



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EM CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

***MARACATUS-NAÇÃO* Y MERCADO CULTURAL: USOS DE LA CULTURA
PERNAMBUCANA EN ESCALA GLOBAL.**

Anna Beatriz Zanine Koslinski

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas
Director: Prof. Dr. Néstor García Canclini
Asesores: Profa Dra Isabel Cristina Martins Guillen
Prof. Dr. George Yúdice

CIUDAD DE MÉXICO

SEPTIEMBRE 2018

A mi familia, a Isabel y a Jamesson.

ÍNDICE

Agradecimientos	05
Introducción	07
Inserción en campo y elaboración del problema de investigación.....	10
Consideraciones acerca de la metodología y organización de la tesis.....	18
PARTE 1: “Maracatus do Recife”	29
Capítulo 1: Maracatus-Nação y el Carnaval de Pernambuco	29
1.1 Brasil, el país de los carnavales.....	29
1.2 <i>Maracatus-nação</i> , pasado y presente: de cosa de negros a símbolo de la identidad pernambucana.....	43
1.3 El carnaval de Recife, búsqueda de identidad en un mar de tradición...	53
1.4 Un Nuevo Carnaval para un Nuevo Milenio.....	58
La Apertura del Carnaval.....	62
<i>Noite dos Tambores Silenciosos</i>	67
El Concurso Carnavalesco.....	70
1.5 ¿Existe vida más allá del carnaval?	74
1.6 Los <i>maracatus-nação</i> contemporáneos.....	76
PARTE 2: El maracatu fuera de las favelas: grupos de percusión	84
Capítulo 2: Pernambuco y la nueva “ola” de “maracatus”	88
2.1 Maracatu Nação Pernambuco, el primer “maracatu no tradicional”.....	88
2.2 <i>Chico Science e Nação Zumbi</i> : la cultura pernambucana globalizada.....	110
2.3 <i>Maracatu Nação Estrela Brilhante</i> , un grupo tradicional fundado por la clase media.....	115
2.4 Grupos de percusión: una nueva forma de ser pernambucano y disfrutar del carnaval.....	129
Capítulo 3: Rio de Janeiro: cuando el maracatu migra para la tierra del samba	147
3.1 Algunos puntos acerca de los grupos de percusión en Brasil.....	147
3.2 El contexto del <i>maracatu carioca</i>	154
3.3 <i>Maracatu</i> en Rio de Janeiro, múltiples sentidos, múltiples controversias.....	178
Capítulo 4: Maracatu fuera de Brasil, el contexto europeo	188
4.1 <i>Maracatu, samba, samba reggae y candomblé</i> , ritmos tropicales en el continente frío.....	188
4.2 El <i>maracatu</i> en Europa.....	193
4.3 <i>Maracatu</i> en Inglaterra: de la pasión por la música a los <i>community groups</i>	196

4.4 Consideraciones finales acerca de los grupos de percusión.....	238
PARTE 3 <i>Maracatus-nação</i> entre el mercado y las políticas públicas.....	239
Capítulo 5: El giro de las culturas populares hacia el mercado.....	239
5.1 Las culturas populares en la contemporaneidad: una breve reflexión conceptual...	239
5.2 La globalización y las identidades emergentes.....	244
5.3 La <i>world music</i> y el interés por lo exótico.....	251
5.4 Los múltiples sentidos del hacer <i>maracatu</i>	260
5.5 Maracatus y Mercado: las múltiples caras de una relación controvertida.....	281
Capítulo 6: Políticas culturales y patrimoniales en Brasil.....	307
6.1 Políticas culturales en Brasil: entre el control y la negligencia.....	309
6.2 El <i>Programa Nacional del Patrimonio Inmaterial</i> : una nueva posibilidad de inclusión y reconocimiento.....	312
6.3 El <i>Inventario Nacional de Referências Culturais</i> de los <i>Maracatus-Nação</i> : tiempo corto, trabajo extenso y una dosis de apatía.....	315
6.4 La incertidumbre del período pos-registro.....	330
Consideraciones Finales.....	336
Bibliografía.....	343

Agradecimientos

Mi primer agradecimiento es para mis tutores: el Dr. Néstor García Canclini, la Dra. Isabel Cristina Martins Guillen y el Dr. George Yúdice, por todo el aprendizaje y por el trabajo crítico y minucioso que han dedicado a mi investigación. No podía haber escogido mejor comité, ha sido un gusto y un privilegio ser asesorada por intelectuales a quienes tanto admiro.

Agradezco también al Departamento de Antropología de la UAM-Iztapalapa por el apoyo que me fue brindado para el desarrollo de esta investigación, especialmente a las funcionarias Socorro Flores Rivas, Nancy Flores Palma y Hildelly Garduño por la paciencia y dedicación para encontrar la solución a mis trámites. No puedo dejar de mencionar a la Dra. Margarita del Carmen Zárate Vidal, profesora y coordinadora del posgrado, que hizo un gran esfuerzo por conseguir las mejores condiciones estructurales para la conclusión de este doctorado. La empatía del departamento con mi situación me emocionó mucho y no la voy a olvidar. Agradezco también al Dr. Toby Miller por el apoyo y el recibimiento en Londres.

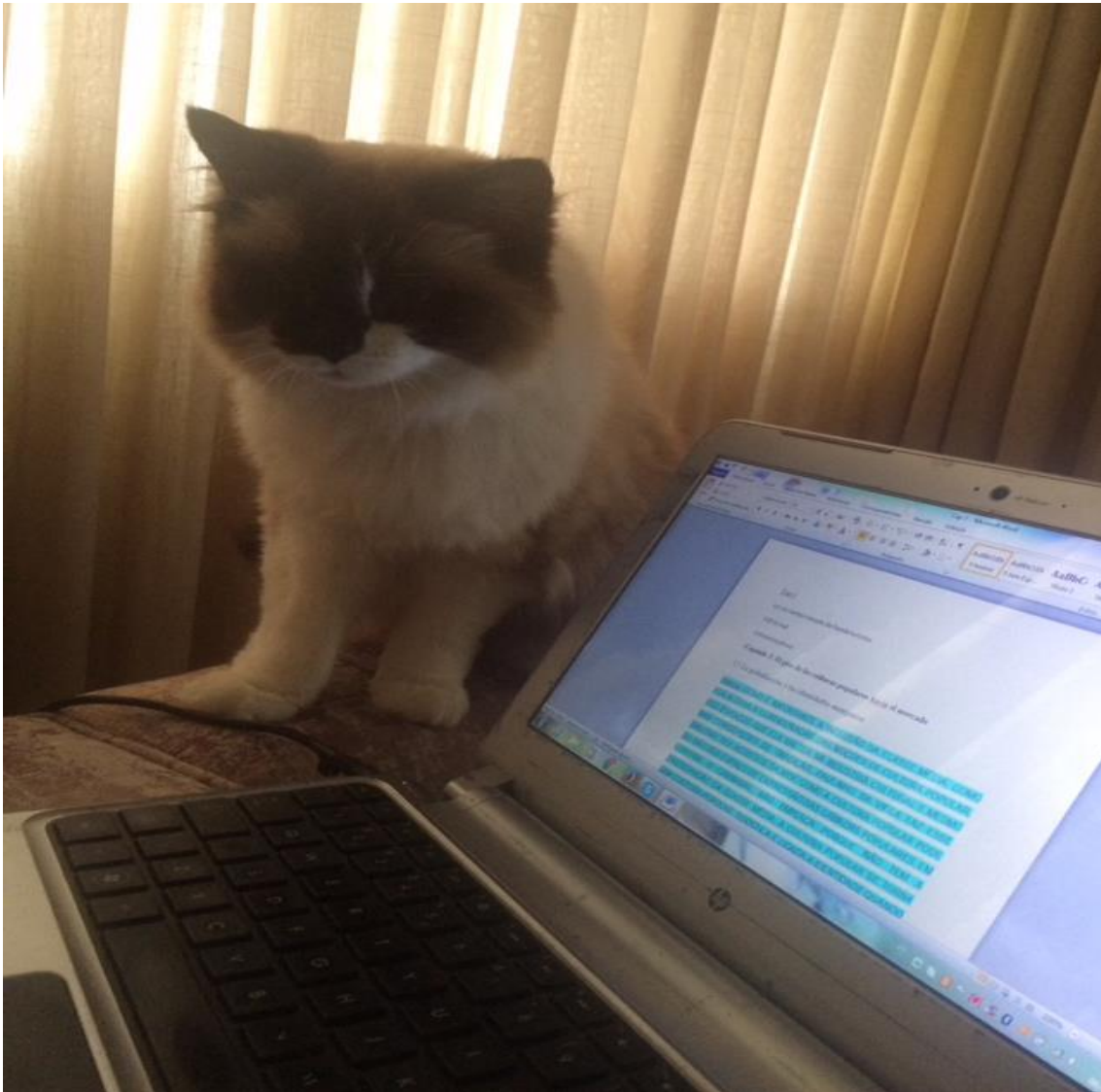
Quiero agradecer a mi madre Rita y a mi padre Dionísio por el apoyo incondicional a lo largo de estos años de estudio, y por aceptar mi decisión por la carrera de Antropología. A mis hermanos Anna Paula y Victor Hugo, por existir y ser uno de los pilares en mi vida. A mi gata Doroti, por la compañía a lo largo de las horas en que escribí esta tesis. A mis abuelos Stella Guetter Zanine y Durval Zanine, que se fueron recientemente, pero siempre valoraron la dedicación al trabajo y a los estudios. A Martha Cunha, por el estímulo y apoyo de tantos años.

Agradezco a mis amigos Caroline, Thaciana, Viviane, Patrícia, Renata, Daniel, Jaci (y Ringo), Márcia, Ana Luiza, Jéssica, José, Cheko, Marcela, Paola, Pablo, Neto, Elisenda, Lady, Jailma, Thiago, Jaqueline, Manu, Bruna Fernanda, Ana Luisa y Angelo por hacer mi vida más alegre y especial.

A algunos informantes que terminaron por convertirse en buenos amigos, como Jackson, Jake, Angeles, Paul, Timon, Suz, Ann-Marie, Teresa, Nicky, Matt, Maria, Kathy, Lizzie, Jon, Antoine y Diego, gracias por su apoyo durante mi estancia en Europa, todo lo que hicieron significó mucho para mí.

A Jamesson Florentino, por los casi 10 años de amistad y apoyo incondicional. Gracias por creer en mi potencial como investigadora y por haberlo expresado en los momentos en que me sentí insegura. Te agradezco también por haber sido interlocutor fundamental en estos años de investigación sobre los *maracatus*. Tus reflexiones son parte de esta tesis.

Agradezco también el tiempo y confianza de todas las personas que colaboraron en esta investigación por medio de sus testimonios y entrevistas. Agradezco especialmente a Fabio Sotero, Walter de França Filho, Hugo Leonardo y los demás *maracatuzeiros* por la paciencia y todo el aprendizaje a lo largo de estos años. Parte de lo que soy hoy, se lo debo al *maracatu*.



Introducción

“Brasil es el país del carnaval”. Esta expresión, por más que se trate de un “lugar común”, revela el imaginario que permea la mente, tanto de personas extranjeras como de brasileños al pensar en el país. Sin embargo, se engañan quienes piensan que tal idea es recurrente solamente entre la población en general; tal asociación ya fue explorada por intelectuales (CAVALCANTI, 1994; DAMATA, 1979), poetas (BANDEIRA, 2014) y novelistas, como el internacionalmente conocido Jorge Amado. En su primer libro, *O País do Carnaval*, el autor retrata de manera crítica la imagen festiva y contradictoria del país, por medio de la mirada de *Paul Rigger*, un brasileño que no se identifica con su entorno (AMADO, 2011). Después de años de estudio en Europa, el personaje choca con el carácter informal y despreocupado de Brasil, pero al mismo tiempo, la cercanía con el pueblo durante los festejos carnavalescos en la calle lo hace sentirse brasileño. En este sentido, decir que Brasil es el país del carnaval, no se refiere solamente a la importancia del evento como constructor de la identidad brasileña sino también, de manera irónica, al hecho de que Brasil no sería un país serio.

Esta tesis no tiene como tema principal el carnaval; sino el *maracatu-nação*, tanto en su configuración tradicional, como en sus formas de expresión, exportadas a sitios distintos de su contexto original. Sin embargo, aunque no sea el tema del presente estudio, el carnaval es una pieza fundamental para la comprensión del contexto que rodea a los *maracatus*, porque no importa si el *maracatu*, como ritmo y forma de expresión está presente en el estado de Pernambuco, en otras partes de Brasil o en otros países del mundo, el carnaval, en sus múltiples formas, lo acompaña y es su escenario principal, es el espacio donde el *maracatu* puede brillar. En la ciudad de Recife, capital del estado de Pernambuco donde residen los grupos tradicionales, desde 2002 los *maracatus-nação* son el atractivo principal del carnaval de la ciudad, y protagonizan su evento de apertura.

Pero, ¿que son los *maracatus-nação*? *Maracatu-nação* o *maracatu de baque virado*¹ es una forma de expresión de la cultura popular y negra brasileña con fuerte

¹ A veces las personas designan a los grupos solamente como *maracatus*, pero hay que tener cierto cuidado, pues además de los *maracatus-nação* o *maracatus de baque virado* están los *maracatus-rurais* o *maracatus de baque solto*, también conocidos como *maracatus de orquestra*. Los *maracatus-rurais* son otro tipo de expresión cultural que también desfila con una corte real, pero que utiliza instrumentos de aliento en su orquesta, aparte de producir otro tipo de musicalidad. En este trabajo siempre que mencione a los *maracatus* me referiré a los *maracatus-nação*. El término “nação”, traducido al español como

presencia en el estado de Pernambuco. Encontrar una descripción exacta del *maracatu* es una tarea difícil debido a la complejidad que lo rodea. En líneas generales, se puede describirlo como una manifestación cultural performática, enmarcada en los festejos carnavalescos, donde un cortejo real compuesto por rey, reina, príncipes, princesas, figuras de la nobleza, vasallos, *baianas*, entre otros personajes, desfilan de forma de procesión por las calles de la ciudad de Recife y su zona metropolitana. Los grupos ejecutan una danza específica y son acompañados por una orquesta de percusión compuesta por instrumentos como *alfaias* (tambores), cajas, *gonguês*,² *mineiro*³ y a veces *agbês* y *atabaques* (KOSLINSKI, 2011). Los *maracatus* están organizados como agrupamientos carnavalescos, ubicados la mayoría de las veces en comunidades de la periferia (*favelas*) de la ciudad de Recife y su región metropolitana, y es gracias a esta inserción en la comunidad que pueden agregar a sus miembros, así como establecer las relaciones que poseen con las religiones consideradas de matriz africana. De acuerdo con los *maracatuzeiros*,⁴ solo son auténticos los *maracatus-nação* que mantienen enlaces de carácter religioso con las casas de *xangô* (nombre de la religión de culto a los

“nación” carga consigo una polisemia. En el caso de los *maracatus*, probablemente el término hace referencia a los distintos grupos de africanos traídos a Brasil a lo largo del período de esclavitud. Los esclavos, que generalmente provenían de distintos grupos sociales y etnias, eran agrupados en una misma embarcación que salía de determinado puerto. Al llegar a Brasil, estos esclavos eran generalmente identificados según su puerto de salida. Así, la mayoría de los términos que se refieren a las “naciones” como *nagô*, *jêje*, *angola*, *ketu*, *moçambique*, *cambinda*, *benguela*, tienen como referencia este contexto, o sea, bajo una misma “nación” se encuadraban distintas etnias. Más tarde, estos mismos términos pasaron a ser utilizados para designar las distintas ramificaciones de las religiones afrobrasileñas, así, hay casas de *candomblé ketu* y otras de *candomblé nagô*, por ejemplo. Sin embargo, el hecho de que una casa o *terreiro* de *candomblé* sea *nagô*, no significa que las personas que actualmente toman parte en ella sean descendientes directas de esclavos del grupo *nagô*. De hecho, debido a la estructura de la esclavitud en Brasil, los distintos grupos que llegaban al país eran apartados y mezclados de modo que la identificación y pertenencia a un grupo se perdió con el tiempo. Así, los negros en Brasil no pueden trazar su origen e identificarse con dichos grupos, entonces, es posible decir que el sentido de dichos términos cambió con el pasar de los años; cuando se trata de *candomblé*, el término *nagô* o *ketu* se refiere al estilo de rito y estructura existente en el *terreiro* y no a los supuestos orígenes étnicos de sus fundadores o participantes. Al tratarse de los *maracatus*, es posible que en el pasado el término *nação* también fuera una referencia al grupo con el cual se identificaban los participantes, o quizá a la ramificación y rito existente en el *terreiro* con el cual el grupo se había vinculado; entre tanto, todo eso se trata de pura especulación, ya que no hay registros suficientes que puedan dar respuestas concretas a los orígenes del término *maracatu-nação*, así como no hay pruebas de que los *maracatus* del pasado poseían vínculos religiosos (LIMA, 2005). Los sentidos del pasado son difíciles de descifrar pero los sentidos de la actualidad remiten justamente al tipo de rito del *terreiro* con el cual se vincula al grupo. Así, la mayoría de los *maracatus* se identifican como *maracatu de nação nagô* pero hay ejemplos de grupos como *Leão da Campina* que es *nação angola*.

² Especie de cencerro.

³ Especie de sonajero.

⁴ *Maracatuzeiros* es el término que designa a las personas que toman parte en los *maracatus* considerados tradicionales.

orishás en Pernambuco) o *jurema* (religión que venera *mestres*, *caboclos*, *exus* y *pombagiras*)⁵ (MOTTA 1997). Esta relación está fundamentada en las obligaciones⁶ para con los *orishás* o *mestres/mestras*, con el objetivo de brindar protección al grupo durante el carnaval, o bien, a través de las *calungas*, entidades religiosas representadas por muñecas de madera, generalmente negras, ricamente vestidas, cargadas por las *damas do paço*, que abren, con los *porta-estandartes*, el desfile del *maracatu-nação* (KOSLINSKI 2013c).

A partir de la descripción, queda claro que los *maracatus* son una cultura negra, periférica y local; por esta razón el ritmo todavía no es conocido nacional o internacionalmente, como el *samba*, porque inclusive no tiene presencia en los grandes medios de comunicación ni fue elegido como símbolo de la identidad brasileña, tal como la *feijoada*, la *capoeira* y el propio *samba* (ORTIZ, 2006). Con todo, se observa un aumento significativo de interés por dicha cultura desde la última década del siglo XX. Si hasta los años 80, el *maracatu* era considerado cosa de negros de las “*favelas*”, hoy la expresión cultural es considerada símbolo de la identidad pernambucana y despierta el interés de otros públicos y clases sociales, por lo que destaca dentro del mercado cultural. Hoy las bases rítmicas del *maracatu* sirven de inspiración para canciones de representantes de la música popular brasileña y grupos de rock como *Lenine*, *Pedro Luís e a Parede* y *Nação Zumbi*.

Sin embargo, lo que más llama la atención es el surgimiento de grupos de percusión de *maracatu* compuestos en su mayoría por jóvenes blancos⁷ de clase media. Estos grupos se diferencian de los tradicionales por su composición racial, socio-económica, por no mantener vínculos religiosos o comunitarios y también por su motivación, que es ante todo la del entretenimiento. Los grupos de percusión de *maracatu* son un fenómeno que surgió primeramente en Pernambuco y luego se

⁵ *Mestres*, *caboclos*, *exus* y *pombagiras* son considerados espíritus de personas que ya fallecieron pero que poseen poderes especiales y capacidad de intervención en el destino de los vivos.

⁶ Démoninación que se da a las ofrendas (animales, sangre, frutas, bebidas) dadas a los dioses o entidades en las religiones afrobrasileñas.

⁷ Utilizo constantemente el adjetivo blanco para definir a las personas de clase media a lo largo de esta investigación, por creer que la cuestión del color de la piel, por ser cargada de contenido simbólico, no debe de ser ignorada para contraponer a los percussionistas de clase media y los *maracatuzeiros*, afro descendientes en su gran mayoría. Además en Brasil es fundamental que no se diluya el prejuicio racial, tan presente en el país, en el prejuicio de clase, incluso porque los blancos pobres, solo por el hecho de ser blancos, todavía tienen más privilegios que los negros pobres. Para más información, ver: CARVALHO, José Jorge de. *Usos e abusos da Antropologia em um Contexto de Tensão Racial: o caso das cotas para negros na Unb*. In: Horizontes Antropológicos. Porto Alegre, ano 11, num 23, p. 237 – 246, jan/jun 2005b.

esparció por otras partes de Brasil y del mundo. Actualmente, existen grupos de esta categoría en los Estados Unidos, Japón y en países de Europa, como Inglaterra, España, Francia, Alemania, Portugal, Austria, Suecia, Irlanda e Italia. Dichos grupos mantienen diálogos permanentes con los grupos tradicionales, los influyen y son también influenciados por ellos; además, los grupos de percusión mueven un mercado cultural de bienes simbólicos, por medio de *performances*⁸ musicales, talleres de percusión, así como financiamiento de giras para algunos *maracatuzeiros*, generalmente los que dominan los códigos de la producción cultural o mantienen relaciones personales cercanas con la clase media. Pensar en los *maracatus* hoy implica pensar en mercado, mundialización de la cultura y globalización (BAUMAN, 1999; ERIKSEN, 2005; GARCÍA CANCLINI, 2009; HALL, 2006; ORTIZ, 2000; YÚDICE, 2002). Además, en la actual escena internacional, es posible decir que pensar en las culturas populares en general implica pensar en dichas cuestiones, pues tal contexto de mercantilización y espectacularización no es exclusivo de los *maracatus* (CARVALHO, 2005).

Finalmente, es importante mencionar también que los *maracatus-nação* recibieron el título de *Patrimônio Cultural do Brasil* en diciembre de 2014. El proceso de patrimonialización empezó en 2011 y fue solicitado por el gobierno del estado de Pernambuco, hecho que refleja la fuerza de las nuevas políticas patrimoniales en Brasil, formuladas a principios de los años 2000. El título de patrimonio en Brasil, no se trata solamente de un sello oficial de reconocimiento del valor existente en una manifestación cultural, sino que también prevé políticas de salvaguarda para las culturas contempladas.

A partir de lo expuesto, este estudio tiene por objetivo comprender cómo funciona la relación de los *maracatus-nação* con el mercado cultural. Para ello, se busca comprender los cambios de significado derivados de su proceso de espectacularización, los espacios que el mercado destina a los grupos, la relación de los grupos tradicionales con los grupos de clase media, ya que los mismos son pieza fundamental dentro del mercado, el modo de organización y los sentidos que las dos categorías de grupo dan a su práctica, los conflictos, negociaciones y estrategias de inserción en este contexto y finalmente, el proceso y consecuencias de la patrimonialización de los *maracatus-nação*.

Inserción en campo y elaboración del problema de investigación

⁸ En esta tesis se está tomando el concepto de *performance* como sinónimo de *show* o presentación cultural, sin considerar la discusión dentro de la Antropología, formulada por autores como Victor Turner y Richard Schechner, que amplían los sentidos del concepto.

En esta investigación la inserción en el campo y la elaboración del proyecto de investigación son dos cosas que están conectadas. Los problemas planteados partieron no solo del trabajo de campo para mi investigación de maestría, que empezó en Recife en 2009, sino también de mi vivencia en los años anteriores, cuando formaba parte de un grupo de percusión en mi ciudad, Curitiba. Creo que un breve relato de mi trayectoria en la cultura de los *maracatus* es fundamental para la comprensión de mis elecciones al llevar a cabo tal investigación, pues finalmente, por más que algunos teóricos anhelan una objetividad y neutralidad en la construcción de un conocimiento científico (MALINOWSKI, 1978), este estudio está permeado por mi subjetividad y es necesario que el lector sepa desde qué lugar estoy hablando.

Conocí el término *maracatu* a mediados de los años 90, cuando un grupo de rock proveniente de Recife, *Chico Science e Nação Zumbi* se volvió popular en las radios de todo el país. El grupo tenía por característica hacer una mezcla del rock con los ritmos tradicionales de Pernambuco y entre sus instrumentos musicales estaban tres *alfaias*, que es como se llaman los tambores de *maracatu*. En esta época yo vivía en Curitiba, ciudad del sur de Brasil conocida por sus innovaciones relativas a transporte colectivo, movilidad urbana, supuesta ausencia de carnaval⁹ y también gran cantidad de descendientes de inmigrantes europeos. Tal característica étnica es reforzada por el poder público, que desde hace mucho tiempo fomenta publicidad y campañas políticas que celebran esa diversidad, pero que nunca menciona a los grupos negros o indígenas que ahí habitan (MORAES & SOUZA, 1999). Actualmente, la presencia de las culturas tradicionales pernambucanas en los medios de comunicación masiva de la región sur de Brasil es algo rara, así que en los años 90, cuando internet no tenía la popularidad de hoy, la distancia cultural entre el Noreste y el Sur de Brasil se sentía aún más lejana. Por esta razón me sorprendí cuando en 2003 vi a un grupo de cerca de veinte personas tocando tambores de *maracatu* en las calles de Antonina, ciudad vecina de Curitiba que era sede de un festival cultural universitario.¹⁰ En esta época yo tenía la consciencia de que el grupo de Chico

⁹ Curitiba es una ciudad con una importante cantidad de descendientes de inmigrantes europeos y que a lo largo de los años intentó construir para sí una identidad de capital europea. Dentro de esta ideología hubo un fuerte componente de negación de fiestas populares vinculadas a la cultura afrobrasileña, como el carnaval. Para más información acerca del tema, ver: BLUM, Caroline Glodes. *Carnaval Curitibano: o "lugar" de uma festa popular na cidade*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFPR, 2013.

¹⁰ La ciudad de Antonina, ubicada a 85 km de Curitiba, es una ciudad histórica que alberga un festival cultural universitario todos los años en los meses de julio. El *Festival de Inverno de Antonina* ofrece diversas opciones de talleres y espectáculos teatrales y musicales para las personas en la ciudad; además

Science no era un *maracatu*, pero al ver este grupo de personas, estuve segura de que eso sí era un “*maracatu* de verdad”. El ritmo cadencioso me encantó pues nunca había escuchado nada parecido en toda mi vida; no se parecía en nada al *samba*, *samba-reggae*, *candomblé* u otro ritmo afrobrasileño que hubiera visto en televisión. Algunos años después, en 2006, decidí buscar algún grupo de *maracatu* en mi ciudad.

En el referido año, Curitiba tenía cuatro grupos de este estilo, *Boizinho Faceiro* (grupo que vi en Antonina), *Maracaeté*, *Estrela do Sul* y *Voa Voa*, y solamente los dos últimos estaban abiertos a la participación de personas nuevas, y ofrecían talleres de percusión. De inmediato me acerqué a *Estrela do Sul* y empecé a participar del *Voa Voa*. Al ingresar a los grupos, conocí un lado nuevo de la ciudad, un verdadero circuito de fiestas y eventos ligados a las formas de expresión de las culturas populares brasileñas. Además de los ensayos y fiestas donde los grupos de *maracatu* se presentaban, también había fiestas donde artistas locales tocaban *tambor de crioula*, *cacuriá*, *afoxé*, *coco* y *ciranda*, o sea, ritmos “afro” provenientes del noreste de Brasil. Las personas que frecuentaban la escena eran prácticamente las mismas, entonces, con el tiempo, todas se conocían. Tomar parte en estas actividades despertó en mí una conexión con mi país, un sentimiento inédito para una joven que se crio escuchando a los cantantes de rock de los Estados Unidos. Esa fue una experiencia personal, pero a lo largo de mis trabajos de campo, percibí que muchos de los jóvenes compartían este mismo sentimiento. Sin embargo, la diversidad encontrada en Brasil, no se veía en dicho circuito. La mayoría de las personas eran jóvenes universitarios blancos de clase media, situación muy distinta a la de los *maracatuzeiros* tradicionales.

Con el tiempo, los jóvenes empezaron a invitar a los *mestres*¹¹ tradicionales a viajar hacia el Sur para impartir talleres de percusión de *maracatu*. Fue a partir de este contacto que empecé a comprender, aunque de manera sutil, las diferencias entre un *maracatu* tradicional y un grupo de percusión. El poco convivio con los *mestres* también trajo algunos debates acerca de la ética, o falta de la misma, en la apropiación que hacíamos de una cultura que por una parte era nuestra, dado que éramos todos

de los residentes de Antonina, el festival también atrae muchos jóvenes de Curitiba, especialmente alumnos de la *Universidade Federal do Paraná*, institución que organiza el evento.

¹¹ En español la traducción directa de la palabra *mestre* sería maestro; entre tanto, el término “maestro” designa también lo que se conoce como *professor* en portugués, mientras que *mestre* es utilizado en Brasil principalmente en el sentido de designar persona de notorio saber dentro de las culturas populares. A sabiendas de que no hay traducción para español que no genere confusión para la comprensión de este vocablo, opté por utilizar la palabra portuguesa *mestre*, siempre y cuando se refiera a las personas de notorio saber en las culturas populares.

brasileños, y al mismo tiempo no era, pues no éramos ni negros ni pernambucanos ni practicantes de las religiones afrobrasileñas.

En 2008 por primera vez fui a Recife con un grupo de amigos de los grupos de percusión de que formaba parte, para pasar el carnaval y conocer a los *maracatus* tradicionales *in loco*. Este viaje me enseñó no solamente lo que eran los *maracatus* de “verdad”, en toda su complejidad, sino también lo que era el Brasil de “verdad”, un país muy grande y diverso, donde Sur y Noreste tenían diferencias muy notorias. En el mes que pasamos ahí, decidimos, por sugerencia de un *mestre*, hospedarnos en una “*favela*” donde estaba ubicado uno de los *maracatus* más expresivos de la ciudad, el *Maracatu Nação Porto Rico*. El grupo tenía como característica especial el fuerte discurso religioso y de apego a las tradiciones, al tiempo que presentaba una forma de tocar innovadora. Tales características, un tanto contradictorias me llamaron la atención, entonces decidí investigar este tema en mi maestría. En 2009 me mudé a Recife donde estuve cuatro años.

En los dos primeros años de mi estancia participé en las actividades de *Porto Rico* y también decidí seguir de cerca, siempre que podía, las actividades de los otros *maracatus*, para tener un parámetro de comparación de mi objeto de investigación con sus pares. A lo largo de mi trabajo de campo, quedó claro que los discursos dentro del grupo a veces eran muy dispares, y los conflictos y disputas de poder, constantes. También percibí que diversas dimensiones de la manifestación, incluyendo las relacionadas con la religión y tradición sufrían influencia del mercado cultural, o sea, muchas decisiones eran tomadas con fines prioritariamente comerciales (KOSLINSKI, 2011).

En el año de 2010, mientras escribía mi tesis de maestría, tuve la oportunidad de participar en dos proyectos académicos acerca de los *maracatus*. Los proyectos eran parte del *Laboratório de História Oral* de la *Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)* y eran coordinados por los historiadores Isabel Cristina Martins Guillen e Ivaldo Marciano de França Lima. El primer proyecto *História e Memória dos Maracatus Nação Pernambucanos* tenía por objetivo “coger testimonios de *maracatuzeiros* y *maracatuzeiras* que hacían e hicieron parte de dicha manifestación cultural pernambucana, importantísima en la definición de identidades”,¹² el siguiente se llamaba *Inventário Sonoro dos Maracatus Nação* y tenía por objetivo grabar el repertorio musical de los *maracatus-nação* con actividad en Recife y su área

¹² www.historiamaracatusnacao.com

metropolitana. Ambos proyectos me permitieron conocer las sedes de todos los grupos tradicionales, participar en diversas entrevistas, conocer especificidades de su musicalidad y trabajar junto a los más destacados estudiosos de los *maracatus* en Brasil.

En 2011 empezaría el proyecto oficial que fomentaría el registro de los *maracatus* como *Patrimônio Cultural de Brasil*, el *Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu-Nação*, proyecto apoyado por los poderes públicos,¹³ coordinado por Isabel Guillen y donde tomé parte como supervisora. En este proyecto hicimos un largo trabajo de campo compuesto por entrevistas, observación y registros audiovisuales de las principales actividades de los grupos existentes. Una de las discusiones más presentes entre el equipo de investigación y los *maracatuzeiros* era acerca de las futuras políticas de salvaguarda a las que ellos tendrían derecho. A lo largo de los once meses de trabajo, quedó claro que la visión que los liderazgos de los *maracatus* poseían acerca de la salvaguarda estaba conectada al mercado; pocos fueron los *maracatuzeiros* que mencionaron las prácticas comunitarias, tan comunes en los *maracatus* en el pasado (KOSLINSKI, 2013a).

Fue a partir de esta percepción de la imposibilidad de comprender a los *maracatus* sin comprender el mercado que lo rodea, o a los jóvenes de clase media que con ellos se relacionan que formulé este problema de investigación. Los *maracatus*, así como otras expresiones de las culturas populares han cambiado sobremanera, así que al momento de elaborar políticas culturales sostenibles para estas culturas, o al asociar cultura con desarrollo, es fundamental comprender cómo funcionan estos cambios, y de dónde vienen. Esta larga digresión acerca de mi trayectoria personal explica no sólo el camino que recorrí, sino que justifica el largo acervo de entrevistas y registros a los cuales tuve acceso, y de cuya construcción fui parte a lo largo de cuatro años de trabajo continuo.

Con vasto material de campo acerca de los *maracatus* tradicionales para el trabajo de campo de la investigación doctoral, di prioridad a los grupos de percusión. Tendría que decidir cuáles grupos serían estudiados y en cuáles ciudades. Si los grupos tradicionales ya presentan una diversidad dentro de su pequeño universo (actualmente existen entre 25 y 30 *maracatus-nação*), los grupos de percusión presentan una diversidad aún mayor; el territorio donde se ubican ejerce fuerte influencia en sus

¹³ El proyecto tuvo el apoyo del *Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional* (IPHAN), órgano federal responsable por cuidar de los patrimonios tangibles e intangibles de Brasil, *Fundação do Patrimônio Artístico de Pernambuco* (FUNDARPE) y la *Universidade Federal de Pernambuco* (UFPE).

perfiles, sentidos y formas de expresión. Lo que los conecta, aparte de la utilización de instrumentos de *maracatu*, es el hecho de que todos mantienen algún tipo de relación con los grupos tradicionales, aunque a veces sea sólo discursiva; además, todos, aun los más lejanos, ejercen algún tipo de influencia. Mi ambición, desde el principio, era observar la mayor diversidad de contextos, entonces clasifiqué los grupos de percusión en tres categorías: los ubicados en Recife y Olinda, o sea, los que convivían lado a lado con los *maracatus* tradicionales, los ubicados en otros estados de Brasil, y los ubicados en otros países. De manera distinta a las personas fuera de Pernambuco, los participantes de los grupos de percusión de este estado saben qué es el *maracatu* desde edad muy temprana. Aunque al individuo no le guste el carnaval, en las escuelas primarias de Pernambuco, las clases y eventos relacionados con las culturas populares de las cercanías son una constante. Por esta mínima razón, mi hipótesis era que la relación e imaginario que los grupos de percusión de Pernambuco tendrían con los grupos tradicionales era distinta con los grupos de fuera. Además, sólo el hecho de que compartieran con los *maracatus* el mismo espacio ciudadano, seguramente favorecía otro tipo de intercambios e influencias entre ambos.

El trabajo de campo en Recife tuvo duración más corta, ocurrió de diciembre de 2015 a febrero de 2016. Elegí el periodo pre y carnavalesco debido a la efervescencia de actividades que involucraban no sólo a los *maracatus* sino a grupos culturales, desde *performances* en escenarios hasta ensayos por las calles. Elegí a los grupos de percusión que observaría basándome en sus formas expresión, así como en su hora y lugar de ensayo, para sacar mayor provecho de mi estancia. Destaco que esos grupos también tienen el carnaval como espacio privilegiado para sus *performances*. En Pernambuco, los grupos de percusión que utilizan instrumentos de *maracatu* pueden presentarse en dos formatos: algunos se parecen más a los grupos tradicionales, pues mantienen una corte real y orquesta de percusión que reproduce solamente el ritmo del *maracatu*, aunque estilizado;¹⁴ otros mantienen la orquesta y un cuerpo de danza sin los disfraces que configuran una corte, y otros solamente la orquesta. Entre los grupos que no reproducen la corte real es común que también utilicen los instrumentos de *maracatu* para tocar otros ritmos de la cultura popular pernambucana o brasileña, como *coco*, *afoxé*, *maculele*, *funk*, *manguebeat*, etc. Así, decidí seguir las actividades de los grupos *Cabra Alada* (corte y percusión), *Conxitas* (cuerpo de danza y percusión) y

¹⁴ En los capítulos 2, 3 y 4 proporcionaré más detalles acerca de la musicalidad de los *maracatus* y grupos de percusión.

Paranambuca (percusión). También aproveché para seguir observando a los grupos tradicionales, principalmente a los jóvenes de clase media que formaban parte de ellos; de hecho, mi contacto con los *maracatus-nação* nunca se interrumpió por completo, ya que, aparte de seguir sus pasos por medio de las redes sociales en internet, hice lo posible para regresar a Recife en los carnavales posteriores a 2012.

La siguiente parte del trabajo de campo se hizo en Rio de Janeiro, ciudad que alberga uno de los más grandes y antiguos grupos de percusión, nombrado *Rio Maracatu*. Aparte de este grupo, hay otros dos grupos en la ciudad que también atraen gran cantidad de personas, el *Tambores de Olokum* y *Maracutaia*. Rio de Janeiro y São Paulo son las dos más grandes ciudades en Brasil y son también las que tienen mayor cantidad de grupos de percusión fuera de Pernambuco. Otras grandes ciudades como Campinas, Santos, Curitiba, Londrina, Maringá, Florianópolis, Joinville, Blumenau y Porto Alegre también tienen uno o dos grupos del mismo tipo cada una, pero con menor cantidad de participantes. Respecto a Rio de Janeiro, hay algo más que destacar: la reputada vocación que la ciudad tiene para el carnaval. O sea, en Rio existe todo un contexto muy favorable para la formación de grupos que toquen un ritmo percusivo y danzante en la calle, y que se adecue al formato de *bloco carnavalesco*, como es el caso del ritmo del *maracatu*. Por esta razón, se justifica la elección de Rio como sitio privilegiado para hacer trabajo de campo. La estancia tuvo una duración de seis meses, o sea, octubre y noviembre de 2015 y luego de marzo a junio de 2016.

Los tres grupos estudiados poseían básicamente el mismo formato, o sea, una gran orquesta percusiva con alrededor de 40 a 60 personas, además de un igualmente grande cuerpo de danza, compuesto mayoritariamente por mujeres. Los grupos tenían ensayos en espacios cerrados durante la semana y muchas veces en la calle, los fines de semana, y cuando eso ocurría, la cantidad de personas que se acercaba era muy significativa, así que los ensayos abiertos se convertían en grandes eventos de sociabilidad y de ocupación del espacio público ciudadano.

Por último, me interesaba mucho comprender cómo se integraba el *maracatu* en Europa, un contexto totalmente nuevo para mí, del cual tenía poquísimas referencias. Meses antes de empezar el trabajo de campo, busqué información acerca de los grupos de allá por medio de personas que ya habían tenido algún tipo de contacto en los sitios, principalmente *maracatuzeiros* que habían viajado a Europa para impartir talleres, y también por medio de las redes sociales. La información acerca de los grupos no era muy precisa, no hay datos oficiales acerca de ellos o de sus formas de expresión, lo que

dificultó mucho mi evaluación de cómo sería el contexto real. En las páginas de algunos grupos en Facebook, por ejemplo, se veían fotos de ensayos y performances con muchas personas, pero cuando preguntaba sobre los ensayos y cantidad de alumnos o participantes, notaba que algunos grupos no mantenían actividades regulares o contaban con poca gente. Además, no fueron pocas las veces en que pedí auxilio a líderes de grupos que ya conocía para mapear otros grupos existentes, y esos líderes simplemente acusaban a otros grupos de no ser grupos de *maracatu* o de no tocar el ritmo correctamente, y no los consideraban para la lista propuesta. A mí, como investigadora, me interesaba comprender la diversidad de estilos de grupo, independientemente de si tocaban el ritmo de modo fidedigno o creativo, así que tuve que decir a algunos informantes que la información que necesitaba era de grupos que al menos utilizaran instrumentos de *maracatu*; solo así pude tener una noción más clara del campo, no sólo en términos de cantidad de grupos, sino también respecto a las tensiones y conflictos existentes entre ellos, generalmente relacionados con cuestiones de “autenticidad y tradición”.

Todo indicaba que Inglaterra, España, Francia y Alemania eran los países con mayor cantidad de grupos. De manera muy pragmática decidí descartar trabajo de campo en Francia y Alemania porque no dominaba los idiomas, así que debería considerar Inglaterra o España. La información de Inglaterra estaba clara, había cuatro grupos por el país, tres de ellos con ensayos semanales y otro más nuevo con ensayos quincenales. Los cuatro grupos eran liderados por ingleses y contaban con cuerpo de percusión y danza, no mantenían vínculo específico o admiración especial por ningún grupo de Pernambuco y ejecutaban los ritmos del *maracatu* combinando los distintos toques de manera creativa, o sea, no reproducían solamente el estilo de los grupos tradicionales. Por cuestiones de logística, decidí establecer residencia en Brighton, pues allí podría tomar parte de las actividades del *Maracatu Cruzeiro do Sul*, que ensayaba los miércoles, así como observar a otros grupos culturales relacionados con formas de expresión brasileña; podría moverme a Londres para observar las actividades del *Maracatu Estrela do Norte*, ya que la capital estaba solamente a una hora de viaje, y por fin podría moverme a Bristol cada quince días para observar a *Afon Sistema*, grupo que se dedicaba al ritmo de los *maracatus* allá. El trabajo de campo en Inglaterra se llevó a cabo del 15 de agosto al 15 de octubre de 2016 con una extensión en agosto de 2017.

En Inglaterra, lo que más me instigó fue intentar comprender la imagen que los jóvenes de los grupos de percusión tendrían de Brasil; me interesaba saber si la relación

afectiva con el ritmo del *maracatu* implicaba alguna relación afectiva con Brasil o con los *maracatuzeiros* o si lo que importaba era solamente la forma de expresión. También busqué observar qué tipo de espacio ocupaba el ritmo del *maracatu*, es decir, si el ritmo tenía espacio en eventos conectados con la comunidad brasileña inmigrante, o si tenía lugar en eventos alternativos, como fiestas universitarias o festivales de música, como *world music*, o si era algo más restringido a performances de barrio o plazas públicas, o sea, a eventos de perfil más familiar.

Consideraciones acerca de la metodología y organización de la tesis

En esta investigación opté por la metodología que define la Antropología (GEERTZ, 2001), o sea, privilegié una etnografía con observación participante. Sin embargo, en este caso, la observación participante se utilizó desde una perspectiva de etnografía multisituada (MARCUS, 1998). Así, con trabajo de campo que privilegió distintos lugares de enunciación, se buscó trazar hilos que permitieran establecer conexiones entre los diversos contextos relacionados a un mismo fenómeno. Dicha perspectiva infiere que en el trabajo de campo no hay que atenerse a la observación a escala micro o local, sino observar todas las relaciones que tienen lugar, y observar las cadenas y mediaciones, recurriendo a distintos actores y objetos, y dar seguimiento a una cadena de elementos que vayan más allá del campo empírico. Tan importante como la práctica de campo, es el modo como se construye el relato de las impresiones y análisis de datos, o sea, la manera como se interpretan los diálogos y conexiones entre distintos espacios y actores. Solo a partir de eso, las configuraciones que moldean el fenómeno social tienen sentido.

Para algunos antropólogos, la etnografía se compone de tres partes: la formación teórica, el trabajo de campo y la escritura del texto (MAGNANI, 2009); eso significa que antes de ir a campo es importante estar bien preparado, o sea, que se haya leído el material escrito acerca del tema de investigación, así como obras que fomenten el aporte teórico básico para que se llegue a campo con una mirada sensible y depurada. Según Mariza Peirano, la etnografía es la “*própria teoria vivida (...) no fazer etnográfico a teoria está assim, de maneira óbvia em ação, emaranhada nas evidências empíricas e nos nossos dados*” (2008, p.3).¹⁵ Provisto de estos saberes, el antropólogo necesita disponer del tiempo suficiente para tener los *insights* fundamentales de la investigación,

¹⁵ “Propia teoría vivida (...) en el hacer etnográfico la teoría está así, de manera obvia en acción, enredada con las evidencias empíricas y nuestros datos” (2008, p.3)

los cuales, según Magnani (2009), solamente el tiempo en campo puede generarlos porque es necesaria la acción del tiempo para “transformar lo exótico en familiar” (DAMATTA, 1981). Sin embargo, aun con toda la preparación del investigador, se recomienda que el campo pueda sorprenderlo, y desestabilice su pensamiento (GOLDMAN, 2008). A partir de estas experiencias empecé la construcción del presente estudio.

La metodología de la investigación etnográfica fue creada y discutida primeramente por Bronislaw Malinowski en la obra *Argonautas do Pacífico Occidental*, publicada en 1922. Según sus recomendaciones, el antropólogo debería vivir un largo período de tiempo entre los “nativos”, observando y tomando parte en sus actividades, hasta el punto en que su presencia pasara desapercibida entre ellos; solo así será posible captar el punto de vista del “nativo”, uno de los objetivos principales de la investigación antropológica (MALINOWSKI, 1978). A pesar de la cercanía con los habitantes de la sociedad estudiada, la investigación exigía el distanciamiento y objetividad entonces necesarias al rigor científico, así, Malinowski y otros investigadores creían que el antropólogo debería “presentarse como un auténtico observador científico que cruza barreras culturales al mismo tiempo que conserva una distancia heroica, y que reporta los hechos en un lenguaje objetivo” (KUPER, 2002, p 266). Desde los debates dentro de las corrientes de hermenéutica en Antropología (GEERTZ, 1989), hasta la emergencia de las teorías dichas posmodernas (CLIFFORD, 2002), la objetividad absoluta y la autoridad etnográfica dentro de la investigación antropológica han sido cuestionadas. Clifford Geertz ha enfatizado el carácter textual de la investigación antropológica, destacando que la cultura es como un texto que debe ser interpretado por el antropólogo, y el texto producido por él, por sí solo, también es pasible de múltiples interpretaciones. El autor complementa que vemos la vida de los otros a través de lentes que nosotros mismos pulimos, y que los demás nos ven a través de sus lentes; así se comprende que la subjetividad está siempre presente cuando se piensa en la construcción de sentidos. Para Clifford, a diferencia de lo que creía Malinowski, sólo el hecho de hacer trabajo de campo implica relacionarse con personas, fomenta que distintas subjetividades estén en diálogo permanente. Tocaría entonces al antropólogo, como autor de la etnografía, dar espacio a la polifonía dentro de su texto.

El espacio para la polifonía aclamado por Clifford, está relacionado con la crisis de la autoridad etnográfica, que entre las décadas de 1970 y 1980, fue cuestionada por los estudios pos-coloniales, representados por intelectuales como Gayatri Chakravorty

Spivak, Edward Said y Homi K. Bhabha, quienes criticaban el etnocentrismo y la objetificación de las comunidades investigadas (CARVALHO, 2001). La polifonía en la etnografía podría representar una solución para el dilema, sin embargo, Carvalho apunta que la comunidad antropológica todavía sigue renuente a las críticas a su autoridad incuestionable. Por otro lado, el intelectual cuestiona cómo relegitimar el saber académico a partir de esa base comunicativa de miradas.

Si la construcción del conocimiento antropológico a partir de la etnografía se basa en diálogos, es fundamental que el investigador demarque el lugar desde donde habla. Para la filósofa brasileña Djamila Ribeiro (2017) que se ha destacado como intelectual feminista y negra, marcar el lugar de habla es importante para que se desuniversalize el locutor, y también para que se pueda comprender realidades que fueron consideradas explícitas dentro de la normatización hegemónica (2017, p.60). Además, el lugar de habla también permite localizar a los grupos en la relación de poder, de modo a refutar las jerarquías de saberes, estas fruto de las jerarquías sociales (IDEM, p. 64). Por este medio, el lugar de habla rompe con el discurso autorizado único que se pretende universal (IDEM, p.70). Por eso, el etnógrafo no puede ser un narrador ausente o invisible dentro del texto, su trayectoria, sus intenciones y condiciones de trabajo de campo necesitan estar claras. Además, según la perspectiva pos-colonial, es fundamental reconocer las condiciones históricas y políticas de construcción de las alteridades sometidas a un régimen de subalternidad. Con eso, se evita que, parafraseando a Carvalho (2001), la crisis de la autoridad etnográfica sirva únicamente para que el etnógrafo reconozca la interferencia de su subjetividad en la investigación, en lugar de la discusión epistemológica de la reflexividad.

Al lado de estos problemas, es importante también dosificar el extrañamiento y familiaridad con el objeto de investigación. Al inicio de mi investigación de maestría, temía estar investigando algo que era tan presente y central en mi vida, que no podría ver los distintos significados y complejidades dentro del universo de los *maracatus*. Sin embargo, cuando empecé definitivamente el trabajo de campo, residiendo en una comunidad periférica, tuve la certeza de que no era y jamás sería una *maracatuzeira*. Nuestras historias de vida y los sentidos que dábamos a la práctica del *maracatu* eran totalmente distintos. Por otro lado, en esta ocasión, parte de mi investigación se trata de personas como yo, jóvenes blancos de clase media, universitarios, aficionados a la cultura de los *maracatus*, así que lograr mantener cierto distanciamiento fue uno de los mayores retos. En este momento, no se puede soslayar la subjetividad presente en

cualquier investigación, así, según Mariza Peirano “a personalidade do investigador e sua experiência pessoal não podem ser eliminadas do trabalho etnográfico. Na verdade, elas estão engastadas, plantadas nos fatos etnográficos que são selecionados e interpretados” (2008, p.34).¹⁶ Por medio de esta consideración, sumada a la de Goldman (2006), para quien la antropología sería un estudio de las experiencias humanas a partir de una experiencia personal, legitimo mi lugar de habla y la metodología de la presente investigación.

Por esta razón propongo presentar una etnografía inspirada en el “realismo etnográfico experimental” (MARCUS & CUSHMAN, 1998), a partir del cual se buscará dar espacio a las múltiples voces que surgieron dentro del trabajo de campo, se diferenciarán los puntos de vista míos y de los demás agentes, las condiciones de trabajo de campo serán claramente informadas y las descripciones serán contextualizadas y no generalizadas.

Las condiciones de trabajo de campo con los *maracatus* tradicionales, por ejemplo, son bastante complejas. En un artículo que discutía los retos en el trabajo de campo del equipo de los proyectos de inventario de los *maracatus*, Isabel Guillen (2012) afirma que es muy difícil introducirse en este campo sin causar o involucrarse en los conflictos, rivalidades y disputas que caracterizan la cotidianidad de muchos *maracatus-nação*. Además, los *maracatuzeiros* tienen una comprensión del trabajo de campo que impone una necesidad constante del investigador de negociar la estancia en campo, las informaciones y los resultados que se espera obtener. Es posible intuir que el sentimiento de desconfianza de los *maracatuzeiros* se explique por una especie de sentimiento anticolonialista, un cierto rechazo moral y psicológico en ser “apropiados” por el investigador (GUILLEN, 2012). Por último, la historiadora rescata a otros intelectuales para destacar que:

James Clifford (2002, p. 247) observou que, no fundo, ‘o trabalho de campo requer uma certa cumplicidade (...) mas cumplicidade não é reciprocidade, embora possa ser parte da reciprocidade.’ Estamos todos imersos num processo de dom e contra dom, pois nem tudo numa pesquisa tem a ver com a obtenção de dados frios ou análises imparciais, mas muitos desses dados decorrem dos compromissos firmados e das relações interpessoais estabelecidas. (GUILLEN, 2012)¹⁷

¹⁶ “La personalidad del investigador y su experiencia personal, no pueden ser eliminadas del trabajo etnográfico. En realidad, están incrustadas, plantadas en los hechos etnográficos que son seleccionados e interpretados (2008, p.34).

¹⁷ James Clifford (2002, p 147) observó que, en el fondo, ‘el trabajo de campo requiere una cierta complicidad (...), pero complicidad no es reciprocidad, aunque pueda ser parte de la reciprocidad’. Estamos todos inmersos en un proceso de don y contra-don, pues no todo en una investigación tiene que

Estar en campo significa involucrarse en controversias pero también en afectos. Algunos *maracatuzeiros* se convirtieron en amigos personales, y lo mismo pasó con algunos jóvenes de los grupos de percusión. En otros casos, mi presencia en los ensayos y eventos era tratada con cierta indiferencia. La manera como el investigador se relaciona con las personas de la cultura investigada seguramente interfiere en los resultados de la investigación, así que una vez más destaca la importancia de contextualizar los datos obtenidos para que se pueda interpretarlos sin el riesgo de generalizar. Además, independientemente de los discursos proferidos por los interlocutores, hay que buscar información en otros medios, solo así, con el cruce de datos de distintas fuentes, se puede obtener una visión más completa del contexto investigado. Por esta razón, el campo necesita ser comprendido en el sentido amplio del término, y agrega diversas “experiencias” no circunscritas a la observación participante (SILVA, 2006; GIUMBELLI, 2002).

Actualmente, las redes sociales representan una buena estrategia de obtención de datos. En el contexto de esta investigación, todos los grupos de percusión observados tienen páginas en las redes sociales donde difunden sus clases y eventos, y a veces apoyan en la difusión de publicaciones que involucran a los *maracatus* tradicionales. Las redes sociales también sirven para publicar y compartir imágenes de eventos pasados, donde también se puede ver comentarios de los participantes o admiradores de los grupos. En suma, en las redes sociales se perciben los discursos, valores y significados que los jóvenes de clase media dan a su práctica de grupo cultural, así como las redes que establecen con otros grupos, tradicionales o no.

Con el objetivo de escuchar las más distintas voces dentro del campo, además de la observación de ensayos y participación en eventos de los grupos, realicé entrevistas semi-estructuradas con los liderazgos de los grupos investigados, con los participantes más frecuentes y también con personas que se habían incorporado a los grupos más recientemente; así pude comparar los distintos imaginarios y motivaciones de personas que buscaban aprender el ritmo del *maracatu*. También llevaba un diario de campo donde anotaba mis reflexiones.

La presente tesis está organizada en 3 partes, para un total 6 capítulos.

ver con la obtención de datos fríos o análisis imparciales, pero mucho de esos son resultado de los compromisos firmados y de las relaciones interpersonales establecidas. (GUILLEN, 2012)

La primera parte, compuesta de un solo capítulo, está dedicada a los *maracatus* tradicionales. Sin embargo, antes de entrar en su universo, se analiza el contexto del carnaval, o mejor, de los carnavales en Brasil. Se opta por el término en plural pues, a pesar de los estudios que utilizan la celebración como herramienta de comprensión de Brasil, para esta tesis lo importante es descifrar los múltiples sentidos atribuidos a la fiesta, dependiendo de la región y el grupo social. Como se mencionó anteriormente, la contextualización de los significados del carnaval es fundamental para comprender los espacios ocupados por los grupos tradicionales o grupos de percusión del *maracatu*. Así, dicha sección está compuesta por una explicación de la trayectoria del carnaval en Brasil y de los análisis realizados por distintos autores acerca de su importancia y significados.

En seguida, el enfoque pasa por la trayectoria de los *maracatus-nação* que, desde finales del XIX, encuentran en el carnaval su principal espacio de exhibición. Por medio de su historia, se busca comprender cómo dichos grupos cambiaron su status de cultura estigmatizada e “incivilizada” a símbolos de la identidad pernambucana. En este mismo capítulo, se presenta una breve contextualización histórica del carnaval en Recife, con sus particularidades, hasta el momento actual, cuando la fiesta adquirió un formato distinto que tuvo mucho éxito para el turismo y la economía de la ciudad. La idealización del nuevo formato de carnaval, representó una disputa política entre distintos agentes que negociaron la elaboración según sus intereses. Este nuevo formato representó un avance histórico para los *maracatus-nação*, que empezaron a disputar popularidad con el ya consagrado ritmo del *frevo*, para volverse uno de los protagonistas de la fiesta. Dicho protagonismo también representó un avance para la cultura negra, ya que los *maracatus-nação* son quizá sus mayores representantes en el territorio pernambucano. Sin embargo, el crecimiento de su popularidad, no resultó en mejores condiciones estructurales y materiales para la mayor parte de los grupos.

Finalmente, se presenta una descripción acerca de la forma de organización y actividades de los *maracatus* tradicionales fuera del período carnavalesco, se muestra un poco de sus dificultades cotidianas, conflictos y disputas de poder, así como algunas estrategias para la obtención de recursos.

Después de contextualizada la situación de los *maracatus* tradicionales, es posible discutir sobre los grupos de percusión. La segunda parte está dividida en tres capítulos, dedicados a los grupos de Pernambuco, Rio de Janeiro e Inglaterra, respectivamente. Los grupos de percusión son descritos por la mayoría de los estudiosos

del tema, y también por sus propios componentes, como grupos compuestos por jóvenes blancos de clase media. Sin embargo, no se puede generalizar o presumir la comprensión de los significados de dichas categorías, al contrario, comprender qué implican dichas clasificaciones es fundamental. ¿Qué es lo que delimita la categoría de joven? ¿Una edad o un estilo de vida? ¿Y cómo se define clase media? ¿Los ingresos mensuales que uno obtiene o el compartir ciertos valores y códigos? ¿Ser clase media en Brasil es la misma cosa que en Inglaterra? Y por fin, ¿Qué significa ser negro en Brasil? ¿Un negro de clase media sufre de los mismos prejuicios que uno en situación de vulnerabilidad social? Solo a partir de una discusión acerca de estos problemas se puede pasar a la contextualización de los grupos de percusión.

El capítulo 2, dedicado a los grupos de Pernambuco, inicia con la exposición de la trayectoria de *Maracatu Nação Pernambuco*, grupo compuesto por bailarines y percusionistas que formaron un espectáculo de música y danza con base en las formas de expresión de los *maracatus-nação*, así como de un *bloco* compuesto por un simulacro de corte real y percusión que desfilaba por las calles. ¿Qué es lo que explica el interés de estos artistas por una cultura hasta entonces estigmatizada? ¿Y qué explica su gran éxito? ¿Sería su versión de “maracatu” más apreciable o comprensible para las élites?

Más adelante, el capítulo muestra cómo las formas de expresión de los *maracatus* van obteniendo popularidad a medida que son apropiadas por personas ajenas al contexto tradicional, como la banda de *rock Chico Science e Nação Zumbi* y sus colegas del *Movimento Manguebeat*, para volverse una fiebre entre los jóvenes de distintas clases sociales de la ciudad. A partir del interés de los jóvenes de clase media en dichas formas de expresión, se discute su inserción en un *maracatu* tradicional, es decir, se observa que para algunos el “simulacro” no basta, por lo que se vuelve fundamental buscar el conocimiento desde la fuente. ¿Qué había de especial en este *maracatu-nação* para que los jóvenes lo buscaran? ¿Cómo se daba la relación de estos jóvenes con los demás *batuqueiros* y su comunidad? ¿Qué pensaban los demás *maracatus-nação* acerca de los entonces *maracatu* de los universitarios? ¿Qué tipo de cambios generó la inserción de la clase media en las formas de expresión y transmisión del saber en este *maracatu*? A partir de esta inserción se observan disputas acerca de los límites de lo que se puede cambiar en una cultura tradicional, así como las estrategias y enlaces para obtener recursos y mayores espacios en el mercado cultural que crecía en torno a esta cultura.

Finalmente, el capítulo discute acerca del *boom* de los grupos de percusión en la primera década del siglo XXI, y cómo éstos disputan con los grupos tradicionales, espacios y atención en el carnaval. Esta sección también apunta a un proceso de *blanqueamiento* del *maracatu* como cultura, a medida que el mismo es reivindicado como símbolo de la identidad pernambucana, y luego, como supuestamente perteneciente a los pernambucanos en general, sean ellos negros o blancos, como la mayoría de personas de los grupos de percusión.

El capítulo 3 trata de los grupos de percusión de *maracatu* en Rio de Janeiro, pero antes, se presenta una breve explicación acerca de los grupos de percusión en general, esparcidos por Brasil. Así, se puede llegar a la comprensión de las especificidades de Rio de Janeiro, ciudad con una especial efervescencia cultural y un mundialmente conocido carnaval. En este capítulo se buscó comprender qué hace atractivo al *maracatu* en un lugar marcado por la cultura del *samba*, y de qué forma la popularidad de los *blocos* de *maracatu* está relacionada con la reciente ascensión del carnaval callejero en la ciudad. También se buscó comprender quiénes eran las personas interesadas en dicha cultura y cuál era su relación con los distintos circuitos culturales de la ciudad y también con los *maracatus* tradicionales de Pernambuco. ¿Qué sentido tiene tocar *maracatu* en Rio? ¿Estarían los jóvenes buscando diversión o conexión con un universo cultural más “comunitario”? La ciudad está compuesta por cuatro grupos que mantienen una relación un poco tensa, aunque no declarada, y que se valen de distintos discursos y estrategias para legitimar su trabajo. A diferencia de Pernambuco, donde dicha cultura es apreciada por las élites y las clases más bajas, en Rio, el *maracatu* es un fenómeno ligado a las clases medias. ¿Qué es lo que aleja a las clases subalternas de dicha cultura en Rio? ¿Sería la consolidación de otras culturas negras como el *samba*, el *pagode* y el *funk*? ¿Y quiénes son los pocos negros que toman parte en los grupos de percusión en Rio? ¿Negros de clase media? El capítulo discute acerca de estos problemas y también acerca de los conflictos entre dichos grupos de percusión y militantes negros que los acusan de “apropiación cultural”.

El tema de la apropiación cultural obtuvo fuerza en las discusiones de las redes sociales, y constituyó uno de los *trend topics* de 2016. En un país predominado por mezclas y mestizajes (FREYRE, 2007) pero también donde el racismo es estructural (FERNANDES, 1978; SCHWARCZ, 1993; SKIDMORE, 1976), discutir si hay alguna ruptura de ética en la apropiación no es algo sencillo. En Brasil, la cuestión racial penetra los más diversos contextos, no es casualidad que la Antropología en Brasil se

construyera a partir de esta discusión (PEIRANO, 2000). Para concluir, es interesante pensar qué sentido encuentran estos jóvenes blancos al tocar *maracatu*, quiénes son los negros militantes y qué piensan los *maracatuzeiros* de Pernambuco acerca de los grupos que tocan *maracatu* en Rio. ¿Será que ellos también se sienten incómodos con la apropiación? Por último, ¿será que los negros militantes en Rio pueden hablar en nombre de los negros *maracatuzeiros* de Pernambuco? ¿Pueden los subalternos hablar o quiénes pueden hablar por los subalternos (SPIVAK, 2010)?

Finalmente, el capítulo 4 analizará el contexto de los grupos de percusión en Inglaterra. Después de una explicación acerca de los espacios destinados a los artistas o grupos dedicados a músicas brasileñas en Europa, se pasa al análisis de los grupos de percusión presentes en Londres y Bristol. Se buscaba saber las condiciones de llegada del ritmo al país, si hay brasileños involucrados en esta difusión o si el *maracatu* está ligado a otros contextos de música brasileña o incluso a una comunidad brasileña residente en el extranjero. Al evaluar la participación de brasileños, se cuestionó acerca de sus orígenes, clase social, raza y si ya tenían familiaridad con dicha cultura antes de salir de Brasil. Evidentemente también se cuestionó acerca del sentido de tocar *maracatu* fuera de Brasil. Si dentro de Brasil la ética de tocar el ritmo a pesar de ser ajeno al contexto tradicional es puesta en crisis, fuera de Brasil, los referentes acerca de lo que es “brasileño” o, sencillamente, “pernambucano” cambian. De esta forma, en el extranjero, basta con ser brasileño para tener una supuesta legitimidad en bailar, cantar o tocar *samba*, por ejemplo, mientras que en Brasil una persona ajena al contexto difícilmente sería aceptada en una rueda de *samba* en una *favela carioca*.

También se buscó comprender acerca del perfil de personas no brasileñas que buscan esa cultura en Inglaterra. ¿Tendrían estas personas un interés especial por Brasil y su cultura de manera general, o sólo les interesaba aprender un nuevo ritmo y divertirse? ¿De qué manera se diferenciaban los grupos de Londres, que contaban con la participación de brasileños, y los de Bristol, que solo tenían ingleses y extranjeros? Y finalmente, ¿qué espacio tendría el ritmo en los grandes eventos ingleses al aire libre, como el carnaval de Notting Hill, los carnavales familiares de los parques o los conocidos festivales de música?

La tercera parte de la tesis está dedicada al análisis del mercado en torno a los *maracatus-nação* y a las políticas públicas destinadas a las culturas populares en Brasil. El primer capítulo de esta sección, es decir, el capítulo 5, está enfocado en el mercado, pero antes de llegar a este punto, se presenta una discusión acerca de la situación de las

culturas populares en la contemporaneidad y su relación con la globalización. Con la consolidación del capitalismo, el marco de comprensión acerca de dichas culturas también cambia, de modo que ya no es posible analizarlas sin considerar sus modos de producción, circulación y consumo (GARCÍA CANCLINI, 1983), procesos directamente relacionados con los flujos globales. La globalización también favoreció la emergencia de nuevas identidades, identidades ya no tan asociadas a los estados-nación, sino a culturas locales, globales y también a través del consumo (HALL, 2006). La globalización también habría favorecido el surgimiento de comunidades imaginadas (APPADURAI, 1997), así como la fascinación por la alteridad y su mercantilización, y esto es lo que explica su análisis para comprender el contexto de los *maracatus-nação*.

A partir del análisis del universo de la *world music*, el capítulo enseña cómo dentro del mercado de bienes culturales, la música proveniente de las culturas populares constituye un campo propicio para reificación, o sea, la separación de su forma de los procesos y relaciones sociales que la condicionaron.

En seguida, por medio de una explicación acerca del sentido de hacer *maracatu* entre los distintos jóvenes de los grupos de percusión esparcidos por Brasil y el mundo, se busca comprender cuáles son las consecuencias de esta relación intercultural, ya que se discuten sus asimetrías, desigualdades y conflictos de carácter ético, como los relacionados a la controversia en torno a la apropiación cultural. Al mismo tiempo, se discute acerca de las estrategias de algunos *maracatuzeiros* para obtener beneficios a partir de esta relación y también para controlar los “límites de la interculturalidad”, lo que les permite proteger su saber de una posible “expropiación”.

Finalmente, en el análisis de los modos de inserción de los *maracatus-nação* en el mercado, se discute acerca de los cambios ocurridos en los últimos años debido a su influencia. Su proceso de “espectacularización” (CARVALHO, 2010) habría favorecido la capitalización de sus formas de expresión como *baque*, *toadas*, danza, cortejo e incluso de su dimensión religiosa o relación con la negritud. La discusión señala las tensiones entre mantenerse “tradicional” y presentar innovaciones, dos categorías que parecen opuestas, pero que son extremadamente valoradas por el mercado. Entre los cambios favorecidos por el mercado, está también la supuesta “expansión territorial del *maracatu-nação*”, idea que representa una trampa, dado que genera una ilusión de que el *maracatu* exterior a las comunidades afro pernambucanas es el mismo que el hecho en sus comunidades de origen, lo cual enmascara las desigualdades existentes en estos contextos tan diferentes. De hecho, a pesar de la posible negligencia respecto a los

territorios fomentada por los flujos globales, para los *maracatus* el territorio todavía es fundamental para la definición de su identidad, pues lo que migra no sería el *maracatu*, sino algunas de sus formas de expresión, especialmente su música. A la discusión sigue un análisis de las estrategias utilizadas por los *maracatuzeiros* para introducirse en el mercado, y muestra que los populares no deben ser vistos como ingenuos al momento de buscar beneficios. Por último, la sección evalúa posibles obstáculos que impiden una inserción más exitosa, al discutir acerca de códigos impuestos desde arriba, que favorecen a la exclusión de grupos como los representados por los *maracatuzeiros*.

El sexto capítulo presenta una explicación acerca de las políticas patrimoniales en Brasil, principalmente sobre los cambios ocurridos a principios de los años 2000, cuando se implementaron nuevas políticas relacionadas a los patrimonios inmateriales. Por esta razón, será explorada la manera en que tales políticas se construyeron a partir de una inspiración en los debates fomentados por la UNESCO. Después de esta etapa, se presenta un relato etnográfico del proceso de inventario de los *maracatus*, proceso de once meses que anticipó su registro como patrimonio inmaterial de Brasil. Así, se hablará de la manera como los *maracatuzeiros* recibieron el proyecto, o sea, hasta qué punto se involucraron en el proceso tal como la UNESCO recomendaba, de los principales retos en el trabajo de campo y producción de los materiales exigidos por el instituto gestor de las políticas patrimoniales en Brasil, y también del contexto pos-registro; luego de casi cuatro años de haber recibido el título de patrimonio, ¿qué ha cambiado en la situación de los *maracatus*?

La discusión del proceso de patrimonialización también es importante para la presente investigación debido a su conexión con el mercado, ya que para muchos *maracatuzeiros* la noción de salvaguarda estaba relacionada con él. En tiempos donde la cultura es comprendida como un recurso para el desarrollo económico y también para la obtención de derechos (YÚDICE, 2002), es interesante percibir el conflicto existente entre las expectativas de salvaguarda de las agencias representantes del Estado, generalmente conectada a una visión más comunitaria, las de los representantes de los poderes ejecutivos y legislativos, que suelen ver el patrimonio como un título ennoblecedor del cual se valen con fines políticos, y de los *maracatus*, que a veces esperan políticas de carácter asistencialista. Finalmente, el capítulo señala los límites de apropiación de las políticas patrimoniales por parte de los *maracatuzeiros*, así como su carácter todavía excluyente, a pesar de los esfuerzos de democratización por parte de las

agencias responsables de cuidar los patrimonios. De esta forma, la autonomía y la sustentabilidad de los patrimonios inmateriales continúa en riesgo.

La propuesta de investigar un tema tan vivo y contemporáneo a la sociedad globalizada es siempre ambiciosa. El camino por recorrer es tortuoso, incierto, lleno de vueltas y retos, pero también encantos. Es preciso tener cuidado para no perderse entre tantas opciones y puertas que se abren a la investigación. Este trabajo seguramente no logró abordar todos los temas y discusiones posibles acerca del problema propuesto, más que respuestas, presenta preguntas, y deja el camino abierto a refinamientos, interpretaciones y rectificaciones.

PARTE 1: “*Maracatus do Recife*”¹⁸

Capítulo 1: *Maracatus-Nação* y el carnaval de Pernambuco

1.1 Brasil, el país de los carnavales.

Este estudio empezó con una mención del carnaval y la importancia que el festejo tiene para la comprensión del *maracatu* como forma de expresión en cualquier sitio donde se encuentre. Muchos intelectuales están de acuerdo en que el carnaval es la celebración más importante del país (CAVALCANTI, 2012; DAMATTA, 1978; QUEIROZ, 1999), no es casualidad que a nivel internacional haya una asociación casi inmediata de la palabra “carnaval” con Brasil. Estudiosas como Maria Laura Cavalcanti (2012) y Márcia Sant’Anna (2013) destacan que la centralidad del evento en territorio brasileño permite que se le pueda comprender como un “hecho social total” en los términos de Marcel Mauss. En su artículo “Ensayo sobre el don” (1991), publicado originalmente en 1925, el intelectual formula ese concepto por primera vez,¹⁹ pero según Alexander Gofman (1998), a lo largo de su obra el concepto fue poco teorizado y dio pie a una serie de distintas interpretaciones. El autor afirma que dentro de una de las propuestas, Mauss consideraría los hechos sociales totales como:

Phenomena which penetrate every aspect of the concrete social system; they concentrate and constitute its focus, they are the constitutive elements, the

¹⁸ Este título remite a la obra clásica del maestro César Guerra-Peixe, *Maracatus do Recife*, publicado en 1955.

¹⁹ Marcel Mauss define hecho social en los siguientes términos: existe allí (en las sociedades arcaicas) un enorme conjunto de hechos. Y hechos que son muy complejos. En ellos, todo queda mezclado, todo cuanto constituye la vida propiamente social de las sociedades que han precedido la nuestra. En este fenómeno social “total”, como proponemos denominarlo, se expresan a la vez y de golpe todo tipo de instituciones: las religiosas, jurídicas, morales – en estas tanto las políticas como las familiares y económicas, las cuales adoptan formas especiales de producción y consumo, o mejor, de prestación y de distribución, y a las cuales hay que añadirles fenómenos estéticos a los que estos hechos dan lugar, así como los fenómenos morfológicos que estas instituciones producen (MAUSS, 1991: 157)

*generators and motors of the system: 'In certain cases, they involve the totality of the society and its institutions...and in other cases only a very large number of institutions'. One can say that these are "total social facts" in the true sense of the term (GOFMAN, 1998, p.67).*²⁰

En Brasil el carnaval, como otras fiestas, no es un evento aislado, pues está intrínsecamente conectado con la economía, política y medios de comunicación. Decir que a todos los brasileños les gusta disfrutar de las fiestas carnavalescas sería una falacia, sin embargo, incluso a quienes no les gusta, les es prácticamente imposible olvidarse de su existencia, pues si uno está en una ciudad donde se celebra el carnaval, la atmósfera carnavalesca será notada en los espacios públicos y si la persona está en una ciudad sin tradición de carnaval, es muy probable que la misma se encuentre vacía y con poco movimiento, pues al tratarse de un festejo largo, muchas personas salen de viaje, a veces en busca de una ciudad donde haya carnaval. En la televisión, la programación es especial, pues distintos canales transmiten los festejos carnavalescos de múltiples ciudades, en la radio y en internet pasa lo mismo. Hasta las iglesias católicas y evangélicas arman sus propios carnavales cristianos. Debido a todo eso, es posible inferir que el carnaval brasileño penetra gran parte del sistema social, lo que validaría su comprensión como un hecho social total, tal como defienden los intelectuales arriba citados; debido a eso, para antropólogos como Roberto DaMatta y Maria Laura Cavalcanti, el carnaval podría ser comprendido como una lente por la cual se visualizan características determinantes de la cultura y sociedad brasileñas. (CAVALCANTI, 1994; DAMATTA, 1978).

A pesar de la fuerza de las representaciones que asocian al carnaval con Brasil e incluso al carnaval brasileño con las escuelas de *samba* en Río, no se puede olvidar que Brasil es un país culturalmente diverso, y por consecuencia, su carnaval también lo es, por eso hay que considerar que los sentidos atribuidos a la fiesta son múltiples dependiendo de región y grupo social; y si esa diversidad existe en Brasil, hay que tener en mente que en el extranjero las diferencias pueden ser aún más acentuadas. Dentro del país, las grandes ciudades se esfuerzan en crear una identidad propia para su carnaval, porque, más que una celebración masiva, el carnaval en Brasil tiene un gran potencial económico que actúa en consonancia con la industria cultural y del turismo, así como

²⁰ “Fenómenos que penetran todo aspecto del sistema social concreto; ellos concentran y constituyen su foco, son elementos constitutivos, los generadores y motores del sistema: ‘en ciertos casos, involucran la totalidad de la sociedad y sus instituciones... y en otros casos, solamente un gran número de instituciones’. Se puede decir que estos son ‘hechos sociales totales’, en el verdadero sentido del término”.

activando comercios de menor magnitud. Actualmente se observa que los mayores carnavales de Brasil²¹ son reglamentados por el poder público, que actúa como enlace con las iniciativas privadas e iniciativas populares para su organización. Sin embargo, el formato que estas fiestas poseen en la actualidad fue resultado, en cada lugar a su manera, de una serie de medidas que buscaron reglamentar e institucionalizar una celebración que en gran parte mantenía un carácter espontáneo, especialmente en los siglos XIX y principios del XX. Según estudiosos del tema (ARAÚJO, 1996; CUNHA, 2001; QUEIROZ, 1999), en gran parte del país, el carnaval se organizaba en el formato de *entrudos*, de manera semejante a lo que ocurría en Portugal, país que supuestamente trajo la práctica a Brasil.

Los *entrudos* caracterizaban periodos festivos donde las aldeas y ciudades eran tomadas por especies de juegos entre amigos, familiares o incluso desconocidos. En algunos de estos juegos las personas tenían por hábito arrojar unas a las otras cosas como agua, harina, polvo, ceniza u otros materiales. En ocasiones los juegos eran de carácter escatológico y las personas se arrojaban lodo, agua sucia y hasta “excrementos” generalmente en los espacios públicos. Según Queiróz (1999) en algunos momentos también podrían ser observados intercambios de insultos y prácticas obscenas entre personas de distintos contextos y clases sociales. Por otro lado, también era posible observar juegos en los que se lanzaban pequeñas pelotas hechas de cera y rellenas con agua perfumada, conocidas por *limas de cheiro*. Estas pelotas perfumadas servían no solo como un elemento de juego entre amigos y familiares sino también como una forma de flete y cortejo entre hombres y mujeres (ARAÚJO, 1996; CUNHA, 2001).

Los *entrudos* estaban presentes en los espacios públicos y privados, eran practicados por las élites y clases populares y configuraban formas visiblemente comunitarias de celebrar el carnaval. Según estudiosos como el de Maria Clementina Pereira da Cunha (2001), los *entrudos* eran vividos y significados de distintas maneras de acuerdo con los grupos sociales, aun cuando ocupaban un mismo espacio. Por ejemplo, en el periodo anterior a la abolición de la esclavitud, es importante mencionar que la participación en los juegos domésticos no era igual para señores y esclavos, a los cuales se les restaba la función de proveerse de las limas, chorros y demás “munición” utilizada en los juegos entre vecinos. En los espacios públicos, las reglas del juego podrían ser más abiertas y menos sujetas a control. No obstante, a mediados del siglo

²¹ Los carnavales más conocidos por su tamaño y atracción de turistas son los de Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Olinda y São Paulo.

XIX se observa que los poderes públicos y las élites empiezan a valorizar las maneras de celebrar la fiesta que estuvieran inspiradas en los modelos “civilizados” de los carnavales de la ciudad de Nice, en Francia y los bailes de Venecia, en Italia. Es interesante destacar que al comprender el carnaval de estas regiones como “civilizado”, las élites intelectuales y poderes públicos ignoraban que en Europa el carnaval también estaba permeado por contradicciones. Este hecho puede ser relacionado con el momento vivido por Brasil en los primeros años de independencia, donde la preocupación por civilizar al país era central en los debates de intelectuales y autoridades. Tal ideal civilizatorio sufría la influencia de las teorías racistas fundamentadas por la ciencia del periodo y que veía en la cultura europea el ejemplo de civilización y modernidad (ORTIZ, 2006; SCHWARCZ, 1993; SKIDMORE, 1976). Preocupados por comprender las razones del retraso de Brasil, los intelectuales lo asociaban a cuestiones relacionadas a la raza y al medio. Así, según los intelectuales del periodo, el clima tropical, que favorecía la apatía, sumado a la presencia de negros e indígenas, que dentro de las teorías racistas eran considerados inferiores en la escala evolutiva, contribuía a dicho contexto (IDEM). Por esta razón, una serie de medidas de control social fueron tomadas en el intento de frenar procesos contrarios a esos valores.

En este sentido, en algunas partes del país, como Rio de Janeiro, Salvador y Recife, ciertas prácticas de los *entrudos* pasaron a ser vistas como barbarie y señal de retraso, por lo que fueron fuertemente perseguidas y reprendidas por el poder público y a veces por la policía (ARAÚJO, 1996; CUNHA, 2001; QUEIRÓZ, 1999). En las localidades mencionadas, la clase burguesa intentaba imponer un modelo de carnaval constituido por bailes de máscaras en las llamadas grandes sociedades carnavalescas, *corsos*, que eran los desfiles donde la élite, disfrazada dentro de sus coches, exhibía su riqueza, e incluso una versión “civilizada” de *entrudo* donde se privilegiaba el uso de las *limas de cheiro*, confetis, serpentinas y flores en los juegos (IDEM). En Recife, existía persecución y represión policial a los modos populares de celebrar la fiesta con la excusa de que causaban desorden y violencia, en Salvador, prácticas similares eran prohibidas por ley (ARAÚJO, 1996).

Sin embargo, a pesar de la persecución e intentos por prohibir o frenar sus prácticas, las clases populares no fueron pasivas frente a la represión, crearon estrategias de participación y disputaron espacios en la fiesta. Mientras las élites ocupaban el espacio público con sus *corsos*, las clases populares creaban sus *ranchos*, *cordões* o, en el caso de Recife, *clubes de pedestres* que pueden ser comprendidos como una versión

similar de los actuales *blocos*,²² o sea, grupos de personas desfilando por la calle, generalmente acompañados por algún tipo de música. Al mismo tiempo, mientras las élites fundaban sus grandes sociedades carnavalescas, promoviendo bailes, las clases populares también se organizaban en clubes y sociedades con sus propios bailes. Para Rita de Cássia Araújo (1996), que se dedicó a estudiar el periodo de transición del *entrudo* para el modelo de carnaval institucionalizado en Pernambuco, el modelo burgués no obtuvo éxito en la referida región, y los formatos populares siguieron prevaleciendo y ocupando de modo importante el espacio público. En otras regiones como Rio de Janeiro, también se observó la permanencia de las clases populares con estrategias de inserción similares. En síntesis, lo que se observa en el periodo es una multiplicidad de formas de celebración del evento y como era de esperar, los distintos grupos sociales mantenían sus particularidades y atribuían distintos sentidos a la fiesta, a pesar de compartir estratégicamente algunas características. Maria Clementina Pereira da Cunha (2001) destaca que en el análisis de una sociedad permeada por “tradiciones” tan distintas: una, calcada del ideal civilizatorio europeo y otra, de las prácticas fomentadas por las clases populares compuestas por negros y mestizos, es importante considerar el proceso de masificación que aceleró y potencializó los cambios de referencias culturales entre distintos circuitos (CUNHA, 2001, p. 312).

Si hasta finales del siglo XIX el modelo europeo de carnaval con sus ritmos y formas de expresión era lo deseado, a principios del XX las élites intelectuales del país comenzaron a valorar símbolos que representasen el carácter nacional “genuino”. Un ejemplo de dicho contexto puede ser encontrado en el movimiento artístico y literario modernista, que en uno de sus manifiestos rechazaba las copias de costumbres provenientes del exterior y defendían la creación de un arte y cultura genuinamente brasileños a partir de los elementos y mezclas culturales propias del país.²³ Ya en las siguientes décadas de 1930 y 1940, la valoración de determinados símbolos de la cultura popular brasileña sería parte del discurso del Estado que buscaba forjar la

²² *Bloco de Carnaval* es un término genérico para designar un conjunto de personas que desfilan en el carnaval de manera semi-ordenada, vestidas con disfraces libres o uniformes, acompañados por una orquesta musical que normalmente toca ritmos populares o un camión con sistema de sonido conocido como *trio elétrico*. Los *blocos* son bautizados con nombres jocosos, como por ejemplo, *Sargento Pimenta* en referencia a la canción *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* de los Beatles, y a veces presentan un tema, como el *bloco* mencionado, que se dedica a tocar solamente canciones de la banda inglesa con instrumentación de percusión y fanfarria. Algunos de ellos pueden juntar millares de personas.

²³ El *Manifiesto Antropofágico* del escritor Oswald de Andrade fue publicado en 1928 en la primera edición de la Revista de Antropofagia, por medio de la cual se difundía las ideas del *Movimento Antropofágico Brasileiro*.

construcción y difusión de una identidad nacional (ORTIZ, 2006). En este contexto, tras años de intento por extinguir los *entrudos* y modelos de fiesta considerados “incivilizados”, poco a poco los bailes y eventos carnavalescos de las élites dejaron de lado los ritmos de influencia extranjera como la *polca* y empezaron a adoptar los ritmos de las capas populares en sus eventos como el *samba*,²⁴ la *marchinha*,²⁵ el *frevo*,²⁶ entre otras variantes, dependiendo de la región. De esta manera se observa el inicio de un fuerte proceso de mediación de las formas de expresión de las culturas populares realizado por una élite intelectual y artística. En el caso de Rio de Janeiro, un ejemplo de tal proceso puede encontrarse en las reuniones en la casa de Tía Ciata, donde la clase letrada se reunía con los *capoeiras* y demás representantes de las clases populares en torno a *rodas de samba* y ceremonias relacionadas al *candomblé* (CUNHA, 2001; VIANNA, 2004); según el análisis de Vianna, en la obra *O Mistério do Samba*, a estas reuniones se puede atribuir, aunque simbólicamente, el surgimiento del referido ritmo y la primera composición registrada con dicha etiqueta, el conocido *Samba Pelo Telefone*, con registro de Donga, pero probablemente compuesto en un esquema de autoría colectiva. Dentro de este movimiento de mediación y aceptación, las *escuelas de samba*, que eran ilegales, comenzarían a ser permitidas y a recibir una pequeña subvención del gobierno municipal. A mediados del siglo XX, las escuelas de *samba* superarían a los bailes en términos de hegemonía y popularidad, para volverse conocidas a nivel internacional y consolidar la imagen de Brasil en carnaval para las representaciones internas y externas (QUEIROZ, 1999).

El periodo de transición entre un carnaval más espontáneo y su reglamentación por parte de las élites y poderes públicos seguramente presentó particularidades en ciudades como Rio de Janeiro, Salvador y Recife. Sin embargo, diferentes estudios apuntan la presencia de sociedades y clubes negros, y algunos llegan al punto de afirmar que, en parte, estos clubes habían originado dichas escuelas de *samba* en Rio (QUEIROZ, 1999), los grupos de *afoxé* en Bahia (VIEIRA, 2014) y el *maracatu* en Recife (LIMA, 2008; REAL, 1990). En la actualidad, en la ciudad de Salvador, uno de

²⁴ Aunque en español la palabra *samba* sea referida con género femenino, en este trabajo opté por mantener su género igual al portugués, o sea, masculino.

²⁵ *Marchinha* es un género de la música carnavalesca que fue muy popular durante los carnavales de los años 20 a los 60 del siglo XX, cuando empezó a ser sustituida por el *samba enredo* debido a la creciente popularidad de las escuelas de *samba*. Las *marchinhas* son conocidas por sus versos cortos, chistosos y de doble sentido, una vez que uno la escuche, ya la sabe cantar completamente.

²⁶ *Frevo* es un ritmo musical y danza pernambucanos basado en la fusión de géneros como *marcha*, *maxixe*, *dobrado* y *polca*. Su ritmo es producido principalmente por instrumentos de viento como en una fanfarria y su danza trae pasos que se asemejan a la *capoeira*.

los destinos turísticos más populares del país, el carnaval es compuesto por gigantescos *blocos* guiados por un *trio-eléctrico*²⁷ o por grupos de *afoxé*, a ejemplo de los nacionalmente conocidos *Flihos de Ghandi*, *samba-reggae*²⁸ al estilo de *Olodum*²⁹ o también grupos de otros ritmos considerados más modernos y masivos como el *axé*.³⁰ Una de las características más evidentes del formato de carnaval de la ciudad son las cuerdas que circundan a los *blocos* delimitando el espacio ocupado por personas que pagaron para tener el derecho de acceso cercano al *trio-eléctrico* o músicos, y por personas que no quisieron o no pudieron pagar. Los que pagan, reciben una playera especial denominada *abadá* que sirve para distinguir su condición frente a los demás. El precio del *abadá* es elevado, por eso en los *blocos* de Salvador hay una nítida división de clase social y de raza; dentro de los límites de las cuerdas la mayoría es blanca y fuera de ellos, negra, lo que refuerza la importancia de atender la discusión racial para la comprensión de temas relativos a la desigualdad social en Brasil.

Semejante en popularidad es el carnaval de Olinda, ciudad ubicada en Pernambuco, a solamente 6 kilómetros de distancia de la capital, Recife. En Olinda, los *blocos* son llevados generalmente por orquestas de *frevo* que se aprietan por los callejones del sitio histórico de la ciudad. Compuesta de rica arquitectura colonial con iglesias y conjuntos de casas, Olinda fue declarada *Patrimonio de la Humanidad* por la UNESCO en 1982, y lo mismo pasó con el ritmo del *frevo* en 2012.³¹ Como se puede imaginar, la ciudad también recibe una gran cantidad de turistas, principalmente en el

²⁷ *Trio Eléctrico* es el nombre con el cual se llama en Brasil a los camiones adaptados con sistema de sonido para presentación de música en vivo, con bocinas en las que son tocados ritmos populares; se le considera uno de los más expresivos fenómenos de masa en Brasil. Los *trios eléctricos* son muy populares en el carnaval, donde son seguidos por millares de personas que bailan al son de su música.

²⁸ *Samba-reggae* es un género musical nacido en el estado de Bahia, el cual presenta una fusión entre el *samba* brasileño y el *reggae* jamaicano, con una fuerte representación de la figura del negro. Los *blocos* carnavalescos que llevan el ritmo de *samba-reggae* son generalmente denominados *blocos afro*. Para más información acerca de los ritmos del carnaval de Bahia, ver: VIEIRA, Naiara da Cunha, *Carnaval de Salvador: discutiendo a gestão da festa*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA, 2014.

²⁹ *Olodum* es un grupo musical del género *samba-reggae* que se presenta en *performances* de escenario y también en las calles en el formato de *bloco afro*. El grupo se convirtió en un éxito en los años 80 debido a sus canciones de contenido político contra el racismo y más tarde fue conocido en otras partes del mundo debido a la participación de una canción de Paul Simon, *The Obvious Child* del álbum *The Rythm of the Saints*. Para más información acerca de la relación de Olodum y Paul Simon, ver: CARVALHO, José Jorge de, Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable. In García Canclini, Néstor (coordinador académico). *Culturas de Iberoamérica: diagnósticos y propuestas para su desarrollo*. Madrid: OEI, Santillana, 2005a (2ª edición).

³⁰ *Axé music* es un término para designar una gran variedad de ritmos producidos en Bahia que tienen por característica la influencia de ritmos afrobrasileños y su carácter comercial, que agrada a las masas.

³¹ www.portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/62

periodo carnavalesco. Así como Salvador, el principal atractivo del carnaval de Olinda son los *blocos*, distintos a los de la capital bahiana, los *blocos* de Olinda desfilan de manera más libre, sin cuerdas o cuotas de pago para las personas que quieran seguir a las orquestas ambulantes. Debido a esa condición, todos los seguidores se encuentran en una posición de igualdad en la disputa por un espacio cerca de los músicos. Sin embargo, los propietarios de casas y hoteles del sitio histórico, muchas veces rentan espacios en sus propiedades, a las que adaptan una especie de camarotes desde los cuales se puede observar el paso de los *blocos*, con la comodidad de una sombra, sillas y agua fresca. Con eso, tal como en Salvador, la segregación de los espacios de la fiesta se repite, a su manera.

Por fin, regresando a Rio de Janeiro, es importante destacar que a pesar de la fama y reconocimiento de las escuelas de *samba*, la ciudad también cuenta con una enorme cantidad de *blocos* que tocan los más diversos ritmos, desde *samba* hasta *marchinhas*, *samba-reggae*, *maracatu* o mezclas creativas. Algunos *blocos* cuentan con millares de seguidores y poseen un permiso oficial para desfilan mientras otros son considerados no oficiales, aun cuando también cuenten con una importante cantidad de seguidores (HERSCHMANN, 2013). Los detalles más específicos de los carnavales de Rio de Janeiro y también de Recife serán discutidos más adelante. Ahora lo que interesa destacar es que los principales carnavales de Brasil (Rio de Janeiro, Salvador, Olinda, Recife) constituyen mega-eventos. En este sentido, para su realización, el espacio público es reordenado, calles son cerradas, el sistema de transporte colectivo es reconfigurado y muchas veces ampliado, los eventos son patrocinados por grandes empresas, el comercio informal aumenta, los hoteles se llenan y la economía en general se beneficia.

En las ciudades con carnavales más pequeños, el formato de la fiesta es un híbrido de los modelos mencionados, en algunos casos hay *blocos* con percusión, en otros *trio-eléctricos*, a veces hay escuelas de *samba*, bailes, pero generalmente en proporciones no tan gigantescas como las anteriores. Destaca también que en algunas pequeñas ciudades o incluso en algunos barrios de las capitales, es posible encontrar pequeños carnavales comunitarios donde la práctica de arrojar globos con agua, harina, huevos o pintura a los demás aún es común y especialmente popular entre los niños.

Finalmente, no se puede hablar de carnaval sin mencionar la ruptura de los códigos comportamentales de lo cotidiano y la relajación de las formalidades en las relaciones personales. En este periodo es posible observar, por ejemplo, personas que

salen en las calles con disfraces, ropas con colores vibrantes, maquillaje extravagante con mucho brillo y ropas que enseñan partes del cuerpo que generalmente no son expuestas en el ambiente de trabajo. Al mismo tiempo son toleradas manifestaciones de euforia y una libertad sexual más amplia en comparación a lo cotidiano.³²

El sentido de inversión y subversión del orden cotidiano presente en el carnaval ya fue destacado por importantes intelectuales que analizaron carnavales de otros periodos y regiones, según el ejemplo de Mikhail Bakhtin. En su obra *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2002) el autor afirma que en los festejos carnavalescos el ordenamiento, seriedad y las jerarquías cotidianas eran momentáneamente suspendidas, e imperaban la libertad e igualdad. Además, la risa, los ritos y espectáculos presentes en los carnavales, ofrecían un formato y visión de mundo subversivo y diametralmente distinto del orden oficial y de la seriedad de los ritos y ceremonias de la Iglesia y Estado feudal (BAKHTIN, 2002, p 4).

Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade (BAKHTIN, 2002, p. 6).³³

Es interesante destacar cómo, a pesar de los años y de las distintas regiones donde se celebra el carnaval, la marca de inversión y ruptura de códigos de conducta y valores cotidianos permanece en muchas de las fiestas. Así como Bakhtin, Roberto DaMatta también explora la dimensión de inversión del periodo carnavalesco para elaborar su análisis.

En *Carnaval, Malandros e Heróis* (1978) DaMatta, inspirado por teorías de antropólogos como Victor Turner, realiza el análisis de tres rituales nacionales con la intención de comprender lo que él llama el “dilema brasileño”, o sea, la existencia simultánea de dos sistemas distintos: uno tradicional y holista, marcado por jerarquías donde privilegios y beneficios son conquistados por medio de las “buenas” relaciones de nivel personal, y otro moderno e individualista, donde imperaría el rigor del sistema legal de ideología liberal burguesa. Tal contradicción estaría muy bien expresada en el dicho popular “a los amigos todo, a los enemigos la ley”. Siguiendo este raciocinio, el

³² Al respecto de Brasil, es importante destacar que a lo largo de los años, muchos abusos sexuales y violaciones a las mujeres fueron cometidos en nombre de dicha libertad. Entre tanto, cada vez más los movimientos feministas llaman la atención sobre este punto y reivindican el respeto a la voluntad y deseo de las mujeres sin importar la manera como se vistan o se porten.

³³ “Mientras dura el carnaval, no se conoce otra vida sino la del carnaval. Imposible escapar a ella pues con el carnaval no hay ninguna frontera espacial. Durante la realización de la fiesta solo se puede vivir de acuerdo a sus leyes, es decir, las leyes de la libertad”

carnaval, ritual igualitario en una sociedad jerárquica, funcionaría como “*uma imensa tela social onde as múltiplas visões da realidade são simultaneamente projetadas*” (DAMATTA, 1978, p 49).³⁴ Los rituales son instancias que permitirían totalizar la sociedad heterogénea y fragmentada (CAVALCANTI, 2012 p. 265), desplazando elementos para crear consciencia sobre aspectos recurrentes de la realidad social. En su explicación acerca de la obra de DaMatta, Cavalcanti (2012) la define como innovadora y ambiciosa por el hecho de utilizar herramientas metodológicas generalmente aplicadas al análisis de las sociedades consideradas tradicionales para elaborar un análisis estructuralista de una sociedad compleja. Para la intelectual, el método elegido por DaMatta justifica las posibles generalizaciones provenientes de su análisis al tomar la parte por el todo, principalmente al pensar en una sociedad culturalmente diversa como la de Brasil. De esta manera, el autor analiza el carnaval (rito de inversión), la celebración del Día de la Patria (rito de refuerzo) y a las procesiones religiosas (rito neutral). En esta ocasión, nos interesa más comprender el análisis acerca del carnaval.

