucesso que o movimento Mangubeat⁴ teve nos anos 1990, Loianne Minduri (2016) em sua dissertação intitulada “Nos Passos do Mangu Beat: Rastros e ecos de uma Identidade Cultural desde os diálogos com os Estudos Culturais Britânicos” aponta que:

“Modernizar o passado” também serve de mote ao movimento Mangu Beat como um todo, o tempo inteiro o mangu busca essa modernização do tradicional, no momento em que traz o maracatu rural da Zona da Mata para a classe média, quando mistura tambores com guitarra num cantar falado da embolada, o Mangu está criticando uma visão purista que endeusa os sons do passado sem poder alterá-los. (2016, p.75)

Porém, apesar dessa movimentação cultural, a ideia da oficina não surge diretamente do Mangu Beat, ou de Recife, segundo Carlos Lima (s.d):

⁴ Em 1991, nasce um movimento de contracultura, no Recife - PE, onde misturava-se cultura popular, como o maracatu, com ritmos globais, unindo artes visuais, jornalistas, músicos, como por exemplo o Nação Zumbi. Um grande marco do movimento foi o Manifesto do Mangu, escrito por Fred Zero Quatro, disponível em: http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_manifesto1.html

A reinvenção do maracatu em Alagoas diferente do que se pensava a movimentação do maracatu em Alagoas não foi por influência direta de Pernambuco, o que permitiu o primeiro passo do Novo Maracatu em Alagoas no século XXI, foi o convite que Wilson Santos recebe para facilitar uma oficina de percussão no Festival de Música do Ceará, atividade em nível de nordeste. A estadia em Fortaleza permitiu a Wilson quebrar com o que ele chama de bairrismo local, voltando para Maceió inicia as atividades necessárias para a realizar a oficina de percussão com o ritmo do maracatu, intitulada Oficina de Maracatu. (p.03, s.d.)

Aqui permito-me destrinchar com mais detalhes esse apontamento de Carlos Lima a partir de diálogos que tracei com o Mestre Wilson Santos. Wilson é Mestre da Orquestra de Tambores, grupo percussivo fundado em 2004 que têm cerca de 19 anos de existência e já fez turnês, gravou discos e participou de muitos eventos e premiações, é possível ter ideia da potência deste grupo a partir do vídeo disponível na plataforma Youtube no canal do Teatro Deodoro intitulado [A Percussão de Wilson Santos](#)⁵ além é claro deste vídeo ser expressão imagética e dado concreto de sua importância não só para com a reinvenção do maracatu em Alagoas, mas também para compreender sua trajetória como expressivamente condutora da cultura popular negra alagoana, não me atentarei as especificidades deste documentário, mas deixo aqui a relevância desse vídeo para construção deste trabalho, tendo em vista que Wilson Santos é pivô de toda essa nova movimentação do maracatu na cidade de Maceió até chegar na atuação do Maracatu Ya Dandara.

Depois de um dos ensaios do Ya Dandara, em um diálogo que ocorreu entre Wilson, Dani Lins, Camila, Laila e eu, indaguei acerca desse momento e Wilson Santos afirmou que de fato foi ao Ceará com a Orquestra de Tambores a convite de Tereza Monteiro, repórter do jornal 'O povo' onde ministrou uma oficina de percussão, nesse momento foi convidado junto com os outros integrantes a visitarem o ensaio do Maracatu Caravana Cultural do mestre Marcelo Santos o qual relatou ser extremamente organizado e que mesmo no ensaio, mantinham suas posições, suas baquetas só eram levantadas a partir do comando do mestre entre outros aspectos que chamaram a atenção de Wilson. Depois deste momento, saíram todos para conversar e beber, foi neste momento que o Mestre Marcelo indagou Wilson acerca de suas expressões sobre o Maracatu Caravana Cultural, onde Wilson Santos colocou a sua posição 'bairrista' apontando que cada estado do Brasil possui suas expressões culturais específicas e que não deveria haver necessidade de captar o Maracatu de Recife, Pernambuco para outros Estados, como o Ceará, pois este deveria valorizar primeiramente as expressões nascidas ali. Logo é rebatido com a informação de que o Maracatu também tem origem no Ceará.

⁵ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=s1ggv9c9lss>

Para complementar este fato trazido no relato de Wilson, cito Ana Cláudia Rodrigues da Silva (2004) em sua dissertação de mestrado intitulada “Vamos Maracatucá!!! Um estudo sobre os maracatus cearenses” que escreve:

O maracatu cearense é considerado diferente, exótico, porque seus participantes pintam o rosto de preto e existem muitos homens vestidos de personagens femininas, como a rainha. No início do maracatu, só participavam homens, e foi assim por muito tempo. Mas na atualidade encontramos um grande número de mulheres participando do cortejo. No entanto, em alguns grupos, as mulheres não podem participar de determinadas alas, como a da bateria e da corte, para manter a tradição dos antigos maracatus. O maracatu também é conhecido por seu ritmo lento, cadenciado. Mas, com o passar do tempo, os ritmos variaram muito e continuam variando. Cada grupo guarda especificidade em seus ritmos. Os primeiros registros dos maracatus cearenses relatam que estes entoavam “melodias sepulcrais”, acompanhadas por instrumentos como ganzá, deixando a entender que o ritmo seria lento, cadenciado. (p.58-59)

Um material audiovisual que acho pertinente trazer sobre o grupo de Maracatu Caravana Cultural do mestre Marcelo Santos é o [20 anos de Caravana Cultural](#)⁶ um breve documentário da história do grupo, que tem como componente sonoro em uma de suas partes, uma música, acredito ser autoral do grupo, que diz “Pernambuco empresta o baque para caravana tocar, baque virado, baque nação, com a força do Ceará” o que pode relatar uma ausência de identificação do grupo cearense com a ideia de um maracatu originado no estado.

Com essa nova constatação do maracatu visto por outra perspectiva, que não a que ligasse diretamente ao estado de Pernambuco, Wilson diz ter ficado “com aquilo na cabeça” e refletindo sobre as diversas possibilidades e origens do maracatu, quando retorna a Alagoas, toma conhecimento da origem do maracatu alagoano e de sua trajetória silenciada pela Quebra de Xangô e isso faz com que ele queira retornar essa prática nas terras. É nesse momento que ele entra em contato com os outros integrantes da Orquestra de Tambores para que com o cachê recebido nessa ida ao Ceará referente a oficina que ministraram fosse revertida em parte para uma oficina de Maracatu, não tendo obtido um retorno positivo, decidiu que faria sozinho, entrou em contato com o Centro de Belas Artes de Alagoas - CENARTE, local onde ocorreu a 1ª oficina de Maracatu, construiu muitos dos instrumentos utilizados na oficina com recurso próprio e com suas próprias mãos artesanalmente. Sobre a divulgação, disse ter tido muitas dúvidas sobre se apareciam pessoas para oficina, e que chegou cerca de 2h antes do horário marcado, a primeira pessoa a chegar foi Paulinha Malungo a qual ele aponta que naquele momento fez com que ele acreditasse que chegariam mais pessoas, e chegaram, aconteceu a oficina.

⁶ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=YsbmYswUI1s>

Desta oficina, ministrada por Wilson Santos em 2007, nasce, posteriormente, grupos de percussão de ritmo de Maracatu ou, simplesmente, grupos de Maracatu, sendo o primeiro grupo o Maracatu Baque Alagoano onde Wilson Santos foi o primeiro Mestre, ficando no grupo por cerca de 1 ano, o Baque Alagoano construiu-se e consolidou-se nas terras alagoanas. Citarei aqui duas produções audiovisuais referentes ao grupo, encontradas na plataforma do *Youtube*, nos canais Baque Alagoano e Festa das Águas sucessivamente. O primeiro, intitulado “[“Na Terra de Zumbi” - Maracatu Baque Alagoano](#)”⁷ leva o nome de umas das músicas gravadas em EP pelos 15 anos do grupo que leva o mesmo nome “Na terra de Zumbi”, com imagens de Louise Barbosa e letra composta pelo Mestre Marcelo Melo:

NA TERRA DE ZUMBI TEM UM BAQUE FORTE QUE ENTOA,
FAZENDO RESSURGIR O MARACATU EM ALAGOAS.