En su estudio, además de la metodología antes citada, el autor se vale de un análisis comparativo para reforzar su argumento. Así, como contrapunto al análisis del carnaval brasileño, DaMatta menciona el carnaval de Nueva Orleans en los Estados Unidos; para él, en la sociedad marcada por un sistema igualitario, tal como suele ser la del referido país, el carnaval, rito de inversión en su “esencia” desde las descripciones de Bakhtin hasta el día de hoy, se presenta en un formato jerárquico y aristocrático. Ya en Brasil, a partir del ejemplo de los concursos de las escuelas de *samba*, se observaría que las condiciones para tener éxito serían igualitarias, ya que los códigos que reglamentan el evento son conocidos por todos los integrantes. Según el punto de vista de DaMatta, en el concurso, tal como en una sociedad meritócrata, todos tienen la oportunidad de cambiar de posición de acuerdo con su propio desempeño. Así, a diferencia de la situación cotidiana, donde hay una ley que puede ser burlada dependiendo del *status* y relaciones personales del individuo al cual se le está aplicando, en el concurso carnavalesco carioca, “todos son iguales frente al carnaval” (IDEM, p 45). Los desfiles de las escuelas de *samba* también servirían para destacar la inversión de la estructura social en el carnaval, ya que en Estados Unidos, las personas negras, que son invisibles en lo cotidiano debido a su condición racial y socio-económica, son los protagonistas de la fiesta, admirados por espectadores en graderías compuestas

³⁴ “Una inmensa pantalla social en donde las múltiples visiones de la realidad son simultáneamente proyectadas.”

mayoritariamente por turistas blancos provenientes de las clases medias o altas, ya que el precio del billete es elevado. Es decir, la inversión de reglas y valores presentes en el carnaval se ejemplifica, según el autor, por el hecho de que en dicho periodo, la solidaridad y el sentimiento de comunidad presentes en el ámbito de la “casa”, se transportan hacia el espacio de la “calle”, que en la condición diaria estaría vinculado al universo individualista y frío del trabajo.³⁵

El trabajo de DaMatta representó un marco en los estudios acerca del carnaval, debido principalmente a su ya mencionado carácter ambicioso e innovador, ya que antes de él, la investigación sobre el tema se hacía en el ámbito del folclore (CAVALCANTI, 2012). No obstante, su trabajo no está libre de críticas. Algunas, por ejemplo, están dirigidas a su metodología, que privilegia un análisis sincrónico en lugar de uno diacrónico, e incluso en relación con algunas de sus conclusiones. La socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, en su obra *Carnaval Brasileiro – o vivido e o mito* (1999) realiza un análisis acerca del carnaval a partir de una dimensión diacrónica, empezando con los *entrudos* portugueses hasta el carnaval de Brasil del periodo colonial, imperial y republicano, para llegar finalmente a la época contemporánea. Así como DaMatta, la autora aborda el carnaval de las escuelas de *samba* pero en lugar de considerar sus desfiles como ritos de inversión, ella se pregunta si el evento no sirve de refuerzo a la estructura social cotidiana. Su cuestionamiento empieza con la discusión del surgimiento de dichas escuelas, que en su opinión sería una especie de reivindicación de la participación de las clases populares en el carnaval, que a principios del siglo XX todavía privilegiaba la estructura elitista de corsos y bailes. Para Queiroz, la presión de las capas populares, sumada al contexto de los años 20 a los 40, habría favorecido la asimilación de las escuelas de *samba* y del ritmo *per se* por las clases dominantes. Como ya se ha mencionado, en esta época empezó el movimiento de elaboración de la identidad nacional a partir de fuentes de la cultura popular por parte de los poderes públicos y élites intelectuales. Así, para la autora, ese formato de festejo fue asimilado y encuadrado en una estructura tutelar, donde el control estaba en manos de los poderes públicos y, actualmente, también en las de grandes empresarios, que invierten elevadas sumas en las escuelas y en el carnaval carioca, en general. A partir de ese contexto, la

³⁵ “Casa” y “calle” son metáforas fundamentales en la obra de DaMatta. Dichos espacios no se restringen al ámbito físico pero son comprendidos como grandes esferas de acción social, opuestas y complementarias, que revelan las ambigüedades de la sociedad brasileña. La casa sería el espacio de las relaciones personales, de las jerarquías, del orden y del afecto, y la calle es el espacio del trabajo, de la impersonalidad, de la inseguridad e inconstancia en donde todos son iguales frente a la fuerza de la ley.

autora infiere que la polarización de los desfiles de las escuelas no está en el binomio “público de clases adineradas versus participantes de las *favelas*”, al revés, está en las escuelas entre sí mismas donde cada una se asocia a segmentos de las clases dominantes (empresarios, políticos y artistas) para obtener privilegios. Tal situación, no solo refuerza dicha estructura jerárquica y de valorización de relaciones personales apuntada por DaMatta, sino también debilita cualquier intento de coalición popular (QUEIROZ, 1999). Finalmente, la socióloga afirma que, aunque en los desfiles sobresalieran los negros de las clases bajas, la cultura libresca expuesta en los temas de los desfiles, la erudición y lujo de los disfraces, la disciplina y ordenamiento del desfile así como el arduo trabajo para concretar su realización, constituirían un homenaje a los valores burgueses; además, en los desfiles todo el trabajo recaería sobre las espaldas de los sectores populares, quienes tendrían la función de entretener a la élite espectadora. En resumen, Queiroz concluye que el carnaval no es fuga o inversión del orden real, sino una mera reproducción, una fiesta compuesta por actores, espectadores y servidores y no un espacio verdaderamente democrático.

El tema del carnaval como refuerzo, inversión, negación o protesta en relación a la estructura social vigente es algo presente en gran parte de los estudios sobre la celebración. Como fue expuesto, DaMatta enfatiza su carácter de inversión del orden, Queiroz de reproducción, mientras Peter Burke (1995) por ejemplo, afirma que por medio de la inversión, la estructura social en verdad estaría siendo reforzada, como si el carnaval representara una válvula de escape, un momento donde rupturas fueran permitidas para que el orden pudiera ser restablecido y la estructura social asegurada. Por otro lado, la historiadora Raquel Sohiet, en su obra *A Subversão pelo Riso* (1998), critica la idea del carnaval como válvula de escape, pues considera tal visión como simplista y generalizadora, y que oculta los significados que distintos grupos sociales atribuyen a la fiesta. La referida intelectual también rechaza teorías como la defendida por Queiroz, que afirma que el carnaval sería un recurso utilizado por las clases dominantes para reforzar su poder y orden vigente al capitalizar la fiesta para beneficio propio; Sohiet ve las múltiples dimensiones de la fiesta de manera más compleja, donde las clases populares, por ejemplo, en lugar de sencillamente aceptar las reglas, condiciones y estructuras impuestas desde arriba, las incorporarían pero subvertirían su contenido por medio de la risa, de la broma y jocosidad, desempeñando un papel activo en la construcción de su historia y definición de su identidad cultural (SOHIET, 1998 p. 16.) En el caso del carnaval en Rio de Janeiro, por ejemplo, frente a la persecución de

las élites contra los *cordões*, las clases populares pasarían a llamarlos “clubes” o “grupos”, tal como las élites denominaban a sus asociaciones, sin cambiarles sus contenidos. Estos tipos de estrategia de las clases populares se aproximan a lo que Michel de Certeau (1994) define como “trampolinaje”, o sea la capacidad de articulación de los grupos subalternos al elaborar, por medio de desvíos, estrategias de inserción y obtención de beneficios dentro de un sistema que en principio les oprime. En síntesis, Sohiet enfatiza el potencial transformador de la articulación de las clases populares dentro del carnaval, afirmando, por ejemplo, que la participación de su cultura dentro de la celebración, aunque entrelazada con otras formas culturales, no solo estuvo asegurada a lo largo de los años sino que también conquistó el lugar primordial. A partir de lo expuesto, se percibe que el análisis de Sohiet presenta un contrapunto a la visión de Queiroz, en el sentido de que los sectores populares no aceptan pasivamente las opresiones que les son impuestas; al mismo tiempo, es importante destacar que las dos autoras ven los procesos de mediación de manera distinta, ya que Queiroz enfatiza su carácter de opresión del grupo hegemónico hacia al subalterno, mientras Sohiet privilegia la visión de las estrategias existentes dentro de estos movimientos.

Otros autores que se dedicaron al tema, como Renato Ortiz, al reflexionar acerca del carnaval, destaca también su polisemia y ambivalencia, principalmente al mencionar los dos órdenes simultáneos presentes en la fiesta; por un lado, la espontaneidad, libertad y ruptura de códigos y reglas cotidianas, y por otro, un Estado que intenta imponer un orden a la fiesta con la presencia expresa de policía y vigilancia, puestos de salud ambulantes, y campañas educativas relacionadas a los riesgos de ciertos excesos para la salud y seguridad de la población en general. Así, la fiesta alternaría momentos de mayor libertad con otros de mayor control (ORTIZ, 1980).

Para la presente investigación, la polisemia puede ser considerada uno de los principales enfoques. Como ya fue insistentemente mencionado, el carnaval está presente en casi todos los contextos en donde se practica el ritmo del *maracatu*, pero a diferencia de DaMatta, el carnaval en Brasil no sirve para comprender la identidad brasileña y los dilemas de la sociedad nacional, o sea, lo fundamental es comprender, en lugar de la identidad que representa el carnaval, los múltiples sentidos atribuidos a la fiesta, y en este caso, a la práctica del *maracatu*, dependiendo de los distintos actores, grupos sociales y sus localidades. La visión homogeneizante presentada por el análisis macro de DaMatta fue criticada por una serie de intelectuales, por ejemplo, Maria Clementina Pereira da Cunha. En su obra *Ecos da Folia* (2001), la historiadora apunta

problemas en los análisis de autores, que en su visión, dieron a la fiesta un sentido único, conectado a una identidad brasileña esencialista, como si todas las personas comprendieran la celebración de la misma manera. La historiadora analiza el carnaval de Rio de Janeiro de fines del siglo XIX, hasta principios del XX, desde el predominio de los *entrudos* hasta los intentos por “civilizar” a la fiesta, para llegar a la popularización y aceptación de las escuelas de samba. Pero de manera distinta a Maria Isaura Pereira de Queiroz (1999), Cunha no comprende estas etapas en un grado evolutivo como si una etapa sucediera a otra en un orden cronológico preciso, ni parte de la creencia generalizadora de que el carnaval de Rio de Janeiro puede ser tomado como modelo para la comprensión de los otros carnavales en Brasil. Según su argumento, los *entrudos*, *corsos*, *cordões*, *ranchos* y bailes en los clubes y sociedades coexistieron de manera simultánea, lo que puede ser observado hasta el día de hoy. Con eso, Cunha rechaza la idea de que las escuelas de *samba* sean la síntesis de lo que se volvió la esencia del carnaval en Brasil. En realidad, tal idea no es más que la apropiación de una tradición por el discurso de las élites, intelectuales y poderes públicos que imponen al carnaval un sentido exterior a sus propias intenciones, en una imagen cristalizada y poco atenta a su propio movimiento de constitución, con lo que concibe a los sectores populares como ciudadanos de segunda clase, en lugar de protagonistas de sus decisiones (CUNHA, 2001). Por último, para continuar con la crítica a las visiones generalizadoras sobre el carnaval, la autora apunta al riesgo de tomar las ideas de Bakhtin (2002), y a partir de ellas comprender el carnaval como un evento universal, atemporal y transcendental, donde en cualquier época y región representaría un ritual de inversión a fin de liberar tensiones y reafirmar normas e identidades colectivas. Con eso, la autora llama la atención sobre la diversidad y polisemia, y sobre la constante trampa de las generalizaciones en los estudios sobre el carnaval.

Los trabajos aquí mencionados tienen sus distintos abordajes, valores y limitaciones. A pesar de las críticas destinadas a la obra de DaMatta, hay que tener en mente cuál es su propuesta y su corte, y reconocer su mérito, no solo por el ejercicio de haber aplicado las teorías antropológicas a la sociedad compleja, que ofrece una herramienta de comprensión y articulación de dos sistemas paralelos y aparentemente apartados, y segundo, por no dejar llevarse por una visión ingenua de la sociedad. No se puede olvidar que exponentes de los estudios de rituales, como el propio Víctor Turner, destacan que la inversión del orden real presente en los ritos no son meras fugas, sirven

también como exposición y denuncia de los conflictos existentes en la estructura social. Agréguese a eso el potencial de cambio presente en momentos de liminaridad (TURNER, 1974; 2005).

Cabe al investigador, al enfrentarse a un tema tan diverso y complejo como el del carnaval, estar atento a los trabajos y reflexiones elaboradas por distintos intelectuales y elegir cuáles pueden ofrecer las claves más adecuadas para comprender los problemas y dilemas encontrados en el campo.

Con esta breve explicación acerca de los estudios sobre el carnaval, así como de la organización de los múltiples carnavales en Brasil, se puede pasar al análisis del contexto de los *maracatus-nação* pernambucanos. Tal como las escuelas de *samba* en Rio de Janeiro, los *maracatus-nação* son uno de los protagonistas y símbolos identitarios del carnaval de Recife. Sin embargo, así como los *sambistas*, los *maracatuzeiros* enfrentaron un largo camino hasta llegar a este punto. El crecimiento de su visibilidad avanza lado a lado con la transformación del carnaval recifense en un mega-evento. Por eso, la siguiente sección será dedicada a contextualizar históricamente los *maracatus* y comprender sus espacios en el carnaval de su entorno.

1.2 *Maracatus-nação*, pasado y presente: de cosa de negros a símbolo de la identidad pernambucana

En la introducción de esta tesis se ha mencionado que los *maracatus* tienen fuerte presencia en el estado de Pernambuco. Actualmente, la cantidad de grupos tradicionales se estima alrededor de 27;³⁶ no obstante, hubo una época en que muchos estudiosos de las culturas populares creían que los *maracatus* estarían condenados a la desaparición (COSTA, 1974; GUERRA-PEIXE, 1980; REAL, 1990).³⁷ Tal afirmación se basaba en el hecho de que estos estudiosos creían que dicha práctica cultural estaba destituida de su sentido original, por lo que se trataría de una superviviente cultural en los moldes elaborados por el antropólogo evolucionista Edward Burnett Tylor

³⁶ Lista de *maracatus-nação* en actividad y sus fechas de fundación atribuidas (en el caso de los grupos más antiguos las fechas carecen de comprobación histórica): *Almirante do Forte* (1931), *Aurora Africana* (2001), *Axé da Lua* (1988), *Baque Forte* (2011), *Cambinda Africano* (década de 1960), *Cambinda Estrela* (1935), *Elefante* (1805), *Encanto da Alegria* (1998), *Encanto do Dendê* (1998), *Encanto do Pina* (1981), *Estrela Brilhante do Recife* (1910), *Estrela Brilhante de Igarassu* (1824), *Estrela de Olinda* (2003), *Estrela Dalva* (1990), *Gato Preto* (1989), *Leão Coroado* (1863), *Leão da Campina* (1997), *Linda Flor* (1984), *Lira do Morro da Conceição* (1986), *Nação de Luanda* (1997), *Oxum Mirim* (2002), *Porto Rico* (1916), *Raízes de Pai Adão* (1998), *Sol Nascente* (década de 1920), *Tigre* (2009), *Tupinambá* (1998), *Xangô Alafin* (2002). Fuente: AMANPE – comunicación oral en 10/06/17.

³⁷ Las referencias a esas obras contenidas en esta tesis son de ediciones más recientes; las fechas originales son: Costa, 1908; Guerra-Peixe, 1955; Real, 1966.

(GUILLEN & LIMA, 2007). Muchos folcloristas e intelectuales interesados en el asunto, comprendían que los *maracatus-nação* tuvieron sus orígenes en las fiestas de coronación de los “reyes del Congo” (COSTA, 1974; GUERRA-PEIXE, 1980; REAL, 1990). La coronación de estos reyes ocurría en diversas partes del Brasil esclavista donde los esclavos se reunían en hermandades y coronaban a un rey negro que servía de líder, para mediar en las negociaciones de los negros con los señores. En Pernambuco, esas coronaciones serían supuestamente seguidas por un cortejo con música que se acercaría al cortejo de los *maracatus* de la actualidad; al pasar de los años, a mediados del siglo XIX, los registros de dicha ceremonia disminuían, y con la abolición de la esclavitud, la coronación de esos reyes habría perdido su sentido, lo que no habría impedido que los negros continuaran con la parte festiva de la ceremonia que sería el *maracatu* (IDEM).

La versión presentada por estos renombrados intelectuales fue aceptada por la academia durante mucho tiempo, hasta ser puesta en duda por algunos estudiosos como el historiador y *maracatuzeiro* Ivaldo Marciano de França Lima (2005), que en su investigación descubrió evidencias de que los *maracatus* en el siglo XIX tuvieron una existencia contemporánea e independiente de las coronaciones.³⁸ Además, es necesario tener en consideración que la descripción sobre los *maracatus* encontrada en los periódicos y documentos del siglo XIX es muy precaria, por lo tanto, no es posible afirmar con seguridad que lo descrito como *maracatu* en el periodo es la misma cosa que se observa hoy. Por ejemplo, Lima destaca que en su investigación encontró similitudes entre los *maracatus* de la actualidad con otras manifestaciones de la cultura popular nordestina, como la ya extinta *Aruenda* y también con el *Auto das Pretinhas do Congo de Carne de Vaca*.

Por tratarse de una manifestación cultural en constante mutación y resignificación, la identificación de los orígenes de los *maracatus-nação* es problemática. De hecho, más que un problema de investigación, la discusión acerca del origen de los *maracatus* es tema central en el discurso de los *mestres* y practicantes; eso ocurre porque la tradición, asociada muchas veces a la antigüedad de un grupo, es una categoría extremadamente valorada no solo por los *maracatuzeiros* sino también por las autoridades responsables por las políticas culturales en Pernambuco.³⁹ Mientras más

³⁸ Para más información acerca de las coronaciones de reyes negros, ver: SOUZA, Marina de Mello e. *Reis Negros no Brasil Escravista*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

³⁹ El tema de las políticas culturales será retomado en el capítulo 6 de esa tesis.

tradicional y antiguo sea considerado el grupo, mayor legitimidad y prestigio tendrá frente a los demás grupos y la sociedad más amplia (KOSLINSKI, 2011).

La precariedad de las descripciones de los *maracatus-nação*, no solo en periódicos y documentos del siglo XVIII y XIX, sino también en las obras de algunos folcloristas del siglo XX, tiene mucho que revelar. En principio, la investigación acerca de la cultura elaborada por las clases subalternas no necesitaba el mismo rigor metodológico que la de la cultura considerada erudita (LIMA, 2005; CARVALHO, 2007). Las referidas culturas en principio no tenían el mismo valor. En este sentido, en muchas de esas obras, la descripción de las manifestaciones se realiza sin mencionar el nombre del grupo observado, su localidad o el nombre de las personas con quienes los autores conversaban. Eso daba la impresión de que los grupos de *maracatu* eran homogéneos, que no existían particularidades en cada uno de ellos e inclusive revelaba la creencia de que la cultura popular se trataba de algo espontáneo, lo que quitaba de los practicantes toda la capacidad de elaboración estética y artística. En este sentido, los sectores populares estarían “repetindo uma tradição por uma força de costume e hábito sem que houvesse interação da tradição com os significados de quem exerce tal prática” (LIMA, 2005, p56).⁴⁰ Muchos estudios ya apuntan que la tradición no es mera repetición de hábitos por fuerza de costumbre, al contrario, ella permite el movimiento, dialoga con los cambios y es constantemente resignificada por los actores sociales de acuerdo a sus necesidades e intereses (BALANDIER, 1997).

Si hoy la cultura popular es vista como asunto relevante para la academia y cayó en el gusto de las clases más adineradas, no solo como objeto de estudio, sino también de entretenimiento y consumo, en el pasado no estaba tan prestigiada. Investigadores como Pereira da Costa (1974), la antropóloga Katarina Real (1990) y el maestro Guerra-Peixe (1980), se mostraban preocupados con la disminución del número de *maracatus-nação* del inicio a mediados del siglo XX. De hecho, comparado con el número de grupos que obtuvieron permiso para desfilan en las calles en el periodo del carnaval en el fin del siglo XIX y principios del XX, la cantidad de grupos considerados auténticos *maracatus-nação* existentes en la década de 1960 era mínimo, y no pasaba de cinco (LIMA, 2005; REAL, 1990). Por ello, es importante comprender cuáles factores contribuyeron a la disminución de los grupos para, posteriormente, comprender lo que

⁴⁰ “Repetiendo una tradición por una fuerza de costumbre y hábito sin que hubiera interacción de la tradición con los significados de quienes ejercen dichas prácticas”

hizo que resurgieran con tanta fuerza a partir de la década de 1980 y estuvieran ya consolidados en este inicio del siglo XXI.

En sus obras, Pereira da Costa (1974) y Katarina Real (1990), demostraban la idea de que existiría un modelo auténtico de *maracatu-nação*, un modelo supuestamente proveniente de esclavos africanos que participaban de la manifestación desde sus orígenes. Para ellos, este modelo dialogaba con el contexto social de la época, o sea, la esclavitud y las coronaciones de reyes del Congo y, por lo tanto, en un país donde el contexto ya no era el mismo, donde los negros ya estaban libertos, la práctica de *maracatu* perdería su sentido original, así que no habría más razón de existir para la manera como había sido llevada a cabo y luego sería “deturpada”, perdería sus moldes originales y, por fin, se extinguiría. Los autores creían también que, en ese nuevo contexto social de Brasil república no esclavista, los negros terminarían por imitar las costumbres de los blancos y se olvidarían de sus manifestaciones culturales.

En ese discurso es posible observar dos ideas interesantes: la primera es la de un congelamiento de las prácticas culturales, una vez que esos autores definen un cierto modelo de *maracatu* como el auténtico, al tomar cualquier tipo de innovación o cambio como una descaracterización de la manifestación cultural, como si la cultura no fuera dinámica, socialmente construida y resignificada al largo del tiempo. Otra idea interesante que se percibe en el discurso de estos intelectuales es la creencia de que los *maracatus-nação* desaparecerían porque los negros, cada vez más, comenzarían a imitar las costumbres de los blancos. Es importante resaltar que detrás de eso está la ideología de la supremacía racial blanca, muy presente en Brasil a finales del siglo XIX y principios del XX (RODRIGUES, 1977; SCHWARCZ, 1993; SKIDMORE, 1976; VENTURA, 1991).

Como fue anteriormente mencionado, dentro de dichas teorías existía la concepción de que la raza blanca, y por lo tanto sus costumbres y prácticas culturales, eran superiores y que debería haber un esfuerzo para que las costumbres “bárbaras y salvajes” de los negros e indígenas fueran abolidas. Algunos estudiosos que debatieron el tema creían que a través del mestizaje la raza blanca terminaría por prevalecer por una cuestión de selección natural, o sea, veían una necesidad de estimular el mestizaje para alcanzar el blanqueamiento de la nación. Otros concebían el mestizaje como una degeneración que debería ser evitada, de modo que el país debía buscar el blanqueamiento por otros medios. Lo que interesa en dicha historia es percibir que en este contexto, todo lo que era perteneciente a la cultura negra e indígena era mal visto y

comprendido como retraso del proyecto civilizatorio nacional. Los *maracatus-nação* seguramente no escaparon a esta lógica, basta con ver cómo las noticias de los periódicos pernambucanos del siglo XIX y principios del XX a lo largo del carnaval, centraban su atención en los bailes dirigidos a las élites, mientras que a los *maracatus* restaba solamente la difusión de la lista de los grupos que habían obtenido permiso para desfilar en las calles en aquel periodo (LIMA, 2005).

Así, lo que habría contribuido a la disminución del número de *maracatus-nação* no sería la supuesta superioridad de la raza blanca o la pérdida de sentido de la existencia de dicha manifestación, toda vez que nuevos sentidos son atribuidos a las prácticas culturales en lo cotidiano, sino toda una ideología que buscaba desvalorizar y extinguir dichas prácticas que no coincidían con la imagen de civilización deseada en la época. Guerra-Peixe (1980) enfatiza que en el periodo de su investigación (1949-1952), los agrupamientos carnavalescos enfrentaban serias dificultades para la obtención de recursos para la confección de instrumentos, disfraces entre otras cosas, lo que también indica una desvalorización de las culturas populares por parte de la sociedad más amplia.

Además de la falta de recursos para la manutención de sus actividades, otros factores pueden haber contribuido para la disminución de los grupos. No se puede ignorar por ejemplo, la persecución que las religiones afrobrasileñas sufrieron en los periodos imperial y principios del republicano, donde fueron “oficialmente criminalizadas y comprendidas como ejercicio ilegal de la medicina, curanderismo y práctica de magia” (LIMA, 2005, p. 102).

Es posible encontrar en periódicos de la época noticias acerca de *terreiros*⁴¹ que fueron cerrados por fuerza policial, como es el caso del famoso *terreiro* de la Baiana do Pina cuyos artefactos fueron confiscados en 1927 (Lima, 2005; Pereira, 1990). En la década de 1930, la persecución se intensificó con la creación del *Serviço de Higiene Mental*,⁴² que perseguía los *terreiros* vinculados a los linajes de *jurema* y era más tolerante con los *terreiros* que realizaban solamente culto a los *orishás* que eran vistos como puros y legítimos. Como la mayoría de los *terreiros* tenían algún tipo de conexión, más o menos estrecha, con la *jurema*, pocos eran los que escapaban a las confiscaciones. Era muy común que sacerdotes invitaran las autoridades a conocer sus

⁴¹ *Terreiro* es el término que designa el espacio donde se guardan los *orishás* y entidades de las religiones afrobrasileñas y donde se practican sus rituales, ceremonias y fiestas.

⁴² Servicio de Higiene Mental

toques con la intención de mostrar que se trataba únicamente de culto a los *orishás*, así como era común la denuncia de un *terreiro* contra otro, basada en acusaciones de práctica de *jurema* (LIMA, 2005; 2008).

Con el inicio del *Estado Novo*⁴³ y la llegada de Agamenon Magalhães al gobierno de Pernambuco (1937 a 1945), la persecución se tornó aún más intensa, pues se extendió a la prohibición del culto a los *orishás*. Algunos registros sugieren la hipótesis de que, como estrategia para continuar con sus prácticas religiosas, muchos adeptos comenzaron a realizar los cultos en las sedes de los *maracatus*. Tal hipótesis se debe al hecho de que algunos *babalorixás*⁴⁴ del periodo registraron nuevos *maracatus* sin nunca haber presentado *performances* de estos grupos en las calles (LIMA, 2008). De este modo, durante los ensayos quizá se realizaban consultas, rituales y ofrendas a las entidades adoradas. Sin embargo, la combinación de juego y religión que existía (y todavía existe) dentro de los *maracatus*, despertó desconfianza e hizo que muchas sedes también fueran sorprendidas con visitas de los representantes de los órganos represores, lo que dificultaba la existencia no solo de los cultos sino también de los propios *maracatus*.

Todos estos hechos revelan que hasta entonces en la sociedad recifense había una visión negativa en relación a la cultura negra (GUILLEN & LIMA, 2007). Los años de 1960 fueron el ápice de la decadencia de los *maracatus*. No obstante, las dinámicas culturales no son sencillas: a lo largo del siglo XX, movimientos de desvalorización convivieron con iniciativas que valorizaban las formas de expresión de las culturas populares y/o negras. Al pensar en la discusión acerca de la transición de los *entrudos* para el carnaval elitista en Pernambuco, se nota, por ejemplo, que las prácticas culturales de las clases populares sufrían persecución, y que el contexto del racismo científico la justificaba. Sin embargo, en la misma discusión acerca del tema, se enseñó cómo las formas de expresión populares fueron apropiadas por las élites entre las décadas de 1920 y 1940, cuando de repente la élite intelectual y los poderes públicos empezaron a buscar en los elementos de las culturas tradicionales del país la elaboración de una identidad nacional.

⁴³ *Estado Novo* o “Estado Nuevo” fue el régimen político brasileño fundado por Getúlio Vargas entre 1937 a 1946. Se caracterizó por la centralización del poder, nacionalismo, anticomunismo y autoritarismo.

⁴⁴ *Babalorixá* es el término de origen yoruba con el cual se designa al sacerdote del género masculino en los *terreiros*; en el caso de que sea del género femenino, la designación es *ialorixá*.

El proyecto de construcción de identidad nacional cambió la visión de los intelectuales y poderes públicos relacionadas con la cuestión racial y cultural en el país (ORTIZ, 2006). Si desde el siglo XIX el blanqueamiento de la nación y los patrones culturales europeos representaban los ideales civilizatorios, la nueva ideología buscaba elogiar una de las características más fuertes del país, el mestizaje y su amplia diversidad cultural. Un marco importante que fundamenta tal idea es la publicación, en 1933, de la obra *Casa Grande e Senzala*, del sociólogo pernambucano Gilberto Freyre. A pesar de las innumerables críticas dirigidas a la obra del referido autor, entre ellas la que respecta a la propagación de la falsa idea de una democracia racial en Brasil, no se puede negar que Freyre fue uno de los primeros intelectuales en ver la composición étnica del país desde una perspectiva positiva, que valoraba los aspectos populares de la cultura nacional (KOSLINSKI, 2011).

La exaltación, aunque discursiva, de las culturas populares fue específicamente fuerte en la región noreste de Brasil, debido al largo periodo de estigmatización que dicha región había sufrido. Justo cuando empezaban las preocupaciones por los deseados blanqueamiento y proceso civilizatorio en el siglo XIX, la región noreste enfrentaba serios problemas de pobreza, desigualdad social y subdesarrollo. Después de un periodo de productividad y riqueza debidas al cultivo de caña de azúcar en el periodo colonial, la región perdió importancia frente a la asunción de la nueva burguesía industrial del sureste, principalmente de la élite paulista, principal heredera de los rendimientos de las antiguas haciendas de café (ALBUQUERQUE JR, 1999); destaca también que en estos años Rio de Janeiro era la capital de Brasil, así que la región sureste era considerada como centro económico y cultural. En este sentido, al pensar los rumbos que el país debería seguir, el sureste era tomado como ejemplo de camino exitoso hacia el progreso y desarrollo, mientras que el noreste presentaba una economía estancada, enfrentaba serios problemas debido a la sequía y cargaba el estigma de rural, retrasado y pobre.

Frente a esa situación la élite nordestina, como los herederos de la decadente oligarquía azucarera sumada a intelectuales de la región, inician un movimiento en respuesta a estos estereotipos negativos asociados a su entorno. Ese movimiento denominado *Movimento Tradicionalista do Recife*, liderado por Freyre, retrata el noreste como *locus* del Brasil de verdad y de la esencia del pueblo brasileño, todavía no corrompido por las fuerzas del capitalismo y de las influencias extranjeras. Frente al contexto de decadencia, esa élite celebraba una tradición que pudiera resguardar

elementos positivos de identificación. El discurso producido estaba lleno de un lirismo y nostalgia de un contexto imperial estable, pre-capitalista y sin las presiones y aceleración de la vida citadina. El universo rural y la relación de los señores del ingenio con los esclavos eran retratados como pacíficos y amistosos. Al mismo tiempo, estos pensadores destacaban la fuerza del hombre nordestino, que a pesar de su rudeza y simplicidad, sería capaz de resistir a los retos impuestos por las duras condiciones de la naturaleza (IDEM).

En las décadas de 1920 y 1930 lo que estaba en juego era la concretización de un proyecto político-cultural que definiría la identidad nacional. Por eso surgieron regionalismos que buscaron imponer sus características y formas de expresión como legítimos representantes del ser brasileño, entonces, en este contexto, el *samba*, la *capoeira* y la *feijoada* fueron elevados a símbolos nacionales (ORTIZ, 2006). A partir de dicha propuesta, en Rio de Janeiro el *samba* es apropiado por músicos blancos y pasa a ser frecuentemente transmitido por la radio (VIANNA, 2004). En Pernambuco pasa algo similar, pero la propuesta era elegir un género auténticamente pernambucano que pudiera también afirmarse a nivel nacional. Así, en la década de 1930, las radios y bailes carnavalescos de Recife comienzan a ejecutar una nueva forma de tocar el ritmo del *maracatu*, llamada “*maracatu-canção*”. Tal género estaba inspirado en las melodías, ritmos y temas de los *maracatus* tradicionales pero su instrumentación fue ampliada con la utilización de instrumentos clásicos de cuerda y vientos. Los *maracatus-canção* obtuvieron gran popularidad a partir de composiciones de renombrados músicos locales como Capiba, y hasta lograron ser ejecutados en radios y bailes de Rio de Janeiro en una breve disputa con los “*sambas-canção*”⁴⁵ pero su popularidad no logró alcanzar los años 1940 (GUILLEN, 2007). En el mismo periodo, el renombrado pintor y programador visual Lula Cardoso Ayres empieza a utilizar referencias de la cultura popular pernambucana en sus obras. Uno de los puntos relevantes está en los dibujos y fotografías que tomó de la reina del *maracatu* Elefante, Dona Santa. La señora, ya anciana en la época, llegó a figurar en portadas de revistas y obtuvo cierto reconocimiento frente al poder público (GUILLEN, 2006).

⁴⁵ *Samba-canção* es un subgénero del *samba* surgido a finales de la década de 1920, que hace un tipo de relectura elaborada de la melodía del *samba* y enfatiza temáticas de amor y soledad. El género se volvió popular en las radios en contextos extra-carnavalescos, con auge en los años de 1930 y 1940. Es conocido por ser una versión del *samba* que inicialmente obtuvo notoriedad por medio de compositores blancos. Para más información, ver: PERRONE, Charles A. & DUNN, Christopher. *Brazilian Popular Music and Globalization*. New York: Routledge, 2001.

El punto más interesante y al mismo tiempo contradictorio de este contexto es pensar que, en el mismo periodo, los *maracatus* eran considerados prácticas asociadas al “barbarismo” de las religiones afro, luego recriminados por un segmento de la sociedad y elevados como símbolos de una auténtica cultura pernambucana por otro segmento igualmente proveniente de las élites. Lo principal en esta tensión entre “civilización y modernidad” versus “tradicción y autenticidad” es pensar que ninguna de las tendencias alcanzó una real aceptación de los *maracatus-nação per se*, en la sociedad recifense, ya que un segmento los perseguía y otro se apropiaba y valoraba sus formas de expresión. Este tipo de valoración “folclorizada” suele desvincular las formas de expresión de una cultura de las personas que la hacen día a día, lo que deriva en una deshumanización de la cultura. Como dice Guillen: “*a folclorização apaziguadora é capaz de fazer com que a cultura seja aceita e, ao mesmo tempo, que se mantenham os negros em seu devido lugar*” (GUILLEN, 2007, p.241).⁴⁶

Dicho contexto de repentino interés folclórico que las culturas populares despertaron, fue lo que hizo viable la producción de las obras clásicas en los estudios sobre los *maracatus* en las décadas de 1950 y 1960. *Maracatus do Recife* (1955), obra del maestro Guerra-Peixe, realizó un estudio acerca de los aspectos culturales y musicales de los *maracatus*, en el cual llevó a cabo la trasposición de la música de los *maracatus* a la música erudita. El maestro también fue el primero en establecer formalmente una clasificación distinta entre los *maracatus-nação* y los *maracatus-rurais*, ya que en los registros anteriores al suyo los dos tipos de *maracatus* eran citados uno junto al otro como si fueran la misma cosa. Otra obra destacada es *O Folclore no Carnaval do Recife* (1966), escrita por la antropóloga estadounidense Katarina Real. La autora vivió en Recife por algunos años de la década de 1960 y se acercó a los agrupamientos carnavalescos de la ciudad y en su obra concentró su discusión en los posibles orígenes y tradiciones de las culturas populares estudiadas. Los *maracatus* solo volverían a despertar el interés de la academia a principios de los años 2000, principalmente con los trabajos de los historiadores Isabel Guillen e Ivaldo Marciano de França Lima y de los etnomusicólogos Cristina y Virgínia Barbosa y Ernesto Ignacio de Carvalho. Sin embargo, a pesar de sus limitaciones, las obras de Guerra-Peixe y Real son muy importantes, así que, todavía hoy, muchos *maracatuzeiros* las consultan en un intento por comprender su historia y en búsqueda de legitimación para su *maracatu*.

⁴⁶ “La folclorización apaciguadora es capaz de hacer que la cultura sea aceptada y, al mismo tiempo, que se mantengan los negros en su debido lugar”.

Otro hecho que no puede soslayarse para comprender el proceso de valorización de los *maracatus* es la creación, al inicio de la década de 1960, de la *Noite dos Tambores Silenciosos*,⁴⁷ realizada en el histórico *Pátio do Terço*.⁴⁸ El principal articulador de este evento fue el periodista Paulo Viana, uno de los mediadores culturales de la época que se esforzaban por impedir que las manifestaciones culturales negras se extinguieran. La abertura del evento fue realizada por primera vez con la presencia de la ya referida reina Doña Santa del *maracatu* Elefante con las “tías” Sinhá e Iaiá, importantes personalidades del carnaval en aquel periodo; las tres señoras eran consideradas por el periodista como los últimos remanentes africanos de la ciudad. El evento existe hasta hoy y es una de las atracciones más concurridas del carnaval recifense. Al paso de los años, el evento fue resignificado por los *maracatuzeiros* y transformado en una ceremonia de fuerte connotación religiosa, centrada en la celebración de los espíritus ancestrales (GUILLEN & LIMA, 2007).

Con el paso de los años, nuevos *maracatus-nação* son fundados y algunos grupos que ya estaban extintos son reactivados; ese fue el caso del *maracatu-nação* Elefante. Con el fallecimiento de Doña Santa en 1962 y a petición de ella, las actividades del grupo fueron interrumpidas. El hecho tuvo impacto entre los intelectuales folcloristas y poderes públicos de la época, ya que el grupo, con supuesta fundación en 1805, era uno de los pilares de la tradición del *maracatu* de la ciudad. Entre tanto, en 1986, con el apoyo de las autoridades locales, de militantes del *Movimento Negro Unificado* (MNU)⁴⁹ y del sociólogo Gilberto Freyre, el *maracatu* es reactivado, pues contaba con la participación de figuras importantes de la comunidad *del maracatu* como la reina Madalena, que ya había participado en *maracatus* como *Leão Coroado*, *Indiano* y *Estrela Brilhante*. El MNU también apoyó al *maracatu Leão Coroado* y tomó parte en actividades como el *batuque*.⁵⁰ La militancia del MNU fue muy importante para repensar y valorizar la cultura afro-brasileña (IDEM).⁵¹

⁴⁷ “Noche de los Tambores Silenciosos”.

⁴⁸ El *Pátio do Terço* está ubicado en la región central de Recife, donde se localiza la antigua iglesia de *Nossa Senhora do Terço*, fundada en el siglo XVIII y concentra un vasto comercio popular. En el pasado el local concentraba importantes *terreiros* y también tenía un expresivo carnaval comunitario, organizado por los agrupamientos locales.

⁴⁹ El “Movimiento Negro Unificado” es una organización política fundada en 1978 con la finalidad de combatir el racismo en el país. El MNU tiene militantes esparcidos por todo Brasil.

⁵⁰ *Batuque* es el término utilizado para referirse a la orquesta de percusiones de los *maracatus*.

⁵¹ La participación del MNU en el *maracatu Leão Coroado* también está registrada en el documental realizado entre enero y marzo de 1987 con guion de Raul Lody y dirección de Wagner Simões. Disponible en: <http://video.google.com/videoplay?docid=-8142121220796768253#>

Los años 90 serían un marco definitivo para los *maracatus* tradicionales. En la década destacó el surgimiento del *Maracatu-Nação Pernambuco* (1989),⁵² grupo formado por jóvenes bailarines del *Balé Popular do Recife*, que formaron un espectáculo de escenario y un *bloco* carnavalesco con base en las formas de expresión de los *maracatus* tradicionales. Los detalles y consecuencias del surgimiento de este grupo y sus similares serán discutidos en el siguiente capítulo, pero por el momento vale destacar que el grupo tuvo mucho éxito en el mercado cultural, lo que cambiaría la manera en que las personas verían los *maracatus*. Otro marco importante fue el surgimiento del grupo de rock *Chico Science e Nação Zumbi*. El grupo, compuesto en su mayor parte por jóvenes de las periferias de Recife y Olinda, tuvo mucho éxito a nivel nacional al producir una música que mezclaba el rock y pop extranjeros con ritmos de culturas populares pernambucanas, como el *maracatu-nação*, *maracatu de orquestra*, *coco*, *baião*, etc. Cuando tocaba en vivo, el grupo traía consigo tambores de *maracatu* aparte de otros instrumentos e indumentarias de las culturas populares de la región, con lo que realizaba una verdadera exaltación de la pernambucanidad; las letras de sus canciones, al mismo tiempo que exaltaban la cultura local, realizaban una denuncia de las desigualdades sociales tan presentes en Pernambuco. En resumen, por medio de sus giras y exposición en los medios de comunicación, el grupo llevó elementos de las culturas populares pernambucanas a sitios que no tenían ninguna familiaridad con dichas formas de expresión, como el sur de Brasil, por ejemplo. Como reflejo, las formas de expresión de los *maracatus* se han desplazado, sin embargo, aunque los espacios en el mercado se hayan ampliado, el espacio de visibilidad de los *maracatus* sigue siendo el carnaval, desde su regulación a finales del siglo XIX hasta el día de hoy.

1.3 El carnaval de Recife, búsqueda de identidad en un mar de tradición

Estudios históricos apuntan que la trayectoria del carnaval recifense siguió un camino similar a los principios del carnaval de Rio de Janeiro y de otras ciudades de Brasil en relación al deseo de las clases más adineradas de civilizar la fiesta. Así, simultáneamente a la persecución de los *entrudos*, los *maracatus* y otras manifestaciones de la cultura popular pernambucana sufrían también un proceso de reglamentación y control, pues necesitaban un permiso de la policía para desfilan en el carnaval. Según Rita de Cássia Araújo (1996), en Recife, el intento de la burguesía por

⁵² El *Maracatu-Nação Pernambuco* fue fundado en 1989 pero sus *performances* públicos empezaban a partir de 1990.

ocupar las calles con el entrudo “civilizado” de las *limas de cheiro*, confetis, serpentinas y flores no tuvo éxito, pues los formatos de fiesta asociados a las clases menos adineradas prevalecían, aun cuando no sólo se les consideraba desordenados sino también, a veces, violentos, debido a los conflictos entre agrupamientos carnavalescos rivales. Las listas de permisos serían una forma de controlar a estos grupos, ya que funcionaban como una forma de identificar y catalogar a los participantes; dichas listas están presentes en los periódicos del periodo posterior a la abolición. Las menciones a los *maracatus* encontradas en el periodo pre-abolición provenían de noticias que narraban denuncias acerca de las molestias causadas por los grupos. Algunos estudios apuntan que el término *maracatu* en el periodo era polisémico y hay indicios que sugieren que uno de sus significados podría haber sido el de un grupo de negros reunidos con la intención de socializar (LIMA, 2005). De esta manera se supone que los *maracatus* eran presentes en los *entrudos* debido a la permisividad de la fiesta.

Con la reglamentación del carnaval, los grupos populares que antes desfilaban libremente empiezan a organizarse como agrupamientos carnavalescos, o sea, el carnaval se convirtió en un espacio de legalidad para diversas manifestaciones de las culturas populares que se encuadraran en este nuevo formato. Actualmente dichos agrupamientos ocupan espacios reglamentados en el carnaval recifense, con una programación oficial de *performances*, pero en dicho periodo no había una ruta o reglamento rígido acerca de la estética para el desfile de los agrupamientos, lo obligatorio era el permiso y nada más. Al mismo tiempo, tampoco había ningún tipo de estímulo o financiamiento por parte de los poderes públicos para que los grupos organizaran sus desfiles. Los recursos financieros eran obtenidos por medio de donaciones de familias, políticos o comerciantes y, a cambio, durante el carnaval el agrupamiento desfilaba frente al establecimiento comercial o casa de las personas que contribuyeran (GUILLEN, 2003). Era común también que los agrupamientos desfilasen frente a las sedes de los periódicos, pues así podrían obtener una nota en las páginas de la edición del día siguiente. Con el tiempo, las personas a quienes les gustaba ver a los grupos empezaron a organizarse frente a las sedes, al punto de que los propios periódicos empezaron a organizar sus propios concursos para que el público votara por el agrupamiento que considerara mejor. Los grupos vencedores recibían trofeos o coronas, o premios de valor más simbólico que financiero. Así nacían las primeras rutas y concursos seguidos por los *maracatus*.

En 1935 la Federación Carnavalesca es fundada por iniciativa de las élites de la sociedad civil con el objetivo de reglamentar y organizar el carnaval. Destaca que por tratarse de la década de 1930, la preocupación de las clases más adineradas y poderes públicos ya no era ocultar y sofocar las prácticas de las culturas populares, sino celebrarlas utilizándolas como símbolos de identidad regional y quizá nacional. Por esta razón, es importante afirmar que la federación tenía la intención de cuadrar la fiesta a los intereses del Estado hasta el punto de convencerlo de subvencionarla, lo que ocurrió algunos años más tarde, entre 1937 y 1945 en el gobierno estatal de Agamenom Magalhães; en esta ocasión, la federación sirvió como mediador entre el Estado y los grupos populares. En este nuevo formato, los agrupamientos carnavalescos se asociaban a la federación mientras que la entidad gestionaba los permisos con la policía y buscaba recursos financieros con empresarios y los entregaba a los grupos (ARAÚJO, 1996). La federación también categorizó a los agrupamientos a fin de decidir quiénes deberían recibir mayores o menores recursos. Los *maracatus* no estaban entre los grupos que recibían los mayores recursos, así que la práctica de buscar ingresos por cuenta propia, a través de las donaciones de pequeños comerciantes e incluso políticos prosiguió. Pocos años después, la entidad sería totalmente controlada por el gobierno y los recursos carnavalescos serían responsabilidad del poder público. La Federación Carnavalesca organizaba su propio concurso, que tenía lugar en la *Praça do Diário*, lugar central de la ciudad que era sede del *Diário de Pernambuco*. Para el evento se armaba una pequeña plataforma por donde los grupos pasaban por orden de llegada. Los carnales comunitarios y sus concursos improvisados continuaban existiendo, ya que todavía había donaciones por parte de comerciantes de los barrios, pero poco a poco perdían importancia.

Una buena descripción acerca del trayecto realizado por los *maracatus* en los años 1950 fue realizado por el maestro Guerra-Peixe en la ya mencionada obra *Maracatus do Recife* (1980). Según el autor, el trayecto realizado por el *maracatu Elefante*, ubicado en el barrio de Ponto de Parada, Zona Norte de Recife, se realizaba el Domingo de Carnaval. Los *maracatuzeiros* tenían por hábito caminar a pie desde la sede del agrupamiento hasta el renombrado *terreiro Sítio de Pai Adão*, el *terreiro de xangô* más antiguo del estado, y desfilaban frente al sitio. En seguida, pasaban frente a la Federación Carnavalesca del barrio de Água Fria, distinta de la federación anteriormente mencionada, porque había un carnaval comunitario. Por fin, el grupo caminaba cerca de 6 kilómetros hasta la región central de la ciudad, donde pasaban por

el *Pátio do Terço* frente a la casa de tres tradicionales sacerdotisas del *xangô* pernambucano (Sinhá, Iaiá y Badia) para finalmente llegar a la *Praça do Diário*. La caminata era larga, así que el grupo salía de su sede por la tarde para llegar al local del concurso hasta la noche. Relatos de memoria de diversos *maracatuzeiros* confirman que este trayecto era realizado por otros *maracatus*, aunque las comunidades visitadas podrían cambiar debido a la contribución recibida por cada agrupamiento.

El dinero recaudado en los desfiles del carnaval era negociado por el principal articulador de cada grupo, cargo que a veces coincidía con la función de *mestre*, rey o reina, que posteriormente remuneraba a los *batuqueiros*. De acuerdo con relatos de memoria oral, la práctica de que los *maracatus* desfilaran a pie hasta el centro de la ciudad, perduró hasta fines de los años 1970, cuando el poder público proveyó autobuses que llevaban los agrupamientos desde sus comunidades hasta donde tenía lugar el concurso.

El *Concurso das Agremiações Carnavalescas da Cidade do Recife*⁵³ (nombre oficial actual), era el foco de atención dentro del carnaval para los *maracatuzeiros* en el pasado y hasta hoy sigue siendo el evento de mayor importancia para ellos. Hasta mediados de los años 1960, el concurso había tenido lugar en la *Praça do Diário*, pero con el crecimiento de los grupos y la popularidad del evento, fue trasladado a las avenidas centrales de la ciudad donde se instalaron graderías para acomodar a los espectadores (LIMA, 2010). Los agrupamientos que antes desfilaban en una misma categoría, compitiendo entre sí, comenzaron a competir entre grupos similares (*maracatu vs. maracatu, urso vs. urso, escola de samba vs. escola de samba*).

Con la dictadura militar entre los años de 1964 y 1985 se instauraron nuevas propuestas de gestión del carnaval y se fundaron distintos órganos responsables del evento. Entre los *foliões*⁵⁴ se percibió una división de opiniones entre los que apoyaban la mediación y control de los poderes públicos sobre la fiesta y los que defendían ideas relacionadas con un carnaval más libre y espontáneo, sin las restricciones impuestas por los gestores (ARAÚJO, 1996). La cuestión de la identidad nacional, o sea, la importancia dada por el gobierno a crear un elemento identificador entre el pueblo y el Estado, siguió presente dentro del gobierno militar, pero en lugar de estimular las identidades regionales con la intención de tomar de cada región aquello que pudiera ser

⁵³ Concurso de los Agrupamientos Carnavalescos de la Ciudad de Recife.

⁵⁴ *Folião* es el término genérico para definir a las personas que salem em las calles para disfrutar al Carnaval.

agregado al todo, la propuesta del periodo era de carácter más universal pues intentaba de unir todas las regiones en una propuesta de identidad fomentada por el Estado (IDEM).

En la década de 1960 se privilegia un “carnaval espectáculo”, que privilegiaba la contemplación de un espectáculo más que la participación del público, y en la década de 1970 las entidades vinculadas al turismo empiezan a participar en la planeación de la fiesta a fin de realzar la economía que giraba en torno al evento. Esa propuesta era congruente con la reformulación establecida en torno a las políticas culturales en el periodo de la dictadura, que debían encuadrarse dentro del emergente sistema capitalista; como resultado, los organizadores fueron acusados de transformar el carnaval recifense en una copia de los carnavales de Rio de Janeiro y Salvador, o sea, el carnaval parecía perder su carácter regional para asociarse a una imagen de carnaval “nacional”. A partir de 1980 el evento es asumido por la recién creada *Fundação de Cultura da Cidade do Recife*,⁵⁵ que junto con el gobierno municipal organiza al evento hasta el día de hoy. Luego la federación pierde el poder de decisión a lo largo de los años, para encargarse de fiscalizar el carnaval (ARAÚJO, 1996).

Si hoy los *maracatus* están en el centro de las atenciones del carnaval recifense, a lo largo del siglo XX, en las décadas de 1960, 1970 y 1980, principalmente, disputaban atención con las escuelas de *samba*⁵⁶ y clubes de *frevo*, que eran las manifestaciones populares más prestigiadas para el pueblo, élites e intelectualidad local (LIMA, 2010). En el año de 1978 es fundado el *bloco Galo da Madrugada* por personas que tenían como objetivo rescatar el Carnaval libre y callejero de Recife que según ellos estaba amenazado por los bailes y concursos. El referido *bloco* se consolidó y actualmente es considerado el más grande del mundo. En los años 1990, influenciado por la mercantilización del carnaval de Salvador y la popularidad que los ritmos baianos adquieren a nivel nacional, el carnaval de Recife adopta los *trios elétricos*, que ejecutaban canciones de éxito provenientes de la cultura masiva como *pagode*, *axé music*, *brega*, etc. Los *trios elétricos* estaban presentes no solo en la región central de la

⁵⁵ Fundación de Cultura de la Ciudad de Recife.

⁵⁶ Así como en Rio de Janeiro, Recife cuenta desde mediados del siglo XX con escuelas de *samba*, pero el tamaño y lujo del desfile es inferior comparado con el de Río. Hay muchas controversias en relación al *samba* en Pernambuco, principalmente debido a la acusación de que no sería un ritmo tradicional sino importado de otra región. Para más información acerca del tema, ver: MENEZES NETO, Hugo. *Frevo e Samba: pureza e perigo no Carnaval do Recife*. In: Anais Eletrônico da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), 2014, Natal.

ciudad, sino que también fueron incorporados en el *Galo da Madrugada* y en el malecón de la playa urbana de Boa Viagem. Los concursos carnavalescos seguían existiendo pero sufrían de cierto abandono, ya que pocas personas los prestigiaban. Fuera del contexto del concurso, los agrupamientos carnavalescos no tenían muchos espacios de *performance* pues de acuerdo con algunos organizadores del evento, esos grupos no poseían atractivo turístico.⁵⁷ En síntesis, en dicho periodo, el carnaval de Recife no tenía especificidades que le confirieran una identidad propia, ya que mantenía prácticas comunes con carnavales de otras ciudades y no hacía uso político de las manifestaciones culturales consideradas legítimamente pernambucanas para distinguir su carnaval de los realizados en otras partes de Brasil.

A partir del expuesto se observa que, desde sus principios, los carnavales son espacios de disputa y de afirmación identitaria de diversos grupos. Además, también son eventos donde múltiples intereses están en juego; intereses políticos, económicos, culturales, entre otros. También fue posible percibir que existen múltiples carnavales dentro de un mismo carnaval, desde los bailes más elitistas hasta concursos de agrupamientos carnavalescos y *blocos* callejeros libres o exclusivos. La multiplicidad de posibilidades de un carnaval sería la clave para la construcción del exitoso modelo de carnaval adoptado en Recife entre los años de 2002 hasta 2012, con características que permanecen hasta el día de hoy. Su título revela su principal propuesta: “*Carnaval Multicultural do Recife*”.

1.4 Un Nuevo Carnaval para un Nuevo Milenio

La creación del nuevo modelo de carnaval fue una iniciativa de la gestión del entonces recién electo alcalde de Recife, João Paulo, del *Partido dos Trabalhadores* (PT)⁵⁸ con el auxilio de una comisión organizadora compuesta por personas involucradas con la cultura de la ciudad y también algunos militantes de movimientos negros. Este modelo, que traía consigo la marca de la multiculturalidad, o sea, una celebración y elogio a la diversidad cultural, puso los *maracatus-nação* como principal atractivo del evento de apertura del carnaval, aparte de haber ampliado y reformulado

⁵⁷ Información concedida por Lindivaldo Leite Junior, conocido por Junior Afro en entrevista realizada en el día 09/04/12 para el proyecto *Inventário Cultural dos Maracatus Nação*.

⁵⁸ El “Partido de los Trabajadores” es el mismo a que pertenece el ex presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Es importante recordar que el primer año de la gestión de João Paulo como alcalde también fue el primer año de la gestión de Lula y que las políticas implantadas a nivel municipal por João Paulo tenían afinidad con las propuestas ideológicas del partido a nivel nacional. Una discusión más amplia acerca de las políticas culturales desarrolladas en el gobierno del PT tendrá lugar en el cuarto capítulo de esta tesis.

espacios para que, no solo los *maracatus*, sino también agrupamientos carnavalescos de otras expresiones de las culturas populares pernambucanas tuvieran mayor visibilidad. Según Lindivaldo Leite Júnior, también conocido como Júnior Afro, militante negro y antiguo coordinador del *Núcleo Afro*, quien fuera parte de la comisión formada para reestructurar el carnaval, la valorización de las culturas populares del estado era una prioridad para construir una identidad propia para su fiesta sin dejar de atraer a los turistas y a los medios de comunicación; al contrario, la intención era justamente aumentar la cantidad de visitantes e incrementar la economía al celebrar la diversidad de ofertas culturales dentro de una misma fiesta.

Dentro de la propuesta del nuevo modelo de carnaval, estaba la descentralización de la fiesta. Así, algunos eventos más centrales como los *trios elétricos* en Boa Viagem fueron abolidos y nuevos polos de animación fueron instalados en comunidades periféricas. De ese modo las personas no tendrían que desplazarse hasta el centro para disfrutar del carnaval o pagar para participar de las ofertas culturales. El *release* del *Carnaval Multicultural* que estuvo disponible en línea a lo largo de la gestión municipal de PT (2001 – 2012),⁵⁹ informa que el objetivo de la fiesta era: “oferecer à população do Recife e visitantes de todo país e do mundo uma programação artística que envolve uma grande diversidade de ritmos calcada na transversalidade e multiculturalidade”.⁶⁰

El Carnaval también era descrito como:

*democrático, popular e diversificado; totalmente descentralizado com polos de animação espalhados por toda a cidade, a festa leva possibilidades iguais de diversão e lazer para todos, com conforto, segurança e comodidade. São espetáculos gratuitos e de alta qualidade, seja nas apresentações de agremiações carnavalescas, seja nos shows de palco com artistas e orquestras.*⁶¹

En esta cita es notorio que la intención de la fiesta era proporcionar espacio a diversos ritmos y dar acceso al entretenimiento a todos, dado que los eventos no se concentraban en una sola región de la ciudad. Además, el *Carnaval Multicultural* es descrito como una de las más grandes y más democráticas fiestas del mundo. En resumen, en el nuevo carnaval el público podría disfrutar de *blocos* libres en las calles,

⁵⁹ http://www.Carnavaldorecife.com.br/downloads/Release_Programacao_Carnaval_2010.pdf

⁶⁰ “oferecer a la población de Recife y visitantes de todo el país y del mundo una programación artística que acoge una gran diversidad de ritmos calcada en la transversalidad y multiculturalidad.

⁶¹ “Democrático, popular y diversificado; totalmente descentralizado con polos de animación esparcidos por toda la ciudad, la fiesta lleva posibilidades iguales de diversión y entretenimiento para todos, con confort, seguridad y comodidad. Son espectáculos gratuitos y de alta calidad, ya sea en los *performances* de agrupamientos carnavalescos, ya sea en los *shows* de escenarios con artistas y orquestas”.

bailes de pago, desfiles de agrupamientos en los concursos y *performances* gratuitos de agrupamientos y artistas locales o afamados en los escenarios distribuidos por la ciudad. Destaca también, en uno de polos centrales la realización del festival *Rec Beat*, dedicado a la música electrónica, alternativa y *world music* con la participación de DJ's y bandas de Brasil y del extranjero. De este modo, la multiculturalidad estaría representada no solo en la diversidad de las culturas populares como también diversidad de opciones, desde música tradicional, hasta ritmos del *mainstream*, y música alternativa. Además de los festejos en los días oficiales del carnaval, el evento contaba con una serie de atracciones gratuitas en las semanas pre-carnavalescas, ya con *performances* de artistas, ya con *performances* de los agrupamientos carnavalescos en distintas partes de la ciudad.

Después de 12 años de gestión del PT, una nueva gestión de distinto partido asume el ayuntamiento de Recife. Así, en 2013 empieza el gobierno del alcalde Geraldo Júlio del *Partido Socialista Brasileiro* (PSB). Con la nueva gestión vino la preocupación por parte de los *maracatuzeiros* de que su prestigio decreciera, ya que el modelo del carnaval hasta entonces tenía la marca de la gestión de PT. El carnaval tuvo una respuesta popular muy grande y sin duda sirvió para fortalecer la imagen de la gestión frente a la población, por eso era de esperar que la gestión PSB también quisiera imprimir su marca. Entre tanto, de 2013 a 2017, la estructura fue básicamente la misma, lo que cambió fue el título del evento, que de *Carnaval Multicultural do Recife* pasó a llamarse *Carnaval do Recife*.

En el sitio virtual del carnaval de 2017,⁶² se utiliza el mismo discurso de exaltación a la diversidad de la gestión anterior. Según los datos disponibles, la última fiesta contó con 47 polos, de los cuales 8 era centrales y el resto, descentralizados, para un total de 2310 *performances* de 965 grupos o artistas. Los polos centrales son temáticos: uno de ellos se dedica a la música afro, otro a los agrupamientos tradicionales, otro al *frevo*, etc. El carnaval siempre tiene como invitados de honor a dos artistas o agrupamientos pernambucanos (en 2017 los elegidos fueron Almir Rouche y la *Tribo Canidés*) y decora la ciudad con grandes paneles y letreros de múltiples colores y diseño inspirado en artistas pernambucanos que varían año con año (en 2017 la decoración fue inspirada en los colectivos de *grafiti* locales), entonces, se puede observar que la identidad pernambucana es evocada constantemente por medio de

⁶² www.site.carnavalrecife.com (Cada año se crea un nuevo sitio virtual, ya que la programación y homenajeados cambian.)

distintos símbolos. Llama la atención también el hecho de que entre las imágenes utilizadas para ilustrar la fiesta, las que hacen referencia a los *maracatus* son pocas, entonces, aun cuando los espacios concretos de los *performances* sigan siendo los mismos, la vinculación de la fiesta con los *maracatus* ya no es tan expresiva en los medios de difusión. De hecho, en el sitio virtual oficial, por ejemplo, entre las culturas tradicionales presentes en el evento, solamente el *frevo* y el *caboclinho* tienen *links* que llevan a páginas exclusivas con descripción de la historia y el actual contexto de estas expresiones culturales. Las demás, incluyendo los *maracatus-nação* tienen una descripción más breve a la que se puede acceder por medio de un *link* que lleva a una lista de las culturas populares pernambucanas. En términos económicos, el sitio informa que la inversión en el evento fue de 8,2 millones de dólares,⁶³ de los cuales 2,1 millones provenían de las iniciativas privadas; que la asistencia fue de 1,3 millones de personas y que hubo un grado de aceptación del 97% entre los turistas. Con esos datos no queda duda de que el carnaval de Recife es un mega-evento.

A pesar del éxito político y económico del modelo multicultural del carnaval, la fiesta no estuvo libre de críticas. Estudios apuntan que en los medios de comunicación (que lucran con la espectacularidad y difusión del evento), los artistas de fuera de Recife y los turistas generalmente se posicionan de manera positiva. Los turistas exaltan la diversidad de ofertas culturales y los artistas la oportunidad de presentarse junto a grupos de culturas tradicionales; entre tanto, parte de los grupos tradicionales critican la presencia de artistas exteriores al estado e incluso de artistas que no representen las tradiciones pernambucanas (GAIÃO, LEÃO & MELLO, 2014). Según ellos, esta presencia restaría pernambucanidad al evento; hecho que revela que la categoría “tradicción” sigue vinculada a un ideal de identidad en Pernambuco, que tiene en el carnaval uno de sus principales escenarios de disputa. Además, dependiendo del artista, o sea, si es alguien de renombre nacional, los cachés pagados por el poder público suelen ser mucho más elevados en comparación a los pagados a los grupos de las culturas populares. En esto sentido, defensores de esta postura creen que, en nombre de la diversidad, del dinero y de la economía se estaría sacrificando la tradición (IDEM).

Tras esta breve explicación acerca de la estructura del ahora *Carnaval do Recife*, se realizará en seguida una descripción de los espacios destinados a los *maracatus-nação*, se contemplará su forma actual y se explicarán su concepción y recepción.

⁶³ Para esta tesis, se optó por mostrar los valores monetarios en dólares para que la mayor parte de los lectores comprenda su dimensión.

La apertura del carnaval

El evento de apertura del carnaval ocurre siempre el viernes que antecede al sábado de carnaval,⁶⁴ alrededor de las 19 horas y termina aproximadamente a la 1 de la mañana. Su formato se compone de *performances* de diversos músicos y empieza con la entrega de la llave de la ciudad al Rey Momo y Reina del Carnaval por parte del alcalde,⁶⁵ pero la atracción principal entre 2002 hasta 2016 era el renombrado percusionista Naná Vasconcelos,⁶⁶ que en la ocasión actuaba como regente de un conjunto de *maracatus-nação* acompañado de un coro de voces femeninas del grupo *Voz Nagô*.⁶⁷ El evento ocurre en el mayor escenario instalado para el Carnaval, ubicado en una plaza pública nombrada *Marco Zero*, localizada en el turístico y gentrificado barrio *Recife Antigo*.⁶⁸ Los *maracatus* participantes salen de una calle cercana al *Marco Zero* en cortejo con sus *batuques* y algunas figuras de la corte (generalmente reina y rey, *dama do paço*, *porta estandarte* y *pálio*) hasta llegar a un espacio especial ubicado frente al escenario. Mientras los *batuqueiros* se mantienen en este espacio, los *mestres* y las figuras de la corte suben al escenario hasta un nivel debajo de Naná Vasconcelos y de frente a su grupo, para auxiliar al anfitrión en la regencia. Se estima que el evento cuenta con por lo menos 270 percusionistas, ya que el número mínimo de grupos participantes es de 9 y el número mínimo de percusionistas por *maracatu* es de 30. La cantidad de grupos participantes fue de 17 en el carnaval de 2010, pero como el

⁶⁴ El Carnaval en Brasil se divide en Sábado de Zé Pereira, Domingo de Carnaval, Lunes de Carnaval, Martes Gordo y Miércoles de Ceniza cuando se inicia la Cuaresma.

⁶⁵ El Rey Momo y la Reina del Carnaval son escogidos por medio de un concurso organizado por la FCCR en el periodo pre carnavalesco. Al entregar la llave de la ciudad a la pareja, el alcalde simboliza que está entregando la ciudad a los dominios del Carnaval.

⁶⁶ Naná Vasconcelos (1944 – 2016) fue un percusionista pernambucano de fama internacional. El artista residió en Río de Janeiro, París, Nueva York, trabajó en conjunto con distintos artistas y fue considerado el mejor percusionista del mundo por la revista estadounidense *Down Beat* ocho veces consecutivas. A pesar de su vivencia internacional, su trabajo está marcado por la influencia de ritmos brasileños.

⁶⁷ El grupo vocal *Voz Nagô* está compuesto por 7 cantantes negras de distintos grupos culturales de Pernambuco. El grupo fue formado en 2009 inicialmente con el propósito de acompañar a Naná en el evento de apertura, pero se consolidó de modo que a veces recibe invitaciones para *performances* de otros eventos. Su repertorio se compone de canciones relacionadas con la cultura negra, con influencia de las regiones afro y de la música popular brasileña.

⁶⁸ Recife Antigo es un barrio ubicado en la región central de Recife que concentra muchos edificios históricos. Tras años de abandono el barrio pasó por un proceso de gentrificación en mediados de los años 1990, el lugar pasa por un proceso de revitalización fomentado por los poderes públicos a fin de mejorar la economía, turismo y ofertas culturales de la ciudad. Para más información, ver: MELO, Julia Morim de. *Mais Além da Rua do Bom Jesus: a revitalização do Bairro do Recife, a população e outros usos do local*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFPE, Recife, 2003.

resultado en la calidad de la actuación no fue satisfactorio debido a la gran cantidad de músicos, para los siguientes años el número fue limitado, al oscilar entre 10 y 13 *maracatus*, entre los cuales se privilegió a los que desfilaban en el grupo especial del concurso carnavalesco, o grupos que, por medio de una reivindicación especial, lograron mantener su espacio en el evento.

Naná Vasconcelos regía a los *maracatus* con la ayuda de dos timbales⁶⁹ desde donde orientaba los *baques*⁷⁰ y arreglos musicales propios, y a veces era acompañado de canciones tradicionales de los *maracatus* o canciones de otras vertientes ejecutadas por *Voz Nagô* o artistas especialmente invitados, como Caetano Veloso o Mariza Monte. Así, en el evento de apertura, el ritmo del *maracatu* que a veces puede sonar repetitivo para oídos legos, ganaba nuevo ropaje en dicho *performance*. Esta parte del *performance* duraba cerca de dos horas, pero después de que los *maracatus* y Naná dejaban el espacio, el evento seguía con otros agrupamientos carnavalescos y renombrados artistas invitados hasta muy entrada la noche. En el momento de salida, los *maracatus* eran llamados uno a uno y tenían la oportunidad de ejecutar su *baque* sin la interferencia de los otros grupos, mostrando al público su acento y manera particular de tocar. Cada grupo salía en cortejo por las calles del *Recife Antigo* hasta llegar a los autobuses provistos por los organizadores del evento que los llevarían a sus comunidades.

La celebración es prestigiada por un gran público compuesto de turistas brasileños y extranjeros y personas de diversas clases sociales residentes de Recife y alrededores. La *Abertura do Carnaval* también cuenta con amplia cobertura y difusión de los medios de comunicación y por esta razón confiere gran visibilidad a los *maracatus-nação*.

Al pensar en la situación de los *maracatus* en los años 1990, es posible deducir que el evento de apertura se trata de una acción afirmativa, pero según sus idealizadores, realizar tal acción no era la idea inicial. Cuando la comisión responsable por reestructurar el carnaval se reunió por la primera vez a mediados de 2001, la pregunta que tenían en mente era cómo brindar una identidad pernambucana al evento. Ya se sabía que una de las acciones era dar más espacios a los agrupamientos carnavalescos tradicionales, pero el evento de apertura debería ser algo inolvidable. Las aperturas de los carnavales anteriores eran realizadas por medio de la entrega de la llave de la ciudad

⁶⁹ Los timbales son tambores utilizados en las orquestas de música clásica erudita.

⁷⁰ *Baque* es el término utilizado para designar a las distintas células rítmicas de los *maracatus*.

a los reyes y reinas del carnaval arriba de un *trio-eléctrico* en una gran avenida del centro de la ciudad. Según Júnior Afro, el primer objeto que remitía a una identidad pernambucana en la época era la *alfaia*, el tambor de los *maracatus*, debido a la visibilidad que el ritmo había adquirido entre las clases medias locales en los últimos años. Así, el plan era hacer un cortejo de percusión para la abertura del carnaval. En el momento de decidir quiénes deberían ser los participantes del cortejo, se optó por los propios *maracatuzeiros*, ya que el ritmo estaba muy de moda pero los *maracatuzeiros* seguían invisibilizados. De esta manera, la decisión fue una forma de valorizar a los grupos tradicionales y romper con la idea de que el ritmo solo seguía existiendo debido al rescate y a la difusión realizada por los numerosos grupos de percusión. La idea era enseñar que ahí estaba el verdadero *maracatu*, que el ritmo tradicional nunca estuvo muerto. Para la regencia de los grupos era necesaria una persona exterior a los *maracatus* para evitar rivalidad, por eso se pensó en la figura de Naná. El formato final de la apertura fue decidido en una reunión conjunta de la comisión organizadora del carnaval, Naná y representantes de los *maracatus*.

La decisión de realizar la apertura solamente con *maracatus* tradicionales no agradó a algunos grupos de percusión. Como ya fue mencionado, algunos grupos de percusión pernambucanos poseen un *batuque* y una corte completa, así que muchas veces ellos no logran percibir las diferencias entre sus prácticas y la de los grupos tradicionales. Sin embargo, los organizadores afirmaron que estos tipos de grupo ya tenían sus espacios de *performance* y quienes necesitaban apoyo eran los *maracatus-nação*, considerados auténticos. Por esta razón, lo que en principio sería una búsqueda de pernambucanidad para la apertura, derivó en una acción afirmativa.

De hecho, hay muchas cosas que pensar respecto de esa decisión. Primeramente, desde principios del siglo XX, a pesar de las múltiples culturas populares existentes en Pernambuco, el ritmo que hasta hoy es el más representativo del estado es el *frevo*, tanto a nivel nacional como estatal. Como prueba basta, por ejemplo, contar la cantidad de agrupamientos carnavalescos de *frevo* del estado que se presentan en mayor número que todas las demás categorías. El *frevo* es un ritmo muy versátil, dentro de él hay múltiples clasificaciones, desde los estilos más acelerados, hasta los más lentos, los cantados y los instrumentales; así, el ritmo sirve para enmarcar bailes de carnaval en ambientes cerrados y *blocos* de calle acompañados por millares de personas. Entonces, la pregunta que se hace es ¿Por qué elegir al *maracatu* en lugar del *frevo*? Primeramente hay que considerar que el *frevo* está muy asociado al carnaval de la vecina *Olinda*. Desde los

años 1970 el carnaval de la ciudad se distingue por los *blocos* que llenan las calles de su sitio histórico, la gran mayoría de los cuales está enmarcado por el *frevo* (ARAÚJO, 1996). Así, la elección de otro ritmo para Recife podría haber sido para distinguirse de Olinda. Sin embargo, no se puede dejar de apuntar que la comisión organizadora del carnaval estaba compuesta por militantes negros, así que la elección de un ritmo que representara la cultura negra de Pernambuco no fue casual. Hay que acordarse de que el *frevo*, independientemente de sus orígenes asociados a los clubes carnavalescos de las clases populares, al ser considerado como símbolo de todo un estado y hasta Patrimonio Inmaterial de la Humanidad según UNESCO, toma para sí un sentido de universalidad, que genera sentimientos de pertenencia en distintos grupos sociales y se distancia de grupos o clases sociales específicas. En síntesis, a pesar de sus orígenes, no es asociado inmediatamente a una cultura negra, mientras que el *maracatu-nação*, aun con la creciente popularidad de sus formas de expresión, todavía lo es. Por lo tanto, la relevancia que los *maracatus* han obtenido al largo de los últimos 15 años es, sin duda, el resultado de una decisión política previamente calculada. Lo que no se sabía, según los organizadores, era el éxito que tal formato de evento tendría, tanto, que se mantuvo sin grandes cambios hasta 2017. La *Abertura do Carnaval* es el evento más disputado por los agrupamientos carnavalescos, que todos los años luchan por tener un espacio entre los artistas invitados a participar. Como el *frevo* es todavía muy influyente, todos los años algún grupo representante del ritmo participa en la apertura, generalmente después de la participación de los *maracatus*.

Para la primera edición del evento fueron invitados 10 *maracatus-nação* con la condición de que llevaran la cantidad mínima de 30 *batuqueiros* cada uno. Tal criterio fue exigido para que ningún *maracatu* sin las condiciones mínimas de calidad se presentara. De acuerdo con Junior Afro, la actitud fue tomada como una forma de preservar a los grupos más pequeños y la cultura negra en el sentido de no reforzar la idea de que la cultura negra es pobre o mal organizada. A los grupos que no participaron, la comisión les dio un estímulo con el propósito de que se organizaran mejor para el siguiente año. Hubo grupos que en principio no participarían pero, frente a la posibilidad, se articularon con sus comunidades y se estructuraron a tiempo. La comisión organizadora también otorgó una remuneración a los grupos con la intención de que fuera entregada a los *batuqueiros*, que hasta entonces no eran valorados como músicos por los organizadores de grandes eventos.

A pesar de su éxito la *Abertura do Carnaval* suscitó muchas críticas. Los *maracatuzeiros*, por ejemplo, se quejan de la arbitrariedad en la elección de los grupos que pueden participar en el evento. Como se ha mencionado, después de 2010 el criterio se estableció a semejanza de los *maracatus* que desfilan en el grupo especial del concurso carnavalesco. Sin embargo, aparte de los 9 grupos de la categoría, otros 3 o 4 *maracatus* también participan debido a las relaciones personales que mantienen con personas influyentes o a la importancia simbólica de su grupo (obtenida por antigüedad o carisma), o sea, los criterios no son claros y son considerados como injustos por algunos *maracatus*. Otra crítica contundente de los *maracatuzeiros* se relaciona con los cachés pagados por el poder público. Los artistas de renombre nacional o internacional suelen recibir cachés más elevados que la suma de los cachés recibidos por todos los *maracatus* juntos (CARVALHO, 2010).

Finalmente, tal vez la crítica más evidente, realizada no solo por parte de los *maracatuzeiros* sino también por otros artistas, intelectuales y productores culturales tiene relación con la calidad técnica del *performance*. Debido a la enorme cantidad de *batuqueiros* es muy difícil manejar que el sonido de los golpes de los tambores salga al mismo tiempo sin ecos o golpes adicionales fuera de tiempo. Además, Naná tenía una forma particular de tocar el ritmo de los *maracatus* con convenciones propias, sin permitir que la diversidad de acentos presentes en los grupos fuera escuchada. Según los *maracatuzeiros* el *baque* reproducido en la apertura se había homogenizado. Los idealizadores del evento responden a esas críticas afirmando que el evento privilegia la dimensión simbólica, o sea, el hecho de que da visibilidad a personas normalmente marginalizadas. El espectáculo tiene por objetivo enseñar al mundo cuán grandiosa es la cultura pernambucana, la cuestión técnica quedaría en segundo plano. En realidad, la dimensión visual del espectáculo con sus luces, colores e infinitos tambores es lo que parece encantar a los turistas y al público en general. Es posible que solo músicos o personas familiarizadas con percusión perciban las fallas técnicas.

Luego del fallecimiento de Naná Vasconcellos en 2016, el futuro del evento es incierto. En 2017 la ceremonia se repitió en el mismo formato donde el grupo vocal *Voz Nagô* ejecutó las canciones y los *mestres* de los *maracatus* dirigieron sus grupos simultáneamente, después de haber ensayado el repertorio musical en las semanas precarnavalescas. Como ya fue mencionado, desde el cambio de la gestión municipal, los *maracatuzeiros* temen perder su espacio de relevancia y todo indica que el actual gobierno ya no está tan interesado en mantenerlos en dicha situación.

De hecho, para el carnaval de 2018, la amenaza de cambio se concretó y los *maracatus* fueron retirados del evento de apertura. Como 2018 marcó el centenario del *frevo*, dicho ritmo fue la estrella absoluta en la ceremonia de apertura del carnaval, lo cual sirvió para justificar los cambios. La negociación de los gestores del carnaval con los *maracatuzeiros* no fue sencilla, pero de manera visiblemente estratégica, a ellos se les ofreció el día de jueves anterior al viernes de apertura, para la realización de un evento con el mismo formato de las anteriores aperturas, denominado *Tumaraca: Encontro das Nações*, en referencia a las “naciones” de *maracatu*. Además del mismo formato de celebración, con ensayos previos, mismo local y escenario, también se mantuvieron los pagos a los grupos participantes con un valor cercano a los 4 mil dólares, valor que representa una suma significativa en dinero para los grupos, lo que cohíbe una actitud de revuelta o protesta de los grupos que pudiera poner en riesgo la recepción de este caché. A ello se suma la decisión de los representantes del ayuntamiento municipal de nombrar presidente del *Núcleo Afro*, órgano vinculado al ayuntamiento, al *mestre* y articulador de uno de los *maracatus-nação* de mayor importancia, lo que, obviamente por medio de una coacción, induce a este *maracatuzeiro*, Jaílson Chacon Vianna, del *maracatu Porto Rico*, a apoyar las decisiones tomadas por el poder público.

A pesar de la estructura ofrecida para el evento *Tumaraca*, lo que se observó fue que la inversión en sistema de sonido, iluminación y difusión fue inferior a la observada en los eventos de apertura de los años anteriores, además de que el público espectador también era muy inferior al observado en las aperturas oficiales. Para el siguiente año no hay garantías de que los *maracatus* vuelvan a protagonizar la apertura e incluso que el evento *Tumaraca* se lleva a cabo una vez más, todo va a depender de la negociación de los *maracatuzeiros* con los representantes de los poderes públicos, así como de la articulación de los grupos entre sí.

Noite dos Tambores Silenciosos

Además de la entonces *Abertura do Carnaval*, la *Noite dos Tambores Silenciosos* es otro evento destacado para los *maracatus-nação*. Mientras que la apertura era importante debido a la gran visibilidad otorgada a los grupos, la noche de los tambores tiene su valor por la connotación religiosa que comunica, aparte de atraer también la atención de muchos turistas. Es importante enfatizar que los vínculos religiosos son fuertemente valorados por los *maracatuzeiros*, debido principalmente a

que hoy en día es el principal marco de distinción entre los *maracatus* tradicionales y los grupos de percusión. Sin embargo, este vínculo religioso en el evento no existió sino hasta los años 90. Como ya se ha mencionado, la celebración fue formulada a principios de los años 1960 por el periodista Paulo Viana, en un intento por valorar la cultura negra de la ciudad. En su formato anterior, contaba con la presencia de importantes sacerdotisas de las religiones afrobrasileñas y con un espectáculo teatral donde se entonaba el poema del propio Paulo Viana, denominado *Lamento Negro*. El poema trataba del sufrimiento de los esclavos. En el espectáculo los actores y actrices se caracterizaban como los antiguos esclavos y danzaban en su honor. Después de dicho *performance*, *maracatus-nação*, *maracatus de orquestra*, *caboclinhos*, u otros agrupamientos presentaban sus *performances* (GUILLEN, 2008).

En los años 1970 la celebración no logró mantener la misma estructura y popularidad, así que había quejas por parte de entusiastas del evento respecto del desinterés de las autoridades. En los años 1980 los periódicos anunciaban la decadencia del evento pero los poderes públicos responsables decían que enviaban recursos para la realización y la culpa era de los agrupamientos que no se interesaban en participar. Destaca el hecho de que, hasta entonces, la ceremonia carecía de cualquier tipo de vinculación religiosa. Tras décadas de desinterés, en los años 1990, los movimientos negros, que estimulaban cada vez más las actividades de los grupos de culturas populares afro, tomarían para sí la organización del evento y así la celebración comenzó a contar con la participación de mayor cantidad de *maracatus-nação* y también de los cada vez más numerosos *afoxés*.⁷¹ A partir de esta década, por primera vez los organizadores promueven una ceremonia religiosa, más precisamente a la media noche, en la cual sacerdotes invitados de las religiones afrobrasileñas entonan cánticos en honor a los ancestros. Con el crecimiento del número de *afoxés*, los *maracatus-nação* se quejan con los organizadores del carnaval debido a su presencia y con la implantación del entonces *Carnaval Multicultural do Recife* en 2002, los *maracatus-nação* se tornan anfitriones del evento y los *afoxés* comienzan a desfilan en el mismo espacio los domingos de carnaval en un evento propio, denominado *Encontro de Afoxés*.

⁷¹ *Afoxé* es un cortejo compuesto por una orquesta de percusión que ejecuta los ritmos y canta las canciones típicas de las religiones afrobrasileñas que desfilan tradicionalmente en los carnavales de Bahia y Pernambuco. La mayoría de los componentes son personas negras con vestuarios que remiten a las ropas utilizadas en las ceremonias ejecutadas dentro de los *terreiros*. La expresión cultural es originaria de Bahia, y migró a Pernambuco a mediados de los años 1980.

El Pátio do Terço, espacio donde se realiza el evento, está ubicado en la región central de Recife, donde se encuentra una pequeña calle de adoquines, Vidal de Negreiros que conduce a una iglesia de estilo barroco de mediados del siglo XVIII, la Igreja de Nossa Senhora do Terço.⁷² En las orillas de la callecita hay tiendas de comercio popular. En el actual formato de la ceremonia que tiene lugar los lunes de carnaval a partir de las 20 horas, se instala un escenario frente a las escaleras de la iglesia y los *maracatus* desfilan por la calle uno a uno, por orden de llegada, hasta pasar por una plataforma que lleva al escenario. Los *maracatus* se presentan con su *batuque* y parte de la corte. El rey, reina y vasallo responsable de cargar el palio suben al escenario mientras el resto del grupo se coloca en la plataforma de acceso. Cada grupo se presenta durante aproximadamente 20 minutos, baja la plataforma y sale del espacio por una calle lateral. El lugar no cuenta con graderías, entonces el público de turistas se aprieta en las pequeñas banquetas a la orilla de la calle. Un pequeño camarote es instalado al lado del escenario destinado a los medios de comunicación y autoridades. Así como en los años 1990, a la media noche la iluminación baja, y el sacerdote invitado⁷³ entona cánticos en honor a los ancestros y a los orishás, especialmente a *Oya Balé*, orishá representante de los muertos. Los cánticos son acompañados por toques de *atabaques* ejecutados por *ogãs*.⁷⁴ Para el cierre hay fuegos de artificio y el vuelo de una paloma blanca ofrendada a *Oxalá*. El momento genera admiración por parte del público e incluso éxtasis. Este momento solemne dura cerca de 10 minutos y a su fin, los *maracatus* que todavía no han desfilado continúan con su desfile. El evento termina definitivamente alrededor de las 2 de la mañana, aunque una vez que la parte religiosa termina, gran parte del público deja el lugar. Por esta razón los *maracatus* se esfuerzan por que su desfile coincida con la media noche, para lograr más visibilidad y quizá imágenes suyas en los periódicos y en televisión. Los *maracatus* que participan en el evento reciben un pago de cerca de mil dólares por parte del ayuntamiento municipal.

El lugar de la ceremonia había sido elegido por Paulo Viana en los años 1960, debido a que concentraba un expresivo carnaval comunitario, aparte de albergar la casa de las famosas sacerdotisas y también carnavalescas que protagonizaron el evento en sus primeras ediciones. De cualquier modo, aunque no haya indicios acerca de la

⁷² Iglesia de la Virgen del Tercio.

⁷³ La mayoría de las veces el sacerdote invitado es Raminho de Oxóssi, uno de los más afamados de la ciudad, pero a veces quien lo sustituye es Dito de Oxóssi.

⁷⁴ *Ogã* es el término que designa las personas que tienen dentro de sus atribuciones tocar los tambores dentro de las ceremonias de las religiones afrobrasileñas.

relación del sitio con las culturas negras en el siglo XVIII, periodo en que se erigió la iglesia, producciones historiográficas recientes acerca de los *maracatus* de Recife apuntan a las innúmeras narrativas que buscan crear una antigüedad para el sitio (LIMA, 2010). En testimonios de *maracatuzeiros* ancianos, es común el discurso de que en dicho patio fueron vendidos y a veces enterrados esclavos, o que el espacio era constantemente ocupado por los negros debido a la gran cantidad de *terreiros*. De esta forma, se nota que el espacio es reivindicado como espacio de memoria y sirve como sitio de legitimación de los agrupamientos relacionados con las culturas negras. Destaca también que el discurso religioso cada vez más proferido por parte de los *maracatuzeiros* fue también adoptado por los poderes públicos y medios de comunicación local, que se sirven de estos símbolos para conferir tradición a las expresiones culturales presentes en el carnaval.

El Concurso Carnavalesco

El *Concurso das Agremiações Carnavalescas* es sin duda la celebración más esperada por la mayoría de los *maracatuzeiros*. La organización es responsabilidad del gobierno municipal por medio de la *Fundação de Cultura da Cidade do Recife* y tiene como objetivo valorizar y fortalecer los agrupamientos carnavalescos de la ciudad.⁷⁵ El concurso se divide en diversas modalidades donde agrupamientos de distintas expresiones culturales compiten entre sí,⁷⁶ y se presentan en el formato de desfiles que concursan por premios en dinero subsidiados por el poder público. Las modalidades son subdivididas en categorías como *grupo especial*, *grupo 1* y *grupo de acceso*, de modo que los mayores premios y subvenciones son destinados a los agrupamientos del grupo especial. Cada categoría desfila en pasarela en días distintos por lo que la pasarela de la avenida *Nossa Senhora do Carmo* y el día domingo por la noche son destinados a los nueve *maracatus-nação* pertenecientes al grupo especial.⁷⁷ A cada una de las categorías la organización del concurso se le exige un número mínimo de participantes, 160 para el grupo especial, 130 para el grupo 1 y 60 para el grupo de acceso. El tiempo máximo del

⁷⁵ www.site.Carnavalrecife.com

⁷⁶ Las modalidades son: *maracatu de baque virado*, *maracatu de baque solto*, *escolas de samba*, *blocos de pau e corda*, *caboclinhos*, *tribos de índio*, *ursos*, *bois de Carnaval*, *troças*, *clubes de frevo* y *clubes de bonecos*.

⁷⁷ Lista de *maracatus* que desfilaron en el grupo especial en 2017: *Encanto do Pina*, *Estrela Brilhante do Recife*, *Leão da Campina*, *Encanto da Alegria*, *Tupinambá*, *Aurora Africana*, *Porto Rico*, *Almirante do Forte*, *Raízes de Pai Adão*.

desfile también varía: 40 minutos para el grupo especial, 30 para el 1 y 20 para el de acceso.⁷⁸

Para tomar parte en el concurso, los agrupamientos necesitan realizar una inscripción y presentar documentación específica, así que participar oficialmente en el carnaval exige la formalización de los agrupamientos. Debido a la baja escolaridad de las personas que dirigen esos grupos, la formalización no suele ser una etapa fácil de cumplir. La comisión que califica cada categoría está compuesta por siete personas ajenas a los agrupamientos participantes. Para participar en el jurado hay que pasar por un curso de calificación, curso también disponible para los integrantes de los agrupamientos, para que los mismos puedan conocer la manera en que son evaluados. El resultado del concurso en todas sus modalidades y categorías sale todos los jueves que preceden al Miércoles de Ceniza. Al sábado siguiente, los agrupamientos campeones desfilan una vez más.

Los *maracatus-nação* son evaluados con puntos distribuidos en algunos rubros del desfile como: disfraces, accesorios, coreografías (conjunto/animación/evolución), *porta-estandarte*, *batuqueiros*, corte, *dama do paço*, rey y reina. En caso de la falta de personajes o falta de afinación en los instrumentos, los *maracatus* pueden perder puntos. También es importante destacar que hay un orden de entrada de los personajes y que algunos de ellos, como la *dama do paço*, el *porta estandarte*, las *baianas de cordão*, los *lanceiros* y el *caboclo arreamá* permanecen circulando por la pasarela durante todo el tiempo del desfile, frente al *batuque*; el resto de los personajes cruza la pasarela una sola vez; el *batuque* se adentra en la pasarela y al llegar a la mitad, se ubica en un espacio frente al camarote donde están los jurados.

Los *maracatus* que sean descalificados o que queden en los últimos lugares son rebajados a la categoría inferior, esto es, al grupo 1. Ya los campeones del grupo 1 suben de categoría al grupo especial. Lo mismo ocurre con el grupo 1 y el grupo de acceso. En los últimos años, la calidad de los desfiles ha crecido bastante, así que es muy común que lo que defina al campeón sean los puntos descontados en la dimensión técnica del desfile. Pequeños detalles, como una falda que se levante accidentalmente y deje ver la armazón, un sombrero que se caiga o una ropa que se abra, puede resultar en puntos perdidos. El premio para el primer y segundo lugares dentro del grupo especial es de 6000 y 4500 dólares respectivamente. Aparte de los premios, los grupos reciben

⁷⁸ Ver: reglamento del concurso carnavalesco disponible en www2.recife.pe.gov.br

una subvención por un valor de 5 mil dólares que se paga en dos parcialidades, una antes y otra después del carnaval mediante rendición de cuentas. Esa subvención tiene por función auxiliar a los grupos en la preparación del carnaval, aunque no tenga mucho sentido recibir una suma por tal función una vez que el evento terminó. Los grupos dedican los meses que anteceden al carnaval para la preparación del desfile; esa preparación implica ensayos semanales en las sedes de los *maracatus*, iniciados generalmente en el mes de septiembre, aparte de la confección de vestuarios, accesorios y movilización desde la comunidad y sus alrededores para reunir a las personas que desfilarán con el agrupamiento. Destaca que en los años 1970, la cantidad de personas que desfilaba era aproximadamente de 60, actualmente los grupos más grandes llegan a poner entre 250 y 300 personas en la pasarela. El detalle interesante es que generalmente la mayoría de esas personas no pertenece a la comunidad *del maracatu*: desde los años 1980, los *maracatus-nação* empezaron a contratar personas de otros agrupamientos culturales o grupos de danza para desfilan en sus cortes. El contrato puede ser pagado en efectivo o a cambio de *performances* del *maracatu*. Los agrupamientos más contratados son las *quadrilhas juninas*, que son grandes grupos compuestos por bailarines que arman elaborados espectáculos coreográficos para los tradicionales festejos de junio en Brasil.⁷⁹

Si en el pasado los *maracatus* pasaban el día del concurso desfilando desde sus comunidades hasta el lugar del concurso, actualmente pasan el día organizando los últimos detalles de los vestuarios e instrumentos para que todo salga bien. Como ya se mencionó, el *Concurso das Agremiações Carnavalescas* es sin duda la celebración más reputada por gran parte de los *maracatuzeiros* aunque no atraiga el mismo público que otras celebraciones protagonizadas por los *maracatus*. Mientras el público de la *Abertura do Carnaval* y *Noite dos Tambores Silenciosos* está compuesto por muchos turistas y personas de diversas razas, orígenes y clases sociales, el público del concurso se restringe a personas provenientes de las comunidades *del maracatu*. Con todo, el concurso es para que los *maracatus-nação* obtengan legitimidad y prestigio entre sí, frente al poder público y actualmente también frente a la clase media que admira e incluso participa como *batuqueira* o en la corte de los *maracatus* (KOSLINSKI, 2013c).

Aunque muchos *maracatuzeiros* den gran importancia al concurso, hay quienes no participan en él por decisión propia. De acuerdo con los miembros de estos grupos,

⁷⁹ En Brasil el mes de junio está marcado por tradicionales festejos a los santos cristianos Pedro, Juan y Antonio, que ocurren al largo del mes en diversas ciudades de Brasil, con comidas y danzas típicas.

los criterios adoptados en el reglamento del concurso van en contra de algunas prácticas consideradas tradicionales en los *maracatus*; otro argumento en contra del concurso es el hecho de que contribuya a la rivalidad y no a la unión entre los grupos. Tal postura parece un tanto purista ya que, por un lado, los cambios en los *maracatus* han pasado desde el inicio de su existencia debido al carácter dinámico de las culturas y, por otro, la rivalidad es algo histórico entre los *maracatus*, de acuerdo con registros y relatos de memoria (LIMA, 2010). Además, entre los agrupamientos que no compiten en concursos, como los *afoxés*, también se observa rivalidad. La lucha por espacios, legitimidad y reconocimiento es una constante entre las culturas populares en Brasil, ya sea con el uso de relaciones personales para la obtención de visibilidad, privilegios y beneficios en lugar del uso de políticas públicas.⁸⁰ Hay que considerar también a los grupos que quieren competir pero que afirman que no logran encuadrarse en los padrones exigidos para participar en el grupo de acceso, ya que no poseen recursos suficientes. Según ellos, el poder público debería otorgar subsidios para que se estructuren mínimamente. Finalmente están aquellos que participan en el concurso pero que critican la forma como son realizadas las evaluaciones. Esto porque desde principios del siglo XXI solamente dos grupos: *Estrela Brilhante do Recife* y *Porto Rico*, se turnan en el campeonato, lo que causa indignación en los otros *maracatus*. Con la repetición de esa práctica, muchos grupos terminan por comprender las formas de expresión de los grupos campeones como las más admiradas por la comisión juzgadora, y entonces empiezan a copiar dicha estética, lo cual resulta en un riesgo de homogeneización entre las formas de expresión de los distintos *maracatus*.

Un ejemplo de práctica adoptada por presión del concurso es el aumento del uso del instrumento *agbê*, que no es original de los *maracatus* y que ni siquiera es obligatorio. El instrumento comenzó a ser utilizado por el *maracatu Estrela Brilhante do Recife* a principios de los años 1990 y convivió con las innovaciones adquiridas en las formas rítmicas de dicho grupo. Su forma de tocar se popularizó y otros grupos empezaron a adoptar el instrumento; en la actualidad, casualmente son los grupos que lo utilizan los que mantienen mejores posiciones en el concurso. Así, grupos que por opción estética no lo adoptaban, cambian de idea frente a la imposibilidad de obtener mejores posiciones. Otra consecuencia de la utilización del *agbê* es la disminución de la utilización del *ganzá*, instrumento que dentro del *baque* cumpliría la misma función del

⁸⁰ Una discusión más densa acerca de los problemas relacionados al mercado cultural y políticas públicas será realizada en los capítulos 3 y 4 de esta tesis.

agbê. Como el *ganzá*, por su tradicionalidad, es obligatorio, los grupos que adoptaron el *agbê* mantienen una o dos personas tocando el *ganzá* de manera más simbólica que efectiva, ya que es casi imposible escucharlo frente a la gran cantidad de instrumentos de los otros géneros.

Como solución para el *impasse*, algunos grupos que prefieren apearse a las formas de expresión consideradas por ellos más tradicionales proponen la creación de otro concurso paralelo. Esos grupos afirman que no existe la menor oportunidad para que ellos ganen el concurso sin adoptar nuevos instrumentos y nuevas formas de tocar. Así, en medio de esos discursos se nota por, parte de los *maracatuzeiros*, una preocupación de que el concurso contribuya a desvirtuar a los *maracatus-nação*. Ya el poder público afirma que al colocar algunos criterios más rígidos en el desfile, como la obligatoriedad de presencia de algunos personajes, el concurso contribuye a la preservación del formato considerado auténtico de la manifestación, pues, si no fueran obligatorios, tal vez estos personajes no estarían presentes en los *performances* de los *maracatus*. Ejemplo de eso es el hecho de que el concurso es la única ocasión donde los *maracatus* ponen su corte completa a desfilar;⁸¹ en otros *performances* generalmente se privilegia al *batuque* y a algunas figuras de la corte, como rey, reina, *dama do paço* y *porta-estandarte*. De hecho, no se puede negar que la exigencia de ciertos personajes en el cortejo contribuye a la preservación de su existencia, sin embargo, tampoco se puede negar la coerción que los modelos de los *maracatus* campeones ejercen sobre las formas de expresión y modos de hacer de otros *maracatus-nação* (KOSLINSKI, 2013c).

Acabar con el carácter competitivo del *Concurso das Agremiações Carnavalescas* fue una sugerencia planteada para solucionar el problema, sin embargo, la mayoría de los *maracatuzeiros* no están de acuerdo con eso. Lo que piden es más discernimiento y justicia por parte de la comisión juzgadora, aparte de mejores subvenciones para la organización de los desfiles de cada agrupamiento. Algunos *maracatuzeiros* afirman inclusive que el concurso es el principal motivador de la existencia del *maracatu*, aunque la mayoría prefiere no ser tan explícita en relación a su gusto por participar en la competencia, aunque lo nieguen.

1.5 ¿Existe vida más allá del carnaval?

⁸¹ Información concedida por Lindivaldo Leite Junior, conocido por Junior Afro en entrevista realizada en el día 09/04/12 para el proyecto *Inventário Cultural dos Maracatus Nação*.

Además de los espacios existentes dentro del carnaval, los *maracatus-nação* tienen la oportunidad de presentarse en el periodo pre-carnavalesco subsidiados por la comisión organizadora. Para la realización de la entonces apertura del evento y ahora *Tumaraca*, son necesarios algunos ensayos con los *maracatus* en sus comunidades y también con los grupos divididos a su vez en grupos de cuatro, cinco o más miembros. Estos ensayos colectivos se realizan en las regiones centrales de Recife y atraen un significativo número de turistas y clientes de los bares y establecimientos de alrededor.

Los grupos que no participaban de la *Abertura do Carnaval* tienen la oportunidad de participar en el *Encuentro de Mestres*, evento que se lleva a cabo desde 2012 el martes de la semana pre-carnavalesca, en la cual los distintos *maracatus-nação* se organizan frente a un escenario en el *Patio São Pedro*, ubicado en la zona céntrica de la ciudad y tocan alrededor de cuatro *toadas* cada uno. Para la ocasión, los *mestres* se colocan en el escenario y a cada *toada* cantada por un *mestre*, todos los *batuqueiros* independientes del grupo tocan al unísono. El evento recibe un pago por parte de la FUNDARPE, por un valor aproximado de mil dólares.

También destaca que, dentro del Carnaval, los *maracatus* generalmente logran presentarse en algunos polos descentralizados, donde también reciben un pago. Para lograr este espacio de *performance* es preciso llenar un formato para la comisión carnavalesca responsable de seleccionar los grupos culturales y elaborar la programación de los distintos polos. No todos los grupos logran obtener este espacio, principalmente cuando se trata de los *maracatus* más pequeños y desordenados.

Fuera del periodo carnavalesco hay pocas oportunidades de *performances*. Mientras algunos grupos logran recibir una invitación o contrato de presentación en algún evento público o privado, la gran mayoría de los grupos dependen exclusivamente de las *performances* pre y carnavalescas. O sea, además de los pagos y subvenciones públicas relacionadas con el evento, difícilmente hay otro modo de obtener ingresos.

Es importante no dejar de lado la *Terça Negra*, evento creado por el MNU a principios de los años 2000 en el que grupos negros de culturas populares y de culturas urbanas, como el *hip hop*, tienen la oportunidad de presentarse en el escenario permanente del *Patio São Pedro*, ubicado en el centro de Recife. Cada martes en la noche, los grupos se presentan gratuitamente para un público de turistas y admiradores que disfrutan de la música mientras ocupan las mesas de los antros o consumen bebidas y alimentos de vendedores ambulantes. Los *maracatus* se presentan con frecuencia en el

evento pero a pesar de su popularidad, la *Terça Negra* no dispone de recursos para pagar a los artistas y grupos, y hay ocasiones en las que el público no es tan expresivo.

Además de la obtención de ingresos por medio de los cachés, hay algunos grupos en los cuales algunos *mestres* o *batuqueiros* logran viajar en giras por Brasil y el exterior para impartir talleres de percusión de *maracatu* a las personas que participan en grupos de percusión. No obstante, no hay un control sobre el modo en que el dinero recibido es aplicado, o sea, si parte de los ingresos recibidos son invertidos en el *maracatu* o si solamente son destinados a los gastos personales de los *mestres* y *batuqueiros* responsables del taller. Destaca el hecho de que, entre los cerca de 27 grupos, solamente 7⁸² tienen la oportunidad de realizar este tipo de gira, y entre estos 7, solamente 4⁸³ tienen por lo menos una gira al año. Destaca también que, entre estos 7 grupos, 2 reciben donaciones significativas de las personas de otros grupos de percusión que admiran a estos grupos o que se sienten parte de ellos. Casualmente, estos dos grupos: *Estrela Brilhante do Recife* y *Porto Rico* son los que suelen tener más facilidad para presentar desfiles más ricos y elaborados, además de turnarse el campeonato en el concurso, como ya se ha mencionado.

Por último, hay dos grupos, los *maracatus Leão Coroado* y *Estrela Brilhante de Igarassu*, que reciben una subvención estatal vitalicia debido a su importancia simbólica. Los dos grupos fueron honrados con el título de *Patrimônio Vivo* por el estado de Pernambuco, junto con otros *mestres* y grupos de las culturas populares.⁸⁴

Para que se pueda comprender el porqué de esta desigualdad entre los distintos *maracatus-nação* de la actualidad es importante saber quiénes son, dónde se ubican y cómo se relacionan.

1.6 Los *maracatus-nação* contemporáneos

Después de periodos de expresiva decadencia, la cantidad de *maracatus* en la actualidad es sin duda la mayor desde que empezaron los registros.⁸⁵ Actualmente todos los grupos están afiliados a la *Asociación de los Maracatus-Nação de Pernambuco* que

⁸² Los *maracatus* son: *Porto Rico*, *Encanto do Pina*, *Estrela Brilhante do Recife*, *Leão da Campina*, *Estrela Brilhante de Igarassu*, *Leão Coroado*, *Cambinda Estrela*.

⁸³ *Porto Rico*, *Encanto do Pina*, *Leão da Campina* y *Estrela Brilhante do Recife*.

⁸⁴ Una discusión más profunda acerca del título de *Patrimônio Vivo* tendrá lugar en el capítulo 4 de esta tesis.

⁸⁵ Las listas de permisos para desfilas desde finales del siglo XIX hasta principios del XX señalan la cantidad de 17 y 19 grupos respectivamente, pero no se sabe con certeza si los grupos listados son *maracatus-nação* o *maracatus de orquesta*, ya que como todo parece indicar, en el periodo no había una diferenciación entre los dos tipos de expresión cultural.

fue fundada en 2009 con el objetivo de que los grupos se fortalecieran frente a los poderes públicos en la lucha por derechos y también para fomentar la unión y apoyo colectivo en cuestiones de carácter burocrático y de ciudadanía jurídica (GUILLEN, 2012). La asociación fue un importante paso para el empoderamiento de los grupos, ya que debido a su limitado acceso a la educación formal, comprender toda la burocracia relacionada con la obtención de recursos públicos no es sencillo. Súmese a ello la dificultad en la rendición de cuentas de dichos recursos, ya que a veces no es claro para los *maracatuzeiros* cuál es la diferencia entre gastos personales e inversión en el *maracatu*. La asociación también tiene por objetivo estimular una relación más profesional entre los grupos que deberían dejar de lado sus rivalidades en los momentos de reivindicación de mejoras de interés colectivo.

Los *maracatus* residen en las comunidades urbanas de bajos ingresos (*favelas*) de Recife, Olinda y alrededores, y en la gran mayoría de los casos no poseen sede propia, o sea, el local que alberga al *maracatu* (instrumentos, vestuarios y accesorios) generalmente es una casa de familia y en algunos casos también un *terreiro*. Ese detalle revela que la mayor parte de los grupos pertenece a las familias; de hecho, entre los *maracatuzeiros* es muy común decir que alguien es dueño de un *maracatu* o bien, que dicho *maracatu* pertenece a alguien. O sea, aunque sean grupos comunitarios compuestos por presidente, vicepresidente, tesorero y secretario, en la práctica los *maracatus* suelen tener dueños. La estructura de dichos grupos son bastante jerárquicas, así, generalmente cabe a una persona determinar las actividades, delegar responsabilidades, administrar los recursos y hablar en nombre del grupo. Esta persona suele coincidir con la figura de la reina, del *mestre*, del sacerdote o del presidente del grupo. Como se ha mencionado, una de las características más destacadas de los *maracatus* son sus vínculos religiosos con el *xangô* y/o *jurema*. Lo que fundamenta esos vínculos son las obligaciones religiosas que implican ofrendas a las *calungas*⁸⁶ y a veces a orishás, entidades, espíritu de los muertos o incluso a otros objetos de los *maracatus* como tambores, coronas, estandartes, entre otros. El objetivo de las obligaciones es principalmente el de dar protección al *maracatu* a lo largo de los festejos carnavalescos. Según los *maracatuzeiros*, en el periodo las energías son muy intensas y pueden dañar

⁸⁶ *Calunga* es una muñeca hecha de madera o tela que representa el espíritu de algún ancestro, un orishá o una entidad de la *jurema*. A ella están dedicadas las principales ofrendas religiosas a cambio de protección para el *maracatu*. La muñeca es considerada un objeto sagrado y por eso está rodeada de prohibiciones. En los desfiles carnavalescos es cargada por la *dama do paço* que necesita pasar por un ritual de purificación para poder tocarla. Cada *maracatu* puede tener de una a cuatro *calungas* (KOSLINSKI, 2013 b).

al grupo o a sus miembros. También hay preocupación por la posible hechicería de grupos rivales, por eso la protección es importante. Las ofrendas se componen de frutas, comida, bebidas, velas y principalmente sacrificios de animales como gallinas o machos cabríos. Si la obligación no se realiza, el *maracatu* en vez de protección puede recibir un castigo (KOSLINSKI, 2013 b).



Comunidad de *Cavaleiro*, Jaboatão dos Guararapes, zon metropolitana de Recife, donde se ubica el *Maracatu Nação Baque Forte*.

En algunos casos, las personas que toman parte en el *maracatu* también comparten el *terreiro* responsable de las obligaciones, pero eso no es una regla. Hay que considerar primeramente que en algunos casos el *terreiro* no se ubica en la misma comunidad donde está la sede y ensaya el *maracatu*. En segundo lugar, es necesario recordar que hay diversos modos y niveles de compromiso en la participación de un *terreiro*. El compromiso más concreto y que posibilita a la persona crecer en la jerarquía religiosa es el que exige una iniciación formal por medio de un complejo ritual. Entretanto, la mayoría de los visitantes de un *terreiro* no son iniciados. En dichos espacios es posible participar en las fiestas y eventos, encomendar trabajos espirituales, consultar al sacerdote e incluso asumir responsabilidades menores sin necesidad de iniciación. Además, los *terreiros* existen en gran cantidad en las comunidades pernambucanas, de modo que tomar parte en las actividades de más de un *terreiro* simultáneamente es algo muy común, y que no significa necesariamente que la persona mantenga fuertes

vínculos de devoción a una de las casas e incluso a los orishás y entidades. Por esta razón, por más que la dimensión religiosa de los *maracatus* sea algo indudablemente valorado y proferido con insistencia por los *maracatuzeiros* en la actualidad, la imagen de una comunidad de devotos no es real. Los vínculos concretos todavía están presentes en los rituales de obligación con las *calungas*⁸⁷ y en las pocas personas que participan activamente en ellos.

Registros del pasado afirman que la cantidad de personas presentes en un desfile de *maracatu* no superaba las 60. Actualmente, como ya se mencionó, hay grupos que llegan a llevar entre 250 y 300 personas al desfile, la mayoría proveniente de grupos de danza u otros grupos culturales, o sea, son personas externas a la comunidad. Quienes de manera general son residentes de la comunidad *del maracatu* son los *batuqueiros*, debido a que los ensayos tienen lugar semanalmente en la comunidad y algunas personas están vinculadas a los líderes del grupo. Es muy difícil calcular con precisión la cantidad de *maracatuzeiros* residentes en la comunidad que no toman parte en el *batuque*, ya que no hay ensayos para la parte que desfila en la corte, o sea, fuera de los personajes principales (rey, reina, *damas do paço*, *porta estandarte* y *baiana rica*) las demás personas solo participan en el *performance* del *maracatu* el día del desfile durante el concurso carnavalesco. Entre tanto, la lógica es que mientras más grande el grupo, mayor es la cantidad de personas contratadas para desfilar.

Las actividades de los *maracatus* se concentran entre septiembre y el carnaval que siempre es en febrero o marzo. En este periodo se llevan a cabo los ensayos del *batuque* una vez a la semana y a veces dos o tres, cuando se acerca el carnaval. En este periodo también se inician o se intensifican los trabajos de costura y bordado de los vestuarios de la corte. En muchos casos es la reina del *maracatu* quien se responsabiliza de esta parte con ayuda de familiares, vecinas y también de homosexuales; la presencia de homosexuales en las comunidades recifenses es significativa y dentro de los *maracatus* es común que desfilen vestidos como mujeres y participen activamente en la confección de su vestuario. Fuera del periodo de ensayos, las actividades de los *maracatus* son tímidas o inexistentes, pero la convivencia comunitaria sigue, o sea, los *maracatuzeiros* residentes en una misma localidad siguen frecuentando los mismos

⁸⁷ Para más información acerca de la religiosidad en los *maracatus*, ver: KOSLINSKI, Anna Beatriz. *Maracatus-Nação e religião: fronteiras do sagrado*. Relatório de Pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação. IPHAN/FUNDARPE, 2013b. Mimeo.

sitios, eventos, *terreiros* y demás actividades de interés común a nivel de vecindario. Esos lazos exteriores al *maracatu* son fundamentales para diferenciar un *maracatu* tradicional de un grupo de percusión.

Mientras en la corte es común la presencia de mujeres y personas de más edad, en el *batuque* predominan los hombres, en su mayoría adolescentes, al lado de niños y jóvenes de entre 20 y 25 años. Dicha situación es muy distinta a la del pasado cuando no se permitía la participación de mujeres en el *batuque* y la edad de los *batuqueiros* solía ser más avanzada. Según relatos de memoria, había muchos hombres mayores a los 30 años en el *batuque* y la cantidad era limitada. De acuerdo con los *mestres* más antiguos, la cantidad total de personas en la percusión era entre 12 y 18. Es difícil encontrar una explicación para el cambio de perfil etario en el *batuque*. Lo que se ve hoy es que cuando un joven de una comunidad periférica alcanza determinada edad, la responsabilidad con el sustento de la familia aumenta y entonces no tendría tiempo para el *maracatu*. Es muy común que personas residentes en estas comunidades tengan hijos a edad muy temprana, muchas veces antes de cumplir los 20 años. No obstante, en el pasado la situación era parecida, los *batuqueiros* también poseían estas responsabilidades y lograban coincidir con las actividades del *maracatu*. Una hipótesis sería que, para aumentar la cantidad de *batuqueiros*, los *mestres* abrieron más espacio a los jóvenes y niños, y quizá el aumento de *batuqueiros* de edad temprana haya inhibido la participación de los más grandes. Hay que considerar por último que el sentido de pertenecer a un *maracatu* ha cambiado entre el pasado y el día de hoy. Seguramente, tomar parte en algo que no tenía sentido o visibilidad fuera de las comunidades era muy distinto a pertenecer a algo que en la actualidad se vincula simbólicamente a una identidad pernambucana y que es apreciado por la clase media.



Ensayo del *Maracatu Nação Baque Forte* com *Mestre Toinho* em Cavaleiro.

Hablando de la clase media, es preciso destacar que la relación que los grupos tradicionales mantienen con ella condiciona cada vez más su organización, obtención de recursos y valor en el mercado cultural. Ejemplos de ese proceso son los caso de los *maracatus Porto Rico* y *Encanto do Pina*⁸⁸ que pertenecen a una misma familia en la comunidad del *Bode* ubicada en el barrio de *Pina*. Estos grupos, que desde hace algunos años hacían giras en las que impartían talleres a grupos de percusión, crearon un sistema de “apadrinamiento”, en el cual los grupos asumen el compromiso de solamente reproducir las formas de expresión y apoyar a estos dos *maracatus-nação* y, a cambio, los *maracatus* les brindan protección espiritual. Estos grupos reciben la etiqueta de “hijos de las naciones del Pina” o de “grupos de *maracatu* con fundamento religioso”. Como resultado concreto, esos grupos invitan a los *mestres*, *batuqueiros* y bailarines de dichos *maracatus* para dar talleres más de una vez al año, envían recursos financieros por medio de donaciones y por último, se esfuerzan por ir a Recife en el periodo carnavalesco para tomar parte en el desfile siempre que pueden. De este modo, el

⁸⁸ Los *maracatus Porto Rico* y *Encanto do Pina* tienen como *mestre* y *mestra* a la pareja Jaílson Chacon Viana y Joana D’arc Cavalcante. Aparte del cargo de *mestre*, los dos también son los principales administradores de los grupos. Chacon es conocido por sus innovaciones, dinamismo y apego a las tradiciones, y Joana es la primera *mestra* de *maracatu-nação* de quien se tiene noticia. Una discusión más amplia acerca de las maneras de inserción de estos grupos en el mercado será realizada en el capítulo 3 de esta tesis.

batuque de *Porto Rico* y *Encanto do Pina* se presenta con algunos integrantes blancos; ese hecho resultó en un comentario del fallecido Naná Vasconcellos, que en el año 2010 dijo que el *batuque* de *Porto Rico* se veía “muy francés”, lo que causó incomodidad entre los liderazgos del *maracatu*.

Las redes sociales y su creciente popularización también ampliaron los canales de comunicación entre los grupos tradicionales y la clase media. La apropiación de estas redes por los *maracatuzeiros* no fue tan inmediata como por los grupos de percusión, sin embargo, con la optimización de herramientas como difusión de imágenes y videos en vivo, o sea, con el aumento de maneras de comunicarse por vías no textuales, el uso de dichas redes entre personas con baja escolaridad se democratizó. Actualmente los grupos tradicionales utilizan estos espacios para difundir sus eventos, giras, o incluso los sucesos cotidianos de la comunidad, para ganar fama y seguidores. Es interesante destacar también que por medio de sus páginas en dichas redes, los *maracatus* honran y felicitan a sus miembros en sus cumpleaños, así que la relación de los *maracatuzeiros*, cuyas identidades personales eran históricamente ignoradas, comienzan a tener un nuevo espacio de afirmación de su existencia. Ahora, los jóvenes de los grupos de percusión tienen la oportunidad de ver y conocer las caras de la gente que cotidianamente hace el *maracatu*. Con las nuevas tecnologías, las distancias geográficas y temporales se acortan al tiempo que la afectividad y sentimiento de pertenencia se facilitan. Finalmente también están los casos de jóvenes *batuqueiros* que siguieron la misma lógica al difundir su día a día en la comunidad o sus giras o al grabar videos tutoriales de percusión de *maracatu* con arreglos novedosos. En resumen, los *maracatuzeiros* que se actualizan en relación a las nuevas demandas y posibilidades, amplían sus posibilidades de trabajo.

A pesar del éxito que algunos grupos tradicionales o personas vinculadas a estos grupos tienen en el mercado, la mayoría de los *maracatus* enfrenta severas dificultades. Debido a los bajos recursos ofrecidos por los poderes públicos y los problemas en la gestión de estos recursos, muchos *maracatuzeiros* solicitan préstamos a agiotistas y entran en un difícil ciclo de deudas. Otros grupos enfrentan dificultades para obtener *batuqueiros* y personas para desfilan en la corte. Se supone que para que un *maracatu* exista es necesario involucrar a una comunidad, pero en algunos casos parece que su existencia se deba al deseo de una familia y de nadie más. En estos casos, la familia generalmente contrata, a cambio de pagos, a *batuqueiros* y bailarines para que tomen parte en los *performances* del *maracatu*. Tal situación genera una serie de peleas entre

los grupos, que se acusan de “robo” de *batuqueiros*. Otra práctica frecuente en algunos pocos *maracatus* es la contratación de costureras para la confección de los vestuarios, hasta donde se tiene noticia, la confección de vestuarios y accesorios siempre fue una práctica comunitaria, realizada por los propios *maracatuzeiros*.

Los pagos que los dueños de los *maracatus* ofrecen a sus *maracatuzeiros* son tema de distintas polémicas dentro del universo de los *maracatus*. En el pasado, cuando la cantidad de personas que tomaba parte en cada *maracatu* era pequeña, era común que el dueño ofreciera un pago simbólico a cada *maracatuzeiro*; por su bajo valor, ese pago era conocido como *agrado* (LIMA, 2008). En esos tiempos era común que los *batuqueiros* pidieran dinero a las personas que veían pasar al *maracatu* durante el carnaval, y ese dinero era generalmente utilizado para comprar bebidas alcohólicas, lo que confería a los *batuqueiros* la fama de *cachaceiros*.⁸⁹ Lo que importa destacar es que en aquel periodo el *maracatu* no era un medio de vida para nadie, pues los recursos jamás serían suficientes para ello. Hoy todavía hay grupos que ofrecen los *agrados* a *maracatuzeiros*, pero hay que diferenciar los *agrados* dados a las personas que efectivamente participan del *maracatu* a nivel comunitario y el dado a personas de fuera, contratadas para desfilan en los grupos; las dos cosas son bien distintas, pues los vínculos afectivos con el *maracatu* suelen ser inexistentes en el segundo caso. Por último, hay que mencionar a los *maracatus* que no ofrecen ningún tipo de pago o *agrado* a sus *maracatuzeiros*. Estos grupos defienden que los *maracatuzeiros* deben participar en el *maracatu* por amor y señalan el ofrecimiento de *agrados* como un riesgo para los vínculos comunitarios de la expresión cultural. Ejemplo de grupos que no ofrecen *agrados* son el *Porto Rico* y *Encanto do Pina*. Irónicamente, se pague el *agrado* o no, prácticamente todas las familias que articulan los *maracatus* invierten en su propio sustento parte del ingreso generado por el grupo, sea por medio de los cachés, subvenciones o el obtenido por la impartición de talleres. Así que, aun los que piden que los *batuqueiros* toquen por amor, no lideran el *maracatu* solamente por amor.

En verdad, muchas cosas han cambiado en los *maracatus*, principalmente en los últimos 25 años. Sin embargo, los movimientos que orientan estos cambios son muy complejos. Por un lado, adoptan aires de innovación, racionalización y modernización, y por otro, apelan a las tradiciones, religiosidad e incluso a la negritud y africanidad. Esos movimientos, que a primera vista pueden parecer contradictorios, se tornan más

⁸⁹ *Cachaceiro* hace referencia a la bebida *cachaça*, hecha a partir de la destilación de la caña de azúcar.

claros a partir de una exploración de los contextos vinculados a los *maracatus*, como el de los grupos de percusión, o bien, de contextos más amplios como la espectacularización de las culturas populares, la globalización, el mercado cultural e inclusive las políticas públicas dirigidas a los asuntos culturales.

En el siguiente capítulo, el diálogo y los flujos existentes entre los grupos tradicionales y los grupos de percusión serán el asunto central de la discusión.

PARTE 2: El *maracatu* fuera de las *favelas*: grupos de percusión

Al hablar de los grupos de percusión es necesario tener cuidado con las generalizaciones ya que, como ya fue esbozado en las páginas anteriores, los grupos son muy diversos en sus formas de expresión, ubicación y sentido. De hecho el propio término “grupo de percusión” carga consigo una polisemia. Al ser éste un trabajo acerca de los *maracatus*, queda implícito que se habla de grupos que ejecutan la percusión del ritmo *maracatu*, pero en un país tan rico en culturas “percusivas” como Brasil, un grupo de percusión podría estar relacionado con *samba*, *coco*, *ciranda*, *maculelê*, *samba-reggae*, *fórró*, *afóxé*, *jongo*, *tambor de crioula*, *cacuriá*, etc. A pesar de la polisemia y posible confusión en la comprensión de su sentido, actualmente el término “grupo de percusión” es conocido y muy utilizado por las personas involucradas en el universo del *maracatu*; porque en los casos de grupos que se dedican a otros ritmos de percusión como *samba* y *samba reggae*, parece que la disputa en términos de lo que es o no tradicional no está en juego. Así, en dicho contexto, la denominación de grupos dedicados a estos ritmos, independientemente del grupo social que lo compone, sería sencillamente “grupos de *samba*”, “grupos de *samba reggae*” o incluso “*bloco*”, ya que estos ritmos son nacionalmente conocidos y asociados al carnaval y *performances* en la calle. En el caso del contexto *maracatuzeiro*, definir cuáles son los límites entre los distintos tipos de grupos que trabajan con las formas de expresión de los *maracatus*, y volver estos límites claros para la sociedad que los circunda es una de las cuestiones más debatidas, no solo entre los *maracatus* tradicionales sino también entre los demás grupos que comparten el interés por esa cultura.

Ubicar el surgimiento del término “grupo de percusión” no es tarea sencilla; las primeras versiones de *maracatus* fuera del contexto tradicional, eran grupos compuestos por percusión y cortejo real y generalmente eran designados *maracatus parafolclóricos* o *maracatus estilizados*. Ejemplos de grupos de esta categoría, que fueron los precursores y se encuentran en actividad hasta los días de hoy, son el ya mencionado

*Maracatu Nação Pernambuco, Maracatudo Camaleão*⁹⁰ y *Maracatu Fantástico A Cabra Alada*. Es posible que el término haya surgido junto con uno de los primeros grupos que se dedicó exclusivamente a ejecutar la parte percusiva de los *maracatus*: el grupo *Corpos Percussivos*, de finales de los años 90. La discusión acerca de los distintos formatos de grupos y sus consecuencias tendrá lugar más adelante, pero en este momento es importante destacar que, debido a esta diversidad de propuestas, encontrar una etiqueta que pudiera abarcar a todos los tipos de grupos no fue fácil, así que el término más genérico de “grupos de percusión” se consolidó en el universo *maracatuzeiro*, a pesar de los muchos grupos que intentan escapar a dicha etiqueta por considerarse tradicionales o por considerar que de alguna manera descalifica su trabajo. Más que una sencilla designación, el referido término carga consigo juicios de valor que revelan disputas de poder e identidad.

Tras las consideraciones acerca de la elección y límites del término “grupo de percusión”, es necesario problematizar los conceptos más utilizados por intelectuales e incluso por los *maracatuzeiros* u otras personas involucradas en el contexto *maracatuzeiro* al describir los grupos de percusión. Gran parte de estos agentes describen a estos grupos, de forma general, como “grupos de jóvenes blancos de clase media”. Así, más que explicar qué se comprende por estos tres rasgos, hay que discutir hasta qué punto dichos rasgos verdaderamente auxilian en la comprensión del contexto o, si por lo contrario, enmascaran aspectos más complejos de la realidad de estos grupos.

Según el *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística* (IBGE),⁹¹ son consideradas jóvenes las personas entre 15 y 29 años. Hasta hace algunas décadas, la delimitación de la juventud según la edad era más precisa ya que, después de cumplir los 30, la mayoría de las personas ya se encontraba trabajando y/o eran responsables por una familia, por lo que llevaban un estilo de vida típico de una persona adulta. Sin embargo, en la actualidad, debido a la disminución de la oferta de empleo, el aumento de la cantidad de jóvenes que ni trabajan ni estudian, o inclusive el aumento en los años que uno dedica a ser estudiante con sus grados, posgrados y la consecuente tardanza en la obtención de independencia financiera, delimitar la juventud por el rasgo de edad, se torna tarea cada vez más compleja. Por otro lado, si se considera que la juventud

⁹⁰ Este grupo en la actualidad cambió su nombre a *Maracatu Nação Camaleão* y reivindica la identidad de grupo tradicional. Su caso será analizado en el siguiente capítulo.

⁹¹ “Instituto Brasileño de Geografía y Estadística”

empieza cuando uno obtiene su primer trabajo y termina cuando sale de la casa de los padres, el obstáculo sería considerar jóvenes a niños que, en países como México, empiezan a trabajar a los 9 o 10 años, y personas que todavía viven con los padres aunque hayan pasado de los 30 (GARCÍA CANCLINI, 2012a). Por esta razón, estudios indican que la juventud no se trata de un grupo homogéneo, pues actualmente hay diversas maneras de ser joven que varían según el capital económico, cultural y educativo (IDEM). Además, al investigar las prácticas consideradas juveniles, hay que tener en mente, además de la complejidad en la delimitación de edad, las distintas realidades vividas por los jóvenes. García Canclini cita el estudio de Reguillo (2010), para quien la juventud debe de ser comprendida en dos distintas categorías: la de una mayoría de los jóvenes que estarían desconectados y sin acceso a la ciudadanía básica, y la de una minoría conectada a la internet y otros medios de comunicación y con condiciones para escoger cómo quieren llevar su vida. Una vez más, se refuerza que la condición social y acceso a la educación, bienes de consumo e incluso a la ciudadanía básica interfieren en los estilos de vida adoptados por los jóvenes, o por los no tan jóvenes que valoran y/o eligen llevar un estilo de vida juvenil. Así, al reflexionar acerca de los grupos de percusión, hay que tener en mente toda esa complejidad y estar atento acerca del tipo de joven de que se habla, si es que se está hablando solamente de personas jóvenes. Hay que recordar que la proporción de jóvenes suele cambiar dependiendo de grupo o región.

Dentro de la breve discusión acerca de la noción de joven, queda implícita la cuestión de cómo los capitales a los cuales los jóvenes tienen acceso interfieren en sus estilos de vida, decisiones y sentido de sus prácticas. De este modo, es difícil escapar de una discusión acerca de lo que se comprende por clase social, e incluso si ese concepto funciona para pensar la composición de los grupos de percusión.

Según el IBGE, las clases sociales en Brasil se dividen entre A (la más alta) hasta E (la más baja) y es calculada según el sueldo mínimo⁹² recibido por familia. Así, las clases medias, o sea, el grupo que se posiciona entre las clases D y B, tendrían como ingreso mensual familiar alrededor de 600 a 5600 dólares, lo que representa un rango muy amplio. De esta forma, ¿sería posible establecer un análisis basado en clases sociales, al considerar a un abogado y una cajera de supermercado como pertenecientes a un mismo estrato social? Esta clasificación posee una limitación, ya que no considera

⁹² El sueldo mínimo de Brasil para 2017 está en 937 reales o cerca de 291 dólares estadounidense.

el patrimonio acumulado por la familia y otras conquistas y accesos. Al mismo tiempo, tal clasificación no toma en cuenta el nivel de instrucción, las prácticas, gustos y hábitos de consumo de cada grupo, que a veces varían, no sólo debido al capital económico, sino según otras variantes como a las que Pierre Bourdieu (2006) define como capitales cultural, social y simbólico. De acuerdo con el sociólogo, las diversas clases se diferencian “por su relación con la producción, por la propiedad de ciertos bienes, pero también por el aspecto simbólico del consumo, o sea, por la manera de usar a los bienes transmutándolos en signos” (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 59). Consecuentemente, los sentidos que diversos grupos sociales dan a la práctica del *maracatu* suelen ser distintos. Frente a la indisociabilidad de lo económico y de lo simbólico, Bourdieu propone que se comprenda a las clases de forma relacional, y no solo por una variable o propiedad o incluso suma de varias propiedades, sino “por la estructura de las relaciones entre todas las propiedades pertinentes que confiere a cada una de ellas y a los efectos que ella ejerce sobre las prácticas su valor propio” (BOURDIEU *apud* GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 60). En síntesis, hay que cuidarse de no caer en la trampa de creer que es simplemente la clase social, o mejor dicho, el capital económico lo que define a los jóvenes que se interesan por formar parte de los grupos de percusión. La clave está en comprender cómo se relacionan los distintos capitales y cuáles son los más determinantes para explicar los distintos contextos. Los estudios de Bourdieu tuvieron fuerte influencia en los estudios sobre las clases sociales en las Ciencias Sociales brasileñas, que junto con algunas corrientes de influencia marxista, comprendían los estudios de las clases sociales como una llave para comprender las transformaciones por las cuales pasaba el país, debido a sus procesos de industrialización y urbanización (BERTONCELO, 2014).

Finalmente, no se puede dejar de abordar la cuestión racial. Como ya se ha mencionado, el adjetivo “blanco” es muchas veces utilizado al describir a las personas que forman parte de los grupos de percusión. Pero ¿serían estas personas verdaderamente blancas en su mayoría? Por mucho tiempo, influenciada por mi vivencia personal en el sur de Brasil, y por las lecturas y comentarios que escuchaba acerca del tema, creí que sí. Como consecuencia, en mis trabajos, cuando mencionaba los grupos de percusión, siempre destacaba que, aparte de estar compuestos por personas de clase media, esas personas eran en su mayoría blancas, y al hacerlo, argumentaba que en Brasil no se puede diluir el racismo en las desigualdades económicas, es decir que las dos cosas pueden existir mezcladas y al mismo tiempo de

forma independiente. Por ejemplo, cuando un negro de clase media sufre racismo, o cuando se percibe que, en comparación con un blanco de bajos recursos, un negro en la misma situación encontrará más dificultades para salir de ella y sufrirá mayor discriminación solamente por el hecho de ser negro. Por esta razón, el dato de que los grupos de percusión estarían compuestos por blancos era algo demasiado significativo para ser ignorado. No obstante, después del trabajo de campo realizado para esta investigación, me fue posible percibir que, a pesar de los discursos de “blanquitud” en las descripciones, no todos los grupos de percusión están formados mayoritariamente por personas blancas, principalmente si se considera a los grupos presentes en Recife y Olinda. Hay que pensar qué revela este hecho acerca del contexto: ¿qué implicaciones trae consigo?, ¿quiénes son estos negros?, ¿serían diferentes de los negros que participan en los *maracatus* tradicionales?, ¿serían negros de clase media? De no ser así, ¿qué los diferencia?, y finalmente, ¿por qué esa característica es más significativa en Recife y Olinda?

En las próximas páginas se esbozarán algunas reflexiones, hipótesis e intentos de contestar a estas cuestiones tan centrales, y una vez que se ha mostrado brevemente la complejidad y limitaciones de las categorías que cercan la también categoría de “grupos de percusión”, es posible empezar la discusión.

Capítulo 2: Pernambuco y la nueva “ola” de “*maracatus*”

2.1 *Maracatu Nação Pernambuco*, el primer “*maracatu* no tradicional”

El primer grupo en ejecutar el *maracatu* fuera del contexto tradicional de que se tiene noticia es el *Maracatu Nação Pernambuco*,⁹³ o simplemente *Nação Pernambuco*, fundado en 15 de diciembre de 1989 (SILVA et al, 2011). El abordaje de su historia y contexto de fundación es determinante para comprender el actual contexto del mercado que circunda a los *maracatus* tradicionales, ya que muchos admiradores de esta cultura e intelectuales atribuyen a este grupo, aunque de manera parcial, la visibilidad que los *maracatus* obtuvieron en los últimos años.

Debido a su importancia, muchos de los estudiosos de los *maracatus* se refirieron al grupo pero, en general, su descripción es muy genérica, y se limita a señalar que el grupo estaba compuesto por jóvenes de clase media que decidieron armar su

⁹³ Antes de este grupo hay relatos de grupos de percusión de *maracatu* formados en escuelas primarias y secundarias, pero dichos grupos se quedaban en los límites del contexto educacional y no se presentaban profesionalmente.

propio *maracatu* por medio de una reelaboración de las formas de expresión de los *maracatus* tradicionales (CARVALHO, 2007; ESTEVES, 2008; LIMA, 2010).

En los años 80 los *maracatus-nação* no tenían mucha visibilidad, y el ritmo que más crecía en popularidad entre los jóvenes era el *samba reggae* originario del estado vecino, Bahia (LIMA, 2010). Sus patrones de percusión y sus letras de contenido relativo a la militancia contra el racismo atraían la atención de personas, negras en su mayoría, y también funcionaba muy bien como actividad cultural dentro de las ONG's de la ciudad. En este sentido, algunos estudios y relatos apuntan que en este periodo, la cultura pernambucana estaba a la baja.⁹⁴ Dentro de dicho contexto, el surgimiento del *Maracatu Nação Pernambuco* se presentó como una novedad y el grupo obtuvo reconocimiento primeramente en la escena local, y más tarde en giras por otras partes del país y del mundo. Las preguntas que se hacen son ¿qué motivó a un grupo de jóvenes a crear un nuevo *maracatu* y qué tenía de especial este nuevo *maracatu* en comparación con los grupos tradicionales?

El novedoso grupo fue ideado por algunos bailarines provenientes del *Balé Popular do Recife* y tenían como principal articulador a Bernardino José da Silva Neto, quien sigue como director de *Nação Pernambuco* hasta la actualidad. Tras múltiples ensayos y estudios *in loco*, o sea, por medio de visitas a las comunidades de los *maracatus-nação*, el grupo montó un espectáculo de escenario compuesto de música y danza, basado en las formas de expresión de los *maracatus* tradicionales, de modo que formó un *bloco* y así echó a andar, literalmente, un “*maracatu*” a la calle, con *batuque* y corte real. Aparte de estos *performances*, los miembros del grupo también realizaban ensayos los fines de semana en espacios públicos del sitio histórico de Olinda, lo cual llamó la atención de jóvenes y turistas, que hasta entonces iban al lugar a pasear o a apreciar las presentaciones de los grupos de *samba reggae* y *afoxés* en los alrededores.

Según relatos de Bernardino presentes en el libro *Memorial Imagem Nação* (2011), libro que celebra en textos e imágenes los 20 años del grupo cumplidos en 2009, fue en 1987, durante una gira del *Balé Popular do Recife* por Europa, que el director empezó a vislumbrar la creación de una “*agremiação cultural carnavalesca*”, un “*maracatu*”. Como ya fue explicado en el capítulo 1 de esta tesis, en Pernambuco, los grupos relacionados con las más diversas formas de expresión de las culturas populares que tienen por hábito presentar sus *performances* en el carnaval están organizados

⁹⁴ El relato de que en los años 80 la cultura pernambucana sufría un desprestigio fue recurrente en varias entrevistas hechas para esta investigación.

dentro de la estructura de *agregiações*, palabra que traduje al español como “agrupamientos” carnavalescos. Así, al estar organizadas con esta estructura, que requiere algunos registros y documentos formales, esos grupos pueden participar en las convocatorias para obtener apoyo oficial del poder público, recibir dinero, emitir recibos, etc. A partir de esa descripción, nada impide que, desde el punto de vista formal, cualquier grupo de personas cree su propio agrupamiento carnavalesco en la categoría que le apetezca (*maracatu nação, maracatu rural, caboclinho, afoxé, escola de samba...*). Sin embargo, como se verá más adelante, el reconocimiento de legitimidad o autenticidad de cierto agrupamiento como tradicional o no, se dará en otros ámbitos.

No debe sorprender el escuchar del propio Bernardino que la idea de crear un *maracatu* hubiera ocurrido durante una gira del *Balé Popular do Recife*, ya que los dos grupos mantienen una estética de *performance* similar. De hecho, en los años 70 y 80, había más de una compañía de danza que elaboraba *performances* con base en los lenguajes de las culturas populares pernambucanas (FRANÇA, 2015). Dicho ballet había sido fundado a finales de los años 70 por el bailarín Antonio Madureira, con el apoyo del dramaturgo y entonces *Secretario de Cultura de Pernambuco* Ariano Suassuna.⁹⁵ La propuesta principal del grupo estaba de acuerdo con las directrices del movimiento cultural ideado por el secretario, llamado *Movimento Armorial*, por eso, la idea del *Balé Popular* era crear una auténtica danza brasileña erudita, con base en las formas de expresión de las danzas tomadas de las culturas populares. Para eso, los bailarines realizaron investigaciones *in loco*, participando en la cultura y no solo observando, con el fin de catalogar y nombrar los distintos pasos aprendidos (MARQUES, 2012). La investigación tenía el financiamiento de la secretaria de cultura del estado y era parte del proyecto del *Movimento Armorial*, que debido a las circunstancias tenía en aquel momento apoyo oficial del gobierno.

El *Movimento Armorial* fue fundado oficialmente en 1970 y tenía como objetivo principal la creación de un arte erudito brasileño a partir de elementos de las culturas populares nordestinas, esas que a su vez eran resultado de una mezcla de elementos europeos, indígenas y negros (IDEM). De manera distinta a la propuesta de los escritores y artistas modernistas involucrados con la *Semana de Arte Moderna* de

⁹⁵ Ariano Suassuna (1927 – 2014) fue un dramaturgo, novelista, poeta y profesor brasileño, creador del *Movimento Armorial*, movimiento cultural que incluía la literatura, artes visuales, artes escénicas y música. El escritor tuvo mucho prestigio entre la intelectualidad pernambucana y obtuvo cargos políticos, como Secretario Municipal de Cultura entre 1975 y 1979 en el gobierno de Antonio Farias, y Secretario Estatal de Cultura en los gobiernos de Miguel Arraes (1995 – 1998) y Eduardo Campos (2007 -2010).

1922,⁹⁶ que también proponían que el arte brasileño debería estar inspirado en elementos del país pero mediante una ruptura con las tradiciones,⁹⁷ el *Movimento Armorial* veía en las tradiciones su fuente de inspiración. Según su propuesta, en Brasil no habría la necesidad de ruptura con el pasado, lo importante era cuestionar y romper con un supuesto orden vigente de descaracterización y vulgarización de la cultura brasileña, resultado de la influencia de la cultura de masas extranjera. Así como los modernistas, los representantes del nuevo movimiento también provenían de las elites y se dedicaban a la literatura, música y artes plásticas.⁹⁸ La producción de los artistas que se encuadraban en la propuesta *armorial* había empezado décadas antes de la fundación oficial del movimiento, pero la danza en especial todavía no estaba representada, así que cupo al propio Ariano Suassuna el papel de fomentar su creación, y el cargo de que disponía en el gobierno ciertamente facilitó el acceso a los ingresos para el proyecto. Así, el *Balé Popular do Recife* es fundado en 1977, período en que Brasil todavía se encontraba bajo la dictadura militar, durante la presidencia del general Ernesto Geisel. Comprender, aunque de manera muy breve, el contexto político más amplio en el país, ayuda al entendimiento de las condiciones e ideologías que facilitaron la implantación de los proyectos relacionados al *Movimento Armorial*.

Tras años de gobiernos más duros, el gobierno Geisel (1974-1979) empezaría con una promesa de una apertura política “gradual, lenta y segura” (FERNANDES, 2013), que atendía a las presiones de la sociedad civil organizada, pero sin interrumpir de manera drástica la continuidad del régimen dictatorial. De hecho, en el período de su gobierno, fue posible percibir una disminución en las denuncias de abusos y desapariciones. Las políticas culturales adoptadas a lo largo de la dictadura militar en Brasil (1964-1985), no tuvieron uniformidad y a veces presentaban contradicciones; de manera general, se puede decir que se resumen en tres tipos de acciones: la de censurar duramente las expresiones culturales de carácter político o contrarias al gobierno

⁹⁶ La Semana de Arte Moderno de 1922 ocurrió en el Teatro Municipal de São Paulo entre los días 11 a 18 de febrero y es considerada el marco fundador del Movimiento Modernista brasileño. Entre sus objetivos estaba la propuesta de ruptura y renovación en los ámbitos de la literatura, arquitectura, artes plásticas y música, a fin de crear un arte esencialmente brasileño pero en sintonía con las nuevas tendencias europeas representadas en aquel momento por los movimientos de vanguardia. Para más información, ver: AJZENBERG, Elza. *A Semana de Arte Moderna de 1922*. In: Revista Cultura e Extensão USP, São Paulo, v. 7, 2012.

⁹⁷ No se puede olvidar que los modernistas del periodo estaban influenciados por los movimientos de vanguardia europeos como el expresionismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo.

⁹⁸ Dentro del movimiento están los artistas: Antonio Madureira, Francisco Brennand, Raimundo Carrero, Gilvan Samico, Gérber Accioly y grupos como el *Balé Armorial do Nordeste*, *Orquestra Armorial de Câmara*, *Orquestra Romançal* y *Quinteto Armorial*.

consideradas subversivas; invertir en tecnologías que fomentaran la expansión de las redes de comunicación, más precisamente la televisión y el radio,⁹⁹ y promover proyectos culturales que estuvieran afinados con los valores tradicionales e identidad nacional (ORTIZ,1987). El discurso de apertura presente en el gobierno Geisel, coincidió con acciones que mostraron de manera más clara la preocupación de los militares con la esfera cultural. En ese periodo, el *Conselho Federal de Cultura*¹⁰⁰(CFC) propuso la creación de consejos estatales y municipales que se encargarían de las acciones de acuerdo con la realidad local, siempre y cuando estuvieran orientadas por los ideales de defensa de la tradición y cultura nacional, a las que generalmente se identificaba con elementos del pasado. Es necesario destacar que estos valores nacionalistas, cuyas justificaciones se centraban en la defensa de dichos valores contra las culturas “alienígenas” (de izquierda y de la industria cultural), concordaban con los ideales de seguridad nacional (FERNANDES, 2013).

En síntesis, debe notarse que el proyecto político-ideológico *armorial* que exaltaba al pueblo brasileño y su cultura, y rechazaba la influencia de la cultura de masas estadounidense empataba con la ideología del gobierno. Lo curioso es pensar que, aunque la trayectoria política de Suassuna lo pusiera en una posición más inclinada a la izquierda,¹⁰¹ en los momentos de discusión respecto a los temas culturales, el intelectual priorizaba la dimensión estética en detrimento del compromiso político; para él, el demasiado compromiso político del arte traía consigo un desencantamiento que causaba daño al arte, el cual debería ser, ante todo, encantador (MARQUES, 2012).

A pesar de este fuerte discurso de defensa y exaltación de las culturas populares y sus tradiciones, en el periodo en que Suassuna fue secretario de cultura, no se observó una valorización de los *maracatus* tradicionales, por ejemplo. Ese hecho revela una visión folclorizada de estas culturas, que según García Canclini (1998), prioriza sus formas de expresión en detrimento de sus agentes, al mismo tiempo en que esencializa el ideal de pueblo, rechazando su dinamismo, historicidad e incluso su relación, influencia y diálogo con la cultura de masas. En el caso del *Movimento Armorial*, la

⁹⁹ La expansión de las redes y medios de comunicación tenía como una de sus justificaciones la integración y seguridad nacional, pero una de sus consecuencias fue el fortalecimiento de las industrias culturales, ya que por medio de la televisión era posible hacer publicidad de los bienes de consumo con un alcance masivo. La televisión también era utilizada para transmitir propaganda positiva en relación al gobierno (FERNANDES, 2013).

¹⁰⁰ Consejo Federal de Cultura

¹⁰¹ Para más información acerca de la biografía de Ariano Suassuna y su trayectoria política, ver: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

estrategia para legitimar la cultura popular era enseñar que se encuadraba accidentalmente dentro de ciertos patrones estéticos eruditos (MARQUES, 2012). Así, so pretexto de crear un arte erudito, una cultura popular despegada de sus agentes podía ser ejecutada por artistas profesionales calificados para interpretar y elegir las formas de expresión de dicha cultura con el filtro de las artes eruditas.

Todas las veces que Suassuna ocupó el cargo de secretario de cultura, las críticas más recurrentes en relación a su gestión tenían que ver con que privilegiaba las culturas relacionadas con su gusto estético personal, utilizando para ello dinero público e ignorando las demás expresiones culturales. Como ya apuntaban Miller e Yúdice (2004), la concepción de política cultural con base en una pedagogía y ejercicio del “gusto” subyacía a determinadas acciones políticas sostenidas en discursos de valorización de ideas como “identidad nacional” o “nación”.

Se puede concluir que ese fue el contexto que posibilitó el trabajo de interpretación y catalogación de los pasos de danza de las culturas populares pernambucanas por el *Balé Popular do Recife*. Con el paso de los años, debido a desentendimientos relacionados con métodos de trabajo y caminos seguidos por el grupo, Ariano Suassuna no aceptaría oficialmente al grupo como representante de la danza armorial, pero lo más interesante para esta investigación es percibir que el *Balé Popular* fomentó la transposición y fijación de las formas de expresión de las culturas populares al interior de un escenario, y así adaptar la cultura a un formato con tiempo y espacios controlados y, más que eso, un formato que pudiera ser apreciado por públicos ajenos a las comunidades de donde dichas culturas provienen. Según relatos de los liderazgos del grupo, los pasos de danza ejecutados en los *performances* eran estilizados, o sea, se trataban de una relectura de los pasos tradicionales, pero para el público y a veces para los propios bailarines de las generaciones posteriores a la que hiciera la investigación *in loco*, lo que pasaba en escenario era comprendido como la cultura popular *per se* (MARQUES, 2012). La experiencia del *Ballet* comprobó que existía un nicho de mercado para este tipo de *performance* no solo en Brasil, sino en otros países del mundo. Con esa propuesta, el referido grupo obtuvo mucho éxito en los años 80, principalmente entre turistas interesados en conocer un poco más de la “cultura popular pernambucana”. Destaca también que el *ballet* contribuyó a la difusión de las danzas populares pernambucanas entre las clases medias de Recife y Olinda hacia finales de la década de 1980 e inicio de 1990 (IDEM). El grupo de bailarines ponía en movimiento una pequeña escena cultural, que ofrecía talleres temporales de danzas

populares como *coco*, *fórró* y *frevo*, así como también salían en grupo para divertirse en fiestas relacionadas con los ritmos populares con los cuales trabajaban.

A partir de este contexto que se mostraba favorable, fue posible la creación de un “*maracatu*” que se encuadrara dentro de un escenario teatral; el experimento con el *Balé Popular do Recife*, ya había probado que el proyecto era viable. En entrevista con el proyecto *Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu-Nação (INRC)*,¹⁰² Bernardino afirmaba que el *Balé Popular do Recife*, con el cual participó de 1978 a 1989, fue para él una gran escuela, y agregó que el trabajo del grupo y los ideales del *Movimento Armorial* era lo que mejor existía en la época en términos de transposición de lo popular al escenario, y que, a partir de eso, pensó en un lenguaje artístico donde la cultura popular fuera la referencia, pero sumada a su experiencia en el teatro. A partir de este punto, el bailarín se juntó con unos amigos y empezó a proyectar el agrupamiento carnavalesco. De acuerdo con su relato, él tenía la percepción de que las personas que iban a Pernambuco, tenían el deseo de conocer la cultura pernambucana, la cual estaba muy desvalorizada por lo que las únicas opciones eran el *Balé Popular* y los trabajos de Ariano Suassuna. Al pensar en el lenguaje principal para el nuevo grupo, Bernardino dijo que había buscado algo pernambucano que tuviera el mismo impacto que *Olodum*, o sea, que el ritmo de *samba reggae*, de modo que el *maracatu* parecía ser la opción más congruente.¹⁰³ Eso revela que a pesar de los afectos y subjetividades existentes dentro de una práctica cultural, la elección del bailarín también estuvo orientada por criterios objetivos y pragmáticos.

En realidad, al pensar en las ofertas culturales de finales de los años 80 y principios de los 90, se observa una controversia en relación al éxito que por entonces tuvieron las vertientes de la música baiana entre la juventud. Los ritmos más exitosos eran el *afoxé* y principalmente el *samba reggae*, ritmo que tuvo un notorio éxito y popularidad en Bahia a lo largo de los años 80, representado por grupos como *Muzenza*, *Araketu* y el mundialmente conocido *Olodum*.¹⁰⁴ Su ritmo innovador y repleto de *swing* luego migró a Pernambuco. Así como en Bahia, los movimientos sociales relacionados con el combate al racismo y con la ideología de la democracia racial proferida por

¹⁰² Dicho proyecto fue parte del proceso que fomentó el registro de los *maracatus-nação* como patrimonio inmaterial en Brasil, sus etapas serán discutidas en el capítulo 4 de esta tesis.

¹⁰³ Bernardino José da Silva Neto, entrevista concedida al proyecto *Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu-Nação* en 15/12/11.

¹⁰⁴ Un panorama del movimiento del *samba reggae* en los años 80 y 90 en Bahia se puede encontrar en el documental *Samba-reggae: uma arma musical*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3olgEc74LfM>

Gilberto Freyre empezaban a consolidarse en Pernambuco, y las letras de contenido político y de orgullo negro presentes en los *samba reggae* del período encuadraban perfectamente con los ideales de dichos movimientos sociales. Hasta el período de escritura de esta tesis, no se encontraron estudios específicos acerca del éxito del *samba reggae* en Pernambuco, pero según relatos de personas que apreciaban la escena, el ritmo tenía éxito principalmente entre los negros, militantes o no, así como entre personas de clase media, aunque de manera menos significativa. En su estudio acerca de la militancia negra en Pernambuco, Ivaldo Marciano de França Lima (2010) apunta que el éxito de dichos ritmos era criticado por defensores de la “cultura pernambucana tradicional”; esas personas eran principalmente intelectuales y folcloristas, que acusaban que estos ritmos eran meras importaciones y copias del estado vecino. Algunos militantes de los movimientos negros también cuestionaban el interés de sus colegas en el *afoxé* y *samba reggae*, afirmando que sería más interesante si la juventud negra de Pernambuco concentrara sus esfuerzos en apoyar y dar prestigio a los *maracatus-nação*, los cuales se encontraban en serias dificultades debido a la escasez de recursos. Para estos militantes, el *maracatu* podría convertirse en un espacio de concientización y defensa del pueblo negro.

De hecho, hubo intentos de militantes negros por tomar parte y apoyar las actividades de uno de los más renombrados *maracatus*, el *Leão Coroado*, entre los años de 1986 a 1987, pero las visiones políticas e incluso las diferencias relativas a la gestión del grupo resultaron en discordancias entre los militantes y el líder del *maracatu* Luiz de França, conocido por su personalidad difícil y centralizadora, así que la alianza no siguió adelante. Según Lima, los militantes negros eran en su mayoría universitarios o pertenecían a las clases medias, y su visión política y comprensión de mundo se alejaba de los *maracatuzeiros* de la época. Como ejemplo, el historiador cita la visión positiva y romantizada que los populares tenían en relación a la Princesa Isabel, ícono de la abolición de la esclavitud en Brasil, mientras que los militantes presentaban una visión muy crítica y desmitificada en relación al contexto abolicionista. Más que eso, se observa ahí un conflicto generacional (jóvenes militantes *versus maracatuzeiros* ancianos), y un conflicto relacionado a los modos de gestión (democrático/horizontal *versus* centralizado/jerárquico), uno típico de los movimientos sociales y otro de las culturas tradicionales. En síntesis, es importante observar que en el período, independientemente de los intentos y controversias, el hecho era que la juventud negra y la juventud en general no se interesaban por los *maracatus*. Destaca también, como ya

se ha mencionado, de acuerdo con el relato de Bernardino, que la percusión de los *maracatus* tenía el potencial de ser la versión pernambucana del *samba reggae*, ya que según él, el ritmo podría presentar el mismo impacto.

Mientras que el *maracatu* hecho por los grupos tradicionales no llamaba la atención de nadie aparte de los adultos y ancianos de las comunidades afro-pernambucanas, la versión de *maracatu* hecha por *Maracatu Nação Pernambuco* pasó a ocupar los mismos espacios frecuentados por los admiradores de los *afoxés* y *samba reggaes*, es decir, el sitio histórico de Olinda, espacio que concentraba a turistas y jóvenes de los más distintos contextos sociales. Además, el nuevo grupo no solo llamó la atención de este público, sino también, al contrario de los grupos representantes de los ritmos baianos, logró obtener apoyo de los poderes públicos, a los cuales, ideológicamente, les interesaba apoyar a representantes de las culturas pernambucanas. El potencial turístico y comercial de *Nação Pernambuco* seguramente colaboró para la obtención del apoyo estatal. Al mismo tiempo, el grupo se encuadraba dentro de los ideales de defensa de la tradición, que a lo largo de todo el siglo XX estuvieron presentes en los discursos proferidos por los representantes de los poderes públicos y la intelectualidad local. Así, debido a este contexto, el grupo llevó el *maracatu* a nuevos espacios y también lo desvinculó de su espacio de *performance* original, que era el carnaval; por medio de *Nação Pernambuco*, el público podría apreciar el *maracatu* a lo largo de todo el año en los *performances* que tenían lugar en distintos eventos y escenarios locales o en sus ensayos semanales, lo que daba un nuevo sabor a la escena cultural de Recife y Olinda.

A pesar de presentarse como un agrupamiento de *maracatu*, y de ser reconocido como un *maracatu* por gran parte del público,¹⁰⁵ eran varios los puntos que diferenciaban este grupo en especial de los grupos tradicionales. Primeramente, se puede destacar la música. Según las investigaciones del etnomusicólogo Ernesto Ignácio de Carvalho (2007), la música de los *maracatus* del periodo anterior a los años 90, se construía en un sistema dialógico, o sea, simultáneamente a los patrones rítmicos básicos repetitivos, se intercalaban y sobreponían variaciones rítmicas ejecutadas por los *batuqueiros* de modo libre, o sea, sin la necesidad de un comando por parte del *mestre*. Este tipo de ejecución musical exigía a los *batuqueiros* un amplio conocimiento

¹⁰⁵ Es interesante destacar que aún hoy la mayoría de las personas no sabe diferenciar un *maracatu* tradicional de un *maracatu* parafolclórico o grupo de percusión. En el periodo en que los grupos tradicionales eran marginalizados, establecer e incluso reflexionar acerca de estas posibles diferencias no tenía la misma importancia que hoy.

de los códigos de la musicalidad *maracatuzeira*, además de la capacidad de escuchar a los demás, pues la música era elaborada colectivamente en un diálogo constante. Este tipo de elaboración musical suele sonar repetitivo para oídos legos, de manera que al escuchar una pieza se tenga la impresión de ya haber escuchado todas. La presente afirmación no debe ser interpretada como juicio de valor, al contrario, su importancia está en destacar la diferencia rítmica de algunas piezas tradicionales en comparación con algunos ritmos considerados más convencionales. El ritmo ejecutado por el grupo liderado por Bernardino era una versión estilizada y sistematizada del *maracatu* tradicional. Así, dentro de cierta base rítmica, se introducían *breaks* y variaciones de modo controlado, de acuerdo con el comando del regente o incluso de acuerdo con el verso cantado. Este tipo de configuración no permitía tanta improvisación pero generaba un cambio rítmico más dramático y perceptible en comparación con la ejecución del *maracatu* tradicional. La instrumentación también se diferenciaba, ya que los tambores utilizados por el grupo no eran las tradicionales *alfaias*, confeccionadas en compensado de madera o con troncos del árbol *macaíba* y afinadas con cuerda, sino *surdos*, que son los tambores típicamente utilizados por las escuelas de *samba* y grupos de *samba reggae*, afinados por postes de metal y tornillos. Años más tarde, el grupo agregaría instrumentos como trompetas, las cuales supuestamente nunca antes habían sido utilizadas en los *maracatus* tradicionales.

Las canciones de *Maracatu Nação Pernambuco* también presentaban una particularidad. Mientras los grupos tradicionales cantaban *toadas*,¹⁰⁶ es decir, una canción con un límite de versos y melodía que se repite decenas de veces antes de ser silenciada por el comando del *mestre*, el nuevo grupo presentaba canciones con versos, refrán y melodías variadas, tal como las canciones convencionales ejecutadas en la radio. Como ejemplo, he aquí la transcripción de una *toada* de *maracatu* tradicional y en seguida una canción del *Maracatu Nação Pernambuco*:

A bandeira é brasileira, nosso rei vem de Luanda (pregunta)
Ó viva Dona Isabel, princesa pernambucana (respuesta/coro)¹⁰⁷

Esta *toada* es cantada en este mismo formato por el *Maracatu Leão Coroado*, en el cual, el *mestre de batuque* entona el primer verso y el cuerpo compuesto por los demás *maracatuzeiros* le contesta con el segundo verso. Dicha *toada*, como muchas

¹⁰⁶ Actualmente el formato y estructura de las *toadas* se modificó; esos cambios serán discutidos más adelante en esta tesis.

¹⁰⁷ Traducción al español: la bandera es brasileña, nuestro rey viene de Luanda; oh, viva Doña Isabel, princesa pernambucana.

otras *toadas* antiguas, es de dominio público, así que otros *maracatus* la utilizan pero cambian el nombre de la *calunga*, Dona Isabel, por el nombre de su propia *calunga* como Dona Emília, Dona Brígida, etc.

Abajo se encuentra un ejemplo de canción de *Maracatu Nação Pernambuco*, intitulada *Maracatu Misterioso*, con autoría de Marcelo Varela y Antônio José Madureira, tomada del segundo disco del grupo, auto-intitulado, de 1992.

Lelele lelele lelele lelê, Lelele lelele lelele lelê (cantante)
Lelele lelele lelele lelê, Lelele lelele lelele lelê (coro)
Viver livre querendo, sentindo sonho natural (cantante)
E ser da vontade operário, tornando o sonho real (cantante)
Viver livre querendo, sentindo sonho natural (coro)
E ser da vontade operário, tornando o sonho real (coro)
Viver virado na luta, la ursa, embaixador
Caboclo de arreamá, Mateus, monarca nagô
Princesa, dama do paço, repente, rei soberano,
*Calunga, conde brasabundo, vassalo libertador*¹⁰⁸

En contraposición a la *toada* tradicional, esta canción presenta título, autor definido, una cantidad mayor de versos, una estructura con estrofa y refrán, y una mayor variación melódica al largo de su ejecución. Además, el cantante y el coro están afinados dentro de los patrones musicales convencionales, mientras las *toadas* tradicionales son cantadas de modo “gritado”, sin una armonía previamente planeada de las distintas voces, y generalmente sin afinación. Ese modo orgánico o espontáneo de cantar es típico de muchas culturas populares en Brasil, de donde se desprende que las canciones del *Maracatu Nação Pernambuco* se acercaban más a los tipos de música popular brasileña que eran escuchados en la radio, y por esa razón tenían un mayor potencial de éxito entre grupos sociales ajenos a las comunidades *maracatuzeiras*.

Ya se ha afirmado que gran parte del grupo estaba compuesto por bailarines del *Balé Popular do Recife*, y eso se reflejó de manera muy evidente en la danza que presentaba en sus *performances*. Describir la danza tradicional del *maracatu* no es tarea sencilla, pero en un intento de hacerlo por escrito, dentro del proyecto del INRC de los *maracatus*, los investigadores decidieron describir la danza como compuesta por movimientos simultáneos de brazos y pies, donde los pies se levantan alternadamente de manera sutil marcando el tiempo de la percusión, mientras que los brazos también se

¹⁰⁸ Traducción al español: vivir libre queriendo, sintiendo sueño natural; y ser de la voluntad obrero, tornando el sueño real; vivir volteado en la lucha, *la ursa*, embajador; *caboclo de arreamá*, Mateus, monarca *nagô*; *princesa*, dama do paço, *repente*, rey soberano; *calunga*, *conde brasabundo*, vasallo libertador (los términos en itálico son referencias a elementos de cultura popular pernambucana).

mueven alternadamente hacia arriba y hacia abajo, desde la cintura hasta la altura del rostro, con el brazo y antebrazo formando un ángulo de más o menos 45 grados; en medio del recorrido, puede haber giros de manera espontánea.¹⁰⁹ Independientemente de que la descripción sea suficiente o no para visualizar la danza, lo que importa destacar es que básicamente, en toda la danza hay únicamente un tipo de movimiento para los pies y otro para los brazos, de complejidad relativamente baja. Así que en los grupos tradicionales no hay clases o ensayos para danza. Mientras la percusión ensaya, las personas que aprecian el evento pueden bailar espontáneamente sin que nadie la guíe o coordine. Las diferencias en los estilos de bailar se presentaron de forma muy sutil y particular, dependiendo de la persona que baila, así, por ejemplo, los ancianos suelen hacer movimientos más reprimidos y los jóvenes, a veces, otros más abiertos y expresivos.

La danza creada por los bailarines de *Nação Pernambuco* introdujo nuevos pasos al *maracatu*: los pies ganaron nuevos tipos de cruces y los brazos a veces se elevan en forma de arco durante los giros.¹¹⁰ Algunos de los movimientos resultan de una interpretación teatralizada de lo que una reina de *maracatu* o *dama do paço* harían para enseñar su espada y su cetro (en el caso de la reina) o su *calunga* (en el caso de la *dama do paço*); otros movimientos están inspirados en las danzas de los *orishás* observadas dentro de los *terreiros*. Dada la dificultad de describir los pasos en lenguaje escrito, lo que importa destacar en este momento es que el grupo introdujo múltiples movimientos a una danza que no tenía más de tres movimientos distintos y además introdujo una coreografía. Mientras que en el contexto tradicional los movimientos son libres, en las *performances* de escenario o cortejos de calle del nuevo grupo los pasos llevan una secuencia a veces memorizada por los bailarines, a veces improvisada por un guía e imitada por los demás. El aprendizaje de estos pasos requiere clases y ensayos; por último, destaca que el cuerpo en que se imprimen estos movimientos es un cuerpo de danza clásica, o sea, la postura es con columna recta, los movimientos son precisos y el rostro siempre lleva una expresión fija de sonrisa, tal como se exige en un

¹⁰⁹ Considerando que dicha descripción es muy limitada y dificulta la visualización de la danza, remito a un video en línea sobre la danza tradicional del *maracatu*, ejecutada por el *Maracatu Nação Estrela Brilhante* en el desfile del concurso en el carnaval de 2017. El vídeo también muestra parte del cortejo real donde se puede visualizar con claridad el vestuario de un *maracatu* tradicional.

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

¹¹⁰ Para una visualización de la danza creada por *Maracatu Nação Pernambuco*, su estilo de vestuario, su melodía y estructura de canción y forma de cantar, así como el formato con que se presenta en el escenario, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=IszYtnkTGxc&list=PLnaeT4lzwvEmUP1oBkKT-POQnOeqqEr-m&index=2>

performance de danza convencional planeada profesionalmente. El cuerpo que baila la mayor parte de las danzas afrobrasileñas generalmente lleva una postura más curvada, con las rodillas ligeramente dobladas y movimientos más orgánicos y fluidos, sin demarcación tan brusca;¹¹¹ eso no significa que las danzas afrobrasileñas no puedan ser igualmente ensayadas y planeadas para un *performance* de danza profesional, pero en el caso de los *maracatus* tradicionales tal dimensión todavía no ha sido explorada.

Finalmente, es importante mencionar el vestuario del grupo. Ya se sabe que los *maracatus* tradicionales desfilan en un formato de cortejo real, con rey, reina, príncipes, princesas, entre otras figuras de la nobleza; por esta razón, sus vestuarios están compuestos por grandes vestidos, con una estructura de alambre por debajo de las faldas para darles un gran volumen, con telas y bordados repletos de brillos y colores variados, así que, al ver una corte completa, no hay una uniformidad en los colores de los trajes, lo que se busca es una explosión de colores, brillos y texturas distintas, que dan la idea de lujo y riqueza. A las figuras masculinas de la corte, les toca vestir sacos, pantalones, medias y zapatos al estilo Luis XV, pero con telas y texturas de los mismos patrones que los vestidos. *Maracatu Nação Pernambuco* construyó su corte real con vestidos de volúmenes más discretos y una ligereza que se adecuara mejor no sólo a los movimientos de su danza sino también al espacio generalmente disponible en los escenarios. Además, los colores son más limitados, al punto de que hay una armonía en la corte como un todo, como una paleta previamente planeada. Las telas generalmente no llevan mucho brillo o bordados, la belleza se alcanza por medio del contraste de los colores escogidos para cada traje y en los patrones geométricos diseñados por medio de la costura y yuxtaposición de distintas telas. En síntesis, la corte presentada por *Nação Pernambuco* también tiene una estética muy bella, pero se muestra de manera mucho más discreta y menos exagerada que la corte de los *maracatus* tradicionales. El responsable de vestuario, João Neto, es un conocido artista plástico de Pernambuco con experiencia en vestuarios de compañías de danza y teatro. En su relectura de la corte del *maracatu*, eligió algunos de sus elementos estéticos para destacarlos por encima de los demás y los recombino de manera más cercana a una estética más refinada, en conformidad con un gusto elitizado. También resalta que la estética presentada por los vestuarios e incluso los logotipos, o sea, la identidad visual del grupo como un todo, intencionalmente o no, se acerca al lenguaje visual utilizado por los artistas plásticos

¹¹¹ Esa información tiene como base mi vivencia y visualización en campo, pero para ilustrarla basta ver con atención los dos videos mencionados en las notas anteriores.

vinculados al *Movimento Armorial*, lo que confiere al grupo una identidad asociada a una *pernambucanidad*. Basta comparar sus vestuarios con las vestimentas utilizadas por la realeza representada en los grabados armoriales de artistas como Ariano Suassuna y Gilvan Samico.

A partir de la breve descripción de algunos aspectos del *performance* de dicho grupo se hacen notorias las diferencias entre sus métodos y formas de expresión en comparación con la cultura en su contexto tradicional; es posible decir que *Maracatu Nação Pernambuco* hizo una traducción del *maracatu* tradicional a un formato que pudiera ser comprendido y apreciado por un público distinto al compuesto por personas de las comunidades afro pernambucanas, un público muchas veces perteneciente a las élites, principalmente por tratarse de personas que apreciaron su *performance* en los teatros. De hecho, en su testimonio, Bernardino destaca la importancia en la formación de platea para el *maracatu*.

*...agora eu acredito que o trabalho que a gente fez com competência, ele tem como missão constituir plateia sim, porque é essa plateia que vai nos dar o nosso sustento tanto de gerações como de garantir aquilo que a gente se propõe a fazer, que é arte, e receber por isso aí.*¹¹² (Bernardino José da Silva Neto, 15/11/12)

Llegar a este formato de *performance* no fue tarea fácil; de acuerdo con Sam Alexander,¹¹³ percusionista que participó en los primeros ensayos del grupo y estuvo presente en la grabación del primer disco, los primeros ensayos fueron muy experimentales y las dificultades eran evidentes. Una de ellas estaba relacionada con el hecho de que lo que mejor conocía Bernardino era la danza, por lo que llegar a un nivel de calidad en la percusión demandó un aprendizaje colectivo y mucho diálogo entre él y los percusionistas, que hasta entonces no tenían experiencia con *maracatu*. Según Sam, en los primeros ensayos, los miembros del grupo no tenían mucha idea de a dónde quería llegar Bernardino, o sea, no lograban visualizar el proyecto listo, pero después de muchos ensayos, cuando el director reunió todas las partes del *performance*, danza, percusión y canto, todos comprendieron de qué se trataba y quedaron encantados de inmediato.

¹¹² “Ahora, yo creo que el trabajo que hicimos con primor, tiene como misión constituir una platea, sí, porque es esa platea la que nos va a sustentar, tanto de generaciones como de garantizar lo que nos proponemos hacer, que es arte, y recibir algo por eso” (Bernardino José da Silva Neto, 15/11/12).

¹¹³ Sam Alexander es un percusionista inglés que vivió en Olinda en los primeros años de la década de 1990. A partir de su vivencia en el *Maracatu Nação Pernambuco*, Sam sería el pionero en llevar el lenguaje del *maracatu* a Inglaterra, fundando el primer grupo de percusión en el país. Su trayectoria, así como la del *maracatu* en Inglaterra serán discutidas más adelante, en el capítulo 4.

No início era só na rua, tocou no carnaval e depois ele começou a formar o grupo de canto... e aí essa foi a época que começou o trabalho dele, artístico que ele tinha planejado. Quando eu entrei ele tava cantando algumas músicas, todo mundo até acreditando que ia dar certo, mas ninguém sabia como, mas depois ele formou o coral, e quando ele fez o coral todo mundo entendeu, “ah, vai ser lindo”, mas isso não foi no primeiro ano, quando eu entrei não foi assim, depois ele formou o coral e ensaiou, ensaiou, fez show, fez show e fez a gravação do primeiro disco (Sam Alexander 04/09/16).¹¹⁴

A parte de su formato de *performance*, hay otras características que diferencian al *Maracatu Nação Pernambuco* de los grupos tradicionales. Anteriormente en este capítulo, se mencionó que otros estudiosos, al referirse al grupo, lo describían como un grupo de clase media. Además de las complicaciones ya apuntadas en dicha categoría, es preciso destacar un elemento aún más problemático: gran parte de los miembros del grupo no son/eran personas blancas. Esa característica se comprueba fácilmente con las imágenes del libro que celebra los 20 años del grupo (SILVA *et al*, 2011), así como en la observación de su actual *performance* teatral y también en su cortejo callejero. ¿Serían estas personas negros, o “no blancos”¹¹⁵ de clase media? Nada impide que sí, pero al pensar en la realidad de Brasil es importante destacar que la mayoría de la población no blanca no pertenece a las clases más adineradas, mientras que la población con menor poder adquisitivo está compuesta mayoritariamente por personas negras. Por esta razón, al enfrentarse con la realidad de que dicho grupo no estaba compuesto en su mayor parte por personas blancas, fue necesario cuestionarse si los miembros realmente pertenecían a la clase media, y si no, de qué forma era posible diferenciarlos de las personas que participaban en los *maracatus* tradicionales.

Recife y Olinda, las ciudades hermanas, están marcadas por características muy peculiares. En las dos ciudades, las zonas habitadas por las personas de mayor y menor capital económico están mezcladas por todo el territorio de la ciudad. En estas ciudades

¹¹⁴ “En el principio era solo en la calle, tocaron en el carnaval, y después él empezó a formar el grupo de canto... y esa fue la época en que empezó su trabajo artístico, lo que él había planeado. Cuando yo entré, él cantaba algunas piezas, todos hasta creyeron que iba a funcionar, pero nadie sabía cómo, pero después formó el coro y cuando lo hizo todos entendieron “ah, va a estar lindo!” pero eso no fue en el primer año, cuando yo entré no fue así, después formó el coro y ensayó, ensayó, dio shows, dio shows y grabó el primer disco” (Sam Alexander 04/09/16).

¹¹⁵ La discusión racial de Brasil siempre fue muy compleja. Tras años de utilización de categorías como moreno, mulato y pardo, categorías esas volteadas a personas que se consideraban mestizos entre negros y blancos, cada vez más personas influenciadas por los debates de militantes negros optan por identificarse como negros. Así, para apuntar las diferencias fenotípicas dentro de la categoría, en lugar de utilizar el término “mulato”, utilizan los términos “negros de piel clara” y “negros de piel oscura”, para destacar que a pesar de las diferencias de tonalidad, todos son negros, aunque se reconozca que mientras más oscura es la piel, más racismo el individuo sufre. Por esta razón, en esta tesis se ha optado por trabajar con la categoría negro, o “no blancos” para referirse al grupo de personas que no tienen la tez blanca caucásica.

ricos y pobres conviven lado a lado, hay colonias con edificios y casas de alto costo en sus regiones centrales y lejanas, y lo mismo pasa con las comunidades afro pernambucanas. La desigualdad social también es muy grande, mientras la élite minoritaria tiene acceso a saneamiento básico, sistema de salud y educación de calidad, bienes de consumo y hasta acceso a climas amenos proporcionados por los sistemas de refrigeración de sus casas, coches y oficinas, la mayor parte de la población depende de sistemas pobres de educación y salud, saneamiento básico precario, bajos sueldos transporte público ineficaz, además de ser rehén de las altas temperaturas y sol fuerte en sus caminatas diarias. Dentro de estas grandes áreas, que pueden encuadrarse en la categoría de comunidad urbana, “favela”, o barrio de baja renta, es posible encontrar una diversidad de contextos y niveles de acceso a la ciudadanía al compararse las familias que ahí habitan. A parte del nivel económico, otras características que definen las fronteras de una comunidad y de una colonia o barrio convencional son el acceso a los mencionados servicios básicos, la presencia de casas y edificaciones surgidas a partir de ocupaciones irregulares y también presencia de relaciones de vecindad, solidaridad y participación en prácticas distintas a las que tienen lugar en las colonias habitadas por las clases más adineradas, donde las personas tienden a ser más individualistas. Muchas de las comunidades recifenses y olindeses eran en su origen colonias obreras con casas destinadas a los trabajadores de bajo poder adquisitivo, que más tarde fueron ocupadas por familias en situación de vulnerabilidad social. Así, hasta el día de hoy, es posible encontrar familias de distintos contextos viviendo en una misma área. A pesar de la marcada presencia de personas negras en dichas comunidades, es importante destacar que parte de ellas son personas que, aunque tengan bajo capital económico, tienen empleos fijos y muchas veces tuvieron acceso a la educación formal de nivel técnico y, cada vez más, universitario. Este detalle, permite que estas personas tengan una mejor estabilidad social, acceso a ciudadanía y no se encuentren en un estado de vulnerabilidad. El compromiso político de estas personas, ya sea por medio de la militancia sindicalista o de carácter racial, suele ser mayor en comparación al de las personas en situación de vulnerabilidad, a veces consideradas despolitizadas. O sea, aunque compartan un mismo territorio, los dos grupos suelen tener una diferencia de capital económico, pero principalmente de los ya mencionados capitales simbólico, educacional y cultural, lo que infiere en distintos estilos de vida e intereses para efectos comparativos.

Por último, no puede dejar de mencionarse el surgimiento, en las últimas décadas, de una “nueva clase social”, denominada por algunos estudiosos como “nueva clase media” (NERI, 2008; SOUZA, 2010). Este grupo estaría compuesto por familias que anteriormente eran consideradas pobres, pero que gracias a los avances económicos de los años 1990 y principios de 2000 aumentaron su poder de consumo, de modo que ya no se identifican con los grupos más vulnerables, aunque sigan viviendo en los mismos barrios o comunidades. Los estudios señalan que, a pesar del poder de compra, estas personas no comparten de los mismos *habitus* y estilos de vida de la “clase media tradicional”, aunque supuestamente se inspiren en dicha clase al elegir los bienes de consumo y modos de comportarse. Con ese ejemplo, se refuerza el argumento de que categorizar clases sociales con base en los ingresos económicos es una postura reduccionista.

A partir de lo expuesto, es posible afirmar que los negros *maracatuzeiros* son, en su mayoría, personas con bajo acceso a ciudadanía y en condiciones de extrema vulnerabilidad social, mientras que los negros integrantes de grupos culturales como el *Maracatu Nação Pernambuco*, según todo parece indicar, provienen de familias obreras y que tuvieron acceso a educación formal, aun cuando su poder adquisitivo no permita encuadrarlos como una élite.

(No Nação Pernambuco) tinha gente que era dançarino antes, que era classe trabalhadora e tinha algumas pessoas de classe média... A classe média negra na época era diferente da classe média branca... Era gente que os pais eram da classe trabalhadora mas tinha tido uma educação, a diferença era essa... Na classe média branca a diferença era a educação mas era financeira também... Se você é educado e negro, você era classe média, na visão da comunidade negra, não tinha tanto dinheiro; tinha que ter alguma coisa a mais, um trabalho regular mas pode ser que fosse professor só [...] (Sam Alexander, 04/09/16).¹¹⁶

Frente a este contexto se cuestiona por qué los negros que no se encuentran en una situación de vulnerabilidad social no forman parte de los *maracatus-nação* en lugar de participar en *maracatus parafolclóricos* o grupos de percusión. Primeramente, se puede recurrir a Bourdieu para encontrar una hipótesis, ya que, al ascender económicamente, el referido grupo adquiere nuevos capitales educacionales y culturales, tiene acceso a una mayor cantidad de bienes de consumo, adquiere nuevos

¹¹⁶ (En el *Nação Pernambuco*) había gente que bailaba antes, que era de clase obrera y algunas personas de clase media... la clase media negra en la época era distinta a la clase media blanca... era gente cuyos padres eran de clase obrera pero que tuvieron acceso a una educación, la diferencia era esa... En la clase media blanca la diferencia era la educación pero era la financiera también... Si tú eres educado y negro, tú eres clase media en la visión de la comunidad negra, no tenía tanto dinero; había que tener algo más, un trabajo regular, pero puede ser que fuera de maestro y nada más... (Sam Alexander, 04/09/16).

habitus y estilos de vida, y se acerca a un gusto de clase distinto al de los grupos con menos recursos. Por otro lado, se suma a esa hipótesis la relación de dicho contexto con el racismo en Brasil.

En las páginas anteriores se expuso el contexto del racismo científico del siglo XIX y luego la visión celebrativa del mestizaje en la primera parte del siglo XX, con el ideal de la democracia racial proferido por Gilberto Freyre. Dicho ideal propició la realización de una investigación por parte de la UNESCO que pudiera comprender mejor cómo funcionaba tal democracia, pero la conclusión fue que el país sufría de un fuerte racismo, aunque distinto al de otros países de composición étnica similar, como los Estados Unidos. Oracy Nogueira (2007) en sus estudios acerca de las relaciones raciales en Brasil, al establecer una comparación con el vecino de Norteamérica, define que en Brasil existe un prejuicio racial de “marca”, mientras que en los EUA el prejuicio es de “origen”. De esta forma, en el segundo caso, no importa si el individuo es negro de piel clara o casi blanco, el hecho de que haya parentesco evidente con personas negras o “una gota de sangre”, es suficiente para que el individuo sea irremediablemente considerado negro, así que no hay una concepción de un medio término, de un “mestizo”. Ya en Brasil, con el ideal de mestizaje, el prejuicio se da por el fenotipo, así que mientras menos negra sea la persona, menos sujeta estará al racismo. El hecho de que en los EUA el racismo fuera institucionalizado oficialmente durante muchos años por las políticas de segregación, hizo que los negros se unieran para luchar colectivamente por mejores condiciones e igualdad de derechos, ya que el racismo y la desigualdad eran evidentes. En Brasil, mientras que por medio del mestizaje existe la posibilidad de ascender socialmente al parecer menos negro, en lugar de un fortalecimiento de movimientos sociales de militancia racial, se observó una fragmentación de esa lucha, ya que la tendencia a negar la negritud y reforzar categorías como “moreno” o “mulato”, que serían atenuantes de una no deseada negritud. Según el sociólogo, la estructura del racismo en el país también permitió que los negros con mayor grado de instrucción o condición financiera fueran menos discriminados en comparación con los de peores condiciones, ya que esos negros se acercarían simbólicamente al universo de los blancos. En síntesis, dicha estructura favorece un racismo fuerte pero velado dentro del país. Tal ideología de una supuesta democracia racial ha sido combatida no solo por sociólogos de la generación de Oracy Nogueira y Florestan Fernandes (1978), sino también por el *Movimento Negro Unificado* (MNU) que adoptó la categorización por inspiración de los EUA y estimulaba a los negros de

Brasil a declararse como tales en lugar de las mentadas categorías de “moreno” y “mulato”.

Por esta razón, siguiendo a la lógica de la construcción del racismo en Brasil, es posible inferir que los negros de la clase obrera o con acceso a educación formal, al participar de un grupo de percusión y compartir espacio con blancos de clase media, se distancian y disocian de la identidad de los negros en situación de vulnerabilidad que suelen integrar los *maracatus-nação* tradicionales, negros que cargan un fuerte estigma de marginales o “favelados”.

Sin embargo, al contrario de los *maracatuzeiros*, los jóvenes negros que formaban parte del nuevo grupo no pertenecían a una misma comunidad, así que ellos no compartían entre sí vínculos comunitarios ni tampoco habían experimentado o aprendido los saberes de los *maracatus* dentro de sus comunidades. Frente a esta realidad, es importante destacar que, aunque hoy la mayoría de los grupos de percusión dentro o fuera de Pernambuco estén compuestos por personas blancas de las clases más adineradas, la aportación de *Maracatu Nação Pernambuco* no consistió en haber sido el primer grupo de *maracatu* de clase media, sino ser el primer grupo en adaptar esta cultura a un formato apreciable para dichas clases, y ser uno de los responsables por difundirla para este contexto. El hecho de que sus miembros fueran provenientes de grupos de danza profesional y que tuvieran acceso a la educación formal también los diferenciaba de los *maracatuzeiros* tradicionales, ya que estos jóvenes sabían lidiar con los códigos del universo de la producción cultural, tenían relaciones personales con agentes de estos medios y no dependían de personas externas para escribir proyectos o llenar formatos de las convocatorias públicas o privadas orientadas a la captación de recursos. Sin embargo, la presencia de personas negras en dicho grupo no significa que no hubiera personas blancas y/o personas de mayor capital económico. Según relatos de miembros del grupo en la época, existían personas de este segmento, pero eran personas que, de modo distinto a las demás de su contexto, mostraban un interés especial por las culturas tradicionales del estado. En resumen, más que un capital económico, los jóvenes del grupo compartían un capital cultural y simbólico.

Finalmente, la supuesta falta de vínculos religiosos por parte del *Maracatu Nação Pernambuco* es otra característica que delimita la diferencia en relación a los *maracatus* tradicionales. Dicha vinculación es la característica más citada por los *maracatuzeiros* como diferenciador; sin embargo, algunos grupos que siguen los moldes performativos presentados por *Maracatu Nação Pernambuco* reivindican el vínculo

religioso y aun así no logran obtener el reconocimiento por parte de los *maracatus* tradicionales, lo que revela que las fronteras van más allá del vínculo religioso. Tal dilema, sus posibles motivaciones y consecuencias se discutirán más adelante.

En sus primeros años de actividad, el grupo logró apoyo para un proyecto que le permitía realizar *performances* semanales en el Mercado da Ribeira, espacio público ubicado en el sitio histórico de Olinda, muy frecuentado por turistas. En 1992, lanzarían el espectáculo teatral y CD homónimo y recibirían premios por parte del *Sindicato dos Artistas de Pernambuco*;¹¹⁷ en 1993 lograrían presentarse como atracción de apertura en un gran evento de música en la ciudad llamado *Abril Pró Rock*,¹¹⁸ que presentaba *performances* de grupos del rock y pop de la escena local y nacional. En los siguientes años, el gobierno Municipal de Olinda les ofrecería un lugar oficial para sus ensayos y ahora también clases de *maracatu* en el Mercado Eufrásio Barbosa, ubicado también en la zona turística de Olinda, y el grupo sería invitado a giras por Brasil y también por otras partes del mundo, en especial Europa.¹¹⁹ Actualmente, aparte de llevar a cabo *performances* de escenario con una cantidad limitada de músicos y bailarines, el grupo se presenta en eventos de calle con un gran *bloco* de *maracatu*, compuesto de *batuque* y corte real, además de impartir clases de percusión y danza de *maracatu* en su espacio de ensayo y a veces en escuelas, ONG's y otros proyectos de carácter social (SILVA *et al*, 2011).

Según Bernardino, las clases de percusión ofrecidas por el grupo tienen una metodología especial que facilita el aprendizaje, ya que a partir de sus estudios y observación de los grupos tradicionales, se elaboraron nuevas células rítmicas con nombres y estructuras específicas. Es importante recordar que generalmente, en el contexto comunitario, un *mestre* de *maracatu* no suele enseñar a los nuevos *batuqueiros* cómo se toca, el aprendizaje se da por vivencia y observación (CARVALHO, 2007; SANDRONI *et al*, 2008). Por eso, la enseñanza del lenguaje del *maracatu* por medio de un método escolar seguramente facilitó la entrada de personas ajenas al contexto de los *maracatus*; otro detalle importante es pensar que en las clases de *Nação Pernambuco* no había discriminación por género o edad, mientras que en los grupos tradicionales sólo se

¹¹⁷ Sindicato de los Artistas de Pernambuco.

¹¹⁸ *Abril Pró Rock* es uno de los más grandes festivales independientes de Norte y Noreste de Brasil, enfocado en bandas locales nacionales e internacionales de rock. Su primera edición fue en Recife en abril de 1993. Para más información ver: www.abrilprorock.com

¹¹⁹ Bienal Internacional de Danza de Lyon, Francia; New Orleans Jazz and Heritage Festival, EUA; Racism Beat It Festival, Holanda; Coulier Café Festival, Bélgica; África Festival, Alemania; Montreux Jazz Festival, Suiza; Imst Festival, Austria (SILVA *et al*, 2011).

aceptaban hombres adultos, y estaba vetada la participación de niños o adolescentes. De hecho, por muchos años los *maracatus* eran asociados a “cosas de viejos”.

Debido a su trayectoria exitosa, principalmente en la década de 1990, muchas personas atribuyen a este grupo la visibilidad y éxito del ritmo del *maracatu* en la actualidad. Muchos son los que dicen que gracias al *Maracatu Nação Pernambuco* el *maracatu* pasó a ser reconocido y valorado:

*Só destacando que quando a gente começou com a vontade de montar esse maracatu, alguns maracatus não existiam na época, Estrela Brilhante estava desativado já há alguns anos... Foi a partir do começo das pesquisas da gente, e a partir de que a gente começou a visitar os antigos mestres que surgiu a vontade de montar o maracatu... A partir do Maracatu Nação Pernambuco, deu um boom de maracatu e eu até responsabilizo Bernardino né, que foi o idealizador e diretor do Maracatu Nação Pernambuco, como um dos responsáveis pela disseminação da cultura popular, não só do maracatu, mas de outros folguedos como coco, ciranda, caboclinho, cavalo marinho que até então eram todos restritos aos seus guetos né, digamos assim, aos seus locais onde faziam suas festividades né, e a grande sociedade, a classe média digamos assim, não tinha acesso ou por preconceito ou por falta de divulgação mesmo...Pra mim é muito claro isso, que a partir da fundação do Maracatu Nação Pernambuco, a partir do primeiro ano de desfile nosso, todos os olhos começaram a se voltar pra nossa cultura, a gente começou a olhar pro nosso próprio umbigo, começou a ver que a cultura da nossa região era muito rica, que não precisava de cultura alienígena pra influenciar ...e daí começou a aparecer roda de coco, ciranda... mas isso não era coisa que era consumida pela classe média, aquilo era coisa muito restrita pra aquele ponto... quando a gente começou a desfilar em Recife e Olinda [é] que os olhos da classe média se voltou para esse tipo de folguedo...” (Valdsom Silva, 55 años, participante de los primeros años del *Maracatu Nação Pernambuco* y fundador del *Maracatu Fantástico A Cabra Alada*, 15/03/12).¹²⁰*

[...] o grupo é um maracatu que contribuiu muito para que a classe média conhecesse os maracatus de Pernambuco. Se não fosse eles e os ensaios do mercado, muito grupos de Olinda talvez não tivessem sido formados a exemplo do *Maracatudo Camaleão* (J. 39 años, *batuqueira* de clase media que participó en *maracatu-nação* y

¹²⁰ Sólo destaco que cuando nosotros empezamos con el deseo de formar ese *maracatu*, algunos *maracatus* no existían en la época, *Estrela Brilhante* estaba inactivo hacía ya algunos años... Fue a partir de nuestras investigaciones, a partir del momento en que empezamos a visitar los antiguos *mestres* que surgió el deseo de formar el *maracatu*... A partir del *Maracatu Nação Pernambuco*, hubo un *boom* de *maracatu* e yo incluso responsabilizo a Bernardino, que fue el idealizador y director del *Maracatu Nação Pernambuco*, como uno de los responsables por la diseminación de la cultura popular, no solo del *maracatu*, sino de otras culturas, como *coco*, *ciranda*, *caboclinho*, *cavalo marinho*, que hasta entonces estaban todos restringidos a sus guetos, a los lugares donde realizaban sus festividades, y la gran sociedad, la clase media, no tenía acceso, o por prejuicio o por falta de difusión... Para mí es muy claro eso, que a partir de la fundación del *Maracatu Nação Pernambuco*, a partir del primer año de nuestro desfile, todos los ojos voltearon hacia nuestra cultura, comenzamos a mirar hacia nuestro propio ombligo, empezamos a ver que la cultura de nuestra región era muy rica y que no era necesario una cultura alienígena que nos influenciara... y entonces empezó a aparecer la *roda de coco*, *ciranda*...pero eso no era algo que consumiera la clase media, era algo muy restringido en aquel entonces ...cuando empezamos a desfilar en Recife y Olinda y los ojos de la clase media voltearon hacia este tipo de cultura...(Valdsom Silva, participante de los primeros años del *Maracatu Nação Pernambuco* y fundador del *Maracatu Fantástico A Cabra Alada*, 15/03/12).

que actualmente participa de grupo de percusión, mensaje enviado vía Facebook 17/09/17).¹²¹

*O Maracatu Nação Pernambuco foi fundado com o objetivo de revitalizar a cultura carnavalesca pernambucana em especial o universo do maracatu transformando-se ao longo dos carnavais em parte relevante de seu processo de expansão... Pernambuco possui as agremiações carnavalescas mais antigas do Brasil que temos notícia, e o que fez o Maracatu Nação Pernambuco foi transportar para os palcos do mundo, a riqueza multirrítmica, coreográfica e dramática do carnaval do estado, dando continuidade à persistência das seculares instituições pernambucanas, que nunca pararam de alimentar a cena cultural do carnaval, referência para a humanidade.*¹²² (SILVA et al, 2011)

No obstante, al evaluar el actual éxito y visibilidad de dicha cultura, hay que considerar otros movimientos que ocurrían en el periodo. El alcance de público que apreciaba al grupo dentro de los teatros o en sus giras nacionales e internacionales, aunque fuera exitoso, difícilmente podría ser considerado como masivo. Con excepción del *Abril Pró Rock*, el grupo no se presentó en eventos de gran porte, aunque hayan grabado 3 álbumes a lo largo de su carrera; sus canciones no fueron tocadas en las grandes estaciones de radio, tampoco se presentó en programas televisivos de gran audiencia. De esta forma, es improbable que el grupo por sí solo tuviera la fuerza para volver el *maracatu* tan popular.

Situación distinta era la del grupo de rock *Chico Science e Nação Zumbi* y la escena cultural de la cual fueron parte a principios de los años 1990, el movimiento *Manguebeat*. Como se mencionó en el primer capítulo, el grupo estaba formado por jóvenes que en su mayor parte pertenecía a las comunidades recifenses y olindenses, y al contrario de *Maracatu Nação Pernambuco*, obtuvieron un éxito nacional masivo al elaborar un tipo de música que mezclaba guitarras eléctricas, contrabajos, baterías y sintetizadores típicos del rock y pop extranjeros con ritmos de las culturas populares pernambucanas, como el *maracatu-nação*, *maracatu de orquestra*, *coco*, *baião*, *ciranda*

¹²¹ [...] el grupo es un *maracatu* que contribuyó a que la clase media conociera a los *maracatus* de Pernambuco. Si no fuera por ellos y los ensayos en el mercado, muchos grupos de Olinda tal vez no se hubieran formado, por ejemplo, el *Maracatudo Camaleão*” (J. 39 años, *batuqueira* de clase media de grupo de percusión que ya participó en *maracatu-nação*, mensaje enviada vía Facebook en 17/09/17).