TRAZ DE VOLTA ESSE RITMO PERDIDO HÁ VÁRIOS ANOS,
APRESENTO À VOCÊS, O BAQUE ALAGOANO.

O vídeo publicado em 23 de fevereiro de 2023, além de trazer a música em ritmo de maracatu e a letra que faz referência ao personagem mais reconhecido pela formação dos quilombos e resistência negra nas terras alagoanas e no Brasil como um todo, referindo-se também ao apagamento do maracatu alagoano, mostra imagetivamente a construção identitária do grupo à medida que apresenta também as cores azul e vermelho, da bandeira de alagoas, como tons do grupo em seu estandarte, a quantidade expressiva de integrantes, em maioria branca, as coreografias do grupo, entre outros aspectos.

No segundo vídeo, publicado em 11 de março de 2021, intitulado “[Maracatu Baque Alagoano - Chegou o meu Baque chegou \(Festa das Águas\)](#)”⁸ que também leva nome de uma das músicas do grupo, com Filmagem de Vanessa Mota, Marcos Caraciolo e Paulo Silver e fotografia de Jéssica Conceição e Juliana Barretto, com composição de Fran Oliveira e Mestre Dalmo, diz:

CHEGOU, CHEGOU,
CHEGOU MEU BAQUE CHEGOU.
NA BEIRA DO MAR CORRENTEZA,

⁷ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=2fcg3gCf4qQ>

⁸ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=SPbcaDBexP4>

A VELAR O MEU BAQUE CHEGOU.

CHEGOU, CHEGOU,
 CHEGOU MEU BAQUE CHEGOU.
 NA BEIRA DO MAR CORRENTEZA,
 A VELAR IEMANJÁ QUEM MANDOU.

A música faz referência direta a Orixá Iemanjá e o vídeo em si é referente a Festa das Águas que ocorre anualmente na cidade de Maceió em homenagem a orixá Iemanjá, comemorado principalmente pelos terreiros da cidade, que juntam-se em giras a beira do mar para rituais e oferendas, no fim do vídeo encontra-se uma fala acerca da origem do grupo que corrobora com a descrição de Wilson Santos, o qual é a Produção Artística do vídeo, esse que foi produzido no segundo ano da pandemia de COVID-19. O material audiovisual também traz consigo as cores da bandeira de Alagoas, nos figurinos e alguns instrumentos, algumas distribuições dos instrumentos chama minha atenção, os três xequerês estão sendo tocados por mulheres, a puxadora é uma mestra, encontram-se referências femininas também na caixa, na voz e em uma das alfaias. Também deixo aqui minhas observações acerca do material contido no LP do grupo, onde é possível compreender um interesse de reconstrução histórica do maracatu como patrimônio alagoano, mesmo que o grupo seja compostos por pessoas majoritariamente brancas e de classe média, a ideia central torna-se construir a imagem de um maracatu do povo alagoano homogêneo.

No grupo Maracatu Baque Alagoano houve um racha, deste surge um novo grupo percussivo de ritmo de maracatu, chamado Coletivo AfroCaeté, Leticia Lima (2020) apresenta em sua monografia intitulada “Na Virada do Maracatu”: Territorialidade Cultural e Midiática na sede do Coletivo Afrocaeté que:

O surgimento expressivo de grupos de maracatu após 2007, com características como a desvinculação religiosa e a formação de maioria branca, reflete o caráter variável da busca por pertencimento e identidade, que depende dos sujeitos envolvidos. Diferente dos coletivos culturais dos anos 80 e 90, mais ligados à juventude da periferia, os nascidos após a disseminação de estudos sobre o Quebra de Xangô têm, em sua maioria, construção associada a estudantes e professores universitários de classe média. O Coletivo AfroCaeté emerge nesse cenário com o objetivo de redescobrir uma certa identidade, pautada na resistência dos quilombolas e caetés. (p. 28)

Um audiovisual do Coletivo AfroCaeté encontrado também na plataforma de vídeo *Youtube* é o intitulado [Coletivo AfroCaeté - Canto às Alagoas \(Festa das Águas\)](https://www.youtube.com/watch?v=XjqDsOEKpGI)⁹, também do

⁹ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=XjqDsOEKpGI>

canal Festa das Águas, citado anteriormente sobre a produção imagética do Baque Alagoano, sendo vídeos frutos do mesmo projeto, referente a Festa das Águas que ocorreu em meio a pandemia, com mesma direção artística de Wilson Santos e segue com todas a equipe de filmagem e fotografia. A música Canto às Alagoas é de autoria de Manu Preta e arranjo de Sandro Santana, diz:

ALAGOAS, MEU CANTO É DAS ALAGOAS
EU SOU AFROCAETÉ
ALAGOAS, TERRA DE BARCO E CANOAS
LUGAR DE HOMEM DE FÉ

MEU TAMBOR REPICADO
É O AVISO DOBRADO
QUE EU QUERO PASSAR
VOU FAZENDO CORTEJO
NAS RUAS, NOS BECOS
EM TODO LUGAR

VOU FAZENDO A FESTA
TREMENDO ESSA TERRA
COM O SOM DO TAMBOR
VEM BATENDO O GONGUÊ
VAI VIRANDO ALFAIA
REPICA AGOGÔ

VAI ABRINDO CAMINHO
QUE O MEU COLETIVO
AGORA VAI PASSAR
QUANDO O MESTRE APITA
A GALERA SE AGITA
E COMEÇA A RUFAR

TRAGO A FORÇA DO RAIOS
E O BALANÇO DO MAR

QUANDO TOCO O TAMBOR
ÊPA-HEY, IANSÃ,
ODO-YÁ, IEMANJÁ,
VOU PEDINDO AGÔ

A música do AfroCaeté tem um apelo grande a religiosidade, também parte de um álbum intitulado 'Maracatu de Ouro' é possível perceber a recorrência à religiosidade de origem africana, e a aspectos culturais indígenas, sendo possível concluir um interesse que ao mesmo que se parece com o Baque se distancia, pela caracterização das origens alagoanas em sua formação quando se fala em heterogeneidade cultural, mesmo que aqui também seja constatado a maioria branca de classe média que não representa o conjunto dos grupos citados anteriormente.

Outro grupo que utiliza do ritmo de maracatu em Alagoas, que em uma escolha consciente vejo a necessidade de citar é o Rock Maracatu. Um dado visual do grupo é o vídeo disponibilizado no Youtube intitulado [Fernanda Guimarães & Rock Maracatu - Ao vivo em Marechal Deodoro \(10ª Flimar 01/11/19\)](#)¹⁰ contendo um relato de origem e sua aproximação com o grupo Baque, existe uma percepção do Quebra como causador do apagamento do maracatu em Maceió, também contém duas músicas autorais do grupo.

No todo, todos os grupos de Maracatu apresentados acima, sendo o Baque Alagoano, o Coletivo AfroCaeté e o Rock Maracatu, compreende a necessidade da reminiscência do ritmo de maracatu em Alagoas, além de terem uma consciência da histórica do ritmo, carregam consigo o empenho de propagar o Maracatu como patrimônio cultural do estado.

Todos estes apontamos acima destacam no cenário do Estado de Alagoas, mais especificamente na capital Maceió, moldam uma reestruturação, onde há grupos de percussão de ritmo de Maracatu, que apropriam-se da sonoridade do Maracatu. Porém esse movimento não é um apagamento das tradições, mas sim, um restabelecimento da mesma, já que em 1912 com a Quebra de Xangô que acometeu a destruição de terreiros e perseguição dos adeptos de religiões afro, foi também responsável por contribuir com o desaparecimento de grupos de Maracatu alagoanos que eram muito presentes durante os carnavais de rua.

¹⁰ Link: https://www.youtube.com/watch?v=tb2_-QYLC-Y

3 MARACATU FEMININO: QUE BAQUE É ESSE?

A expressão ‘Maracatu feminino’ neste capítulo será tratado não como um gênero de maracatu, como o maracatu baque solto ou maracatu baque virado, aqui essa expressão toma sentido no que refere-se aos membros do coletivo de um grupo, ou seja, um grupo de maracatu feminino é um grupo composto exclusivamente por mulheres. Dado esse fato, compreendo a necessidade de dimensionar o Maracatu Feminino. Por meio de uma busca em repositórios universitários, é possível encontrar alguns trabalhos que já envolvem esta narrativa, assim, pretendo construir aqui uma contextualização desse movimento em suas diversas formas a partir dos trabalhos encontrados, conjuntamente, auto etnografar a minha vivência como participante ativa do Maracatu Yá Dandara e uma breve história de vida da Mestre Dani Lins, fundadora do Yá.