¹²² El *Maracatu Nação Pernambuco* fue fundado con el objetivo de revitalizar la cultura carnavalesca pernambucana, en especial el universo del *maracatu*, que se transformó, a lo largo de los carnavales, en parte relevante de su proceso de expansión... Pernambuco posee los agrupamientos carnavalescos más antiguos de Brasil de que tenemos noticia, y lo que hizo el *Maracatu Nação Pernambuco* fue llevar a los escenarios del mundo la riqueza multirrítmica, coreográfica y dramática del carnaval del estado, dando continuidad a la persistencia de las seculares instituciones pernambucanas, que nunca dejaron de alimentar la escena cultural del carnaval, referencia para la humanidad. (SILVA et al, 2011)

etc. El éxito del grupo fue tan grande que, además de que sus canciones sonaron en las radios de todo el país, tuvieron presencia en las cintas sonoras de telenovelas y tocaron en vivo en programas televisivos de gran audiencia, así que, sin duda, la cantidad de personas que supieron de la existencia de “un ritmo pernambucano llamado *maracatu*” fue seguramente mayor a través de *Chico Science e Nação Zumbi*, que a través de la difusión realizada por *Maracatu Nação Pernambuco*.

2.2 Chico Science e Nação Zumbi: la cultura pernambucana globalizada.

A pesar de tener como mayor ícono a Chico Science,¹²³ el *Movimento Manguebeat* tuvo como creadores a un grupo de artistas, que destacaron junto con Chico: Fred Zero Quatro y Renato L, que redactaron en 1992 el *Manifesto Carangueijos com Cérebro*, que resumía los ideales del movimiento.¹²⁴ El nombre del movimiento se inspiraba en el ecosistema presente en toda región de Recife, Olinda y alrededores, los manglares (*mangues* o *manguezais* en portugués), que con su lodo y cangrejos son uno de los biomas más ricos en diversidad del mundo. Así, el grupo hacía una analogía de la diversidad del manglar con la diversidad cultural de Pernambuco, y para ellos, era esta rica diversidad lo que tenía potencial para “ponerlos en el mapa”.¹²⁵ Al igual que los intelectuales del periodo y artistas de otras escenas, los jóvenes del *Manguebeat* mostraban una preocupación en relación a la desvalorización e invisibilidad de las culturas populares pernambucanas. Pero en lugar de sencillamente “rescatarlas”, el movimiento tenía una conexión con el pop, y la metáfora de este ideal, según el manifiesto, era la de una antena parabólica clavada en el lodo o, como diría el propio Chico en una de sus canciones: “*Pernambuco embaixo dos pés, e a cabeça na imensidão*”,¹²⁶ o en el testimonio que dio en un programa dominical de *TV Globo*: “Esse é um resgate de ritmos regionais, ritmos como *maracatu, ciranda, caboclinho, coco, samba de roda*, e outras coisas mais, ligadas a ritmos universais, toda a bagagem pop, que a banda tem, que nós temos, fizemos toda essa mistura e batizamos de *mangue*”.¹²⁷

¹²³Chico Science (Francisco de Assis França Caldas Brandão) falleció en 1997 a los 30 años debido a un accidente de automóvil en la cima de su carrera musical.

¹²⁴La versión completa del manifiesto puede consultarse a través de este enlace: <http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1308779-7085,00-LEIA+O+MANIFESTO+CARANGUEJOS+COM+CEREBRO.html>

¹²⁵ <https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-grito-do-mangue-ainda-ecoa-em-chico-science>

¹²⁶ “Pernambuco bajo los pies y la cabeza en la inmensidad”; verso de la canción *Mateus Enter* del disco *Afrociberdelia*, de 1996.

¹²⁷ “Ese es un rescate de ritmos regionales, como *maracatu, ciranda, caboclinho, coco, samba de roda* y otras cosas más, ligadas a ritmos universales, todo el bagaje pop que la banda tiene, que nosotros tenemos, hicimos toda esa mezcla y la bautizamos como *mangue*.” El vídeo de la participación de *Chico*

Las letras de las canciones de Chico Science tenían influencia del *rap* no solo por su melodía, sino también por su fuerte contenido crítico que denunciaba las desigualdades y la dureza cotidiana de Recife, señalada por la ONU como la cuarta peor ciudad del mundo para vivir en aquellos días, al mismo tiempo que exaltaba la cultura pernambucana y a su gente:

*É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo
Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens caranguejos*¹²⁸

*Eu vou fazer uma embolada,
Um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado
Bom pra mim e bom pra tu
Pra gente sair da lama e enfrentar os urubus
Num dia de sol, Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior*¹²⁹

El *Movimiento Mangubeat* trajo una nueva energía y efervescencia cultural a Recife, llamada por ellos de *Manguetown*; la *Nação Zumbi* de Chico y otras bandas del mismo estilo tocaban en antros que se convertían en puntos de encuentro de los *mangueboys* y *manguegirls*. El *Mangubeat* no era un movimiento cultural ligado solamente a la música, sus mentores hablaban de una estética *mangue* presente en la moda, las artes visuales y la danza, aunque no hubiera directrices muy claras acerca de cómo se configurarían (FRANÇA, 2015).

Es posible decir que la popularidad del movimiento creó un nuevo sentido de la “pernambucanidad” o, mejor dicho, de la identidad pernambucana. En la obra *A Invenção do Nordeste* (1999), Durval Muniz de Albuquerque destaca cómo la identidad

Science e Nação Zumbi en el programa dominical *Domingão do Faustão* de *TV Globo* puede ser visto a través de este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IQ0KU6DjaZg>

¹²⁸ “Es solo una cabeza equilibrada sobre el cuerpo/ escuchando el sonido de las vitrolas que vienen de los *macambos*,/ amontonados a la orilla del *Capibaribe* / en la cuarta peor ciudad del mundo,/ Recife, ciudad del manglar, incrustada en el lodo de los manglares,/ donde están los hombres-cangrejo...” Fragmento de la canción *Antene-se*, del álbum *Da lama ao caos* de Chico Science, lanzado por *Sony Music* en 1994. *Mocambos* es una manera coloquial de referirse a casas construidas de manera precaria, típicas de las *favelas*. *Capibaribe* es el nombre de uno de los ríos que cortan Recife.

¹²⁹ “Voy a hacer una *embolada*,/ un *samba*, un *maracatu*,/ todo bien envenenado,/ bueno para mí y bueno para tu,/ para que salgamos del lodo y enfrentemos a los urubúes,/ en un día de sol Recife despertó/ tan apestosa como el día anterior”. Fragmento de la canción *A Cidade* del álbum *Da lama ao caos*, de Chico Science, lanzado por *Sony Music* en 1994.

nordestina fue construida por movimientos culturales liderados por las élites, como el ya mencionado *Movimento Regionalista*, liderado por Gilberto Freyre a lo largo de la primera mitad del siglo XX, con base en valores como la tradición y una nostalgia lírica de un pasado glorioso y contrario al progreso y modernismos del sureste industrial. Así, Pernambuco fue señalado discursivamente por ser el *locus* de las tradiciones, pero esta visión elitista y paternalista en relación a las culturas tradicionales del estado estuvo hasta entonces relacionada a los poderes públicos y a las élites intelectuales, y no despertaba el interés de los jóvenes en general. Con el *Manguebeat*, esta identidad fue reinventada, se creó una nueva razón para tener orgullo de ser pernambucano y valorar sus tradiciones sin rechazar la modernidad y sin negar las desigualdades vividas por la mayor parte de la población.

A pesar de que utilizaban como referencias musicales una diversidad de ritmos pernambucanos, el *maracatu* destacaba de especial manera en el grupo de Chico Science, ya que sus *performances* en vivo contaban con la presencia de tres grandes *surdos* adornados con cuerdas para que se parecieran a las tradicionales *alfaias*,¹³⁰ que marcaban los patrones musicales asociados a este ritmo. Ser un *mangueboy* o una *manguegirl* era celebrar y conectarse con las culturas del estado, no era solamente admirar un ritmo musical; el movimiento cultural era diverso, casi un estilo de vida que era buscado por muchos jóvenes de los más diversos contextos y clases sociales. Ese escenario seguramente contribuyó a la popularidad de los *maracatus* parafolclóricos que surgían en los años 90 en Olinda, como *Maracatudo Camaleão*, *Maracatu Badia*, *Baque da Lua* y *Maracatu Fantástico A Cabra Alada*, entre los cuales, *Maracatu Nação Pernambuco* fue su más destacado representante. Es importante resaltar que, aunque el movimiento *Manguebeat* haya contribuido expresivamente a la visibilidad del ritmo y danza del *maracatu*, los ensayos de *Nação Pernambuco* se habían realizado antes de la formación de la banda *Chico Science e Nação Zumbi*, y estos mismos ensayos eran frecuentados por Chico, que entonces estaba involucrado con el grupo de *samba reggae* *Lamento Negro*, mientras conocía grupos que trabajaban con el lenguaje del *maracatu* (FRANÇA, 2015). Hay relatos de personas que piensan que *Nação Pernambuco* tuvo una fuerte influencia en los posteriores trabajos del músico:

¹³⁰ Es interesante apuntar que los primeros grupos en tocar el *maracatu* fuera del contexto tradicional no utilizaban las *alfaias*, quizá por la dificultad para obtenerlas, ya que hasta hoy la mayor parte de ellas es confeccionada artesanalmente, mientras que los *surdos* podrían conseguirse en cualquier tienda de instrumentos musicales, o quizá por la facilidad de afinación del *surdo*, que por llevar tornillos, mantiene las cuerdas estables por más tiempo a diferencia de las *alfaias*, que se afinan mediante nudos en las mismas.

[...] Chico Science... ele bebeu muito dessa fonte também, se colocou ele como o grande divulgador da cultura pernambucana, com toda razão eu não tiro esse mérito dele de jeito nenhum, porque foi ele quem conseguiu chegar mais longe primeiro... mas toda a água que ele bebeu, ele bebeu a água do maracatu e o maracatu na época era o Nação Pernambuco, não era outro, eu lembro como se fosse hoje, a gente no começo de 92, 91, 90...a gente no Mercado da Ribeira tocando e Chico Science com o grupo dele do lado... Quando o Chico tava montando também a banda dele, da primeira formação ele foi no Nação Pernambuco para procurar batuqueiros pra integrar a banda dele, entendeu? Porque essa fusão que ele queria fazer, ele queria fazer com maracatu de qualquer forma. Então eu digo, repito e afirmo, o Nação Pernambuco é o grande responsável pela disseminação não só do maracatu dentro da região como de outros folguedos” (Valdsom Silva, 55 años, participante de los primeros años del Maracatu Nação Pernambuco y fundador del Maracatu Fantástico a Cabra Alada)

*O Nação Pernambuco teve um papel muito importante no resgate da “pernambucanidade” e lançou uma luz para o movimento Mangubeat. (L. 44 años, batuqueiro de clase media que participa de grupo de percusión y que participó del maracatu-nação, mensaje enviado vía Facebook el 17/09/17).*¹³¹

*Nas domingueiras de Olinda a gente costumava ir pra escutar banda de samba reggae e os afoxés tradicionais daqui revezando o palco... Daí depois, o Maracatu Nação Pernambuco começou a fazer as domingueiras, daí começou aquele pessoal “bonito” com aquelas roupas “bonitas”, dançando aquela batida diferente que era maracatu mas ninguém conhecia porque tava cristalizado ali nos guetos...Aí a classe média que tava envolvida ali... e todo mundo começou a ir, e aí começou a bombar as domingueiras lá no Nação Pernambuco, daí isso foi dando aquela perspectiva de outro movimento, daí foi quando Chico Science começou a se apropriar do maracatu, samba reggae e coco e levar isso pra cima do palco...” (Jorge Martins, 53 años, batuqueiro del Maracatu Nação Estrela Brilhante y fundador del grupo Corpos Percussivos).*¹³²

Hay testimonios también de personas que atribuyen a Chico Science y el movimiento *Mangubeat* la actual visibilidad de los *maracatus*:

O Maracatu Nação Pernambuco contribuiu de alguma maneira, mas na minha opinião pessoal, eu acho que a popularização, essa curiosidade e vontade de você conhecer o maracatu e querer tocar, acho que veio muito do movimento mangu, porque no movimento mangu você tinha... essa mistura do tradicional com o pop e o Nação Pernambuco não tinha...Ele tinha essa proposta de renovação mas era um grupo musical... Nação Pernambuco sempre tocou em teatro, viajava muito ele serviu

¹³¹ “Nação Pernambuco tuvo un papel muy importante en el rescate de la “pernambucanidad”, y lanzó una luz al movimiento *Mangubeat*. (L. 44 años, batuqueiro de clase media que participa de grupo de percusión y que ya participó de *maracatu-nação*, mensaje enviado vía Facebook el 17/09/17).

¹³² En las domingueras de Olinda, la gente tenía por hábito ir para escuchar bandas de *samba reggae* y los *afoxés* tradicionales de acá, que se turnaban el escenario... Entonces el *Maracatu Nação Pernambuco* empezó a hacer las domingueras, entonces se vio a esa gente bonita, con esas ropas bonitas, bailando ese toque distinto que era *maracatu* pero que nadie conocía porque estaba cristalizado en los guetos... Era la clase media, que estaba allí involucrada... y todo el mundo empezó a ir, y entonces las domingueras empezaron a volverse muy populares con *Nação Pernambuco*, y eso fue creando la perspectiva de otro movimiento, y fue cuando Chico Science empezó a apropiarse del *maracatu*, *samba reggae* y *coco* y llevó eso al escenario... (Jorge Martins, 53 años, batuqueiro del *Maracatu-Nação Estrela Brilhante* y fundador del grupo *Corpos Percussivos*).

pra levar o maracatu para o mundo inteiro porque maracatu viajou o mundo inteiro, mas nunca teve força o suficiente pra fazer as pessoas, a “vou querer aprender isso aqui”, daí você começa a ver os grupos na rua quererem aprender, o movimento mangue serviu pra dizer assim, “você também pode tocar isso aqui” (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa en el grupo de percusión y que fue parte de *maracatu-nação*, 22/01/16).¹³³

Los testimonios aquí citados revelan que hasta el día de hoy hay una disputa en relación a quién sería el responsable de la repentina visibilidad del *maracatu* en un momento donde los ritmos baianos se ponían de moda y la cultura pernambucana tenía al *frevo* como ritmo más representativo. Quizá, en aquel momento el *maracatu* representara lo exótico, lo menos conocido, a la vez que traía la percusión, forma rítmica que ganaba popularidad. Es difícil encontrar una sola respuesta, pero las controversias y disputas en relación al tema revelan la importancia que los *maracatus* y grupos asociados a este ritmo tienen en la actualidad. Acerca de los años 1990, lo que se puede decir es que hubo una escena de valorización de la identidad pernambucana asociada a sus culturas tradicionales, y que distintos grupos y movimientos culturales tuvieron su parcela de responsabilidad y se retroalimentaron. También destaca que ese interés por las formas de expresión de las culturas tradicionales las desplazó de sus lugares originarios, las puso en nuevos formatos, como *performances* en escenarios y las llevó a públicos que generalmente no las apreciaban. En este sentido, es muy importante resaltar que este panorama está marcado por un súbito interés hacia el *maracatu* no sólo de una clase media, sino principalmente de los jóvenes; hasta entonces, como ya se ha mencionado, el *maracatu* era algo asociado a personas ancianas. Este hecho cambiaría la configuración de los *maracatus* tradicionales en los años siguientes de manera determinante, ya que en los años 2000, los *batuques* de los *maracatus* tradicionales comenzarían a estar compuestos principalmente por adolescentes y jóvenes menores de 25 años. Por último, es importante apuntar que, de manera general, el interés despertado por los *maracatus* en los años 90 no dio relevancia

¹³³ El *Maracatu Nação Pernambuco* contribuyó de alguna manera, pero en mi opinión personal, yo creo que la popularización, esa curiosidad y voluntad conocer al *maracatu* y querer tocar, creo que vino más del movimiento *mangue*, porque en el movimiento *mangue* había... esa mezcla de lo tradicional con el pop y el *Nação Pernambuco* no lo tenía... tenía esa propuesta de renovación, pero era un grupo musical... *Nação Pernambuco* siempre tocó en teatro, viajaba mucho, sirvió para llevar el *maracatu* al mundo entero, porque el *maracatu* viajó por el mundo entero, pero nunca tuvo fuerza suficiente para hacer decir a las personas, “ah, quiero aprender eso”, entonces es cuando empiezas a ver grupos en la calle buscando aprender; el movimiento *mangue* sirvió para decir “tú también puedes tocar eso” (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa de grupo de percusión y que ya fue parte de *maracatu-nação*, 22/01/16).

o protagonismo a los *mestres* y demás *maracatuzeiros*; la excepción sería el *Maracatu Nação Estrela Brilhante*, grupo que resurgió a principios de los años 1990 por medio de un enlace con la clase media y que, más tarde, gracias al carisma de sus líderes, logró consolidarse como un *maracatu* tradicional y comunitario al mismo tiempo que se convertía en un fenómeno entre *batuqueiros* de clase media de todas partes del mundo, ávidos por aprender el *maracatu* en su contexto tradicional.

2.3 *Maracatu Nação Estrela Brilhante*, un grupo tradicional fundado por la clase media

El año es 1993; *Maracatu Nação Pernambuco* y *Chico Science e Nação Zumbi* se presentan como atracción de apertura en el festival *Abril Pro Rock*, el movimiento *Manguebeat* poco a poco gana fuerza y los *maracatus parafolclóricos* dominan la escena de Olinda. Mientras los grupos *parafolclóricos* participan de dicha efervescencia cultural, los *maracatus* tradicionales siguen con sus actividades, manteniendo su atención en el concurso carnavalesco y uno u otro *performance* de menor importancia. Cabe destacar que el hecho de que los grupos *parafolclóricos* ensayaran en una región central fue algo determinante para su popularidad, pues ahí era donde circulaban turistas y personas de los más distintos contextos que buscaban divertirse en su tiempo libre. Ya era recurrente en la época el discurso de que los agrupamientos relacionados a las culturas tradicionales de Pernambuco enfrentaban dificultades debido a la falta de recursos y al desinterés de la sociedad en general. Los concursos carnavalescos sufrían de un vaciamiento año con año y la categoría más popular era la de las escuelas de samba. Los *maracatus-nação* de mayor expresividad eran *Leão Coroado*, *Elefante* y *Porto Rico*, en especial los dos últimos, que se turnaban los primeros lugares de la categoría de *maracatu de baque virado* (LIMA, 2010).

Una importante figura de este contexto fue Lourenço Molla, artista plástico y productor cultural que había trabajado con algunos *maracatus-nação* y escuelas de *samba* a lo largo de los años 80 y mediados de los 90. El artista poseía una buena red de contactos, por eso lograba llevar grupos de las culturas populares en Pernambuco a presentarse en eventos asociados al folclore o culturas tradicionales en Europa. En los años 87 y 90, por ejemplo, logró llevar allá los *maracatus Elefante* y *Porto Rico* respectivamente, junto con representantes de la escuela de *samba* que dirigía, llamada *Internacionais do Ritmo*. Paralelamente a su trabajo con la escuela de *samba* y las giras por Europa, Molla apoyaba e intentaba actuar como productor cultural del ya

mencionado *Leão Coroado*, y su función era administrar las finanzas del grupo en el sentido de confeccionar los vestuarios y comprar materiales para la manutención de instrumentos, así como conseguir personas para desfilas. Por medio de su apoyo, el grupo logró obtener mejor colocación en el concurso, pero debido a frecuentes malentendidos entre el productor y el director Luiz de França, que tampoco se entendió con los jóvenes del *Movimento Negro Unificado* en 1987, Molla decidió romper el enlace (BARBOSA, 2001).

Los problemas que el *mestre* Luiz de França tuvo con las personas que intentaron apoyar y levantar su *maracatu* tienen mucho que revelar. En los dos casos, se nota que, tanto los jóvenes del MNU como Lourenço Molla, eran personas con una visión más profesional y quizá empresarial en relación a la administración de un grupo cultural, de esta manera, tomaban las decisiones intentando adecuarse a una demanda externa, o sea, intentaban construir estrategias para que el grupo se introdujera en un mercado cultural que le pudiera rendir ingresos, y al mismo tiempo intentaban crear estrategias de inversión de dichos ingresos para que pudieran multiplicarse y dar autonomía y sustentabilidad al grupo. Por otro lado, Luiz de França, que mantenía una visión más centralizada de la gestión, creía que tocaba a él decidir dónde invertir los recursos financieros, y en los dos casos, los conflictos estuvieron relacionados con esa cuestión (BARBOSA, 2001; LIMA, 2010), o sea, que fue la gestión “profesional” *versus* los modos de hacer propios de la cultura tradicional. La mala gestión del dinero público, o incluso la mezcla entre la parte relativa al *maracatu* y la relativa a los gastos personales de líder del grupo, es algo presente hasta el día de hoy en la mayoría de los *maracatus-nação*, lo que contribuye a la desorganización de sus finanzas. Los grupos que mejor supieron administrar sus recursos, comprender las demandas del mercado y utilizar eso a su favor, son los que presentan mejor estructura y *performances* más elaborados. El grupo del cual se va a hablar ahora es uno de los más exitosos en este sentido, y la manera como el grupo se estructuró para retomar sus actividades en 1993 ayuda a explicar las condiciones en que surgió ese *know-how*.

En esta ocasión, Molla ya había cerrado las actividades de su escuela de *samba* y decidió dedicar su tiempo a dirigir a un *maracatu*. En dicho año, muchos grupos enfrentaban severas dificultades, e incluso se encontraban prácticamente inactivos. Entonces, tras rechazar la oferta de venta de dos grupos,¹³⁴ Molla decide “comprar” al

¹³⁴ Así como en las comunidades se dice que el *maracatu* tiene un “dueño”, también es común decir que un *maracatu* puede ser comprado o vendido. De hecho, lo que ocurre es que el nombre del *maracatu*

Maracatu Nação Estrela Brilhante (BARBOSA, 2001). El grupo había sido fundado en 1906 por el señor Cosme Damião Tavares en el barrio de Campo Grande, Recife, y después mirgó para el Alto do Pascoal, en 1970, bajo el cuidado de José Martins de Albuquerque, conocido como Cabeleira (LIMA, 2008). Según relatos de memoria, en 1993 el grupo ya no tenía actividades frecuentes, y su líder enfrentaba serias dificultades financieras, entonces decidió vender su *maracatu*, y el nombre artístico fue traspasado a Lourenço Molla. Para dar inicio a las actividades, el productor contaba con el apoyo de amigos y personas con quienes ya había trabajado en grupos anteriores, como las escuelas *Gigantes do Samba*, su propio grupo *Internacionais do Ritmo* y el propio *Leão Coroado*, lo que generó la furia del *Mestre* Luiz de França, que perdía parte del contingente de su grupo.

La primera sede del *Estrela Brilhante* fue el propio departamento de Molla, ubicado en la calle *Padre Lemos* en un barrio de clase media llamado *Casa Amarela*, en la zona norte de Recife. De acuerdo con los trabajos de Virgínia Barbosa (2001) y Walter de França Filho (2015), etnomusicóloga e historiador que formaban parte del grupo en dicho periodo, éste contaba con pocas personas al principio, las cuales eran residentes en comunidades de los alrededores, como *Alto Zé do Pinho*, *Alto do Pascoal* y *Bomba do Hemetério*, entre ellas: Marivalda Santos, invitada a ser reina del grupo, y Walter de França, invitado a ser el *mestre de batuque*. La Reina Marivalda, costurera muy experimentada, ya había sido parte de las escuelas *Gigantes do Samba* e *Internacionais do Ritmo* y después, por invitación de Molla, del *maracatu Leão Coroado*, al cual llevó a algunos de sus vecinos del *Alto Zé do Pinho*. *Mestre* Walter, había pasado la mayor parte de su vida participando en escuelas de *samba*, ya que su padre era uno de los fundadores y regentes de la batería de *Gigantes do Samba*; la participación de *Mestre* Walter dentro de los *maracatus* se daría más tarde, en 1986, cuando Luiz de França lo invitara a tocar *caixa* en su *maracatu*, pero desde niño, Walter observaba al *Leão Coroado*, ya que su casa quedaba frente a la casa y sede del antiguo *maracatu* en el *Córrego do Cotó*. Cuando Molla decidió reestructurar y sacar adelante al *Maracatu Estrela Brilhante*, Walter y otros *batuqueiros* decidieron seguirlo, ya que Luiz de França supuestamente no había pagado la gratificación por la participación en el carnaval. Además, la figura de Molla, productor

puede pasar de una persona a otra, a veces sin intercambio de dinero, y a veces por un precio acordado entre las partes interesadas. Además de la compra del derecho de uso del nombre, también se puede recibir instrumentos, vestuario y demás materiales. Como a lo largo de la historia muchos *maracatus* no tenían registros formales, hay casos de grupos que tomaron para sí nombres de *maracatus* del pasado que ya no existían y alegan ser sus legítimos continuadores, tomando la antigua fecha de fundación para sí.

cultural bien articulado con los poderes públicos y personas influyentes, representaba una promesa de prosperidad (BARBOSA, 2001).

Como se puede observar, en ese momento, el hecho de que la sede del *maracatu* fuera un departamento, ya lo diferenciaba del resto de los *maracatus-nação*, cuyas sedes generalmente se ubican en casas de familia y donde hay toda una vecindad que toma parte en sus actividades. En el caso del *Estrela Brilhante*, no había una vecindad en Casa Amarela que lo apoyara, y su dueño Molla, era un productor cultural, artista plástico y carnavalesco de clase media con experiencia en escuelas de *samba*, así que difícilmente compartía de los saberes y memorias de las comunidades *maracatuzeiras*. Aparte, el productor no creía en las religiones de *terreiro*, así que, para él, la parte que importaba en el *maracatu* era su espectáculo visual, el cortejo con corte y *batuque* y no las ofrendas y rituales propios de los *terreiros* de *xangô* y *jurema*. De esta manera, es importante resaltar que, aunque sus formas de expresión (estructura del cortejo, vestuario, estilo de percusión y procedencia de los integrantes) coincidieran con la de los *maracatus* tradicionales, su *ethos* comunitario y el vínculo religioso, tan característico de los *maracatus-nação*, todavía no existía.

Para volver la cuestión aún más compleja, es necesario mencionar cómo se formó la primera generación de percusionistas del grupo. Cierta día, aún en el año de 1993, el grupo decidió hacer un cortejo por el barrio popular *Morro da Conceição*, también ubicado en la zona norte de Recife. Allí vivía Jorge Martins, percusionista y educador social que en la época tenía poco menos de 30 años. El referido barrio era una comunidad conocida por albergar muchos grupos de cultura popular, y Jorge ya había participado en las actividades de muchos de ellos, atribuyendo a esa vivencia gran parte de su formación musical. Por otro lado, el joven buscó complementar su formación por medio de la educación formal, al estudiar en conservatorios de música de la ciudad. Este día en particular, Jorge participaba en una junta con otros residentes cuando escuchó una *batucada*. De inmediato se retiró de la junta, y al avistar al grupo, se acercó a Molla y le preguntó de qué se trataba y si era posible participar. Molla le explicó que el grupo era el *Maracatu Nação Estrela Brilhante*, y que estaba en proceso de reconstrucción, así que le permitió participar en los ensayos (BARBOSA, 2001; FRANÇA, 2015).

A parte de su trabajo como educador social en el *Morro da Conceição* y sus estudios, Jorge era parte de un grupo de percusión de *performance* e investigación de ritmos de la cultura popular pernambucana llamado *Angaatãnamu*, formado por sus colegas del *Centro Profissionalizante de Criatividade Musical de Recife* – CPCMR,

donde estudiaba Música. Según Jorge, el grupo ya frecuentaba el *Morro da Conceição* a fin de aprender los ritmos de las culturas populares ahí presentes, entonces, al permitírsele formar parte del ensayo del *maracatu*, Jorge invitó a sus compañeros que también se animaron a integrarse al proyecto. Para los jóvenes percusionistas sería una oportunidad de aprender un importante ritmo de la percusión afro pernambucana por medio de su contexto tradicional con un “auténtico” *mestre* de *maracatu*. Es importante recordar que en aquel periodo, la posibilidad de aprender el ritmo del *maracatu* sólo existía en Olinda con *Maracatu Nação Pernambuco*, ya que otros grupos tradicionales como *Leão Coroado* y *Porto Rico*, vetaban la participación de personas ajenas a la comunidad o personas no negras¹³⁵ y esos jóvenes eran en su mayoría blancos de clase media. De esta forma, Jorge Martins, Eder Rocha, Neide Alves y las hermanas Cristina y Virgínia Barbosa pudieron conformar el *Maracatu Nação Estrela Brilhante*.

Al llegar al primer ensayo ocurre el primer extrañamiento, según Virgínia Barbosa, era el lugar de ensayo, pues la calle donde vivía Lourenço Molla, no parecía la de una tradicional comunidad *maracatuzeira*. Según la etnomusicóloga:

*Chegando lá ficamos surpresas com o local. Esperávamos encontrar a sede do maracatu em um lugar mais humilde, como geralmente estavam localizados os grupos. Depois percebemos que as pessoas do maracatu não moravam em Padre Lemos, e que só o dirigente morava ali. As pessoas do maracatu a quem nos referimos eram os batuqueiros da época, mestre Walter, Marivalda, algumas baianas e integrantes da corte em geral (BARBOSA, 2001 p.8).*¹³⁶

En los primeros ensayos con estos nuevos miembros, fue vetada la participación de Cristina, Virgínia y Neide. Molla, que solo cuidaba de la parte administrativa del grupo, dejó la decisión al *Mestre* Walter y, tanto él como la Reina Marivalda creían que la tradición debía ser mantenida, de modo que en el *batuque* solamente podrían participar hombres. Sin embargo, con el tiempo, el *mestre* permitió que las tres mujeres participaran en algunos ensayos y les impuso una especie de prueba física para asegurarse de que ellas tendrían la misma resistencia que los hombres para cargar las pesadas *alfaias* por horas. Al ver que las percusionistas tenían esta capacidad y al darse

¹³⁵ *Mestre* Luiz de França era conocido por decir que no permitía blancos en su *maracatu*, y según entrevistas y relatos de memoria de *maracatuzeiros* de la actualidad, *Mestre* Jaime de *Porto Rico* tenía una postura muy rígida en relación a quienes podían tomar parte en su *batuque*, no permitiendo ni a personas de fuera, ni a niños, por ejemplo.

¹³⁶ Al llegar ahí, quedamos sorprendidas con el lugar. Esperábamos encontrar la sede del *maracatu* en un lugar más humilde, como donde solían encontrarse los grupos. Después notamos que las personas del *maracatu* no vivían en Padre Lemos, solamente el dirigente vivía ahí. Las personas del *maracatu* a las que nos referimos son los *batuqueiros* de la época, *Mestre* Walter, Marivalda, algunas baianas e integrantes de la corte en general.

cuenta de la reacción positiva del público en su primer *performance*, el *mestre* revirtió su decisión y comenzó a aceptar mujeres en su *batuque*. *Mestre* Walter sería conocido por diversas innovaciones dentro del *batuque* del *maracatu* en los años 1990. Aparte de aceptar mujeres, el grupo también era el primero en aceptar personas blancas y/o de clase media e incluso niños; el *mestre* también reconfiguraría el *baque* del *maracatu* con inserción de nuevos patrones rítmicos y una nueva forma de enseñar y coordinar la percusión (CARVALHO, 2007).

Mestre Walter fue el primer *maracatuzeiro* de quien se tiene registro que haya sistematizado el *baque* del *maracatu*. Antes de esta sistematización, es posible afirmar que las diferencias entre los ritmos de un *maracatu-nação* y otro eran más sutiles debido al método de transmisión de saber de cada una de las culturas tradicionales, como ya se ha esbozado en las páginas anteriores de este capítulo. La sistematización propuesta por este *mestre* es distinta a la que ocurrió con el *Maracatu Nação Pernambuco*, pues Bernardino no tenía la misma experiencia dentro de dicha cultura, como Walter, así que su sistematización partió de otros referentes y resultó distinta. Lo que hizo *Mestre* Walter, en líneas generales, fue identificar ciertos patrones rítmicos dentro del *baque* de los *maracatus* y atribuirles distintos nombres. Además de nombrar las células rítmicas ya existentes, el *mestre* también creó nuevos *breaks* y convenciones que podían ser ejecutadas por el *batuque* mediante comandos, que consistían en señales especiales hechos con sus manos. De esta manera, lo que antes era aprendido por medio de la experiencia y vivencia en la cultura, se transformó en una técnica que podía ser aprendida por personas ajenas al contexto comunitario (FRANÇA, 2015). Con este método, la dependencia de los *batuqueiros* en relación al *mestre* también aumentó, ya que no habría tantos espacios para la improvisación y creación individual como en el método “tradicional”.¹³⁷ Muchas de esas convenciones y *breaks* se parecían a los de las escuelas de *samba*, lo que resultó en severas críticas hacia Walter por parte de otros *maracatuzeiros*, incluyendo al siempre defensor de la tradición, Luiz de França. *Mestre* Walter, al hablar del estilo de *baque* que creó y de sus influencias, no rechaza el “sabor” que el *samba* aportó, y deja claro que su intención era hacer el ritmo del *maracatu* más dinámico y atractivo:

¹³⁷ Para información acerca de la sistematización hecha por Walter, ver: CARVALHO, Ernesto Ignácio. *Diálogo de Negros, Monólogo de Brancos: Transformações e Apropriações Musicais do Maracatu de Baque Virado*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFPE, 2007.

Anna Beatriz: E a tua vivência na escola de samba de algum modo facilitou ou dificultou o aprendizado no maracatu? Ou você traz alguma coisa dessa vivência do samba hoje pro Estrela?

Walter: Trago!

Anna Beatriz: Como se dá isso?

Walter: Trago, trago, trago e faço muito bem. Porque veja bem, se a gente fica naquilo, naquele tal do feijão com arroz como era antigamente, o maracatu ainda era aquilo que era. Eu tive a coragem, certo? A desenvoltura de fazer aquilo que o samba fazia, e joguei um pouquinho dentro do maracatu, pra poder fazer e criar coisas que o maracatu não tinha. Por que Walter fez isso? Porque passou muitos anos regendo bateria de escola de samba e depois a gente vê que uma coisa não diferencia da outra... Só que a escola de samba tem mais instrumentos... Então a gente fez o que? A gente juntou um complemento de uma toada com aquela harmonia do samba, então foi o que eu fiz. Por quê? Porque eu já conhecia o baque do maracatu.¹³⁸

Es claro en el discurso de *Mestre Walter* su convicción de que, si no fuera por las innovaciones que aportó, el *maracatu* seguiría siendo lo que era, lo que, según mi interpretación, no atañe únicamente al nivel musical, sino también al nivel cultural, o sea, una cultura aislada dentro de sus comunidades. Inclusive, en su discurso, el *mestre* recurre a su experiencia en las escuelas de *samba* y *maracatu* para demostrar que tiene conocimiento suficiente y legitimidad para innovar un ritmo considerado tradicional, sin descaracterizarlo. Es posible inferir de sus palabras que el *maracatu* ya no es lo que era, pero sigue siendo *maracatu*.

Más tarde en 1996, Walter introdujo un nuevo instrumento a su *maracatu*, el *agbê*, que entonces se utilizaba en las ceremonias de las religiones afro y de grupos culturales como los *afoxés*, y ya a finales de la primera década del siglo XXI introduciría el *patangome*, instrumento propio de la cultura del *Congado Mineiro*.

A pesar de todas estas críticas, las formas de expresión musical de *Estrela Brilhante* le confirió una identidad especial y mucho dinamismo, lo que atrajo a otros

¹³⁸ Entrevista concedida a los investigadores Anna Beatriz Zanine Koslinski, Jamesson Florentino dos Santos y Daniela Melo, por Walter França para el proyecto “*Inventário Sonoro dos Maracatus Nação*”, 2010:

Anna Beatriz: ¿Y su vivencia en la escuela de samba de algún modo facilitó o dificultó el aprendizaje del maracatu? ¿O usted ha aportado algo de toda esa vivencia del samba hoy para Estrela?

Walter: ¡Sí he aportado!

Anna Beatriz: ¿Cómo fue eso?

Walter: He aportado, he aportado, he aportado y lo he hecho muy bien. Porque, mira, si nosotros nos quedamos solo en el frijol con arroz de siempre, como antes, el maracatu todavía sería lo que era. Yo tuve el valor, ¿cierto? Tuve la desenvoltura de hacer lo que el samba hacía y puse un poquito en el maracatu, para poder hacer y crear cosas que el maracatu no tenía. ¿Por qué Walter lo hizo? Porque pasó muchos años dirigiendo una batería de escuela de samba, y después notamos que una cosa no se diferencia de la otra... solo que en la escuela de samba tenemos más instrumentos...Entonces, ¿qué hicimos? Juntamos un complemento de una toada, con una armonía del samba y fue lo que hice. ¿Por qué? Porque ya conocía el baque del maracatu.

jóvenes de las clases medias que, según relatos del historiador e hijo de *Mestre* Walter, Walter de França Filho,¹³⁹ conformaban casi la mitad del *batuque*, que en aquella época debía tener alrededor de 15 personas. Según França (2015), a lo largo de los años 1990, *Estrela Brilhante* era descrito por los demás *maracatuzeiros* como un *maracatu* de blancos y universitarios, dada la cantidad de personas con este perfil. A partir de lo expuesto, es importante pensar cómo un grupo sin vínculos comunitarios y religiosos, y con tantas personas externas al contexto tradicional, pudo consolidarse como un *maracatu-nação* auténtico, cosa que el *Maracatu Nação Pernambuco*, por ejemplo, jamás conseguiría.

La respuesta está en el año de 1995. Después de ser demandado por Luiz de França y recibir un orden de aprehensión, Molla decide pasar el *maracatu* al nombre y cuidados de Marivalda. La reina así transfiere todo los materiales del *maracatu* a su residencia personal en el *Alto Zé do Pinho*, y a partir de este momento la comunidad abraza al *maracatu* y empieza a tomar parte de manera concreta, incluso porque de no ser por el compromiso de la comunidad, difícilmente el *maracatu* habría seguido adelante y crecería. La señora Marivalda, que ya frecuentaba *terreiros* sin ser iniciada, decide cuidar de la dimensión religiosa del *maracatu*, y para eso decide iniciarse en el *xangô* con la orientación de un sacerdote de su confianza, Jorge de Ogunté, que hasta la actualidad le ayuda en los rituales relacionados al *maracatu* (BARBOSA, 2001). En síntesis, con los vínculos comunitarios y religiosos, la legitimidad de *Estrela Brilhante* como *maracatu-nação* se consolidaba; pero distintamente a otros grupos, éste seguía manteniendo un estrecho vínculo con la clase media, lo que le proporcionaría visibilidad y espacios de *performances* no habituales para los *maracatus* u otras culturas populares.

¹³⁹ Información concedida en entrevista, realizada el 15/02/16.



Reyna Marivalda en el desfile oficial de su *maracatu* en el carnaval. Foto disponible en el perfil de Facebook de *Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife*

Después de dos años de convivencia y trabajo con los liderazgos del *maracatu*, comenzar a seguir las actividades dentro de una comunidad urbana no representó para los jóvenes de clase media una alteridad tan chocante, pues ya existía cierta familiaridad y sentimiento de pertenencia al grupo, estos jóvenes ya no eran forasteros. Las palabras de Virginia Barbosa son muy ilustrativas acerca de este contexto:

[...] existem pessoas que são acolhidas pelo grupo, por de fato se identificarem e com a sua participação contribuir para manutenção organizacional do grupo. Essas pessoas cooperam nas atividades coletivas, como por exemplo realizando mutirões em suas próprias casas, para consertar as alfaias, também há aqueles que cooperam com ajuda financeira, doações de tecidos, enfim, com a disponibilização de algum bem material que o Estrela necessite (BARBOSA, 2001).¹⁴⁰

En este fragmento destaca la importancia de efectivamente comprometerse con las actividades del *maracatu*, actividades que van más allá de sencillamente ensayar.

¹⁴⁰ ...existen personas que son acogidas por el grupo, por identificarse verdaderamente, y con su participación contribuyen a la mantención organizacional del grupo. Estas personas cooperan en las actividades colectivas, por ejemplo, realizando juntas en sus propias casas, arreglando las *alfaías*, también están los que cooperan con ayuda financiera, donaciones de telas, en fin, con la facilitación de algún bien material que *Estrela* necesite.

Hasta hoy, los *maracatuzeiros* suelen diferenciar a los jóvenes de clase media que se acercan para participar de los que solamente desean exhibirse o sacar provecho.

Además de las actividades descritas por Barbosa, los jóvenes de aquel período, por medio de su capital simbólico y las relaciones que mantenían con personas de la escena cultural de la ciudad, lograron que el *maracatu* realizara algunos *performances* pagados. Según testimonio de Neide Alves, una de las jóvenes percussionistas de este periodo:

Precisávamos muito de dinheiro pra consertar os instrumentos, era uma época muito difícil pra manter um maracatu na rua. Pegávamos quase todos os convites nos bairros pra tocar e tentávamos levar o maracatu pra o centro da cidade pra o povo ver! Nós, do grupo de percussão Angaatãnmú, na época, conseguimos junto com o Mestre Ambrósio uma temporada de apresentações na Soparia pra o Estrela Brilhante. Essa oportunidade deu pra o maracatu chances pra tocar em outros eventos/palcos mais conhecidos na época, como em Festivais de Percussão, Abril pro Rock, Recbeat, etc. E não só tocar na época do carnaval, mas nas outras festas que aconteciam durante todo o ano! Foi um tempo muito bom pra mim, eu aprendi tanta coisa, que nenhum dinheiro paga! Obrigada Estrela Brilhante, Obrigada Walter!” (Neide Alves Pilger)¹⁴¹

Por medio de este relato, se observa que *Estrela Brilhante* comienza a presentarse en lugares que no solían recibir *maracatus* tradicionales, principalmente lugares ubicados en zonas más centrales, y alcanza así un nuevo público, se vuelve más popular y conquista nuevos admiradores. La escena cultural de la ciudad estaba dominada por el movimiento *Manguébeat*, y unos de los puntos de encuentro de artistas y admiradores era el antro *Soparia*. Según Walter de França Filho, el *maracatu* fue el primero en presentarse en el lugar, con el detalle de que llevó solamente su *batuque*. Este detalle es muy importante, porque hasta entonces un *maracatu* nunca se presentaba de manera parcial, o sea, siempre que salía llevaba su corte y su *batuque*. Esta separación marca el principio del desprestigio de la corte en detrimento de la percusión, y la reificación de la música del *maracatu*. La música era el producto de mayor valor

¹⁴¹ Necesitávamos mucho dinero para arreglar instrumentos, era una época muy difícil para mantener un *maracatu* en la calle. Aceptávamos casi todas las invitaciones a tocar en los barrios e intentávamos llevar el *maracatu* al centro de la ciudad ¡para que la gente nos viera! Nosotros, del grupo de percusión Angaatãnmú en aquel entonces, logramos, junto con *Mestre Ambrósio*, una temporada de *performances* en el *Soparia* para *Estrela Brilhante*. Esa oportunidad generó oportunidades de que el *maracatu* tocara en otros eventos/escenarios más conocidos en la época, como en festivales de percusión, *Abril Pró Rock*, *Recbeat*, etc. Y no solo tocar en la época del carnaval, sino en otras fiestas que ocurrían durante ¡todo el año! Fue un tiempo muy bueno para mí, aprendí cosas que ningún dinero paga. Gracias *Estrela Brilhante!* Gracias Walter!” Testimonio concedido por Neide Alves Pilger a Walter de França Filho, disponible en (FRANÇA, 2015).

que el *maracatu* podía ofrecer en aquel contexto: los jóvenes buscaban entretenimiento, principalmente la música y no espectáculo visual del cortejo, o sea, la música se encuadraba mejor en las demandas del circuito cultural juvenil local; la música, principalmente del modo como *Mestre Walter* la concebía, era algo comprensible y disfrutado por todos, inclusive por su similitud con los ya conocidos patrones musicales del *samba*. Actualmente, los jóvenes ajenos a las comunidades que deciden formar parte de un *maracatu-nação*, generalmente lo hacen en el *batuque*, mientras que la corte sigue siendo el *locus* para personas de las comunidades. El citado relato, así como el trabajo de França (2015), también destacan que, gracias al *performance* en el afamado antro *Soparia*, otras oportunidades fueron surgiendo.

Como ya se mencionó, el contexto para el éxito de dicho *maracatu* era favorable, y su *baque* emocionante y acelerado, contagiaba y animaba al público. En un momento donde se valorizaban las cosas de la región al mismo tiempo que se buscaba un diálogo con la modernidad, el *baque* del *Estrela Brilhante* representaba al mismo tiempo lo tradicional y lo nuevo (FRANÇA, 2015), o sea, la fórmula perfecta del éxito. Además, algunos jóvenes del grupo como Eder Rocha, Jorge Martins y más tarde Karina Buhr,¹⁴² participaban en bandas de la escena *mangue*, que también lograron obtener visibilidad a nivel nacional, lo cual ayudó a difundir el nombre del *Estrela Brilhante*. En la relación de dicho *maracatu* con la clase media había una vía de doble sentido: el *maracatu* tenía el capital simbólico que estos jóvenes buscaban en una escena cultural que decía valorar las culturas tradicionales, y los jóvenes tenían el capital económico que faltaba al *maracatu* y también el capital simbólico para lograrse introducir en distintos espacios del mercado cultural y de la escena cultural juvenil.

Por mediación de los percusionistas del grupo *Angaatãnamu*, en 1996 el *maracatu* recibe la invitación para grabar tres pistas en *Amazonica*, una colección en CD de música tradicional brasileña lanzada por el sello *Sony Music*. Ya en 1997, el grupo participa con una pista del primer volumen de otra colección, llamada *Pernambuco em Concerto*, invitado por la productora *África Produções*; dicha productora trabajaría con el grupo por los próximos 3 años, organizando *shows* y *performances*, entre los cuales destaca la gira por Europa, donde parte de los *maracatuzeiros* del *Estrela Brilhante* viajaron para representar a Brasil en la *Expo 2000*

¹⁴² Eder Rocha formaba parte de la banda *Mestre Ambrósio*, Jorge Martins de *Cascabulho* y Karina Buhr de *Eddie*. A pesar de su éxito y giras nacionales e internacionales, los grupos no lograron obtener un éxito tan masivo como *Chico Science e Nação Zumbi*, o sea, su circuito, a pesar de amplio, siempre fue más alternativo e independiente.

en la ciudad alemana de Hannover, y en seguida se presentaron en Colonia, para después ir a Portugal, España, Francia, Italia y Bélgica. Antes de eso, otro *performance* que marcaría la trayectoria del grupo sería la participación en el ya mencionado festival *Abril Pró Rock* en 1998, por mediación de Éder Rocha (IDEM).

Estrela Brilhante no solo innovó por ser el primer *maracatu* tradicional que obtuvo notoriedad en contextos extra-carnavalescos y entre personas de otros niveles sociales, sino que también fue el primero en ofrecer talleres de *maracatu* a jóvenes universitarios. A diferencia de los ensayos convencionales, los talleres generalmente tenían lugar en espacios en regiones más centrales o aledañas a las comunidades, o sea, regiones de fácil acceso para el público, y el conocimiento se transmitía de manera más didáctica, ya que muchas veces estaban destinados a personas poco familiarizadas con la percusión en general o con el lenguaje rítmico del *maracatu*. Así, a finales de 1996, *Mestre Walter* ofrecía talleres de la percusión de *Maracatu Nação Estrela Brilhante* a jóvenes de la *Universidad Federal de Pernambuco*. Las actividades del taller culminarían con el periodo pre-carnavalesco de 1997, así que parte de estos universitarios se sumaron al *batuque* del *maracatu* mientras otros fundaron su propio *maracatu parafolclórico* llamado *Batuque Estrelado* con sede en *Casa Forte*, barrio noble de la zona norte de Recife.

Por último, es importante destacar que *Estrela Brilhante* está vinculado al surgimiento de un fenómeno en el barrio *Recife Antigo*, el *Traga a Vasilha*.¹⁴³ El evento empezó en el año 2000, cuando algunos *batuqueiros* de clase media del referido *maracatu-nação*, entre ellos Bruno Oschôa, deciden encontrarse para *batucar* libremente una vez a la semana, incluso en los meses en que no había ensayos. Después de ser expulsados de algunos barrios de clase media de la ciudad debido al ruido que hacían, los jóvenes deciden encontrarse en este barrio central, famoso por concentrar muchos antros, jóvenes y turistas, y allí permanecen hasta hoy. El grupo de *batuqueiros*, se encuentra todos los viernes por la noche alrededor de las 23:30 y tocan hasta las 3 de la mañana. El encuentro está abierto a cualquier persona, independientemente del grupo, técnica o nivel de conocimiento musical, basta con llevar su instrumento o conseguirlo prestado. En los primeros años, *Mestre Walter* frecuentaba estos encuentros asiduamente, lo que ayudó a popularizar y difundir el lenguaje musical de *Estrela Brilhante*, así como a atraer más jóvenes a formar parte del *maracatu*. El éxito del

¹⁴³ Traducción al español: “traiga la cubeta”

Traga a Vasilha fue tan grande que muchos jóvenes de grupos de percusión se integraron y muchas personas se reunieron alrededor de la *batucada* para bailar, beber y platicar con sus amigos. Con el paso de los años, otros *mestres* de *maracatu* empezaron a participar en el evento, de modo que el lenguaje musical ya no es exclusivo de *Estrela Brilhante*, y los *batuqueiros*, que eran mayoritariamente de clase media, ahora son en su mayoría jóvenes *maracatuzeiros*, principalmente de los *maracatus-nação* *Aurora Africana*, *Almirante do Forte*, *Leão da Campina*, *Estrela Brilhante de Igarassu*¹⁴⁴ y el propio *Estrela Brilhante*. El evento ha tenido años de mayor y menor popularidad, pero independientemente de la cantidad de personas, es importante resaltar que hasta hoy, aunque Bruno Oschôa o los demás organizadores no aparezcan, la *batucada* se lleva a cabo con los *batuqueiros* que estén ahí, o sea, el evento tiene fuerza suficiente para realizarse por sí solo, sin necesidad de una gestión centralizada.

Finalmente, mientras el *Estrela Brilhante*, a lo largo de casi una década se estructuraba, fortalecía y consolidaba como grupo por medios innovadores, los demás *maracatus-nação* concentraban sus esfuerzos en ser los campeones del concurso carnavalesco, invirtiendo el dinero de la subvención carnavalesca únicamente con este fin, sin participar u obtener otras fuentes de ingreso o incluso sin articular otros tipos de capital simbólico que no necesariamente resultaran en ingresos a corto plazo, aunque quizá representarían mucho a largo plazo. Solamente a principios de los años 2000, con la desestructuración de *Maracatu Nação Elefante*, *Estrela Brilhante* pasaría a turnarse con *Porto Rico* el campeonato del concurso. En esos mismo años, un joven *mestre* de *maracatu*, el ya mencionado Chacon Vianna, asumiría el *batuque* del *maracatu Porto Rico*, y asumiría las mismas estrategias de su rival para afirmarse en el mercado cultural, o sea, introduciendo nuevas células rítmicas a su *baque*, creando una identidad muy particular, ofreciendo talleres de *maracatu* y estableciendo enlaces con jóvenes de las clases medias. Actualmente, estos dos grupos son los más grandes y bien estructurados, y también mantienen una fuerte rivalidad que a veces resulta en violencia entre sus participantes y admiradores.

¹⁴⁴ Actualmente existen dos grupos homónimos llamados *Estrela Brilhante*, uno ubicado en Recife y otro en Igarassu. Los grupos no mantienen ningún tipo de relación, son totalmente independientes y presentan lenguajes musicales muy distintos, sin embargo, hay una suposición al respecto de que el grupo de Recife podría ser una disidencia del grupo de Igarassu, ocurrida a principios del siglo XX, pero la información carece de comprobación histórica. Para más información, ver (LIMA, 2008).



Mestre Walter en frente a parte del batuque de Estrela Brilhante en el desfile del grupo. Foto disponible en su página oficial en Facebook.

Después de estos primeros movimientos de difusión del ritmo del *maracatu* hacia la clase media en los años 1990, la primera década del siglo XXI estaría marcada por un verdadero *boom* de grupos de percusión. Es importante destacar que hasta 1999, los grupos de *maracatu* no tradicionales montaban un *performance* con *batuque* y corte, así que su percusión no tenía demasiada relevancia, por esta razón, estos grupos eran vistos como *maracatus*, e incluso, no eran siquiera diferenciados por grande parte del público, de los grupos tradicionales; eso porque la afluencia de personas que iban a disfrutar de los *maracatus-nação* en el concurso carnavalesco se limitaba a las comunidades *maracatuzeiras* y el resto de la población de Recife, su área metropolitana o turistas, los cuales sólo veían los *maracatus* cuando desfilaban libremente por las calles, así que, frente a la poca familiaridad con la cultura en su *locus* tradicional, estos equívocos eran y todavía son muy frecuentes entre el público lego. Finalmente, frente a esta realidad de *maracatus* que poseían corte y *batuque* pero que no eran reconocidos por la comunidad *maracatuzeira* como *maracatus-nação* auténticos, se popularizó el término *maracatus parafolclóricos*. Sin embargo, en los años 2000, un nuevo fenómeno tomaba cuerpo en las calles de Recife y Olinda, el surgimiento y popularización de grupos que utilizaban los instrumentos tradicionales de los *maracatus*, y ejecutaban el ritmo del *maracatu* u otros ritmos de la cultura tradicional pernambucana de manera creativa, pero que no presentaban corte real o cuerpo de danza. Esos grupos serían denominados grupos de percusión, y la categoría se volvería tan amplia frente a la

diversidad de formatos de los grupos, que hasta los *maracatus parafolclóricos* serían encuadrados en ella.

2.4 Grupos de percusión: una nueva forma de ser pernambucano y disfrutar del carnaval

El primer grupo con este nuevo formato del que se tiene registro se llamaba *Corpos Percussivos*, y estaba indirectamente relacionado al *Estrela Brilhante*, ya que su creador y director era Jorge Martins. A finales de los años 1990, el percusionista dividía su tiempo entre su trabajo como educador social, las actividades del *maracatu* y también de su banda *Cascabulho*. En aquel entonces su banda se presentaba con frecuencia en la escena local y también tuvo la oportunidad de hacer giras por Brasil y Europa en eventos y festivales de mediana dimensión. Debido a la popularidad de su trabajo y el capital simbólico que agregaba su trayectoria personal, que lo vinculaba al *Estrela Brilhante* y otros grupos de cultura popular pernambucana, Jorge recibía solicitudes de clases de percusión por parte de jóvenes percusionistas de clase media de la ciudad y también de otras partes del país y del mundo. En síntesis, el conocimiento adquirido a través de su vivencia con las culturas populares, sumado al adquirido en los conservatorios de música, hizo que Jorge tuviera un saber de valor único. Él podría enseñar un gran repertorio de ritmos tradicionales con la legitimidad de alguien que conocía los métodos y saberes de la educación musical formal. De esta forma, los jóvenes tendrían acceso al “saber tradicional” sin necesidad de adentrarse en el desconocido territorio de las comunidades afro recifenses; es necesario recordar que en este periodo los caminos para llegar a los *mestres* de la cultura popular no eran tan sencillos y conocidos, aparte de que los códigos de comunicación y métodos de enseñanza eran distintos.

Al principio, Jorge daba clases particulares o a pequeños grupos de personas que lo contrataban en su propia residencia en el *Morro da Conceição*, pero en 1999, debido a la gran cantidad de personas que lo buscaban, Jorge decidió rentar un espacio en el bohemio barrio de *Recife Antigo*, donde podría dar clases de percusión a grandes grupos de personas. Así, el joven percusionista abrió un curso regular de percusión en un ciclo anual, en el cual enseñaba ritmos como *maracatu*, *coco*, *afoxé*, *ciranda*, *candomblé*, entre otros, pero utilizando principalmente instrumentos de *maracatu*. Para participar en las clases bastaba pagar una mensualidad, los instrumentos eran facilitados por Jorge. Este nuevo formato marca también una instrumentalización y profesionalización del

conocimiento, o sea, el conocimiento se ofrece a través de un intercambio monetario. En *Estrela Brilhante* no había y todavía no existía este tipo de intercambio para las personas exteriores a la comunidad que deseen participar, pero existían otras formas de cambio, más centradas en estructura de don y contra-don basadas en las relaciones personales (GODELIER, 2000; MAUSS, 1991). Por más que no se cobraran mensualidades para aprender *maracatu* en la comunidad, se esperaban otros tipos de don, aunque de modo velado, tales como: participación en las actividades más allá de los ensayos, respeto a las jerarquías, una cierta lealtad al grupo e incluso el establecimiento de relaciones de amistad con los *maracatuzeiros*. Bajo esta lógica, la actitud de tomar parte del *maracatu* por un tiempo y después desaparecer sin dar noticias o explicación, podía ser algo mal visto por los *maracatuzeiros*, pues dentro del esquema de don y contra-don, cerrar un flujo que fue abierto no es algo sencillo, la continuidad de la alianza es algo esperado para la manutención de la dinámica y estructura del grupo. Aunque lealtad, amistad y sociabilidad también puedan ocurrir dentro de un grupo de personas que toman clases de percusión, el código que predomina es que, en principio, una vez que el pago está hecho, no existe ningún tipo de compromiso o deuda del alumno para con el profesor o grupo. Acabado el ciclo, los alumnos tendrían la oportunidad de presentarse en el carnaval por medio de un *bloco* de percusión en las calles del *Recife Antigo*. De este modo, participar en las clases de Jorge tendría dos agentes motivadores además de la cuestión de la sociabilidad, los cuales eran: aprender o perfeccionar los conocimientos en percusión y participar en el carnaval, pero ya no como admirador sino como *performer* de *Corpos Percussivos*.

A partir de entonces, en la primera década de los años 2000, una infinidad de grupos con el molde de *Corpos Percussivos* empezaron a ocupar los espacios del *Recife Antigo* y del sitio histórico de Olinda. Algunos de ellos con la base rítmica del *maracatu* enseñado por Jorge, o sea, de *Estrela Brilhante* y otros con las bases de *Maracatu Nação Pernambuco* o incluso *Porto Rico*.

Es interesante destacar que, a pesar del fracaso del proceso de revitalización del *Recife Antigo*,¹⁴⁵ los grupos de percusión se apropiaron del espacio, convirtiéndolo en

¹⁴⁵ A mediados de los años 1990 el barrio de *Recife Antigo* pasó por un proceso de revitalización que tenía como objetivo revertir la degradación por la cual el sitio pasaba, con sus edificios descuidados, prostitución y violencia urbana. El proyecto buscaba restaurar los edificios antiguos y crear espacios de entretenimiento y ofrecer servicios destinados a un público de turistas y personas con capital económico más elevado. El resultado de la revitalización, marcadamente gentrificado, no fue satisfactorio, ya que los establecimientos comerciales como tiendas, restaurantes y bares ubicados en las zonas revitalizadas, no

un punto de encuentro para tocar *maracatu*. De cierta manera, entre los objetivos de los poderes públicos estaba la conversión del espacio en una atracción turística con ofertas culturales y opciones de entretenimiento, así que dicha apropiación de los grupos les funcionó muy bien, ya que las tardes de domingo se han convertido en verdaderos eventos donde se puede caminar por las calles, sentarse en una mesa de bar, tomar una bebida o comer un antojo típico, mientras se aprecia la percusión del *maracatu*. Debido a la gentrificación, los precios de comida y bebida e incluso los estilos de las tiendas, se dirigen a un público de mayor poder adquisitivo, por lo que el público que frecuenta el sitio es distinto al que suele frecuentar otros barrios centrales de Recife, como *São José*, *Santo Antônio* y *Boa Vista*, zonas donde hay un importante comercio popular. Destaca también, que por mucho que sea descentralizado y amplio, el carnaval de Recife más buscado por los turistas y la clase media es el carnaval del *Recife Antigo*, mientras que en otras partes de la ciudad se observa un menor cuidado respecto a la infraestructura, seguridad, decoración e incluso la comida ofertada por los vendedores ambulantes. Por eso, se puede concluir que *Recife Antigo* es el *locus* del carnaval mejor vendido en los medios masivos.

...essa ala do maracatu e caboclinho era no bairro de São José ... e houve no Recife Antigo essa coisa da restauração dos prédios e daí ... se formou um carnaval ali que não existia antigamente, e depois da reforma, dessa restauração do Recife Antigo passou a ter esse carnaval lá e foi nesse carnaval que eu conheci o maracatu... (R., 60 años, batuqueira de clase media de grupo de percusión y maracatu-nação 26/01/16)¹⁴⁶

Especificar la cantidad exacta de grupos de percusión tanto en Pernambuco como en otras partes de Brasil y del mundo no es tarea sencilla, ya que no hay datos oficiales y muchos grupos, aunque tengan blogs o páginas en Facebook, tienen un tiempo de vida corto y súbitamente interrumpen sus actividades. Sin embargo, se puede

logran mantener una clientela y cierran después de poco tiempo. Los días más concurridos son martes y viernes por la noche y domingo por la tarde, y el público, a pesar de estar presente, tiene como prioridad disfrutar de la música y ofertas culturales gratuitas, dejando el consumo en segundo plano, por eso los comercios más elitizados no logran tener sustentabilidad. Para más información acerca del tema, ver: MELO, Julia Morim de. *Mais Além da Rua do Bom Jesus: a revitalização do Bairro do Recife, a população e outros usos do local*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFPE, Recife, 2003.

¹⁴⁶ Esa ala del *maracatu* y *caboclinho* era en el barrio de *São José*...y hubo en el *Recife Antigo* esa cosa de restauración de los edificios y entonces... se formó un carnaval ahí que no existía antes, y, después de esa reforma, de esa restauración de *Recife Antigo*, comenzó a haber carnaval allá y fue en este carnaval donde conocí al *maracatu*...”(R., 60 años, batuqueira de clase media de grupo de percusión y *maracatu-nação* 26/01/16)

calcular la existencia de más o menos 9 grupos en el *Recife Antigo* y 6 más en el sitio histórico de Olinda.¹⁴⁷ El movimiento de los grupos de percusión ya tuvo más fuerza que en la actualidad; según la observación realizada en campo en 2016, la impresión es que hubo una disminución en comparación con los años de 2008 y 2009, por ejemplo. Testimonios de personas que participan en la escena confirman tal hipótesis:

*Diminuindo sim...o interesse foi se perdendo porque as influencias, por exemplo do Mangubeat também foram se esvaindo...deixou muitos frutos né, eu acho que o maracatu não vai voltar mais... para aquele gueto onde ele estava até o início da década de 90, o maracatu reconquistou um espaço, (mas já) não é aquele espaço do final da década de 90, dos anos 2000, acho que não vai ser mais assim... acho que essa onda...é uma onda que veio mas que vai...¹⁴⁸ (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa en un grupo de percusión y que participó en *maracatu-nação*, 22/01/16).*

Los grupos suelen ensayar y/o impartir clases de percusión una vez a la semana, cobran mensualidades, ofrecen los instrumentos y suelen ser abiertos para personas de cualquier nivel de conocimiento musical. A diferencia de las primeras generaciones de jóvenes que buscaban este tipo de actividades, actualmente la mayoría de las personas que buscan aprender *maracatu*, no sólo en Pernambuco sino en otras partes del país y del mundo, no son artistas, músicos o percusionistas profesionales, es decir, no sólo no tienen formación formal en música sino que tampoco tienen familiaridad con otros instrumentos, o sea, la experiencia de tocar *maracatu* generalmente es el primer contacto del alumno con un instrumento musical. La mayor parte de los instrumentos de *maracatu* no son tan complicados de aprender, con pocas clases ya es posible notar mejoras en la habilidad de tocar, así que esta supuesta rapidez de aprendizaje y dinamismo para formar parte de una orquesta de percusión es algo muy motivador para los principiantes.

Así como *Corpos Percussivos*, la mayor parte de los grupos tienen como una de las principales motivaciones el *performance* en el carnaval, y difícilmente existen

¹⁴⁷ Los grupos observados en el *Recife Antigo* en el período del carnaval de 2016 son: *Maracatu Fantástico A Cabra Alada, Paranambuca, Pernambucarte, Yalú, Maracatomico, Brincante Popular, Tambores do Mundo, Quebra Baque y Baque Mulher*; en Olinda se observó a: *Conxitas, Bata Doni, Maracatu Nação Pernambuco, Maracatu Nação Camaleão, Maracatu Badia, Batuques de Pernambuco*. En la periferia de Recife es posible encontrar el grupo *Várzea do Capibaribe*, disidente del *Nação Pernambuco*; también hay registros de grupos que ya no existen como el propio *Corpos Percussivos, Ouro do Porto, Baque das Ondas, Baquenambuco, Baque de Luanda, Baque da Lua y Batuque Estrelado*.

¹⁴⁸ Disminuyendo... sí, el interés fue perdiéndose porque las influencias, por ejemplo, del *Mangubeat* también se fueron disipando... dejó muchos frutos, creo que el *maracatu* ya no va a regresar...a aquel gueto donde se ubicaba hasta el inicio de la década de 90, de los años 2000, creo que ya no va a ser así... creo que esta ola... es una ola que vino pero que se va..." (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa en grupo de percusión y que ya participó en *maracatu-nação*, 22/01/16).

contratos para *performances* fuera de este periodo, así que los grupos no tienen un carácter de grupo profesional. Cuando hay algún tipo de *performance* a cambio de pago, el dinero generalmente es utilizado para cubrir los gastos de transporte y alimentación, o incluso invertido en la manutención de los instrumentos y demás materiales. Por más que haya pagos de mensualidad, la mayor parte de los directores de estos grupos afirman que los ingresos no son suficientes para su sustento personal, o sea, la mayor parte de lo que entra sirve para pagar renta del espacio de ensayo y demás gastos generadas por el grupo, y sobra muy poco para el líder. Este dato es algo importante, pues revela que son raras las personas fuera del contexto tradicional que efectivamente viven del *maracatu*.

Lo directores son en su mayoría músicos profesionales, así que reciben ingresos por medio de otros proyectos y trabajos. El aprendizaje que estos directores obtuvieron del ritmo del *maracatu* generalmente se dio por medio de otros grupos de percusión, pero hay casos de regentes que ya participaron en algún *maracatu-nação*. Hay muchos relatos, por ejemplo, de personas que participaron en las primeras generaciones de alumnos de Jorge Martins y que después formaron sus propios grupos, como es el caso de los directores de *Yalú* y *Pernambuco*.

Los grupos de percusión en Pernambuco poseen muchas características en común, pero también muchas diferencias. Por esta razón, en este estudio se optó por la observación de tres grupos con perfiles distintos: *Maracatu Fantástico A Cabra Alada*, *Conxitas* y *Paranambuca*.

Maracatu Fantástico A Cabra Alada fue fundado en 1995 por disidentes del *Maracatu Nação Pernambuco*. Según su director, Valdson Silva, los disidentes no estaban de acuerdo con la manera de conducción del grupo, que priorizaba el carácter de profesionalización en lugar de la diversión; por tal razón, estas personas fundan su propio grupo que, al igual que *Nação Pernambuco*, posee un cuerpo de percusión y cortejo real. De 1995 hasta 2003, el grupo ensayaba en el sitio histórico de Olinda, pero se movió al *Recife Antigo* desde entonces. Sus ensayos tienen lugar a partir de septiembre en la calle Guia de las 19 a las 21; de un lado se concentra el *batuque* mientras del otro se concentran las personas del cortejo, que ensayan los pasos de danza al estilo de *Nação Pernambuco*. Muchas personas llegan un poco antes de que empiecen las actividades, aprovechan el tiempo para comprar una bebida o un antojo con los vendedores ambulantes o en bares de la zona y socializan. Lo mismo se pasa después del ensayo, o sea, el momento anterior y posterior son oportunidades de socialización y

movimiento de la economía local. La socialización entre miembros antes y después del ensayo es algo recurrente y hasta fundamental en este tipo de grupos, ya que, como se puede observar, más que aprender un instrumento por una cuestión profesional o de técnica, uno de los mayores motivadores para tomar parte en dichos grupos, aunque no sea tan consciente, es el contacto social.



Cabra Alada desfilando en el carnaval, foto por Anizio Lopes.

De acuerdo con Valdson, el grupo es “anárquico”, ya que no cobra mensualidades, no tiene sede y está abierto a cualquier persona que desee participar. Sin embargo, para ensayar es necesario tener un instrumento propio y para desfilarse en el carnaval hace falta comprar el vestuario, que cambia año con año, y su costo se considera elevado, principalmente para las mujeres, por la cantidad de tela que llevan los vestidos y a los primorosos detalles; la ropa de las mujeres llega a costar hasta 115 dólares. Por coincidencia, el director de vestuario del grupo es también João Neto, el mismo artista plástico que ideó los vestuarios y estética de *Nação Pernambuco*. De hecho, el *performance* del *Cabra Alada* es uno de los más filmados y fotografiados por los medios masivos que hacen la cobertura del carnaval, debido a su espectáculo visual. Por más que en los ensayos la cantidad de personas oscile entre 50 y 70, se estima que cerca de 180 personas toman parte en los desfiles que tienen lugar el domingo de la semana pre-carnavalesca y el domingo y martes de carnaval, en las calles del *Recife*

Antigo, o sea, muchos se unen al grupo solamente el día de los desfiles. En estas ocasiones, las calles de la región se encuentran llenas de turistas y personas locales que admiran el carnaval y luego acompañan y aprecian el cortejo del *maracatu*. En el carnaval de 2016, la cantidad de personas aglomeradas era tan grande que apenas se podía caminar, y el espacio cerca del cortejo fue disputado.

La corte de este grupo lleva algunos personajes tradicionales como rey, reina, príncipes, princesas, *damas do paço*, *porta estandarte*, algunos *orishás*, y *baianas* así como algunos personajes de creación del grupo, como una persona disfrazada de cabra, obispo, ventarrón y otra de hechicero. Estos personajes tienen relación con la leyenda creada por João Neto, a la cual el grupo rinde tributo.¹⁴⁹ Debido al elevado costo de los vestuarios, la mayor parte de las personas que forman parte del grupo son blancas de clase media-alta. El grupo cuenta con médicos, empresarios, abogados y también políticos de la ciudad. La media de edad también es un poco más alta que en los demás grupos, pues concentra muchas personas de entre 35 y 60 años. En los primeros años del grupo, el estilo de percusión seguía los patrones rítmicos de *Maracatu Nação Pernambuco*, y el grupo tenía la fama de tocar bien, sin embargo, debido al carácter abierto y relajado de la gestión del grupo, el flujo de personas que entran y salen, y la ausencia de talleres de percusión, el *batuque* del grupo se modificó a lo largo de los años con la ejecución de menos variaciones y una pérdida de calidad. En sus *performances*, *Cabra Alada* ni siquiera canta *toadas*, las células rítmicas son dirigidas por un regente y los demás *batuqueiros* las reproducen; cuatro o cinco percusionistas más avanzados ejecutan variaciones en el *baque* pero, con una base débil, es difícil hacer que el total de la percusión suene bien. Ese hecho acarreó una crisis en el grupo e hizo que muchos *batuqueiros* buscaran grupos que priorizaran la técnica musical. Las circunstancias hicieron que *Cabra Alada* se convirtiera en un grupo que da prioridad al espectáculo visual proporcionado por sus vestuarios y el entretenimiento de sus

¹⁴⁹ Según la leyenda, un cierto día una guacamaya que volaba por Recife, fue sorprendida por un viento fuerte y llevada hasta el interior del estado; una cabra, al ver las heridas de la guacamaya, decidió cuidarla, y durante su recuperación, la guacamaya le contaba historias acerca del carnaval de Recife. Así que las heridas sanaron, el pájaro pregunta a la cabra como podría agradecerle. La cabra pide a la guacamaya que la lleve a Recife para disfrutar del carnaval. La guacamaya se disculpa y dice que lamentablemente Recife está lejos y que no aguantaría volar cargando la cabra. La cabra entonces se acuerda de que en el pasado había cuidado a un hechicero y que él le debe un favor. Así, a petición de la cabra, el hechicero le regala alas, y desde entonces, una vez al año, la cabra y la guacamaya vuelan hacia Recife para disfrutar del carnaval. (Información concedida por Valdson Silva, 55 años, participante de los primeros años del *Maracatu Nação Pernambuco* y fundador del *Maracatu Fantástico A Cabra Alada*, 15/03/12)

participantes al desfilan juntos en el carnaval. Por esta razón, el grupo a veces es descalificado por otros grupos, reconocidos por su calidad musical, lo cual revela que la escena de los grupos de percusión no está libre de disputas. Por otro lado, las personas que siguen participando en *Cabra Alada*, enaltecen la atmósfera familiar, relajada y descomprometida, sin cobranzas rígidas en relación a la frecuencia en los ensayos o técnica de percusión y danza.

...o que a gente faz no Cabra Alada é uma coisa que tá mais ligado à diversão, ao relax, ao relaxamento, você tá tocando, tem pessoas tirando foto, você vai pedir pra mudar o toque e o cara tá tirando a foto com a família... (F., 51 años, batuqueiro de clase media que participa en grupo de percusión y que ya participó en maracatu-nação, 22/01/16).¹⁵⁰

El otro grupo observado a lo largo del trabajo de campo en el carnaval de 2016 fue *Conxitas*, grupo exclusivamente femenino compuesto de *batuque* y danza pero sin corte real. El grupo fue fundado en Olinda en 2005 por un grupo de amigas que querían tocar percusión en el carnaval. Con el tiempo el grupo creció y muchas mujeres pedían participar, así que surgió la necesidad de organizar ensayos y talleres de percusión y danza. El grupo surgió a partir de un discurso feminista, o sea, el propósito era demostrar que las mujeres también sabían tocar tambores; es importante recordar que durante muchos años, a las mujeres se les prohibía participar en el *batuque* de los *maracatus-nação*. El vestuario de las chicas expresa feminidad, ya que predomina la popular tela brasileña llamada *chita*, que está compuesta de un algodón rustico con tramas largas y estampado floral. Históricamente la tela fue asociada a las clases más bajas y utilizada para confeccionar las ropas tradicionales de algunos grupos de cultura popular como el *tambor de crioula* y el *cacurá* en el estado de *Maranhão*, pero en la actualidad la tela ha ganado un nuevo *status* al ser apropiada por estilistas y diseñadores. El nombre del referido grupo consiste en un juego de las palabras “con” y la tela “chita”, lo que resulta en *Conxitas*.

Los ensayos de percusión y danza tienen lugar simultáneamente a partir de septiembre, los domingos en el sitio histórico de Olinda, en la zona de la *Praça do Carmo*.¹⁵¹ Con la cercanía del carnaval, las integrantes empiezan a ensayar también los sábados y a veces entre semana. Para participar en el grupo es necesario pagar una

¹⁵⁰ [...] lo que hacemos en *Cabra Alada* es una cosa que está más vinculada a la diversión, al *relax*, al relajamiento: estás tocando y hay personas que están sacando fotos, pides que cambien el toque y la persona se está sacando fotos con la familia...” (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa en grupo de percusión y que ya participó en *maracatu-nação*, 22/01/16).

¹⁵¹ Plaza del Carmo.

mensualidad de cerca de 15 dólares y el vestuario cuesta alrededor de 40 dólares, pero a lo largo del año, se organizan rifas y bingos para obtener fondos que son invertidos en la compra de tela, lo que disminuye el costo por persona. Al principio, la alumna no necesita tener su instrumento, pero después de que aprende a tocar todos se le recomienda dedicarse a uno y que, de preferencia, sea suyo. El grupo no toca exclusivamente *maracatu*, de hecho, a pesar de que los instrumentos son de *maracatu*, se explotan otros ritmos de la cultura popular pernambucana. El grupo también tiene por hábito mezclar canciones de la *MPB*¹⁵² con la percusión de las *alfaias*. La danza también es estilizada: el *maracatu* se baila de manera similar a los patrones de *Maracatu Nação Pernambuco* y los otros ritmos son igualmente bailados con pasos inspirados en los de las culturas populares, pero de forma creativa.



Conxitas desfilando en Olinda.

El repertorio y los arreglos musicales y coreografías, cambian año con año, en función de un tema. En 2016 el tema fue *Chico Science*, en homenaje al año en que el artista cumpliría 50 años. Los ensayos del mes que antecedió al carnaval no contaban con muchas personas, la media era de 20 personas en el *batuque* y 10 en la danza, pero en los días del desfile oficial, había por lo menos 60 mujeres en el *bloco*, lo que da a entender que, por más que muchas no asistan a los ensayos con regularidad, la participación en el carnaval es la prioridad. El grupo desfila el sábado de carnaval en

¹⁵² Siglas que definen Música Popular Brasileira, género que encuadra a toda una serie de artistas y ritmos.

Olinda y el martes en la tarde en el *Recife Antigo*. Su desfile cuenta con un pequeño equipo de sonido ambulante conectado a un micrófono, donde algunas mujeres cantan las canciones y *toadas*, de modo que para el carnaval de 2016 el equipo también estaba conectado a una guitarra eléctrica, donde una chica tocaba arreglos de *Chico Science*. En la primera fila, una chica carga el estandarte del grupo y detrás de ella se colocan las chicas que bailan, seguidas de las chicas de la percusión y, por último, el mini-carro que carga el equipo de sonido. Alrededor de ellas, un grupo de hombres, compuesto por amigos y familiares, que vestían una playera de identificación con el grupo, se daban las manos formando una cadena de protección. Esta cadena es fundamental para que las chicas tengan espacio para tocar y caminar en la calle, especialmente en Olinda, donde las calles son estrechas y la cantidad de personas es elevadísima. El sol y el calor intensos, sumados a la ausencia de sombra y la aglomeración de personas, hace que la experiencia de acompañar al *bloco* sea algo especialmente intenso, que exige mucha energía y disposición, y cabe imaginar que tocar en el grupo tampoco es tarea fácil. En el desfile del *Recife Antigo*, la situación es menos dramática, ya que el sol al fin de tarde ya no es tan intenso y las calles suelen ser más amplias.

Como *Cabra Alada*, *Conxitas* casi no tiene contratos para presentarse fuera del periodo carnavalesco. La responsable de la regencia es la joven Bárbara Gomes, de 26 años, mujer negra proveniente de las “favelas”, que a lo largo de su infancia y adolescencia participó en proyectos sociales donde aprendió percusión. La percusionista entró al grupo cuando cumplió 18 años, por invitación de las directoras, y a los 21 años asumió la regencia. Según Bárbara, la única persona que obtiene ingresos con el grupo es ella, pero su sustento completo lo consigue por medio de otros proyectos y grupos musicales en los que participa. El perfil de las mujeres que participan en el grupo es muy diverso, pues la edad varía entre los 18 y los 50 años, hay chicas blancas y negras de distintos contextos, desde profesionales liberales hasta universitarias o chicas en situación de vulnerabilidad a quienes no se les cobra mensualidad para frecuentar el grupo. A pesar de ser uno de los grupos más populares de la escena y de llamar mucho la atención por estar compuesto exclusivamente por mujeres, el grupo recibe críticas por parte de otros grupos de percusión que solamente se dedican a tocar *maracatu*. Según algunas personas de estos grupos, el trabajo creativo que *Conxitas* presenta es una descaracterización de los *baques* de *maracatu* y es perjudicial para la cultura. Por otro lado, *Conxitas* no lleva la palabra *maracatu* en su nombre y ni siquiera se considera un *maracatu*, oficialmente son un grupo de percusión. Según Bárbara, el ritmo del

maracatu es su base, pero el grupo ve como un valor la variedad de ritmos. De hecho, es importante destacar que muchas personas eligen tocar en este tipo de grupos debido a la variedad de ritmos con que trabajan, y por considerar que el ritmo de *maracatu* tal como lo tocan los grupos tradicionales resulta aburrido:

...eu gostei, porque a proposta de não só tocar o maracatu... como era um grupo que tocava as manifestações populares daqui eu gostei, foi algo que fui pra olhar, de repente gostei e fui ficando... (E. 34 años, *batuqueira* en grupo de percusión, 28/01/16).¹⁵³

Por otro lado, algunos *batuqueiros* valoran el hecho de que los grupos de percusión toquen el *maracatu* sin mezclarlo con otros ritmos:

...ao mesmo tempo eu vi o quanto esses grupos que estão lá, não entendem, não compreendem...é doloroso ouvir tocar, e é um grupo de percussão...tocando muito maracatu, mas daqui a pouco toca uma loa e entra com uma música do Roberto Carlos...ou então grupos que se denominam maracatu, mas fazem um som horroroso, não compreendem a levada... tá errado... não é assim, assim é samba, a gente vai fazer o que? Maracatu? Então como é que toca o maracatu? (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa en un grupo de percusión y que ya participó en *maracatu-nação*, 22/01/16).¹⁵⁴

Finalmente, es interesante describir al tercer grupo observado, *Paranambuca*, que a diferencia de *Cabra Alada* y *Conxitas*, no posee cuerpo de danza, y se enfoca solamente en la percusión. La estructura y formas de expresión del grupo son muy semejantes al extinto *Corpos Percusivos*, y según parece, es el grupo más grande que desfila por las calles de *Recife Antigo* y *Olinda*, al contar con casi 200 personas en su *bloco*. Este grupo posee una sede donde guarda sus instrumentos y ofrece talleres de *maracatu* los fines de semana. Los talleres se dividen por categorías, o sea, el alumno puede elegir entre aprender a tocar *agbe*, *alfaia* y *caixa*, o atabaque. Cada categoría tiene dos niveles, básico y avanzado, y cada nivel tiene la duración de un semestre. Las clases siempre empiezan en los meses de marzo y agosto, y a partir de noviembre empiezan los ensayos abiertos los domingos al fin de la tarde en la calle *Marquês de*

¹⁵³ [...] a mí me gustó la propuesta de no sólo tocar *maracatu*...como era un grupo que tocaba las manifestaciones populares de acá, a mí me gustó, algo que fui a ver y de repente me gustó y me fui quedando... (E. 34 años, *batuqueira* en grupo de percusión, 28/01/16).

¹⁵⁴ [...] al mismo tiempo, vi lo que esos grupos que están ahí no comprenden... es doloroso escucharlos tocar, es un grupo de percusión... tocan mucho *maracatu*, pero de pronto tocan una *toada* y entra una canción de Roberto Carlos... o entonces son grupos que se denominan *maracatu* pero suenan horrible, no entienden el ritmo... “no es cierto... no es así, así es *samba*, ¿qué vamos a hacer? ¿*Maracatu*? ¿Entonces, cómo se toca el *maracatu*? (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa de grupo de percusión y que ya participó de *maracatu-nação*, 22/01/16).

Olinda en Recife Antigo, donde los alumnos de todas las categorías o niveles e incluso alumnos de los otros años se juntan. Para participar en el grupo, los novatos tienen que participar en los talleres mediante el pago de una mensualidad de alrededor de 20 dólares y los veteranos pagan una mensualidad simbólica para la manutención del grupo, de 5 dólares. El grupo también promueve encuentros con los veteranos una vez al mes, para que ensayen y no olviden sus conocimientos musicales. Aparte de eso, todos deben pagar el valor del vestuario, una ropa sencilla y confortable, con los colores de la bandera de Pernambuco que cuesta alrededor de 35 dólares y se recomienda que los veteranos aporten su propio instrumento, ya que la cantidad que los organizadores poseen es limitada.

El nombre del grupo *Paranambuca*, hace referencia a la manera como los indígenas llamaban a la región en los tiempos coloniales, y su símbolo es un indígena cargando una *alfaia*. La elección, tomada por este y otros grupos de percusión, de utilizar los colores del estado revela que hay una exaltación del *maracatu* como parte de la identidad pernambucana en detrimento de la identidad negra. A pesar de este contexto, el grupo tampoco se define como un *maracatu*, pues debido a su mezcla de ritmos se define como grupo de percusión. Su director y regente, Fernando Ribeiro, aprendió los ritmos de las culturas tradicionales pernambucanas por medio de las clases de Jorge Martins en *Corpos Percussivos*, y después de algunos años, en 2011, formó su propio grupo con el apoyo de algunos amigos. Como se trataba de una reunión de amigos, el crecimiento del grupo no era algo esperado, pero frente a este hecho, Fernando, con el apoyo de Ana Cardoso, organizó la estructura del grupo para que todo funcionara bien. Según él, debido a los costos de renta, mantenimiento de instrumentos y la contratación de algunos servicios básicos, la ganancia del grupo es mínima, lo que da lugar a que el grupo se configure como auto-sustentable y nada más. Tanto él como los otros miembros poseen otros empleos que les sirven de sustento.

Este grupo tiene una gran cantidad de jóvenes universitarios, blancos en su mayoría. Sus arreglos musicales son variados y acelerados, de manera que el público es fácilmente enganchado, lo que genera mucha interacción con los *batuqueiros*. También en este caso, la mayoría de los miembros no son músicos profesionales, pero son personas que se interesan por la percusión o por el carnaval. El grupo desfila el sábado de carnaval en Olinda, por la mañana, y en el *Recife Antigo* el lunes en la noche; su *performance* es muy dinámico y atractivo, así que son seguidos por muchas personas.

Destaca que sus ensayos abiertos también son muy populares, y llaman la atención de turistas y personas que pasean por las calles de alrededor.



Grupo Parambuca desfilando en Recife.

Más que en cualquier otra parte de Brasil, esta diversidad de formatos de grupos de percusión es característica de Pernambuco. Lo que llama la atención, más allá de la diversidad de formas de expresión y estructura organizacional, es la diversidad de personas que toman parte en ellos: hombres y mujeres de las más distintas edades, clases sociales, razas y estilos. En Pernambuco, a diferencia de otras partes de Brasil, no se puede decir que, en general, los jóvenes busquen grupos de percusión. Además, es posible encontrar desde personas de profesiones consideradas más conservadoras, como abogados, médicos e ingenieros hasta de otras más alternativas o contestatarias, como artistas, diseñadores y científicos sociales, o sea, personas con diversos capitales económicos, culturales y simbólicos. Eso pasa porque en Pernambuco el *maracatu* es una “alteridad” próxima y cotidiana, o sea, incluso antes de que el ritmo se popularizara entre las personas de clase media, cualquier ciudadano del estado sabía qué era el *maracatu*, ya que la cultura carnavalesca es muy fuerte en la región, y en la educación básica, hablar de las culturas tradicionales del estado es parte del contenido enseñado a los niños. Por otro lado, en otras partes de Brasil hay muchas personas que nunca han escuchado el término “*maracatu*” en sus vidas.

Con la popularización del ritmo en los años 90 y 2000, el *maracatu* es cada vez más asociado a una identidad pernambucana, y como tal, podría generar dicho sentimiento de propiedad y pertenencia a cualquier pernambucano, lo cual desplaza la cultura de su contexto original en las comunidades urbanas afro-pernambucanas. Por esta razón, es importante destacar que la conexión que los participantes de los grupos de percusión sienten con el *maracatu* no se traduce en una conexión real con los *maracatuzeiros*. A pesar de que conozcan esta cultura desde edad muy temprana, la mayoría de las personas no sabían identificar a los grupos que veían desfilar por las calles durante los carnavales de su niñez, o sea, veían un “*maracatu*”, pero no sabían decir si era *Estrela Brilhante*, *Porto Rico*, *Leão Coroado* o incluso un grupo parafolclórico como *Maracatu Nação Pernambuco*.

Además, es posible inferir que la conexión con el ritmo, a pesar de existir, tampoco suele ser la prioridad; en los distintos grupos observados fue posible percibir que la rotación de personas que participaban era muy intensa, o sea, que de un año para otro, los miembros cambiaban mucho. También fue posible percibir que prácticamente la mitad de las personas sólo asistían a los ensayos en las semanas anteriores al carnaval, y muchas sólo llegaban al evento en sí. La media de permanencia en estos grupos es de dos años, por lo que la experiencia de tocar *maracatu* o percusión en general suele ser algo efímero. Eso revela que la prioridad es la fiesta, el entretenimiento, la recreación y la socialización, no el *maracatu* por sí solo:

*... tem que ter a parte musical, tem que tá tudo certinho, tudo direitinho, mas tem que entender as meninas, que tão aqui pra se divertir também, pra brincar, elas tão pagando pra se distrair... beleza, ‘tem a responsabilidade de tocar com vocês nos dias que vocês querem que eu toque, mas eu quero me divertir porque meu estresse é no meu trabalho de segunda a sexta, então eu quero me divertir’...*¹⁵⁵ (Bárbara Gomes, 26 años, regente del grupo *Conxitas*, 19/01/16).

*...eu sempre gostei de olhar e tal, mas acho que agora era o momento porque, eu não tinha meio que planos pro carnaval, não tava com um grupo específico pra brincar o carnaval...*¹⁵⁶ (E. 34 años, *batuqueira* en grupo de percusión, 28/01/16).

¹⁵⁵ Hay que ver la parte musical, hay que tener todo correcto, pero hay que comprender que las chicas están acá para divertirse, para jugar, ellas están pagando para distraerse...ok, “está la responsabilidad de tocar con ustedes los días que ustedes soliciten, pero también quiero divertirme”... (Bárbara Gomes, 26 años, regente del grupo *Conxitas*, 19/01/16)

¹⁵⁶ A mí siempre me gustó mirar y todo eso, pero creo que ahora era el momento porque yo no tenía planes para el carnaval, no estaba con un grupo específico para participar y disfrutar al carnaval...” (E. 34 años, *batuqueira* en grupo de percusión, 28/01/16).

Entre los grupos observados, el *Paranambuca* se destaca por su uso de las redes sociales como medio de difusión, y también como espacio de interacción con sus miembros. Así, por medio de su página en *Facebook* el grupo sube fotos con felicitaciones a los cumpleaños del día, así como fotos de los ensayos, clases y eventos de confraternización. En entrevista, los líderes del grupo Fernando y Ana, afirmaron que hay un esfuerzo por estimular la socialización de los miembros, así como la identificación del grupo como una familia. A los miembros del grupo, más que sólo *batuqueiros*, se les identifica como “*paranambuqueiro*”. De hecho, por medio de los testimonios de los miembros publicados en la página oficial del grupo, el énfasis en la pertenencia y participación en el carnaval es muy clara:

Graças ao Grande Mestre Fernando e a Grande Mestrinha Aninha e a vocês da família Paranambuca, me sinto realizado por ter participado do melhor carnaval do mundo ao lado de vocês que posso carinhosamente chamar de família.

E assim aconteceu! Voltei! Mais feliz do que antes, mais Paranambuqueira do que antes e com uma certeza enorme no meu coração: Tocar Alfaia no Paranambuca me dá asas, me faz voar... me transforma em uma menina livre e feliz! Agradeço por ter vivenciado mais um bellissimo carnaval ao lado de amigos maravilhosos, ou melhor, ao lado da minha família azul!

No primeiro momento a gente já se apaixonou pela vibe que rola entre os azulões, eu como sou apaixonado pela cultura pernambucana e mais ainda por música, fiquei desde o início louco para está ali não só como plateia, e sim como integrante. O resultado de tudo isso foi um lindo carnaval, assim como nunca eu tinha curtido e participado, sempre tive vontade de participar da festa como atração, pois sempre fui plateia. O Paranambuca me trouxe e me deu esse privilégio, não tenho palavras pra agradecer a chance dada, a alegria concedida e a confiança a mim depositada... Não posso esquecer as novas amizades...¹⁵⁷ (subrayados míos).

¹⁵⁷ [...] gracias al gran *Mestre Fernando* y a la gran “*mestrinha*” *Aninha* y a ustedes de la **familia Paranambuca**, me siento realizado por haber participado en el mejor carnaval del mundo al lado de ustedes, a quienes puedo cariñosamente llamar familia.”

¡Y así ocurrió! ¡Regresé! Más feliz que antes, más *Paranambuqueira* que antes y con una certeza enorme en mi corazón: tocar *alfaia* en *Paranambuca* me da alas, me hace volar, ¡hace de mí una chica libre y feliz! ¡Agradezco por haber vivido un bellissimo carnaval más al lado de mis **amigos maravillosos**, o mejor, al lado de mi **familia azul!**”

En el primer momento nosotros nos enamoramos de la vibra que hay entre los azules, yo como soy **un amante de la cultura pernambucana** y aún más por la música, me volví loco para de ahí desde el principio, **no solo como espectador sino como integrante**. El resultado de todo eso fue un lindo carnaval, así como yo nunca había disfrutado y participado, siempre tuve ganas de **participar en la fiesta como atracción pues siempre he sido espectador**. El *Paranambuca* me trajo y me regaló este privilegio, no tengo palabras para agradecer la oportunidad dada, la alegría concedida y la confianza en mí depositada... No puedo olvidar las **nuevas amistades...**” (subrayados míos).

En su estudio acerca de los jóvenes de clase media que tocan *maracatu* en Pernambuco, Leonardo Esteves (2008) afirma que debido a la valorización de los símbolos relacionados a la cultura pernambucana a finales del siglo XX y principios del XXI (como comida, música y artesanía), tocar *maracatu* comenzó a ser asociado a un estilo de vida muy valorado. Según el autor, a las personas que toman parte en este movimiento se les atribuyó la insignia de “MESC” (*Movimento Eu Sou Cultural* – Movimiento Yo Soy Cultural), así, se podría decir “fulano o mengano es un MESC”.¹⁵⁸ La sigla fue bien aceptada incluso entre las personas del movimiento, sin embargo, algunas personas exteriores a él, en una crítica a la supuesta hipocresía o ingenuidad con que los MESC se relacionan con las culturas populares, empezaron a denominarlos *Bumbameusôvo*,¹⁵⁹ que es un juego con el nombre de la manifestación popular típica del estado de Maranhão llamada *Bumba Meu Boi*.

Independientemente de las críticas destinadas a las prácticas de estas personas, está claro que formar parte de un grupo de percusión funciona como constructor de identidad y también como mecanismo de distinción. Sin embargo, si el consumo de la cultura pernambucana es una forma de distinción, el consumo de esta cultura en su *locus* tradicional implica una distinción aún mayor. Esteves afirma que el interés de la clase media por participar en un grupo de percusión o en un *maracatu* tradicional es, en principio, el mismo: distinción, construcción de identidad y estilo de vida, pero en el segundo caso, además de estas características, estaría la autenticidad. El autor agrega que el capital simbólico de los jóvenes que deciden participar en los grupos tradicionales también aumenta por su grado de alternatividad, exotividad e incluso de riesgo, debido a la cuestión de la violencia en las *favelas*. Debido a eso, a diferencia de las personas que toman parte en los grupos de percusión, las personas que buscan los *maracatus-nação* suelen ser en su mayoría jóvenes con un perfil más alternativo y menos conservador, o sea, con la “mente abierta”... porque los elementos que estos jóvenes valoran en la experiencia de tocar en un grupo tradicional son justo aquellos que los participantes de los grupos de percusión evitan: responsabilidad, compromiso con el grupo, rigor con la técnica de percusión, exclusividad del ritmo del *maracatu* y vínculos religiosos:

¹⁵⁸ Destaco que en mi trabajo de campo e inclusive en los años en que viví en Pernambuco nunca he escuchado este término; quizá cayó en desuso o era muy específico dentro de los grupos observados por el autor.

¹⁵⁹ Algo que podría ser traducido literalmente como “bumba mis huevos”, con la obvia alusión a los genitales masculinos.

*Eu sempre soube que o maracatu tinha fundamento religioso, o que não me interessava, essa parte religiosa, o que me interessava era a parte cultural mesmo, foi quando eu descobri que existia o Cabra Alada que é um maracatu de percussão e dança e que não tem vínculo religioso.*¹⁶⁰ (J. 43 años, batuqueira de grupo de percusión, 20/01/16)

*[em um maracatu-nação] eu acho que muda assim o comprometimento, a gente tem mais aquele compromisso realmente de ir, participar, estar ali e no grupo percussivo a gente não tem tanto essa coisa, essa obrigação. Porque acho que a partir do momento que você entra num grupo de nação meio que fica com aquela responsabilidade né de fazer a coisa acontecer, então acho que na hora que eu entrei, entrei pra respeitar a as normas e assim, pra mim, não tive nenhuma dificuldade*¹⁶¹ (R., 60 años, batuqueira de clase media de grupo de percusión y maracatu-nação 26/01/16)

T: (o grupo de percussão) é um grupo de amigos na verdade né que se juntou pra tirar uma onda com o maracatu, não tem nada sério, o Estrela é uma coisa séria, é um maracatu-nação, daí você tem que se comprometer mesmo tem uma responsabilidade com o toque, tem que ficar ligado pra não errar, tem que procurar saber como é que é, tem que comparecer às tocadás, é um compromisso... é muito emocionante você tocar num maracatu-nação... é uma experiência muito forte na vida da pessoa, se você gosta de maracatu vale muito a pena, é incrível a energia do toque... é impressionante, eu não consigo descrever

Anna Beatriz: No ano que vem você pretende tocar no Estrela ou no grupo de percussão?

*T: No Estrela, com certeza*¹⁶² (T., 28 años batuqueiro clase media que participó en un grupo de percusión y actualmente participa en maracatu-nação, 15/02/16)

[...] essa parte pra mim é muito rica que é essa ligação extrema com a religiosidade, que eu acho muito lindo isso, muito legal, pra mim foi muito bom, e quando eu fui pra

¹⁶⁰ “Yo siempre supe que el *maracatu* tenía fundamento religioso, lo cual no me interesaba, esa parte religiosa, lo que me interesaba era la parte cultural, fue cuando descubrí que existía *Cabra Alada*, que es un *maracatu* de percusión y danza y que no tiene vínculo religioso.” (J. 43 años, *batuqueira* de grupo de percusión. 20/01/16)

¹⁶¹ “(en un *maracatu-nação*) yo creo que cambia la manera de comportarse, el compromiso, la gente tiene más aquel compromiso de realmente ir, participar, estar ahí, y en el grupo de percusión la gente no tiene tanto esa obligación. Porque creo que a partir del momento en que formas parte de un grupo de *nação*, como que está la responsabilidad de hacer que las cosas pasen, entonces creo que en el momento en que entré lo hice para respetar a las normas, y así, para mí no hubo ninguna dificultad (R., 60 años, *batuqueira* de clase media de grupo de percusión y *maracatu-nação* 26/01/16)

¹⁶²T: (el grupo de percusión) en realidad es un grupo de amigos que se juntó para jugar al *maracatu*, no es nada serio, *Estrela* es una cosa seria, es un *maracatu-nação*, entonces tienes que comprometerte, hay una responsabilidad con el toque, hay que estar atento para no equivocarse, hay que buscar saber cómo son las cosas, hay que asistir a las tocadás, es un compromiso... es muy emocionante tocar en un *maracatu-nação*... es una experiencia muy fuerte en la vida de una persona.. Si te gusta el *maracatu*, vale mucho la pena, es increíble la energía del toque... es impresionante, yo no puedo describirla...

Anna Beatriz: ¿El siguiente año pretendes tocar en el *Estrela* o en un grupo de percusión?

T: En el *Estrela*, seguro. (T., 28 años *batuqueiro* clase media que formó parte de un grupo de percusión y actualmente participa en *maracatu-nação*, 15/02/16).

*lá eu sabia que ia ter contato com isso, e foi muito bom...*¹⁶³ (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa en un grupo de percusión y que ya participó en *maracatu-nação*, 22/01/16)

Por más que tomar parte realmente en un *maracatu-nação* no implique afiliarse a un *terreiro*, muchas personas que participan en los grupos de percusión afirman que no tienen interés en participar de un grupo tradicional debido al deseo de no vincularse con la parte religiosa, además, ellos temen la responsabilidad excesiva, ya que en un grupo tradicional hay menos tolerancia en relación a las faltas en los ensayos y una enorme competitividad dentro del concurso carnavalesco, así que hay mucho en juego aparte de tocar como forma de entretenimiento. Por otro lado, para la clase media que se acerca, esta responsabilidad y compromiso sumados a la cercanía con la comunidad y con este universo religioso es algo extremadamente valioso, así como el rigor técnico que condiciona la participación en el *batuque*. Estos jóvenes, terminan por desarrollar vínculos más fuertes con los *maracatus-nação* y con los *maracatuzeiros*, y a veces acusan a los participantes de los grupos de percusión de tocar *maracatu* por mera moda, solo para exhibirse y no por admirar el *maracatu* con sinceridad. Esto revela una dimensión ética en la práctica del *maracatu* como ritmo y danza, como si hubiera maneras correctas e incorrectas o éticamente débiles de apropiarse de dicha cultura. Al decidirse a aprender *jazz*, por ejemplo, alguien difícilmente verá su motivación cuestionada, aun cuando lo haga por una supuesta “moda” o interés pasajero. Estos mismos jóvenes, en su mayoría, empezaron a tocar *maracatu* por medio de un grupo de percusión, pero a diferencia de gran parte de sus colegas, decidieron dar un paso adelante y entrar al universo *maracatuzeiro* desde la fuente.

Es interesante pensar que este tipo de acusación y desconfianza que la clase media que participa de los *maracatus-nação* tiene hacia la clase media que participa de los grupos de percusión también la hacen los *maracatuzeiros* respecto a esta misma clase media que los busca en sus comunidades: ¿es su interés por la comunidad algo real, o sólo un intento de adquirir un conocimiento para beneficio propio o para autoafirmarse? Según Virginia Barbosa:

O que está sendo discutido, não é o grau de lealdade à nação, mas sim o porquê os ‘externos’ se aproximam dela. Existem vários motivos que levam as

¹⁶³ “esa parte para mí es muy rica, ese enlace extremo con la religiosidad, yo lo veo muy lindo, genial, para mí fue muy bueno, y cuando yo estuve allá, yo sabía que tendría contacto con todo eso, y fue muy bueno” (F., 51 años, *batuqueiro* de clase media que participa de grupo de percusión y que ya participó en *maracatu-nação*, 22/01/16)

*peessoas ao Estrela Brilhante: uns entram só para ‘garimpar’ informações, outros para fazerem pesquisas relâmpagos para montar trabalhos musicais, outros para exibir aos amigos que tocam em um maracatu tradicional da zona norte, esses tão logo se afastam.*¹⁶⁴ (BARBOSA, 2011)

A pesar de este contexto expuesto por Barbosa, de manera general, los jóvenes que deciden tomar parte en los *maracatus-nação*, suelen pasar más años vinculados al grupo, o sea, no participan solamente en uno o dos carnavales. Además, aunque haya esta desconfianza por parte de los *maracatuzeiros* en relación a las personas de clase media que se acercan, los beneficios que los grupos tradicionales han obtenido de esta relación son evidentes, tanto así, que relacionarse con personas de distintos capitales económicos, culturales y simbólicos es algo buscado y disputado entre los *maracatus-nação* en la actualidad. A partir de lo expuesto, es notorio que la preocupación de los *maracatuzeiros* es la cuestión del control frente a la cultura y los recursos y beneficios que pueden generar a través de ella, además del miedo a cierta expropiación por parte de las personas externas. En síntesis, la relación de los *maracatuzeiros* con la clase media es amigable, pero al mismo tiempo tensa y los límites de la confianza son constantemente puestos a prueba. Todavía hay mucho que explorar y discutir sobre las controversias de esta relación, pero antes hay que comprender quiénes son y de dónde vienen los otros jóvenes que se acercan a los grupos tradicionales, es decir, los jóvenes de otras partes de Brasil y del mundo. Para eso, las siguientes secciones tratarán sobre los contextos de los grupos de percusión exteriores a Pernambuco.

Capítulo 3: Rio de Janeiro: cuando el *maracatu* migra para la tierra del samba

3.1 Algunos puntos acerca de los grupos de percusión en Brasil

Después del “boom” del *maracatu* en Pernambuco, no tardó mucho el ritmo en despertar interés en otras partes del país. Como se ha mencionado en la sección anterior, a mediados de los años 1990, *Chico Science e Nação Zumbi* obtiene un significativo éxito a nivel nacional y contribuye a que muchos jóvenes se enteren de la existencia de esta cultura por la primera vez, aunque filtrada por una banda de rock.

¹⁶⁴ El enfoque de la discusión no es el grado de lealtad a la *nação*, sino por qué los ‘externos’ se acercan a ella. Existen varias razones que llevan a las personas a *Estrela Brilhante*: unos se adentran solo para tomar información, otros para hacer investigaciones relámpago para elaborar sus trabajos musicales, otros para mostrar a los amigos que tocan en un *maracatu tradicional* de la zona norte, esos se alejan pronto (BARBOSA, 2011).

Actualmente, es posible encontrar grupos de percusión de *maracatu* en la mayoría de los estados de Brasil, especialmente los ubicados en las regiones sureste y sur. No hay datos oficiales pero algunos *websites* como *maracatu.org*,¹⁶⁵ que intentaron mapear los grupos, estiman que existen al menos 30; sin embargo, los datos están desactualizados y al buscar estos grupos en *Facebook*, el censo aumenta a casi 40 grupos. Además de grupos de percusión de *maracatu*, es posible encontrar también por las grandes ciudades de las regiones mencionadas una significativa cantidad de grupos compuestos principalmente por estudiantes de artes visuales y escénicas, o de música, que participan en grupos o colectivos dedicados a reproducir o recrear las formas de expresión de otras manifestaciones de las culturas populares afrobrasileñas, especialmente las originarias de la región noreste. Estos grupos suelen ser un poco más pequeños que los grupos dedicados al *maracatu*, pero además de contar con miembros de un perfil más profesional en el campo artístico, al igual que los primeros, estos grupos generalmente tienen un interesante circuito de fiestas y *performances* en las ciudades que los albergan, por lo que unen a su alrededor a los mismos participantes o públicos interesados en la escena del *maracatu*. Lo que se concluye, es que en la última década del siglo XX y las primeras del siglo XXI, se observó un interés creciente por expresiones de las culturas populares entre personas ajenas a sus contextos. Es posible encontrar una serie de estudios que apuntan a este movimiento (CARVALHO, 2007; DRIESSEN, 2016; ESTEVES, 2008; MIRA, 2014; SOARES, 2005; TRAVASSOS, 2002) que Alberto T. Ikeda (2013) define como “ola etnicista”, o en sus propios términos:

Assim, em alguns segmentos sociais vive-se uma onda etnicista –uma época de verdadeira fascinação pelo étnico– podemos dizer, de incorporação das culturas de povos diversos, genericamente assim identificados, envolvendo também as culturas populares tradicionais. O interesse maior por essas expressões se dá entre estudantes, artistas (músicos, atores, dançarinos), educadores, pesquisadores acadêmicos, produtores culturais, jornalistas, profissionais envolvidos com questões sociais e outros. Nesse aspecto, podem-se encontrar em várias cidades do Brasil grupos de “projeção folclórica” de música e/ou danças/folguedos compostos comumente por estudantes, da mesma forma como se verifica em determinados grupos tradicionais ultimamente boa quantidade de jovens não ligados comunitariamente ou

¹⁶⁵ www.maracatu.org es un sitio dedicado a concentrar información acerca de los *maracatus-nação* y grupos de percusión de *maracatu*. El sitio fue ideado por líderes de grupos de percusión de São Paulo, y la propuesta inicial era que el sitio fuera administrado por personas de los diversos grupos y que fuera constantemente retroalimentado, a fin de que funcionara como una red, pero al parecer esta propuesta no tuvo éxito y hoy el sitio se encuentra desactualizado.

familiarmente a estes, que comumente são identificados como ‘universitários’ (IKEDA, 2013).¹⁶⁶

Los grupos dedicados al *maracatu* están entre los más populares de esta “ola” y configuran un importante fenómeno en el eje sureste-sur de Brasil. Desde 2012, los participantes de estos grupos organizan un encuentro anual en el feriado de Día de Muertos en noviembre, denominado *EncontroS*,¹⁶⁷ que en cada edición elige una ciudad distinta para el evento y cuenta con la presencia de grupos de percusión de distintas partes del país y de invitados especiales, generalmente *mestres* o *maracatuzeiros* de variados *maracatus-nação* pernambucanos. La elección de invitar a distintos *maracatuzeiros* cada año es una estrategia para que los jóvenes de los grupos de percusión tengan la oportunidad de conocer la mayor diversidad de *maracatus*, en lugar de los cuatro o cinco que ya realizan giras fijas todos los años. En este sentido, el evento se posiciona políticamente a favor de un intercambio más real entre estos jóvenes y la diversidad de *maracatus* existentes en Pernambuco, y así se reconoce que a muchos grupos no se les dan las mismas oportunidades que a una minoría de ellos. La propuesta es una confraternización entre los admiradores y los *maracatuzeiros* por medio de talleres de percusión y a veces de danza del *maracatu*, paneles de especialistas, y *performances* culturales de música y danza relacionadas a las culturas populares brasileñas, todo lo cual posibilita una convivencia y un intercambio de saberes entre los participantes. En cada edición participan cerca de 300 personas en el evento, que es realizado en espacios donde se puede acampar o alojarse, o sea, se estimula que los participantes estén cerca unos de los otros la mayor parte del tiempo. El evento no tiene fines de lucro, así que la suma alcanzada con las inscripciones sirve exclusivamente para pagar los gastos. De ahí resulta que en este evento los *maracatuzeiros* participantes no obtienen ingresos significativos.

¹⁶⁶ Así en algunos segmentos sociales se vive una ola etnicista – una época de verdadera fascinación por lo étnico – podemos decir, de incorporación de las culturas de pueblos diversos, genéricamente así identificados, que involucran también las culturas populares tradicionales. El interés mayor por esas expresiones se da entre estudiantes, artistas (músicos, actores, bailarines), educadores, investigadores académicos, productores culturales, periodistas, profesionales involucrados con cuestiones sociales y otros. En ese aspecto, se puede encontrar en varias ciudades de Brasil, grupos de “proyección folclórica” de música y/o danzas compuestos comúnmente por estudiantes, de la misma forma como últimamente se puede encontrar en determinados grupos tradicionales una buena cantidad de jóvenes no conectados comunitaria o familiarmente con estos, a los que comúnmente se identifica como “universitarios” (IKEDA, 2013).

¹⁶⁷ Más información acerca del evento puede ser encontrada en: <http://encontrosmaracatu.com.br/>

Con base en el trabajo de campo, participación en algunos eventos, seguimiento en las redes sociales e incluso la lectura de trabajos relativos al tema (CARVALHO, 2007; SOARES, 2005; TRAVASSOS, 2002; TSEZANAS, 2010), es posible decir que en los grupos de percusión esparcidos por Brasil, a diferencia de los de Pernambuco, predominan los jóvenes blancos y de clase media. Más que eso, es posible especificar un poco más la descripción al afirmar que son jóvenes con un perfil más alternativo,¹⁶⁸ que aparte del interés por las formas de expresión de las culturas populares pueden interesarse también por temas de sustentabilidad, en las artes, moda, alimentación y arquitectura, cine de arte, o incluso por la política y debates propios de los movimientos sociales. Debido a ello, estos jóvenes (así como los de los otros grupos de la “ola etnicista”) a veces son conocidos como “burguesía folclórica”, “izquierda festiva” e incluso “juventud enraizada” (TRAVASSOS, 2002), los cuales serían términos equivalentes a la concepción popular de “chairo” en México, o sea, se les acusa de mantener un discurso muy efusivo relacionado con estos temas, pero con poco conocimiento de causa, debido a que, concretamente, no participan en movimientos sociales o de comunidades relacionadas a las culturas populares, ni tampoco experimentan la misma exclusión social que los grupos marginalizados con los cuales a veces intentan conectarse o dicen representar.¹⁶⁹

¹⁶⁸ La descripción de un supuesto perfil de los jóvenes interesados por las formas de expresión de las culturas populares fue realizada de esta manera por autores como Soares (2005) y Carvalho (2007). Para Soares la etiqueta de “alternativo” no significa necesariamente algo relacionado a una contracultura, sino a una búsqueda de originalidad, o sea, de estar creando algo “nuevo”. La misma noción es proferida por Carvalho cuando afirma que los jóvenes buscan la “construcción de una identidad alternativa en un contexto social con fuertes tendencias a la homogeneización” (2007, p. 46). Ya Oliveira (2006) define como “alternativa” la parte de la sociedad que se opone a la vivencia social predominante y propone nuevas formas de vivencia. Independiente de un supuesto rol político o únicamente estético en los usos de esta categoría, lo que las dos tienen en común es la importancia de una búsqueda y de la expresión de algo que sea comprendido como novedoso, no usual o no hegemónico, aunque al fin se encuadre dentro de los modelos de consumo existentes en la sociedad capitalista.

¹⁶⁹ Este tipo de acusaciones y controversias pueden ser observadas por medio de publicaciones y comentarios en las redes sociales, por ejemplo en el enlace: <http://blogueirasnegras.org/2015/02/18/a-cultura-negra-e-popular-mas-as-pessoas-negras-nao/>



Este “meme” parodia el *power point* utilizado por el *Ministério Público Federal* para explicar la denuncia de corrupción contra el expresidente Luís Inácio Lula da Silva, y que se hizo viral en internet en 2016.¹⁷⁰ En esta versión, en lugar de “Lula”, está centralizada la “Burguesía Folclórica” y a su alrededor todo lo que supuestamente la define (abrazo en la alameda; taller de hula-hula; obra de teatro interactiva; performance de “culo”; más amor, por favor; *macumba fashion*; relación abierta; *feijoada* vegana; poema malo; juego de palabras malo; juglar; moño; flor en la barba; sarau contra el golpe (en referencia al golpe de estado hacia la presidenta Dilma Rouseff)). Más que validar este tipo de generalización y estereotipos en relación a los jóvenes que se interesan por *maracatu* fuera de Pernambuco, se pretende destacar el imaginario que rodea a estas personas y reforzar cómo el gusto por tales prácticas y culturas funciona como constructor de identidad para estos jóvenes.

Los grupos generalmente ensayan en espacios ligados a universidades, escuelas, asociaciones de barrios, centros culturales, e incluso en plazas o alamedas públicas. Generalmente se cobra una cuota de costo accesible a personas de clase media, y en la mayoría de los casos cada participante tiene su propio instrumento. Al igual que en Pernambuco, los jóvenes de los grupos de percusión de *maracatu* esparcidos por Brasil no están compuestos por músicos profesionales, su relación con la música se da de forma recreativa, y la mayor parte de los grupos no generan ingresos o ganancias de alta

¹⁷⁰ Para más información acerca del *power point* y los múltiples memes que se generaron a partir de él, ver: http://www.huffpostbrasil.com/2016/09/14/a-internet-nao-soube-lidar-com-o-powerpoint-de-lula-na-lava-jato_a_21698126/

cuantía, o sea, son auto-sostenibles y nada más. Cuando hay oportunidad de *performance*, el caché ora es dividido entre los miembros, ora es invertido para pagar transporte, alimentación o manutención del grupo. Algunos grupos se encuadran en el perfil de proyectos socio-educacionales, como el *Baque da Mata* de la *Baixada Fluminense*¹⁷¹ o el *Ilê Aláfia* de São Paulo, en estos casos la presencia de niños, adolescentes y personas negras es mucho más evidente.¹⁷²

De manera distinta a la mayoría de los grupos de percusión de Pernambuco, los grupos de otras partes del país buscan mantener algún tipo de intercambio con los *maracatuzeiros* tradicionales, por lo que financian sus viajes a las ciudades donde se encuentran para que vayan a impartirles talleres. Como el valor del boleto aéreo es elevado, los grupos se organizan en redes y comparten el valor de los boletos aéreos y terrestres intermunicipales para abaratar los costos de las giras. Los *maracatuzeiros* son hospedados en la casa de algún *batuqueiro* y reciben un caché que varía de acuerdo a su fama. Por esta razón, para llamar a los *mestres* más populares es necesaria una garantía de que habrá asistentes suficientes para que el valor del caché pueda ser pagado con el ingreso recaudado de las inscripciones, lo que demanda mayor planeación y organización de los grupos. A pesar de esta dificultad, los *mestres* más afamados logran hacer su gira de talleres por Brasil al menos una vez al año. No hace falta destacar una vez más que, de entre los casi 30 *maracatus-nação*, cerca de 5 son los que logran enviar de gira a sus *mestres* o *batuqueiros* fuera del estado, ya que disponen de un capital simbólico atractivo para los grupos de percusión.

En el caso de los grupos de percusión fuera de Pernambuco se observa una mayor fidelización en la ejecución de las formas de tocar el ritmo, pues se busca una reproducción fidedigna del sonido de los *maracatus-nação*, sin tanta creatividad e innovaciones. La mayoría también reproduce las *toadas* tradicionales, y cuando crean *toadas* autorales, suelen componerlas respetando las métricas, estructuras y melodías tradicionales. Hay grupos que deciden reproducir las formas de expresión de un único *maracatu-nação*, como es el caso de grupos que solamente tocan *toadas* y *baques* del *Estrela Brilhante do Recife* o *Porto Rico* y *Encanto do Pina*. En el caso de los grupos fieles al *Estrela Brilhante*, no hay ningún compromiso obligatorio con el referido

¹⁷¹ Región periférica en los alrededores de Rio de Janeiro marcada por desigualdad social y altos grados de violencia y criminalidad, compuesta por municipios como *Belfort Roxo*, *Nova Iguaçu*, *Duque de Caxias*, *São João de Meriti*, *Mesquita* y *Nilópolis*.

¹⁷² Los grupos relacionados a contextos de proyectos socio-educacionales, a pesar de presentar cuestiones interesantes, no fueron tema de esta investigación.

maracatu, pero en el caso de los que optaron por seguir a los otros dos, como ya se ha mencionado anteriormente, existe una serie de compromisos y recomendaciones impuestas desde arriba por los dos *maracatus*, a cambio de protección espiritual y vínculos de pertenencia a estos grupos tradicionales. Independientemente de los afectos y subjetividades presentes en este tipo de relación, dichos *maracatus*, que pertenecen a la misma familia, al establecer esta red, garantizaron sus giras anuales y la obtención de recursos de estos grupos, así como exclusividad en el mercado de educación musical (talleres) que los circundan. Una mayor reflexión acerca de las consecuencias de estos tipos de relación entre los grupos tradicionales y los de clase media será realizada en el capítulo 5.

Además, otro detalle interesante de observar es que, a pesar de la distancia geográfica, los jóvenes de los grupos fuera de Pernambuco generalmente demuestran un interés mayor por los *maracatus* tradicionales y por “aprender desde la fuente” en comparación con los grupos que comparten con los *maracatus-nação* el mismo territorio. Esto tal vez se explique por el menor grado de familiaridad con dichas formas de expresión, pues este hecho despierta un mayor interés en descubrir desde dónde vienen y cuál sería su contexto. Este tema también será debatido con mayor profundidad más adelante.

Fuera de Pernambuco, las primeras dos ciudades en formar sus grupos de percusión de *maracatu* de las que se tiene registro son São Paulo y Rio de Janeiro.

En São Paulo todo empezó en 1996, cuando un grupo de amigos, algunos de los cuales eran parte del *Balé Popular Abaçáí*, comenzaron a ensayar *maracatu* de forma muy creativa, utilizando instrumentos de *samba*. El conocimiento del ritmo fue transmitido por uno de los integrantes que en un viaje hacia Pernambuco tuvo la oportunidad de observar las actividades del *Maracatu Nação Estrela Brilhante de Igarassu*.¹⁷³ En cierta ocasión, en un *performance* de *samba de roda*, el grupo decidió presentar un arreglo de *maracatu* y la recepción del público fue muy positiva. A partir de entonces el grupo adoptó el nombre de *Baque Bolado*, comenzó a ensayar formalmente en un espacio del bohemio barrio *Vila Madalena* y a realizar *arrastos*¹⁷⁴ con cierta frecuencia. Según sus líderes, la propuesta del grupo era experimental y

¹⁷³ Información tomada del documental *Uma Tonelada de Maracatu*, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QVCKG0OIpYc>

¹⁷⁴ Cuando un *maracatu* sale de desfile en la calle con su *batuque* y corte real, el evento es denominado cortejo, y cuando sale solamente con el *batuque* se denomina *arrasto*.

anárquica, pues estaba abierto a cualquier persona que quisiera participar y el lenguaje era una interpretación muy particular del ritmo del *maracatu*.

En 1997 todo cambiaría con la llegada de Éder Rocha, uno de los percusionistas de clase media que formaron parte de la reestructuración del *Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife*, a principios de los años 1990. El músico había se mudado a São Paulo con su banda *Mestre Ambrosio*, y en el periodo, eran considerados los auténticos representantes de la cultura pernambucana en la ciudad. En una ocasión, Éder observó el *performance* del *Baque Bolado* y se extrañó del sonido de su percusión, que según él, en nada se asemejaba al del *maracatu* tradicional. Resultó que el percusionista empezó a impartir talleres de *maracatu* para el grupo y le transmitió el estilo y lenguaje del *Estrela Brilhante*. Éder marcó definitivamente la trayectoria de *Baque Bolado*, que comenzó a preocuparse por las dimensiones éticas y espirituales de tocar *maracatu*, cuestiones que antes no eran debatidas. El percusionista más tarde abrió su propia escuela de percusión, *Prego Batido*, y se volvió uno de los responsables por la difusión del ritmo del *maracatu* en el sureste brasileño. Es interesante destacar la autoridad que el músico representaba en términos de conocimiento y legitimidad en enseñar ritmos de la cultura pernambucana, y aparte de su competencia como músico, es posible inferir que las personas que lo buscaban para obtener dicho conocimiento también valoraban su origen y supuesta autenticidad. Éder también fue el precursor de la organización de giras por São Paulo con *maracatuzeiros* del *Estrela Brilhante*. El ritmo fue ganando popularidad en la escena cultural de la ciudad, y a principios del siglo XXI la ciudad ya contaba con por lo menos cinco grupos (MIRA, 2014), y desde entonces el número ha seguido creciendo.

En Rio de Janeiro, ciudad que interesa para esa investigación, todo empieza de manera casi simultánea a São Paulo. En el año de 1997, los amigos músicos Tiago Magalhães Albuquerque, Adriano Sampaio y Bruno Abreu (cariocas) junto con Francisco Luna “Chicote”, (pernambucano recién llegado a la ciudad), se juntan para tocar *maracatu* de manera muy improvisada con instrumentos de *samba*, fundando así el grupo llamado *Rio Maracatu*.

3.2 El contexto del *maracatu* carioca

Las referencias que los entonces jóvenes tenían acerca de las formas de expresión de los *maracatus* provenían de algunas grabaciones amateur de amigos que habían viajado a Pernambuco, así como de alguna breve observación *in loco* por parte

de los cariocas; ya Chicote, había formado parte de un grupo de percusión en su escuela secundaria, llamado *Leão Negro*, y más tarde del *Maracatu Nação Pernambuco*, o sea, aunque fuera pernambucano, el joven era blanco de clase media y no era parte de las comunidades *maracatuzeiras*. Al principio, los encuentros no eran regulares y el lugar tampoco era fijo. De acuerdo con los músicos, hubo ensayos en las instalaciones de la UNIRIO (*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro*), donde uno de ellos estudiaba, en el *Parque dos Patins*, cerca de la *Lagoa Rodrigo de Freitas*, y también en estudios que rentaban. Como había queja de los vecinos en relación al ruido que producían, ensayar al aire libre no era tan fácil. No tardó mucho el grupo en empezar a recibir invitaciones para tocar en algunos eventos y fiestas, algunas universitarias, pero casi siempre sin caché y de modo muy amateur e improvisado.

El interés de los músicos hacia el ritmo crecía cada vez más, y por esta razón algunos de ellos empezaron a viajar a Recife con frecuencia, para observar y aprender desde la fuente. En estas ocasiones, se realizaron visitas a los *maracatus Estrela Brilhante do Recife*, *Estrela Brilhante de Igarassu*, *Porto Rico*, *Leão Coroado* y *Encanto da Alegria*. De este modo, los estilos y formas de expresión musicales de estos *maracatus* empezaron a componer el repertorio de *Rio Maracatu*, y a veces algunos arreglos más creativos y autorales que mezclaban *maracatu*, *samba* y *funk*. Sin embargo, según uno de los fundadores, mientras más se conocía la diversidad de repertorios y arreglos de los *maracatus* tradicionales, menos espacio se destinaba a trabajar con arreglos autorales.

Pocos años después de la fundación del grupo, una de las participantes que también era bailarina de danza afro, Aline Valentim, se junta con unas amigas y forma un ala de danza para el grupo. Según la bailarina, el conocimiento en relación a la danza del *maracatu* era muy superficial, y solamente después de varios viajes a Pernambuco y años de investigación fue posible la creación de un estilo de bailar *maracatu*, que es muy especial de Rio de Janeiro. Este estilo, que es distinto al de los *maracatus* tradicionales pero también distinto a la danza estilizada, creada y difundida por el *Maracatu Nação Pernambuco*, tiene como base una mezcla del paso básico del *maracatu* tradicional con elementos de danza afro y de la danza realizada por los *orishás* en los *terreiros* de las religiones afro. Algo similar había sido propuesto por *Nação Pernambuco*, pero la diferencia es que los pasos del grupo pernambucano son ejecutados por un cuerpo de danza clásico, con postura erecta y movimientos más firmes, mientras que en Rio prevalece un cuerpo de danza popular, o sea, las rodillas

son semi-flexionadas, la postura no es tan erecta, hay un pulso frecuente que sale del pectoral y caderas, y los movimientos, aunque coreografiados, se ven más orgánicos y fluidos. Ese estilo de danza fue una creación de Aline Valentim e Isabela de Castro, y hasta hoy es un marco identitario de la danza de *maracatu* en Rio de Janeiro, pues también lo ejecutan bailarinas de otros grupos de percusión de *maracatu* de la ciudad. Es necesario destacar también que Rio de Janeiro es la única ciudad de Brasil, o quizá del mundo, donde la danza del *maracatu* tiene el mismo prestigio que la percusión, ya que la cantidad de personas en las alas de danza es equivalente o hasta mayor que en la percusión. En otras partes de Brasil y del mundo, la mayor parte de los grupos posee un *batuque* y nada más, o una pequeña ala de danza.

Con el tiempo, algunas personas que observaban los ensayos de *Rio Maracatu* demostraron interés por participar en el grupo. En principio, bastaba con tener un instrumento propio para participar, pero al crecer la cantidad de interesados, el grupo empieza a ofrecer talleres de percusión y danza de *maracatu*. En este periodo, entre los años 2000 y 2001, el grupo consigue ocupar un espacio en la *Fundição Progresso*, antigua fábrica de estufas convertida en centro cultural, ubicada en el bohemio barrio de *Lapa*, reducto de antros y casas nocturnas dedicadas al *samba* en el centro de Rio de Janeiro. La *Fundição Progresso*, se encontraba en remodelación y como el espacio era precario, el grupo ni siquiera pagaba renta, la ocupación era a cambio de *performances* en eventos organizados por el gestor del espacio. Actualmente, hay cobro de una renta y además de las clases de *maracatu*, el centro cultural renta espacios para ensayos y clases de grupos de teatro, circo, danza y música. Además, el sitio cuenta con un espacio para shows con capacidad para 5 mil personas, y recibe con frecuencia conciertos de grupos de fama nacional e incluso internacional. Por último, la *Fundição Progresso* es conocida como sede anual del *Concurso de Marchinhas Carnavalescas*, pues la *marchinha* es un ritmo carnavalesco muy popular de Rio de Janeiro, con sus letras cortas, fáciles de memorizar y con fuerte contenido satírico y de doble sentido.

Con el aumento de su popularidad e ingresos obtenidos por medio de los talleres de *maracatu*, el grupo pudo estructurarse mejor, comprar y confeccionar instrumentos adecuados, construir su identidad visual y financiar giras de *maracatuzeiros* de Pernambuco a Rio. Al principio, el número de participantes del grupo era de aproximadamente 15, pero con el tiempo la cantidad de alumnos era tan grande que el grupo llegó a separarlos en distintos niveles, desde principiantes hasta avanzados, y además seleccionó a los mejores percusionistas para componer un grupo de escenario, o

sea, un grupo que pudiera ser contratado para presentarse profesionalmente en eventos, a cambio de un caché. Como la mayoría de los grupos de percusión de *maracatu*, en *Rio Maracatu* los alumnos no estaban obligados a comprar sus instrumentos, pero aun así, gran parte de los que deciden tomar la práctica más en serio terminan por comprar uno para sí, ya fuera en tiendas o encomendándolo a algún artesano de la ciudad (actualmente hay más de una persona que sabe cómo confeccionarlos, incluyendo a los propios líderes de *Rio Maracatu*). Otra de las semejanzas es que en el referido grupo, la mayoría de los participantes no son músicos profesionales. En el caso de Rio, así como en Pernambuco, una de las principales motivaciones para aprender el ritmo es la participación en el *performance* carnavalesco. Rio de Janeiro es conocido por tener el carnaval más popular de Brasil, el cual ofrece no solamente el espectáculo de los desfiles de las escuelas de *samba*, sino también bailes en clubes y una infinidad de *blocos* de calle con los más diversos temas.

Sin embargo, por muchos años el carnaval de Rio enfrentó un vaciamiento de sus *blocos* y festejos de carácter más espontáneos, principalmente en los años 70 y 80 (HERSCHMANN, 2013; MARQUES, 2006). Según Herschmann, hay múltiples hipótesis que explican tal contexto, desde la represión de la dictadura militar, ya que las reuniones populares o con aglomeración de personas eran mal vistas por el gobierno, hasta la súbita popularidad del *rock* en las radios, o el crecimiento desordenado de la ciudad con el aumento de la violencia urbana; además de eso, las escuelas de *samba* pasaban su gestión de las manos de las comunidades a las de empresarios y líderes del “juego del bicho”.¹⁷⁵

El llamado “carnaval de calle” de Rio empieza a fortalecerse a mediados de la primera década de los años 2000. Según algunos estudiosos del tema (BARROS, 2013; CONDE E GOUVEIA, 2012; FRYDBERG & EIRAS, 2014; HERSCHMANN, 2013), los asistentes y autores de este modelo de carnaval afirman que este representa un regresar al carnaval tradicional de los siglos XIX y principios del XX, donde muchos eventos ocurrían de manera espontánea en los espacios públicos, sin embargo, a diferencia del pasado, los protagonistas de este retomar de la calle son personas de clase

¹⁷⁵ Juego del bicho, es un tipo de juego donde una persona hace una apuesta y elige a un bicho de una lista, y en caso de que el bicho salga sorteado, la persona recibe un premio en dinero. El juego es ilegal en Brasil, y los cárteles que los organizan clandestinamente están involucrados en el narcotráfico, tráfico de armas y lavado de dinero.

media y el espacio público ocupado por ellos es el de la *Zona Sul*¹⁷⁶ de la ciudad, donde viven las personas de mayor poder adquisitivo. Herschmann (2013) afirma que el surgimiento de este contexto se relaciona, en parte, con cierto activismo musical de grupos de músicos profesionales y amateur, que ocupan los espacios públicos con *jam sessions* de *samba*, *choro*, *jazz* o fanfarria. Ya Frydberg & Eiras (2014), apunta que el regreso del carnaval de calle coincide con la revitalización de *Lapa* como espacio bohemio, y el consecuente redescubrimiento del *samba* por los jóvenes. Otras investigadoras, Conde & Gouveia (2012), destacan la importancia de los mega eventos ubicados en la ciudad, y la facilidad de comunicación y difusión de los *blocos* por medio de las redes sociales. Es interesante percibir que, independientemente de las razones, el hecho es que en Rio, al igual que en Recife y Olinda, hubo un súbito interés de la clase media por las culturas tradicionales, y como veremos más adelante, este fenómeno no es particular de Brasil, sino también de otras partes del mundo.

Por último, con base en entrevistas e investigaciones en campo, Herschmann (2013) resalta el hecho de que Rio de Janeiro tiene una vocación para festejar y ocupar la calle, lo que habría facilitado el proceso. De hecho, a pesar de sus problemas relacionados con la violencia y la enorme desigualdad social, Rio de Janeiro cuenta con un clima tropical muy favorable para disfrutar de los espacios abiertos, así como playas, parques, plazas y paisajes encantadores.

Según Frydberg & Eiras (2014), entre los años 2000 y 2014 surgen oficialmente por lo menos 304 nuevos *blocos* de carnaval, muchos más que en el periodo de los años de 1980 a 1990 donde se fundaron 59. Para complementar los datos, en 2014 desfilaron oficialmente 465 *blocos*, con un estimado de movilización de al menos 5 millones de *foliões*. Además, hay que considerar que, además de los *blocos* oficiales, están los no oficiales, que también existen en gran número, aunque sin datos concretos sobre su cantidad.

El movimiento de regreso del carnaval de calle fue, sin sombra de duda, algo iniciado por los propios ciudadanos, que Herschmann (2013) encuadra en la categoría de “prosumidores”, categoría también discutida por intelectuales como García Canclini (2012a), quien destaca que las fronteras entre productores y consumidores son cada vez

¹⁷⁶ En la Zona Sur de Rio de Janeiro se encuentran las famosas playas de Copacabana, Ipanema, Leblon, así como el Jardín Botánico, el Pan de Azúcar y el Cristo Redentor. Al lado de estos barrios de élite están los cerros que ubican las “favelas”. Las demás zonas, principalmente la Norte y Oeste concentran personas de menor poder adquisitivo.

menos nítidas. En el caso de Rio de Janeiro, e incluso de los grupos de percusión y *blocos* carnavalescos de Pernambuco, es evidente la simultánea producción, participación y consumo de la fiesta. Sin embargo, frente a la ocupación del espacio público, el gobierno puede reaccionar de diversas maneras, ora reconociendo su potencial económico, ora apropiándose de la fiesta y moldeándola a su favor, o interviniendo con prohibiciones. En el caso de Rio, el poder público propuso una intervención al ofrecer cierta infraestructura a los *blocos* que decidieron solicitar autorización formal para desfilan. Esos *blocos* se vuelven oficiales y entran en el calendario oficial donde se difunde su desfile, reciben apoyo de la policía, que ofrece seguridad a las personas que lo acompañan y acceso a los baños químicos instalados a lo largo del trayecto; por otro lado, estos *blocos* están sujetos a negociar con las autoridades su punto de salida, el trayecto que será recorrido, así como hora de inicio y duración del desfile. Para algunos *blocos*, volverse oficiales representa una desventaja, pues hay pérdida de autonomía y el apoyo ofrecido no compensa lo suficiente, sin contar con que dicha reglamentación quitaría el carácter espontáneo y libre que define al carnaval en su esencia; además, hay *blocos* que son tan populares, que evitan difundir su día, hora y lugar de desfile para evitar la sobrecarga de *foliões*; debido a eso, hay *blocos* que difunden su salida con solamente algunas horas de anticipación en las redes sociales. De hecho, las redes sociales cumplen un papel fundamental en la difusión y evaluación de los *blocos*, ya que por medio de ellas se puede estar al tanto de cuáles *blocos* desfilan y cómo son su movimiento y calidad (CONDE & GOUVEIA, 2012). Es interesante destacar también que el hecho de que el apoyo gubernamental sea tímido, se explica porque actualmente el carnaval de los *blocos* es un fenómeno sociocultural de la juventud de clase media de la Zona Sur, y estas personas no dependen tanto de recursos externos para organizar su evento (HERSCHMANN, 2013).

Además del apoyo, aunque pequeño, ofrecido por el gobierno municipal, cabe la posibilidad de patrocinio por parte de la iniciativa privada. Así, algunos *blocos* cuentan con patrocinio de marcas de cerveza, bebidas energéticas, etc., y portan sus logotipos en playeras, tocan en eventos organizados por las empresas, e incluso adoptan la política de *abadás* tan común en el carnaval de Salvador, en la cual las personas que pagan por una playera especial tienen derecho a ocupar el espacio cerca de la banda, espacio delimitado por una cuerda que impide el acceso de las demás personas. De hecho, los *blocos* más populares, se convirtieron en un verdadero *bussiness* con empresarios y asesores de prensa y personal especializado en buscar patrocinio (FRYDBERG &

EIRAS, 2014). Estos grupos, también suelen firmar contratos para presentarse en shows, eventos y fiestas privadas fuera del periodo carnavalesco, con un formato más reducido de músicos, adaptados a *performances* de escenario, como son los casos de los afamados *Monobloco* y *Orquestra Voadora*.

El éxito del carnaval callejero de Rio de Janeiro también contribuyó a que la atmósfera carnavalesca se extendiera todo el verano. Así que en los meses de enero y febrero la ciudad es invadida por eventos al aire libre, ensayos, desfiles y *performances* de algunos *blocos* en los espacios públicos, lo que fortalece el comercio local de bares, restaurantes y vendedores ambulantes. Este mismo contexto de éxito hizo que algunos *blocos* se mostraran preocupados con la comercialización o mercantilización del carnaval, principalmente con la adopción del esquema de los *abadás*. De este modo, los *blocos* filiados a la liga llamada *Sebastiana*,¹⁷⁷ ingresaron una solicitud al IPHAN para convertirse en patrimonio inmaterial (IDEM), en un intento por preservar la fiesta en los moldes tradicionales y, supuestamente, sin interferencias del mercado, así como para forzar al gobierno a apoyar la organización del evento. Por otro lado, otra liga de la ciudad, la *Desliga de Blocos*, también se posiciona en contra de la mercantilización, pero con acciones independientes del Estado, o sea, por medio de una ocupación libre y espontánea de los espacios públicos sin autorización o interferencia de iniciativas privadas o del poder público.

Según Frydberg & Eiras (2014) la construcción de identidad de los *foliões* que disfrutaban de las actividades de los *blocos*, se construye en oposición a los que participan o asisten a los desfiles de las escuelas de *samba* con sus caros disfraces o boletos comprados, y en oposición a los *foliões* de los *blocos* de Salvador que también pagan altos precios para estar “dentro” del *bloco*. El nuevo movimiento de Rio valora la libertad y espontaneidad de los carnavales tradicionales,¹⁷⁸ supuestamente libre de distinciones y jerarquías entre los *foliões*. Finalmente, es preciso destacar que, según Barros (2013), a pesar de que el carnaval de Rio de Janeiro todavía es reconocido internacionalmente por su concurso carnavalesco con las escuelas de *samba*, el público

¹⁷⁷ *Associação Independente dos Blocos de Carnaval de Rua da Zona Sul, Santa Teresa, e Centro da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro* (Asociación Independiente de los *Blocos* de Carnaval de Calle de la Zona Sur, *Santa Teresa* y Centro de la Ciudad de São Sebastião do Rio de Janeiro).

¹⁷⁸ La idea de tradición presente en el discurso de las personas que dicen valorarla, sean estas asistentes a los carnavales, músicos de *blocos* y grupos de percusión e incluso representantes del poder público, suele estar idealizada y romantizada, pues se niega su movimiento, conveniencia, dinamismo y estrategias de legitimación. La discusión acerca de la noción de tradición proferida por estos grupos será presentada en el siguiente capítulo.

investigado afirma que actualmente “a onda de informalidade reintroduzida pelos blocos que tomam conta das ruas do Rio de Janeiro no momento do carnaval é que vem se tornando a maior atração para os turistas, sem deixar de fora a população local” (BARROS, 2013, p.10).¹⁷⁹

No se puede afirmar con precisión si *Rio Maracatu* es producto o productor de este contexto, pero seguramente se puede afirmar que el grupo era parte de él. El contexto de un carnaval que diera lugar a los más diversos *blocos* de calle era muy favorable al *Rio Maracatu* y a los *blocos* que se dedicaban a otros ritmos como *samba*, *marchinha*, *samba reggae* o incluso a otros temas. Así como *Rio Maracatu*, muchos otros *blocos* ofrecen talleres de música o danza a lo largo del año, con el fin de que el alumno componga su orquesta o ala coreográfica, o sea, la consolidación del carnaval callejero generó un exitoso mercado en torno a talleres de música y danza de la ciudad, los cuales son frecuentados por personas que no son músicos o bailarines de profesión, sino personas que buscan una actividad lúdica y creativa para su tiempo libre y que tiene como clímax el festejo carnavalesco.

Actualmente *Rio Maracatu* sigue ofreciendo talleres de percusión y danza en la *Fundição Progreso* dos veces a la semana por la noche, con niveles avanzado y principiante. De los componentes originales, quedaron Tiago y Chicote, responsables de las clases de percusión, y Aline e Isabela, de las clases de danza. Tiago también trabaja como músico en otros proyectos y Chicote también mantiene su trabajo como músico DJ, aparte de ofrecer talleres de percusión de *maracatu* todos los años durante cerca de 6 meses en Europa; las dos bailarinas también mantienen trabajos paralelos.

La estructura del taller de percusión ofrecido por *Rio Maracatu* funciona de la siguiente manera:¹⁸⁰ un poco antes de la hora oficial de inicio, algunos alumnos y los profesores llegan, y mueven los instrumentos del salón en donde son guardados hasta el espacio de clase, que está junto a la pista donde se encuentra el escenario principal del centro cultural. Poco a poco, los presentes revisan las *alfaias* y afinan las que lo

¹⁷⁹ “La ola de informalidad reintroducida por los *blocos* que toman las calles de Rio de Janeiro en el momento del carnaval es lo que se ha vuelto la mayor atracción para los turistas, sin dejar fuera a la población local” (BARROS, 2013, p.10).

¹⁸⁰ En este trabajo de campo se priorizó la observación de los talleres de percusión en los grupos, pero en las pocas ocasiones donde se observó el taller de danza se percibió que la clase básicamente se dividía en tres partes: calentamiento, práctica y estiramiento. En el calentamiento ocurren ejercicios educativos y repetición de algunos pasos y movimientos del ritmo con el que se trabaja, y la práctica ocurre de forma que los alumnos copien los movimientos ejecutados por la profesora, en filas que se mueven hacia a un espejo, para que todos puedan observarse o a veces en rueda. La música generalmente proviene de una caja de sonido con *MP3* o a veces con percusión en vivo.

necesitan; el clima es de concentración y seriedad, sin muchas risas o animación. Luego, después de 10 o 15 minutos, la clase empieza, todavía sin todos los alumnos presentes. Cerca de 25% del contingente total, que en las clases observadas entre octubre y diciembre de 2015 fueron de 25 a 30 personas, llega retrasado. Los alumnos se dividen entre los instrumentos de forma proporcional, y después de la mitad de la clase pueden invertir los roles, así que todos tienen la oportunidad de aprender de todo. En todos los encuentros observados, los instrumentos son tocados simultáneamente dentro del *batuque*, pues no hay mucho espacio para la enseñanza uno a uno. La mayor atención se le dedica a las *alfaias*, no solo por ser el instrumento más popular entre los alumnos, sino también por presentar mayor variación de figuras rítmicas ejecutables. Así, los alumnos son orientados a reproducir una célula rítmica o *baque* de algún *maracatu-nação* específico, con o sin *toada*. A lo largo de una clase, pueden ser reproducidas las formas de expresión de más de un *maracatu* tradicional distinto, pero generalmente no se pasa de dos. Así, el grupo ensaya sus piezas completas, compuestas por percusión canto y convenciones, o también practica solamente la base sin canto por largo tiempo, para que haya familiarización con el ritmo, así como consciencia para mantener un patrón sin acelerar o frenar el tiempo, o sea, para que el grupo como un todo pueda tocar sin perder la armonía y vaya puliendo su técnica. Entre una pieza o ejercicio y otro, los profesores a veces dan *tips* relacionados a la técnica de ejecución rítmica, y también hablan acerca del estilo y particularidades del *maracatu-nação* que están reproduciendo, pero sin tardar mucho, o sea, aunque haya explicación, el aprendizaje se da ante todo por medio de la práctica. Es importante destacar que en los ensayos en las comunidades *maracatuzeiras*, casi no hay espacio para hablar de estas técnicas, ya que el aprendizaje se da más por observación y práctica, no por explicación. Al final de la clase el clima ya es más animado, y algunos alumnos se juntan para beber algo en alguno de los numerosos bares existentes en *Lapa*.



Rio Maracatu desfilando en Ipanema. Foto por Dom B Produções, disponible en la página oficial del grupo en *Facebook*.

Las actividades carnavalescas de *Rio Maracatu* en el pasado estaban compuestas por desfiles en las zonas céntricas de la ciudad, como *Lapa* y *Santa Teresa*, y por desfiles en algunas *favelas*, pero actualmente existe también el grande y prestigiado desfile en el malecón de *Ipanema* de carácter oficial que está calendarizado en la tarde de martes de carnaval.

El desfile de *Ipanema* cuenta con cerca de 80 participantes entre percusión y danza, y tiene casi 3 horas de duración. Este evento siempre recibe como invitado especial a Maurício Soares, *maracatuzeiro* que desfila como la principal *baiana rica* del *maracatu Estrela Brilhante do Recife*. Después de desfilarse con su grupo el domingo de carnaval, Soares toma su lujoso vestuario y aborda un vuelo a Rio de Janeiro para participar en el evento. Maurício mantiene un enlace con los grupos de percusión de la ciudad desde hace años, y viaja anualmente no solo para desfilarse, sino para impartir talleres de danza del *maracatu*. Como la cantidad de turistas y *foliões* presentes en el espacio es muy grande, el desfile difícilmente podría ocurrir sin autorización. De ese modo, el grupo cuenta con una cuerda a su alrededor para demarcar el espacio entre los que tocan y bailan, y los que observan desde afuera, así como con policía cercana y baños químicos instalados a lo largo de su trayecto. Además, por muchos años el grupo contó con patrocinio de una empresa de cerveza, lo que facilitaba la compra de bebidas para los participantes, renta de equipo de sonido, pago de transporte para los

instrumentos, etc. Sin embargo, desde 2015 el grupo ya no recibe dicho patrocinio, por lo que tuvo que encontrar otras estrategias para recaudar fondos, como la organización de fiestas, rifas, etc. (LIMA, 2015).

El cortejo de *Rio Maracatu* se compone de un ala de percusión donde los *batuqueiros* llevan un vestuario sencillo, que consiste en playera con el logo del grupo y pantalón generalmente blanco, y un ala de danza, compuesta por una corte con personajes similares a los de Pernambuco y con innovaciones creadas por las *bailarinas* de Rio. Similares a los de Pernambuco son el rey, reina, vasallo, *dama do paço*, *porta estandarte*, *orishás* y *baianas ricas* y *catirinas*, como también es conocida la personaje *baiana pobre* o *baiana de chitão* en Pernambuco. La estética de las ropas utilizadas por estos personajes es un poco distinta a los vestuarios de los *maracatus* tradicionales. Los vestidos en general, aunque utilicen estructuras de alambre, no son tan amplios, y sus telas son menos nobles, por ejemplo, de algodón, no llevan tanto brillo y bordados, y a veces son hechos con telas de estampado estilo afro.

Las *catirinas* utilizan una playera con el logotipo del grupo y una falda plisada hecha con distintos patrones de *chitas*, mezcladas con telas de algodón sin estampa, en una composición geométrica y algunos detalles de encaje y satén; en la cabeza, las chicas utilizan turbantes o flores, o sea, en el caso de estos personajes, el vestuario carioca suele ser más detallado que el pernambucano, ya que la *catirina* es el personaje que recibe menor inversión y cuidado en el vestuario de los grupos tradicionales; su falda no es tan plisada, pues lleva menos tela, y el acabado es más simple, casi sin ningún detalle especial. De hecho, es muy importante destacar que la *chita* es uno de los elementos más apreciados entre las mujeres de clase media que se involucran en el universo estético de las culturas populares. En verdad, no se puede decir que la tela no esté presente originalmente en contextos de cultura popular, pero actualmente se le encuentra con mucho más frecuencia en los grupos de reinvención o simulacro de las culturas populares, tanto en Brasil como en otras partes del mundo. En los *maracatus* tradicionales la tela casi no es utilizada, de hecho, su presencia estaba más marcada en manifestaciones de las culturas populares del estado de Maranhão, pero en el medio de las “burguesías folclóricas” la tela fue elevada como máximo símbolo estético de las culturas populares afrobrasileñas. Si en el contexto original la cultura exige falda para la danza, en el contexto del simulacro esta falda seguramente será de *chita*; y junto con dicha falda habrá turbantes, flores en el pelo (aunque estos dos ítems tampoco estén tan presentes en los contextos tradicionales), zapatillas de cuero o tenis estilo *Converse*,

para dar un contraste urbano a los adornos de características supuestamente campesinas. En resumen, independientemente de la reificación y visión estereotipada de algunos símbolos asociados a ciertas culturas populares (falda, turbante, flores y zapatillas), es interesante observar cómo este grupo social se identifica y reconoce, no sólo por los gustos musicales y actividades que comparten, sino también en la vestimenta, principalmente en el caso de las mujeres; ropas con tales características, no son frecuentes en otros grupos sociales de la ciudad. El ejemplo también ilustra que en la reinención que estos jóvenes elaboran de dichas culturas, algunos símbolos y elementos son desplazados y ubicados en posición de mayor relevancia de acuerdo con sus referentes y gustos.

Por último, es necesario destacar la existencia dentro del cortejo del ala de las reinas negras, ideada por Aline Valentim, con el propósito de “ampliar a representatividade e protagonismo do negro em uma manifestação cultural de forte influencia de sua cultura” (LIMA, 2015 p. 100);¹⁸¹ el ala se destaca por la presencia de bailarinas exclusivamente negras, invitadas especiales provenientes de colectivos culturales, algunos relacionados al feminismo negro u otro tipo de militancia, mientras que en el ala de las *catirinas* predominan las chicas blancas, alumnas de los talleres de danza. Esas mujeres suelen utilizar los vestidos con referenciales afro o los trajes que representan a los *orishás*, y cabe decir que dichas ropas también pueden ser utilizadas por mujeres blancas pero en otra sección del desfile. De hecho, la postura de Aline Valentim, revela una preocupación de carácter ético en relación a las prácticas de *Rio Maracatu*; el hecho de que los grupos de percusión de *maracatu* de Rio de Janeiro estén compuestos mayoritariamente por personas blancas es algo que causa mucha controversia y será discutido un poco más adelante.

Actualmente el grupo pasa por algunas dificultades, principalmente debido a su vaciamiento. Aunque el desfile carnavalesco siga siendo popular y grande gracias a los *batuqueiros* que ya no participan en los talleres, aunque aparezcan el día del carnaval, a lo largo del año los talleres cuentan con pocos alumnos, lo que dificulta la sustentabilidad del grupo. Además, el grupo de escenario ya no está activo, entonces difícilmente hay oportunidades para tocar en eventos y fiestas con cachés significativos. Según los líderes, para que el grupo se introdujera con éxito en el disputado mercado de *blocos* a fin de generar recursos por medio de talleres llenos de alumnos y grandes

¹⁸¹ “Ampliar la representatividade y protagonismo del negro en una manifestación cultural con fuerte influencia de su cultura.” (LIMA,2015, p.100)

contratos para *performances* a lo largo del año, como es el caso del fenómeno *Monobloco*, su formato tendría que cambiar. Para ellos, el ritmo del *maracatu* tradicional no logra un llamado popular masivo, y una salida para cambiar la situación podría ser la de mezclar los arreglos musicales del *maracatu* a canciones conocidas nacionalmente, para que hubiera mayor identificación del gran público con el grupo. De hecho, una propuesta parecida es ejecutada por el mismo *Monobloco*, que mezcla canciones de gran éxito en las radios del país con una base de batería de escuela de samba, funk y samba reggae, en un *performance* en vivo extremadamente animada y cautivante, ya que el público tiene familiaridad con las canciones y aprecia los novedosos arreglos:

Tiago: Teve uma época que eles (Monobloco) faziam 20 shows por mês.

Anna Beatriz: O que faltaria pro Rio Maracatu alcançar isso?

Tiago: A gente não queria, a gente não saberia, a gente tocava maracatu, maracatu não tem pegada.

Anna Beatriz: Vocês precisariam de mais alunos ou de mensalidades mais caras (para terem mais popularidade e recursos financeiros)?

Tiago: A gente precisaria tocar outra coisa ... cara, o que o Monobloco fazia era botar funk misturado com samba com músicas que tocavam pra caramba no rádio, você ia num show do Monobloco, era lado A do lado A do lado A, sacou, sabe esse termo? (...) eles fizeram uma leitura sensacional, eles pegaram, isso que eu te falei, uma batucada de samba né, tocando meio funk meio moderno, misturando várias levadas de charme, funk, samba, e tocaram (...) com sucessos da nossa geração (...) eles sacaram isso, então eles faziam um show impactante, super animado, super pra cima, todo mundo cantava, e eles me deram um convite pra ir no show da Urca, no morro da Urca, bicho, eu ficava impressionado, o morro da Urca lotado, parecia que aquela porra ia cair e todo mundo cantando todas as músicas do início ao fim, sacou? Eu nunca fiz isso na minha vida, eu queria tocar coisas que me interessam... (Tiago Magalhães Albuquerque, 46 años, profesor de percusión en Rio Maracatu, 14/06/16).¹⁸²

¹⁸² Tiago: Hubo un tiempo donde ellos (Monobloco) hacían 20 shows por mes.

Anna Beatriz: ¿Que faltaría para que Rio Maracatu alcance eso?

Tiago: Nosotros no querríamos, nosotros no sabríamos, tocábamos *maracatu*, el *maracatu* no tiene ese estilo...

Anna Beatriz: ¿Ustedes necesitarían más alumnos o mensualidades más caras (para tener popularidad y recursos financieros)?

Tiago: Nosotros necesitaríamos tocar otra cosa... lo que *Monobloco* hacía era echar *funk* mezclado con *samba*, con piezas que tenían mucho éxito en la radio, tu ibas a un show de *Monobloco*, y era lado A, lado A, lado A, ¿conoces ese término? (que se refiere a piezas de gran éxito en el mercado) (...) ellos hicieron una lectura sensacional, ellos tomaron eso que te dije, una *batucada* de *samba*, tocando medio *funk* moderno, mezclando varios arreglos de *charme*, *funk*, *samba* y tocaron (...) con éxitos de nuestra generación (...) ellos se fijaron en eso, entonces hacían un show impactante, súper animado, súper trepado, todo el mundo cantaba, y ellos me regalaron una invitación para ir al show de *Urca*, en el cerro de *Urca* (barrio de clase media alta de la zona sur de Rio, cerca del *Pan de Açúcar*), yo quedé impresionado, el cerro de *Urca* lleno, parecía que se iba a caer de tanta gente y todo mundo cantando todas las canciones del principio al fin, ¿ves? Yo nunca hizo algo así en mi vida, lo que quería era tocar cosas que me interesan... (Tiago Magalhães Albuquerque, 46 años, profesor de percusión en Rio Maracatu, 14/06/16).

De acuerdo con los líderes, hace algunos años, el grupo se reunió justo para decidir cómo podrían sacar adelante el trabajo. El grupo ya había experimentado nuevas fusiones musicales con el lanzamiento de su único CD *Lapada*, en 2007, inspirado en los trabajos de Capiba, Gonzaguinha, Chico Science, Pedro Luís, Lenine y, obvio, los *maracatus-nação*; en el CD, con composiciones propias y algunas adaptaciones, a los arreglos básicos del *maracatu* se les sumaban guitarras, flautas, batería, *zabumba* entre otros instrumentos.¹⁸³ Sin embargo, el acuerdo al que llegaron después de una votación, fue que en los talleres y en su *bloco* debería prevalecer el trabajo de reproducción de los *baques* y formas de expresión de los *maracatus-nação* pernambucanos.

Anna Beatriz: De repente se o Rio Maracatu fizesse todo o repertório do Chico Science, vocês conseguiriam mais popularidade...

Tiago: Jamais, mas não nesse nível assim é um nível muito alto, a gente já tocou inclusive um aniversário do Chico, a gente tocou como se fosse a banda mas a gente nunca, não teria como... inclusive teve um movimento dentro do grupo querendo tocar igual ao Monobloco, a gente tocou uma época, meio funk, meio samba, entendeu, mas eu cara, eu era chato pra caramba nessa época, eu falava “ô galera, pra que é que a gente tá fazendo isso, a única coisa que a gente tem de diferença é tocar maracatu e vocês querem fazer outro bloco que já igual ao Banga la Fumenga, ao Monobloco, a Orquestra Voadora, essa coisa toda”, tanto é que não deu certo, a galera baixou a bola e voltou ao roots, entre aspas... (Tiago Magalhães Albuquerque, 46 años, profesor de percusión en Rio Maracatu, 14/06/16).¹⁸⁴

En otro pasaje agrega:

Não era assim, “vamos ser uma nação”, ou, “vamos misturar com tudo vamo ganha dinheiro”, nunca foi isso, a gente é muito burro pra isso inclusive.

Aunque no sea el caso de *Rio Maracatu*, es importante estar atento a las controversias en torno a cambiar las formas de expresión rítmica de los *maracatus* tradicionales, principalmente cuando haya fines comerciales implicados, pues persiste

¹⁸³ La información acerca del CD y algunas de sus canciones pueden ser consultadas en: <http://robdigital.com.br/wp/musica/index.php/rio-maracatu-lapada/>

¹⁸⁴ Anna Beatriz: Si de repente *Rio Maracatu* hiciera todo el repertorio de Chico Science, ustedes quizá alcanzarían mayor popularidad...

Tiago: Jamás, no en este nivel, así es un nivel muy alto, nosotros ya tocamos incluso en un cumple de Chico, nosotros tocamos como si fuéramos la banda, pero nosotros nunca, no tendríamos cómo... incluso hubo un movimiento dentro del grupo que quería tocar como *Monobloco*, nosotros tocamos una época, medio *funk*, medio *samba*, ¿ves?, pero yo... yo era demasiado quisquilloso en esta época, yo decía “banda, ¿por qué tenemos que hacer esto, lo único que nos hace distintos es el hecho de que tocamos *maracatu* y ustedes quieren armar otro *bloco* como el *Bangalafumenga*, el *Monobloco*, la *Orquestra Voadora*, todas esas cosas”, tanto que nunca funcionó, desistimos y regresamos al *roots*, entre comillas (con *roots* quiso decir “volver a lo tradicional”)... Tiago Magalhães Albuquerque, 46 años, profesor de percusión en *Rio Maracatu*, 14/06/16).

una idea de que tal vez las culturas populares estuvieran envueltas en una sacralidad que haría pensar que relacionarlas con cuestiones financieras representara un tabú.

Además de esta supuesta falta de atractivo popular o, más bien, masivo del *maracatu*, es importante destacar que en los últimos años, *Rio Maracatu* ya es el único grupo en trabajar con el ritmo dentro de la ciudad. Junto con el grupo precursor están otros dos grandes *blocos*: *Maracutaia*, fundado en 2005 y *Tambores de Olokum*, de 2012, además de *Baques do Pina*, de 2015, grupo de menor tamaño pero de creciente relevancia debido a su rigor técnico y a la alta calidad de su *performance* de percusión.¹⁸⁵ A pesar de que los participantes de estos grupos se parezcan mucho, y a veces hasta frecuenten más de uno simultáneamente, cada uno de los grupos posee sus especificidades que ayudan a explicar el sentido que estos jóvenes ven en la práctica y apreciación de las formas de expresión de las culturas populares.

El primer grupo en surgir después de *Rio Maracatu*, fue *Maracutaia*, grupo formado por iniciativa de alumnos de una escuela privada que tuvieron la oportunidad de asistir a talleres de *maracatu* dentro del espacio escolar. El *Centro Educacional Anísio Teixeira*, es una escuela privada ubicada en el bohemio y artístico barrio de Santa Teresa, zona central de Rio, muy cerca de *Lapa*. La escuela es conocida por dar especial atención a las clases de artes y música, donde siempre hay un diálogo muy fuerte con las formas de expresión de las culturas populares brasileñas.¹⁸⁶ Así, en 2003, por primera vez, la escuela decide ofrecer talleres de *maracatu*, y para eso contratan a los directores de *Rio Maracatu* para un ciclo de talleres de percusión y danza. Muchos alumnos se interesaron por el ritmo de manera especial y empezaron a asistir a las clases regulares del grupo en la *Fundição Progresso*. Algunos años más tarde, estos jóvenes deciden formar un *bloco* de *maracatu* para desfilan en el carnaval en las estrechas laderas de Santa Teresa. Los jóvenes le tomaron gusto a la actividad y para los siguientes años empezaron a organizar un ensayo abierto a cualquier persona que quisiera participar en el *bloco*, con la condición de que tuviera su propio instrumento. Los principales creadores de la propuesta fueron, Nana Orlandi, Leonardo Araripe,

¹⁸⁵ A estos grupos se suma el reciente *Maracatumba*, formado en 2016 por ex alumnos de *Rio Maracatu* y *Baque Mulher*, grupo compuesto solamente por mujeres. En el caso de *Rio* hay mujeres que participan paralelamente de algún otro grupo de percusión, con encuentros y ensayos menos regulares. Este grupo funciona como una especie de franquicia, ya que el grupo matriz fue fundado en Recife por Joana Cavalcanti, *mestra* del ya referido *Maracatu Nação Encanto do Pina* en 2008, y desde entonces promueve la fundación de grupos afiliados por otras partes de Brasil. El grupo solo reproduce los *baques* de *Porto Rico* y *Encanto do Pina* y tiene como una de sus motivaciones la promoción del feminismo.

¹⁸⁶ Para mayor información acerca de la escuela y su propuesta pedagógica ver: <https://www.ceat.org.br/>

Thiago Dideus, Fernando Tardi, Marcelo Amorin y Aline Ribeiro. El grupo no ofrece talleres de *maracatu* ni cobra ningún tipo de cuota o mensualidad, son ensayos abiertos, entonces quienes se acercan generalmente ya tienen conocimiento básico del ritmo. El grupo tiene por hábito reproducir los *baques* de los *maracatus-nação* más conocidos, y a veces componen *toadas* autorales dentro de las melodías y estructuras impuestas por estos *baques*. La propuesta, tanto del cuerpo de percusión como del de danza, no es tanto de aprendizaje, sino principalmente de reunir personas para tocar y bailar juntas, así como para ganar resistencia física para el cortejo carnavalesco. Así, desde 2008 en el mes de octubre, empiezan los ensayos del bloco *Maracutaia* los sábados cada 15 días al fin de tarde en la Praça XV, zona central de Rio de Janeiro.



Maracutaia después de desfilarse en el carnaval. Foto disponible en la página oficial del grupo en Facebook.

Los ensayos de *Maracutaia* se convirtieron en grandes eventos al aire libre, pues aparte de los casi 80 *batuqueiros* y bailarinas que ocupan el espacio, hay una multitud de observadores que aprecian la *batucada*. Antes de que el ensayo comience, los participantes van llegando poco a poco, y socializan mientras comen algún antojito o beben cerveza, agua, refresco u otra bebida ofrecida por los vendedores ambulantes. La hora de ensayo difundida por medio de las redes sociales es a las de 5 de la tarde, pero el ensayo empieza concretamente una hora después y tiene alrededor de 3 horas de duración, con un intervalo de 30 minutos a la mitad. De un lado se concentra el cuerpo de danza, compuesto por mujeres y algunos hombres vestidos con las conocidas faldas

de múltiples colores de *chita*, las mismas utilizadas por *Rio Maracatu*. Es interesante destacar que los hombres utilizan el mismo vestuario que las mujeres y ejecutan los mismos pasos de danza, compuestos de movimientos asociados a la feminidad. Sin embargo, eso no significa que se trate de travestis u homosexuales; de hecho, algunos de los hombres que bailan se declaran heterosexuales, pero su participación en dicha ala con dicho vestuario se configura en un acto de militancia contra los esencialismos de los roles de género, o sea, lo que quieren decir es que cualquier persona debe de ser libre de participar en cualquier actividad, vistiendo lo que quiera sin que eso necesariamente tenga que ver con su identidad de género u orientación sexual. Lo que parece solamente un detalle sin mayor importancia, en verdad revela el perfil de personas a quienes les interesa este tipo de culturas y termina por reforzar el mencionado estereotipo de la “burguesía folclórica”. Definitivamente, estos jóvenes no tienen perfil conservador, pero quizá, en algunos casos, resulten ingenuos en relación a la realidad concreta de las culturas populares en Brasil. Los pasos de danza son coordinados por dos o tres guías, mientras los demás bailarines se colocan detrás en 5 o 6 filas compuestas de 5 a 6 personas cada. Del otro lado se colocan los percusionistas, regidos por 3 o 4 directores de silbato, aunque resalta el hecho de que cualquier persona puede tomar el silbato para sí y coordinar el *batuque*.

En este grupo las piezas son ejecutadas una tras otras, sin prácticamente ninguna pausa para explicación o ejercicios vinculados al aprendizaje de técnicas de percusión o danza, pues como ya fue mencionado, se trata de un ensayo abierto y no de una clase. Debido a eso, tampoco hay muchos comentarios acerca de los estilos, orígenes, historias o contexto de los *maracatus-nação*. Los que necesitan clases, generalmente asistían a los talleres de *Rio Maracatu* y *Tambores de Olokum*, además de a los encuentros de *Maracutaia*; de hecho, a lo largo del trabajo de campo se observó que algunas personas de estos grupos más “formales” frecuentaban el grupo abierto, pero casi no hubo personas que frecuentaran *Rio Maracatu* y *Tambores de Olokum* al mismo tiempo.

Una vez finalizado oficialmente el ensayo, los participantes del grupo siguen *batucando* y bailando libremente, y esta vez no sólo al ritmo del *maracatu* sino también del *coco* y *afoxé*, que son otros ritmos que pueden ejecutarse con los instrumentos de percusión utilizados en el *maracatu*. La fiesta puede durar hasta las 10 de la noche o más. De este modo, es posible inferir que el entretenimiento libre y sin compromiso, en comparación con otros grupos, es uno de los grandes motivadores para juntar a estas personas. Es interesante destacar también, que si no fuera por este evento, este espacio

público estaría vacío, pues esta región de Rio carece de ofertas culturales los fines de semana, entonces, durante las tardes, las calles que suelen estar llenas de personas los días de semana, súbitamente se quedan vacías y atraen criminales que suelen asaltar a peatones desprevenidos. El ejemplo de *Maracutaia* es típico de cómo las ofertas culturales gratuitas son importantes para disminuir la criminalidad y estimular la economía local.

El grupo desfila la tarde de lunes de carnaval por las calles del centro de Rio de Janeiro, cerca de donde ensayan. El punto de concentración es la calle *7 de Setembro* y el fin es en el *Largo de São Francisco*. En los primeros años, los desfiles eran en Santa Teresa, pero debido a la gran cantidad de personas, no sólo en el *bloco* sino del público que lo acompaña, se volvió inviable permanecer en el lugar original. El grupo mantiene su carácter anárquico en la elección de desfilas sin autorización, así, su programación y actividades son difundidas por las redes sociales, y no cuentan con ningún tipo de apoyo. Los cerca de 80 *batuqueiros* desfilan con una playera amarilla con el logotipo del grupo y los bailarines con la misma playera y la peculiar falda de *chita*. En este grupo no hay simulación de cortejo real.

Por último, aparte del grandioso y anárquico *bloco* carnavalesco, los líderes del grupo forman un grupo de escenario con el mismo nombre, donde presentan composiciones propias que mezclan con las formas de expresión del *maracatu* y otros ritmos de la cultura popular brasileña y un énfasis en los ritmos de las religiones afro. La banda está compuesta por cantantes, percusionistas y bailarinas, con un total de 14 miembros. En 2015 el grupo lanzó un CD con su trabajo autoral, llamado *Boca de Nego*, a través de una plataforma de financiamiento colectivo y promovió algunos shows en teatros con el fin de difundirlo. El grupo también promueve una fiesta llamada *Bailijexá*, un juego de palabras que junta baile con *ijexá*, que es uno de los ritmos tocados en los *terreiros*, el propósito de *Bailijexá* es presentar un *performance* animado que ponga al público a bailar. Estos mismos jóvenes lideran un *bloco* de *samba reggae* que también se volvió muy popular en el carnaval, llamado *Agytoê*.¹⁸⁷ Por último, desde

¹⁸⁷ *Agytoê* es un juego con las palabras *agito*, que puede ser comprendida como fiesta o animación, y Egipto, aludiendo a una famosa canción de *Olodum*, *Faraó Divindade do Egito*, donde en uno de los versos se canta “Egito, Egito Ê!”. Siguiendo con la exitosa ola de *blocos* temáticos, este en especial sólo toca músicas de *samba reggae*, con un cuerpo de percusión y otro de danza, y los vestuarios de los participantes son libres, pero inspirados en Egipto, con predominio de los colores azul y dorado. Los *foliões* que siguen al grupo también se visten según la misma lógica. Los líderes del *bloco* ofrecen talleres de percusión y danza de *samba-reggae* al largo del año, en un esquema similar a *Rio Maracatu*, y también mantienen un grupo de *performance* de escenario.

2011 estos jóvenes cuentan con un espacio llamado *Etnohaus*, espacio de ensayos, creación colectiva, producción cultural e intercambio de ideas, abierto a diversos artistas y colectivos. Actualmente, el espacio alberga cinco bandas, *Maracutaia*, *Mohandas*, *Feijão Coletivo*, *Renascimento* y *Agytoê*, que comparten la renta y fomentan proyectos de interés común. En resumen, estos jóvenes creativos, con poco apoyo estatal, mueven toda una escena cultural en la ciudad, donde las redes y enlaces entre distintos agentes tienen importancia fundamental.

Fueron estos enlaces los que, en 2012, favorecieron el surgimiento de otro grupo de percusión de la ciudad, *Tambores de Olokum*. Este grupo tiene por líder a José Alexandre Celso de Oliveira, conocido por Garnizé, músico negro, pernambucano de gran renombre en el escenario de música independiente en Brasil, y reconocido a nivel nacional entre percusionistas profesionales. De origen humilde, Garnizé practica percusión desde temprana edad a partir de la vivencia dentro de la escuela de *samba* en que su familia participaba, así como en la banda marcial de su escuela primaria, e incluso dentro de los *terreiros* de las religiones afro, a los que asistía contrariando la orientación de su familia, que era católica. Además de eso, es relevante la convivencia que tuvo con las más diversas culturas populares pernambucanas, como *coco* y *ciranda*. Su primera actividad laboral fue como educador social, al mismo tiempo que se involucraba en la escena musical de la ciudad, por ejemplo, en el *samba reggae*. Garnizé empezó a ganar notoriedad al participar como baterista del grupo de rap *Faces do Subúrbio*, ubicado en *Alto Zé do Pinho*, comunidad de la zona norte de Recife, donde también se ubica el ya mencionado *Maracatu Estrela Brilhante*. El grupo se destacó por mezclar el *rap* con algunas bases rítmicas de las culturas populares pernambucanas, como *coco* y *embolada*. En el año 2000, Garnizé fue invitado a protagonizar el documental *O Rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas*,¹⁸⁸ donde expuso su trayectoria de vida. El documental le proporcionó la oportunidad de viajar por Brasil y otras partes del mundo, viajes relacionados a la difusión de su obra, que también le dieron acceso a una red de contactos de donde surgirían oportunidades para impartir talleres de percusión afrobrasileña. Hacia 2001, recibió una invitación para trabajar

¹⁸⁸ El documental “El Rap del Pequeño Príncipe de contra a las Almas Grasosas” dirigido por Paulo Caldas y Marcelo Luna fue lanzado en el año 2000. “Alma grasosa” es un regionalismo de Pernambuco que podría ser traducido por “mala onda” en el español coloquial de México. Para más información acerca del documental, ver: <http://tvbrasil.ebc.com.br/cinenacional/episodio/o-rap-do-pequeno-principe-contra-as-almas-sebosas>

como percusionista en Rio de Janeiro, y trabajó con algunas bandas y proyectos, como el renombrado *Afro Reggae*. En esta primera década del siglo XXI, el músico tuvo la oportunidad de seguir viajando por el mundo, principalmente durante largas temporadas en Cuba y algunos países de África, donde participó en festivales de música, hizo investigación y amplió sus conocimientos de percusión y religiosidad afro. En Rio de Janeiro encontró un *terreiro* con el cual se identificó para iniciarse formalmente en el *candomblé*. Por último, es importante destacar que, en 2010, Garnizé participó en la fundación de un grupo de *afro beat* denominado *Abayomi*, que obtuvo éxito en la escena independiente, y existe hasta la actualidad.

La breve descripción de la peculiar biografía de Garnizé, negro, pobre, que se gana al mundo por medio de la percusión, es fundamental para la comprensión del contexto y también de la construcción de identidad del grupo de percusión que fundó. Tras dos años de participación en el *bloco* y grupo de escenario de *Maracutaia*, Garnizé empieza a dar clases de percusión y ritmos del *candomblé* y otras variaciones afro-religiosas en la escuela de percusión *Maracatu Brasil*.

A pesar del nombre, esta escuela no se dedica sólo a la enseñanza de *maracatu*; de hecho, la escuela fue fundada en 2001 por Guto Goffi, baterista del reconocido grupo de *rock Barão Vermelho*, y tenía como propósito inicial ser un espacio donde percusionistas de distintos contextos y lenguajes pudieran ofrecer talleres de corta duración a otros músicos que desearan ampliar sus conocimientos. En esta ocasión, la escuela llegó a recibir a algunos *mestres* de la cultura popular, algo innovador para la época. La escuela también tenía una tienda enfocada a la venta de instrumentos musicales de difícil acceso, como tambores artesanales, etc. La escuela se volvió un referente en la enseñanza de percusión a nivel nacional y con el tiempo, debido al crecimiento de los *blocos* carnavalescos, paralelamente a los talleres orientados a músicos profesionales, comienza a albergar talleres ofrecidos por algunos *blocos*, pero esta vez destinados a las personas que desearan participar en ellos durante el carnaval. Actualmente, además de talleres estacionales y talleres regulares concentrados en el desarrollo de técnicas en un instrumento específico, *Maracatu Brasil* ofrece talleres ligados a por lo menos 10 *blocos*.¹⁸⁹

Alrededor de 2012, cuando impartía su taller en la escuela, Garnizé, a petición de sus alumnos, empieza a enseñar algunas bases del *maracatu*. Los alumnos se

¹⁸⁹ Para más información ver: <http://maracatubrasil.com.br/site/categoria/turmas/>

animarían a formar un grupo de percusión de *maracatu*, así nace *Tambores de Olokum*, nombre sugerido por el músico. En su primera clase oficial, que fue una clase gratuita y abierta, casi 100 personas participaron, según las memorias de Garnizé. El grupo rápidamente se populariza, y los ahora talleres de *maracatu* en *Maracatu Brasil* se llenan de alumnos. Garnizé opta por trabajar con los *baques* de distintos *maracatus-nação*, además de muchos *baques* arreglos y *toadas* autorales, con fuerte influencia de la percusión del *candomblé*. El grupo también se destaca por no adoptar el *agbe*, y por tener una reducida cantidad de *ganzas*, lo que hace que la percusión de las *alfaias* destaque en el *batuque*.

Las clases de *Tambores de Olokum* se dividen en dos partes. En la primera se enseñan los ritmos del *candomblé* en los timbales dispuestos en el salón en forma de rueda, donde cada alumno ocupa un instrumento. Garnizé enfatiza que los ritmos del *maracatu* y del *candomblé* mantienen una conexión, por eso, aprender uno mejora mucho el *performance* con el otro, sin contar que, dentro de su *baque*, el músico utiliza muchos arreglos para los timbales. Esos instrumentos son significativamente más complejos de aprender en comparación con las *alfaias*, esto justifica que una parte de la clase les sea dedicada con exclusividad. La clase está compuesta por una serie de ejercicios donde se ejecutan los toques de los *orishás*, y Garnizé llama la atención hacia los detalles técnicos de cada célula rítmica. En esta parte de la clase, la cantidad de personas no es tan grande, prácticamente 50% de los alumnos participan y muchos llegan tarde. Después de aproximadamente una hora, los timbales son alejados y los alumnos toman los instrumentos tradicionales de *maracatu*, y se quedan solamente una o dos personas en los timbales. Como ya se ha mencionado, en este grupo no se utilizan los *agbes*, e incluso el *ganza*, instrumento que ejecuta función parecida en el *batuque* pero que cada vez más pierde su popularidad, casi no está presente. La mayor parte del tiempo, el profesor trabaja con piezas completas, o sea, acompañada por las *toadas* sin mucho espacio para ejercicios educativos. Eso no significa que la calidad de reproducción del ritmo sea mala, de hecho, este grupo, así como la mayoría de los grupos de percusión en Brasil, tocan muy bien. Sin embargo, de manera distinta a *Rio Maracatu*, entre una pieza y otra, Garnizé explica los orígenes de la célula rítmica que están ejecutando, enseña los supuestos diálogos y similitudes con los ritmos del *candomblé* o de otros ritmos de origen afroamericano e incluso africano. El músico, sin duda alguna, tiene un vasto conocimiento de percusión, y no es la primera persona en hacer énfasis en estos diálogos entre el *maracatu* y *candomblé*; otros *mestres* y

batuqueiros, principalmente los que valoran la dimensión sagrada del *maracatu*, también enfatizan esa conexión musical, como si quisieran implícitamente probar la antigüedad de dicha relación. Yo, personalmente, nunca logré comprender cómo se dan esos diálogos, ya que para mis oídos estos ritmos suenan totalmente distintos, tanto en velocidad, en tiempo y en diseño. Sin embargo, no soy músico profesional, sólo soy una persona que toca los instrumentos de *maracatu*, así que no tengo el conocimiento técnico para evaluar si lo que dicen estos percusionistas tiene sentido o no. Sin embargo, independientemente de que sus afirmaciones sean correctas o no, es interesante notar cómo valoran ellos los supuestos orígenes de los ritmos, tal como los folcloristas e incluso los antropólogos de las clásicas escuelas evolucionistas y difusionistas; nada impide que una persona sepa reproducir con calidad una célula musical aun sin saber sus orígenes “ancestrales”, pero en este caso es evidente que este tipo de conocimiento es muy valorado por los alumnos, pues confiere al saber un contexto y un sentido especial que van más allá de la mera técnica. Al mismo tiempo, no se puede dejar de observar que dicho conocimiento funciona como un mecanismo de legitimación y distinción para las personas que trabajan con el ritmo del *maracatu*, sean estos *maracatuzeiros* u otro tipo de percusionistas, ajenos al contexto tradicional. El *maracatuzeiro* que tiene la “tradicición” a su favor, aunque sin formación de músico profesional, verbalizaría el conocimiento para probar que sabe lo que está haciendo, y sería un simple “curioso”, mientras que el músico profesional, verbalizaría para probar que tiene el conocimiento acerca de la “tradicición”, y no sería solamente un técnico.

En el caso de Garnizé hay todavía un detalle muy interesante. Como ya se ha mencionado, su manera de tocar el *maracatu* presenta algunas variaciones; aunque estas variaciones se parezcan mucho a los arreglos que algunos *maracatus-nação* ejecutan, principalmente los que también adoptaron los timbales dentro de su *batuque*, las innovaciones en la parte musical del *maracatu* desde siempre fueron motivo de controversias y disputas en torno a legitimidad y supuestas rupturas de la tradición. Es decir, hay todo un límite, aunque arbitrario, que supuestamente define hasta dónde se puede cambiar un *baque* o introducir arreglos sin descaracterizarlo. En su defensa, Garnizé afirma que hace variaciones dentro de un fundamento, y es el amplio conocimiento que tiene de los ritmos del *candomblé* y sus diálogos y similitudes con el *maracatu*, lo que le permite saber hasta dónde puede ir en su proceso creativo. A pesar de tamaña controversia, casi la totalidad de los *maracatus* tradicionales han introducido innovaciones en sus *baques*, y son poquísimos los grupos que todavía tocan de manera

semejante a los registros existentes entre los años 1940 y 1990. Dentro de las ciencias sociales, ya es clara la noción de que las culturas son dinámicas, entonces seguramente en dicho período los *baques* de los *maracatus* presentaron cambios, sin embargo, como ya fue discutido, con el surgimiento de *Maracatu Nação Pernambuco* y el posterior *boom* del *maracatu*, las formas de expresión musicales han cambiado frenéticamente de manera muy acentuada. Aun así, la idea de una tradición estática que dicta las reglas es muy presente y valorada en el imaginario no sólo de los *maracatuzeiros*, sino de los jóvenes de clase media que admiran el ritmo, e incluso el Estado utiliza esa concepción esencializada de tradición en sus campañas políticas u orientadas al turismo cultural. A pesar de toda esta parte, más teórica, las clases de Garnizé suelen ser más animadas que las de *Rio Maracatu*. Los alumnos se ven un poco más relajados e interactúan más entre sí. Además, en la clase está permitido el consumo de bebidas alcohólicas, lo que seguramente estimula el clima de animación. La clase tiene un intervalo que los alumnos aprovechan para tomar aire fresco en el patio de la escuela, donde hay un pequeño bar que vende antojitos y bebidas, incluyendo las alcohólicas. En este momento, que dura alrededor de 20 minutos, los alumnos socializan entre sí y con otros alumnos de los demás talleres, casi como en una atmósfera de *happy hour*.



Tambores de Olokum ensayando en el *Aterro do Flamengo*.

Poco tiempo después de la formación del cuerpo de percusión, Garnizé invitó a la bailarina Juliana Sotero, ex-*Rio Maracatu* a formar un cuerpo de danza para su grupo.

La danza sigue moldes similares a la danza de *Rio Maracatu* y *Maracutaia*, pero tiene la preocupación de atenerse un poco más a las formas de expresión de los *maracatus* tradicionales, sin tantas variaciones. Los talleres de danza tienen lugar dos veces por semana por la noche en un espacio ubicado en *Lapa*.

Cuando llega octubre, además de los talleres en *Maracatu Brasil* que tienen lugar dos noches por semana, el grupo con su cuerpo de danza y percusión empieza a ensayar las tardes de domingo en el *Aterro do Flamengo*, gran área verde ubicada a la orilla de playa de *Flamengo* en la zona sur de Rio. El espacio cuenta con jardines, trotapista, ciclovía y cuadras polideportivas, por lo que es muy frecuentado por los cariocas en verano. Así como en el caso de *Maracutaia*, los ensayos abiertos de *Tambores de Olokum* se convirtieron en grandes eventos al aire libre, y concentran gran número de personas que se sientan en el pasto para observar la *batucada*. En el sitio también hay vendedores ambulantes de bebida y comida que atienden al público que permanece durante las 3 horas de duración del ensayo. Finalmente, debe notarse que el evento también sirve para confraternizar y socializar a los miembros del grupo y a sus amigos de afuera, además de ser una buena opción de entretenimiento para las calurosas tardes de domingo de la ciudad. En este sentido, no hay cómo desvincular este tipo de eventos de los movimientos y debates relacionados a la cuestión del derecho a la ciudad, los cuales tienen como una de sus prerrogativas el estímulo a la ocupación y resignificación de los espacios públicos por parte de los ciudadanos (HARVEY, 2012).

Tambores de Olokum tiene dos desfiles principales: uno casi una semana antes del carnaval a la orilla de la playa de *Flamengo*, en honor al *orishá Iemanjá*, simbolizado por las aguas del mar; otro, el fin de semana posterior al carnaval en el *Aterro do Flamengo*. El grupo decidió no desfilar más los días oficiales del carnaval, debido al desorden en que se encuentra las calles y a la falta de infraestructura. En los desfiles, los *batuqueiros* visten pantalón o falda blanca y playera azul con el logotipo del grupo, y los bailarines visten falda y playera o bata preferentemente azul y blanca, pero algunos utilizan la falda de *chita* como los otros grupos de Rio. En este grupo también es posible encontrar hombres en el cuerpo de danza que llevan las faldas. El ala de danza de *Tambores de Olokum* se diferencia de las demás por no permitir la utilización de playeras o tops que enseñen el vientre, además de disuadir sobre el uso de flores en la cabeza y sugiere en su lugar el uso de turbantes, los cuales se aproximan más a la manera como las *catirinas* en Pernambuco se visten en el desfile.

Por último, es muy importante mencionar uno de los más nuevos grupos de percusión de *maracatu* de la ciudad, *Baques do Pina*, fundado en 2015 por disidentes de los otros grupos, en especial de *Rio Maracatu*, y personas que tocaban *maracatu* en otras ciudades y que recientemente se habían mudado a Rio. El grupo, ideado por Fernanda Podzwato, Henrique de Pedro, Soraia Melo y Vitor Soares, ensaya las noches de jueves en el *Centro de Teatro do Oprimido* en *Lapa*, a sólo unos metros de la *Fundição Progresso*. A pesar de ser pequeño en comparación con los demás grupos, pues cuenta con aproximadamente 30 personas, el grupo destaca no sólo por la calidad y rigor técnico de su *performance*, que exige dedicación y compromiso a sus miembros, sino también por el hecho de estar afiliado a dos *maracatus-nação* de Recife: *Porto Rico* y *Encanto do Pina*, los cuales idearon un esquema de apadrinamiento de grupos de percusión, a fin de establecer una red de apoyo e intercambio por Brasil y el mundo. Según esa lógica de apadrinamiento, los grupos afiliados poseen un fundamento religioso ofrecido por los *terreiros* vinculados a los referidos *maracatus-nação*, y por sus *orishás* protectores, que en este caso son *Xangô* y *Oxum*, de modo que el grupo usa los colores rojo y amarillo en honor a ellos. Los grupos de percusión en esta situación, también se comprometen a reproducir solamente las formas de expresión de estos dos *maracatus* tradicionales, por eso *Baques do Pina* no cuenta con un cuerpo de danza estilizado como los demás grupos de la ciudad; el grupo solamente cuenta con el *batuque*, con la particularidad de que el *performance* de las mujeres que tocan el *agbe* se mezcla con pasos de danza coreografiados, lo cual recuerda que esa manera de tocar el instrumento es peculiar de *Porto Rico* y *Encanto do Pina*. El grupo no desfila en el carnaval de Rio de Janeiro, pero incentiva a sus participantes para que vayan a Recife a participar en el desfile de los *maracatus* padrinos.

3.3 Maracatu en Rio de Janeiro, múltiples sentidos, múltiples controversias

Aunque algunos jóvenes de Rio frecuenten más de un grupo de percusión simultáneamente, es posible percibir una tensión, aunque velada, entre los distintos grupos. Muchos jóvenes, por ejemplo, atribuyen la crisis de *Rio Maracatu* al surgimiento de los demás grupos en los últimos años. En este escenario, cada grupo define su forma de trabajo y un discurso que les confiera legitimidad y una identidad especial, y los participantes podrán basarse en eso al elegir un grupo para involucrarse. *Rio Maracatu*, por ejemplo, es el grupo que actualmente decide trabajar con los *baques* tal como los ejecutan los *maracatus* de Recife, sin mucho lugar para creaciones

autorales o improvisaciones.¹⁹⁰ Además, el grupo es el más antiguo y se mantiene actualizado en relación a las formas de tocar de los grupos tradicionales por medio de la organización de talleres de los *mestres* y *batuqueiros* pernambucanos en Rio; así, aunque ya no viajen seguido a Pernambuco, el conocimiento llega a ellos. Según sus líderes, este grupo también prioriza el conocimiento técnico de la parte musical, o sea, posee un método basado en etapas de aprendizaje, método que fomenta la formación de un buen *batuqueiro*, aunque pueda considerarse aburrido para los alumnos que estén más interesados en el entretenimiento, e incluso para los que vinculen los talleres y participación en un grupo de percusión con alguna postura política, o sea, personas que se vinculan al grupo por significados que no den prioridad necesariamente a la formación musical.

A gente a priori tem uma postura que pode ser que atraia num primeiro momento essa galera mais da resistência mas depois rechaça, se bem que a gente rechaça a galera do oba-oba também porque a gente é chato pra caramba... na verdade o que faz a pessoa se sedimentar ou não no Rio Maracatu não é exatamente essa polarização, entendeu, porque tem gente que tem essa postura política chega aqui e fica puto, porque quem prioriza mais o político não concorda em você filtrar pessoas que podem tocar ou não no grupo pelo grau de envolvimento destreza e estudo. Eu acho também que a galera do oba-oba não vai aguentar isso muito tempo, vai querer aprender superficialmente aquilo e pular pros blocos... (Tiago Magalhães Albuquerque, 46 años, profesor de percusión en Rio Maracatu, 14/06/16).¹⁹¹

Entonces, en este sentido, el grupo muestra una “autenticidad” por medio de la forma y rigor de ejecución musical, al mismo tiempo que es más libre y autónomo que *Baques do Pina*, ya que no mantiene compromiso o enlace formal con ningún *maracatu* en especial. Para los jóvenes que buscan estos grupos, “autenticidad” significaría una experiencia verdadera, genuina, lo más cercana posible al supuesto contexto “tradicional”, que respeta ciertos códigos y límites. Ya estos códigos y límites operan de modo distinto y arbitrario en los diversos grupos, así que los jóvenes pueden elegir con cuáles se identifican más. Así, al elegir un grupo para participar, algunos jóvenes quizá

¹⁹⁰ Hay que recordar que dicho grupo decidió en los últimos años privilegiar el trabajo de reproducir los *baques* tradicionales, aunque anteriormente tuviera espacio para creaciones autorales.

¹⁹¹“ Nosotros, *a priori*, tenemos una postura que puede ser que atraiga en un primer momento a esa gente más de la resistencia, pero después los rechaza, si bien nosotros rechazamos a la gente festiva también, porque somos muy quisquillosos y exigentes... en verdad, lo que hace que alguien se quede o no en *Rio Maracatu* no es exactamente esa polarización, comprendes, porque hay gente que tiene una postura política, llega acá y se enoja porque quienes priorizan más lo político, no están de acuerdo con el hecho de filtrar a personas que pueden tocar o no en el grupo de acuerdo con su grado de desarrollo, destreza y estudio. Yo creo también que la gente festiva no aguanta eso por mucho tiempo, va querer aprender superficialmente el ritmo e irse a los *blocos*...(Tiago Magalhães Albuquerque, 46 años, profesor de percusión en *Rio Maracatu*, 14/06/16).

busquen la autenticidad, no por medio de las formas de expresión musical, sino por la figura de quien imparte la clase; en este caso quien se beneficia es Garnizé; la manera como el músico construye el ritmo del *maracatu* permite algunos arreglos de su autoría, o sea, algo que no se encuentra en los *maracatus* de Recife, pero su identidad de negro, pernambucano y *candomblecista*, junto con su indiscutible conocimiento musical, le confieren legitimidad y quizá la etiqueta de “tradicional”. En síntesis, en *Rio Maracatu y Baques do Pina* la “tradicición”¹⁹² se encuentra en la forma de expresión musical, ya en *Tambores de Olokum* la tradición se encuentra en la persona. Destaca el hecho de que en *Baques do Pina*, aparte de la cuestión musical, la “tradicición” también está en el vínculo religioso del grupo, algo que hasta entonces solo existían entre los *maracatu-nação*. Frente a ese contexto, la pregunta es: ¿Dónde estaría, según los jóvenes que buscan aprender al ritmo, la autenticidad: en el grupo liderado por blancos que trabajan con la música en un simulacro fidedigno, o en el grupo que trabaja con la música de manera creativa y autoral, aunque impartida por un negro pernambucano, *candomblecista* pero que no era *maracatuzeiro* cuando vivía en Pernambuco? De acuerdo con Garnizé, su grupo enfrentó muchas críticas, la mayoría relacionadas a la manera como enseñaba la musicalidad del *maracatu*, con arreglos autorales, al hecho de meter canciones y arreglos provenientes del *candomblé* que serían ejecutados fuera de los *terreiros* por personas ajenas al contexto religioso, y también por nunca haber participado en un *maracatu-nação* en Pernambuco.