3.1 Contextualizando o Maracatu Feminino

Inicialmente, escolho a dissertação de mestrado em Antropologia de Tamar Vasconcelos (2016), intitulada ‘As subjetividades e feminilidades no Coração Nazareno: Um estudo etnográfico em um Maracatu de Baque Solto Feminino de Nazaré da Mata’ partindo de uma discussão acerca do Maracatu Rural, que descreve como sendo “ [...] uma mistura de compromisso e lazer, de religiosidade e diversão.”(p.10) e que a intervenção de um grupo feminino nesse meio seria dividir estes aspectos com os homens.

O trabalho de Vasconcelos (2016) traz à tona uma questão pertinente sobre o papel feminino na história do maracatu rural, mesmo este sendo inicialmente composto por homens, onde até as personagens femininas eram homens vestidos com roupas ditas femininas. O papel feminino era por trás das câmeras ao que confere o cuidado: produção das roupas e rezadeiras que pediam proteção e que voltassem vivos do carnaval. Sendo assim, o Maracatu Coração Nazareno constitui um grupo feminino que preenche toda a expressão cultural, ao que compete os personagens de ambos os sexos e a banda. A forma como o grupo escolhe imprimir essa expressão de feminilidade em suas apresentações é utilizando-se de representações do imaginário social do que é feminino, como o uso de batom e a cor rosa.

O homem, segundo Vasconcelos (2016) constitui um papel importante ao que refere-se a iniciação e validação do Maracatu Coração Nazareno, como na ajuda com a confecção das vestimentas da Cabocla de Lança que passou de 30 kg para 18kg. E que:

[...]ainda necessita da aprovação dos homens para adquirir legitimidade e aumentar a sua aceitação diante da sociedade. Aos homens cabe o prestígio, o poder, a capacidade de liderança, a virilidade, a força e o destaque na brincadeira. A mulher, a fragilidade, a natureza, a sensibilidade, o cuidado e a leveza. As relações de poder entre os homens e as mulheres na tradição continuam desiguais. (VASCONCELOS, 2016, p. 99)

A iniciativa do Maracatu Coração Nazareno vem da Associação das Mulheres de Nazaré da Mata - AMUNAM, onde as mulheres se reúnem para discutir sobre o maracatu, as roupas, o estandarte e o grupo. Vasconcelos (2016) também aponta que a associação paga cachês as integrantes do Maracatu em cada apresentação, uma forma de estimular a participação e permanência das mulheres. O Maracatu não possui ensaios e sambadas.

Entre vários dados audiovisuais que encontrei do grupo, separei um dos vídeos da plataforma *Youtube* intitulado ‘[Maracatu Coração Nazareno](#).¹¹’ datado do ano de 2009 e publicado apenas em 2011, é uma cobertura da TV Comunitária Canal Capibaribe do Evento dos Pontos de Cultura, capaz talvez de mensurar a riqueza visual e sonora do grupo. Além destes registros, é possível encontrar também o álbum do maracatu nas plataformas *Spotify* e *Youtube* entre outras, intitulado ‘Nazaré da Mata’ com 6 faixas, incluindo ‘Eu sou mulher’ de 4min36s que diz em trecho:

POR ONDE EU TENHO PASSADO A GALERA ME CONQUISTA
JÁ TENHO NOME NA LISTA HORA QUE EU FICO PENSANDO
NAZARÉ SE ORGULHANDO POR TER UMA MULHER CANTANDO

Finalizada esta apresentação do Maracatu feminino Coração Nazareno de baque solto, prossigo a tentativa de dimensionar o Maracatu feminino com mais duas dissertações, trabalharei estas em conjunto pois tratam do mesmo movimento o Baque Mulher. Essa movimentação em torno do maracatu é fundada e idealizada pela Mestreira Joana Cavalcante, e possui cerca de 30 filiais no Brasil e em Lisboa - Portugal (ARAÚJO, 2020).

A dissertação de mestrado em Cultura e Sociedade de Héveny Araújo (2020) de título ‘Maracatu pelas mãos de mulheres: Histórias e Memórias encruzadas pelo Axé, Resistência e Militâncias no Baque Mulher’ é um trabalho engajado nas perspectivas feministas e guia-se metodologicamente pela Etnomusicologia, considerando a manifestação sociocultural por um ângulo dos atores sociais que detêm saberes ancestrais e que a constitui (ARAÚJO, 2020).

¹¹ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=rDsvseAzu1Y>

Já a dissertação de mestrado em Educação Sexual de Tatyana Rodrigues Anselmo (2020) de título ‘O Baque Mulher: Batucando o empoderamento feminino com a tradição sociocultural do Maracatu de Recife/Pe a Ribeirão Preto/Sp’ também trabalha ideias engajadas em uma autonomia feminina e nas expressões socioculturais afro brasileiras, sendo uma pesquisa qualitativa e participante (ANSELMO, 2020).

Para Araújo (2020) o Baque Mulher configura:

Mulheres no Brasil e no mundo estão promovendo acolhimento, combatendo o machismo, racismo e a intolerância religiosa por meio da música do maracatu nação. Ecoando seus tambores, girando suas saias e entendendo que não estão sozinhas e que podem ser o que quiserem. (p. 129)

E para Anselmo (2020):

[..] o “Baque Mulher” no sentido de reconhecimento das formas de violência, prevenção e enfrentamento das mesmas, que se fortalece desde a potencialização dos coletivos, por meio de diálogos, redes de apoio, bem como na composição das loas que expressam, para a sociedade, o sentido social e político do movimento feminista “Baque Mulher” [...] (p.91)

O Baque Mulher em sua conjuntura é centralizado na Mestra Joana e ramificada por seu pólo inicial em Recife e as demais filiais, com Regimento interno, e eventos anuais para oficinas e encontros entre as integrantes dos grupos. Além disto, permeiam cores padrões como o rosa e o laranja e vestem saia como uma forma de protesto, já que o uso das saias era algo pejorativo de descrédito e segregação dentro do maracatu nação, elas tomam para si como um símbolo de empoderamento (ANSELMO, 2020). Araújo (2020) indica: “As cores, os brilhos, o batom chamativo e as saias girando pelas ruas do Recife eram só artifícios para “chamar atenção” para que todos pudessem ouvir a mensagem que estamos emitindo/recebendo.”(p.131).

Como forma de enriquecimento de dados, o vídeo [‘Baque Mulher como ferramenta de luta e empoderamento feminino | Mestra Joana | TEDxCampinasStudio’](https://www.youtube.com/watch?v=kO2hWSLtkLo)¹² do canal de Youtube do TEDxtalks traz informações direto da fonte primária, a Mestra Joana, acerca da trajetória de sua vida em meio a criação e objetivos do Baque Mulher, sendo um registro muito atual, de março de 2023. Também neste registro é possível entender as motivações da criação das Loas tão fortemente engajadas nas lutas feministas, essa terminologia é usada principalmente para definir as músicas dos maracatus nação. Uma destas loas encontrada no trabalho de Tatyana Anselmo (2020) diz:

¹² Link: <https://www.youtube.com/watch?v=kO2hWSLtkLo>

SINTO UMA FORÇA QUE BROTA DE MINHA ESSÊNCIA, SEI QUE DE MIM
NÃO BASTO, MAIS VELHAS INICIARAM
CORRENDO, GRITANDO BEM ALTO, NESSA LUTA CONTRA O OPRESSOR
SOU MENINA, SOU MULHER, SOU MAIS VELHA, JUNTAS SOMOS UMA
ÚNICA VOZ
LUTO E EDUCO POR MIM E POR TODAS QUE AINDA VIRÃO
HONRO QUEM TUDO INICIOU, MESTRA JOANA E SUAS MÃES, QUE NOS
GUIA COM TANTO AMOR
CHORO POR UMA MULHER QUE VIOLÊNCIA JÁ SOFREU
PEGO EM SUA MÃO, PORQUE TODAS NÓS JÁ POR ISSO PASSAMOS
SENTIMOS JUNTAS AS DORES DE SER QUEM SOMOS
COM FÉ E ESPERANÇA, NOSSA FORÇA NOS MANTÉM UNIDAS
SABEMOS DE NOSSAS DESAVENÇAS, LUTAMOS CONTRA O QUE NOS
SEPARA
DIALOGANDO NO DIA A DIA OLHAMOS PARA NOSSA DIVERSIDADE
COMO ALGO QUE NOS IMPULSIONA
AS REDES SE FORMAM COM PESSOAS DE CORAÇÃO SENSÍVEL
QUE SE UNEM A UMA CAUSA COM BASE EM DIREITOS HUMANOS
SOMOS MAIS FORTES DESDE QUE ESTAMOS JUNTAS
SOMOS RAÍZES E FRUTOS DAS SEMENTES QUE PLANTAMOS NA
CAMINHADA DA VIDA