Eu sou músico, eu não sou maracatuzeiro, (...) ou batuqueiro, eu sou músico. Muita gente me critica porque, “ah mas você não tocou em maracatu você não tocou em nenhuma nação, mas então pra se tocar maracatu tem que se viver numa nação? Você acha que um negro não tem direito de tocar um violino? Ou uma pessoa que mora numa comunidade pobre... eu não preciso estar dentro, é pra viver aquilo ali? Viver a comunidade? Só me convidar, eu vou de boa, (...) mas pra eu tocar o Porto Rico pra eu tocar o Estrela pra tocar o Encanto eu não preciso estar dentro da comunidade porque eu sou etnomusicólogo, o que eu fiz na minha vida foi pesquisar isso... (José Alexandre Celso de Oliveira (Garnizé), 46 años, director del grupo Tambores de Olokum, 20/06/16).¹⁹³

¹⁹² En este párrafo, la idea de tradición es la del imaginario de los jóvenes que buscan los grupos de percusión, o sea, la idea predominante en el sentido común, de una tradición estática, esencializada y romantizada, nacida en un pasado épico y remoto, reproducida a lo largo de los años casi por fuerza propia.

¹⁹³ Yo soy músico, yo no soy *maracatuzeiro* (...) o *batuqueiro*, yo soy músico. Mucha gente me critica porque, “ah, pero tú no tocaste en *maracatu*, tú no tocaste en ninguna *nação*, entonces ¿para tocar *maracatu* hay que vivir en una *nação*? ¿Tú crees que un negro no pueda tocar violín? ¿Ni una persona que vive en una comunidad pobre? Yo no tengo que estar adentro, ¿es para vivirlo? ¿Vivir la comunidad? Solo basta con invitarme y voy de buena gana (...) pero para tocar en *Porto Rico*, en *Estrela*, en *Encanto* yo no necesito estar dentro de la comunidad, porque yo soy etnomusicólogo, lo que hice en mi vida fue

De hecho, Garnizé nunca participó oficialmente en un *maracatu* tradicional ni desea participar en él, pues valora mucho su autonomía como músico y la posibilidad de trabajar con composiciones autorales dentro de su grupo. Inclusive, el músico atribuye el éxito y popularidad de su grupo a la variedad de arreglos, dinamismo y creatividad que hay en su *baque*.

En el extremo opuesto de todos estos grupos está el *bloco* de *Maracutaia* que, a pesar de reproducir las bases de percusión de grupos tradicionales, trabaja también con composiciones propias y prioriza ante todo el carácter festivo de tocar percusión y bailar, pues es un grupo abierto y gratuito, lo que terminaría por dejarlo fuera de esta disputa, aunque a veces reciba críticas de los participantes de otros grupos por supuestamente no llevar el *maracatu* con la debida seriedad. En resumen, el formato de cada grupo confiere a los jóvenes distintas identidades y grados de pertenencia, y atrae tanto a personas que buscan un mayor rigor técnico en la enseñanza y aprendizaje del ritmo, como a personas que buscan una conexión con una cultura considerada tradicional y exótica, e incluso a los que buscan principalmente la socialización y entretenimiento.

Mientras los grupos mencionados mantienen cierta tensión entre sí, muchos movimientos y colectivos de militancia negra se posicionan radicalmente contra todos estos grupos de percusión de *maracatu*, acusándolos de racismo por medio de apropiación cultural. El tema de apropiación cultural fue uno de los *trend topics* de los últimos tres años dentro de las redes sociales en Brasil, especialmente entre finales de 2016 y principios de 2017. Por medio de *blogs* y videos subidos en las redes sociales por militantes negros, fue posible concluir que, según sus criterios, la apropiación cultural ocurre siempre que al transitar de una cultura hacia otra, el símbolo sufra de un vaciamiento u ocultación de su sentido original, y/o cuando la posición que la persona que se “apropia” del símbolo ocupa en la sociedad es de privilegio y no de estigmatización. Así, según la lógica, una mujer negra que cambia el color del pelo para rubio no estaría cometiendo apropiación cultural, al paso que una mujer blanca que decida utilizar *dreadlocks* en su pelo sí, pues se trataría de una persona privilegiada, representante de una cultura hegemónica que se apropia de un símbolo de una cultura

investigar eso... (José Alexandre Celso de Oliveira (Garnizé), 46 años, director del grupo *Tambores de Olokum*, 20/06/16)

estigmatizada y le quita el sentido religioso atribuido por los *rastafari*. Siguiendo con el ejemplo, una persona negra que utiliza los *dreadlocks* está sujeta a una serie de juicios y violencias y carga consigo un estigma negativo relacionado a la apariencia de su cabello, mientras que una persona blanca probablemente será considerada estilosa y *fashion* al adoptar el mismo peinado. Para los militantes, la apropiación cultural contribuye a un debilitamiento de las culturas minoritarias, ya que sus significados se ocultan y las personas que se apropian no se comprometen en el combate a las violencias que estos grupos sufren cotidianamente. Por eso la apropiación cultural sería una forma de racismo.

Al percibir que la mayoría de personas involucradas al movimiento de *maracatu* en Rio son blancas, que muchas de ellas jamás estuvieron en Pernambuco y que los significados de la práctica del *maracatu* cambian de un sitio a otro, los militantes negros les dirigen duras críticas. Para ellos, los jóvenes practican *maracatu* por moda con fines de autoafirmación, distinción o puro entretenimiento, y de alguna forma, no consideran que eso sea ético.

Frente a ese contexto, sería interesante indagar acerca de las razones por las cuales en una ciudad con gran cantidad de personas negras, el *maracatu* no les despierte interés. Según Tiago, la razón podría ser el hecho de que el *maracatu*, cultura negra, en Rio esté en manos de personas blancas, lo cual causaría incomodidad a posibles alumnos negros. No obstante, *Tambores de Olokum* y también *Maracutaia* poseen profesores negros, así que el argumento no se puede aplicar de manera determinante. Tal vez el hecho de que en Rio de Janeiro ya existan culturas negras consolidadas como el *samba*, el *pagode* y el *funk* explique por qué esas personas no busquen el *maracatu*, pero ante todo, al pensar en la escasa presencia de negros, hay que tener en consideración que los negros en Rio de Janeiro, o incluso en Brasil, no constituyen grupo homogéneo. Según Roberto Motta (2003) los negros involucrados en movimientos sociales de combate al racismo como el MNU, generalmente son personas con mayor acceso a educación formal, y muchas veces con intereses lejanos a las personas negras en situación de vulnerabilidad. Como ya se argumentó en la sección anterior, a medida que suben de nivel social, esos grupos también se aproximan a un estilo de vida más similar al de la clase media blanca, en este sentido, serían menos propensos a afiliarse a las religiones afro, todavía ubicadas en barrios y comunidades

periféricas,¹⁹⁴ a frecuentar antros y fiestas de *pagode* o *funk*, o a apreciar de manera general las vertientes de lo que George Yúdice (2017) denomina “músicas plebeyas”.¹⁹⁵ En síntesis, los negros que critican los grupos de percusión en Rio, de manera general, no son los negros de las favelas o negros que forman parte de las escuelas de *samba* y afines, tampoco son los mismos negros que participan de los *maracatus-nação* en Pernambuco y, todo apunta a que tampoco son del mismo perfil que los pocos negros que decidieron ingresar a los grupos de percusión cariocas. De este modo, ¿podrían los negros militantes hablar en nombre de todos los negros o actuar como portavoces de los *maracatuzeiros* negros que siquiera conocen? La situación revela la compleja telaraña alrededor de una práctica cultural que envuelve identidades, subjetividades de una diversidad de agentes, así que ignorar dicha diversidad y no hacer los cruces de discursos e intereses puede significar una trampa y llevar a un análisis superficial del contexto real. En esta situación, destaca la importancia de evaluar los distintos “lugares de habla” (RIBEIRO, 2017), que señalan discursos influenciados por distintas experiencias, niveles de exclusión o privilegios e incluso legitimidades al reflexionar acerca de un tema.

Todo parece indicar que, mientras algunos militantes negros afirman su identidad por medio del activismo racial, otros negros que, por razones parecidas, se distanciaron de las culturas negras de las periferias, afirman su identidad y hasta se redescubren negros con la participación en los grupos que trabajan con las formas de expresión de las culturas populares afrobrasileñas. Ese parece ser el caso de Aline Valentim, criada en un contexto de clase media, lejos de símbolos y prácticas que remitirían a una negritud:

Eu sou uma negra também que de certa forma rompo, isso é positivo por um lado, mas pra construção de identidade pessoal, às vezes é complicado, porque eu sou uma negra que cresci na classe média e eu cresci dentro de valores muito brancos. De certa forma, minha família valorizava uma ascensão social que vinha colada com o afastamento da cultura negra, então (...) o maracatu representou também pra mim uma certa volta, um certo resgate, a dança afro tudo o que fui buscando era uma busca também de identidade pessoal minha negra, né, e aí (...) então a minha entrada

¹⁹⁴ A pesar de seguir predominantemente en los contextos de periferias, se observa una presencia cada vez mayor de personas blancas afiliadas a los *terreiros*, situación tan controversial como la de los *maracatus* que, sin embargo, va más allá de los límites propuestos por este estudio.

¹⁹⁵ George Yúdice define por “plebeyas” las “prácticas culturales de las clases de bajos ingresos y/o de grupos racializados o subordinados que **no** se han domesticado al negociar su entrada en las esferas mediáticas nacionales o globales (Yúdice, 2017).

no maracatu era muito isso (Aline Valentim, 40 años, profesora de danza de Rio Maracatu, 18/05/12).¹⁹⁶

Quizá eso también pase con los otros negros que deciden formar parte de estos grupos, negros que evidentemente no son negros en situación de vulnerabilidad, o sea, aunque tal vez sean de clase media, como Aline, al menos son negros con acceso a educación formal.

Hablar del sentido que los demás jóvenes le dan a la práctica del *maracatu* en Rio tampoco es sencillo, sin embargo, hay algunas pistas e hipótesis que vale la pena explorar. En la mayoría de los grupos se observó la existencia de cierta rotación entre los participantes, o sea, muchas personas toman talleres y participan en el *bloco* carnavalesco por uno o dos años, y luego se alejan. Esas personas, que representan la mayoría de los interesados en el movimiento, suelen estar motivados por la dimensión festiva, o sea, por la posibilidad de participar como actor y no tanto como espectador en el carnaval, tal como las personas que buscan a los grupos de percusión en Pernambuco. De esta manera, el interés de estas personas hacia el contexto de los *maracatus-nação* en Pernambuco no es tan efusivo, y al parecer, la mayor parte de la información que tienen acerca de los grupos tradicionales es la que les transmitieron sus profesores de los grupos de Rio. Dicha postura es alvo de críticas por parte de personas que ven la relación con Recife como algo fundamental. Estas mismas personas hasta critican a la relación supuestamente superficial, que los participantes de los grupos de percusión y *blocos* mantienen con el propio *samba* y la cultura negra en general dentro de Rio. Según algunos testimonios, dicha “superficialidad” es debido a la influencia de los *blocos* de la zona sur, ya que en otras partes de Brasil, en donde no existe una cultura de *blocos* carnavalescos tan expresiva, el interés de los grupos de percusión por el contexto de Recife es más grande.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Yo soy una negra también y en cierta forma rompo, eso es positivo por un lado, pero para la construcción de identidad personal a veces es complicado, porque yo soy una negra que crecí en la clase media y crecí dentro de valores muy blancos. De cierta forma, mi familia valoraba una asención social que venía de la mano con un alejamiento de la cultura negra, entonces (...) el *maracatu* representó también para mí un cierto regreso, un cierto rescate, la danza afro, todo lo que fui buscando era una búsqueda también de identidad personal mía, negra, ¿no? (...) entonces mi entrada al *maracatu* tenía mucho que ver con eso. (Aline Valentim, 40 años, profesora de danza de Rio Maracatu, 18/05/12).

¹⁹⁷ Debido al carácter controverso de esta información, las personas que mantienen esta opinión prefirieron no conceder entrevista.

Sin embargo, en Rio, tal como en otras ciudades de Brasil, es posible encontrar personas que no solo se interesan por los *maracatus-nação*, sino que también asumen su identidad y reivindican su pertenencia a algún grupo especial. Ya se mencionó el ejemplo de *Baques do Pina*, grupo comprometido en su totalidad a dos *maracatus* en especial, y donde por consecuencia, según sus testimonios, todos sus participantes también pueden considerarse conectados a un *maracatu* tradicional; sin embargo, dentro de otros grupos que no están oficialmente vinculados a ningún *maracatu-nação*, hay jóvenes que desarrollan una simpatía y conexión especial con algún grupo tradicional y acaban por declararse *batuqueiros* de dicho grupo. Tal conexión, se puede crear por medio de la participación en algunos de los talleres que los *maracatuzeiros* imparten en el Sureste del país o, como en la mayoría de los casos, por medio de alguna visita al grupo en Pernambuco, visita que generalmente funciona como rito de pasaje.

En el universo de los grupos de clase media dedicados a la reproducción o recreación de las formas de expresión de las culturas populares, los viajes a las comunidades de origen de estos grupos, o sea, el aprendizaje desde la fuente es algo extremadamente valorado, que confiere validez especial al conocimiento adquirido en la experiencia, en lo “vivido”, que tiene un peso distinto y quizá superior al conocimiento obtenido de las clases u otros medios formales de enseñanza, incluso porque en los contextos de cultura popular, la vivencia comunitaria marca la transmisión del conocimiento (SANDRONI ET AL, 2008; TRAVASSOS, 2002). La intensidad emocional de dichos viajes y el cambio que imprimen en los viajeros fundamenta su comprensión como ritual.

Inspirado en los estudios de Arnold Van Gennep (1960), Victor Turner (1974; 2005) divide los ritos de pasaje en tres etapas: la pre-liminar (de separación), la liminar (de transición) y la pos-liminar (de reintegración). Como ejercicio analítico, podría proponerse que el periodo pre-liminar del rito sería la integración del joven al grupo de percusión donde tiene sus primeros contactos con el *maracatu* y se separa de su condición anterior de individuo, que probablemente compartía *habitus*, gustos y estilos de vida semejantes a los de otros jóvenes de su nivel económico. El viaje y periodo de estancia en Pernambuco podría ser comprendido como la fase liminar, de transición, donde el individuo se encontraría, en las palabras de Turner, *betwix and between*, o sea, apartado de su vida cotidiana y expuesto a nuevos valores y estilos de vida, a través de los cuales el joven moldea su nuevo ser. Finalmente, el regreso a su ciudad de origen, en el caso Rio de Janeiro, representaría la fase liminar, de reintegración, donde este joven

presentará una manera de comportarse y un discurso diferenciados, generalmente muy cercanos a los elaborados por los *maracatuzeiros* que mantienen enlaces cercanos con la clase media, discursos marcados por una preocupación constante por relacionar la cultura del *maracatu* como algo sagrado, lo que implica distintos códigos y responsabilidades al lidiar con ella, principalmente cuando se es exterior al contexto tradicional.

En síntesis, independientemente de los riesgos de una posible generalización fomentada por tal análisis con base en Turner y Van Gennep, sin duda alguna, el pasaje por Pernambuco opera como un mecanismo de distinción, que confiere al individuo mayor autoridad y legitimidad para hablar de, o a veces en nombre de los *maracatus-nação*. Además, es importante destacar que los cada vez más numerosos *batuqueiros* de fuera engrosan la cantidad de personas blancas en los desfiles del concurso carnavalesco recifense, que hasta hace algunos años era mayoritariamente negro. Tal conexión y sentido de pertenencia proferidos por estos jóvenes desafían a los límites de la comprensión de construcción de identidad. ¿Podría una persona blanca de clase media que va a Pernambuco una vez al año compartir la misma identidad de una persona negra en situación de vulnerabilidad, que mantiene un convivio cotidiano con los demás *maracatuzeiros* de la comunidad? ¿Qué otros intereses y afinidades pueden tener personas de tan distintos capitales económico, simbólico y educacional aparte del *maracatu*? ¿El aprecio por el *maracatu* sería suficiente para generar una verdadera conexión? ¿O se trata de un momentáneo deslumbre frente a lo “exótico”? ¿Qué es lo que explica la necesidad de semejante conexión? Y finalmente, ¿esa conexión y aprecio por los *maracatus-nação* anulan los posibles daños o crisis ética de la apropiación cultural?

El tema es polémico y complejo, y para que la reflexión sea más amplia, hay que relacionar ese contexto con otros temas que lo circundan, como el del emergente mercado cultural en torno a las culturas populares, o incluso el de la globalización a la cual se atribuye el acortamiento de las distancias espaciales y temporales (BAUMAN, 1999; HALL, 2006), temas que serán discutidos un poco más adelante después de que se exponga acerca del contexto del *maracatu* en Europa.

Para finalizar la exposición del contexto carioca, es interesante destacar que además de la existencia de grupos de percusión de *maracatu* en la ciudad, hay también grupos que trabajan con otras formas de expresión de las culturas populares nordestinas, los ya mencionados grupos que forman parte de la “ola etnicista”, que comparten con

los de *maracatu* la característica de estar compuestos por jóvenes blancos de clase media, en especial por los interesados en las artes escénicas, visuales y música. De esta forma, es posible encontrar en la ciudad grupos de *coco*, *cacuriá*, *boi* e *tambor de crioula*, de las cuales, las tres últimas manifestaciones pertenecen al estado de Maranhão, que compite con Pernambuco en la exportación de formas de expresión de culturas populares para jóvenes blancos de otras partes de Brasil.¹⁹⁸ Estos grupos organizan una serie de eventos y fiestas en las calles a lo largo del año, principalmente en los bohémios y artísticos barrios de Lapa y Santa Teresa, los cuales atraen también jóvenes blancos, alternativos, algunos enfocados en la dimensión festiva y otros que buscan una conexión más profunda con dichas culturas. Independientemente del tipo de relación, es posible afirmar que la visión que estos jóvenes comparten acerca de los agentes de las culturas populares generalmente es romantizada y esencializada, como si dichas comunidades estuvieran libres de intereses vinculados al mercado y disputas de poder. No está de más enfatizar que una visión que comprende que una cultura se reproduce por simple resistencia y fuerza de la tradición, sin la agencia y poder de elección de sus practicantes, es también una visión que deshumaniza la cultura, pues quita de su comunidad la capacidad creadora inherente a cualquier ser humano (LIMA, 2005; CARVALHO, 2007). En realidad, esa es una idea frecuente entre muchos folcloristas y todavía permea en el sentido común (AYALA & AYALA, 2003; GARCÍA CANCLINI, 1998; ORTIZ, 2006).

Dentro del continente europeo, tema de la próxima sección, es posible observar algunos patrones que se repiten, pero también detalles muy específicos en la manera como los entonces blancos, de clase media y ahora extranjeros, lidian y comprenden una práctica cultural afrobrasileña.

¹⁹⁸ Para más información acerca de grupos culturales de jóvenes blancos de clase media con enfoque en la cultura popular maranhense, ver: DRIESSEN, Julia Basso. “*Põe o Pé na Terra Fria*”: (Re)construções lúdicas da ‘cultura popular’ em Curitiba. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFSC, 2016 o SOARES. Cassio Cunha. *Uma Pequeno Burguesia Folk? Ou O Papel da Cultura Popular na Classe Média Carioca*. In: Cadernos de Sociologia e Política. Rio de Janeiro, n.8, nov.2005.

Capítulo 4: *Maracatu* fuera de Brasil, el contexto europeo

4.1 *Maracatu*, *samba*, *samba reggae* y *candomblé*: ritmos tropicales en el continente frío

Tras años de ser considerada el *locus* del “universal” y de la cultura hegemónica, la Europa de la actualidad no sólo alberga a una multiplicidad de personas provenientes de distintos lugares y contextos culturales (africanos, árabes, asiáticos y latinos), inmigrantes todos ellos del contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial y del fin del colonialismo (HALL, 2003; HANSEN, 2000; HIGGINS, 2012), sino que también ha demostrado un creciente interés por las formas de expresión de dichos pueblos, como su culinaria, vestimenta, artes visuales y música; hay incluso quienes afirmen que el interés por dicha diversidad es una consecuencia del contexto mencionado (HIGGINS, 2012). De esta forma en los países europeos, precisamente los del Oeste, considerados los más ricos y desarrollados económicamente, es posible encontrar una infinidad de restaurantes que ofrecen comida de las más diversas partes del mundo, así como muestras de artes y espectáculos de música y danza referentes a las más variadas culturas. A pesar de esta multitud de ofertas culturales y presencia de inmigrantes en el territorio, es posible percibir que no necesariamente son siempre los inmigrantes y sus descendientes los principales articuladores, participantes e incluso consumidores de estos movimientos basados en culturas “no europeas”.

Al pensar, por ejemplo, en las culturas brasileñas objeto de esta investigación, es notorio que no todos los contextos involucran una comunidad brasileña en el extranjero. En este sentido, a los antros y centros nocturnos dedicados al *samba* y a la *bossa nova*, tal vez los ritmos brasileños más exportados, generalmente asisten personas que viven en la ciudad y que aprecian escuchar una música “diferente”. Por esta razón, estos ritmos pueden ser considerados tan “híbridos” como el jazz, en el sentido de que ya no son asociados a una comunidad específica, o sea, el jazz surgió en los Estados Unidos pero se esparció por el globo y cualquier persona puede aprender y tocarlo independientemente de su origen sin ser cuestionada. Creemos que el *samba* y la *bossa nova* van por este mismo camino: son originarios de Brasil pero no son exclusivos de Brasil. Es un tránsito que poco a poco va quitando y cambiando el sentido de los símbolos (CARVALHO, 2010), y al tocar este tema, es interesante reforzar que la

música quizá es la forma de expresión cultural más exportada de Brasil, a partir de su fama como “país del carnaval”.¹⁹⁹

Actualmente la música brasileña está presente en el continente europeo de múltiples formas; en los centros nocturnos dedicados al *samba*, *bossa nova* o vertientes de la *world music*; por medio de conciertos de pequeña y mediana importancia de artistas brasileños; por *performances* de grupos representantes de culturas populares brasileñas en eventos y festivales; dentro de grupos de *capoeira*, ya que la música tocada y cantada es parte fundamental de dicho arte; en los medios de comunicación, como internet, radio y televisión; y por último en talleres de música enfocados principalmente en la percusión afro-brasileña, esto en los países del Oeste europeo, como Inglaterra, Francia, España, Alemania, Portugal, Austria, Holanda y países escandinavos. Estos ejemplos muestran las diferentes formas de experimentar y consumir música. Dentro de esta última vertiente, los ritmos más populares son, otra vez, el *samba* junto con el *samba reggae*, ritmo muy popular en el estado de Bahía, descrito en las secciones anteriores de este estudio. En el universo de talleres de percusión en Europa, además de ritmos más hegemónicos como los de las bandas marciales, también es popular la enseñanza de ritmos de otras culturas, como grupos de *djembé*, percusión de Ghana, Senegal y otros países africanos, así como de percusión afrocubana y de ritmos caribeños o latinoamericanos en general.

La información acerca de la escena de los talleres de percusión afrobrasileña en el extranjero es escasa, pero según los estudios consultados (CHAMONE, 2011; DUARTE, 2016), dichos ritmos empezaron a popularizarse en los años 70, 80 y 90. Los años 80, por ejemplo, marcan el surgimiento de la primera escuela de samba en Inglaterra, la *London School of Samba*, mientras que los 90 marcan la exportación del *samba reggae* como uno de los exponentes de la entonces llamada *world music*. Estos contextos abrieron un mercado no solo de *performances* para artistas brasileños frente a un nuevo público, sino que también despertaron el interés de personas comunes por volverse los propios *performers* de ritmos de percusión “exóticos”, en una experiencia no sólo de apreciación musical sino también de éxtasis colectivo, entretenimiento,

¹⁹⁹ Paralelamente a la popularidad de la música brasileña en el extranjero, es importante mencionar también la popularidad y crecimiento de los grupos de *capoeira* no sólo en Europa sino en otros países de Latinoamérica, por ejemplo, México. Para más información, ver: BRITO, Celso de. *A Roda do Mundo: fundamentos da capoeira Angola “glocalizada”*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFPR, 2010.

hobby, socialización y generación de “comunidad”, o sea, distintas formas de relacionarse con la música.

Actualmente, en algunos de los países citados son muy populares los grupos de percusión de inspiración afrobrasileña. Estos grupos pueden ser denominados grupos de *samba*, *samba reggae* o incluso *batucadas*, y están compuestos en su mayor parte (pero no en su totalidad) por personas jóvenes que, así como sus similares en Brasil, no tienen conocimiento previo acerca de percusión, o sea, son en su mayoría aficionados y no músicos profesionales. Los grupos suelen utilizar instrumentos de batería de escuela de *samba*, que muchas veces coinciden con los instrumentos utilizados para reproducir el *samba reggae*, salvo algunas variaciones,²⁰⁰ pero en el caso de las *batucadas*, los ritmos que reproducen no son únicamente estos dos; de hecho, uno de los aspectos más curiosos del fenómeno, es la creatividad e invención de nuevos ritmos a partir de una mezcla de múltiples referencias no solo de música afrobrasileña, sino también africana, caribeña, latinoamericana o de otras partes del mundo. Así, los repertorios de cada grupo pueden ser muy peculiares y autorales, y conducen a la creación de una música “híbrida”, según el concepto desarrollado por García Canclini (1998) al referirse a las mezclas y fusiones culturales tan acentuadas en tiempos de globalización. La popularidad de estos grupos, fomentó la creación de concursos de *batucadas* en países como España y Francia, donde el valor agregado a cada grupo se encuentra no sólo en la calidad e innovación de su música, como también en el *performance* corporal, ya que el modo en que los participantes tocan el ritmo se compone de distintas coreografías que utilizan movimientos de brazos, piernas y caderas, y conforman un espectáculo aparte, que es muy atractivo para el público. La mayoría de los grupos de este segmento no presentan canciones en sus *performances* y la cantidad de miembros varía desde 10 hasta 40 o 50 personas, dependiendo de su popularidad.

En España, país donde se hizo trabajo de campo de corta estancia para la presente investigación, se observó, además de la existencia de los concursos, la organización de encuentros nacionales de *batucadas*, que ocurren anualmente en el periodo de verano o primavera como el *Alsambalus*, en la región de Andalucía, y el *Percumon*, en la región de Valencia. En estos encuentros que pueden durar más de dos días y donde participan grupos de todo el país, también se ofrecen talleres de percusión,

²⁰⁰ Los instrumentos comúnmente utilizados en las escuelas de *samba* son: *repique*, *caixa*, *surdo*, *tamborim*, *chocalho*, *agogô* y a veces *frigideira*, *repique de charuto* y *timbau*. En los *blocos* de *samba reggae* son: *surdo*, *repique*, *caixa*, *timbau* y a veces *ganzá*, *xequerê* y *tamborim*. Agradezco al percusionista Jackson Lapes por la información concedida.

exhibición de videos o cine, pláticas y debates, *performances* de los grupos y fiestas. En el país también existen *websites* especializados en venta de instrumentos de percusión, accesorios y difusión de talleres con profesionales del área, o sea, el espacio virtual concentra información y facilita la comunicación entre los interesados y participantes del movimiento.²⁰¹ Todo parece indicar que en dicho país estas *batucadas* híbridas son más populares que los grupos dedicados exclusivamente a *samba* o *samba reggae*.

Sin embargo, los grupos dedicados exclusivamente a un solo ritmo, también pueden ser muy exitosos; un buen ejemplo de dicha situación, está en el grupo *Batalá*. Fundado en 1997 en París por el percusionista brasileño Giba Gonçalves, el grupo tiene versiones por diversas partes del mundo, como una red, así que además del grupo en París, es posible encontrar el *Batalá* México, *Batalá* San Francisco, *Batalá* Londres, entre otros. Según el portal oficial de la red,²⁰² a pesar de compartir la misma marca, los grupos mantienen cierta autonomía entre sí, y anualmente pueden participar en un encuentro internacional que reúne a representantes de todos los *Batalás* del mundo. Esta red de grupos, se dedica a tocar *samba reggae* dentro de los patrones rítmicos oficiales, o sea, sin innovaciones que le quiten o modifiquen su identidad. De hecho, en los casos de *batucadas* lideradas por brasileños, la preocupación por reproducir los ritmos de manera fidedigna es mayor, mientras que en los grupos liderados y frecuentados por no brasileños se observa una mayor apertura a la creatividad e innovación.

Motivados por esa escena de interés en la cultura brasileña, muchos artistas de Brasil migraron al viejo continente en un intento por mejorar de vida y formaron parte de bandas de música brasileña, lideraron *batucadas* y grupos de danza, y han participado en eventos. Según Cacilda Ferreira Reis (2016), después del aumento de la popularidad del *samba reggae* en los años 90, muchos artistas *baianos* se mudaron a países como Francia, Portugal y España; muchos de ellos mejoraron su condición de vida, pero sólo después de mucho trabajo y mucha inestabilidad, ya que dentro del medio artístico hay meses donde se consigue más recursos y otros con pocas oportunidades de trabajo. Sin embargo, de acuerdo con la misma autora, después de la crisis enfrentada por el continente, las oportunidades de éxito son cada vez más escasas e inhiben la migración de otros artistas.

²⁰¹ Algunos sitios donde se encuentran instrumentos para *batucada* a la venta son: <http://www.batukem.com/tienda/es/> y <https://www.percuforum.com/tienda/es/>

²⁰² <https://www.mundobatala.com/pt/>

Una opción paralela a la migración definitiva al continente son las giras anuales realizadas por algunos profesionales de la danza y percusión brasileña. Uno de los ejemplos más exitosos quizá sea el de la bailarina Rosangela Silvestre. Mujer negra, nacida en Salvador, capital del estado de Bahia, Rosangela cursó danza en la *Universidade Federal da Bahia* y complementó su formación en cursos y talleres por otras partes del mundo, por ejemplo, en países de África y del Caribe. Uno de sus enfoques en danza son los movimientos de los *orishás* y para ello, la bailarina creó una técnica de enseñanza especial denominada *Silvestre Technique*, técnica eficaz para traducir los movimientos orgánicos y a veces “espontáneos” propios de las ceremonias de las religiones afro de Brasil en los momentos del trance mediúmnico, a un contexto ajeno a la esfera sagrada, dirigidos a un público que generalmente no tiene familiaridad con dichas formas de expresión. Actualmente, la profesional pasa el año viajando alrededor del mundo e impartiendo talleres de danza, principalmente por Brasil, Sudamérica, Estados Unidos y Europa.²⁰³ Sus talleres son organizados de manera independiente por profesionales y estudiantes de danza en las ciudades a donde viaja, o a veces son parte de festivales y eventos relacionados a la danza en general o a la cultura brasileña. En el campo de la percusión, es posible citar el caso de Crá Rosa, percusionista *baiano* que en el pasado formó parte de proyectos relacionados al renombrado grupo *Timbalada*, liderado por Carlinhos Brown, músico brasileño que ganó notoriedad en la escena de la *world music* a mediados de los años 90. Los asistentes a los talleres de corta duración ofrecidos por estos profesionales son tanto músicos como bailarines profesionales que desean aumentar su repertorio de técnicas y expandir sus conocimientos, y también participantes de grupos de danza y percusión en general.

La breve exposición acerca del contexto de las *batucadas* y de la popularidad del *samba* y *samba reggae* en Europa tiene su relevancia debido a que los grupos de percusión de *maracatu* en este espacio están directamente involucrados con estos otros ritmos, ya sea porque participan de un mismo circuito, o bien, porque una cantidad significativa de europeos que forman parte de los grupos dedicados al *maracatu*, participaron antes en grupos de *samba*, *samba reggae* o *batucadas* híbridas. Frente a esa realidad, ¿cuál es el lugar del *maracatu*? Por el momento es un lugar bastante menos

²⁰³ <http://www.silvestretraining.com/>

significativo que el de los ritmos presentados en la introducción de esa sección, pero es un movimiento que, a ejemplo de los otros ritmos brasileños, crece cada vez más.

4.2 El *maracatu* en Europa

Al decidir investigar acerca del lugar del *maracatu* como forma de expresión en el continente europeo, me enfoqué inicialmente en dos tareas: mapear los grupos de percusión de *maracatu* existentes y comprender el camino que siguió el ritmo del otro lado del Atlántico. Ninguna de ambas tareas fue sencilla. Por medio de amigos y conocidos en los grupos de Brasil y algunos del extranjero, pude informarme acerca de algunos pocos grupos existentes; sin embargo, al consultar internet y principalmente las redes sociales, como Facebook, la cantidad de grupos aumentaba exponencialmente. Mi estrategia de búsqueda era sencilla, digitaba la palabra “*maracatu*” en la barra de búsqueda y una diversidad de páginas y perfiles aparecía; al abrir una página cualquiera, el algoritmo me mostraba opciones de páginas similares y así el mapeo de grupos, no sólo del exterior sino también de Brasil, se expandía. En las fotos disponibles de los grupos europeos se observaba que la cantidad de personas de cada grupo giraba en torno a las 15 o 20 personas, que no todas eran jóvenes, pero que la mayoría era blanca, o sea que a partir de la primera impresión podía suponer que no había muchos brasileños presentes. Pero al checar las fechas de las publicaciones, noté que muchas páginas estaban desactualizadas, así que me cuestioné acerca de la actividad de algunos grupos, que quizá ya no tenían actividades regulares. Otros no indicaban lugar de origen, así que no sabía de qué país provenían. Luego de platicar con conocidos con la intención de contabilizar los grupos existentes, me encontré con otra dificultad, pues muchos de los entrevistados dejaban de citar grupos que, según su juicio, no podrían ser considerados grupos de *maracatu* por no ejecutar el ritmo de manera adecuada o fidedigna al formato de Brasil. Aun cuando enfatiqué que me interesaban grupos que utilizaran instrumentos de percusión de *maracatu*, independientemente de la calidad de sus *performances* o sus elecciones de formato de ejecución del ritmo, llegar a un número preciso no fue posible.

A pesar de estas dificultades, estimé que existen actualmente por lo menos 28 grupos de *maracatu* en Europa, los cuales utilizan en su orquesta de percusión los instrumentos tradicionales de este ritmo. Los países con mayor cantidad de grupos de este perfil son: Inglaterra, Alemania y España con 4 grupos, y Francia, con 5. Así como las *batucadas* y otros ritmos de percusión brasileña, estos grupos se organizan por

medio de talleres para los que se pagan cuotas mensuales, y donde el alumno no necesita conocimiento previo de percusión ni tener su propio instrumento. Así, estos grupos suelen ser recreativos y aunque participen en *performances*, los alumnos generalmente no reciben un pago individual por el *performance* ni obtienen algún tipo de ingreso por esta actividad, que es entendida como un *hobby*. Asumiendo el riesgo propio de toda generalización y tomando en cuenta que no hubo un trabajo de campo extenso por todo el continente, es posible afirmar que así como los grupos dedicados a otros ritmos de percusión brasileña, los grupos dedicados al *maracatu* están compuestos y son liderados mayoritariamente por no brasileños. Este dato es importante pues muestra que la comunidad brasileña que vive en el extranjero no toma parte en el movimiento de manera significativa.

Aparte de la dificultad de mapear grupos de percusión dedicados al *maracatu* en Europa, es posible inferir que los grupos tampoco están bien articulados entre sí. En algunas ocasiones se hizo el intento por organizar un “Encuentro Europeo de *Maracatu*” por parte de algunos liderazgos, pero debido a conflictos de intereses entre los involucrados, la propuesta aún no se ha consolidado. El primero y segundo “encuentros” ocurrieron en 2005 y 2006, en Londres, organizados por Sam Alexander, entonces director del grupo *Estrela do Norte*. En estos encuentros, personas de grupos de Alemania, Francia y Escocia viajaron con sus propios recursos a la ciudad y tuvieron una convivencia amistosa con ensayos, desfiles y *performances*. En 2007, personas de la ciudad de Nantes, en Francia, asumieron la organización, con la diferencia de que llamarían a un *mestre* tradicional, pero no se pudo confirmar esa información. En 2010, una vez más el evento tuvo sede en Francia, pero en París, y contó con la participación de *maracatuzeiros*. En esta ocasión el pernambucano Letho Nascimento, ex participante del *Maracatu Nação Pernambuco* que había migrado a Francia y fundado ahí el grupo *Maracatu-Nação Oju Obá*,²⁰⁴ asume la organización del evento y empieza a apoyar la organización de los siguientes encuentros, que tuvieron lugar en Alemania, en 2012, e Irlanda, en 2014. La participación de Letho generó una serie de controversias con miembros de otros grupos que sintieron que él querría asumir una postura de líder entre los grupos europeos, lo que les quitaría la espontaneidad y autonomía observadas en los

²⁰⁴ Letho Nascimento se aut nombra *mestre* y afirma que su grupo es un *maracatu-nação* auténtico por supuestamente tener vínculos religiosos con un *terreiro*, sin embargo, sus formas de expresión son mucho más parecidas a las de *Maracatu Nação Pernambuco* y otros bailes populares que a un *maracatu* tradicional. El grupo se dedica no sólo a tocar *maracatu*, sino también otros ritmos afrobrasileños como *coco* y *afoxé*. Por último, es preciso mencionar que *Ojú Obá* no es reconocido como tradicional por ningún *maracatu-nação* en Pernambuco.

primeros intentos de encuentros. El último encuentro, realizado en París, en 2016, tuvo pocos participantes debido a esta controversia. Para 2018, ya se preparan otras comisiones de personas interesadas en organizar encuentros de manera independiente a Letho. Aparte de estos encuentros, no se encontró más registro de actividades organizadas colectivamente por grupos del continente.

Por más que una investigación de la historia de los grupos de *maracatu* en Europa no sea el objetivo de este trabajo, se considera importante esbozar al menos el camino que llevó el ritmo al continente para verificar de qué forma se relaciona el surgimiento de los grupos. Todo parece indicar que los grupos más antiguos surgieron en Alemania, en primer lugar con *Stern der Elbe* (Estrella de Elba), de Hamburgo, en 1993, fundado con la colaboración del profesor Jader Cysneiros, el mismo que coordinaba el grupo de percusión de *maracatu Leão Negro* en la escuela secundaria *São Bento* en Olinda durante los años 80; su grupo había sido una de las primeras experiencias de enseñanza de *maracatu* en un contexto educativo. Más tarde, en 1997, un grupo de percusión que se dedicaba al *samba*, cambiaría de identidad para dedicarse a tocar *maracatu*, se trataba del todavía existente *Maracatu Koln (Maracatu Colonia)*. Según la información obtenida en campo, los otros grupos surgirían ya en el siglo XXI, algunos por iniciativa de brasileños que migraron a Europa y otros por europeos encantados por el peculiar ritmo.

Una vez más, por medio de la observación de imágenes que los grupos subían a sus redes sociales, era posible inferir que algunos grupos poseían influencia de las formas de expresión de *Maracatu Nação Pernambuco*. Tal inferencia se debía a que el vestuario de los grupos que poseían cuerpo de danza era muy similares al utilizado por el grupo pernambucano, quizá en algunas de sus giras por Europa el grupo impartió talleres e influenció el formato de *performance* de algunos grupos europeos. En síntesis, tanto la investigación hecha por medio de pláticas, entrevistas y redes sociales, como la realizada en campo, mostraron que los contextos de llegada del *maracatu* como forma de expresión a Europa son muy diversos. Por esta razón, debido al limitado periodo disponible para el trabajo de campo, se priorizó la investigación de un solo país del continente. Como se ha mencionado anteriormente, por razones de familiaridad con el idioma, Inglaterra y España serían las mejores opciones, sin embargo, en España todo indicaba que el *maracatu* todavía no poseía una existencia autónoma, y prácticamente era considerado uno de los ritmos ejecutados en las *batucadas* de inspiración brasileña. La incertidumbre acerca de la frontera entre los grupos de *maracatu* y *batucadas* en

España, que parecía demasiado tenue, hizo que se priorizara el trabajo de campo en Inglaterra. Durante las seis semanas de estancia en Barcelona, la observación no fue muy productiva, ya que las actividades del grupo no pasaron de ensayos con pocos asistentes.

Por otro lado, en Inglaterra existían cuatro grupos ya consolidados en el trabajo con el ritmo *maracatu*. Además, el hecho de que tres de los cuatro grupos se encontraran en ciudades cercanas: Londres, Brighton y Bristol, volvió el campo aún más atractivo, dada la posibilidad de desplazamiento y observación de las actividades existentes en estas distintas ciudades.

4.3 Maracatu en Inglaterra: de la pasión por la música a los *community groups*

En el momento de mi llegada al país, en agosto de 2016, se encontraban en actividad los grupos *Juba do Leão*, en Manchester, *Cruzeiro do Sul*, en Brighton, *Afon Sistema*, en Bristol y el más antiguo, *Estrela do Norte*, en Londres. El mes de agosto marcaba el fin de la temporada de verano en el país, periodo que concentra vacaciones escolares y un vasto número de festivales de música y eventos al aire libre.

Confieso que mi llegada a campo estuvo marcada por mucha inseguridad, en gran parte por el desconocimiento de la realidad que encontraría, y por la falta de éxito en reunir información precisa acerca del fenómeno en mis investigaciones previas. Estaba familiarizada con el campo en Brasil, donde mi amplia vivencia y largo tiempo de investigación me permitían hacer afirmaciones y llegar a conclusiones con más seguridad. La información distinta y a veces contradictoria que obtuve sobre el contexto del *maracatu* realizado fuera de Brasil, me causó temor a perderme en el campo y no lograr comprender la articulación de dicha forma de expresión, o a no poder contestar a las preguntas que me había propuesto responder. ¿Cuál era el lugar de la cultura brasileña en Inglaterra? ¿Cuál era el lugar del *maracatu* dentro de esta “canasta” de cultura brasileña? ¿Quiénes eran las personas que se interesaban por dicha cultura? ¿Qué buscaban? ¿Qué les motivaba? ¿Habría en ellas alguna búsqueda de conexión o interés por Brasil? ¿Y los brasileños que vivían en el país, estarían comprometidos con el *maracatu*?

Debido al intento de coordinar el trabajo de campo en Inglaterra con las fechas de trabajo en Brasil, decidí viajar en agosto. Lamentablemente, a sólo unas semanas del viaje, me enteré de que los meses de actividad más intensa de los grupos de percusión en general eran los del verano (entre mayo y agosto), pues en los meses fríos casi no hay

actividades al aire libre, que es justamente donde los grupos de *maracatu* suelen presentarse. Sin embargo, afortunadamente el mes de mi llegada coincidía con la realización del que es considerado el mayor evento callejero de toda Europa, el carnaval de Notting Hill, evento que, según datos oficiales, atrae a más de 500 mil personas todos los años el fin de semana del *Bank Summer Holliday*.

La primera edición del carnaval ocurrió en un formato de feria cultural, con *performances* de grupos musicales carnavalescos caribeños a mediados de la década de 1960, con el objetivo de integrar a los residentes descendientes de inmigrantes de las ex colonias británicas en el Caribe, también conocidas como *West Indies*, que migraron al país masivamente después de la Segunda Guerra Mundial, con los demás vecinos. En pocos años, el evento se fortaleció y creció en cantidad de participantes, con lo que configuró una forma de cooperación y comunión entre distintos grupos de migrantes en el país, y fortaleció la construcción de su identidad cultural por medio de la celebración de sus tradiciones carnavalescas (DUARTE, 2016). El barrio de Notting Hill era una región habitada por personas de clase obrera, conocido también por la diversidad de comunidades inmigrantes que ahí residían desde los primeros años del evento hasta su proceso de gentrificación a mediados de los años 80.

Los grupos carnavalescos que fueron parte de las primeras ediciones del evento, fueron las *Steel Bands*, o sea, bandas compuestas por instrumentos de percusión de metal originarias de las islas de Trinidad y Tobago, y luego las *Masquerades Bands*, grupos compuestos por personas que vestían elaborados disfraces con mucho brillo y a veces adornos con estructuras de alambre, que les daban volumen y movimiento. Dichos grupos podían desfilan en las calles caminando o a veces en la parte trasera de un camión. En los años 70, surgen los *sound systems* de influencia jamaicana, lo que agregó un nuevo ritmo a la fiesta, el mundialmente conocido *reggae* y sus variantes. A pesar de que la comunidad de inmigrantes residente del barrio era su principal organizador y de la creciente popularidad del evento, el carnaval de Notting Hill sufría mucha persecución del poder público y de vecinos que lo acusaban de perturbar la tranquilidad de la región y fomentar el desorden, actos de vandalismo y violencia. En este periodo, el *Arts Council*, órgano federal que financia las iniciativas culturales del país, amenazaba con quitarle el patrocinio (IDEM).

La represión al carnaval que ganaba fuerza junto con otros movimientos contraculturales del periodo se intensificó en los años 1980, periodo en que el país estaba dominado por las políticas de perfil conservador y neoliberal de Margaret

Tatcher. Dicha represión revelaba una visión prejuiciosa y eurocéntrica acerca de lo que puede ser considerado y valorado como cultura. Recordemos que el carnaval de Notting Hill era un evento abierto y democrático, organizado y frecuentado por las comunidades negra y caribeña residentes de un barrio entonces estigmatizado en Londres. No es mera casualidad que las justificaciones para prohibir el evento se relacionaran con desorden, violencia y crímenes asociados a la fiesta.

En los años 1990 y 2000, la represión disminuiría, aunque todavía hubiera prejuicios en relación a la fiesta. En dicho periodo, el evento alcanzaría la marca de un millón de personas y la consolidación de su popularidad.

El carnaval de Notting Hill tiene lugar el domingo y lunes del último fin de semana de agosto a lo largo de todo el día. El poder público contribuye a la organización de la fiesta al proveer una amplia cobertura policial, baños químicos y el cierre de calles por donde desfilan los grupos. Los coordinadores del evento, organizan un concurso en el que toman parte los grupos más estructurados. Estos grupos desfilan en un trayecto predeterminado y pasan frente a un cuerpo de jurados que los evalúa según criterios un tanto subjetivos, ya que más de un tipo de grupo puede participar en una misma categoría. Los grupos más estructurados generalmente desfilan por la mañana y los grupos más informales por la tarde. Aparte de las *steel* y *masquerade bands* y de los *sound systems* (que pueden ser estáticos o en formatos similares a *trios eléctricos*, o sea, ambulantes), el evento también cuenta con la participación de dos escuelas de *samba*, algunos grupos de *samba reggae* y grupos de *maracatu*. Además de las atracciones musicales, el evento también tiene una amplia oferta de comidas y bebidas en quioscos distribuidos por las calles, y es de llamar la atención que los quioscos venden comida callejera caribeña, como los *jerks*. También llama la atención la manera como se visten los asistentes al evento, muchos con disfraces o maquillaje con brillo y *glitter*, ropa sensual y banderas de los países caribeños, como Jamaica y Trinidad y Tobago. En el periodo de la mañana asisten más familias, mientras que en la tarde y noche predominan los jóvenes. A pesar de la presencia de niños y personas más grandes, la “atmósfera carnavalesca” está presente durante toda la fiesta. Por “atmosfera carnavalesca” se entiende un ambiente en el que las personas se comportan de manera más libre sin que parezca preocuparles el juicio de los demás y se rompen algunos códigos y reglas del cotidiano, o sea, una atmósfera similar al carnaval descrito por Bakhtin (2002), o similar a la del carnaval de Brasil. De esta forma, aparte de las vestimentas más osadas que cotidianas, es posible encontrar personas bailando de

manera sensual, cantando, gritando y manifestando sus afectos públicamente sin pudor o censuras. También es relevante que por más que el evento haya crecido y se haya popularizado al paso de los años, la presencia de los descendientes de inmigrantes de las *West Indies* todavía predomina, o sea que por más que los grupos representantes de las formas de expresión brasileñas también obtengan notoriedad en el evento, este carnaval no puede ser considerado de inspiración brasileña o asociado a Brasil. Aun así, para muchos de los grupos de inspiración brasileña existentes en Londres, el carnaval de Notting Hill constituye el evento más importante del año.

Ese era el caso del grupo *Maracatu Estrela do Norte*, fundado en 2002 por el percusionista inglés Sam Alexander. En agosto, las actividades del grupo estaban a todo vapor y los ensayos se concentraban en el repertorio musical que sería ejecutado en el carnaval y en el planeamiento de la logística para el evento.

Sam Alexander, 51 años, es percusionista profesional y empezó su contacto con la música brasileña por medio de la primera escuela de samba de Inglaterra, la *London School of Samba* a principios de los años 80. Comprender la trayectoria de Sam es fundamental para comprender la actual estructura del grupo e incluso la historia del *maracatu* en Inglaterra. En los 80, Sam era un adolescente de clase media que había empezado a involucrarse con la cultura punk y con algunos movimientos juveniles y protestas políticas. En estos contextos conoció a un chileno que lo llevó a su casa, una especie de república de jóvenes anarquistas, quienes lo llevaron a ver el ensayo de samba. Después del primer ensayo, Sam nunca dejó de estudiar la percusión popular brasileña.

En aquel periodo, la *London School of Samba* contaba con la participación de pocos brasileños, la mayoría de los alumnos eran ingleses o europeos de otros países, además de algunos descendientes de las *West Indies*. De acuerdo con el músico, los brasileños y negros del grupo pertenecían principalmente a la clase obrera, mientras que los blancos se dividían entre obreros y personas de una clase media alternativa y politizada. Tal información puede parecer irrelevante en principio, pero más tarde se observará cómo los grupos de expresiones culturales no europeas estuvieron de cierta forma involucrados en los movimientos de contracultura o de protesta política, principalmente en los años 70 y 80. Después de este aprendizaje en la *London School of Samba*, Sam empezó a dar clases de *samba* en Bristol, Cardiff, Birmingham, entre otras pequeñas ciudades de la región, con lo que fomentó el surgimiento de nuevos grupos culturales dedicados al ritmo.

A principios de los años 90, Sam, que estaba insatisfecho al notar que el *samba* tocado en Inglaterra no siempre tenía la misma calidad y estilo que el de Brasil, decidió trasladarse a Rio de Janeiro por tiempo indeterminado. Es curioso destacar que en Inglaterra, hasta el día de hoy, gran parte de las escuelas o grupos de *samba* ejecutan el ritmo en un formato conocido como *samba inglés*; dicha forma de expresión es una forma de *samba* muy particular, con mezclas de otros ritmos, que lo alejan de lo que se comprende formalmente por *samba enredo*, el estilo de *samba* ejecutado por las escuelas de *samba* en Brasil. Con poco dinero y sin hablar portugués, Sam decide ir a Olinda, en Pernambuco, donde conocía a una persona que podría ofrecerle hospedaje. Su plan era quedarse en la ciudad para juntar dinero y aprender el idioma, y sólo después moverse hacia Rio de Janeiro.

Fue en Olinda donde Sam tuvo su primer contacto con el *maracatu* una tarde en la que vio al *Maracatu Nação Elefante* presentarse en la calle. Según el percusionista, el ritmo le encantó de inmediato; al escuchar su relato, la primera cosa que le pregunté fue si en ese momento le vino el deseo de formar parte del grupo o aprender al ritmo. Para mi sorpresa, Sam dijo que siquiera se le había ocurrido la posibilidad, ya que en la ocasión él se veía como alguien totalmente distante y ajeno al contexto. Como comparación, me dijo que sería lo mismo si una persona blanca viera el *performance* de alguna sociedad tradicional en África y pidiera permiso para tocar o aprender. El relato y ejemplo de Sam dan la idea de la alteridad que un grupo de *maracatu* tradicional podría representar en la época, quizá no solo para un extranjero, sino también para los propios blancos y/o clase media residentes en Pernambuco. La ausencia de personas de este perfil dentro de los grupos tradicionales, así como la falta de interés por ellos a lo largo de casi todo el siglo XX sirve de refuerzo a esta hipótesis.

Durante su estancia en la ciudad, Sam empezó a frecuentar un circuito de música y danza en el que participaban artistas profesionales interesados por las formas de expresión de las culturas populares del estado. Fue en ese medio que el percusionista conoció a algunos bailarines del ya mencionado *Balé Popular do Recife*, que en el momento realizaban los primeros ensayos y experimentos con el grupo *Maracatu Nação Pernambuco*. En esta ocasión Sam fue invitado a formar parte del grupo, a participar en sus ensayos y *performances* durante casi dos años entre 1990 y 1992, y llegó a participar en la grabación del primer CD del grupo.

Después de esa temporada en Olinda, Sam regresa a Inglaterra con una pareja brasileña, que entonces era bailarina de *Maracatu Nação Pernambuco*. En los siguientes

ocho años, la pareja conformaría un espectáculo de música y danza con base en las culturas populares de Brasil e intentarían venderlo a productores culturales y organizadores de eventos del país, obtuvieron cierto éxito en algunas ocasiones. La pareja también formó parte de algunos grupos de *samba* e impartió algunas clases de música y danza antes de separarse.

En 2002, Sam empieza a compartir algunos arreglos de *maracatu* con un grupo donde enseñaba percusión brasileña en general; los alumnos se animan con el nuevo ritmo y entonces el grupo decide dedicarse exclusivamente a él. Así nació el *Maracatu Estrela do Norte*, nombre ideado por Sam. Las formas de expresión del grupo eran una mezcla del estilo de *Maracatu Nação Pernambuco* junto con algunos arreglos autorales de Sam, así como algunos patrones de los grupos tradicionales *Leão Coroado* y *Estrela Brilhante*.

Entre los años 2002 y 2016, el grupo pasa por múltiples fases con momentos de mucha o casi ninguna actividad. Lo que llama la atención es que aun en los años en que no hubo ensayos, Sam logró juntar personas para tocar y desfilar con el *maracatu* en el carnaval de Notting Hill, así que mucha gente ni siquiera supo que el grupo había estado inactivo. Las personas que participaban eran antiguos percusionistas o bien percusionistas de otros grupos de *maracatu* de Inglaterra y Europa. Es importante destacar que Sam fue uno de los responsables de difundir el lenguaje de percusión del *maracatu* por Inglaterra, pues recibía percusionistas de otras ciudades que lo buscaban para aprender el ritmo, ya también viajaba a otras partes del país para impartir sus talleres de percusión brasileña. De acuerdo con Sam, la situación financiera del grupo *Estrela do Norte* nunca había sido estable, razón por la cual el grupo nunca organizó la venida de *maracatuzeiros* de Pernambuco para impartir talleres en Londres antes de 2017.

La última fase de vuelta a las actividades del grupo inició en 2015, gracias al incentivo de Natália Santana Revi, brasileña que llegó a Londres a estudiar y terminó por establecer residencia en la ciudad. La joven, que era pernambucana, había invitado a Sam a impartir talleres de percusión de *maracatu* en un espacio de la *University College London*. Al terminar la temporada de talleres, algunas personas que participaron insistieron para que los encuentros no terminaran, de modo que el grupo regresó a sus actividades oficiales pero con algunas condiciones: debido a las experiencias anteriores con la enseñanza de *maracatu* en Londres, Sam estaba cansado de cargar con toda la responsabilidad de gestión del grupo, o sea, organizar clases, gestionar los espacios, conseguir los *performances*, encargarse de los vestuarios, instrumentos, transporte, etc.

Por esta razón, en la nueva fase, las responsabilidades deberían dividirse, así Natália se convertiría en una especie de productora y encargada de las relaciones públicas, o sea, ella sería la responsable de conseguir *performances* así como de administrar la página del grupo en Facebook y subir fotos, entre otros materiales de difusión. Como entusiasta de la cultura pernambucana y con una vocación para la comunicación, ella también logró atraer nuevas personas al grupo. Con la reanudación de las actividades, algunos antiguos participantes también regresaron a los ensayos.

En síntesis, el grupo que conocí en 2016, tenía poco más de un año de actividad con las personas presentes. En los ensayos observados, había entre 15 y 20 personas de edad variada, blancos en su mayoría y aproximadamente 25% de brasileños, la mayoría de ellos llevados por Natalia. Sam afirmó que en las fases anteriores no había brasileños. En ese entonces, los ensayos tenían lugar en un centro comunitario denominado *Stockwell Community Center*, ubicado en el barrio del mismo nombre en la zona 2 de Londres, o sea, relativamente cerca de la zona más central de la ciudad. Cualquier persona que quisiera acercarse y participar en las actividades, podría hacerlo, bastaba pagar una cuota por clase de 5 libras, dinero que servía para pagar la renta del espacio y demás gastos del grupo, y cuando quedaba algo, la suma le era remitida a Sam como forma de pago por su trabajo.

En todos los ensayos, antes de que empezara la actividad de percusión, los alumnos se apoyaban para afinar a los tambores, actividad un poco difícil y pesada, ya que exige fuerza física, pero es fundamental para la preservación de los instrumentos y para la calidad del sonido. Esta actividad duraba cerca de 30 minutos y servía como momento de plática y socialización de los alumnos. Este también era el momento que facilitaba mi acercamiento a las personas del grupo. Los instrumentos eran propiedad de Sam, que había confeccionado algunos y comprado otros en Brasil. Los participantes también eran invitados a llevar y compartir comida (*botanas* y *finger foods*) y bebidas sin alcohol para el ensayo. Según Natalia, el objetivo era que el grupo fuera verdaderamente un espacio para hacer amigos y socializar, a diferencia de otros grupos enfocados en aprender un ritmo musical e irse, como si fuera una clase y nada más.

En verdad, aunque pueda parecer contradictorio, el aprendizaje musical no parecía ser la prioridad de la mayor parte de las personas del grupo, por lo menos no se veía en estos alumnos la misma preocupación por el rigor técnico de la ejecución musical que se veía en los grupos de percusión de Brasil. Desde el primer ensayo noté

que la calidad musical era relativamente baja,²⁰⁵ lo que causaba cierta tensión dentro del grupo, principalmente en Sam y en los miembros antiguos que dominaban mejor la técnica de percusión. Estos tres o cuatro miembros antiguos eran músicos profesionales y se frustraban al ver que los novatos supuestamente no se tomaban el aprendizaje tan en serio. Sam también se frustraba, pero había desistido de cambiar la situación pues, según su testimonio, cuando era muy exigente con la calidad, muchos miembros desertaban o aprendían con él y en seguida dejaban el grupo y para dedicarse a sus propios proyectos musicales.

Esta característica no me parecía un detalle irrelevante. En otras ocasiones en que observé grupos de percusión en Inglaterra, muchos de ellos exponentes del referido *samba inglés*, la característica de una ejecución con poco rigor técnico se repetía. Al platicar con participantes de este tipo de grupos durante el trabajo de campo, e incluso con músicos profesionales, muchos hacían énfasis su dimensión comunitaria y paulatinamente me enteré de que “comunitario” no era un simple adjetivo, sino un concepto consolidado en el país, que servía para designar un tipo específico de colectivos culturales, los *community groups*. En Brasil también es posible encontrar grupos con ese perfil, pero no con una designación tan específica y conocida por las personas en general; los *community groups* son parte de la cultura inglesa y se encuentran por todo el país.

Al buscar referentes bibliográficos acerca del tema, di con el libro *Community Music: in theory and in practice*, obra del musicólogo y educador Lee Higgins. Según el autor, los grupos musicales comunitarios son aquellos en los que el abordaje del quehacer musical se lleva a cabo fuera de los patrones de enseñanza y aprendizaje de la educación formal, sin un currículo formalizado, y con un enfoque en las personas y en la diversidad cultural, el cual estimula la participación y equidad de oportunidades, a la vez que crea experiencias relevantes y accesibles sobre el quehacer musical (HIGGINS, 2012).

Por medio de la descripción brindada por el autor, es posible inferir que la música comunitaria está fundamentada en un propósito social de inclusión y desarrollo

²⁰⁵ Destaco que, como percusionista amateur, no tengo el conocimiento formal para evaluar de manera objetiva lo que configura un grupo que toca *maracatu*, pero de manera subjetiva y reconociendo mis limitaciones, puedo afirmar que el sonido del toque de los tambores no era uniforme y preciso, y la cadencia de cada pieza ejecutada sufría variaciones de velocidad sin mantener la estabilidad esperada, y con eso, a lo largo de la ejecución, algunas células rítmicas o *baques* dejaban de ser reconocibles.

de habilidades que van más allá de los límites del aprendizaje musical, además de mantener un compromiso con la democracia cultural.

Según Highins, los grupos de artes comunitarios tuvieron su principio en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, y se fortalecieron en los años 60 al mismo tiempo en que se fortalecían los movimientos contraculturales. En la época, surgía una tendencia política de valorar e incentivar el consumo privado, así como otras necesidades ligadas a la esfera individual en lugar de las necesidades sociales, y para algunos sectores de la clase obrera, esta tendencia política privilegiaba únicamente a las clases más adineradas. Las personas vinculadas a los grupos de arte comunitarios, comenzaron a identificarse con los movimientos contraculturales e ideales socialistas, por lo que la idea de comunidad sería central en su pensamiento. De hecho, su propósito puede ser considerado político en principio, pues su forma de articularse y lidiar con las artes era distinta a la de la cultura dominante, o sea, para el arte comunitario, más que las nociones de genio, alta cultura o cultura erudita, importaba la construcción de un arte más colaborativo que disminuyera las distinciones entre artista y público, y que valorara más el proceso que el producto final, así el significado del arte estaría completamente vinculado a su localidad y sus relaciones con la comunidad. Según el autor, para el *Arts Council*, la democracia cultural significaba el acceso libre a museos y *performances* musicales, mientras que para los artistas comunitarios era la oportunidad de participar en la creación artística y decidir su formato, y no el consumo de un arte erudito creado “para” en lugar de “por” ellos.

En las siguientes décadas, el movimiento de música comunitaria se consolidaría aún más, y el fin del colonialismo fortalecería también la música no occidental. El crecimiento de centros de arte comunitarios y financiamientos por parte del poder público representaría el reconocimiento oficial de la importancia de la actividad artística en el desarrollo de la vida social y cultural de las comunidades, que además legitimaría el surgimiento de un nuevo profesional: el animador cultural, que además del dominio del lenguaje artístico con el cual trabajaba, debería también saber lidiar con las personas y dominar abordajes más flexibles y alternativas de enseñanza, enfocadas en el desarrollo de habilidades que fueran más allá del conocimiento técnico de la forma de expresión artística.

Con la intención de ilustrar cómo funciona, quiénes son las personas y qué tipo de resultados se pueden alcanzar por medio del trabajo de un grupo de música comunitaria, el autor toma como ejemplo un grupo de *samba* que había coordinado por

poco más de una década, entre los años 90 y principios de 2000. De hecho, según él, en los años 80 y 90, el Reino Unido había observado un crecimiento exponencial de *carnival street drumming*²⁰⁶ en el que el *samba* era una de las formas de expresión más populares. El grupo liderado por Highns en la pequeña ciudad de *Peterborough* en los alrededores de Londres, estaba compuesto por un público muy diverso, pero que tenía en común la inexperiencia con la percusión. A él le llamó la atención el interés generado por una forma de expresión de la música brasileña en un territorio de pocos inmigrantes brasileños. Según mi comprensión, lo que hace al *samba* tan popular es el hecho que de los efectos de tocar el ritmo coincidan con los objetivos esperados en un grupo de música comunitaria, o sea que, en los *performances* de *samba*, la cadencia acelerada de la percusión, con sus *breaks* y arreglos, producen una efervescencia emocional tanto en las personas que tocan como en el público, lo que genera una interacción inmediata entre público y *performers*, además de un sentimiento de conexión, entretenimiento e incluso trance. En este sentido, la identificación y afecto se da por el ritmo en sí, sin que haya necesariamente un tipo de conexión o interés especial de la persona que ejecuta o presencia el *performance* con Brasil o la cultura brasileña en general. En su estudio de caso, Highns solamente menciona a Brasil al momento de afirmar su sorpresa por el interés de no brasileños en el *samba*, para después enfocarse en presentar los procesos de logística, organización interna y relación interpersonal dentro del grupo, así como los resultados del trabajo.

Dentro de esta propuesta, el autor destaca la manera en que la participación en el grupo mejoró las habilidades de comunicación y relación interpersonales de sus miembros, a través del desarrollo del respeto y tolerancia frente a la diversidad, además de que fomentó la creación de una red de amistad y apoyo con personas distintas a las de los ambientes de trabajo y estudio, que muchas veces son consideradas como una extensión de la familia. Por último, el autor enfatiza que la gestión colaborativa del grupo, en la cual las redes de contactos de cada participante contribuyen a que el grupo crezca y se desarrolle, así como la división de responsabilidades en la gestión, fortalece el sentimiento de pertenencia y mejora la autoestima de los involucrados. En este sentido, el autor destaca que son pocas las personas que buscaron el grupo con un propósito más utilitario centrado en aprender el *samba*.

²⁰⁶ Percusión de calle carnavalesca.

Todo parece indicar que el desarrollo de competencias emocionales es la consecuencia más evidente en este tipo de grupos, y debe hacerse énfasis en que dichas habilidades no deben de ser consideradas inferiores al aprendizaje más formal de la música, ya que muchas veces son absorbidas en el universo del trabajo, por ejemplo.

En 2016, *Estrela do Norte* era definitivamente un grupo comunitario y en este grupo existía la tensión entre quienes priorizaban el proceso y quienes priorizaban el producto. Sin embargo, así como en los grupos comunitarios descritos por Highins, en el grupo de *maracatu* también había un esfuerzo colectivo para su crecimiento, pues los miembros compartían responsabilidades y acudían a sus redes de contacto para conseguir contratos para *performances* y algún apoyo o patrocinio de ser posible.

Así como el grupo de *samba* de *Peterborough*, los no brasileños que formaban parte del grupo de *maracatu*, no mostraban mucho conocimiento o interés por Brasil o por la cultura brasileña en general; además del *maracatu*, algunos de ellos habían pasado por grupos de percusión de *samba* o *samba reggae*, pero en estos casos, el interés también provenía de la música en el momento del ensayo. Pocos eran los miembros de estos grupos que conocían otros artistas o vertientes de la música brasileña o tenían el hábito de escuchar música brasileña en casa. En esta situación, destacan dos puntos interesantes: primero, que muchas de las personas que llegaron al *maracatu* en Inglaterra pasaron antes por grupos de *samba* o *samba reggae*, ritmos más conocidos y consolidados, y al frecuentar el circuito de grupos de percusión y carnavales, terminaron por dar con algún *performance* de *maracatu* o conocer a algún integrante de un grupo de dicho ritmo. En su testimonio, Mariana Pinho, productora cultural brasileña que lleva más de diez años trabajando en Inglaterra con *carnival arts*, ilustra bien esta situación:

Eles começam no samba, toda pessoa que começa com cultura brasileira dificilmente vai entrar dentro do maracatu, entra no samba, enche o saco do samba, vai pro samba reggae, enche o saco do samba reggae, vai pro maracatu. (Mariana Pinho, 36 años, educadora, productora artística y directora de *Gandaia Arts y Maracatudo Mafuá*, 22/08/17).

El segundo punto, se refiere a lo que ya se explicó acerca de lo que motiva a los no brasileños a formar parte de un grupo musical comunitario, que es algo enfocado más a la recreación y fomento de relaciones interpersonales, que a un aprendizaje formal de música o admiración por una cultura en especial:

I'd rather play maracatu because I like the groove and the deep sound from big instruments such as alfaias, which have it all without being so repetitive as the surdos from samba (...) I really enjoy drumming altogether and if it wasn't in a maracatu

group it would be in a djembe or whatever drumming group (A.S., 28 años, miembro del grupo de percusión en Brighton, 22/09/2016).²⁰⁷

La situación de los brasileños en el grupo también es curiosa. Así como sus colegas extranjeros, los brasileños generalmente no son músicos profesionales ni tuvieron contacto previo con el *maracatu* mientras vivían en Brasil. De los brasileños que conocí entonces, por lo menos la mitad eran pernambucanos y aun así no tocaban el ritmo antes de mudarse a Inglaterra, y a pesar de que participaban en los carnavales de Recife y Olinda, no demostraban mucho conocimiento acerca de los *maracatus-nação* tradicionales. Tal fenómeno de brasileños que empiezan a interesarse por manifestaciones culturales brasileñas cuando se mudan al extranjero, no es algo exclusivo del contexto relativo al *maracatu*; de hecho, esa situación es muy común en los grupos de *capoeira* y es relatada con frecuencia en el medio e incluso mencionada en algunos estudios (BRITO, 2010). Según los testimonios y también estudios (CRUZ, 2012; DUARTE, 2016), la lejanía del país de origen hace que estas personas busquen este tipo de grupo como forma de disminuir la *saudade* que sienten por Brasil, así como de socializar y reafirmar su identidad.

Es interesante pensar que la identidad de un brasileño que forma parte de uno de estos grupos culturales difícilmente es cuestionada, aunque expresiones culturales como *samba*, *samba reggae*, *maracatu* o *candomblé* no sean hegemónicas en el país, sino casi siempre expresiones asociadas a regiones o grupos sociales específicos. Sin embargo, al desplazarse fuera del país, los sentidos e imaginario acerca de las expresiones cambian, y lo que es considerado pernambucano dentro de Brasil puede fácilmente ser considerado sencillamente brasileño en el extranjero. Esa suele ser la manera de fomentar estereotipos e ideas equivocadas como la típica de que todos los brasileños tienen el “*samba en el pie*”. La misma aceptación y supuesta legitimidad no se extiende a los británicos que trabajan con los ritmos y demás expresiones culturales brasileñas. Los casos de artistas cuya calidad era cuestionada por el hecho de no ser brasileños fueron una constante en el trabajo de campo. Este hecho revela que el imaginario que circunda la cultura brasileña en el extranjero está ligado a una visión fija y esencializada

²⁰⁷ Yo prefiero tocar *maracatu* porque a mí me gusta el *groove* y los graves de instrumentos grandes como las *alfaias*, que tiene todo eso sin ser tan repetitiva como los *surdos* del *samba* (...) A mí me encanta tocar percusión en conjunto y si no fuera en el grupo de *maracatu*, sería en un grupo de *djembe* o cualquier otro grupo de percusión. (A.S., 28 años, participante de grupo de percusión en Brighton)

de identidad, hecho observado también en estudios acerca del *samba* (DUARTE, 2016) y *capoeira* (BRITO, 2010) en el extranjero. Esa misma situación demuestra la complejidad del debate en torno a la apropiación cultural y a las identidades fomentadas por la conexión que las personas suelen sentir con determinadas formas de expresión cultural. ¿El interés y dedicación de los ingleses al estudio de vertientes de la cultura brasileña sería dañoso o ilegítimo? ¿Y los brasileños que en algunos casos se aprovechan de su nacionalidad para adentrarse en el mercado cultural sin dominar los conocimientos que pretenden transmitir estarían bien?

A Sam le molestaba la falta de reconocimiento a su trabajo y los juicios de que era sujeto por el hecho de ser inglés y también por el hecho de haber estado más de 20 años lejos de Brasil. Según el percusionista, lo que lo hacía competente eran sus años de dedicación y estudio de los ritmos que se proponía a enseñar, y no su nacionalidad o viajes al país, principalmente en un contexto de globalización donde el territorio ya no representa un límite para el acceso a la información sobre distintas formas de expresión cultural (BAUMAN, 1999; GARCÍA CANCLINI, 1998, 2009; HALL, 2006). Sin embargo, la distancia que *Estrela do Norte* mantenía con Brasil y quizá la poca investigación acerca de las innovaciones en la forma de tocar *maracatu* de los grupos tradicionales de Brasil hacía que el *maracatu* de *Estrela do Norte* se escuchara distinto al producido en Brasil, no solo en comparación con los grupos tradicionales, sino también con los grupos de percusión de *maracatu*. Las referencias rítmicas de Sam eran las que había experimentado con *Maracatu Nação Pernambuco* en los años 90 y una cosa u otra de algunos *maracatus* tradicionales. Estas referencias adicionales probablemente llegaron por medio de miembros del grupo que habían tenido contacto con los grupos tradicionales en viajes a Brasil, o incluso por los pocos talleres que algunos *maracatuzeiros* tradicionales impartieron en Inglaterra.

El primer gran evento con *maracatuzeiros* en el país fue el *Masters Nation*, en 2010, organizado por la productora cultural brasileña radicada en Londres, Mariana Pinho, quien gestionó un tour de tres *mestres*²⁰⁸ por Inglaterra, los cuales impartieron talleres de *maracatu* a grupos no sólo de percusión de *maracatu*, sino de percusión en general. Después, el país recibiría la visita de los *maracatuzeiros* Hugo Leonardo,

²⁰⁸ Los mestres invitados fueron Afonso Aguiar del *maracatu Leão Coroado*, Arlindo Carneiro de *Cambinda Africano* y Gilmar Santana de *Estrela Brilhante de Igarassu*. Estos grupos tienen en común el hecho de no formar parte del concurso carnavalesco de Recife y de mantener *baques* sin muchos *breaks*, convenciones o arreglos predeterminados. Para más información acerca de los *baques* de los *maracatus* tradicionales, ver págs. 81, 82, 103 y 104 de esta tesis.

mestre del maracatu Leão da Campina y Pitoco de Aira del *maracatu Estrela Brilhante*, solamente en 2015 y 2016. Estos dos jóvenes *maracatuzeiros* organizaron su tour por el país con auxilio de agentes de grupos de otros países, sin interferencia o financiamiento de *Estrela do Norte*, aunque algunos de sus miembros participaron en los eventos.

El evento anterior, *Masters Nation*, contó con una producción y organización más profesional y con financiamiento de agencias de fomento a la cultura. En Inglaterra, es posible obtener financiamiento por medio de órganos públicos como el *Arts Council* y sus similares a nivel regional, o de agencias privadas. El *Arts Council*, por ejemplo, es responsable de patrocinar a muchos de los grupos participantes del carnaval de Notting Hill. Según Mariana Pinho, la competencia entre los diversos grupos y proyectos culturales es grande, así que obtener financiamiento no es tarea sencilla.

El grupo *Estrela do Norte* se mantenía básicamente de los pagos de los alumnos. Además del carnaval de Notting Hill, había otras oportunidades de *performance* en pequeñas fiestas o eventos corporativos, algunos antros y pequeños carnavales comunitarios en Londres o ciudades vecinas. En el verano inglés, los carnavales en parques o plazas públicas son muy recurrentes y curiosos. A diferencia al carnaval de Notting Hill, que es un evento creado y organizado principalmente por la comunidad *West Indie*, los demás carnavales del país son organizados por los poderes públicos, a veces en asociación con comercios locales, o por iniciativa de las propias comunidades, y llevan a cabo eventos con una atmósfera más tranquila para familias y niños. De esta forma, son carnavales que no se parecen en nada a los de Brasil o al de Notting Hill.

En mi estancia en Londres tuve la oportunidad de asistir al carnaval del parque Hornimann al sur de la ciudad, y la temática del año era justamente Brasil. Para este evento, organizado con colaboración de Mariana Pinho, la decoración remitía a Brasil, había quioscos de comida brasileña, un pequeño escenario con bandas de música brasileña y un espacio por donde desfilarían los grupos culturales invitados al evento. Entre los grupos, estaba un *maracatu* articulado por Mariana, el *Maracatudo Mafuá*,²⁰⁹ un grupo de *samba* inglés denominado *South London Samba* y el grupo show de

²⁰⁹ *Maracatudo Mafuá* es un grupo de *maracatu* enfocado en *performances* de escenario en lugar de *performances* en formato de *bloco*. El grupo está compuesto por algunos músicos y bailarines que son organizados por Mariana Pinho, bailarina y artista plástica ella misma cuando hay oportunidades de *performances*. Aparte de estos *performances* de escenario, el grupo trabaja por medio de proyectos educativos temporales, donde a través de financiamiento específico, ofrecen talleres de percusión y danza de *maracatu* generalmente a grupos sociales en situación de vulnerabilidad, y para celebración el cierre del taller organizan un desfile callejero en el formato de *bloco*. El grupo se caracteriza por un vestuario muy elaborado en los moldes de *Maracatu Nação Pernambuco* o *Cabra Alada*, con el cual brinda un bonito espectáculo visual a salir a la calle.

Paraíso School of Samba, grupo conformado por un brasileño que intentaba reproducir las formas de expresión visuales y rítmicas de las escuelas de Rio de Janeiro de manera fidedigna (DUARTE, 2016). A pesar del día nublado, el evento estuvo lleno, pero no demasiado, y mientras algunas personas seguían el recorrido de los grupos que desfilaban, muchas otras extendían sus toallas en el pasto y platicaban, comían u observaban a sus niños. El clima era de fiesta y alegría, pero sin las mencionadas “rupturas” de los códigos de comportamiento cotidianos ni el consumo excesivo de alcohol. A pesar del tema del evento no se observó una presencia significativa de brasileños en el público.

Los brasileños tampoco parecen ser el público a quien se destinan los otros *performances* relacionados con la música brasileña. Como se ha mencionado respecto del contexto europeo en general, los antros que tocan *samba* o *bossa nova* no son necesariamente frecuentados por la comunidad brasileña, ni tampoco por extranjeros aficionados a Brasil; el público suele estar muy diversificado y frecuenta estos sitios por distintas razones. Un ejemplo de sitio interesante en Londres, donde artistas de distintos contextos culturales, incluso brasileños, tienen la oportunidad de presentarse, es el *Nell's Jazz and Blues*. El espacio de pequeñas dimensiones, ubicado en una zona céntrica, a pesar del evidente enfoque en los ritmos que lo denominan, también recibe artistas de otras vertientes, así como representantes de algunas culturas populares brasileñas, como Dona Onete, por ejemplo,²¹⁰ o grupos de las culturas tradicionales de Latinoamérica y de otras partes del mundo. Al analizar este ejemplo, es posible inferir que más que admiradores de los artistas que se presentan ahí, los parroquianos del antro confían en la curaduría de los organizadores del espacio, ya que posiblemente consideran que en el antro siempre hay música buena y poco conocida.

Finalmente, es importante apuntar que en Inglaterra son populares los *samba shows*, espectáculos donde hay un *performance* de *samba* en vivo, acompañado de bailarinas vestidas como las existentes en las escuelas de *samba* de Brasil, con sus bikinis, plumas y mucho brillo. Estos shows, una versión un tanto estereotipada de lo que es el *samba* y la cultura brasileña, son contratados para participar en los más diversos eventos, como fiestas corporativas, bodas, entre otros de variados contextos.

²¹⁰ Doña Onete es una señora natural del estado de Pará, donde se ubica la selva amazónica brasileña, con más de 70 años, después de jubilarse empezó a cantar *carimbó*, un ritmo tradicional de la región, en bares y antros locales. Sus composiciones y *performance* carismática llamaron la atención del público y de productores musicales, y actualmente hace giras dentro del circuito musical independiente de Brasil y del exterior.

Sam se dedicaba integralmente al trabajo como músico y educador, así que además de su trabajo con *Estrela do Norte*, coordinaba también un grupo de *samba reggae* denominado *Eri Okan* (sin la participación de brasileños), participaba como percusionista en algunas bandas, y también formaba parte de los *samba shows*.

El breve trabajo de campo no permite hacer afirmaciones precisas acerca de la comunidad brasileña en Inglaterra. Sin embargo, en su estudio acerca de la *Paraíso School of Samba*, Ulisses Corrêa Duarte (2016) cita el trabajo de Yara Evans (2010) para retomar algunos datos acerca de los inmigrantes brasileños en la ciudad. La investigadora en cuestión afirma que según el Departamento de Geografía de la Universidad de Londres, en 2007 vivían entre 130 y 160 mil brasileños en la ciudad, número que seguía creciendo. Datos colectados por la misma investigadora mediante un cuestionario, señalaban que la media de edad de los inmigrantes era de 35 años, sin hijos. El nivel de escolaridad era diversificado, con 35% que había concluido nivel superior y poco más de 50% con los estudios secundarios. La mayoría llegaba con visa de turista pero luego conseguía un empleo, que generalmente no exigía mano de obra calificada, o sea, la mayoría migraba al país en busca de una mejoría de vida. Otro reporte más reciente, de 2014, coordinado por la misma investigadora, apuntaba que el nivel educativo y socioeconómico de los inmigrantes había se elevado, y gran parte de ellos estaba en búsqueda de intercambio cultural y formación académica (DUARTE, 2016 *apud* EVANS, 2010).

A lo largo de mi estancia en Londres, intenté comprender cuáles serían los espacios frecuentados por la comunidad brasileña. Todo lo que vi fue que estos espacios no eran los relacionados con los grupos de *maracatu*, *samba-reggae*, *samba inglés* o escuelas de *samba*, y por medio de pláticas con brasileños y demás personas involucradas en estos medios, obtuve la información de que la comunidad brasileña de manera general estaría más conectada a fiestas y eventos relacionados a música brasileña de carácter más masivo y comercial, como *pagode*, *axé* y *sertanejo*. En este sentido, se puede deducir que la comunidad brasileña estaría conectada con un “Brasil real”, actual y dinámico, mientras que los no brasileños estarían más interesados en el Brasil de los estereotipos, asociado a las ya mencionadas identidades esencializadas que lo asocian al *samba*, carnaval y clima tropical. Otro detalle interesante por resaltar es que, así como los grupos de percusión de *maracatu* en Brasil, los grupos en Inglaterra atraen el interés de brasileños con mayor escolaridad y un nivel social de medio a alto; la mayor parte de los brasileños encontrados en el grupo de Londres, son de nivel

universitario en situación de intercambio académico o con empleos fijos en la ciudad. De este modo, se observa que, fuera de Pernambuco, el *maracatu* no despierta el interés de personas de nivel socioeconómico similar al de los *maracatuzeiros*.

Frente a lo expuesto, creo pertinente una descripción más atenta sobre la observación de la participación de *Estrela do Norte* en el carnaval de Notting Hill. A partir de la exposición de las actividades del grupo en su evento anual más importante, es posible inferir cómo se dan las negociaciones y organización de personas y red de apoyo para la realización del desfile, así como la relación del grupo de *maracatu* con otros grupos culturales participantes en la fiesta y la recepción del público.

En dicha ocasión, el *maracatu* tocaría el día de domingo y su desfile empezaría alrededor de medio día. Sam ya había estacionado su *van* con los instrumentos en un punto estratégico del barrio desde el día anterior. El punto, ubicado en la calle St. Marks, era justo debajo de un puente, lo que facilitaba la organización y posible abrigo de las personas e instrumentos en caso de lluvia. La hora acordada para la preparación del desfile era a las 10 de la mañana. Para no perder ningún detalle de la organización, traté de llegar puntualmente, y salí de casa con anticipación, incluso porque sabía que algunas estaciones del metro de las cercanías estarían cerradas, lo que obligaría a los interesados en el carnaval a caminar más para llegar a la fiesta. Estaba hospedada en un sitio lejos de Notting Hill, en Leytonstone y me llamó la atención que al subir al metro, me encontré ya con grupos de personas con disfraces o ropa extravagante; a medida que el tren se acercaba de la estación donde bajaría yo, más gente vestida de forma carnavalesca entraba, y como lo esperaba, todos bajamos en la misma estación. En síntesis, las estadísticas que calculan la participación de más de 500 mil personas en el evento no son una exageración.

Como lo había planeado, llegué puntualmente y me encontré con Sam y tres o cuatro personas más. A medida que los miembros llegaban, vestidos con playera azul con el logotipo del grupo y pantalón o falda blanca, pronto empezaban a descargar la *van* y a afinar los instrumentos, tarea que puede llevar algunos largos minutos. El grupo se presentaría con un ala de percusión, y adelante un ala de danza con alrededor de nueve bailarinas. Las chicas llegaban e inmediatamente se colocaban su vestuario, compuesto de un vestido con estructura de alambre para darle volumen y un adorno de cabeza. Los colores predominantes eran azules y las telas eran sencillas, sin muchos detalles o bordados elaborados. El cuerpo de danza de *Estrela do Norte* no tenía ensayos regulares, y se integraba solamente en caso de *performance*. Los ensayos de danza

ocurrían en ocasiones especiales, cuando había suficientes alumnos interesados de manera simultánea al ensayo de percusión. En caso de que no hubiera alumnos suficientes para danzar, la profesora, que también era una de las percusionistas, participaba en el ensayo de percusión. Para el desfile en Notting Hill habría en total cinco bailarinas de Londres y cuatro más de Oxford, entre ellas una japonesa y una brasileña; la última era Jully Brooks, pernambucana y ex bailarina de *Maracatu Nação Pernambuco* que se había mudado a Inglaterra para trabajar en la enseñanza y *performance* de danzas relacionadas con Brasil. Así, destaca que las formas de expresión del cuerpo de baile eran las mismas creadas por el grupo pernambucano.²¹¹

Así como en la parte de la danza, había otros personajes que formaban parte del grupo sólo para eventos especiales, como el rey, reina, y vasallo que cargaba el parasol; las personas que desfilaban con este rol eran invitados especiales, y no participaban en las actividades cotidianas del grupo. Sus ropas eran del mismo estilo que las utilizadas por estos personajes en los grupos tradicionales, pero la tela era completamente un satén de color azul oscuro, sin muchos bordados o detalles. El grupo también tenía como invitados a algunos percusionistas de otros grupos de *maracatu* en el país, así como a exmiembros que desearan juntarse para la ocasión. De esta forma, si en los ensayos previos al carnaval se observaba la presencia de aproximadamente 15 personas, para el carnaval de Notting Hill había entre 30 y 35.

De la misma forma que *Estrela do Norte* eligió un rincón para organizarse, otros grupos hicieron lo mismo, al rentar salones en centros comunitarios o salones comerciales de los alrededores, o incluso armaban quioscos provisionales en algún rincón de la calle, donde ofrecían bebidas frías en sus termos, comida y baños químicos exclusivos.

Con los instrumentos listos, antes de salir al lugar de inicio del desfile, el grupo con su ala de percusión, danza, realeza y gente de apoyo se juntaba en una rueda y Sam daba las indicaciones finales. Además de avisar acerca de trayecto, su duración, las pausas y logísticas para tomar agua, el líder también destacaba la importancia del cuidado de unos a otros, principalmente de los dos niños presentes en el *batuque*; decía también que en caso de que se acercara alguien alcoholizado, esta persona debería ser alejada por la gente de apoyo con cautela, sin exaltación o violencia. Sam también

²¹¹ Se ha observado que en gran parte de los grupos europeos que tienen cuerpo de danza, el estilo de bailar es el de *Maracatu Nação Pernambuco*, el cual probablemente dejó muchas referencias en el continente por medio de los talleres que impartía en sus *tours*, o de ex-miembros del grupo, quienes, como Jully, se mudaron a Europa.

agradecía la presencia y dedicación de todos, pedía la protección de los *orishás*, ancestrales y demás guías espirituales, y cerraba la plática tirando un poco de aguardiente en el piso, como ofrenda al *orishá Exu*. La rueda se desarmó, todos ayudaron a guardar en la *van* instrumentos y materiales que no serían utilizados, y caminan todos al punto de inicio del desfile, a pocos metros del espacio de concentración.

Era poco más de medio día cuando el desfile empezó. En las primeras filas, estaban el *portaestandarte*, rey, reina y vasallo, seguidos las bailarinas y después de Sam, que regía el ala de percusión. El trayecto seguido por el grupo estaba predeterminado por los organizadores del carnaval y culminaba en una calle donde había una especie de camarote que albergaba al jurado del concurso carnavalesco. Este año el grupo no estaba inscrito en el concurso, pero aun así decidió recorrer el trayecto oficial. El recorrido hasta este punto no parecía ser tan largo, pero debido a la gran cantidad de personas en las calles y a las innúmeras pausas, llegar hasta el jurado llevó poco más de dos horas. Los grupos que desfilaban en el evento lo hacían en un formato de fila con poca distancia entre unos y otros. De esta forma, el sonido de la percusión del *maracatu* estaba contaminado por el alto volumen de los *trios eléctricos* que estaban inmediatamente delante y por detrás del grupo, tocando ritmos caribeños.



Sam y *Estrela do Norte* desfilando en el carnaval de Notting Hill.

Para evitar el cansancio extremo, *Estrela do Norte* tocaba sin parar alrededor de 40 minutos, y luego hacía una pausa de por lo menos 20. El repertorio del grupo ya estaba predeterminado, se ejecutaron solamente piezas ensayadas que se repitieron algunas veces durante el *performance*. En la mayor parte del trayecto no había gradas o

cuerdas que marcaran una separación entre el público y el grupo, así que muchos asistentes del carnaval se acercaban a las bailarinas y percusionistas para bailar o interactuar de alguna forma. El público se ponía bastante animado al paso de la percusión. Después de pasar por el espacio donde estaban los jurados, el grupo siguió su camino tocando hasta llegar cerca de la calle Porto Belo, donde había una concentración de personas más grande que en las otras áreas del evento, al grado de que apenas se podía caminar por las calles. En este lugar había algunos *sound systems* con DJs tocando ritmos como el *reggae*, *dub* o *ragga*, y algo de música electrónica; en esta zona también había una mayor cantidad de jóvenes en comparación con las áreas recorridas en la mañana, donde se veían también personas mayores y niños. En la tarde también destacaba la mayor diversidad étnica de personas en contraste con la presencia predominantemente negra y caribeña de la mañana; según Sam, eso ocurría porque los ritmos ejecutados por los *sound systems* eran mucho más conocidos y asimilables para el gran público en comparación con los ritmos menos comerciales de los *trío eléctricos* de la mañana.

Con el fin del desfile, los percusionistas y bailarinas paran a descansar, tomar agua y comer algo. Después de aproximadamente 30 minutos, Sam pregunta si el grupo prefiere seguir tocando un poco más en el camino a la *van* o si siguen caminando. Ya eran casi las 5 de la tarde, y la mayoría, que se encontraba muy cansada, decidió seguir sin tocar. La decisión fue inteligente, pues en el trayecto había muchos puntos con aglomeración de personas por los que fue muy difícil pasar, y más con los instrumentos a las espaldas. El camino a la *van* tomó casi una hora, y al momento de llegar el grupo decidió tocar un poco más para socializar y cerrar las actividades del día, lo que atrajo la atención de muchas personas que pasaban por el lugar. Después de este momento, Sam agradece a todos por el día e inmediatamente las personas se apoyan en la organización de los instrumentos, y los colocan en la *van*. El vehículo se queda en el lugar y Sam regresa a su casa en metro, ya que para al día siguiente tenía el *performance* de su grupo de *samba reggae*, *Eri Okan*, para el carnaval, y la logística sería similar a la del *maracatu*. Antes de irnos hacia el metro, ya tarde en la noche, paramos debajo de un puente a pocos metros de donde estábamos para cenar. Había en este lugar innúmeros quioscos que vendían comida, y muchas personas que recién salían del carnaval aprovechaban la ocasión para comer antes de llegar a sus casas.

Las actividades y eventos del día siguiente fueron similares a los del anterior, por eso no es necesaria otra descripción, además de que las actividades de los grupos de

samba reggae no conciernen a este estudio. Sin embargo, es interesante destacar cómo se dio el cierre de las actividades: así como el domingo, al final del día los participantes del grupo ayudaron a guardar instrumentos y materiales en la van. Pero en esta ocasión fue necesario almacenar todo en el centro comunitario de Stockwell, donde ensayaban los grupos de *maracatu* y *samba reggae*. Después de acomodar los instrumentos en el vehículo entre ocho personas, incluidos Sam y yo, entramos en la van y nos dirigimos juntos a dicho centro comunitario. El trayecto tardó casi una hora debido al tránsito y a algunas calles cerradas, y estábamos preocupados, ya que muchos de nosotros estábamos ocupando ilegalmente la parte trasera de la *van*, destinada solamente a la carga. Al llegar a Stockwell, todos bajamos e hicimos una cadena humana para ayudar a guardar casi 40 tambores de distintos pesos y tamaños, junto con otros materiales de apoyo. El trabajo colectivo facilitó la ejecución de la tarea, y al final todos tomaron el metro más cercano a sus casas, mientras que Sam se dirigió a la suya en su vehículo personal. Este detalle final del cierre de la actividad muestra la dificultad e importancia del compromiso colectivo para la realización de un evento como la participación en el carnaval. Los grupos de Sam no cuentan con ningún financiamiento oficial y tampoco suelen obtener mucha ganancia de los pagos de mensualidades de los alumnos, por lo que la buena voluntad y la red de apoyo fueron fundamentales para que todo saliera bien. Debe mencionarse que, en Inglaterra, conseguir los instrumentos de percusión, y en especial los de *maracatu*, no es tan fácil como en Brasil, así como tampoco es fácil conseguir espacios para ensayar, ya que ensayar o tocar percusión en la calle sin autorización previa está prohibido y la renta de espacios apropiados para ensayos ruidosos como los del *maracatu* es costosa.

Después del carnaval de Notting Hill tuve la oportunidad de asistir a algunos ensayos más de *Estrela do Norte*. Tal como Sam me lo había advertido, el número de asistentes disminuyó drásticamente. La mayoría de las personas se suman a los ensayos en los meses de verano que anteceden al carnaval y se alejan en las temporadas de frío. Aparte de eso, el destino del grupo se veía complicado, pues el centro comunitario donde ensayaban estaría en remodelación y el grupo perdería su lugar de ensayo. Para finalizar, Sam tenía agendado un viaje a Brasil, adonde regresaría después de más de 20 años, con la intención de pasar algunos meses optimizando sus conocimientos de percusión.

En los meses siguientes, seguí las actividades del grupo por las redes sociales y pese a la ausencia de Sam, los miembros del grupo lograron realizar algunos ensayos en

espacios alternativos, pero las actividades no parecían ser regulares. Sam terminó por quedarse en Brasil de enero a julio de 2017. La mayor parte del tiempo el percusionista estuvo en Recife, viviendo en la comunidad donde se ubicaba el *Maracatu-Nação Porto Rico* y tomando parte en sus actividades cotidianas. Sam había llegado a Recife algunas semanas antes del carnaval con la intención de asesorar a un grupo de jóvenes ingleses, que formaban parte de un grupo de percusión de la pequeña ciudad de Crook, al Noreste de Inglaterra. Como no sabían hablar portugués y tampoco habían estado en Brasil, Sam fue contratado por el centro cultural que coordinaba al grupo para este servicio. Los jóvenes regresarían a Inglaterra después del carnaval, pero Sam se quedaría por su cuenta por algunos meses más.

En agosto de 2017 yo regresaría otra vez a Inglaterra para una extensión del trabajo de campo. El enfoque de esta nueva temporada estaría centrado en la ciudad de Bristol y en algunos festivales, pero conseguí ir a Londres en algunas ocasiones relacionadas con el *maracatu* en la ciudad, tales como ensayos, pláticas con miembros y para seguir nuevamente las actividades del grupo en el carnaval del Notting Hill. Sam ya había regresado a Inglaterra desde hacía un mes, y desde entonces, yo estaba al tanto de sus actividades a través de sus redes sociales. Todo indicaba que el percusionista había regresado con grandes novedades.

Sam había regresado a Inglaterra acompañado de dos *maracatuzeiros* de *Porto Rico*, que iniciaron un ciclo de talleres de percusión de *maracatu* en la ciudad de Crook, donde los jóvenes que estuvieron en Recife para el carnaval habían fundado recientemente un grupo dedicado exclusivamente al *maracatu*. Dicho grupo, denominado *Baque de Ogum*, había entrado dentro del esquema difundido por los *maracatus-nação Porto Rico* y *Encanto do Pina*, y se volvió un afiliado de dichos grupos tradicionales, con lo que se comprometía a ejecutar solamente sus formas de expresión. Después de pasar parte del mes de julio en Crook, Sam y los *maracatuzeiros* Rumenig Dantas y Jaílton Viana Chacon, hermano del *mestre* de *Porto Rico*, Jaílson Chacon, llegaron a Londres para iniciar un nuevo proyecto de grupo.

El proyecto *Baque de Axé* iniciaría con un ciclo de talleres de *maracatu* y toque de los *orishás*²¹² ofrecidos a miembros del *Estrela do Norte* y a cualquier persona interesada, el cual culminaría con el desfile en el carnaval de Notting Hill. Rumenig Dantas sería el responsable de impartir los talleres desde un nivel más básico, e iría

²¹² *Maracatu Porto Rico* tiene por característica la utilización de atabaques que ejecutan toques de los *orishás* en su *batuque*, los cuales se mezclan con el ritmo del *maracatu*.

evolucionando en complejidad paulatinamente a lo largo de los encuentros semanales, con un costo de 10 libras por persona por encuentro. En los talleres se enseñaría el ritmo del *maracatu* según el estilo, arreglos y *toadas* exclusivas de *Porto Rico*. Con eso, todas las piezas ensayadas y demás repertorios de los años anteriores serían ignorados. Todo funcionaría como si el grupo estuviera empezando desde cero su contacto con el *maracatu*. Para eso, en el desfile del carnaval todos deberían utilizar la playera del proyecto con los colores verde, rojo y blanco, que son los colores oficiales de *Porto Rico*, así como adornos de estos colores.

El día que pude asistir al taller, Rumenig no estaba presente debido a un imprevisto, entonces Sam fue el responsable de enseñar los ritmos. Ese día, había presentes cerca de 16 personas, y pocas de ellas eran las mismas que vi en los ensayos del año anterior. Otro detalle que me llamó la atención fue el hecho de que más de la mitad de las personas presentes ese día eran brasileños, algunos que también participaban el año anterior y muchos nuevos. El encuentro que observé era el inmediatamente anterior a la semana del carnaval, y a diferencia del año anterior, me impresionó la calidad de ejecución de la percusión del *batuque*.

Frente a eso, no pude dejar de proponer algunas reflexiones y comparaciones entre Brasil y el exterior. Primeramente, pensé en la razón de que en Brasil, por más amateur que sea un grupo de percusión, difícilmente presentará tantos problemas técnicos como los grupos extranjeros que observé en vivo o en videos de *youtube*. ¿Tendría la mayor presencia de brasileños en el grupo algo que ver con la mejoría de la ejecución técnica? ¿O la mejoría sería debido a los métodos de enseñanza fomentados por Rumenig? Decir que determinado grupo social o población tiene más habilidad en cierta área en comparación con personas de otros países implica el riesgo de caer en un determinismo o esencialización. Sin embargo, cabe la posibilidad de que la exposición que los brasileños tienen a los ritmos de percusión a lo largo de su vida, quizá no siempre en su medio familiar pero seguramente en los medios masivos, les facilitara el aprendizaje y comprensión del *maracatu*.

En el caso del grupo de *maracatu* de Londres, también se observó una percusión de mejor calidad en el desfile del carnaval de Notting Hill de 2017. Para este evento, el número de percusionistas se había duplicado en relación al año anterior, lo cual no sólo se debió a la presencia de algunos percusionistas del grupo de *maracatu* de Brighton y otros percusionistas invitados, sino también a la participación de algunos jóvenes de *Baque de Ogum*, el ya referido grupo ubicado en Crook. Al seguir todo el desfile y

poner atención al repertorio ejecutado, noté que Rumenig había introducido muchos *breaks* y arreglos en el *baque*, con lo que le quitó la monotonía resultante de la mera reproducción de una misma célula rítmica, además de que utilizó muchas *toadas* dentro del *performance*, *toadas* previamente ensayadas que condicionaban algunos *breaks*, y facilitaban su ejecución por su asociación con el canto. Por otro lado, Rumenig evitó momentos de improvisación libre de toques en los tambores, así como evitó los largos momentos de ejecución de una misma célula, pues es en estos momentos que el ritmo se puede acelerar o salir del tiempo y la cadencia propuesta, haciendo que la percusión suene desordenada. Frente a eso, por más que la supuesta familiaridad de los brasileños con los ritmos de percusión les facilite el aprendizaje, no se pueden negar el mérito e inteligencia de Rumenig por haber creado una estrategia para lidiar con las limitaciones de un grupo de novatos.

La alegría y motivación de Sam eran evidentes. Su semblante distaba mucho del de aparente cansancio y frustración del año anterior. Su pasaje por Brasil le habría brindado un nuevo ánimo. Según el percusionista, en su estancia junto a la comunidad de *Porto Rico*, se sintió acogido por todos los miembros del núcleo central del *maracatu*, participó activamente en las actividades cotidianas del grupo y de su *terreiro*, fue testigo de las alegrías y dificultades de una comunidad afropernambucana en situación de vulnerabilidad. Con pocos recursos financieros, Sam se hospedó en una pequeña habitación en la casa de la reina del referido *maracatu*, Elda Viana, que aparte de ser reina, también es sacerdotisa en el *candomblé* y líder espiritual del grupo. En la misma edificación de su casa, están la casa de su hijo y *mestre* del *maracatu* Chacon Viana, la sede del grupo y el *terreiro*. Su estancia de meses en este pequeño universo, generó en Sam un sentimiento de pertenencia y conexión con el grupo, por eso decidió fundar un nuevo grupo dedicado a la percusión de *maracatu* en Londres, con la identidad vinculada al *maracatu Porto Rico*. Para él, este vínculo le daba una pertenencia y una referencia, un *mestre* a quién seguir y un nuevo significado a tocar *maracatu* y llevar un grupo. Así como los brasileños que deciden tener una estancia en las comunidades *maracatuzeiras*, el caso de Sam muestra cómo dicha experiencia puede constituir un rito de pasaje y un cambio de actitud y condición del “iniciado”:

Sam: Eu fui pra lá e conheci o pessoal, fiz amizade e vi tudo (...) e gostei muito do que vi, (...) pra mim tudo era verdadeiro (...) Gostei muito de entender mais as histórias dos antigos como era, eu gosto dessas coisas, (...) Então o mestre Chacon, ele falou, Sam, você pode ficar aqui na nação, aí eu fiquei dormindo numa salinha que tem lá em cima junto do lado do Pai Jará (...) Eu e ele conversamos muito e (...) a gente fez amizade, eu nunca mais tive uma amizade dessa (...)

Quando eu voltei (para a Inglaterra), eu disse, olha, eu quero apoiar essa nação, eu quero fazer parte dessa nação (...)

A minha interação com o Porto Rico não é como músico, é outra coisa, eu sou aprendiz, eu tenho um mestre; eu gosto muito de aprender, gosto muito de ser estudante, eu nunca tive mestre, porque mestre você vai atrás estando errado ou certo, é mestre, entendeu?

Anna Beatriz: O Chacon te deu uma referência de alguma maneira.

*Sam: Total (Sam Alexander, 51 años, músico y fundador del extinto *Estrela do Norte* y actual *Baque de Axé*, 10/01/18).²¹³*

Por otra parte, a pesar del entusiasmo de Sam y del éxito del proyecto carnavalesco de *Baque de Axé*, algunos percusionistas no brasileños que participaron en algunos de los talleres de Rumenig se incomodaron con algunos detalles. Entre ellos estaría la rigidez o modos supuestamente rudos de enseñanza del *maracatuzeiro*, el tiempo que dedicaba a enseñar técnicas muy básicas incluso a percusionistas que ya eran avanzados, su insistencia en exaltar a su grupo de origen en Pernambuco de manera desdeñosa hacia los demás grupos tradicionales, y a veces el hecho de que destacaba la dimensión sagrada del ritmo que estaban ejecutando, como si durante la ejecución los alumnos estuvieran de alguna forma relacionados con la religiosidad o comunidad de *Porto Rico*. Los alumnos que se incomodaron me relataron que, a diferencia de Brasil, donde las personas que buscan talleres de *maracatu* generalmente conocen bien el contexto de donde proviene el ritmo, en Inglaterra muchos no tienen la noción de dicha realidad, y por eso no veían sentido alguno en ser tratados de manera hostil o autoritaria, maneras recurrentes en algunos contextos relacionados a las culturas tradicionales; para ellos, los ingleses buscan estos talleres por la socialización o perfeccionamiento musical, y así el respeto por el profesor se genera según su competencia y carisma, y no por el hecho de pertenecer a un *maracatu* en especial. En el caso de Brasil, es muy

²¹³ *Sam: Yo fui allá, conocí a la gente, hice amistad y vi todo (...) y me gustó mucho lo que vi (...) para mí todo era verdadero, (...) me gustó mucho comprender más de las historias, de los antiguos, cómo era, me gustan esas cosas (...) Entonces Mestre Chacon dijo: “Sam, tú puedes quedarte en la nação”. Entonces me quedé y dormía en una habitación que hay en la plata de arriba al lado de Pai Jará (...) hicimos amistad, yo nunca había tenido una amistad así (...) Cuando regresé (a Inglaterra) dije, mira, quiero apoyar a esa nação, quiero pertenecer a esa nação (...) Mi interacción con *Porto Rico* no es como músico, es otra cosa, yo soy aprendiz, yo tengo un mestre; a mí me encanta aprender, me encanta ser estudiante, yo nunca tuve mestre porque al mestre se le sigue, independientemente de si está correcto o equivocado, es el mestre, ¿ves?*

Anna Beatriz: Y Chacon fue un referente de alguna manera...

*Sam: Total. (Sam Alexander, 51 años, músico y fundador del extinto *Estrela do Norte* y actual *Baque de Axé*, 10/01/18)*

común que tales capitales simbólicos, ligados al lugar de origen de la persona que va a impartir el taller y el *ethos* que eso involucra, agregue un valor a la experiencia ofrecida por el taller, lo cual sirve de estrategia de legitimación para muchos *maracatuzeiros*. Por esta razón, esta postura puede ofrecer al alumno un tipo de conexión de nivel subjetivo como las ya citadas en los grupos de percusión de Brasil, o en los casos de jóvenes de distintas partes de Brasil que pasan por la experiencia de quedarse con un *maracatu* tradicional en el periodo del carnaval de Pernambuco. Para finalizar, es importante destacar que esta experiencia subjetiva y sentimiento de imposición de una conexión fue justo lo que causó incomodidad a una de las asistentes británicas del taller del *maracatuzeiro* en cuestión. Según esta persona, ella no se sentía cómoda en conectarse o defender una causa o bandera de algo que no conoce. Para ellos, lo más importante en la experiencia del taller serían los conocimientos de percusión y no tanto la conexión con la comunidad de origen. El encuentro con este discurso me lleva cuestionar si el aumento de brasileños en el grupo no estaría justamente relacionado con eso, o sea, con una mayor tolerancia a la postura de personas provenientes de los contextos de las culturas populares, o incluso debido a una búsqueda de construcción de identidad basada en la conexión con las culturas populares brasileñas, que suelen relacionarse con un imaginario de lo que sería considerado el Brasil “auténtico y puro”.

Al igual que en años anteriores, la asistencia de alumnos a los talleres del grupo de *maracatu* después del carnaval disminuyó. Según Sam, el grupo *Estrela do Norte* se extinguió, o más bien, una vez que llegó de Brasil, Sam había afirmado que ya no era parte de dicho grupo y que fundaría otro, *Baque de Axé*, y que los que desearan podrían seguirlo. Como la mayoría de los miembros que seguían participando de *Estrela do Norte* tenían una amistad y conexión especial con Sam, la decisión general fue abrazar su nuevo proyecto. Para el futuro, la idea de Sam es mantener dos grupos dentro de *Baque de Axé*, uno para *performances* en formato de *bloco*, abierto a personas de todos los niveles de conocimiento que asistan a los talleres, y otro más restringido, compuesto por menos personas, concentrado en *performances* de escenario con un nivel de banda profesional. Debido a esa prevista disminución de interés en los talleres de *maracatu* por parte de los principiantes, en el invierno de 2017 a 2018, Sam se concentró en los ensayos con los percusionistas más experimentados. Con la proximidad de las estaciones más cálidas, la idea es abrir talleres para principiantes con la estrategia de advertirles sobre la oportunidad de participar en el *performance* carnavalesco en Notting Hill como forma de motivación. Esa estrategia de dos tipos de grupo bajo una misma

etiqueta, hace que Sam pueda encontrar un balance entre lo que él espera de un grupo y las expectativas de los demás participantes, o sea, retomando el debate de Higgins (2012), se busca el balance entre “proceso y producto”. Así, el líder puede sentirse realizado por tocar *maracatu* con un nivel más profesional, sin abandonar la atmósfera de comunidad generada por los *blocos* amateur, que también es un agente de motivación muy fuerte:

The British people who come, are people that have interest in Brazil and have interest in drumming and learning to drum, but what keeps people in once they're in (...) the thing that is attractive is actually the social community, and Sam always talks about the way in which the maracatu band is completely different from his samba band and his hand drumming sessions, it's a community, and that's actually been the key to its success. We always go somewhere afterwards, we always go to a pub afterwards and everybody knows each other (...) and the fact it's community, it's actually what keeps people coming to it and want to be a part of it (H.M, 71 años, miembro de Estrela do Norte/Baque de Axé).²¹⁴

La observación del grupo de Brighton también reforzó la importancia que la socialización y los lazos comunitarios tienen para gran parte de los grupos de percusión en el Reino Unido. Por seguir un patrón similar al de los otros grupos de percusión descritos hasta el momento, no se considera necesaria una descripción más detallada del contexto de esta ciudad. La motivación y perfil de los participantes son muy similares a los de los miembros del grupo londinense, con la diferencia de que en *Cruzeiro do Sul* 90% de los miembros son británicos, al igual que en el grupo londinense. En Brighton, la persona que más conoce y mantiene interés por la cultura brasileña en general, así como por sus distintos ritmos y artistas, es el director del grupo, Paul Deretti Dodd, amigo personal de Sam, con quien tuvo su primer contacto con *maracatu*. Como entusiasta de la música y cultura brasileña, y gran admirador de *maracatu*, Paul desearía que su grupo se profesionalizara, o al menos que sus alumnos demostraran un mayor interés por el contexto cultural del *maracatu* y demás formas de expresión del país, sin embargo, el percusionista es consciente de la realidad de muchos de los *drumming groups* británicos y de la dificultad de cambiar este perfil. Una situación distinta a la de

²¹⁴ Las personas británicas que vienen son personas que tienen interés por Brasil y tienen interés por la percusión y aprender a tocar, pero lo que mantiene a la gente una vez que entra al grupo, (...) la cosa que resulta atractiva es en realidad la comunidad social, y Sam siempre habla de cómo el grupo de *maracatu* es distinto de sus grupos de *samba* y de tambores de mano, es una comunidad, y es eso lo que en verdad es la clave para su éxito. Nosotros siempre vamos a algún lado después, siempre vamos a un bar y todos se conocen (...) y el hecho de ser comunitario es lo que en verdad hace que las personas sigan viniendo y quieran formar parte de esto (H.M, 71 años, miembro de *Estrela do Norte/Baque de Axé*, 13/01/18).

estos dos grupos se encuentra en Bristol, ciudad a la cual serán dedicados los siguientes párrafos.

Ubicada en el suroeste de Inglaterra, a poco menos de 180 km de distancia de Londres, con casi 500 mil habitantes, Bristol es conocida por ser una ciudad creativa, juvenil y con vida cultural efervescente. De ahí surgieron artistas como las bandas *Massive Attack* y *Portishead*, la primera fundadora del género *trip-hop* y artistas como el mundialmente conocido *Banksy* y el estudio *Aardman Animations*, responsable de la creación de la premiada caricatura de *Wallace and Gromit*. Debido a su efervescente producción audiovisual, la ciudad llegó a ganar el título de ciudad creativa por la UNESCO en 2017.²¹⁵ Dentro de este contexto, la ciudad cuenta con una interesante escena de música alternativa, con distintas opciones de fiestas y eventos, y también con una significativa oferta de talleres de artes, danza y música. En relación a las expresiones culturales brasileñas, tal como la cosmopolita Londres, Bristol posee grupos relacionados con el *samba*, *samba reggae*, *música* y *danza de los orishás o candomblé*, el ya referido *samba* inglés, y también un grupo dedicado al *maracatu* llamado *Afon Sistema*.

El primer grupo de *maracatu* de Bristol fue ideado por Jackson Lapes, 28 años, percusionista profesional y DJ inglés. El joven tuvo su primer contacto con el ritmo cuando viajó a Brasil en 2008 para una estancia de dos meses en Rio de Janeiro, cuando buscaba profundizar su conocimiento en el *samba*. En aquella ocasión, Jackson se encontró con *Rio Maracatu* con el cual tomó un par de talleres. De regreso en su país, buscó a Sam Alexander y lo invitó a impartir algunos talleres en Bristol; de acuerdo con el joven, no fue posible extender los talleres, pues traer al percusionista a Bristol era costoso y no había suficientes interesados en tomar los talleres y cubrir los costos. Por esta razón, el contacto de Jackson con el ritmo se limitó a las ocasiones en que se juntaba con amigos para improvisar el ritmo, utilizando instrumentos de *samba*. En esta misma época, el joven expandía sus conocimientos de percusión brasileña por medio de la participación en grupos dedicados a los ritmos brasileños mencionados en el párrafo anterior. A finales de 2012 regresaría a Brasil, más específicamente a Salvador, ahora para perfeccionar sus conocimientos de *samba reggae* y de los ritmos de *candomblé*. En la ciudad, se encuentra con un grupo de percusión de *maracatu* denominado *Maracatu Santo Antônio*, y los percusionistas del grupo lo invitan a un viaje a Pernambuco para

²¹⁵ <https://www.artsprofessional.co.uk/news/bristol-and-manchester-named-unesco-creative-cities>

conocer los *maracatus* tradicionales. Jackson pasa las primeras semanas de enero de 2013 en Olinda, en donde observa algunos grupos, luego pasa a Rio de Janeiro y por fin regresa a Salvador en donde compra cinco *alfaias* a un artesano local.

De regreso en Bristol, Jackson invita a cinco amigos, todos con experiencia musical previa de los otros grupos de percusión en que participaba, para ensayar *maracatu* a partir del conocimiento obtenido en Brasil, y del material disponible en internet, como los videos de *youtube*. Con el tiempo, la cantidad de interesados en aprender el ritmo aumenta, y seis meses después de los primeros ensayos, el grupo ya contaba con diez personas. A partir de este punto, Jackson compraría cinco *alfaias* más a una facultad de música que quería librarse de los instrumentos, renta un espacio en un estudio y empieza a ofrecer talleres de pago. Los primeros participantes fueron, una vez más, músicos profesionales y a partir del segundo año, el grupo se abrió a personas en general, y la mayoría de quienes se apuntaron eran personas provenientes de otros grupos de percusión brasileña o de otros tipos, como la africana o afro caribeña.

Desde entonces, los talleres de *Afon Sistema* funcionan por temporadas. Los grupos de principiantes empiezan generalmente en el mes de septiembre y terminan en julio. Los que cumplen este ciclo y alcanzan el nivel de técnica y conocimiento esperado pueden pasar al nivel avanzado. El cupo es limitado y, según Jackson, se exige una dedicación y asistencia a los ensayos para poder participar en las actividades del grupo. Para el percusionista, este tipo de rigor es importante para mantener en su equipo solamente personas comprometidas con el perfeccionamiento musical y la evolución del grupo de manera general. En este sentido, *Afon Sistema* no se encuadra en la clasificación de los grupos comunitarios. De hecho, al platicar con miembros del grupo, muchos comentaron que ya formaron parte de grupos de perfil comunitario, y el hecho de que el grupo no avanzara musicalmente, o sea, no se enseñaban nuevos contenidos los desmotivaba de seguir con la actividad.

El rigor y exigencia de sus líderes hizo que *Afon Sistema* destacara en el contexto de grupos de percusión de *maracatu* europeos como un grupo de excelente nivel. La fama de estos grupos respecto a las deficiencias de su nivel técnico no es algo que se haya originado solamente de mi observación, sino que es una opinión general de *maracatuzeiros* y percusionistas profesionales que tuvieron la oportunidad de conocerlos.

El perfil de las personas que forman parte del grupo de Bristol es especialmente distinto al de las personas de los grupos que observé en Londres y Brighton. En el

grupo, que no cuenta con la participación de brasileños, la mayoría de los miembros tienen entre 25 y 35 años, desempeñan empleos variados, pero tienen como característica común la participación en la escena cultural alternativa de la ciudad, asisten a las mismas fiestas y festivales, y participan en otros grupos de percusión con un perfil similar al del grupo de *maracatu* en el sentido de que tienen un nivel de técnica musical más elevado. Por esta razón, la asistencia a estos mismos grupos y espacios, hace que, a pesar de que la socialización no sea el enfoque principal de la actividad, estos jóvenes establezcan lazos de amistad, y formen una especie de “comunidad”, que les permite construir su identidad con base en el interés por la percusión. Dicho interés generalmente no se extiende al contexto cultural de Brasil como un todo, o sea, las personas que participan en el grupo de *maracatu* de Bristol no tienen mucha familiaridad con el contexto de los *maracatus* tradicionales de Pernambuco, y tampoco cultivan un interés particular por la música brasileña en los momentos ajenos a los ensayos. Las excepciones a esta regla son Jackson Lapes y Jake Calvert, también percusionista y DJ que comenzó a dividirse con Jackson la responsabilidad de la gestión del grupo.

Los dos músicos empezaron a frecuentar el carnaval de Pernambuco desde el año de 2015, donde permanecieron cerca de un mes y aprovecharon la ocasión para conocer, participar en las actividades y observar la mayor diversidad de *maracatus-nação* posibles, así como para tomar talleres de los más diversos lenguajes de percusión relativos a las culturas populares de la región. De manera distinta a los jóvenes de clase media de Brasil, que cuando van a Pernambuco tienen por hábito participar y observar las actividades de uno o dos *maracatus*, generalmente los más exitosos en el mercado, los ingleses intentan no privilegiar a un solo grupo, y se esfuerzan por conocerlos todos, aunque a veces ensayen y desfilen con el *maracatu Almirante do Forte*, grupo que a pesar de ser uno de los más antiguos, enfrenta una serie de dificultades para mantenerse activo. Estos viajes frecuentes a Brasil hacen que el conocimiento que la dupla tiene acerca de los ritmos afro pernambucanos esté siempre actualizado, lo que los vuelve quizá las personas más calificadas en términos de conocimiento de *maracatu* en Inglaterra. En estos viajes, los jóvenes también aprovechan para buscar e invertir en la compra de discos de vinilo de música brasileña de los más distintos géneros para incrementar su colección, que sirve para la construcción del repertorio de sus trabajos y *performances* como DJs; juntos coordinan el proyecto *Worm Disco Club* de discoteca digital de *world music*. En síntesis, a diferencia de la mayoría de los miembros de *Afon*

Sistema, estos músicos tienen un vasto conocimiento de música brasileña, y un significativo interés por su cultura, e incluso aprendieron a hablar portugués. Poco a poco este interés por Brasil se extiende a otros miembros, por ejemplo, a los que viajaron a Brasil en el carnaval de 2017 por primera vez.

A pesar de que *Afon Sistema* no se encuadra en la propuesta de grupo comunitario, el grupo tampoco puede entrar en la categoría de profesional, ya que nadie, además de los dos coordinadores, recibe cualquier tipo de pago por su participación en ensayos o *performances*. En realidad, todos los participantes, independientemente del nivel, pagan dos cuotas anuales de 100 libras para participar en las actividades. Los ingresos financieros obtenidos con las cuotas, sumados a los cachés recibidos por los *performances*, ayudan al pago de la renta del estudio, manutención de instrumentos, aparte de utilizarse también para amortiguar parte del costo de la estancia de Jackson y Jake en Brasil. Según Jackson, difícilmente sobran recursos para otras demandas, así que el grupo es prácticamente autosustentable, y no sirve como medio de vida a ninguno de sus coordinadores; el resto de sus ingresos proviene de sus otros trabajos como músicos en distintos proyectos. Los dos también siguen frecuentando otros grupos de percusión, así como participando en el ciclo de talleres de corta duración ofrecidos por percusionistas de distintas partes del mundo que estén de gira por el país. Como otros países de Europa, Inglaterra cuenta con una significativa oferta de talleres de música y danza de ritmos de diversas partes del mundo con duración de un fin de semana o pocos días, impartidos por artistas provenientes de otros países que estén de *tour* por la región. El público interesado en estos talleres, por más que no se trate de músicos profesionales, está compuesto por personas que al menos tienen una preocupación por el desarrollo de sus habilidades musicales.

En septiembre de 2016 tuve la oportunidad de observar una *taster session* de *Afon Sistema*. Esta sesión se trataba de un taller con duración de un día, dirigido a principiantes que desearan tener un primer contacto con el ritmo del *maracatu*, para intentar incorporarse al ciclo anual de nivel básico ofrecido por el grupo. La sesión empezaba al medio día y terminaba a las 16:00, con un intervalo de media hora. Yo me encontraba ansiosa por ver si a través de la observación podría comprender si el método de enseñanza de Jackson estaría relacionado con el excelente desempeño de sus alumnos. El costo del taller era de 20 libras por persona, y estaban presentes 11 alumnos más Jackson, Jake y dos miembros avanzados de *Afon Sistema* para apoyar. El evento tuvo lugar en el estudio rentado por el grupo en la calle Mivart, donde hay una

edificación compuesta por diversas salas en el sótano, que son rentadas a bandas y personas que deseen ensayar. El espacio rentado por el grupo de *maracatu* está compuesto por dos ambientes, uno donde se realizan los ensayos y clases, con capacidad para cerca de 15 personas, y otro para almacenar los instrumentos de Jackson y Jake, lo que incluye no sólo tambores de *maracatu*, sino también instrumentos de *samba*, *samba reggae*, *candomblé*, y una serie de instrumentos relacionados con otros ritmos de culturas tradicionales de Brasil, Latinoamérica y África.

Jackson inicia su taller hablando de su trayectoria como percusionista y de la forma como conoció el *maracatu*. En seguida, pide a cada participante que se presente y explique cómo supo del taller, o por qué desea aprender *maracatu*. La mayoría de los alumnos ya tenía experiencia de haber tocado percusión en otros *drumming groups* y habían visto el *performance* de *maracatu* en alguna ocasión, en carnavales de calle o festivales. Algunos de los interesados no residían en Bristol y estaban en la ciudad para aprovechar la oportunidad de aprender el ritmo, ya que no había muchas personas dedicadas al *maracatu* en los alrededores. Después de estas presentaciones personales, Jackson, Jake y los dos miembros de *Afon Sistema* realizan una breve demostración de *maracatu*, compuesta de una *toada*, para que los alumnos puedan familiarizarse con los instrumentos y con el *beat* del ritmo. Cuando terminan de tocar, Jackson afirma que la canción pertenecía al *Maracatu Nação Almirante do Forte*, y en seguida habla del contexto histórico y la situación actual de los grupos tradicionales de Pernambuco. Toda esa información es completamente nueva para los presentes, y no sé con certeza si la cantidad de detalles acerca del contexto brasileño sería tan necesario, o si la comprensión de los asistentes fue completa, ya que no se utilizaron materiales de apoyo, como imágenes, videos, audios o mapas, para fomentar la visualización del tema tratado; pensé que la larga explicación podría parecer un poco aburrida para las personas que en principio estaban ahí para aprender percusión, y no debido a algún interés por el contexto de Brasil en sí. Sin embargo, Jackson hacía énfasis en que le molestaba ver que los grupos que trabajaban con cultura brasileña en el extranjero ni siquiera contextualizaran o mencionaran los orígenes y significados de dicha cultura en sus comunidades; de esa forma, contextualizar los *maracatus-nação* y hablar de Pernambuco era una manera que el percusionista había encontrado de demostrar respeto por la fuente del saber.

Después de esta explicación con enfoque en la cultura, Jackson presenta cada uno de los instrumentos y su función, y distribuye baquetas para que los alumnos

ejecuten algunas células rítmicas del *maracatu* en el piso. El joven divide cada célula en distintas partes, y ejecuta una serie de ejercicios educativos para que los alumnos se familiaricen con su figura, tiempo y acentos. Poco a poco los ritmos se escuchan más uniformes. En la siguiente actividad, los alumnos dejan las baquetas y empiezan a ejecutar ejercicios de coordinación motora y percusión corporal que facilitan la comprensión del toque del *gongué* y también del tiempo del *maracatu*. A cada cambio de ejercicio, el joven pregunta si hay dudas entre los asistentes.

Después del intervalo, los alumnos se dividen entre los instrumentos. Jackson da la introducción a los instrumentos que requieren mayor destreza en la ejecución de la célula rítmica, como los *agbês*, *caixas* y *ganzás*, y luego empieza a dirigirlos solicitando una secuencia fragmentada de golpes en las *alfaias*, hasta que, de repente, la figura de la célula rítmica solicitada esté completa. Tras un tiempo tocando, los alumnos cambian de instrumentos entre sí, y la misma lógica es utilizada para la siguiente ronda. Al final del ejercicio de percusión, los alumnos se sientan y Jackson me pide escribir la letra de una *toada* en portugués en el pizarrón. La *toada* pertenecía al *Maracatu Nação Almirante do Forte* y decía:

ô lele o lele... ô lele e que bamba
*Almirante do Forte, do Bongí é quem manda*²¹⁶

Jackson afirma que *Afon Sistema* no es como la mayoría de grupos que sólo tocan percusión, y que el canto era una parte muy importante del *performance*. En verdad, esa era otra de las diferencias del grupo, ya que son pocos los que tienen un coro. Este detalle también revela el nivel de fidelidad que el grupo busca en relación a las formas de expresión de los grupos tradicionales, al respetar su formato de percusión y canto. Jackson explica la pronunciación de las palabras, su traducción y todos cantan la canción. Así terminaba el taller ese día, pero antes de cerrar la actividad, Jackson invita todos a sentarse para aclarar posibles dudas y explicar la estructura del grupo.

En ese momento, el joven explicó que el ciclo de clases de nivel básico tiene lugar de septiembre a julio, un sábado al mes durante toda una tarde. Él explica que la cuota anual vale 200 libras y que el valor puede cubrirse en parcialidades. Una alumna pregunta si puede asistir sólo a algunas clases y pagar cada clase individualmente, y Jackson le contesta que no, pues esto generaría una ruptura en la continuidad del aprendizaje e interferiría en la calidad y evolución del grupo. Él destaca que *Afon*

²¹⁶ Traducción aproximada: O lê lê, o lê lê.. O lê lê; o lê lê e que bamba (palabras sin significado específico); el *Almirante do Forte* de *Bongi* (barrio periférico de Recife) es quien manda.

Sistema no es un grupo comunitario y que el compromiso de aprender a ejecutar los ritmos con calidad era una prioridad. Sin embargo, el joven menciona que una vez al mes *Afon Sistema* realiza un ensayo abierto al que cualquier persona puede llegar y participar con una contribución voluntaria. Los otros fines de semana están destinados a ensayos con el grupo avanzado.

El método de enseñanza de los líderes del grupo y la manera como lo estructuraron efectivamente se refleja en la calidad de *performance* del grupo. El hecho de no permitir faltas a las sesiones y de hacer un cobro por ciclo y no por clase, sirve para seleccionar el perfil de cada persona interesada en el taller e inhibir la participación de personas que no desean tomarse el trabajo tan en serio. Además, a diferencia de los otros grupos donde los interesados pueden ingresar en cualquier momento del año, *Afon Sistema* tiene una atmósfera de exclusividad por solamente permitir la entrada de nuevas personas una vez al año. El grupo cuenta en total con cerca de 20 personas, que son las de nivel avanzado y también las que participan en los *performances*.

El repertorio de *Afon Sistema* está compuesto principalmente de *toadas* de dominio público, o sea, *toadas* que no están asociadas a un *maracatu-nação* en especial, sino que son tocadas por muchos de los grupos. Además de estas piezas, ellos también ejecutan dos o tres *toadas* de *Almirante do Forte*, que suelen tener métrica, melodía y *baques* similares entre sí, y una *toada* de *Leão da Campina*, grupo tradicional que tiene por hábito utilizar *toadas* más largas y un *baque* con muchas convenciones. Además del ritmo del *maracatu*, *Afon Sistema* también ejecuta adaptaciones de otros ritmos a los instrumentos de *maracatu*, como algunas canciones de *afoxés*.

Los espacios de *performance* para el grupo son principalmente los carnavales callejeros de Bristol, Bath y ciudades cercanas, así como los innúmeros festivales que tienen lugar en el verano, o en espacios que estimulan y apoyan actividades de artistas locales e independientes como el antro denominado *The Canteen*. Aparte de ofrecer música en vivo, el local también ofrece antojitos, comida, cena y bebidas alcohólicas a un precio accesible. Constituir un espacio democrático basado en prácticas de economía solidaria y que fomente la sustentabilidad es uno de sus objetivos, por eso, más allá de incentivar a los artistas alternativos, *The Canteen* también compra la materia prima de su restaurante a productores locales. El sitio está ubicado en un edificio denominado *Hamilton House*, que comparte la misma filosofía de sustentabilidad, economía solidaria, trabajo colaborativo e interacción con la comunidad. Tras años de ser un edificio de oficinas vacías e ignoradas, los propietarios de la *Hamilton House* deciden

conceder su dirección a personas que pudieran crear en el espacio una especie de centro comunitario. Así, la administración renta espacios para una serie de talleres de arte, música y danza a precios accesibles, así como oficinas a profesionales como productores, arquitectos, diseñadores, espacios para juntas y eventos, y también un espacio de *co-working* con lo que se estimula el trabajo colaborativo entre los grupos, artistas y profesionales que ocupan el edificio, además de promover eventos e iniciativas culturales en la ciudad. En síntesis, el espacio es un lugar donde personas creativas y entusiastas de la cultura pueden socializar e iniciar proyectos colaborativos.²¹⁷

The Canteen ofrece música en vivo todas las noches de la semana, y cualquier artista o grupo que quiera presentarse puede solicitarlo al productor musical del lugar. La entrada es gratuita, pero los asistentes son invitados a dejar una propina a los músicos. Este espacio funciona como un medio de difusión para los artistas y la música producida en la ciudad, y suele ser tener mucho movimiento, principalmente los fines de semana.²¹⁸

En el verano inicia la temporada de carnavales que, como ya se mencionó, son muy populares en el país. De manera general, los carnavales se realizan en espacios abiertos en alguna región central de la ciudad y concentran *performances* de diversos tipos de grupos culturales, como los *drumming groups* o *street bands*. Por esta razón, además de los grupos similares a las bandas marciales, los grupos de percusión de inspiración brasileña son muy populares, de modo que los grupos de *maracatu* tienen un espacio de *performance* más, muchas veces con algún tipo de subvención. Cuando desfila en los carnavales, *Afon Sistema* tiene por hábito llevar un pequeño cuerpo de danza compuesto por alrededor de cinco bailarinas lideradas por Ángeles Fiallo Montero, argentina radicada en Bristol, especializada en danzas afrobrasileñas. El cuerpo de danza no tiene la misma regularidad de ensayos que la percusión, ya que no son muchos los interesados en aprenderla, sumado al alto costo de la renta del espacio para ensayar. Sin un cupo mínimo de participantes, las clases de danza no pueden sostenerse; por esta razón, las bailarinas se juntan principalmente en los momentos de *performance*. Por último, es importante repetir que, a diferencia del evento de Notting Hill, los carnavales de las otras ciudades de Inglaterra generalmente son eventos de atmósfera familiar, donde hay muchos niños y ancianos, y los asistentes suelen comportarse de manera comedida, tal como ocurre en el parque *Horniman*.

²¹⁷ Para más información acerca de la *Hamilton House* ver: <https://www.hamiltonhouse.org/>

²¹⁸ Para más información acerca de *The Canteen* ver: <https://www.canteenbristol.co.uk/>

El verano también marca el inicio de la temporada de festivales en todo Reino Unido. Según Emma Webster y George McKay (2016), los festivales de música son eventos de inmensa popularidad, principalmente después de su *boom* en el siglo XXI. Datos de 2014, basados en 232 festivales, revelan que el turismo de música generó más de 1.7 billones de libras y 13,500 empleos de tiempo completo. Por esa razón, los investigadores citados afirman que los festivales son considerados eventos centrales para la industria cultural de la región, alrededor de los cuales, músicos, productores y público planean sus vidas. Los autores definen los festivales de música como eventos situados en espacios con mucho pasto y áreas verdes, que generalmente involucran *camping* y consumo al aire libre, donde el enfoque principal es la programación musical conectada a un tema o género en especial; así, los festivales destacan por ser espacios de intensa producción y consumo musical en un corto periodo de tiempo.

En su artículo *From Glyndebourne to Glastonbury: The Impact of British Music Festivals* (2016), los investigadores citados hacen un abundante acopio de datos acerca de los festivales, con base en una infinidad de estudios sobre el tema. De esta forma, los festivales ya fueron tema de investigaciones de varias áreas de conocimiento, marcadas por distintos enfoques, entre ellas destacan algunas por su carácter celebrativo y por puntos positivos relacionados al movimiento de la economía y la exaltación de la diversidad cultural, mientras que otras presentan posturas más críticas y señalan la manera en que mascaran cuestiones socio-políticas más profundas debido a sus propósitos mercantiles.

Ya Bennet y Woodward (2016) destacan que muchos estudios consideraron los festivales como espacios de adquisición, redescubrimiento o articulación de identidades. Por su característica extraordinaria, o sea, debido al hecho de que son realizados en sitios aislados, alejados de los centros urbanos, en un tiempo particular, ya que son realizados en fines de semana, feriados y periodos vacacionales, es posible afirmar que los festivales son eventos que tienen la generación de situaciones límite como una de sus principales características. Así, al configurarse como un “mundo aparte” o como un espacio de fuga del orden mundano, en estos espacios operan distintos códigos de conducta y se favorece la expresión de identidades que posiblemente no serían aceptadas en la vida cotidiana. No sólo identidades, sino incluso símbolos y comportamientos que se refieren a estilos de vida que a veces se manifiestan de manera discreta en el día a día pueden expresarse de manera exacerbada en esta situación límite. Paralelamente, los festivales pueden ser entendidos como lo que estos autores definen

con el término *cosmoscapes*, palabra resultante de la mezcla de *cosmopolitan* (cosmopolitano) y *landscape* (paisaje); los autores definen como cosmopolitismo, el conjunto de prácticas que procuran y valoran la apertura y diferencia cultural, y como *cosmoscapes* los festivales serían espacios que estimularían y propiciarían los encuentros cosmopolitanos (IDEM), y en consecuencia, facilitaría la interacción social entre los individuos presentes. Es importante recordar que estos momentos de efervescencia colectiva y sensación de igualdad y solidaridad entre individuos, donde los valores del grupo son celebrados, ya fue discutido y definido en los trabajos de Victor Turner (1974) como *communitas*. De esta forma, siguiendo el raciocinio del mismo autor, los festivales podrían ser comprendidos como momentos de desbordamiento, que terminan por reforzar y fortalecer la estructura social cotidiana. Bennet y Woodward afirman que, debido a las citadas características de ruptura de los festivales contemporáneos, algunos investigadores los relacionan con los carnavales medievales analizados por Bakhtin (2002), sin embargo, los dos investigadores apuntan al hecho de que actualmente hay una diversidad de estilos de festivales con distintos perfiles, y destacan el alto nivel de organización y mercantilización de algunos, que generalmente cobran altos precios en los boletos, lo cual los aleja del carácter de espontaneidad presente en los carnavales medievales analizados por el filósofo ruso (BENNETT & WOODWARD, 2016). Es importante destacar, que muchos de estos eventos reciben patrocinios del poder público y a veces de grandes corporaciones, sin embargo, incluso los que se promueven como independientes, terminan por cobrar altas cantidades por los boletos para que el festival sea “realizable”. De hecho, tras años de asociación con movimientos políticos o ideológicos de contracultura, los propios medios masivos del Reino Unido los reportan como eventos seguros y amigables, tal fue su grado de “adaptación” al sistema capitalista vigente (WEBSTER & MCKAY, 2016).

A partir de lo expuesto, es posible concluir que debido a la amplia oferta cultural de un festival, principalmente la relacionada con el manejo de identidades, lo que motiva a las personas a participar en estos eventos es algo que va más allá de la música, y se extiende a la experiencia ofrecida por el evento como un todo. Aparte de la música, los eventos también ofrecen talleres de artes, danza, música, entre otros temas; algunas conferencias de temas afines, exposiciones de arte, terapias alternativas y una importante oferta de comida y vestuario extravagante. El estudio *Understanding*

Festival Fans, promovido por la plataforma virtual *Eventbrite*,²¹⁹ especializada en apoyar a los productores en la organización, difusión y venta de boletos para eventos, refuerza tal premisa tras el acopio de testimonios y un análisis de estadísticas relacionadas al consumo de festivales:

There's so much more to a great festival than just music. It's the atmosphere and the coming together of like minded people, all in a field for one big party that you never want to end (Matthew, 32).²²⁰

Para finalizar, Webster y Mackay (2016) citan estudios que afirman que los festivales sirven como un canal de difusión de artistas locales y nuevos talentos, que pueden obtener notoriedad y más contratos para *performances* en otros eventos y mercados, incluso internacionalmente. Como curadores de música en potencia, los productores y creadores de festivales fomentan también el desarrollo de nuevos públicos para los artistas. De hecho, festivales como el gigantesco *Glastonbury* agotan sus entradas incluso antes de anunciar las atracciones, tal es la confianza del público en la curaduría de los organizadores, y también el deseo de participar en la experiencia proporcionada por el festival como un todo”.²²¹

Como es posible observar, los festivales de música pueden ser grandes o pequeños y estar regidos por distintos temas. Dentro de esta diversidad, hay espacio para géneros menos populares en la *mainstream media*, como los de la ya referida *world music*, e incluso grupos que trabajan con las formas de expresión de las culturas populares. Con la creciente espectacularización de dichas culturas y la exaltación de la diversidad cultural difundida en los festivales, estos se convierten en espacios propicios para su *performance*. Consciente de la significativa cantidad de grupos de percusión dedicados al *maracatu* en Europa y de la popularidad de los festivales de música, la

²¹⁹https://mkto.eventbrite.com/rs/269-CEG133/images/DS01%20UK%20Music%20Festival%20Superfans.pdf?mkt_tok=eyJpIjoiWkRGa016aGIPVFJpTUdOaiIsInQiOiJMeUduenZsUDloNVZ6em5SSXRcL3RhTWFF2d1B5SkV0XC9FK3VYTIppOGp5dStLTDd5RFpGM3B4OEtYNWoxdm1wMnVIRndRMHo2Z1dGVlNpNWV1Rld2QTRMNnRXZkU0NTYxcDIZcmlEcjUyaTJrPSJ9

²²⁰ Retirado del website de *eventbrite*, disponible en la nota antes citada. Traducción: "Hay mucho más en un gran festival que sólo música. Es la atmósfera y el estar junto con personas de mentalidad parecida, todos en un campo para una gran fiesta que uno nunca quiere que termine". (Matthew, 32).

²²¹ El artículo utilizado como fuente para los datos sobre los festivales hace un gran acopio bibliográfico acerca del tema, a partir de él toma sus datos. Debido a la cantidad de autores citados por los investigadores, se decidió no mencionarlos en el cuerpo del texto. Para acceder a los autores utilizados como fuente por Weber y Mackay, ver: Emma Webster and George McKay. 2016. *From Glynedebourne to Glastonbury: The Impact of British Music Festivals*. Norwich: Arts and Humanities Research Council/University of East Anglia.

hipótesis que sostenía antes de familiarizarme mejor con el campo era que dichos grupos tenían como principales espacios de *performance* este tipo de festivales, y que sus participantes y público también serían personas de este perfil, o sea, personas con un interés especial por la *world music*. Además, ya se vio que el perfil de los grupos suele ser muy diverso, y que en el caso de Inglaterra, en los grupos de Londres y Brighton la relación entre el interés por aprender *maracatu* y un supuesto gusto por *world music* no es necesariamente una constante. En Bristol, debido al contexto cultural de la ciudad, es posible percibir que la conexión entre estas dos dimensiones puede existir pero no exactamente de la manera como se imaginó antes de la llegada al campo. Según las hipótesis iniciales, habría un interés de los participantes de los grupos de percusión y de los asistentes a festivales de *world music* por algunos artistas o ritmos en especial, pero lo que se observó fue una fidelidad, no necesariamente al artista, sino como apuntaron Weber y McKay (2016), a la curaduría del festival. Lo mismo se puede decir de *Nell's Jazz and Blues* y probablemente del *Canteen*. Lo que motiva a sus asistentes es una multiplicidad de características que abarcan, desde esta curaduría hasta el deseo de socializar en torno a una identidad y estilo de vida motivados por las prácticas y actividades en estos sitios. En el *performance* que observé de *Afon Sistema* en el *Canteen*, se veía que la mayoría de los presentes no estaban en el lugar específicamente para ver al grupo, y muchos de los que se animaron con el *performance* no sabían exactamente cómo bailar, lo que comprobaba la falta de familiaridad con la forma de expresión.

En agosto de 2017 tuve la oportunidad de observar a *Afon Sistema* presentarse en dos festivales: el *Valley Fest*, festival de muy pequeñas dimensiones y dos días de duración, en los alrededores de Bristol, y *Shambala*, festival de pequeña a mediana dimensión ubicado a unos 185 kilómetros de distancia de Bristol, hacia el norte, en la región de Northamptonshire, con duración de 4 días.

El *Valley Fest* ofrecía *performances* de música, quioscos con comida, ropa, algunos talleres especialmente para niños, juguetes y espacio para acampar. Las atracciones musicales se dividían en dos escenarios, y en un tercer quiosco era posible bailar al sonido de distintos DJs. El estilo de música era variado, desde el *rock* hasta el *folk* inglés, vertientes de música electrónica, ritmos latinos y de otras partes del mundo (otra vez la etiqueta de *world music*). Las atracciones empezaban en la mañana y terminaban tarde en la noche. La presencia de familias con niños era grande, pero también había muchos jóvenes; el ambiente era animado pero no en extremo, o sea, no parecía

haber abuso de alcohol o sustancias ilícitas. Para este festival, *Afon Sistema* tendría dos *performances* en la tarde de domingo: la primera sería un cortejo por el pasto y la segunda un *performance* en el escenario principal. Los participantes del grupo se dividieron entre sus coches para llegar al lugar del evento, mientras que Jackson y Jake se responsabilizaron por transportar los instrumentos y demás materiales necesarios. Los músicos vestían el uniforme del grupo, que consistía en una playera negra con estampa de su logotipo, falda negra con cubierta de tela de *chita* para las mujeres y bermuda del mismo patrón para los hombres. Como adorno de cabeza, las mujeres podrían utilizar flores o pañuelos de colores, y los hombres sombrero de paja típico de los trabajadores rurales de Brasil.²²² En esta ocasión había dos bailarinas lideradas por Ángeles que llevaban vestidos comprados a *Maracatu Nação Pernambuco*. Los pasos de danza de las bailarinas podrían ser considerados una mezcla de referencias entre los pasos de los *maracatus* tradicionales y los de dicho grupo parafolclórico.



Jackson y *Afon Sistema* en su presentación en *Valley Fest*.

En el *performance* en el pasto, que duró cerca de 40 minutos, a lo largo de un recorrido por casi todo el espacio en donde se encontraban el escenario principal y otros quioscos, hubo gran interacción de los músicos con el público, que caminaba a su lado

²²² Este tipo de sombrero, además de ser usado por los campesinos, también se asocia a los festejos populares de junio, conocidos como *festas juninas*, por eso me pareció graciosa la utilización de este adorno en un *performance* de *maracatu*.

bailando y saltando con mucha emoción. Antes de empezar no hubo ningún tipo de presentación o saludo por parte del grupo u organizadores, Jackson sencillamente pidió a los músicos que se formaran en sus posiciones, con filas de cuatro miembros cada una y empezó la ruidosa y enérgica *batucada*. El público se acercó de pronto, y el *performance* fue el centro de atención, ofuscando las demás actividades. Los músicos también parecían disfrutar mucho de la tocada.

Después de casi una hora de descanso, el grupo se presentaría en el escenario principal. Antes de salir al escenario, Jackson reúne a los miembros en una rueda y da las últimas indicaciones, deseando a todos un buen *show*. El espacio dio cabida a cerca de 12 percusionistas colocados en el centro, y a las tres bailarinas que se colocaron en los laterales. El *performance* duró cerca de 40 minutos y el repertorio se compuso de piezas no solo de *maracatu*, sino de algunas mezclas con *afoxé*. Antes del *performance*, Jackson trató de presentar a su grupo y hablar un poco del contexto de donde venía el ritmo, y antes de cada canción, también explicaba su origen. El público ya estaba más disperso en otras actividades ofrecidas por el festival y no se animó de la misma forma que en el *performance* en el pasto. Los micrófonos y captación de sonido no fueron eficaces para mantener el equilibrio entre los instrumentos, pues unos sonaron mucho más alto que otros, lo que perjudicó la calidad de la presentación. Sin duda alguna, el encanto del *maracatu* está en la capacidad de interacción con el público, lo que ocurre justo a nivel de piso, lado a lado con las personas y sin interferencias de sistemas tecnológicos de captación de sonido. Al final de la tocada, el grupo se reunió frente al quiosco que servía de vestuario para discutir sus impresiones del *show* e intercambiar ideas. En seguida, se cambiaron de ropa, guardaron los instrumentos y después cenaron la comida ofrecida por la organización del festival. En ese momento, la mayor de parte del grupo regresó a sus casas, mientras que otra parte aprovechó para disfrutar de las actividades que seguirían hasta muy entrada la noche.

Dos semanas después, el grupo tendría su *performance* en el festival *Shambala*, conocido por su variedad de estilos musicales, su enfoque en la sustentabilidad y su atmósfera comunitaria. Por tratarse de un festival más grande que el anterior, contaba con más quioscos, escenarios, oferta de comida, ropa, talleres, terapias alternativas y maquillaje. El espacio para acampar también era más amplio, con división para casas rodantes, *camping* para familias, artistas, personas en general que preferían noches silenciosas y personas en general que preferían noches ruidosas. Los quioscos que albergaban escenarios para *performances* de música estaban divididos por temas, como

el dedicado a música balcánica, swing, electrónica, *rock*, *hip-hop* y uno en especial, denominado *Barrio África*, dedicado a música latina y africana. Los talleres ofrecidos a lo largo del día eran de danza, artes visuales, artesanía, música, meditación y permacultura, algunos destinados a los niños. La atmósfera en el día era más tranquila y familiar, mientras que en la noche algunas personas abusaban un poco más del alcohol y se veían un poco más alteradas. La vestimenta también era especial, se componía de disfraces o ropa extravagante, mucho brillo y a veces elaborados adornos de cabeza. Muchas de las ropas de este estilo se vendían en los propios quioscos del festival.

Afon Sistema tendría dos actividades en *Shambala*: un taller de percusión de *maracatu* de una hora de duración, ofrecido por las tardes de tres días seguidos, y un cortejo por el pasto en un gran desfile, junto con otros grupos de percusión invitados. El festival tendría cuatro días de duración, días que los miembros del grupo aprovecharon para disfrutar de las interesantes ofertas culturales. En el momento del taller, parte de los miembros del grupo se reunían en el lugar destinado a la actividad con un poco de anticipación y auxiliaban a Jackson y Jake llevar los instrumentos de la *van* al lugar del taller. De los 15 miembros invitados a participar en el festival, cinco se turnaban para apoyar cada día. El cupo de participantes estaba limitado a cerca de 30 personas y los lugares se ocupaban por orden de llegada; no había ningún cobro especial por participar, la participación en gran parte de los talleres ofrecidos por el festival estaba incluido en el costo de la entrada, que era de entre 150 y 190 libras, dependiendo del tipo de boleto. Los miembros de *Afon Sistema* obtuvieron un boleto de cortesía, así como en *Valley Fest*. Los festivales eran eventos disputados, por lo que conseguir boletos para sus percusionistas era una forma que Jackson y Jake encontraron de agradecerles por el apoyo recibido a lo largo del año. Los contenidos de cada taller eran muy básicos y sencillos, pero permitían que al final de la clase los alumnos pudieran tocar colectivamente. Jackson, como siempre, hablaba un poco del contexto cultural de Pernambuco y los *maracatus* tradicionales, pues consideraba fundamental esa información. Sin embargo, a pesar de su cuidado, como siempre, la impresión que tenía era que las personas estaban más interesadas en tocar los instrumentos y entretenerse con la música, independientemente de su historia o contexto de origen. El desfile a cielo abierto se llevó a cabo en la penúltima tarde del evento, junto con otros grupos de percusión presentes en el festival y generó gran éxtasis en todos los presentes.

La observación de estos dos eventos, *Shambala* y *Valley Fest* sirve de confirmación empírica para los datos recopilados por Webster & McKay (2016) y

Bennett & Woodward (2016). Las ofertas culturales peculiares e ininterrumpidas, la posibilidad de vestirse de forma extravagante, la permanencia en un sitio apartado del espacio urbano, la convivencia entre amigos, familiares y personas con intereses afines genera una situación extra-cotidiana, un momento de ruptura de los patrones, un descanso del universo de obligaciones relativas al trabajo, estudio y quizá relaciones interpersonales. Se confirma también que muchas personas crean una conexión y aprecio por un festival en sí y por la experiencia que les ofrece. Los distintos ejes temáticos de un festival sirven para que el asistente sepa qué esperar y se vuelva un asistente asiduo. Dentro del universo de posibilidades, llama la atención el festival *WOMAD*, ideado por el músico Peter Gabriel en los años 80, que se enfoca en artistas de *World Music* y también el *Drum Camp* y *Tribe of Doris* cuyos enfoques no están en los *performances* de artistas, sino en los talleres ofrecidos por ellos. Estos tres festivales fueron los más citados por los participantes de los grupos de percusión de *maracatu* de Inglaterra en términos de eventos donde dicho ritmo podría obtener algún espacio.

4.4 Consideraciones finales acerca de los grupos de percusión

A lo largo de los capítulos 2, 3 y 4 se presentó una descripción de los grupos de percusión organizados en torno a las formas de expresión de los *maracatus* en distintas ciudades de Brasil e Inglaterra. A partir de lo expuesto, fue posible observar que los distintos territorios, con sus características socioculturales particulares, condicionan las identidades y significados de tocar y bailar *maracatu*. En Pernambuco, donde los grupos tradicionales están tan cerca, el *maracatu* abarca una identidad asociada no solamente a las comunidades urbanas afro-descendientes, sino también una identidad pernambucana que, con un carácter celebrativo y esencializante, se extendería a todos los habitantes del estado, independientemente del color de piel, nivel educativo y clase social. En Rio de Janeiro, ciudad con una fuerte tradición carnavalesca que incluso se confunde con el carnaval en sí, las formas de expresión del *maracatu*, en particular su ritmo y danza encuentran su espacio dentro de este contexto, y se introducen en la estructura del movimiento de los *blocos* de calle de la zona sur y atraen a una gran cantidad de jóvenes que buscan no sólo la fiesta, sino también una conexión con una cultura considerada ancestral, con sus códigos particulares y quizá no una cultura tan obvia y hegemónica como el *samba*, de modo que forjan sus identidades a través de un ritmo considerado alternativo y aún poco conocido por las grandes masas. Por último, en Inglaterra se

observa otra vez la asociación del *maracatu* a los carnavales, tanto los similares a los de Brasil como el de Notting Hill, tanto los tranquilos carnavales en los parques y plazas de diversas ciudades como la atmósfera carnavalesca de los festivales de música. Sin embargo, en el extranjero el enfoque está en la música y en la socialización con los compañeros de grupo y no tanto en Brasil y su amplio contexto cultural, como si dicho ritmo pudiera ser comprendido y decodificado prescindiendo de sus raíces, su historia y el actual contexto de las comunidades urbanas afro pernambucanas. Frente a esa diversidad de contextos, lo que une a las personas que ejecutan y aprecian las formas de expresión del *maracatu* es su color de piel, su nivel educativo y socioeconómico, su grupo de edad y finalmente, la búsqueda de pertenencia, aun cuando se trate de pertenencias con motivaciones distintas.

Las preguntas que quedan son: ¿Qué revela esta práctica acerca de la sociedad? ¿Qué revelan los grupos de percusión acerca del racismo, la desigualdad, el mercado cultural, los estilos de vida y la construcción de identidad? ¿Cuáles son los impactos o consecuencias de la práctica del *maracatu* fuera de las comunidades de los grupos tradicionales?

En el siguiente capítulo se presentarán reflexiones que podrían esclarecer algunas de estas cuestiones.

PARTE 3: *Maracatus-nação* entre el mercado y las políticas públicas

Capítulo 5: El giro de las culturas populares hacia el mercado

5.1 Las culturas populares en la contemporaneidad: una breve reflexión conceptual

A lo largo de este estudio se observó cómo los *maracatus-nação* en la actualidad, aparte de representar una actividad de carácter comunitario, constructora de identidades entre sus residentes, también empezaron a ocupar espacios dentro de un mercado cultural destinado a turistas y personas que desean practicar su ritmo y danza. Como se ha mencionado, la conversión de las culturas populares en un producto más del mercado cultural no es algo exclusivo de los *maracatus-nação* y mucho menos de las culturas populares brasileñas. De hecho, tal fenómeno puede ser observado en diversas partes del globo, principalmente cuando las expresiones de dichas culturas se convierten en atracción turística. Como afirma García Canclini:

[...] assim como a análise das artes cultas requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta do campo e dos objetos, o exame das culturas populares exige desfazer-se da suposição de que seu espaço próprio são comunidades indígenas autossuficientes, isoladas dos agentes modernos que hoje as constituem tanto quanto suas tradições: as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos (GARCÍA CANCLINI, 1998 p. 245)

Antes de discutir acerca de estos tránsitos y la multiplicidad de significados de las culturas populares, sería interesante definir qué se comprende por cultura popular o “culturas populares”. Tal discusión ya fue objeto de debate de distintos intelectuales (AYALA & AYALA, 2003; ARANTES, 1981; GARCÍA CANCLINI, 1983), y lo más curioso es que el debate acerca de la conceptualización de cultura popular puede estar directamente relacionada a sus tránsitos y a su polisemia, o sea, a su dinamismo.

La definición de “cultura popular” es algo extremadamente complejo. Primeramente, se observa una polisemia en la definición del concepto de cultura que está lejos de la homogeneidad entre antropólogos, sociólogos, historiadores, filósofos y demás estudiosos. Pero la delimitación de lo popular también es polisémica: ¿quiénes son el pueblo? Si la noción de pueblo se reduce a una clase social, ¿sería posible asumir que ese pueblo como un todo comparte la misma cultura? (KOSLINSKI, 2013c, p. 94)

En la obra *Las Culturas Populares en el Capitalismo* (1983) de Néstor García Canclini, tras refutar la definición de la cultura popular según un origen, una esencia o un grupo de características que le serían intrínsecas, el intelectual defiende que su comprensión e investigación debe partir de sus usos por parte de los pobladores y/o su comunidad, pues sería “el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar prácticas o representaciones populares, lo que le conferiría esa identidad” (GARCÍA CANCLINI, 1983, p.135). Su raciocinio parte de una reflexión que muestra las limitaciones de los abordajes fomentados por las tendencias románticas y positivistas del siglo XIX, hasta su utilización en Latinoamérica para fomentar la construcción de identidades nacionales, y finalmente, en las discusiones entre intelectuales vinculados a Gramsci que, hasta entonces, guiaban los estudios acerca de las culturas populares.

Según el autor, la visión del romanticismo respecto a la cultura popular estaba idealizada, impregnada por un entusiasmo sentimental, pues tomaba al pueblo como algo homogéneo y a su cultura como la expresión auténtica de los valores humanos y esencia pura de lo nacional, en contraposición a los valores artificiales del ideal de “civilización”, el cual rechazaba. Ese “pueblo” sería, por su esencia, contrario al progreso y estaría exento de las influencias de la modernidad, principalmente el

proveniente del contexto rural, o sea, este pueblo estaba asociado a un pasado nostálgico y no a las clases populares con su cultura y modo de vida en el presente. García Canclini, luego afirma que no tardó demasiado el que los estudios de la filología positivista apuntaran al diálogo e intercambios que dichas culturas tendrían con los saberes y artes “cultos”. Por más que dicha visión idealizada pueda considerarse rebasada, estuvo presente en los discursos políticos de carácter nacionalista en Latinoamérica, que así como en Brasil, buscaban generar categorías de identificación entre el pueblo y el Estado (IDEM, p.44). Yo incluso afirmaré que tal ideología está presente hasta el día de hoy en los discursos de políticos y gestores públicos cuando se trata de crear políticas públicas o propaganda relacionada a las culturas populares a fin de fomentar el turismo o exaltar la identidad cultural de alguna región específica.

De acuerdo con su reflexión, el autor argumenta que el abordaje empirista, que podría representar una alternativa más científica al idealismo, también posee sus omisiones, al atarse demasiado a la recolección de datos sin poner atención suficiente a su explicación, contextualización o a la dimensión de disputas de poder dentro de los procesos de intercambio cultural. Además, García Canclini apunta también que los positivistas asociaban lo “popular” a lo “tradicional”, así que, más que guiados por métodos científicos, estos estudiosos se movían por intereses ideológicos y políticos.

Algunos continuadores de Gramsci, como Alberto M. Cirese, en lugar de definir las culturas populares con base en propiedades intrínsecas, prefirieron caracterizarlas en relación con las culturas a las que se oponen. Tal propuesta representó un avance epistemológico, pero todavía fallaba al insistir en la contraposición de las culturas “subalternas” y “hegemónicas” y en la defensa de la independencia de las primeras, como si ellas formaran parte de sistemas exteriores (IDEM, p.48). Mikhail Bakhtin (2002) y Peter Burke (1995), ya se aproximaron al carácter dialógico existente entre las culturas popular y erudita al destacar que no están necesariamente alejadas sino que se influyen mutuamente. Así, la cultura popular no implica necesariamente valores disociados del contexto de la sociedad más amplia, así como no representaría una resistencia del pueblo frente a los valores culturales llamados “modernos” que vendrían a oprimirlos, o sea, dicha cultura no estaría en la condición de dominación absoluta de la cultura erudita o masiva (KOSLINSKI, 2013c, p.94).

García Canclini (1983) opta por utilizar la terminología en plural, e indica que las “culturas populares” son diversas y no configuran una categoría homogénea. Además, el autor defiende que al estudiar dichas culturas hay que considerar sus

relaciones de producción, circulación y consumo, ya que se encuentran al interior de la sociedad capitalista, la cual suele insertarlas en su particular modo de producción. Es posible inferir que el giro de las culturas populares hacia el mercado está relacionado justamente con su conversión en producto o espectáculo, la cual es favorecida por la expansión y fortalecimiento del sistema capitalista. Las culturas populares se vuelven productos con fuerte potencial de fetichización para el consumo de distintas clases y grupos sociales ajenos a su contexto. Por otro lado, los agentes de las culturas populares, como personas que también están insertas en la sociedad capitalista, son ellos mismos consumidores y pueden ser conscientes del potencial de ganancia generado por la mercantilización de su cultura. De acuerdo con García Canclini, los miembros de las clases populares buscan insertarse en la modernidad y reformulan los trazos identificados como populares (tradicción, local, subalternidad) según les convenga, y la manera como se da ese proceso es lo que interesa investigar (IDEM). Dicho proceso trae consigo una inmensa red de productores, intermediarios, instituciones de fomento del sector público o privado, y medios de comunicación, por eso, debido a tal complejidad, no se debe disociar los estudios sobre las culturas populares de sus relaciones de poder, tanto en contextos externos como internos. Por último, el autor llama la atención sobre características (como presencia de signos folclóricos) que no necesariamente determinan que un objeto o cultura sea popular, sino en la utilización que los sectores populares hacen de ellos. Por ejemplo, García Canclini afirma que:

[...] la cerámica de Tlaquepaque, en Guadalajara, producida por artesanos jaliscienses a partir de diseños arcaicos pero en talleres de empresarios estadounidenses, sometiéndose a sus adaptaciones estilísticas y perdiendo en la venta para turistas el control económico y simbólico del producto, no es arte popular. Por otro lado, una obra de Goya, trabajada por campesinos indígenas y mestizos de Aranza, en Michoacán, con el apoyo de artistas de la Oficina de Investigación Plástica de Morelia, para realizar un mural que pone los problemas de la comunidad desde su perspectiva, es arte popular (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 138).

Con base en tal ejemplo y en la discusión elaborada por García Canclini, en este estudio se define como culturas populares a aquellas protagonizadas por las clases subalternas, independientemente de la raza o etnia, que son originarias de contextos comunitarios, sin negar por eso su carácter dinámico, su circularidad, las apropiaciones que hacen de otras culturas, así como las que otras culturas hacen de ella, es decir, sus constantes resignificaciones.

Con esa breve explicación queda claro que a pesar de sus cambios y resignificaciones a lo largo de los años, los *maracatus-nação* siguen siendo una cultura

popular: sus articuladores son personas negras, pertenecientes a las clases subalternas, residentes en comunidades urbanas que comparten prácticas, memorias, una particular transmisión de saber transgeneracional, relaciones de vecindad, y que construyen parte de sus identidades en torno a la participación en el *maracatu*. Aunque esos grupos establezcan diálogos con contextos exteriores a sus comunidades y sean influenciados por ellos, todavía son los *maracatuzeiros* los agentes de sus cambios y procesos creativos en la composición de arreglos musicales, *toadas* y en la estética de sus ropas, aun cuando a veces tomen en cuenta la respuesta del mercado dentro de sus creaciones.

Por otro lado, esa misma lógica sirve para justificar por qué los grupos de percusión no pueden ser considerados cultura popular, pues aunque sus formas de expresión musical sean a veces idénticas a las de los grupos tradicionales, los fundadores de estos grupos no provienen de contextos comunitarios ni comparten el mismo *ethos* de los *maracatuzeiros*.

Por último, es importante destacar que por más que las élites o clases medias no sean agentes productores de cultura popular, su mediación es determinante para definir los espacios que dichas culturas van a tener dentro del mercado cultural e incluso en relación a las nociones de lo que puede ser considerado o no como tradicional. Tal categoría tiene mucha relevancia cuando se piensa en las culturas populares como atracciones turísticas en potencia, y muchas veces el interés e intervención de las clases medias es lo que la convierte en este tipo de atracción o símbolo identitario, tal como pasó, por ejemplo, con el *samba* a principios del siglo XX (ORTIZ, 2006; VIANNA, 2004), y con el *maracatu-nação* entre finales del XX y principios del XXI (CARVALHO, 2007; KOSLINSKI, 2013a; LIMA, 2010). Como contrapunto, al tomar como ejemplo la ciudad de Curitiba, donde hay toda una política de negación del carnaval y de las culturas negras (BLUM, 2013), es posible percibir que el movimiento cultural articulado por la clase artística blanca y universitaria, que empezó a ocupar las calles centrales de la ciudad con *blocos* pre-carnavalescos, se fortaleció y ganó subvención pública y promoción de los medios masivos, mientras que las tradicionales escuelas de *samba* de la ciudad, cuyos protagonistas son personas negras residentes de las periferias, sin apoyo o mediación de las élites, siguen invisibilizadas (IDEM). Todo funciona como si las élites, artistas e intelectuales, debido a su capital cultural (BOURDIEU, 2006) tuvieran la legitimidad para definir lo que tiene valor en el campo del arte y cultura, siempre según su filtro estético y en beneficio de sus intereses o los de grupos con los que están vinculados. George Yúdice (2017) complementa al decir

que dichas prácticas sufren un proceso de “domesticación” para ser “aceptadas o patrimonializadas como “expresión del pueblo”, y por ende “cultura popular” (IDEM, p.61). Este tipo de intervención y diálogos trae a colación el cuestionamiento de si las culturas populares son todavía o han dejado de ser espacios de expresión de las clases subalternas. Stuart Hall (2003) destaca que los materiales y experiencias de las culturas populares, al adentrarse en el esquema mercadológico, empiezan a operar por medio de fórmulas y estereotipos, de modo que sus narrativas y representaciones son controladas por las burocracias culturales, incluso sin resistencia. Tal situación muestra el contexto contradictorio y los cada vez más tenues límites entre lo que puede ser considerado cultura popular o no.²²³

A partir de lo expuesto, puede notarse que considerar el sistema capitalista en el análisis, no sólo de las culturas populares sino también de otros contextos, es algo que no puede ser ignorado teniendo en cuenta su capacidad de coerción. Sin embargo, el contexto capitalista por sí solo no es suficiente para comprender la mercantilización de las culturas populares; además de él, hay que considerar otro fenómeno característico de la actualidad con el que se conecta: la globalización.

5.2 La globalización y las identidades emergentes

Así como la categoría de cultura popular, el tema de la globalización ya ha sido explorado por diversos intelectuales de los más distintos campos por medio de diferentes enfoques, ya sea que estos prioricen sus dimensiones geográficas, económicas o culturales (APPADURAI, 1997; BAUMAN, 1999; GARCÍA CANCLINI, 2007; HALL, 2006). Frente a esta cantidad de estudios, es posible encontrar una variedad de definiciones para la globalización, pero de manera sucinta, Thomas Ericksen (2005) la define como “*qualquer proceso que torne irrelevante a distancia geográfica entre os locais*”.²²⁴ De hecho, frente a los avances tecnológicos de las últimas décadas, entre ellos la popularización de internet, las distancias que en el pasado tomaban horas o hasta días en ser recorridas, hoy llevan segundos. En este sentido, la globalización no sólo disminuyó distancias geográficas, sino también temporales.

La globalización es un fenómeno que se intensificó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Algunos intelectuales, como James Clifford (*apud* KUPER, 2002),

²²³ Agradezco a mi amiga y colega Caroline Blum por las instigantes reflexiones acerca de este debate.

²²⁴ Cualquier proceso que torne irrelevante la distancia geográfica entre los locales.

señalan la influencia del contexto final del neocolonialismo a partir de la década de 1960 para el fortalecimiento del fenómeno, mientras otros como Stuart Hall (2006) ubican el principio de la globalización en la década de 1970; para Hall fue en dicho periodo que surgieron estos “processos atuantes em escala global, processos que atravessam fronteiras nacionais e que integram comunidades e organizações em novas combinações de espaço e tempo, tornando o mundo mais interconectado”.²²⁵ Más importante que el intento de encontrar un supuesto principio para la globalización es tener consciencia de que, como apunta García Canclini (2009), intercambios y trueques culturales siempre existieron, sin embargo, con la globalización lo que ocurrió fue que el acceso que tiene una cultura al repertorio de otra se intensificó. Debido a su carácter imperialista, por cierto tiempo hubo la creencia de que la globalización llevaría a un contexto de homogeneización de las culturas a nivel global, dado que los valores occidentales son impuestos de manera constante a través de los medios de comunicación y de las relaciones económicas. Para García Canclini (2007), esas creencias son ciertas, pues los imaginarios acerca del fenómeno son elaborados desde los centros del poder; en este contexto, las culturas nacionales pierden fuerza frente a las culturas globales o frente a culturas de países hegemónicos que imponen sus patrones. Sin embargo, el intelectual afirma que en lugar de una homogeneidad cultural global de carácter neoliberal, lo que hay es un contexto de creciente interculturalidad, o sea, imaginarios que van contra las narrativas hegemónicas; así, el autor llama la atención sobre el hecho de que distintos grupos tendrán distintas ideas acerca de la globalización, además de que esta globalización no se configura por un proceso único y circular sino, más bien, por una serie de procesos globalizadores tangenciales, por ejemplo, el proceso de migración. Algunos estudiosos como Thomas Ericksen (2005) y Zygmunt Bauman (2005), comprenden esos movimientos de afirmación de las diferencias como “focos de resistencia”, pero García Canclini opta por enfatizar que la oposición a la homogeneidad no es necesariamente una reacción de identidades locales en oposición a la globalización, ya que la formación compleja y ambigua de las contradicciones no permite que se les explique solamente como antagonismos. Dentro de este escenario hay una multiplicidad de mediaciones y, como vimos en la discusión acerca de las culturas

²²⁵ Procesos actuantes a escala global, procesos que atraviesan fronteras e integran comunidades y organizaciones en nuevas combinaciones de espacio y tiempo, que tornan el mundo más interconectado (HALL, 2006, p 67).

populares, hay que considerar los diálogos y estrategias existentes por parte de los distintos agentes de los contextos de disputas de poder.

A partir de lo expuesto, queda claro que la globalización actúa por todo el planeta pero de manera desigual. Por un lado está la imposición de una serie de valores y estilos de vida, pero por otro está la falta de acceso a esas vicisitudes (BAUMAN, 1999; GARCÍA CANCLINI, 2007). De hecho, la compresión de espacio y tiempo propia de la globalización termina por generar una nueva forma de estratificación de la sociedad. Para las élites la distancia no significa nada, ya que ella puede ser fácilmente vencida debido a los avances tecnológicos, de este modo, quienes están en el poder tienen gran movilidad y no se ven afectados el espacio. Por esta razón, los pocos privilegiados son libres, sin obligatoriedad de compromiso para con la comunidad, ya que no sufrirán las consecuencias de sus actos (BAUMAN, 1999), o sea, la movilidad los hace inalcanzables frente a aquellos que están inmobilizados.

De acuerdo con Bauman, la desterritorialización del poder camina junto con la estructuración cada vez más estricta del territorio. A partir de eso, surgen “espacios prohibidos” que transforman la extraterritorialidad de la nueva élite supra local en el aislamiento corpóreo y material en relación a la localidad. Debido a eso, las élites eligen su aislamiento y pagan por él mientras las clases subalternas son aisladas de ciertos espacios; consecuentemente, estas clases instalarían en sus guetos sus propios avisos de “no pase”. Por último, Bauman evalúa que la desterritorialización está relacionada al fortalecimiento del neoliberalismo, ya que en dicho contexto los Estados ya no tienen la misma fuerza que antes; la globalización trajo consigo una emergencia de políticas neoliberales donde el mercado financiero global impone cada vez más el orden en la economía de los Estados.

Sin sombra de duda, y aun reconociendo la simultaneidad de procesos dentro de la globalización, no se puede discordar de García Canclini cuando afirma que la globalización no generó una homogeneización, pero en su lugar dio lugar a un “reordenamiento de las diferencias y desigualdades sin suprimirlas” (GARCÍA CANCLINI, 2009 p. 49). La globalización acentuaría la asimetría entre la producción y el consumo, entre metrópolis y periferia, al mismo tiempo que fomenta la innovación y diversidad cultural, sin dejar de mencionar que, como se pudo ver a lo largo de las discusiones expuestas en esta tesis, el mercado también ha sacado provecho de la heterogeneidad cultural. Además, la asimetría de este proceso se nota cuando los “intercambios económicos y mediáticos globales acercan zonas del mundo poco o mal

preparadas para encontrarse” (IDEM, 2005, p. 14). De esta forma, los procesos de hibridación, largamente estudiados por este autor no están libres de tensiones, desigualdades y disputas de poder (IBIDEM, 1998). Frente a la complejidad de dicho contexto, al pensar en abordajes para el análisis de la globalización, el referido intelectual critica aquellos que consideran únicamente las dimensiones económicas del proceso. En realidad, García Canclini privilegia un análisis, no de las grandes narrativas, sino con base en las “descripciones socioculturales” de una diversidad de contextos más específicos y quizá tangenciales, a fin de encontrar “nuevos espacios de mediación cultural y política” donde potencialmente se presenten sujetos que puedan cambiar los rumbos de la globalización, o sea, según este punto de vista, la globalización puede ser un instrumento de emancipación y autonomía para grupos sociales subalternos.

Un ejemplo de análisis provocador de los procesos globales puede encontrarse en la obra de Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (2007) donde se privilegia un enfoque en los aspectos culturales del fenómeno y sus consecuencias. Así como García Canclini, Appadurai discurre acerca de las distintas maneras como los imaginarios operan en la globalización, utilizando como ejemplo los procesos migratorios y la manera como esos flujos, no sólo de personas sino también de información debido a las nuevas tecnologías, han fomentado la creación de grupos de naturaleza transnacional, que consecuentemente han debilitado a los estados-nación, considerando que estos grupos están menos atados a un lugar geográfico. A medida que los contingentes poblacionales migran, nuevos imaginarios acerca de sus historias y orígenes se configuran desde el exterior, lo que estimula la creación de nuevos “mundos imaginados”. Con este ejemplo, el autor no sólo llama la atención sobre la importancia de esos procesos “tangenciales” en la globalización, sino que también destaca la necesidad de abordajes translocales en la Antropología que puedan tomar en cuenta la complejidad de las vidas humanas en el mundo contemporáneo. Finalmente, parafraseando a García Canclini una vez más, cabe destacar que “es difícil estudiar este vértigo de confusiones con los instrumentos que usábamos para conocer un mundo sin satélites ni tantas rutas interculturales” (GARCÍA CANCLINI, 2005 p. 14).

El estudio de Appadurai con su énfasis en las nuevas comunidades transnacionales, así como la interculturalidad apuntada por García Canclini, además de los nuevos modelos de estratificación social discutidos por Bauman, son ejemplos de contextos que favorecen la emergencia de nuevas identidades. La propia proclamada tendencia a la homogeneización justifica el surgimiento de movimientos de afirmación

identitaria, incluso porque las identidades se evidencian en situaciones de confrontación y tensión, o como afirma Bauman (2005): “o anseio por identidade vem do desejo de segurança que só o pertencimento a uma comunidade pode trazer”.²²⁶ La pertenencia no siempre se otorga por nacimiento, muchas veces es necesario probar por sus propios actos que un individuo de verdad pertenece al grupo, clase o etnia que reivindica; así, no basta que uno se reconozca como parte de tal grupo, es necesario que otros individuos del propio grupo y también exteriores a él lo reconozcan. Así, la identidad se construye colectivamente como en un juego de espejos. En síntesis, destaca que las identidades son construcciones culturales ejecutadas en un proceso sin fin y que también son negociables, revocables y múltiples, principalmente en el contexto del mundo globalizado.

Stuart Hall (2006) afirma que “a globalização está levando ao colapso todas as identidades culturais, produzindo uma fragmentação de códigos culturais, uma multiplicidade de estilos e uma ênfase no efêmero, no flutuante, no impermanente e na diferença e pluralismo cultural em todo o planeta”.²²⁷ Para el intelectual, en la actualidad las identidades están descentradas frente a la complejidad de escenarios, o sea, un diferente tipo de mudanza estructural está transformando las sociedades modernas que fragmentan las culturas de clase, género, etnia, raza y nacionalidad que en el pasado ofrecían sólidas ubicaciones como individuos sociales. En un mundo en constante cambio, las identidades son cada vez más fluidas, las personas están expuestas a diversas comunidades de ideas y sentidos, y pueden transitar entre ellas, reforzando distintos lazos y lealtades culturales. Las identidades nacionales siguen estables, especialmente en lo que respecta a derechos y ciudadanía, pero en otras dimensiones, son las identidades locales, comunitarias y globales las que han ganado mayor importancia a lo largo del tiempo. Por más que parezca incongruente afirmar que las identidades locales y globales se fortalecen, la verdad es que simultáneamente al impacto de lo global, hubo un nuevo interés por lo local, lo cual justifica, una vez más, la opción de no evaluar dicho cuadro con binarismos simplistas. Hall cita a Kevin Robin

²²⁶ El ansia por la identidad viene del deseo de seguridad que sólo la pertenencia puede traer.

²²⁷ La globalización está llevando al colapso todas las identidades culturales, produciendo una fragmentación de códigos culturales, una multiplicidad de estilos y un énfasis en lo efímero, flotante, impermanente y en la diferencia y pluralismo cultural en todo el planeta.

para advertir que una consecuencia de la globalización es cierta fascinación con la diferencia y la mercantilización de la etnia y de la alteridad. Por eso, en lugar de pensar que lo global estaría sustituyendo a lo local, es necesario enfocar la investigación en la articulación entre local y global.

Además, es importante destacar que esas nuevas identidades que ya no están necesariamente vinculadas a territorios, pueden definirse por medio de otros referentes como religión, gustos musicales, culinaria, moda, entre otros hábitos de consumo, haciendo énfasis en que actualmente, con la expansión de las redes sociales, hay un creciente número de comunidades virtuales. García Canclini (2009) destaca que muchas identidades son definidas por lo que se consume, así que personas que están físicamente distantes y quizá no se conocen pueden compartir de una misma identidad por medio del consumo de productos como *Coca-Cola* o libros de *Harry Potter*.

La cultura del *maracatu*, ya sea en el contexto tradicional o por medio de sus formas de expresión que se esparcirán por otras partes de Brasil y del mundo, es un ejemplo concreto de cómo, por un lado, el territorio es trascendido y se construyen nuevas identidades en torno a dicha manifestación cultural. El *maracatu* se vuelve una referencia no sólo para el negro pernambucano en situación de vulnerabilidad, sino también para jóvenes universitarios blancos de las clases medias de los centros urbanos brasileños, europeos y estadounidenses. Además, hay que acordarse de que los contenidos referentes a la música y danza del *maracatu* se encuentran disponibles en las plataformas compartidas de videos y música a través de internet, así que cualquier persona de cualquier parte del mundo puede tener acceso al material, aun cuando ni siquiera hable portugués. El individuo que desee aprender la musicalidad del *maracatu* no necesita obligatoriamente irse a Pernambuco ni invitar a un *maracatuzeiro* o músico familiarizado con el ritmo para aprenderlo; con alguna dedicación se puede aprender las células musicales por medio del material disponible en línea. Según Timothy Taylor (2014), la digitalización marcó el cambio más fundamental en la historia de la música occidental desde la invención de la notación en el siglo IX. Ana María Ochoa complementa que la tecnología altera las nociones y relaciones de lugar, música y memoria (OCHOA, 2003, p. 24). ¿A partir de todo esto, el territorio pierde relevancia para la cultura del *maracatu*? ¡Al contrario! El territorio es todavía uno de los marcos para diferenciar los grupos tradicionales de los grupos de percusión, y este territorio no se determina solamente por estar ubicado en Pernambuco, sino también por el hecho de estar en una comunidad urbana afro-descendiente, en las ya referidas “*favelas*”.

Finalmente, la problemática territorial también explica la dificultad de fundar un *maracatu-nação* fuera de Recife y alrededores; actualmente hay por lo menos tres grupos fuera de la región que reivindican tal identidad: *Maracatu Nação Cambinda*, de la ciudad de Embu das Artes en el estado de São Paulo, *Maracatu Nação Pé de Elefante*, de João Pessoa, capital del estado de Paraíba, y el ya mencionado *Maracatu Nação Oju Obá*, en París. Con excepción del último, todo parece indicar que los dos primeros grupos provienen de contextos periféricos, o sea, fueron articulados por personas negras de las clases subalternas, y en los casos de *Cambinda* y *Oju Obá*, los fundadores son pernambucanos. Sin embargo, aun cuando los grupos estén insertos en “*favelas*” y/o que sus liderazgos sean pernambucanos, es difícil imaginar que los significados de las prácticas sean los mismos que en los *maracatus-nação*, principalmente porque los miembros que no son pernambucanos no comparten las mismas memorias y referentes culturales que las personas de las comunidades del referido estado, personas que han estado rodeadas por la cultura de los *maracatus* desde temprana edad.

Para ilustrar la cuestión, es interesante citar el raciocinio de Michel de Certeau (1994) quien discurre acerca de la lógica de los proverbios populares. El autor afirma que científicamente es posible comprender las formas, reglas y contenidos característicos en los proverbios, lo cual posibilita, mediante la aplicación de una “fórmula”, la elaboración de nuevos proverbios dentro de distintos contextos socioculturales. Sin embargo, más que sus formas, lo que caracteriza a los proverbios populares son los usos donde dichas “fórmulas” o procedimientos de fabricación no constituyen solamente normas, sino que también son “instrumentos manipuláveis por usuarios”²²⁸ (CERTEAU, 1994, p.82). En síntesis, Certeau concluye que el conocimiento de sus estructuras no garantiza la reproducción de los mismos usos y sentidos, además de destacar que en las situaciones de transmisión de prácticas desplazadas, “*só pode ser tratado o que se pode transportar*”²²⁹ (IDEM), o sea, que hay un límite dentro de lo que puede ser desplazado, reproducido y comprendido cuando se trata de los tránsitos e intercambios, o mejor dicho, de procesos de reinención e hibridación de las culturas, sean estas populares o no. En este sentido, un *ethos* es algo difícil de desplazar.

²²⁸ Instrumentos manipulables por usuarios.

²²⁹ Sólo se puede tratar con lo que se puede transportar.

En síntesis, a pesar de la transnacionalización del *maracatu*, las identidades que se fomentan al tenerlo como referente son múltiples, principalmente si se considera que en el actual contexto de globalización un mismo individuo puede tener identidades distintas de manera simultánea y muchas veces transitoria (HALL, 2006). Por eso hay, además de la pertenencia o la práctica del *maracatu*, mucho más elementos que pueden conectar o desconectar a personas provenientes de distintos territorios y diferentes contextos sociales.

Finalmente, destaca que en los casos de los grupos citados no haya un reconocimiento de autenticidad como grupos tradicionales por parte de los *maracatus-nação* pernambucanos. Tal hecho complica la reivindicación identitaria de dichos grupos, ya que, como se ha mencionado, dentro de los procesos de construcción de identidad, la reciprocidad de reconocimiento interna y externa es algo fundamental (BAUMAN, 2005; BARTH, 1998).

En esta sección, se observó cómo la globalización posibilitó extensos flujos de culturas, ideas y productos como nunca antes; también quedó claro que ese escenario facilitó el surgimiento de nuevas identidades basadas en nuevos referentes, y debilitó las identidades nacionales. Entre estos nuevos referentes hay estilos de vida y hábitos de consumo, tales como la música que, por ejemplo, ejerce influencia significativa, ya que en la actualidad, la música funciona como “contexto social interactivo y conducto para otras formas de interacción/mediación social para apropiarse del mundo” (ERLMAN *apud* OCHOA, 2003). Además de la relevancia de la música como constructora de identidad, está el ya mencionado interés y mercantilización de formas de expresión de las culturas tradicionales (GARCÍA CANCLINI, 1983; HALL, 2003); en este sentido, se observan dos distintos escenarios que se entrecruzan y dialogan con el actual contexto de expansión de las formas de expresión de los *maracatus-nação*. Al mismo tiempo, estos dos escenarios posibilitaron el surgimiento del género de la *world music*; una breve explicación acerca de este novedoso género musical puede auxiliar en la comprensión de los espacios de inserción del *maracatu* en el mercado cultural a nivel nacional e internacional.

5.3 La *world music* y el interés por lo exótico

El hecho de que el surgimiento de la *world music* como género en los años 80 permita referirse a ella como novedosa no implica afirmar que, antes de constituir un género, estas músicas no fueran grabadas (OCHOA, 2003); o sea, el género es novedoso

pero su contenido no. Hablar de *world music* significa enfrentar un campo controvertido y lleno de límites conceptuales. ¿Qué significa *world music*? ¿Qué tipo de canciones se encuadran bajo este término?

Cuando se piensa en géneros musicales se parte del principio de que hay una serie de características en común que permiten que canciones de distintos artistas puedan pertenecer a un mismo género. Así, el *samba* se caracteriza por la utilización de un conjunto específico de instrumentos y una combinación de células rítmicas que le confieren tal identidad. Eso explica por qué géneros como el *samba de raíz*, *samba de roda*, *samba enredo* y *samba canção* son agrupados como *samba*; aunque presenten especificidades, comparten una base común, una identidad sonora que los aproxima y que es reconocida mutuamente. No ocurre lo mismo con la *world music*. Bajo esta etiqueta hay músicas tradicionales, contemporáneas, comerciales o clásicas de los distintos países fuera del eje Estados Unidos – Inglaterra, o sea, fuera de la *mainstream music industry*. Por eso, el denominador común de que son músicas consideradas “exóticas” se debe principalmente a su carácter no hegemónico. Según Steven Feld (2000), el término surgió en el medio académico en los años 60 para promover el estudio de la diversidad musical y oponerse a la tendencia generalizada, tanto de los públicos como de los institutos de música, a considerar el término “música” como equivalente al concepto “música occidental europea”, como si fuera universal. Coincidentemente, en esta década y en la siguiente hubo una explosión de disciplinas dedicadas a la etnomusicología en las universidades: la mirada a la música perteneciente a la “alteridad” ganaba terreno. Según José Jorge de Carvalho (2004), los académicos de dichas áreas fueron los primeros en mediar a favor de la inserción de estos artistas en el mercado, al conseguirles espacios de *performance*. El autor afirma también que esto inaugura un nuevo tipo de ética entre el investigador y las comunidades estudiadas, ya que el científico actuaría ahí también como una especie de productor cultural. Sin embargo, solamente en los años 80 la *world music* presenta un crecimiento de su potencial comercial. La década estuvo marcada por el esfuerzo que artistas como Paul Simon, Peter Gabriel y David Byrne tuvieron en promover artistas de diversas partes del mundo por medio de enlaces y composiciones musicales en conjunto, creación de festivales y oportunidad de giras y *performances* para estos artistas, e incluso la creación de productoras especializadas en el género, como la *Luaka Bop* de David Byrne. En los años 1990 la categoría se consolida y surgen revistas y publicaciones

dedicadas a ella, así como premios a su categoría en eventos como el *Grammy Awards* (FELD, 2000).

A pesar de sus pretendidas intenciones de democratizar el acceso y generar visibilidad a músicas y artistas antes “aislados” en sus territorios originarios, el contexto de la *world music* está rodeado de controversias. Una de ellas está relacionada al binarismo y visión colonial de la división entre *music* y *world music*, o música de los colonizadores *versus* música de los colonizados (IDEM). Al poner en una misma “canasta” músicas no hegemónicas reconocidas por su sofisticación, como la obra del cantante brasileño Caetano Veloso, músicas tradicionales e incluso músicas de importante atractivo comercial, las particularidades de la creación individual de cada artista son ocultadas, como si no fueran relevantes, lo cual resulta en una falsa democratización del acceso a estas obras, ya que todo estará etiquetado como “exótico” y nada más, como si ello bastara para su comercialización.

Otro problema radica en el hecho de que algunos artistas son encuadrados en la categoría de *world music* por la estética de su obra, que puede presentar ritmos o mezclas distintas a las músicas del *mainstream*, mientras que otros se encuadraron en dicha etiqueta única y exclusivamente por su origen, a pesar de que su música contenga las formas de expresión de la música *pop* estadounidense (TAYLOR, 2014). Eso sólo cambia en el caso de cantantes como Shakira, que al obtener éxito en el universo de la música *pop* y alcanzar los primeros lugares en los *rankings* de *Billboard* pasan a ser vistos como *pop*, por lo menos mientras permanezcan entre los más escuchados. Es interesante pensar también que artistas como Paul Simon, aun cuando compongan músicas en conjunto con artistas de otras vertientes, serán considerados como parte del *pop* o *rock*, lo cual puede ejemplificarse con el álbum *Graceland*, que recibió el *Grammy* como álbum del año en 1987 y el *American Music Award* como mejor álbum de *pop-rock*, a pesar de presentar arreglos de artistas sudafricanos.

También es importante llamar la atención sobre la tensión existente en la elección del artista entre adecuar las formas de expresión de su música para que tenga más éxito en el mercado, en un proceso de “higienización”, o por el contrario, la imposición de la autenticidad que presionaría a los artistas a mantenerse fieles a las formas de expresión consideradas tradicionales de su territorio de origen, presión también ejercida por una demanda de material “genuino” y “puro” por parte del mercado, como si solamente los artistas hegemónicos pudieran modernizarse (OCHOA, 2003). Evidentemente, la visión de “autenticidad” y “tradición” por parte de los

consumidores de este tipo de música está repleta de estereotipos, lo cual contribuye a su esencialización y niega los constantes intercambios y procesos de reinención existentes en cualquier contexto cultural. En síntesis, para fines de comercialización, la música debería sonar como si no fuera hecha para comercializarse. En ambos casos es notorio cómo, a pesar de la propuesta de celebración de la diversidad, los artistas están sujetos a encuadrar sus formas de expresión según el gusto del público.

Finalmente, hay que destacar las asimetrías dentro del universo de producción, circulación y consumo de la *world music*. Aparte de la necesidad inicial de una curaduría de astros del *pop* para dar visibilidad a artistas fuera de la *mainstream*, lo que por sí sólo revela las desigualdades de poder dentro de dicho mercado, está también el hecho de que los derechos autorales y la mayor parte de las ganancias obtenidas con la comercialización de las músicas producidas en colaboración de estos astros con los músicos no hegemónicos se concentra en las manos de los primeros (FELD, 2000; TAYLOR, 2014). Además Timothy Taylor destaca que dentro del universo de la *world music*, los artistas más próximos a lo que se considera “occidental”, tienen mayor visibilidad y reconocimiento en comparación con los artistas abiertamente “no occidentales”; así, los artistas de la “alteridad próxima”, tales como los representantes de las vertientes de música celta o música de los Balcanes, por ejemplo, tendrían mayor oportunidad de éxito.

A partir de lo expuesto, resulta notorio que la *world music* es una categoría problemática que difícilmente logra expresar la diversidad de estilos musicales y artistas existentes en la realidad concreta. Además, es importante destacar que este concepto sólo funciona desde una perspectiva de mirada desde los centros, donde todo lo “extranjero” encuadra en la definición. Sin embargo, al mirar la escena musical desde Brasil, artistas como Caetano Veloso y Pablo Vittar serán comprendidos como *mpb* y *pop* (en este caso, una música de fácil asimilación y elaboradas coreografías dirigidas al consumo de las masas). Con estos ejemplos, queda claro que es necesario estar atento a los lugares desde donde se mira y buscar categorías explicativas que permitan la mejor comprensión de la realidad estudiada.

Ana María Ochoa en su obra *Músicas Locales en Tiempos de Globalización* (2003), afirma que dicha categoría de *world music* nació en Inglaterra como una estrategia comercial para mediar la relación entre productores y consumidores de músicas provenientes de contextos periféricos, o sea, el objetivo sería crear nichos de mercado en el Primer Mundo para músicos provenientes del Tercer Mundo. Así, la

categoría no sería un género musical en sí, sino una etiqueta, parte de una estrategia mercadológica. La intelectual enfoca su análisis en la transformación sufrida por las que ella define como “músicas locales”, la cual es resultado de las estructuras económicas que comercializan tales músicas y de las nuevas tecnologías empleadas para tal fin, todo ello ligado al escenario de globalización que facilitó el desplazamiento de la producción sonora de un determinado territorio a partir de iniciativas de empresas transnacionales que las comercializan a nivel global. Según la intelectual, este nuevo escenario generó cambios en la producción distribución y consumo de dichas músicas, configurando así una nueva división internacional del trabajo cultural. Como indicadores de estos cambios estarían la popularización del género *world music*, los nuevos debates y demandas de la UNESCO acerca del patrimonio intangible, y los movimientos de “refolclorización” representados por la valorización de lo musical por parte de movimientos sociales o agrupamientos artísticos que afirman de nuevas maneras su localismo y su apego hacia el pasado, movimiento que puede ejemplificarse no sólo con el contexto de los *maracatus* tradicionales sino también con el de los grupos de percusión. Tras la conclusión de que la etiqueta de *world music* tiene un fin comercial y político que no sirve para expresar la identidad de la producción sonora tomada como objeto de investigación, y la noción demasadamente genérica de “música popular” e incluso música étnica o folclórica (¿étnica en relación a quiénes? ¿Si se asume que es folclórica se asume que es fija y no es susceptible de transformación?), Ochoa opta por utilizar el concepto de música “local”, el cual define como:

[...] músicas que en algún momento histórico estuvieron asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos; lo local se refiere entonces a la idea de lugar como ámbito de definición musical, que persiste en la identificación del género (OCHOA,2003, p.11)

Así, la noción de música local se constituiría en torno a una idea de territorialidad claramente delimitada y un “nosotros” claramente establecido, como podría ser el caso de los *maracatuzeiros* y su territorio, las comunidades urbanas afropernambucanas. A partir de eso, la autora evalúa cómo se da la circulación de estos tipos de música, su relación con las productoras *majors*, pertenecientes al gran capital con presencia global, y sus intentos por monopolizar el mercado discográfico; así como su relación con las productoras del circuito independiente, las que más generan espacios para producción de álbumes de las músicas locales, principalmente con la baja de costos de producción favorecida por las nuevas tecnologías, y finalmente, con la piratería,

acusada por las *majors* de ser lo que más perjudica a su negocio pero que en realidad termina por influir más negativamente en el trabajo de las independientes, cuyas producciones también son pirateadas, y que carecen de la misma fuerza y capital que las primeras. Ochoa afirma que las productoras independientes son conocidas por ceder mayor autonomía a la creación de los artistas, sin estar tan condicionadas al potencial comercial de la producción. Sin embargo, dichas productoras sirven como reveladoras de artistas que pueden tener dicho potencial, artistas que posteriormente reciben propuestas de contratos con las *majors*. Como resultado, como ya se ha mencionado, muchos de los artistas se ven presionados a adaptar su producción sonora a fin de atender la expectativa de comercialización; por otro lado, como contrapunto a esta situación, hay artistas que demuestran un apego mayor a la ya mencionada idea de autenticidad, como una especie de fidelidad a las formas de expresión asociadas a su territorio originario. Tal premisa coincide con la ideología defendida por muchas políticas estatales relacionadas con la defensa del patrimonio inmaterial, ideología de inspiración folclorizante y también esencializante, que además ve con malos ojos la inserción de ese patrimonio en el mercado, como si ello significara su descaracterización o una profanación. Así, Ochoa afirma que las *majors* cierran las grabadoras independientes y las políticas culturales del estado también, al creer en una ciudadanía donde lo patrimonial está opuesto a lo comercial.