Outro dado audiovisual do grupo é o [“Desfile Oficial Baque Mulher 2020 - Movimento FBV”](#)¹³ disponível no próprio canal de *Youtube* do Movimento Baque Mulher F.B.V. É possível identificar a grandeza do movimento, tendo em vista que a informação dada é de cerca de 200 mulheres em formação neste cortejo, as cores e o uso das maquiagens ficam muito evidentes, assim como o rufar dos tambores e as loas cantadas.

Tendo feito esse apanhado sobre o Maracatu Feminino usando exemplos de alguns trabalhos produzidos nesta temática e dados audiovisuais, proponho adentrar na realidade vivenciada por mim como integrante ativa do Maracatu Ya Dandara, movimento que nasce em territórios alagoanos, na capital de Maceió.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=zciFkDGSpKs>

3.2 Maracatu Yá Dandara

O Grupo de Maracatu Yá Dandara, o qual faço parte desde sua formação em novembro de 2022, nasce do desejo da musicista e Mestre Dani Lins de construir um maracatu de mulheres em Maceió, Alagoas. A primeira oficina aconteceu em 21 de outubro de 2022, que em maioria tinha público derivado das aulas do grupo Batuque Yá, grupo percussivo composto por mulheres, também ministrado por Dani Lins em colaboração com o Mestre Wilson Santos, seu esposo, tendo ele uma importância fundamental no cenário atual do Maracatu em Alagoas como aponta Carlos Lima (s.d) em “A Reinvenção do Maracatu em Alagoas no século XXI” e outros pesquisadores do tema. A segunda oficina acontece no dia 26 de novembro de 2022, agregando mais mulheres ao grupo.

As chamadas para as oficinas aconteceram no Instagram, na conta do Batuque Yá e posteriormente no Instagram do próprio Maracatu Yá Dandara, sendo essa a forma principal de alcance ao público, além do local de acontecimento das oficinas serem o Teatro Deodoro, localizado no Centro de Maceió, que não está dentro de um bairro ou comunidade específica populosa, mas em um local de mobilidade e fluxo de pessoas. A primeira oficina de Maracatu para Mulheres, teve a inscrição sendo 1kg de alimento não perecível, e possuía apoio do Governo do Estado de Alagoas. Desde então já houveram mais duas oficinas, todas gratuitas, e que culminaram em mais integrantes para o grupo de Maracatu Yá Dandara.

Os ensaios que são semanais, acontecendo todos os sábados, mesmo aqueles em feriados, muitas das integrantes, que nos auto denominamos Yas, preferem manter os ensaios. Esses são localizados no Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore¹⁴, que leva o nome de um folclorista já citado neste trabalho por suas escritas envolvendo o maracatu, ficando localizado à beira da Praia da Avenida, a menos de 2km de distância do Teatro Deodoro, onde aconteceram as primeiras oficinas.

A cor do grupo foi dada pela Mestre Dani Lins sendo roxa, essa cor tem significado profundo, ao tempo que foi escolhida por se símbolo da Orixá Nanã, é possível fazer outras correlações como também ser a cor do feminismo na luta por igualdade e libertação e de ser a junção das cores vermelha e azul da bandeira de Alagoas. Já na questão de vestuários Dani

¹⁴ “O Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore (MTB) é um equipamento cultural da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). O MTB foi criado em 20 de agosto de 1975 e instalado inicialmente, no bairro do Pontal da Barra, em Maceió.

O nome do Museu é uma homenagem ao professor, médico e folclorista Theotônio Brandão Vilela, cuja coleção de arte popular foi doada à Universidade Federal de Alagoas. Théo Brandão também fez doações de fotografias, folhetos de cordel, livros, discos, filmes em super-8, fitas de vídeo, slides e fitas cassete de antigas manifestações da cultura popular, que ele foi guardando ao longo da vida.” Informações disponíveis em: <https://ufal.br/ufal/extensao/equipamentos-culturais/museus/museu-theo-brandao>

sempre procurou conforto, praticidade e refletir o gosto particular de cada Yá, já que muitas não gostavam do uso de saias, se optou por calças wide roxas ou brancas em maioria, e uma camisa branca com o símbolo do Yá Dandara que pode ser customizada por cada integrante.



A esquerda a logo usada pelo Maracatu Yá Dandara e a direita meu primeiro contato com o xequê, instrumento que toco no grupo

Nesse processo, que dura cerca de 1 ano, construí possibilidades no meu imaginário de leituras da construção identitária do grupo, percebendo questões para além da eventual e clara construção de grupo percussivo feminino. A forma como a Mestreza conduz os ensaios e apresentações e as interações de nós, integrantes, levando as crianças, partilhando histórias de vida, fazendo lanches coletivos, construindo vínculos de amizade e fortalecimento feminino.

Apesar de ter um recorte claro de gênero, as agentes deste grupo são diversas, suas posicionalidades de raça-lugar-classe são fundamentais para compreender a heterogeneidade feminina, segundo Avtar Brah (2006) em seu texto “Diferença, diversidade, diferenciação” a desigualdade nacional e internacional na discussão acerca do gênero feminino, onde a condição social classifica e diferencia mulheres, mostra que mesmo as categorias individuais não são internamente homogêneas, assim aponto a necessidade de perceber o Maracatu Feminino sob uma perspectiva onde cada questão foi historicamente contingenciada e

especificada, de forma que o contexto e demandas foram formadores e construtores das realidades individuais (BRAH, 2006).

No Maracatu Ya Dandara as perspectivas de construção coletiva como um espaço de aprendizado aproximasse de Woolf (2014) mesmo que em um contexto diferente, onde ela procura demonstrar os obstáculos que envolvem a produção feminina na escrita, e aqui tratamos de mulheres dispostas a aprender e tocar percussão, quando a realidade vivida dentro do grupo entende a necessidade de um “teto” que apresente condições favoráveis de estabilidade e tranquilidade para desenvolver as atividades. Quando exponho isso, refiro-me a construção de um espaço acolhedor, de diversão e afeto, parafraseando uma das nossas mais velhas, Dona Ângela: “Eu venho aqui para me divertir, com muita responsabilidade, mas para me divertir!”.

É possível compreender essa demanda de lazer e diversão à medida que como Nochlin (2016) aponta a própria ideia de gênero e o tipo de demanda e expectativa imposta para cada qual como fator relevante para produção da arte, sendo possível correlacionar que o progresso dentro do cenário de maracatu, perpassa questões acerca de “raça-meio-momento”(p.14) onde compreende-se esses apontadores como fator de crescimento ou não da arte feminina, então um cenário e um espaço que é estabelecido para tocar maracatu entre mulheres, considera-se que não há uma opressão ou constrangimento de cunho machista que impeça o fazer feminino.