Con esta exposición acerca de la problemática de la *world music* fue posible observar cómo su contexto dialoga con la mercantilización de las culturas populares (que se encuadra en el esquema de apelación a lo “exótico” tan buscado por esta etiqueta), con la globalización que potencia los flujos e intercambios culturales e incluso con el debate acerca de las identidades, ya sea que estén vinculadas al consumo, a un estilo de vida e incluso, todavía, a un territorio, aunque como se ha observado, el espacio físico ya no representa la única manera de crearse un sentimiento de pertenencia. Frente a esta complejidad y las múltiples dimensiones del campo de la *world music*, es importante cuestionar hasta qué punto dicho campo tiene relevancia para comprender el actual contexto de los *maracatus*. Así como bajo esta etiqueta se encuadra a una diversidad de estilos, e incluso el *maracatu*, también es posible decir que la escena de espacios de *performance* e inserción en el mercado también es diverso. En las obras consultadas (FELD, 2000; OCHOA, 2003; TAYLOR, 2014) se mostraron los contextos de circulación de estos estilos musicales no hegemónicos, principalmente dentro del mercado de producción y venta de CDs (recordando que las obras fueron

escritas en los años 1990 y principios de 2000) de músicas reconocidas con premios o presencia en los *rankings*, como los de *Billboard* y de festivales de música. Aparte de destacar la importancia de considerar otros referentes de circulación de la música, principalmente en una era de disponibilidad gratuita de música por plataformas de internet, donde quizá el mejor medidor de popularidad sea la cantidad de *downloads* de una canción o visualización de un *videoclip* en *youtube*, es necesario observar qué culturas como la del *maracatu* no se encuadran en este mercado de ventas o *downloads* de CDs (aunque algunos grupos tengan CDs grabados), ni tampoco por medio de *shows* o giras del grupo. En la discusión acerca de los festivales de música de la sección anterior, fue posible percibir que dichos espacios se presentan como posibilidades de *performance* para diversos géneros de artistas relacionados a las culturas tradicionales, principalmente si se piensa que esos grupos privilegian los *performances* en vivo y que traen consigo toda una experiencia al respecto en vez de ventas o *downloads* de CDs. Dentro de esta diversidad cultural, el ritmo del *maracatu* ciertamente sería una atracción prestigiada, pero hasta entonces, debido a los costos, a la logística y al acceso a los productores de estos festivales, los grupos de *maracatu* que tienen espacios de *performance* son los grupos de percusión no tradicionales; así, los *maracatus-nação*, a pesar de su potencial como atracción, todavía no participan concretamente de este circuito.

Como fue posible observar a partir de las descripciones etnográficas en los capítulos anteriores, la mayor fuente de ingresos de los *maracatus-nação* como un todo aún reside en las subvenciones públicas, y muchos de sus *shows* o *performances* son parte de estos contratos. Sin embargo, existe un mercado paralelo al de los *performances* subvencionados por el poder público, que es el de los talleres y giras de *maracatuzeiros* (y no de *maracatus-nação* como grupo), mercado que beneficia más a individuos puntuales, o sea, a los pocos que reciben invitaciones para viajar que a los *maracatus-nação* colectivamente. En este caso, lo que se consume no es la música del *maracatu* por medio del *download* de su CD (ya que según la observación de campo pocos son los que tienen el hábito de escuchar a estas grabaciones en sus casas), ni por medio de la asistencia a un *performance*, sino por medio de la experiencia de participar en la reproducción de la música: es un consumo con base en la experiencia y no en la contemplación. Hay que acordarse de que los turistas y demás público que aprecian los *performances* de los *maracatus-nação* fomentados por el poder público generalmente van al evento motivados por asistir al evento como un todo y no exclusivamente para

ver a un *maracatu* en especial, ya que de manera general, en estas ocasiones ellos dividen su atención con otras atracciones.

El *maracatu* como ritmo todavía no ha sido absorbido por la industria cultural. Como fue posible observar, su alcance de público, sea el que asiste a sus *performances* o el que participa en sus talleres, es muy específico y no se considera masivo. Así, lo que acerca el contexto del *maracatu* a otros contextos relacionados al mercado de la *world music* se relaciona principalmente con el imaginario y motivación de sus consumidores, o sea, que las personas ajenas al contexto cultural originario tienen que “consumir” dicha cultura, lo que generalmente involucra la construcción de identidades y una búsqueda de lo “diferente en un contexto con fuertes tendencias a la homogeneización” (CARVALHO, 2007). Bruno Deschênes, en su artículo *The interest of Westerns in Non Western Music* (2005), sugiere que la creencia de que la globalización estaría poniendo en riesgo las culturas tradicionales muchas veces sirve de justificación para la apropiación por parte de los músicos e investigadores occidentales. Como principal motivación para los músicos habría una búsqueda de lo exótico e incluso una búsqueda espiritual, ya que, como será visto a lo largo de esta discusión, lo espiritual, místico o sagrado se convirtió en algo muy valorado dentro del mercado en que se insertan las culturas populares. El autor también enfatiza la importancia de la dimensión identitaria que permea las apropiaciones cuando afirma que:

By being so hegemonic, and imposing itself everywhere, western culture is being diluted and thus loose its own sense of identity and place, a sense that many will find outside of its own boundaries (DESCHÊNES, 2005, p. 9).²³⁰

¿Estarían los jóvenes de los grupos de percusión en busca de restablecer un sentido de comunidad dentro de la fragmentada e individualizada sociedad posmoderna? (BAUMAN, 2007). Los cambios, resignificaciones e incluso la “domesticación” (YÚDICE, 2017) debidos a su inserción mercadológica también es algo común entre los *maracatus* y otras culturas tradicionales. Además de esto están las cuestiones de las tensiones entre autenticidad y reinención, así como el desplazamiento y fetichización de una de las formas de expresión que componen una manifestación cultural, en este caso la música, en detrimento de otras que conforman el todo cultural en su contexto

²³⁰ Por ser tan hegemónica e imponerse por todas partes, la cultura occidental está siendo diluida y así pierde su propio sentido de identidad y lugar, un sentido que muchos irán a encontrar fuera de sus propias fronteras. (DESCHÊNES, 2005, p. 9.)

tradicional. Ochoa alerta, en concomitancia con Anthony Giddens, que separar la producción simbólica de las relaciones sociales y experiencias individuales que propiciaron su elaboración en el ámbito local es una de las estrategias de la modernidad cuando se trata de convertir una manifestación cultural en espectáculo, y cita a Earlmann para hacer énfasis en la maleabilidad de la música, que la vuelve el tipo de expresión manipulable ideal para fines hegemónicos (OCHOA, 2003).

En la introducción de su estudio *Diálogo de Negros, Monólogos de Brancos: Transformações e Apropriações Musicais do Maracatu de Baque Virado* (2007), Ernesto Ignácio de Carvalho alerta sobre el hecho de que en las últimas décadas se ha notado un proceso en que los elementos del *maracatu-nação* son elevados a una categoría de “arte”. Así, el *maracatu* sería cada vez más “danza, música, lírica y performance” (2007, p.17). Entre las formas de expresión fragmentadas del *maracatu*, su música, sin lugar a dudas, es la que más se inserta en este modelo de circulación de valor simbólico y económico (IDEM), y como se mencionó en el párrafo anterior, según la observación de Giddens, Ochoa y también Carvalho, este proceso de reificación del elemento musical de un complejo cultural está presente en otras culturas tradicionales. Carvalho complementa que dentro de este proceso, la *alfaiá* comienza a ser comprendida solamente como un instrumento musical y ya no como parte de un complejo cultural específico, por lo que podría ser tocada en eventos incluso de manera distinta al contexto tradicional. Es notorio que en los grupos de percusión sea muy común que los jóvenes manden a hacer sus propios tambores, mientras que en los grupos tradicionales su posesión difícilmente es individual. Los distintos usos de las *alfaias* también son notorios, no solo en los grupos de percusión (que no siempre tocan únicamente *maracatu*) sino también en bandas como *Chico Science e Nação Zumbi*. El etnomusicólogo afirma que “a passagem da esfera ritual para aquela estritamente musical é também uma passagem do coletivo ao individual. Esse é mais um caminho da musicização”²³¹ (IDEM, p. 52) y agrega que “ao ser música, o maracatu passa a ser anotado, e com isso fixado numa forma, e à medida que essa forma é uma cristalização –reificado”²³² (IDEM, p. 53). Finalmente, el autor afirma que la conversión del *maracatu* en música permite que cualquier persona se sienta cómoda al manejarla e

²³¹ El pasaje de la esfera ritual a la estrictamente musical es también un pasaje de lo colectivo a lo individual. Este es un camino más de la musicización.

²³² Al volverse música, el *maracatu* comienza a ser anotado, y con ello, fijado en una forma, y en medida en que esa forma es una cristalización –reificado.

incluso mezclarla, tras despegarla de su comunidad de origen. Una vez más, es necesario acordarse de Certeu, para quien, en los procesos de tránsitos culturales, sólo se puede tratar lo que se puede desplazar (1994). Hay elementos en el *maracatu* como danza, música e incluso ropas que pueden fácilmente transitar, pero el tránsito de otros, como los vínculos religiosos y principalmente las memorias compartidas en comunidad es más improbable.

Sin lugar a dudas, la reificación de la música en el *maracatu-nação* es real y seguramente se convirtió en la forma de expresión que transita y despierta el interés de la clase media y también de los turistas en Pernambuco, dado que en los últimos años se ha observado un desprestigio de la corte frente al *batuque*, así como una abundancia de *performances* en los que solamente el *batuque* toma parte. Sin embargo, por más que el sentido de los jóvenes de los grupos de percusión al tocar el ritmo del *maracatu* no sea el mismo que el de los *maracatuzeiros*, tampoco se puede olvidar que este sentido va más allá del aprendizaje de un nuevo lenguaje musical.

5.4 Los múltiples sentidos de hacer *maracatu*

Por medio de la descripción etnográfica, en este trabajo se pudo hacer notar que los sentidos y motivaciones para tocar *maracatu* pueden ser múltiples dependiendo del grupo, la región y el contexto social. El largo trabajo de campo, que incluye no sólo los meses que antecedieron a la escritura de esta tesis, sino también los años en que participé como *batuqueira* en grupos de percusión y *maracatus-nação*, sumado a los trabajos en proyectos de investigación al lado de estos grupos, permiten mencionar algunas características acerca de estos sentidos y motivaciones. Además, los trabajos académicos consultados acerca del tema también auxilian en la reflexión (ALENCAR, 2009; CARVALHO, 2007; CRUZ, 2012; ESTEVES, 2008; GONÇALVES, 2014).

Primeramente, es posible afirmar que independientemente del contexto, estos grupos tienen como característica principal la sociabilidad y vínculos de amistad entre los participantes. Sin importar si además de eso hay o no un interés por los grupos tradicionales o por el aprendizaje formal de la técnica musical por cualquier otra cuestión, las características mencionadas pueden considerarse el denominador común entre estos grupos. Para algunos en especial, como el extinto *Estrela do Norte* en Londres o el *Cabra Alada* en Recife, esta parece ser la principal finalidad. En el caso de *Estrela do Norte* destaca que para los miembros brasileños debe considerarse la

cuestión de la pertenencia a un espacio simbólico que los conecta a su país de origen, detalle que también fue observado por la antropóloga Danielle Maia Cruz (2012) en estudio acerca del *Maracatu New York* en los Estados Unidos.

Otros sentidos son los vinculados al perfeccionamiento de la destreza musical, como en *Afon Sistema* de Bristol, y el ya mencionado deseo de ser partícipe y no solamente espectador del carnaval, principalmente en los grupos de Pernambuco y Rio de Janeiro, y es necesario recordar que la existencia de un sentido no necesariamente anula a los demás, solamente se trata de destacar algunos de los más evidentes. En este último ejemplo, destaca la oportunidad de experimentar la sensación de estar en un *performance* artístico sin necesariamente ser un artista profesional y sin el mismo rigor técnico y exigencias de dedicación propios de ámbitos más profesionales de trabajo artístico o musical. Quizá ésta sea una de las diferencias más marcadas de los grupos de percusión en comparación a los ballets folclóricos, como el *Balé Popular do Recife*, ya que en lugar de tener como sustento la práctica, el hecho de crear un *performance* con base en las culturas populares para atender la demanda de un público determinado, el *performance* se elabora principalmente según el deseo del *performer* de participar en tal práctica (CARVALHO, 2007, p.45). En este aspecto es necesario mencionar también la importancia del carácter lúdico de culturas populares como el *maracatu*, que permite el juego, improvisación e interacción entre los *batuqueiros* y el público.

Finalmente, se observa en parte de los jóvenes participantes de estos grupos, en especial de los brasileños, un discurso que remite a una conexión con la “brasilidad”, de modo que participar en dichos grupos estaría relacionado con una valoración de lo que es “nuestro” en detrimento de lo extranjero, especialmente de las expresiones de las industrias culturales de habla inglesa, muy difundidas en el país. En el caso de algunos jóvenes de Pernambuco, el discurso estaría dirigido a un contexto más regional, donde el valor estaría en la “auténtica cultura pernambucana”. En los dos casos hay que apuntar al hecho de que, una vez que una cultura es elevada a “nacional” o “estatal”, ésta supuestamente pertenece a todos los residentes de dicho espacio; así que estos tipos de discurso, aunque impregnados por una ingenuidad e ilusión de igualdad, quitan a los *maracatuzeiros* la exclusividad como representantes de dicha cultura, sin tomar en cuenta que lleva a un proceso donde el *maracatu* está cada vez menos asociado a una cultura negra; sobre esta cuestión, Carvalho (2007) afirma que tal discurso nacionalista e incluso modernista, refiriéndose al ya mencionado periodo modernista brasileño y su

intento de exaltar las culturas populares, ignora las relaciones de clase y enormes diferencias en el sistema de apropiación.

Lógica similar es la que guía a los jóvenes que buscan un tipo de conexión especial con las comunidades *maracatu* de Pernambuco. Los discursos que asocian el *maracatu* a una cultura ancestral, sagrada, tradicional y repleta de misticismos es algo que remite a una idea de pureza y autenticidad extremadamente valorada por los jóvenes, quizá porque supuestamente representan valores opuestos a la sociedad capitalista “desencantada”. El siguiente fragmento ilustra bien este ideal:

o coletivismo que o maracatu exige, bem como os terreiros, se contrapõe ao individualismo pós-moderno e à cobrança mercadológica que a indústria cultural impõe (gravação de CD, disputa por dinheiro durante o desfile do carnaval e destaque midiático são alguns exemplos). Os grupos, como o Quilôa, ao experimentarem e conviverem com a forte noção de comunidade no cotidiano da nação, se deparam com uma nova lógica de convívio e relação social e um novo entendimento do que é o maracatu. (GONÇALVES, 2014, p. 17)²³³

La cita muestra que, por un lado, la autora ignora las evidentes desigualdades y disputas de poder existentes tanto dentro de las comunidades *maracatu* como dentro de los *terreiros*, al mismo tiempo que ve la grabación de CDs y participación del concurso como una imposición de la industria cultural, sin tomar en consideración que los *maracatus-nação* observados en su investigación, *Porto Rico* y *Encanto do Pina* son unos de los que tienen más éxito y mejor dialogan no sólo con el mercado como con la propia clase media, así que no parece que este caso sea el mejor ejemplo de una comunidad que se opone o resiste a los valores capitalistas; al contrario, dichos grupos saben aprovechar estos valores a su favor, incluso por medio de un discurso romántico, místico y comunitario que coincide con lo que muchos jóvenes quieren escuchar.

Por último, de una manera u otra, todos estos sentidos se conectan con el hecho de que, al pertenecer a un grupo que remite a un estilo de vida valorizado por la juventud por ser considerado *cool*, los jóvenes establecen mecanismos de distinción

²³³ El colectivismo que el *maracatu* exige, al igual que los *terreiros*, se contrapone al individualismo pos-moderno y a los costos mercadológicos que la industria cultural impone (grabación de CD, disputa por dinero durante el desfile del carnaval y presencia mediática son algunos ejemplos). Los grupos (de percusión) como *Quilôa*, al experimentar y convivir con la fuerte noción de comunidad en lo cotidiano de la *nação* (de *maracatu*), deparan con una nueva lógica de convivencia y relación social en una nueva comprensión de lo que es el *maracatu*. (GONÇALVES, 2014, p. 17)

(BOURDIEU, 2007) y afirmación de identidad. Como afirma García Canclini, es posible encontrar en el “folclore”, signos de distinción y referencias personalizadas que los bienes industriales no ofrecen (GARCÍA CANCLINI, 1998, p.22). Los signos son ajenos a los bienes industriales así como el ideal de cultura que buscan estos jóvenes también es ajeno a la lógica capitalista, aunque al final los *maracatus* también estén insertos en dicho sistema. En el universo de los participantes de los grupos de percusión y/o de jóvenes de clase media que empezaron a participar en los grupos tradicionales, algunos signos compartidos entre ellos permiten identificarlos como un grupo social específico o como una “tribu urbana”. Entre estos signos están la ropa de colores, falda plegadas, turbantes o flores en el pelo, sandalias de cuero, un cambio de vocabulario que empieza a incorporar términos oriundos del *candomblé*, como “*asé*”²³⁴ e incluso utilización de referencias de este universo como evocación a *orishás* y entidades, además de cambio de círculos sociales, ya que los que se aproximan al movimiento tienden a seguir otros eventos promovidos por los agentes del circuito de reinención de las formas de expresión de las culturas populares. (SOARES, 2005)

*Hoje em dia eu não curto muito ir pra festas barulhentas, ou que não tenha um ritmo muito tradicional assim, é uma coisa que eu deixei de fazer. Eu gosto muito de lugar que geralmente toque coco, forró, black music em geral, gosto muito de afrobeat (...) é quase uma tribo, você encontra praticamente as mesmas pessoas (F.C, 38 años, participante de grupo de percusión, 25/11/15).*²³⁵

Si partiera del principio de que el *maracatu-nação*, al igual que otras expresiones de las culturas populares, se convirtió en un producto del mercado cultural, es posible afirmar que los participantes de los grupos de percusión son consumidores de dicho producto. A esta afirmación no se imprime un juicio de valor en especial, pero es fundamental comprender su papel como consumidores, así como el modo en que los productores e intermediarios en este mercado se articulan para atender sus posibles demandas. En coincidencia con García Canclini (2005) se propone en esta ocasión que la cultura sea comprendida como un proceso de comunicación que incluye producción,

²³⁴ *Axé*, que dentro de las religiones afro significa la energía vital que emana de las divinidades, entidades y rituales, también puede ser utilizado como una forma de saludo, tal como el *namasté* de la cultura hindú.

²³⁵ “Actualmente a mí no me gustan las fiestas ruidosas o que no tengan música más tradicional, es algo que dejé de hacer. A mí me gustan los sitios donde toquen *coco, forró, black music*, en general, me encanta el *afrobeat* (...) es casi una tribu, tu encuentras prácticamente las mismas personas. (F.C, 38 años, participante de grupo de percusión, 25/11/15).

mediación y recepción, destacando que, de acuerdo con el tipo de mediación, los sentidos entre productores y receptores/consumidores pueden cambiar en el camino.

Actualmente hay un significativo número de intelectuales que se han dedicado a comprender la cuestión del consumo. Algunos lo destacan por ser una forma de reproducción y distinción social (BARBOSA, 2004), mientras otros afirman que el consumo en sí es “la cultura de la sociedad pos-moderna” (BAUMAN, 2007). Para los representantes de esta última tendencia, como Bauman, el consumo tendría una connotación negativa, ya que éste estaría sería el fundamento de las relaciones personales, y como consecuencia habría una deshumanización de las relaciones y nuevos valores de cuño individualista, como la meritocracia, donde el éxito se mediría según las posibilidades de consumo de cada uno. El autor también cuestiona lo que él cree ser la ilusión de autonomía del consumidor, ya que este sería manipulado por la ideología del mercado que crearía falsas necesidades para que fuera posible la compra, acumulación, descarte, nueva necesidad y así sucesivamente. Por último, el autor afirma que las identidades también son construidas y reconstruidas según la lógica del mercado en donde cada individuo y grupo reconstruyen sus identidades como productos susceptibles de ser vendidos.

El tono moralizante de la teoría de Bauman fue objeto de críticas no sólo por dificultar un análisis sociológico de la realidad concreta sino también por la falta de datos empíricos que sostuvieran su argumento, lo que le confería un carácter generalizante. La afirmación de la falsa libertad del consumidor, por ejemplo, ignora la diversidad de tipos de consumidores y contextos de mercados y valores existentes en distintos grupos sociales e incluso los modos en que éstos pueden operar resignificaciones y negociaciones sobre lo que les es ofertado (BARBOSA, 2004).

Para Livia Barbosa (2004; 2006), a diferencia del pasado donde las leyes suntuarias definían lo que cada clase social podría desear o consumir, actualmente todos serían libres para elegir lo que pueden ser, así que el consumo sirve también como constructor de identidad, idea también defendida por García Canclini (2009). Como ella, Bourdieu (2007) y Douglas & Isherwood (1996) destacan la dimensión comunicadora del consumo, al afirmar que el consumo es un sistema de significación que suple necesidades simbólicas, además de ser un mecanismo de distinción.

Quizá para esta investigación las ideas de Joseph Campbell (1983) sean una importante contribución. El autor también relaciona el consumo y la construcción de identidad al pensar que éste ayudaría a los individuos a resolver la supuesta crisis de

identidad proferida por los autores pos-modernos, pues en el acto de elección estarían reconociéndose a sí mismos en los productos y definiendo sus *selves*. Campbell también destaca la dimensión subjetiva del consumo y no cree que se trate solamente de un acto materialista. Para él, el consumo se explica por medio del hedonismo moderno que, a diferencia del tradicional, no ve el placer en la posesión del objeto material en sí sino en las emociones imaginadas en la posesión. De esta forma, al comprar un objeto, la emoción asociada a él luego se terminaría y el individuo buscaría una nueva fuente de placer en un ciclo ininterrumpido.

Es justo la subjetividad implicada en el acto del consumo lo que contribuye a la comprensión del consumo realizado por los jóvenes de los grupos de percusión frente a los *maracatus-nação*, pues todo parece indicar que su consumo se realiza con base en el deseo de tener una experiencia que los conecta con lo exótico y no necesariamente ligada a un bien de naturaleza material. La categoría de experiencia es la clave para comprender los sentidos que las personas de los grupos de percusión dan a su práctica.

En medio de los debates del consumidor como agente de su elección o como objeto de manipulación del mercado, están también los que exploran su dimensión ciudadana. García Canclini (2009) por ejemplo, afirma que la centralidad del consumo en la actualidad permite que el mismo sea reivindicado como un derecho ciudadano al igual que otros derechos ya conocidos en este ámbito, como educación, salud, vivienda, etc. El autor agrega que las formas de ser ciudadano se ampliaron, y sugiere como ejemplo que hay una incredulidad en las reglas e instituciones del Estado y que debido a eso, los ciudadanos muchas veces prefieren acudir a los medios de comunicación de masas que a instituciones democráticas para asegurar el cumplimiento de sus derechos o realizar alguna queja.

Existen todavía otras maneras de relacionar consumo y ciudadanía, como aquellas que afirman que por medio del consumo se contribuye a la generación de autonomía, sustentabilidad y construcción de ciudadanía de algunos grupos sociales. En parte, los jóvenes de los grupos de percusión creen realizar este tipo de práctica o intercambio. Sin embargo, a lo largo de este estudio será posible observar que, a pesar de sus esfuerzos, la mayoría de los *maracatuzeiros*, aun los que toman parte en los *maracatus-nação* de mayor éxito, siguen en situación de vulnerabilidad social.

A partir de las descripciones de campo y debates expuestos en este trabajo fue posible constatar más de una vez que la visión de los jóvenes participantes de los grupos de percusión acerca de los *maracatus-nação* está permeada por una idealización de la

cultura popular, especialmente cuando se trata de brasileños. Eso no significa que en el caso de los extranjeros haya mayor conocimiento de la realidad concreta de los *maracatus-nação*, sino que en verdad, como en la mayoría de los casos, no hay en estas personas una búsqueda de conexión con Brasil o con las comunidades *maracatuzeiras* sino más bien un interés evidente en la socialización o perfeccionamiento de las técnicas formales de música. Tales cuestiones ni siquiera representan algo que deba ser reflexionado o discutido. En los casos observados de jóvenes extranjeros que buscan conocer los *maracatus* tradicionales *in loco* no se notó una postura de romantización, sino más bien un deseo de conocer una mayor diversidad de grupos y una relación más profesional y pragmática, como en el caso de los jóvenes de *Afon Sistema*.

En el caso de los jóvenes que buscan dicha conexión a través de categorías como cultura popular, tradición, autenticidad, ancestralidad, sacralidad y comunitarismo éstas serían prácticamente comprendidas como sinónimos, o bien, como causas y consecuencias, al mismo tiempo que representarían valores opuestos a la sociedad contemporánea más amplia y sus valores de carácter individualista y competitivo. En síntesis, el interés por lo “popular”, que es más ideal que real, así como lo “popular” buscado por el folclore, derivan en un interés por lo popular “higienizado”, donde se ignora cualquier elemento que pueda corromper el ideal de pureza. Por ejemplo, los jóvenes de los grupos de percusión, por medio de su práctica, se apropian de movimientos de danza, vocabulario, vestimenta y otros símbolos que dialogan no sólo con el universo de los *maracatus-nação* sino principalmente con el de las religiones afro, con la intención de reforzar su ideal identitario. Sin embargo, no les interesa “experimentar” otras características presentes en los *terreiros* como el trabajo doméstico, sacrificio y desmembramiento de animales, carencia material o la rígida jerarquía donde los cargos más bajos deben obediencia a las estancias superiores, realidad un tanto lejana del universo de las clases medias urbanas. Así, la práctica de tocar y bailar *maracatu* entre sus iguales les ofrece una experiencia catártica y un puente para conectarse con elementos del *candomblé* de una forma segura y controlada, sin tener de desplazarse hasta las periferias o enfrentar la realidad completa de lo que envuelve el universo de dichas religiones. En síntesis, por más que se evoque una conexión con dichas culturas por medio de una experiencia que es un simulacro más (BAUDRILLARD, 1997), los sentidos dados por estos jóvenes distan de los sentidos tradicionales, principalmente cuando se piensa que, para un iniciado en el *candomblé*, la

dedicación demandada hace que el universo religioso permee diversas instancias de su vida y no se resume a una actividad de fin de semana.

Al mencionar “sentidos tradicionales”, no han de entenderse estos sentidos como fijos, esenciales u originados en un pasado remoto, repetidos por la fuerza del hábito, como suele ser la visión romantizada y folclorizante de la tradición, sino los sentidos atribuidos por aquellos que pertenecen a las comunidades de origen de una cultura y que necesitan ser diferenciados de los sentidos exógenos. Como ya apuntaron intelectuales de referencia el en tema, la tradición permite el movimiento, dialoga con los cambios en su entorno y es constantemente resignificada por los actores sociales de acuerdo a sus necesidades e intereses (BALANDIER, 1997), o sea, el hecho de ser comprendidas como prácticas fijas y formalizadas por la repetición y generalmente invariables revela su carácter ideológico que sirve para legitimar estructuras de poder (HOBSBAWN & RANGER, 1984).

La visión ingenua de algunos de los jóvenes de los grupos de percusión no les permite comprender dichas complejidades ni diferenciar entre sus propias identidades y la de los *maracatuzeiros*. Cada vez aumenta más el número de jóvenes que viajan a Pernambuco para participar en las actividades de los *maracatus* tradicionales y la mayoría llega al destino pocas semanas antes del carnaval. Estos jóvenes buscan afirmarse como miembros del *maracatu-nação* en el cual participan, considerándose como uno de sus *batuqueiros* y declaran a los colegas o compañeros de grupo de percusión frases como “Mi nación (nação) es *Estrela*” o “Yo soy *Porto Rico*”. Según Garcez (2012), en la actualidad ya no hay una “separação rígida entre os que são de dentro ou de fora, mas há movimentos que ora agregam e ora distanciam” (p.48)²³⁶. La afirmación de Garcez señala un imaginario en el cual las fronteras identitarias se diluyen y fomentan una falsa idea de igualdad entre negros en situación de vulnerabilidad y blancos de clase media, como si la convivencia fuera armónica o como si como la presencia de estos blancos en dichas comunidades no generara ningún tipo de impacto. Si el consumo que la clase media ejerce sobre el *maracatu* busca fomentar la ciudadanía es muy importante que dichas diferencias sean marcadas, pues sólo a través la consciencia y visibilidad de un problema es posible solucionarlo, y no con discursos inocentes de que las diferencias no existen y que “todos son hermanos” sin dar importancia a la clase social o raza, que sólo sirven para enmascarar la realidad.

²³⁶ Separación rígida entre los que son de adentro y los que son de afuera, pero hay *movimientos* que ora agregan, ora distancian” (GARCEZ, 2012, p.48).

Añádase aquí el hecho de que estos jóvenes ignoran la diferencia entre pasar un corto tiempo dentro de una comunidad urbana afro pernambucana, con dinero para cubrir sus necesidades y vivir en dichas comunidades concretamente, enfrentando sus problemas de violencia, falta de saneamiento básico, educación, sistema de salud y a veces comida. Sin embargo, las diferencias ignoradas por estos jóvenes son recordadas por algunos *maracatuzeiros*:

vocês amantes, vocês não sabem o que é que a gente passa não, vocês não sabem a resistência que é, vocês não convivem dentro de uma comunidade, pra vocês bate no peito e dizer “eu amo, eu sou a nação eu sou isso eu sou aquilo”, eu amo minha nação. Quem vive dentro das comunidades ama suas nações porque rala, porque luta, diariamente,... vocês acha que é simplesmente botar uma camisa de uma nação e falar e bater no peito e dizer “eu sou”, não é não véio. (C.A, 29 años, maracatuzeiro en vídeo subido a Facebook en 18/07/2017)²³⁷

La contradicción entre el imaginario de la clase media y el testimonio del *maracatuzeiro* señala un proceso de fetichización de la experiencia de ser un *maracatuzeiro* y una posible falta de sensibilidad en la comprensión de las desigualdades vividas por estos dos grupos sociales. El antropólogo José Jorge de Carvalho (2004; 2005) hace hincapié en la situación generalmente desfavorable de las culturas afroamericanas cuando son sometidas al mercado cultural o a apropiaciones e hibridaciones, y hace énfasis en la visión fetichista que la clase media posee ante las culturas afro, y afirma que, en el presente, ellas son el significante favorito de entretenimiento de los blancos, como si fuera una contrapartida al etnocentrismo en donde lo exótico es comprendido como íntimo y seguro (CARVALHO, 2005a, p. 103). Por último, el autor destaca que los consumidores de la cultura afroamericana: “son capaces de atribuir riqueza simbólica y estética a la cultura, pero no se sensibilizan con el estado de carencia y exclusión a que están sometidos los miembros de las comunidades afroamericanas que producen este universo simbólico tan seductor” (CARVALHO, 2005, p.104).

Cuando un joven miembro de un grupo de percusión asume también la identidad de miembro de un *maracatu-nação* tradicional, se imbuje de un capital simbólico que le confiere autoridad y legitimidad para transmitir el conocimiento del referido *maracatu* a los demás compañeros, o sea, el individuo adquiere reconocimiento como

²³⁷ Ustedes amantes, ustedes no saben lo que pasamos, ustedes no saben cómo es la resistencia, ustedes no conviven dentro de una comunidad, para que ustedes digan ‘yo amo, yo soy la nación (*maracatu-nação*), yo soy eso, yo soy aquello’... Yo amo a mi nación, quienes viven en las comunidades aman a sus naciones porque luchan diariamente... ustedes creen que basta ponerse una camiseta de una nación y decir ‘yo soy’. No, no es así (C.A, 29 años, *maracatuzeiro* en vídeo subido a *facebook* en 18/07/2017).

alguien con notorio saber. Dicho reconocimiento no tiene necesariamente fines utilitarios, dado que el “*bussiness*” que rodea a los grupos de percusión no genera ganancias significativas, así que su fin es más de distinción y legitimación de una posición de autoridad dentro de un grupo. Los jóvenes que asumen la identidad de *batuqueiros* de *maracatu-nação* también suelen ser los defensores de la reproducción fidedigna de los *baques* de los *maracatus* por los grupos de percusión y críticos de quienes utilizan arreglos autorales de forma creativa en sus *performances*, como si eso representara una forma de instrumentalización, “falta de respeto” y un intento por descaracterizar la cultura. Al preguntar sobre el tema a un regente de grupo de percusión, obtuve la siguiente respuesta: “*Eu acho que pra começar, pode (tocar de maneira distinta aos grupos tradicionais), mas se você já tem essa informação (de como se configuram os baques nos maracatus tradicionais) daí é falta de respeito*” (P.S, 42 años, regente de grupo de percusión 15/07/16).²³⁸

El tema del respeto es algo central en el discurso de los jóvenes pertenecientes a los grupos de percusión brasileños fuera de Pernambuco y generalmente tiene que ver con maneras consideradas “correctas” o “incorrectas” de trabajar con las formas de expresión de los *maracatus*. El vocablo también es muy utilizado por los liderazgos *maracatuzeiros* que transmiten a los jóvenes de los grupos de percusión un código de comportamiento muy utilizado tanto en las religiones afro como en los contextos de cultura popular, donde las jerarquías son marcadas y se evoca el respeto hacia los más ancianos. Los significados concretos acerca de lo que sería este respeto son variados; quizá el mensaje que los *maracatuzeiros* quieran dar sea el de “cuidado con intentar ser más grande e importante que los grupos tradicionales”, pues con ello demarcarían así su posición dentro de una jerarquía.

é difícil pras nações ralar o ano inteiro pra poder ir pra rua durante o carnaval na qual não tem nenhum apoio, e enquanto muitos neguinhos tocam maracatu fora de Recife e se acham o tal e se acham o bom, às vezes quer passar até por cima das nações. Digo uma coisa a vocês, respeito, tá, respeito por essa tradição por essa resistência, principalmente respeito pela minha nação...(C.A., 29 años, *maracatuzeiro* en vídeo subido a Facebook em 18/07/2017).²³⁹

²³⁸ Yo creo que para empezar se puede (tocar de manera distinta a los grupos tradicionales), pero si ya tienes la información (de cómo se configuran los baques de los *maracatus* tradicionales) ahí ya es una falta de respeto” (P.S, 42 años, regente de grupo de percusión 15/07/16).

²³⁹ Es difícil para las naciones (*maracatu-nação*) luchar el año todo para desfilan a lo largo del carnaval en donde no hay ningún apoyo, mientras muchas personas tocan *maracatu* fuera de Recife y se creen los mejores, a veces hasta quieren superar a las naciones. Yo digo una cosa a ustedes, respeto, ok, respeto por esa tradición, por esa resistencia, principalmente respeto por mi nación...” (C.A, 29 años, *maracatuzeiro* en vídeo subido a Facebook en 18/07/2017)

Para los jóvenes, a lo mejor eso se traduciría en la responsabilidad de transmitir una idea correcta de lo que sería el “*maracatu* de verdad” así como de reverenciar a los grupos tradicionales.

En la ocasión de difusión del inicio de sus talleres de percusión de *maracatu* en *Facebook*, el grupo *Baque Caipira* de la ciudad de Piracicaba, interior del estado de São Paulo, anunciaba que con mucha “alegría y respeto” el grupo invitaba a todos a participar de sus actividades. Aprovechando la facilidad de comunicación de la red social, yo pregunté por medio de un comentario público, por qué la preocupación de mencionar el “respeto”, y puse como ejemplo que eso no se mencionaría si en lugar de *maracatu* se ofrecieran clases de danza de *hip-hop*, y complementé preguntando qué significaría una falta de respeto. Como respuesta obtuve lo siguiente:

Olá Anna, referimos o nosso respeito a essa cultura afro-brasileira de resistência que possui aspectos sagrados na sua tradição. Embora o nosso maracatu seja profano, temos a consciência e consideração aos fundamentos sacralizados que são mantidos pelas grandes nações de maracatu de Pernambuco (...) Quanto ao desrespeito, consideramos que é desconhecer os fundamentos do maracatu e propagar pseudoconhecimentos dessa cultura tão bonita e potente. Agradecemos seus questionamentos e sinta-se bem vinda quando quiser conhecer mais sobre o maracatu. Até!” (Respuesta del perfil de Baque Caipira a comentario de Facebook en 14/03/18)²⁴⁰

En este fragmento se nota no sólo la ya mencionada idealización de los *maracatus* sino también una idea de respeto relacionada a lo sagrado y que no tiene que ver necesariamente con un posible compromiso con el combate a las desigualdades enfrentadas por los *maracatuzeiros* debido a su posición de vulnerabilidad social. Como apunta García Canclini: “*essa fascinação pelos produtos e descaso pelos processos e agentes sociais que o geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação*” (GARCÍA CANCLINI, 2003 p 211),²⁴¹ o sea, está claro que una visión romantizada del contexto de los *maracatus* asociada a una

²⁴⁰ Hola Anna, nos referimos a nuestro respeto a esa cultura afrobrasileña de resistencia que posee aspectos sagrados en su tradición. Aunque nuestro *maracatu* sea profano, tenemos la consciencia y consideración a los fundamentos sacralizados que mantienen las grandes “naciones” de *maracatu* de Pernambuco (...) En cuanto a la falta de respeto, consideramos que es desconocer los fundamentos del *maracatu* y propagar pseudoconocimientos de esa cultura tan bonita y potente. Agradecemos tus cuestionamientos y siéntete bienvenida cuando quieras conocer más acerca del *maracatu*. Até! (respuesta del perfil de *Baque Caipira* hacia comentario de *Facebook* en 14/03/18)

²⁴¹ Esa fascinación por los productos y negligencia de los procesos y agentes sociales que lo generan, por los usos que los modifican, lleva a valorar los objetos más por su repetición que a su transformación. (CANCLINI, 2003 p 211).

preocupación excesiva por la reproducción fidedigna de una tradición supuestamente inmutable contribuye solamente a una deshumanización de la cultura, pues ignora las elecciones estratégicas y la agencia política de los *maracatuzeiros* frente a un contexto donde se capitalizan las formas de expresión de los *maracatus*.

Ernesto Ignácio de Carvalho, afirma que la preocupación de transmitir una idea “correcta” de lo que sería el *maracatu* está ligada a:

[...] uma ideia vaga, invocada constantemente, de "respeito" pela tradição. Este "respeito" parece estar esvaziado de qualquer conjunto de atitudes concretas coerentes e surge sempre em conjecturas e dilemas, indicando muito mais um desejo do que uma conclusão ou solução encontrada para os problemas éticos notadamente envolvidos com a apropriação. (CARVALHO, 2007, p.46)²⁴².

Como investigadora, estoy de acuerdo con la posición de Carvalho cuando se refiere a posibles problemas éticos relacionados con la apropiación cultural ejercida sobre los *maracatus*. En este sentido, estos jóvenes buscan, aunque a veces de modo inconsciente, dar la vuelta a dicho problema o disminuir los supuestos daños causados por la práctica, por eso la preocupación por el respeto, la idolatría hacia algunos *mestres* y *maracatuzeiros* y el rechazo de una posible instrumentalización del *maracatu* que podría ser representada por los grupos que no tienen una preocupación más fuerte por conectarse con los *maracatuzeiros* o por reproducir los ritmos fidedignamente. Según esa lógica, el intercambio cultural que tiene lugar en los talleres de *maracatuzeiros* fuera de Pernambuco o los viajes realizados por los jóvenes a las comunidades *maracatuzeiras* representaría una posibilidad de solución a dicho conflicto ético. Sin embargo, como ya se ha mencionado, nada de eso funcionó efectivamente para mejorar las condiciones de vidas de dichas comunidades, sin contar que, independientemente de la manera como se trabaje con las formas de expresión de los *maracatus*, a partir del momento en que se desplazan de su contexto de origen, ya ocurre una instrumentalización, o sea, no es posible desplazar la experiencia comunitaria de un contexto específico a otro sitio; la experiencia de tocar *maracatu* en una comunidad *maracatuzeira* y en un grupo de percusión no es la misma. Existe la posibilidad de

²⁴² Una idea vaga, invocada constantemente de “respeto” hacia la tradición. Ese “respeto” parece estar vaciado de cualquier conjunto de actitudes concretas coherentes y surge siempre en conjeturas y dilemas, e indica mucho más un deseo que una conclusión o solución encontrada para los problemas éticos evidentemente involucrados con la apropiación. (CARVALHO, 2007, p.46)

considerar que al reverenciar a los *maracatuzeiros* y reproducir el conocimiento tal como es enseñado por ellos, se les estaría ofreciendo una posición de protagonismo, sin embargo, los protagonistas de un *performance* cultural compuesto por blancos siguen siendo blancos, creer que una mención genera visibilidad en un contexto racista como el de Brasil es algo ingenuo. En síntesis, si la preocupación mayor es con la situación de los *maracatuzeiros* (personas) y no tanto con el *maracatu* (forma de expresión), la instrumentalización y/o respeto a la tradición no deberían representar tantos dilemas.

El posicionamiento de los militantes negros en relación al tema de la apropiación cultural ejercida por los grupos de percusión ya fue debatida en el capítulo anterior, así que ahora interesa saber lo que los jóvenes y *maracatuzeiros* opinan acerca del tema cuando se les cuestiona directamente acerca de él. Al representar una controversia, el tema no es algo debatido abiertamente, pues generalmente esta posible “crisis ética” se percibe en los mencionados y frecuentes discursos de justificación de las prácticas, sin que se explique exactamente el porqué de tanta justificación.

En síntesis, cuando son confrontados con la cuestión, la inmensa mayoría de los participantes de los grupos de percusión justifican la apropiación a partir de los siguientes argumentos:

1. Que la práctica de sus grupos contribuye a la difusión de la cultura de los *maracatus* e incluso a su manutención, para que “jamás se extinga”.
2. Que su práctica es bien vista, autorizada y hasta estimulada por los *maracatuzeiros* porque incluso les posibilita la oportunidad de viajar e impartir talleres y compartir sus saberes.

En el primer argumento se observa la recurrente “retórica de la pérdida” (GONÇALVES, 2002) tan manida en los debates relacionados a los patrimonios inmateriales o culturas populares, el cual se caracteriza por la creencia de que dichas culturas estarían en pleno riesgo de extinción. Con todo, en relación a los *maracatus*, ya se observó en el primer capítulo cómo los intelectuales del principio del siglo XX presentaban la misma preocupación, así como los ideales esencialistas que daban soporte a dicho pensamiento que comprendía las culturas populares como reproducciones de hábitos por la “fuerza de la tradición”, e ignoraba la agencia y estrategias de los *maracatuzeiros* para enfrentar las dificultades históricamente existentes. La idea de riesgo de pérdida puede vincularse al “complejo del salvador blanco”, del inglés *white savior complex*, término utilizado para describir la

intervención de las personas blancas en contextos de sociedades en situación de vulnerabilidad social, especialmente en África, donde se creen superiores al punto de ofrecer ayuda, pero ignoran en realidad cómo su propia sociedad puede haber contribuido a dicha situación y no comprenden precisamente la historia, contexto cultural y complejidad de los problemas enfrentados por el grupo. Esto resulta en una intervención ineficaz e incluso contraproducente que muchas veces sirve solamente para satisfacer el ego del “blanco salvador” a través de una experiencia de fuerte carga emocional.²⁴³ Agréguese a esto que en la actualidad hay una serie de agencias de voluntariado internacional que reclutan personas para actuar en dichas comunidades, a cambio de una cuota elevada, lo cual genera un negocio enfocado en esta “demanda”. En el caso de los *maracatus-nação*, frente a su evidente situación de pobreza, el deseo de apoyar proveniente de los jóvenes blancos es muy presente y real, sin embargo, la falta de comprensión en relación a las estructuras de funcionamiento de los grupos tradicionales, el trabajo de su asociación, políticas públicas y posibilidades de captación de recursos, terminan por colocar a estos jóvenes en la posición de “blancos salvadores”, en la cual el deseo de hacer algo para apoyar a los grupos no sale del plano de lo ideal, o se reduce a la donación de dinero a unos cuantos grupos, lo cual no resulta en mejorías concretas relacionadas al acceso a la ciudadanía.

Sobre el segundo punto, es importante destacar el posicionamiento de los agentes protagónicos de una cultura en relación a sus uso por agentes exógenos. Ignorar la voz de los *maracatuzeiros* en relación al tema de la apropiación, sería incurrir en una visión paternalista o infantilizadora de creer que los agentes de las culturas populares no pueden decidir acerca de sus propios destinos. Sin embargo, en el caso de los grupos de percusión, la “aprobación” es proferida por los liderazgos de algunos pocos *maracatus* que tienen la oportunidad de viajar y establecer intercambios con la clase media, mientras que los demás grupos no son consultados, o sea, se toma la parte por el todo. Al mismo tiempo, por más que haya que evitar paternalismos, también hay que considerar la falta de conciencia política y ciudadana de gran parte de los *maracatuzeiros* debido a su condición de vulnerabilidad social y, con eso, un posible desconocimiento de los posibles impactos negativos de la apropiación cultural. Eso revela que dejar sólo en las espaldas de los *maracatuzeiros* la responsabilidad de

²⁴³ Para mayor información acerca del *white saviour complex*, ver: <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.br/&httpsredir=1&article=1138&context=jctp>

decisión respecto a la ética de la apropiación cultural no es necesariamente la mejor solución a la controversia.

Los argumentos anteriores representan la mayoría de los que se esgrimen en defensa de la apropiación cultural, fenómeno al que, en realidad, los agentes de grupos de percusión y algunos *maracatuzeiros* denominan “intercambio cultural”. Sin embargo, hay otros posicionamientos a favor de la apropiación que provienen de intelectuales y/o participantes de los grupos de percusión negros, lo cual genera reflexiones interesantes.

La antropóloga Alexandra Alencar (2009), perteneciente al grupo de percusión *Arrasta Ilha* en Florianópolis y participante de grupos de militancia negra de dicha ciudad, afirma que los jóvenes blancos que participan en grupos de percusión de *maracatu* pueden ser comprendidos como nuevos protagonistas de la cultura negra, aun en su condición de blancos de clase media. Así, al volverse nuevos protagonistas de dicha cultura, estarían superando antiguos estigmas y prejuicios dirigidos a las prácticas culturales negras.

[...] há uma transformação do fenômeno indenitário em moda – portanto, as pessoas aderem à moda, não como forma de enfatizar sua diferença no plano da identificação, mas pelo lazer e pelas relações de sociabilidade. O que não deixa de implicar em certas mudanças do padrão anterior que era o preconceito e a rejeição a tudo que estivesse associado aos negros (Alencar, 2009, p.128).²⁴⁴

En ese sentido podría inferirse que, al superar sus prejuicios y volverse protagonista de dichas prácticas, el joven estaría adoptando una postura de combate al racismo. Sin embargo, al “quitar” el protagonismo al negro y ser mejor vistos por la sociedad por el simple hecho de ser grupos compuestos por blancos, en lugar de combatir el racismo, estos grupos estarían afirmando su reproducción, en el entendido de que, para ser vista de manera positiva, la cultura negra necesita ser protagonizada por blancos (KOSLINSKI, 2015a).

Por último, es interesante citar la declaración de un joven negro representante de los liderazgos del movimiento relacionado al *maracatu* en Rio de Janeiro, el cual llama la atención sobre el carácter híbrido y los infinitos intercambios propios de los procesos culturales para justificar la práctica de dichos grupos:

²⁴⁴ “[...] hay una transformación del fenómeno identitario en moda – así que las personas siguen la moda, no como una forma de enfatizar su diferencia en el plan de la identificación, sino por el ocio y por las relaciones de sociabilidad. Lo que no deja de implicar ciertos cambios en los estándares anteriores, que eran el prejuicio y rechazo a todo lo que estuviera relacionado con los negros” (Alencar, 2009, p.128).

é um pouco ruim você botar num pote sacou, esse pote aqui é de quem pode, esse pote aqui é de quem não pode, esse pote aqui é de classe média que tá fazendo, esse pote aqui é de quem é negro mas não tá nem aí pra isso... sabe é difícil você colocar em potes, até porque como eu tava falando antes eu acho que a cultura e a tradição ela é sempre inventada, tudo é apropriação afinal de contas (L., músico, 22 años, 04/05/16).²⁴⁵

Para poner en contexto la situación, en Rio de Janeiro, paralelamente a la represalia por parte de los militantes de movimientos negros, hay un argumento que afirma que mientras los negros se quejan pero no se interesan por “su cultura”, hay blancos que la valoran y ocupan estos espacios. El argumento es válido, pero hay que cuidarse de no caer en la ingenuidad de pensar que los negros podrían ocupar estos espacios en condiciones de igualdad respecto a los blancos. Como recién se ha señalado, la mediación de los blancos facilita el tránsito de las culturas negras en los espacios destinados a prácticas o *performances* culturales. En síntesis, hay que considerar que la no ocupación de estos espacios por una mayoría negra puede ser resultado del racismo estructural existente en Brasil.

La otra parte del argumento del joven entrevistado está relacionado al carácter dinámico de las culturas y las tradiciones que, como él mismo apunta, están en constante proceso de reinención. El joven termina su testimonio al dar como ejemplo la reinención que los propios negros de Brasil hacen al utilizar ropas con telas de países como Senegal o Mali, mezclándolas de manera distinta al contexto de origen, sin tener consciencia de este proceso de resignificación y cuestiona por qué dichas reinenciones y procesos de negociación son permitidos entre los negros y generan tanta controversia entre los blancos. En realidad, este tipo de dinámicas culturales ya son tomados como verdad dentro de las ciencias sociales; García Canclini, intelectual referencia en los debates sobre los procesos de hibridación e interculturalidad, define hibridación como un conjunto de procesos de intercambio y mezcla de culturas o entre formas culturales que pueden generar nuevas formas, configuraciones y sentidos dentro de una cultura (GARCÍA CANCLINI, 1998). El autor no cree que existan culturas

²⁴⁵ [...] está un poco mal poner todo en un bote, ¿comprendes? Ese bote es de quienes pueden, ese bote de allá es de quienes no pueden, ese otro es de la clase media que lo hace, ese acullá es de quienes son negros pero no hacen caso de eso... sabes, es difícil poner todo en botes, incluso porque, como decía antes, creo que la cultura y tradición son siempre inventadas, al final todo es apropiación (L., músico, 22 años, 04/05/16).

puras, al contrario, de cierta forma, todas las culturas son híbridas, pues ya han tenido contacto con otras y están en permanente proceso de cambio, más o menos intenso.

Muchos estudios acerca de la situación contemporánea de los *maracatus* utilizan dichos debates de García Canclini para fundamentar los flujos e intercambios por los que pasan los *maracatus*. El referido intelectual, tras afirmar la importancia de comprender la cultura como procesos de producción, circulación y consumo de la significación de la vida social, advierte que esta comprensión todavía no logra abarcar lo que constituye cada cultura por su diferencia o interacción con otras (GARCÍA CANCLINI, 2005, p. 39) y que es necesario complementar el análisis a partir de la consideración del modo en que “cada grupo se apropia de y reinterpreta los productos materiales y simbólicos ajenos” (IDEM p. 21), o sea, las fusiones e hibridaciones, pero sin olvidarse de los procesos que marcan sus diferencias, considerando principalmente “las maneras en que las teorías de las diferencias necesitan articularse con otras concepciones de las relaciones interculturales: las que entienden la interacción como desigualdad, conexión/desconexión, inclusión/exclusión” (IBÍDEM, p. 21). El referido antropólogo considera las relaciones interculturales un elemento clave al analizar un proceso cultural en el presente, ya que el concepto de interculturalidad “remite a la confrontación y al entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios” (IBÍDEM, p.15).

La relación de los *maracatus-nação* con los grupos de percusión configura un proceso intercultural donde hay influencias, fusiones e hibridaciones de los dos lados, pero el problema de los estudios que hasta entonces utilizan estas teorías para explicar el contexto actual de estos intercambios es que lo hacen únicamente para justificar el *status quo* de dichos procesos, y olvidan problematizar sus asimetrías o reflexionar acerca de las controversias que estos procesos interculturales implican para ambas partes. Así, dichos estudios incurren en el error de sencillamente reproducir y validar el discurso de los informantes.

Para García Canclini (1998), abordar a la forma como ocurren los procesos de hibridación, en lugar de solamente describir la hibridación en sí, es importante en el sentido que permite notar que el proceso puede operar por medio de coacciones, como cuando éste tiene lugar en medios de sistemas de producción y consumo. Al utilizar el término “coacción”, asociado a procesos de hibridación, el intelectual indica que esos procesos no siempre están libres de conflictos o disputas de poder, y agrega que: “*uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus*

limites, do que não se deixa, ou não quer, ou não pode ser hibridado” (GARCÍA CANCLINI, 1998, p.xxv).²⁴⁶

Para esta investigación, se considera que, frente a la complejidad del tema, es difícil no posicionarse y reflexionar acerca de los problemas presentados por el campo. Por eso, aquí se asume la importancia de las teorías sobre los procesos de hibridación e interculturalidad para explicar el contexto actual de los *maracatus*, pero sin dejar de mencionar las desigualdades dentro de dicho esquema y las consecuencias positivas y perjudiciales a los *maracatuzeiros*. De esta forma, al tomar el citado ejemplo respecto a la controversia causada porque los blancos se apropien y resignifiquen símbolos de las culturas negras, en contraste con la aceptación de que los negros brasileños resignifiquen los símbolos de las culturas africanas, hay que estar conscientes de la posición de privilegio en que se encuentran los blancos, así se puede comprender por qué ciertos segmentos de los movimientos de militancia negra ven dichas reinventiones con desconfianza.

Finalmente, el posicionamiento de los *maracatuzeiros* en relación al “intercambio” con los blancos suele ser favorable, pero con algunas reservas. Como señalan los testimonios de un *maracatuzeiro* transcritos en las páginas 268 y 269, hay una preocupación relacionada con algunos límites que pueden o no ser rebasados, principalmente los concernientes a la identidad de *maracatuzeiro* con todo lo que eso implica, en especial, el supuesto “control” de la cultura, el cual tiene en cuenta que, hasta entonces, son los *maracatuzeiros* quienes tienen la legitimidad como representantes oficiales. Por esta razón los grupos no ven con buenos ojos cuando jóvenes brasileños de los grupos de percusión viajan a Europa y dan talleres de *maracatu* y se identifiquen como *batuqueiros* de algún *maracatu-nação*, aun cuando ya tengan años sin ir Recife para actualizarse. Muchos europeos no tienen la consciencia de lo que diferencia a un joven *maracatuzeiro* de un joven de clase media que imparte talleres del ritmo porque, para algunos de ellos, el ritmo simplemente es brasileño, como el *samba*, de modo que el hecho de ser brasileño ya le da la legitimidad para impartir las clases. Sin embargo, tal actitud es vista como una competencia desleal, ya que estos jóvenes tienen los capitales simbólicos (entre ellos el dominio de otros idiomas) y económicos para hacer los trámites de contacto y producción cultural de su propio trabajo. Para un *maracatuzeiro* es mucho más difícil conseguir los contactos y

²⁴⁶ [...] una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una consciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja, o no quiere, o no puede ser hibridado.

medios para cruzar el Atlántico sin un financiamiento previo. El mercado de talleres en Europa, cuando funciona por medio de giras en que el *batuqueiro* o *mestre* viaja a varias ciudades para dar clases de uno o dos días, suele ser muy lucrativo. Por eso, el testimonio del citado *maracatuzeiro* es tan enfático en apuntar los límites identitarios entre los de adentro y los de afuera. La competencia por espacios en el mercado es lo que hace que los *maracatus-nação* también mantengan una relación de desconfianza con los grupos de percusión de Pernambuco. A diferencia de los grupos de percusión de otras partes de Brasil o del mundo, los grupos de dicho estado no tienen el hábito de contratar talleres del ritmo con los *maracatuzeiros* y a veces reciben contratos de *performances* que podrían ser ocupados por los grupos tradicionales, sin tomar en cuenta que todas estas personas que pagan mensualidades para aprender *maracatu*, de acuerdo con la visión de los *maracatuzeiros*, podrían estar aprendiendo el ritmo en las comunidades e invirtiendo su dinero con ellos, en vez de hacerlo con personas exógenas.

Sin embargo, hay ocasiones en que la inserción de la clase media es bienvenida. No se puede ignorar que al mismo tiempo que los jóvenes se apropian de un capital simbólico al relacionarse con los grupos tradicionales, lo mismo pasa con los *maracatus-nação* al dialogar con la clase media; en este último caso, se agrega no sólo un capital simbólico sino también económico, como bien ejemplifica el testimonio del *mestre* Walter del ya referido *Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife*, uno de los más exitosos en el mercado, en gran parte debido a los intercambios con la clase media que mantienen desde hace muchos años:

Me perguntam, às vezes, se eu sou contra esses branco no maracatu [se referindo aos integrantes de classe média]. Eu sou a favor, porque quando Deus criou o mundo, criou as duas coisas, preto e branco, branco e preto [...]. O maracatu pra mim é isso, é o portão aberto. É entrar, sem procurar saber qual é sua identidade, quem é você, quanto você ganha, o que é que você está procurando... Não! O maracatu é isso, a pessoa entrou porque gostou. Entra porque gosta, tá lá porque quer [...]. Tem muitas pessoas que fazem maracatu e diz: “os branco tão tomando conta!” Tá certo! Porque hoje, eu dou graças a Deus que os brancos chegaram e fizemos o primeiro CD de maracatu. Os pretos não faziam e nem faz. Se eles tiverem uma grana legal e der pra fazer, eles escondem. (Mestre Walter de França de Estrela Brilhante do Recife, disponible en ESTEVES, 2008, p.103).²⁴⁷

²⁴⁷ Me preguntan si estoy en contra de esos blancos en el *maracatu* [refiriéndose a los integrantes de clase media]. Yo estoy a favor, porque cuando Dios creó el mundo, creó las dos cosas, negros y blancos, blancos y negros [...] El *maracatu* para mí es eso, es la puerta abierta, es entrar sin buscar saber cuál es tu identidad, quién eres tú, cuánto ganas, qué buscas... ¡No! El *maracatu* es eso, la persona entró porque le gustó. Entra porque le gusta y está ahí porque quiere [...] Hay muchas personas que hacen *maracatu* y dicen: ‘¡los blancos están tomando todo!’ ¡Es cierto! Porque hoy, yo doy gracias a Dios de que los blancos llegaron, así hicimos el primer CD de *maracatu*. Los negros no lo hacían ni lo van a hacer. Si ellos tienen buen dinero para que se pueda hacer, lo esconden (*Mestre* Walter de França de *Estrela Brilhante do Recife*, disponible en ESTEVES, 2008, p.103).

El testimonio del *mestre* reafirma no sólo la importancia de los capitales fomentados por dicha relación sino que también desmitifica la idea de “gueto religioso” que permea el imaginario de algunos jóvenes de clase media al señalar que el “*maracatu* es una puerta abierta” por donde se puede entrar independientemente de origen, religión o estilo de vida, la condición puesta por el *mestre* es sencillamente apreciar a la cultura, estar a gusto.

Esta larga discusión acerca de los sentidos atribuidos a una práctica cultural en tránsito, sujeta a procesos que pueden ser definidos por hibridación, intercambios y apropiación cultural, ha mostrado la diversidad de imaginarios que la circundan según el contexto. Muchos de los jóvenes valoran la dimensión sagrada del *maracatu* y a veces intentan conectarse con ella sin darse cuenta de que en el contexto original todo puede ser mucho más o mucho menos sagrado de lo que parece. El imaginario de estos jóvenes se encuadra en el esquema de las comunidades imaginadas discutido por Appadurai (1997), favorecidas por los procesos de desterritorialización tan presentes en los flujos globales. Según el autor, la imaginación tiene un papel fundamental en la construcción de la subjetividad moderna, lo cual se debe a los flujos de ideas e imágenes fomentados no sólo por los procesos migratorios sino también por los nuevos medios electrónicos. En el mundo imaginado de una parte de los jóvenes de los grupos de percusión la idea de vida comunitaria está permeada por estereotipos y clichés que no siempre coinciden con la realidad.

En un intento de hacer un análisis macro, se podría atribuir el deseo de estas personas por un vínculo con lo sagrado como consecuencia del “desencanto del mundo” (WEBER, 2004), principalmente en las culturas hegemónicas. Así, en una sociedad secularizada, además de la consecuente pérdida de fuerza de las grandes religiones occidentales, como el cristianismo,²⁴⁸ que anteriormente tenía un papel más central en la vida de los individuos, se observa la búsqueda de espiritualidad y encantamiento en otras instancias, pues el debilitamiento de las religiones no significa necesariamente que haya pasado lo mismo con la espiritualidad (SOARES, 2005). Finalmente, destaca que la experiencia vivida en estos grupos culturales, además de la socialización, amistad y

²⁴⁸ Aquí no se niega el crecimiento de religiones encuadradas en el protestantismo neo-pentecostal en Brasil, por ejemplo, el de la *Igreja Universal do Reino de Deus*, pero estas religiones se vuelven populares principalmente entre las clases subalternas o incluso entre las clases dominantes conservadoras y no intelectualizadas, o sea, clases distintas a las de los jóvenes de los grupos de percusión que en su mayoría tienen nivel universitario y tendencias políticas progresistas de izquierda.

generación de comunidades de sentido, ofrece también un sentimiento de catarsis y efervescencia propios de las experiencias religiosas (DURKHEIM, 1996). Quizá esto explique la manera mistificadora en que muchos de los jóvenes se refieren a su experiencia de tocar *maracatu*.

Independientemente de la mistificación o de la mera socialización, del interés o no por los *maracatus-nação*, de la reproducción fidedigna o creativa de las formas de expresión de dicha cultura, no se puede negar que las influencias que los grupos tradicionales ejercen en los no tradicionales tienen doble sentido y que causan impacto en ambos lados. Muchos estudios acerca de los recientes procesos de mercantilización de las culturas populares y sus intercambios con las culturas hegemónicas han señalado las visiones celebratorias frente a dicha situación, pues destacan los aspectos positivos de las fusiones, generalmente con un discurso de exaltación de la diversidad y otras visiones apocalípticas que destacan justamente las asimetrías y desventajas a las que las culturas populares están sujetas dentro de dicho proceso, principalmente cuando se refieren a cuestiones de autoría y recepción de dividendos y ganancias, ya que los modos de hacer de las culturas referidas no siempre se encuadran en las leyes que rigen estos temas (CARVALHO, 2010; FELD, 2000; OCHOA, 2003; YÚDICE, 2017).

Cuando se piensa en la relación de los *maracatus-nação* con los grupos de percusión hay que reconocer que los intercambios son bien vistos por los *maracatuzeiros* y que pueden generar beneficios para ambos lados, pero al mismo tiempo hay que observar que la inmensa mayoría de los grupos no participa de estos intercambios, de modo que no cuentan con la misma entrada de recursos financieros exógenos, lo cual por resultaría, finalmente, en el aumento de la desigualdad entre los grupos. Los pocos agraciados con la empatía de la clase media son los mejor estructurados, lo que tampoco significa que sean los que tienen miembros con mayor acceso a la ciudadanía. Como se pudo observar en esta investigación, solamente los liderazgos de los grupos suelen recoger los beneficios y decidir el destino de los recursos recibidos, situación que se repite en otros contextos de mercantilización de las culturas populares donde la comunidad en sí sigue siendo vulnerable (CARVALHO, 2010). También destaca que los grupos no beneficiados por los intercambios con la clase media suelen tomar como ejemplo a los grupos exitosos, y copian sus formas de expresión, principalmente las musicales, lo que deriva en una disminución de la diversidad cultural entre los *maracatus* tradicionales. Finalmente, por más que se parta del principio de que las culturas son dinámicas y pasan por procesos infinitos de

intercambio e hibridación, es necesario estar atento a cambios que motivados por la relación de los *maracatus* con el mercado. Este tema será desarrollado en la siguiente sección.

5.5 Maracatus y mercado: las múltiples caras de una relación controvertida

García Canclini enfatiza que es necesario relacionar el análisis intercultural con las relaciones de poder para identificar quiénes disponen de mayor fuerza para modificar las significaciones de los objetos (GARCÍA CANCLINI, 2005, p.35). Los *maracatus-nação*, entre otras manifestaciones de las culturas populares, al entrar al mercado cultural se convierten en un producto susceptible a cambios, pero ¿hasta qué punto el mercado podría considerarse el lado más fuerte en las relaciones de poder?

José Jorge de Carvalho, antropólogo conocido por estar involucrado desde hace años en la lucha colectiva por la implementación de políticas públicas de apoyo a los *mestres y mestras* de las culturas populares y sus asociaciones, discutió en muchos de sus artículos las consecuencias de la influencia del mercado cultural, de las apropiaciones y de la espectacularización de las culturas populares (2004, 2005, 2010). Para él, la relación de las culturas populares con el mercado ocurre de manera perversa. En su artículo *Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina* (2010), el intelectual explica que el uso de los términos espectacularización y canibalización busca:

exprimir a percepção e consciência de que as culturas populares estão sendo expostas a um movimento crescente e contínuo de invasão, expropriação e predação, conectado basicamente com a voracidade das indústrias do entretenimento e do turismo e também com a cooptação de artistas populares por parte de políticos regionais populistas (CARVALHO, 2010, p.41).²⁴⁹

El autor define espectacularización como:

a operação típica da sociedade de massas em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem (IDEM, p.47).²⁵⁰

²⁴⁹ Expresar la percepción y consciencia de que las culturas populares están siendo expuestas a un movimiento creciente y continuo de invasión, expropiación y depredación, ligado básicamente a la voracidad de las industrias del entretenimiento y del turismo, así como a la cooptación de artistas populares por parte de políticos regionales populistas. (CARVALHO, 2010, p.41).

²⁵⁰ La operación típica de la sociedad de masas en que un evento, en general de carácter ritual o artístico, creado para atender a una necesidad expresiva específica de un grupo, y preservado y transmitido a través de un circuito propio, es transformado en espectáculo para consumo de otro grupo desvinculado de la comunidad de origen.” (IDEM, p.47)

Siguiendo con su raciocinio, Carvalho (2004) destaca que al adquirir el formato de espectáculo, muchas manifestaciones populares transformaron los modos de hacer la cultura, incorporando elementos como tiempo, espacio y estética impuestos por la cultura de quienes detentan el dominio de la industria cultural. Así las culturas populares habrían sido estandarizadas en un formato que agradara al público que asiste y paga por el espectáculo, lo cual reemplaza sus sentidos originales por otros significados tanto para el pueblo a quien pertenece como para la clase que la consume.

Los cambios de tiempo y desplazamiento al que el autor hace referencia son fácilmente observables en el contexto de espectacularización de los *maracatus* cuando se piensa en los *performances* de escenario, tan presentes en la actualidad pero prácticamente inexistentes en el pasado. Con ello el tiempo también ha cambiado, pues los contratos generalmente establecen el tiempo exacto de duración del *show*.

En síntesis, al convertirse en producto, la cultura del *maracatu* comienza a comercializarse en formatos de *performance* como los tradicionales cortejos o los más recientes *performances* de escenario, o en el formato de talleres de música y danza. Este producto tiene por consumidor a un amplio público para sus *performances*, como los turistas o residentes de la ciudad del evento y los miembros de los grupos de percusión. Como los *performances* son generalmente contratados por el poder público para los eventos carnavalescos, el *maracatu* que se presenta no siempre es la única atracción del evento, por lo cual se divide la atención con otros artistas e incluso con otros *maracatus*, así que se puede afirmar que el público muchas veces asiste al evento por un conjunto de factores no necesariamente conectados a la fidelización de un *maracatu* en especial. El hecho de que el evento *Tumaraca*, que repetía la estructura de la apertura del carnaval con los *maracatus*, no tuviera la misma proporción de público que las ocasiones en que los *maracatus* oficialmente formaban parte de la apertura refuerza esta hipótesis. Con referencia a los jóvenes de los grupos de percusión la situación cambia: lo que buscan son precisamente los *maracatus* y a veces la fidelización llega al extremo de una reivindicación identitaria.

Independientemente de la condición del público (público para *performances* o jóvenes con deseo de participar en la cultura), el producto ofrecido necesita escuchar las demandas de los consumidores para tener éxito en las ventas. En estos casos el papel de los mediadores es fundamental; a veces ellos son capaces de comprender las demandas existentes para fomentar la inserción y adaptación al mercado de los *maracatus-nação* y

sus formas de expresión . En este esquema, los distintos tipos de mediadores mostraron intereses específicos. El poder público busca formatos de *performances* que se encuadren en las fiestas públicas y feriados, que activen la economía y el turismo, y que también sirvan de refuerzo a sus discursos de celebración de la tradición, identidad regional y proyectos políticos. Los productores culturales con experiencia utilizan su conocimiento para explorar el capital simbólico de los *maracatus* de la mejor forma y así potencializan sus oportunidades de *performance*. Los jóvenes de los grupos de percusión, que pueden actuar simultáneamente como productores y consumidores, sintetizan la idea de “prosumidores” (GARCÍA CANCLINI, 2012a) y articulan sus redes para llevar a cabo su ideal de evento, ya sea un taller, un intercambio, una gira con o para los *maracatuzeiros* o la realización de cualquier proyecto de su interés. Finalmente, en algunos casos, los propios *maracatuzeiros* que lograron comprender los códigos de este mercado pueden servir de mediadores y construir su red para articular oportunidades de giras, talleres y *shows* pero esta suele ser la minoría de los casos.

A pesar del evidente proceso de espectacularización de los *maracatus* no se debe caer en el equívoco de pensar que en el pasado no había un mercado a su alrededor. Es necesario acordarse de que, desde la normatización del carnaval en Pernambuco, los poderes públicos utilizan los *performances* de las culturas populares con propósitos que también puedan servir a sus intereses. Además, inclusive en los carnavales comunitarios, los comerciantes se ponían de acuerdo con los grupos y les ofrecían una donación en dinero a cambio de que el *maracatu* desfilara por la comunidad donde se encontraba el establecimiento. Finalmente, quién sabe cómo se articulaban los grupos en el periodo anterior a la normatización, es probable que también articularan una red para obtener los recursos necesarios para estructurar el *maracatu*. En síntesis, lo que pasa en la actualidad es que la dimensión de este mercado tomó proporciones mucho más grandes y en parte se profesionalizó debido a los procesos globales, que se intensificaron en las últimas décadas, y todo eso favoreció una serie de cambios en los *maracatus-nação*. A continuación, algunos de estos cambios serán discutidos para que se pueda evaluar hasta qué punto fueron una “imposición” o si más bien son parte de un proceso más complejo de negociación de distintos agentes.

Seguramente uno de los cambios más evidentes está en el *baque* o ritmo de los *maracatus-nação*. A lo largo de este estudio fue posible observar el primer gran cambio fomentado por Bernardino de *Maracatu Nação Pernambuco*, quien interpretó las células rítmicas de manera particular, lo que creó también un método distinto de

enseñanza y, poco después, el cambio formulado por *mestre* Walter França del *Maracatu Nação Estrela Brilhante*, que influenciaría a una serie de grupos de percusión y también a otros grupos tradicionales hasta el día de hoy. Por medio de la contextualización del surgimiento de estas reformulaciones, se observó la manera en que la esfera del *maracatu* ha estado conectada con las personas de clase media, que a partir de un momento desearon aprender a los ritmos del *maracatu*, y que por ser ajenas al contexto tradicional, no podían disfrutar el aprendizaje a través de la vivencia, tal como ocurre en los contextos de las culturas populares.

Después de esta primera ruptura, relacionada no sólo con la creación de nuevas células rítmicas y de metodologías más escolares para su enseñanza, se observó una creciente necesidad en distintos *maracatus-nação* de diversificar los *baques* con arreglos, convenciones y *breaks*, a fin de tornarlo más dinámico y apreciable, lo cual también les confería una identidad propia y marcada que diferenciara el *baque* de cada uno en relación a los demás. Ejemplos de este fenómeno son los *maracatus Estrela Brilhante do Recife* y *Porto Rico*, que en las últimas dos décadas crearon una identidad tan marcada que su influencia y sus ecos se escuchan en la gran mayoría de *maracatus-nação*. Eso no significa que en el pasado los *baques* no cambiaran o fueran los mismos independientemente de grupo, pero los cambios y diferencias no eran tan marcados ni tan acelerados. *Estrela Brilhante* y *Porto Rico* son los grupos que se turnan el campeonato del concurso carnavalesco y el estilo de su percusión tiene un papel fundamental en dichas victorias, ya que los pocos grupos que siguen tocando en el estilo antiguo son evaluados con notas bajas. Los dos grupos son los que más tienen éxito en el mercado de talleres dirigidos a grupos de percusión exteriores a Pernambuco y, seguramente, la diversidad y constante renovación de sus *baques* contribuye a ello. Las giras con talleres son anuales, y mientras más novedad se presente de un año a otro, más posibilidad hay de que el *maracatuzeiro* sea contratado en años posteriores, pues si el contenido se repite, la motivación para pagar por el taller disminuye. En síntesis, la renovación y dinamismo de los *baques* los convierten en un saber vendible y apreciable que es fundamental para obtener contratos para talleres y victorias en el concurso, lo cual reditúa en más ingresos para los *maracatus*.

La diversificación de los *baques* con sus nuevos métodos de transmisión de saber trajo consigo una nueva concepción de autoría. En el pasado, cuando los *baques* operaban en el esquema antiguo (CARVALHO, 2007), la composición rítmica se daba colectivamente en un sistema de diálogo entre los *batuqueiros* y actualmente el *batuque*

depende de las señales del *mestre* para reproducir el *baque* y sus arreglos de manera uniforme, y dentro de este esquema, dichos arreglos rítmicos suelen ser de composición y autoría de cada *mestre* individualmente. Lo mismo pasa con las *toadas*. En el pasado muchas eran de dominio público y circulaban libremente entre los *maracatus* debido a los flujos de la oralidad. Actualmente el contexto está marcado por un creciente surgimiento de nuevas *toadas* que a su vez ganan nuevas melodías que las acercan más al formato “canción”, tal como ocurrió con las composiciones de *Maracatu Nação Pernambuco*, de acuerdo con las páginas anteriores de este estudio. Este nuevo formato de *toadas*, aparte de poseer un autor específico, también se acerca a algo más pasible de ser escuchado en grabaciones y apreciado por un público más amplio, ya que la especificidad y carácter repetitivo de las *toadas* antiguas puede restringir su alcance y popularidad. La importancia de innovar las formas de expresión musical de los *maracatus* para adecuarse a las demandas y obtener éxito en el mercado está bien ejemplificada en el testimonio de Chacon Viana, *mestre* del *maracatu Porto Rico* (KOSLINSKI, 2013a):

Eu tenho que me vender. Como é que você vai comprar meu produto se eu ainda continuo escrevendo com carvão, se eu posso pegar uma caneta e escrever... O que eu quero dizer o que com isso... Se meu baque é a coisa contagiante, porque na minha música eu sou obrigado a colocar duas frases repetitivas sem melódica nenhuma (se referindo ao modo antigo de se compor as loas de maracatu)... Você pode ouvir uma música de maracatu que não é cansativa, que não é mesmice, então foi isso que eu fiz no CD do Baque das Ondas (título do primeiro CD do Maracatu Nação Porto Rico). Se você pegar o CD do Baque das Ondas e pegar os outros CDs pra ouvir (CDs de outros maracatus nação), você vai ver que tem um diferencial. (Mestre Chacon Viana, 07/04/12)²⁵¹

El testimonio anterior, además de reforzar la idea de innovación en las *toadas* destaca también la importancia de adecuarlas a un formato que favorezca su apreciación y reproducción en CDs.

²⁵¹ Yo tengo que venderme. Como es que tú vas a comprar mi producto si yo continuo escribiendo con carbón, cuando puedo agarrar una pluma y escribir... Lo que quiero decir con eso... Si mi *baque* es algo estimulante, ¿porque en mi música, yo soy forzado a poner dos frases repetitivas sin melódica alguna? (refiriéndose al modo antiguo de composición de las *toadas* de *maracatu*)... Tú puedes escuchar una música de *maracatu* que no es aburrida, que no es lo mismo de siempre, entonces fue lo que hice en el CD de *Baque das Ondas* (título del primer CD del *Maracatu Nação Porto Rico*). Si tú ves el CD de *Baque das Ondas* y lo comparas a otros CD (de otros *maracatus-nação*), vas a ver la diferencia.” (Mestre Chacon Viana, 07/04/12).

La emergencia de la noción de autoría en los *maracatus* derivó en un cambio de *status* y función para el oficio de *mestre*. En la actualidad el *mestre* es el compositor de *toadas* y *baques*, y la dependencia que los *batuqueiros* tienen de él tiende a ser mayor en comparación con el pasado, lo cual genera un *status* y reconocimiento más marcado del *mestre*, pues toda una identidad musical termina por ser relacionada al trabajo de un individuo. Además del *status*, de la posición, se observa también una especie de banalización de la categoría, ya que en los contextos de cultura popular un *mestre* no se define como tal a partir de un deseo individual, sino por medio del reconocimiento de toda una comunidad. Además, para que haya tal reconocimiento colectivo, un *mestre* debe haber recibido su saber a través de la convivencia con otro *mestre* a la vez que auxilia en la transmisión de conocimiento a las generaciones posteriores. Debido a estos procesos, un *mestre* de la cultura popular generalmente logra adoptar tal título cuando ya está en la edad adulta o quizá anciana. En el caso de los *maracatus* contemporáneos, el término *mestre* se convirtió en un sinónimo de “regente de *batuque*”, así que en los casos en que los jóvenes asumen tal posición, la autointitulación de *mestre* es inmediata. Sin embargo, conscientes de este proceso de “desritualización” de la posición, los *maracatuzeiros* cuestionan los títulos de sus colegas y fomentan un debate sobre quiénes son los *mestres* de verdad o sobre el auténtico merecimiento. De esta forma, la competencia musical de cada uno, así como los conocimientos relacionados a la tan valorada dimensión sagrada de los *maracatus* serán utilizados para legitimar el título anhelado. Cabe destacar que el título algunas veces es adoptado por regentes de los grupos de percusión, especialmente en Pernambuco, lo que causa la desaprobación de los *maracatuzeiros*, que sienten su posición usurpada. Lo curioso es que hasta mediados de los años 90, el cargo de regente de *batuque* era conocido por “director de apito”, término mucho más banal y con menos prestigio, entonces se observa que la nueva denominación, que irónicamente está imbuida de una aura tradicional, emergió en el mismo periodo en que los *maracatus* comenzaron a despertar mayor interés del mercado cultural.

En las secciones anteriores se mencionó cómo la percusión del *maracatu* suele tener más espacio y prestigio que la danza. Tal situación sólo cambia en Rio de Janeiro donde la danza fue reinventada de una manera que le otorgó un repertorio de pasos mucho más amplio que los pocos y orgánicos movimientos existentes en el contexto tradicional. Para que un saber sea vendible en un mercado destinado a las clases medias, es fundamental que se encuadre en un formato especial que pueda ser apreciado,

aprendido y reproducido por el público objetivo. El formato de danza tradicional no demanda muchas clases o ensayos para ser aprendido, ya que su movimiento es sencillo, improvisado y repetitivo, por eso los *maracatuzeiros* que se dedican a la danza no tienen mucho éxito en el mercado de talleres. Como ya se ha señalado, en las comunidades ni siquiera hay ensayos para la danza. Al mismo tiempo hay una resistencia de estos *maracatuzeiros* a adoptar nuevos movimientos, pues eso podría significar, según su punto de vista, una estilización y descaracterización de la cultura. Eso revela los distintos límites de renovación dentro de las culturas populares, ya que en campos como el de la percusión, la libertad de creación es más amplia. Las dinámicas por las que pasó la percusión de los *maracatus-nação* son muy interesantes para reflexionar acerca de los límites de la noción de tradición. Hasta principios de los años 1990, el *baque* tradicional era el de estilo antiguo, ejecutado por todos los *maracatus*. El *baque* ejecutado por el entonces recién creado *Maracatu Nação Pernambuco* se consideraba estilizado, y así sigue hasta el día de hoy. Sin embargo, Walter França, *mestre* de *maracatu* tradicional, trajo una serie de innovaciones al lenguaje musical y fue criticado en sus primeros años de trabajo para, en seguida, ser copiado y servir de referencia a otros grupos que también empiezan a cambiar el estilo de sus *baques*. Actualmente, pocos son los *maracatus* que siguen con el estilo antiguo y los cambios ocurridos en la musicalidad de los demás los acerca sonoramente cada vez más a los grupos de percusión pernambucanos con su tendencia a recrear e innovar los *baques*, sin embargo, los estilos ejecutados por los *maracatuzeiros*, por más creativos e innovadores que sean, serán considerados tradicionales, mientras los de los grupos de percusión no. Algunos *maracatuzeiros*, como *mestre* Walter, asumen francamente su innovación e inspiración en otros ritmos como el *samba* en un proceso consciente de hibridación en los términos de García Canclini (1998); otros, como *mestre* Chacon, cuyo *baque* está influenciado por elementos musicales del *candomblé*, apela a una supuesta relación intrínseca entre las musicalidades de ambas culturas, lo que constituye un ejemplo concreto de invención de tradición según las ideas de Hobsbawn y Ranger (1984). El ejemplo muestra el carácter socialmente construido (aunque no asumido) de la tradición en oposición a una concepción estática y naturalizada de la categoría (que irónicamente es la defendida por los *maracatuzeiros*). Las disputas existentes en torno al sello de la tradición y de su apropiación dependen de tensas negociaciones entre distintos agentes, y siempre se cuadran a sus intereses. Sería muy sencillo determinar que sólo los *baques* antiguos son los tradicionales, pero el mercado valora el dinamismo de los *baques*

estilizados al mismo tiempo que valora la etiqueta de “tradicional”, así que los *maracatuzeiros* usan su autoridad como agentes de una cultura popular para legitimar los cambios resultantes de la adecuación de su saber a las nuevas demandas, al mismo tiempo que mantienen las fronteras identitarias con los grupos que representan una competencia.

Así como los *baques* encontraron una manera de cambiar sin perder la etiqueta de tradicional, la danza también va encontrando sus estrategias. Dos *maracatus* en especial, los vecinos *Porto Rico* y *Encanto do Pina*, comenzaron a introducir movimientos coreografiados en el grupo de mujeres responsables de tocar el *agbe* dentro del *batuque*. Los movimientos se inspiraron en las danzas de los *orishas* y fluyen junto con los movimientos requeridos al tocar el *agbe*. Con esto, los dos grupos crearon no sólo una identidad especial para su *batuque* sino también una nueva demanda de talleres, pues muchas mujeres de los grupos de percusión esparcidos por Brasil comienzan a interesarse en tocar el instrumento de manera coreografiada, y para eso invitan a su creadora, la *mestra* Joana D’arc Cavalcanti, que también es directora en el *batuque* de *Encanto do Pina* para viajar e impartir talleres.

La inserción de movimientos de danza de los *orishas* en el cuerpo de *agbes* no solamente apunta al surgimiento de una nueva técnica que puede ser comercializada sino también una fuerte tendencia de explicitar símbolos relacionados con la dimensión sagrada de los *maracatus-nação*. Como se ha expuesto en los capítulos anteriores, la relación de los *maracatus-nação* con las religiones afro es algo que, a pesar de construirse socialmente, se ha naturalizado en la visión de *maracatuzeiros*, poderes públicos, miembros de grupos de percusión e intelectuales del pasado y del presente. Por medio de las pocas descripciones realizadas acerca de los *maracatus* en el pasado, descripciones realizadas desde afuera, o sea, filtradas por la mirada de intelectuales como Guerra-Peixe (1980), Katarina Real (1990) y Pereira da Costa (1974), es posible percibir que los símbolos que representaban los vínculos de los *maracatus* con el *xangô* (*candomblé*) eran menos explícitos. La descripción de Guerra-Peixe señala las obligaciones religiosas con ofrendas a las *calungas* y *tambor-mestre*, y hace mención de algunos vocablos propios de las *toadas* como “beira-mar”, por ejemplo, que serían metáforas para *orishás* como *Iemanjá*. Dichos rituales eran presenciados solamente por personas cercanas al *maracatu* y al *terreiro* y las metáforas probablemente eran comprendidas por este mismo grupo de personas.

Actualmente, toda esa referencia es mucho más explícita. Mientras en el pasado las *toadas* trataban de temas relacionados al propio universo del *maracatu*, como su corte real, sus símbolos y su historia, actualmente hay un crecimiento exponencial de *toadas* que mencionan *orishás*, entidades y símbolos directamente vinculados al universo de las religiones afro. En el *batuque* se observa que, en lugar de uno, a veces muchos tambores reciben ofrendas, basta observar la cantidad de pieles con notorias marcas de sangre proveniente de los sacrificios. La práctica de hacer los restos de sangre evidentes para que todos sepan que el instrumento pasó por el ritual religioso es común en una parte de los *maracatus*, aunque criticada por otros, quienes creen que las marcas deben ser discretas e imperceptibles, para resguardar la religión.

Incluso en el *batuque* se observa la inserción de instrumentos pertenecientes al *candomblé*, como los *atabaques*, así como células rítmicas que hacen referencia a la musicalidad de estas religiones, fenómeno que tuvo como precursor el *maracatu Porto Rico* a principios de los años 2000. Desde entonces, las ceremonias de obligación a los tambores y *calungas* que, así como las demás ceremonias del *candomblé*, estaban rodeadas de prohibiciones y secretos, y muchas veces se vetaba su observación a personas ajenas a la comunidad, se han vuelto eventos abiertos, que pueden ser filmados y difundidos en las redes sociales, dependiendo del grupo. En algunos casos, personas de los grupos de percusión que no son iniciados ni viven en la comunidad reciben títulos y responsabilidades en el *terreiro* vinculado al *maracatu*, cuando, tradicionalmente, éstos eran conquistados por los adeptos después de meses o años de dedicación, debido a que implican relaciones de confianza dentro de la comunidad de devotos.

El cortejo de los *maracatus*, especialmente en la ocasión del concurso, que es indudablemente de inspiración europea debido a sus trajes y personajes como reinas, princesas, duques, condesas, etc., empieza a introducir elementos que también remiten a una sacralidad y/o africanidad. El África de los *maracatus* es indisociable del universo del *candomblé*, pues por más que el hecho de que las religiones afro se hayan configurado en territorio brasileño no represente una novedad, su asociación con el continente africano es intrínseca, asociación que no sólo tienen lugar entre legos sino también entre practicantes de la religión y estudiosos del tema. Destaca también que muchos intelectuales del pasado, especialmente Katarina Real, insistían en relacionar los *maracatus-nação* con dicho continente al considerarlos reminiscencias africanas en Brasil. En este sentido, el *candomblé* representa el puente de acceso entre la ancestralidad y África, la cual es concebida de manera mítica y homogénea, dado que

ambos, *candomblé* y África, evocan ideales de tradición y autenticidad para los grupos, ideales que suelen estar reforzados por algunos estereotipos. De esta forma, en los cortejos actuales, nuevos personajes vestidos como los *orishas* han sido introducidos en el desfile aunque no sean obligatorios en el reglamento del concurso. Y los *batuqueiros*, que tradicionalmente utilizaban pantalón de vestir y zapato blanco, camisa con los colores del grupo y sombrero de paja, actualmente utilizan trajes confeccionados con materiales asociados a una estética afro, como *buzios*, *palha da costa*, cascos, turbantes y a veces largos pantalones saruel o pinturas corporales; los mismos materiales son utilizados en personajes como los lanceros o esclavos (KOSLINSKI, 2015b).

Por estar asociados a ideales de tradición y autenticidad, la emergencia de símbolos relacionados a una africanidad y sacralidad responden, sin duda alguna, a una demanda del mercado que aprecia estos ideales por tratarse de culturas populares. En artículo intitulado *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*, José Jorge de Carvalho (2005a) destaca que para atender las demandas del mercado, dichas culturas, además de adaptar su tiempo, espacio, forma y sentidos, pueden ser sometidas a una emergencia u ocultación de símbolos y actitudes pertenecientes a la dimensión sagrada de la manifestación. Sin embargo, aparte de las demandas mercadológicas, ¿Qué sentidos tendría esta emergencia simbólica para los *maracatuzeiros*?

El fenómeno de reafricanización se manifestó fuertemente en el contexto de los *terreiros* en la primera mitad del siglo XX, cuando los símbolos y prácticas que remitían a un sincretismo fueron rechazados en favor de un ideal de pureza africana que les conferiría mayor autenticidad y *status* (SANSONE, 2007). En la actualidad, esta afirmación de autenticidad sirve no sólo para los mencionados intereses mercadológicos sino también para delimitar las fronteras entre los *maracatus-nação* y los grupos de percusión, especialmente cuando se trata de grupos en Pernambuco con el formato de *maracatu parafolclórico*, compuestos de *batuque* y corte completos. Las diferencias entre los dos tipos de grupos son variadas, pero a lo largo de los años las formas de expresión de dichos grupos, especialmente las musicales, se han acercado, como bien se observó.

Los vínculos comunitarios, tan presentes en los *maracatus* de antaño, también son más laxos, ya que, como se mencionó en el capítulo 1 de este estudio, en algunos grupos muchos de los *maracatuzeiros* ya no son parte de la comunidad que alberga al *maracatu*, sino *batuqueiros* y *bailarines* contratados de otros *maracatus* o grupos

culturales. También destaca la tercerización de otras actividades como la confección de los vestuarios. Para comprender esta ruptura de vínculos comunitarios no se puede dejar de señalar que en el pasado, cuando los grupos desfilaban con menos de 20 *batuqueiros* y una cantidad similar de personas en la corte, contar con miembros de la comunidad involucrados en las actividades relativas a la estructuración del grupo era seguramente algo más fácil de conseguir. Sin embargo, las proporciones de la actualidad exigen un nivel de organización y gestión de personas y recursos mucho más profesional. Finalmente, al mencionar las diferencias entre *maracatus-nação* y grupos de percusión es importante advertir sobre la creciente cantidad de blancos de clase media que participan, especialmente en el *batuque* de los grupos tradicionales.²⁵² En este sentido, las acusaciones de descaracterización entre *maracatuzeiros*, poderes públicos e incluso militantes negros son constantes. Por esta razón, se entiende que, ante fronteras cada vez más tenues, los vínculos religiosos y los símbolos que remiten a una negritud son los mayores marcos identitarios para diferenciar los distintos tipos de grupo. Además, la dimensión sagrada es algo que, a diferencia de la música, todavía no se convirtió en un conocimiento técnico que pueda ser enseñado y aprendido. De esta forma, el universo que concierne a la religiosidad funciona como un mecanismo de control por parte de los *maracatuzeiros*, ya que por medio de sus discursos, prácticas y símbolos, los grupos tradicionales imponen límites a las prácticas y saberes de los grupos de percusión.

A partir de lo expuesto, ¿sería posible concluir que la reafirmación de una negritud vinculada a una africanidad y a las religiones afro históricamente perseguidas y estigmatizadas estaría relacionada con una militancia política de combate al racismo?

Desde el principio del siglo XXI, en los más diversos ámbitos es posible percibir un aumento de visibilidad de reivindicaciones de los movimientos sociales, como el feminismo, el movimiento LGBTT y también de los movimientos de militancia negra. Acciones implantadas por el Estado, principalmente en los gobiernos del PT durante las gestiones de Luís Inácio Lula da Silva y Dilma Rouseff sin duda contribuyeron a cambiar el paradigma racial del país. Entre las conquistas está la implementación de cuotas raciales en las universidades públicas, leyes que instituyen la enseñanza de historia y cultura afrobrasileñas en las escuelas primarias y secundarias, políticas de

²⁵² Casos extremos son los de *maracatus* como *Encanto do Pina*, que en 2016 recibió tantos jóvenes de clase media en su comunidad que desfiló con prácticamente la mitad de su contingente compuesto por blancos, incluso en la parte de la corte, que todavía es espacio donde predomina la participación de negros, aunque sean contratados.

reconocimiento de territorios *quilombolas* y proyectos culturales comunitarios y patrimonios inmateriales. Considerando este contexto, se podría pensar que los *maracatus-nação*, al afirmar una identidad negra por medio de dichos símbolos, estarían realizando una forma de compromiso político; sin embargo, es necesario tener cautela para hacer tal afirmación. El antropólogo Roberto Motta, al estudiar los procesos de sincretismo y reafricanización de las religiones afrobrasileñas, advierte que el elemento étnico es utilizado en el sentido de dar autenticidad a la religión, sin conjugarse con ningún nacionalismo negro, y agrega que los movimientos negros en Brasil raramente repercuten más allá de los “*círculos de artistas e intelectuais cujo relacionamento com o candomblé é no mínimo ambivalente*”²⁵³ (MOTTA, 2003, p. 145). El autor en cuestión, en el mismo artículo generaliza la africanidad para la sociedad brasileña más amplia, y afirma que, a medida que avanza, se aleja de la negritud, o sea “*essa aparente valorização de tudo o que é africano como fonte de orientação de vida comunitária, não se acompanha de nenhuma espécie de reivindicação no plano social e político e em nada influencia a vida e os projetos da população negra ou mulata do Brasil*” (MOTTA, 2003, p.146).²⁵⁴

Una posición similar a la de Motta es defendida por Lívio Sansone en su obra *Negritude sem Etnicidade* (2007), donde el intelectual afirma que el continente africano es elemento central del proceso de mercantilización de las culturas negras. Como ejemplo, él señala el caso del estado de Bahia, que también pasa por un proceso de reafricanización en el que la estética y ritos africanos son utilizados como íconos poderosos en la conquista de *status*. Sin embargo, en esta afirmación de africanidad y negritud, sonar y parecer africano es lo que más importa, es lo que vuelve las cosas africanas, sin que exista por parte de los grupos culturales que se valen de esta categoría un criterio más riguroso para establecer dichas relaciones (SANSONE, 2007, p.100). El autor comprende que:

No Brasil a negritude não é uma categoria racial fixada numa diferença biológica, mas uma identidade racial e étnica que pode basear-se numa multiplicidade de fatores: o modo de se administrar a aparência física negra, o uso de traços culturais associados à tradição afro-brasileira (particularmente na religião, na música e na

²⁵³ *Círculos de artistas e intelectuales cuya relación con el candomblé cuando menos ambivalente*” (MOTTA, 2003, p. 145).

²⁵⁴ *Esa aparente valorización de todo lo que es africano como fuente de orientación de vida comunitaria, no va acompañada de ninguna especie de reivindicación en el plano social y político y en nada influencia la vida y proyectos de la población negra o mulata de Brasil.*” (MOTTA, 2003, p.146).

culinária), o status, ou uma combinação desses fatores. Na América Latina, a negritude é definida em associação com dois conjuntos fundamentais de elementos. O primeiro é uma associação com o “passado” e a “tradição”. O segundo é mais amplo e inclui a referência a uma proximidade da natureza, a poderes mágicos, á linguagem corporal, à sexualidade e ao sensualismo. Quando se mobiliza a África na composição do que é negro, ela funciona como o lócus em que se considera que essas características tiveram origem e são exibidas (SANSONE, 2007, p.26).²⁵⁵

Para Sansone, la afirmación de esa identidad negra por parte de esa nueva generación no necesariamente funcionaría como una especie de enfrentamiento o lucha organizada contra el racismo, sino al contrario, como una válvula de