É importante esclarecer um apontamento pertinente o qual considero uma limitação deste trabalho, ao mesmo que entendo que este não é o objetivo por hora, mas o fato raça-meio-momento define quais mulheres podem e têm acesso a esses espaços tendo em vista os ensaios do Maracatu Ya Dandara. Receio não ter este dado factual para definir com veracidade minhas hipóteses, porém, como já relatado em momentos anteriores deste trabalho, é possível que haja uma concentração maior de pessoas brancas e de classe média dentro destes espaços, à medida que considera-se que estas pessoas podem dispor mais tempo e ter mais acessos a lazer, considerando o cenário brasileiro de segregações sócio econômicas que afetam também pessoas pretas, e ainda mais mulheres pretas, onde:

[...] o lazer não pode ser conceitualmente homogêneo, à medida em que sua vivência não é a mesma em uma sociedade de classes, racista, machista, homofobia e opressora. Ainda que as pessoas possam construir desejos semelhantes sobre o lazer, as vivências e as barreiras impostas às pessoas negras, sobretudo às mulheres negras [...] constituem particularidades que precisam ser tensionadas. (DORES; SILVA; RAMOS; STOPPA; ISAYAMA, 2022, p.352)

Compreendo que o Grupo de percussão de ritmo de Maracatu Yá Dandara possibilita a inserção de mulheres diversas, por sua localidade centralizada, não geograficamente, mas no sentido em que várias linhas de ônibus se cruzam no Centro comercial da cidade. Outro fator é financeiro, por sempre procurar manter suas oficinas gratuitas para ingresso de novas Yas, também no fato de que nós membros do grupo contribuimos mensalmente com um valor de 30,00, mas existe um sistema de bolsistas, sem restrições, para aquelas que não conseguirem contribuir. E por fim, mas não menos importante que os outros fatores, é a possibilidade de construção de laços com outras mulheres, visando o acolhimento, o aprendizado, a diversão e o lazer.

3.3 Mestra Dani Lins

Neste último subtópico do segundo capítulo deste trabalho, compreendo a necessidade de apresentar a Mestra do Ya Dandara, Dani Lins, ao que compete sua trajetória com a música. Nascida e criada na cidade de Maceió, envolveu-se com as questões artísticas desde a infância, com 8 anos de idade, fazendo parte de um grupo cultural chamado Grupo de Folguedos Axé Zumbi no bairro do Vergel do Lago, que ensaiava na Escola Estadual Thomaz Espíndola, com o Mestre Geraldo, composto de integrantes da comunidade, jovens e adultos, onde havia várias atividades, como Baião, Coco de Roda, Pastoril e Maracatu. Daí nasce o primeiro contato de Dani com o Maracatu, onde ela relata ter sido um “maracatu de dança mesmo” com a corte do maracatu, onde tinha as Catirines, o casal da corte, rei e rainha.

O início com a música se deu a partir de uma atividade escolar onde estudava, na Escola Municipal Rui Palmeira, no Vergel do Lago, com sua professora de música que pediu que fosse feita uma pequena partitura, Dani encontrou-se sem saber para onde ir e procurou ajuda com o irmão Djalma Santos que já era músico profissional, o qual ajudou na realização da atividade e seu irmão quis prosseguir ensinando Dani a tocar trombone de vara, onde no tempo não existia mulheres que tocassem o instrumento, ela descreve como um instrumento muito masculino, o que atualmente já é possível ver um outro cenário. Ela diz que só havia uma história de uma moça de Recife que tocava trombone de pisto. Onde Dani diz que só tinha conhecimento dela e desta outra moça que tocavam há cerca de 20 anos atrás. Mesmo relatando sua dificuldade em aprender este instrumento, e a impaciência de seu irmão ao ensinar.



Fotografias disponibilizadas do acervo pessoal da Mestre Dani Lins.
A esquerda seu irmão Djalma Santos e Dani Lins segurando os trombones e a direita Dani tocando trombone.

Com seu irmão também iniciou a aprendizagem na percussão, onde ela não demonstrava muito apreço inicialmente, pois até então seu prazer era a dança, porém, seu irmão insistia em que ela precisava aprender a tocar, já que eram de uma família muito humilde e passavam por muitas dificuldades financeiras, seu pai faleceu quando ela tinha 3 anos e meio, e sua mãe criou os filhos sozinha, seu irmão e ela. Então, seu irmão dizia que “aprendendo a tocar você ganha dinheiro, dançando você tem que gastar dinheiro”, e ela declara que na época achava beleza no Coco de Roda e na Quadrilha estilizada, sendo seu sonho dançar, mas sempre foi ensinada a tocar, inclusive levando ‘baquetadas’ no pulso, na munheca.



Fotografias disponibilizadas do acervo pessoal da Mestra Dani Lins.
A esquerda, Dani com roupas de quadrilha e a direita, roupas de Guerreiro.

No fim, Dani aprendeu a tocar, foi desenvolvendo com o tempo, passou por vários locais, filas harmônicas, bandas fanfarras, tocou brevemente na Fila Harmônica da Escola Estadual Tiradentes Polícia Militar, onde só havia ela e uma amiga, os outros integrantes eram rapazes.

Com o tempo, crescendo e se reconhecendo, tomou gosto pela música, se profissionalizando, fazendo cursos, ouvindo palestras, conhecendo novos Maestros, e novos ritmos, como o Ijexá, até chegar ao Maracatu. Em 2009, quando iniciou-se o Batuque Yá, o Wilson Santos, ensinou vários ritmos como: o ritmo do coco de roda, samba reggae, incluindo o maracatu.



Fotografias disponibilizadas do acervo pessoal da Mestre Dani Lins.
A esquerda Dani Lins com a camisa do Batuque Yá tocando caixa e a direita tocando xequerê.

Inicialmente, apenas conhecia o maracatu de corte, onde quando criança fez alguns cortejos na avenida, nos carnavais que aconteciam, onde havia dança e ritmo, e apenas em 2009, pode compreender melhor o que era de fato o maracatu, e no ano de 2022 surge a ideia da criação do grupo Maracatu Ya Dandara.

Faço necessária essa pequena descrição de vida da Mestre Dani Lins, a base do que propõe o método de história de vida como é colocado:

É no lugar que mora a memória e a experiência, pois é onde a vida acontece e, assim, é onde o sentido e os significados se inscrevem; ficando ali registrados para serem recriados. No lugar, nas ligações que oferece entre mundo e indivíduo, entre tempo e espaço, entre materialidade e imaterialidade, as mediações simbólicas, fundamentais à vida cotidiana [...] (NOGUEIRA, 2017, p.481)

Compreendo que a trajetória de Dani Lins é primordial para concepção da fundação do Maracatu Ya Dandara e de seus objetivos como grupo. Assim, faço minhas considerações finais ao que tange o termo Maracatu Feminino, que apesar de ser uma concepção de gênero, existe uma diversidade de possibilidades de construção, dado pelo fato da heterogeneidade feminina, em seus diversos lugares geográficos, socioeconômicos e raciais. Porém, é possível perceber que mesmo com relativa intensidade, estes grupos se preocupam com o bem estar das mulheres que o fazem, à medida que protagonizam a cena, que lutam por direitos e que promovem lazer.



Fotografias disponibilizadas do acervo pessoal da Mestre Dani Lins.
Dois momentos de condução do Maracatu Yá Dandara pela Mestre Dani Lins.

4 O FILME ETNOGRÁFICO: SOU UMA MAS NÃO SOU SÓ

Este último capítulo é por si só o filme etnográfico de minha produção, que tem como intuito retratar o grupo Maracatu Yá Dandara, como é bem colocado por Silvia Martins (2020) “Nós não descrevemos pessoas e coisas nos filmes, nós as retratamos.” (p.15). É possível ter acesso a esta produção via plataforma de vídeos *Youtube* com título [‘SOU UMA](#)

[MAS NÃO SOU SÓ - MARACATU YÁ DANDARA](#)¹⁵ no canal em que criei especialmente para publicação deste, de nome Sarah Produções Imagéticas.

Dado estes fatos, entendo a necessidade desse “[...]momento da escrita porque permite articular teoria com consistência analítica” (MARTINS, 2020, p.17). E dividido este em duas partes, a primeira procuro construir um arsenal teórico sobre o método do uso da imagem e do som como dado científico e a segunda é uma análise do filme etnográfico.

4.1 Construções metodológicas

Para iniciar esta discussão acerca do método de produções imagéticas como dado científico, entendo a necessidade de construir historicamente o percurso deste método. O uso da imagem e do som na pesquisa perpassa por um processo histórico de introdução como método nos trabalhos científicos. Peixoto (1999) indica três momentos chaves de forma cronológica, na constituição da antropologia visual: 1) O reconhecimento do valor etnográfico contido nas produções imagéticas e a iniciativa de introduzi-los na pesquisa antropológica; 2) O crescimento do uso da imagem como método na antropologia e as discussões acerca da validação científica desse recurso; e 3) A partir dos anos 1970, verifica-se uma consolidação do caráter científico das informações audiovisuais expresso pela criação de espaços acadêmicos (laboratórios, centros, comitês etc.) dispostos a discutir e criar pesquisas com metodologias etnográficas visuais.

No Brasil, o processo não se diferencia totalmente, discutindo historicamente o uso imagético na produção das Ciências Sociais do país, Koury (1999) indica os três segmentos básicos da produção atual de sua época: os que utilizavam a imagem de forma pontual para registro e catalogação; os que pensavam a imagem de forma analítica sob uma ótica de produção cultural e social; e os que tomavam a imagem como recurso complementar.

A escolha da produção imagética em contexto de filme etnográfico perpassa a construção de um entendimento sobre a utilização desta produção, a partir do referencial teórico é importante pontuar a concepção de uso que tenho, que vai muito além do uso da imagem como apêndice deste trabalho, mas como foco principal, onde o filme etnográfico produzido carrega consigo um valor de dado científico e construtor de um imaginário acerca do objeto de estudo, o próprio Maracatu Yá Dandara.

Tendo revisitado brevemente a história do uso da imagem como método, é interessante ressaltar que no caso das ciências humanas, segundo Leite (1994), ao lidar com

¹⁵ Link: <https://www.youtube.com/watch?v=ISJ0Rwslp78>

documentações imagéticas é necessário levar em consideração as dimensões externas e internas. No caso da antropologia, a autora ressalta as percepções de território compreendendo as “[...]transposições significativas de pormenores corriqueiros, com a focalização dos rituais sociais, dos símbolos e dos significados”(p.134), dessa forma, a imagem como ferramenta textual se revela promissora na medida em que fornece informações e reflexões para o conhecimento, no entanto é um processo que exige cautela e um maior rigor em sua prática.

O uso da imagem e do som como método de pesquisa qualitativa que produz arquivos visuais e servem a pesquisa social é uma possibilidade de construção etnográfica (LOIZOS, 2015). É certo que a etnografia é um dos métodos mais consagrados da pesquisa antropológica, desde o pioneirismo de Bronislaw Malinowski¹⁶ até os avanços teóricos de Clifford Geertz¹⁷ e James Clifford¹⁸. No caso da autoetnografia ou autoantropologia preza-se pela ideia de uma continuidade cultural entre a produção gerada e o grupo pesquisado, possibilitando uma maior flexibilidade conceitual, tendo em vista a autoconsciência de ser também objeto de estudo (STRATHERN, 2018).

Assim, considero que o trabalho aqui apresentado mescla a autoetnografia com a antropologia audiovisual com contribuições mútuas na construção de um trabalho científico engajado nas questões que cercam a ideia de Maracatu Feminino e em específico o Maracatu Yá Dandara. Vindo a agregar ao acervo histórico e imagético do grupo estudado e o qual faço parte como integrante ativa.

Defendo assim como Ribeiro (2005) o uso sistemático da imagem em movimento na pesquisa etnográfica, dessa forma, “a hipermídia etnográfica pode ser um meio de expandir determinados aspectos tradicionais da etnografia, tais como a estrutura narrativa, a intersubjetividade, a plurivocalidade, as linearidades e a utilização pedagógica” (p. 631). Assim, como a imagem fixa ou em movimento a sonoridade possui uma potencialidade analítica crucial para esta etnografia visual, entendendo o som como imagem simbólica da qual pode-se tanto interpretar como representar a vida social (VEDANA, 2010). Tendo em vista a etnomusicologia, considerando uma descrição etnográfica da música no contexto sócio-cultural que se situa, entendendo que ela implica no pensamento e vida social do grupo (NATTIEZ, 2016). Para além disso, o meu papel em campo perpassa a posição de pesquisadora e também de membra do grupo a ser estudado, levando-me a tomar uma

¹⁶ Argonautas do pacífico ocidental, 1922.

¹⁷ A interpretação da cultura, 1973.

¹⁸ A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX, 1998.

perspectiva engajada como caminho para perceber a dinâmica da sociabilidade (PINHEL, 2011).

Finalizado o tópico, aponto a contribuição da autoetnografia mesclada à antropologia audiovisual. Os dois fatores apresentados constituem uma retratação do grupo Maracatu Yá Dandara onde as participantes, incluindo a mim, são objetos deste trabalho. Assim, “[...]considero o filme etnográfico enquanto filme científico. Há uma riqueza imensa de dados etnográficos contidos nesses tipos de filmes.” (MARTINS, 2020. p.16) E de dados autoetnográficos.

4.2 Análise do filme etnográfico

Acredito ser necessário iniciar essa análise situando o cenário em que passa a maior parte do filme etnográfico. Considero que uma das coisas que faz com que o Maracatu Yá Dandara seja reconhecido, a nível de alcance, são suas oficinas, voltadas para o público feminino e com grande esforço para que sejam gratuitas, por isso escolhi majoritariamente cenas da 3ª oficina de maracatu para mulheres, compiladas com algumas outras de ensaios posteriores. A oficina era a terceira em um espaço de menos de 1 ano de grupo e conseguiu alcançar mais de 90 inscrições, acontecendo nos dias 15, 22, 29 de julho e 05 de agosto de 2023.

As filmagens da 3ª oficina aconteceram exclusivamente durante o primeiro dia (15 de julho), logo após fui acometida por uma cefaléia grave o que me levou ao internamento por 11 dias. No dia 19 de agosto voltei aos ensaios, naquele dia não houve tocada, chovia muito, a última cena do filme foi registrada neste dia, das meninas que se dão as mãos em um ato espontâneo, a mais nova é Yara Dandara, filha da Mestra Dani Lins e a mais velha é Ayla, sobrinha da yá Laís.



Still frame da cena final do filme etnográfico.

No dia 26 de agosto, produzi algumas fotografias de um selo que Dona Ângela, a yá mais velha do grupo, levou para que eu registrasse, com muito carinho. O selo dizia “Conjunto Folclorista da Escola Normal Heitor Lira” o qual revelava a seu primeiro contato com a percussão. Uma destas fotografias entrou no filme etnográfico.



A mão que aparece segurando é minha, ao fundo centralizadas estão, da esquerda para direita, Laíla, Mestra Dani e Dona Angela.

No dia 02 de setembro, houve os últimos registros que entraram no filme etnográfico. Os vídeos: 1) Dani afinando uma alfaia; 2) A praia da avenida vista de dentro do museu Théo

Brandão; e 3) A Mestre Dani Lins cantando ‘Girassol’ de Alceu Valença e ensaiando o maracatu, tendo ao seu lado o Mestre Wilson Santos. Também neste dia, Dona Angela me surpreendeu com uma torta em comemoração ao meu aniversário que havia sido dia 30 de agosto.



Foto registro da turma que ensaiou no dia 02 de setembro, na copa do museu Théo Brandão, onde é feito os nossos lanches coletivos sempre ao fim do ensaio, na mesa é possível perceber a torta levada por Dona Angela.

Assim, completa-se os 4 momentos onde foram filmados os eventos compilados no filme etnográfico ‘Maracatu Yá Dandara: Sou uma mas não sou só’. A 1ª versão do filme foi feita sem título e créditos, e foi enviada para os Mestres Dani Lins e Wilson Santos, também para outras yás como Dona Angela, Laíla e Camila, além do envio para minha orientadora Silvia Martins. Obtive respostas positivas de todas(os), houve apenas uma consideração de Camila acerca da falta que senti de ver a trajetória do grupo desde o início, com fotos e filmagens das apresentações, compreendo a colocação, mas entendo que não era esse o objetivo do filme.

Esse processo de construção colaborativa, incluindo o compartilhamento e a devolutiva acerca do material imagético vai de encontro com as recomendações éticas do acesso aos resultados da participação, apontado pela ABA¹⁹ como um direito. Em todas as etapas de produção e escrita o acesso à informação e a resposta ao que foi produzido, permite reconhecer limites, mas também fornece novos horizontes. Como aponta Martins (2020), o diálogo com os interlocutores acerca da produção das imagens fílmicas utilizadas na pesquisa

¹⁹ Associação Brasileira de Antropologia (ABA).

é uma condição fundamental para uma conduta ética. Além disso, é importante frisar que as participantes, incluindo a mim, não sofreram quaisquer risco a sua integridade física ou moral, durante e após o envolvimento de suas imagens, trajetórias e vínculos com a pesquisa.

No que diz respeito às técnicas de produção imagética e sonora, Nichols (2005) apresenta possibilidades no que tange a produção de documentários, indicando seis tipos destes: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. O autor indica que o gênero documentário pode representar aspectos do mundo histórico, bem como a escolha da forma de produção é tão relevante quanto o que permanece apesar desta escolha. O documentário/ filme etnográfico produzido nesta pesquisa caracteriza-se como multifacetado quando considero as possibilidades de produção apresentadas por Nichols (2005).

Assim, considerando o documentário como filme etnográfico, Silvia Martins (2020) apresenta *still frames* de sua produção etnográfica audiovisual, consistindo em capturas de imagens do filme, e estas estruturam um Quadro de decupagem técnica como forma de melhor elucidar e organizar sua produção, o que levo como referência para construção da Tabela abaixo:

Tabela de Decupagem Técnica de Cena, Sonoridade e Tipo de Documentário				
Nº	Cena	<i>Still Frame</i>	Sonoridade	Tipo de Documentário
1	[0'00'' 0'22'']		Som de voz e palmas cantando e tocando em ritmo de maracatu a música 'Sou uma mas não sou só'	O modo poético
2	[0'23'' 0'34'']		Repetição da sonoridade da cena nº 1	O modo poético
3	[0'35'' 0'43'']		Repetição da sonoridade nº 1 até 0'37''	O modo poético

4	[0'44'' 2'05'']		Fala da Mestra Dani Lins + interação comigo + reação das yás e participantes da oficina	O modo participante
5	[2'06'' 2'21'']		Voz da Mestra Dani Lins e alfaias cantando e tocando a música 'Girassol' de Alceu Valença	O modo observativo
6	[2'22'' 4'27'']		Fala do Mestre Wilson Santos	O modo observativo
7	[4'28'' 4'47'']		Yás e participantes tocando alfaias ao ritmo do atabaque do Mestre Wilson Santos	O modo observativo
8	[4'48'' 5'45'']		Fala da yá Dona Angela + reação das demais yás e participantes	O modo observativo
9	[5'46'' 5'51'']		Repetição da sonoridade da cena nº7	O modo reflexivo
10	[5'52'' 5'55'']		Repetição da sonoridade da cena nº7	O modo reflexivo

11	[5'56'' 6'38'']		Fala da Yá Jó + Reação das demais yás e participantes	O modo observativo
12	[6'39'' 6'41'']		Som dos xequerês, agogôs e alfaias.	O modo observativo
13	[6'42'' 6'57'']		Som ambiente + interação	O modo reflexivo
14	[6'58'' 7'20'']		Fala da Mestra Dani Lins	O modo observativo
15	[7'21'' 7'35'']		Ritmo de maracatu + apito de comando da Mestra Dani Lins ao que o ritmo vai lentamente baixando	O modo observativo
16	[7'36'' 7'58'']		Fala da Yá Wilza	O modo observativo
17	[7'59'' 8'03'']		Repetição da sonoridade da cena nº 1	O modo performático

18	[8'04" 8'09"]		Repetição da sonoridade da cena nº 1	O modo reflexivo
----	------------------	---	--------------------------------------	------------------

O modo observativo descrito por Nichols (2005) é majoritário na construção deste filme etnográfico, aparecendo em 9 cenas (5, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 15 e 16). Aqui os atores sociais interagem uns com os outros sem perceber, ou ignorando, a câmera, mesmo considerando que há um debate sobre como o uso de câmeras pode alterar a naturalidade dos acontecimentos. Eticamente é necessário conscientizar-se do desconforto que é para os filmados, onde eles estão sendo registrados em suas experiências reais (NICHOLS, 2005).

O segundo maior quantitativo de modo de documentário é o reflexivo, apresentado em 4 cenas deste filme (9, 10, 13 e 18). Onde “[...] os documentários politicamente reflexivos provocam nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam” (NICHOLS, 2005, p. 169), assim compreendendo as questões como são para o público em uma visão subjetiva e deslocando essa visão para como poderia ser.

O modo poético é concentrado no início do filme nas cenas 1, 2 e 3. Aqui busco construir um cenário “[...]que constroem um tom e um estado de espírito, mas do que explicam [...]” (NICHOLS, 2005, p.142), envolvendo o espectador a música contínua e cenas descontínuas. O modo participativo só aparece na cena 4, onde minha experiência e interação representam minha participação ativa naquele momento (NICHOLS, 2005) e no caso a minha integração ao grupo. Já o modo performático, que aparece na cena 17, é a busca por um deslocamento da visão do público para uma perspectiva subjetiva, na cena em questão as grades do portão e a visão para o mar podem evocar sensações de estímulo a sensibilidade de forma indireta (NICHOLS, 2005). O modo expositivo não foi utilizado neste filme etnográfico.

A análise do filme etnográfico ‘SOU UMA MAS NÃO SOU SÓ - MARACATU YÁ DANDARA’ compreende a minha subjetividade enquanto criadora desta produção imagética e participante ativa do Maracatu Yá Dandara. Além da minha relação afetiva e objetiva em construir registro do grupo como uma representação de um maracatu feminino. Considerando o contexto de reinvenção do maracatu em Alagoas nos anos 2000, já que há historicamente um apagamento desta representação cultural desde a Quebra de Xangô. Assim, concluo que o filme etnográfico do Maracatu Ya Dandara busca retratar um movimento feminino de luta,

aprendizado, acolhimento, afeto e lazer dentro dos territórios maceioenses, utilizando-se da manifestação cultural popular por tanto tempo em inércia.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reivindicação de um maracatu alagoano, compreendendo a narrativa que expõe um contexto onde a expressão cultural foi silenciada dentro do estado, é interesse em comum dos grupos percussivos de ritmo de maracatu que compõem a reinvenção do maracatu desde 2007. Dado os contemporâneos trabalhos acadêmicos acerca do tema, é possível enfatizar o acesso à informação que estes grupos possuem acerca da Quebra de Xangô e seu impacto nas atividades culturais, religiosas e de lazer da população afrodescendente que viviam em território alagoano.

Dentro desta nova cena do maracatu nas Alagoas, é possível observar uma predominância branca e de classe média demandando essa posição de construções identitárias de uma expressão cultural popular alagoana. Imagetivamente os maracatus Baque Alagoano e AfroCaeté são ricos em dados audiovisuais, construindo individualmente um repositório histórico e cultural da formação e performance do grupo, musicalmente e visualmente, em suas loas, baques, viradas, cores, danças e coletividade.

O termo Maracatu Feminino ou Baque Feminino apontado neste trabalho como um coletivo demarcado pelo gênero, se organizam em grupos de maracatu para ressignificar essa expressão popular, enriquecendo para além do ritmo, o protagonismo feminino dentro deste espaço, onde expressa-se lutas por equidade de gênero e por reconhecimento dentro dos movimentos de maracatu. Foi possível identificar alguns destes maracatus femininos durante este trabalho por meio das produções de pesquisas acadêmicas na área. Compreendendo que ainda é escassa a produção científica sobre o tema e que existem possibilidades de aprofundamento sobre o mesmo.

O Maracatu Yá Dandara surge nesse lugar de coletividade feminina, porém é regado a outros significados, a partir do entendimento territorial. Não é possível desvincular a reinvenção do maracatu em Alagoas da trajetória do Mestre Wilson Santos que é apontado como pivô desse momento. Como também não é possível compreender o Yá Dandara sem a trajetória de vida da Mestre Dani Lins, ela que teve a iniciativa de fundação de um maracatu para mulheres. Assim, mesclasse as trajetórias dos dois, que conduzem em colaboração a coordenação do Maracatu Yá Dandara.

Para além destes aspectos, mesmo tratando-se de um grupo formado por pessoas de diversas religiões e crenças, é inegável a influência de religiões de matriz africana dentro da construção do grupo, característica que advém tanto da origem da expressão cultural quanto da trajetória dos fundadores. Essa relação é expressa nas cores e nas músicas. Aqui faço um

adendo acerca da necessidade de aprofundamento nas questões identitárias do grupo, já que considero a construção coletiva de maneira muito orgânica e horizontal. É preciso entender as agentes deste grupo de forma a entender a heterogeneidade feminina que o compõe. Assim, levando em consideração os métodos da interseccionalidade, visando um contexto latinoamericano e de um sistema capitalista colonial que não visam questões acerca das mulheres que atuam às margens do modelo de sociedade ocidental (AKOTIRENE, 2019).

O filme etnográfico do Maracatu Yá Dandara nasce da escolha de fazer registros imagéticos acerca do grupo, compreendendo o valor de dado científico e a contribuição histórica e cultural para o Yá e para a sociedade, já que nasce uma nova forma de construção do maracatu em Alagoas. Ainda sendo muito jovem em tempo, o maracatu já é reconhecido pelos seus feitos e procura agregar, sempre que possível, mais mulheres. Tornando acessível o aprendizado, o acolhimento, o afeto e o lazer entre mulheres.

Metodologicamente localizada na Antropologia Audiovisual, o trabalho concluído buscou demonstrar a interação entre as Yás antigas e o acolhimento das futuras Yás durante e depois da 3ª oficina de Maracatu para Mulheres. Constatando as diferenças entre o Yá Dandara e os demais grupos de maracatu feminino, a partir do entendimento que cada grupo teve suas questões historicamente contingenciadas e específicas, tendo demandas que se aproximam e se distanciam, mesmo sendo grupos que levam a mesma nomenclatura classificatória.

Finalizo com a compreensão da objetividade do dado imagético e sua contribuição como material científico para construção de trabalhos acadêmicos. Tal fato é perceptível no filme etnográfico desenvolvido neste trabalho, à medida que as escolhas das cenas conseguem captar retratos das interrelações dentro do grupo, fornecendo um potencial analítico diverso para reflexões antropológicas.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. **Feminismos Plurais**. Org.: Djamila Ribeiro. São Paulo, 2019.
- ALMEIDA, Anderson Diego da Silva; SILVEIRA, Paulo Antonio de Menezes Pereira da . **Tia Marcelina, a negra da costa, e as memórias do Quebra de Xangô de Alagoas**. Dossiê temático: Memória e legado das resistências negras. Acervo: Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, p. 128-145, jan./abr. 2020.
- ANSELMO, Tatyana Rodrigues. **O Baque Mulher: batucando o empoderamento feminino com a tradição sociocultural do Maracatu de Recife/PE a Ribeirão Preto/SP**. Dissertações - Educação Sexual - FCLAR, Universidade Estadual Paulista, 2020.
- ARAÚJO, Héveny Daniele Silva et al. **Maracatu pelas mãos de mulheres: Histórias e Memórias encruzadas pelo Axé, Resistência e Militâncias no Baque Mulher**. 2020.
- BRAH, Avtar . **“Diferença, diversidade, diferenciação”**. Cadernos Pagu, n. 26, 2006.
- BRANDÃO, Théo. **O maracatu**. In: Folguedos natalinos. Museu Théo Brandão: Maceió, 3ª ed., p.144-152, 2003.
- DORES, L. A. das; SILVA, A. G. da; RAMOS, D. da S.; STOPPA, E. A.; ISAYAMA, H. F. **Rompendo os Silêncios sobre o Perfil do Lazer da População Negra no Brasil**. LICERE - Revista do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, Belo Horizonte, v. 24, n. 4, p. 324–356, 2022. DOI: 10.35699/2447-6218.2021.37730. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/37730>. Acesso em: 17 out. 2023.
- DUARTE, Abelardo. **Sociologia do Carnaval**. Publicado originalmente no Diário do Paraná, 8 abr. 1956. In: TICIANELI, Edberto. Blog História de Alagoas.2018. Encyclopaedia Universalis France, 2016. e-book. ISBN: 9782852291393.
- GREGORY, Jonathan Alexander Araújo. **Relações de gênero: Um estudo etnográfico sobre mulheres percussionistas nas oficinas do Monobloco**. Apresentação Power Point. V Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2011.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **A Imagem nas Ciências Sociais do Brasil: Um Balanço Crítico**. BIB: Rio de Janeiro, n.º 47, 1.º semestre, 1999, p. 49-63.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Leitura da fotografia. In: **Estudos Feministas**. 1994, p. 130 - 141.

LIMA, Carlos Eduardo Ávila C. de. **A reinvenção do Maracatu em Alagoas no século XXI**. UFS, III Seminário de Estudos Culturais, Identidades e Relações Interétnicas, GT 1 - Expressões urbanas, estilos de vida e identidades, s.d.

LIMA, Carlos Eduardo Ávila C. de. **“A sensaboria dos indefectíveis e detestáveis Maracatus”**: Consequências do Quebra de Xangô sobre essa expressão popular no carnaval de 1912. Orientador: Prof. Dr. Ulisses Neves Rafael. 2016. 138 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - UFS, São Cristóvão, 24 set. 2015.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **As Nações de Maracatu e os Grupos Percussivos: As Fronteiras Identitárias**. In: Afro-Ásia, v. 49, p. 71-104, 2014.

LIMA, Leticia Sant’ana Nascimento de. **“Na Virada do Maracatu”**: Territorialidade Cultural e Midiática na sede do Coletivo Afrocaeté. Orientador: Prof. Dr. Victor de Almeida Nobre Pires. 2020. 62 p. Monografia (Graduação em Jornalismo) - UFAL, Maceió, 05 jun. 2020.

LOIZOS, Peter. **Vídeo, filme e fotografia como documento de pesquisa**. In: Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som. Org.: BAUER, Martin W.; GASKELL, George. Editora Vozes: Petrópolis - RJ, 13ª ed., 2015.

MARTINS, Sílvia Aguiar Carneiro. **Refletindo sobre Love is...** by Samuel Widmer. 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, 30 out. e 06 nov. 2020.

MINDURI, Loianne Quintela. **Nos passos do Manguê Beat**: rastros e ecos de uma identidade cultural desde os diálogos com os estudos culturais britânicos. 2016. 222 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias, Comunicação e Educação) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2016.249>

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Ethnomusicologie**. In: **DICTIONNAIRE des Musiciens**. [S.l.]: Encyclopaedia Universalis France, 2016. e-book. ISBN: 9782852291393.

NICHOLS, Bill. Que tipos de documentários existem? In: **Introdução ao documentário**. Papirus Editora, 2ª ed., 2005.

NOCHLIN, L. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães et al . **O método de história de vida**: a exigência de um encontro em tempos de aceleração. *Pesqui. prá. psicossociais*, São João del-Rei , v. 12, n. 2, p. 466-485, ago. 2017 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082017000200016&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 17 out. 2023.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. **Antropologia e Filme Etnográfico: Um Travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual***. BIB: Rio de Janeiro, n.º48, 2.º semestre de 1999, p. 91-115.

PINHEL, André Marega. **Entre a cultura e a política: percepções de uma antropologia engajada**. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, 10, 11 y 12 nov.2011

RAFAEL, Ulisses Neves. **Folga negro: aspectos do carnaval de Maceió**. In: **Xangô Rezado Baixo: Religião e Política na Primeira República**. Edufal: Maceió, 1ª ed., 2013.

RIBEIRO, José da Silva. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação**. Revista De Antropologia, n. 48 v.2, 2005, p. 613–648. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012005000200007>

SILVA, Ana Cláudia Rodrigues da. **Vamos Maracatucá!!!** Um estudo sobre os maracatus cearenses. 2004, 154 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004. Disponível em: <http://www.liber.ufpe.br/teses/arquivo/20040723135705.pdf> Acesso em: 06 out. 2023

STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropolia. In: **O efeito etnográfico e outros ensaios**. p. 133-157, 2018.

TICIANELI, Edberto. **Quebra dos Terreiros e a queda dos Maltas**. Blog História de Alagoas. 2015. Disponível em: <https://www.historiadealagoas.com.br/quebra-dos-terreiros-e-a-queda-dos-maltas.html> Acesso em: 29 set. 2023.

VASCONCELOS, Tamar Alessandra Thalez. **As subjetividades e feminilidades no Coração Nazareno: um estudo etnográfico em um Maracatu de Baque Solto Feminino de Nazaré da Mata**. Dissertações de Mestrado - Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2016.

VEDANA, Viviane. **Territórios Sonoros e Ambiências: Etnografia sonora e Antropologia urbana**. UFRGS. 2010.

WOOLF, Virginia. (2014). **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas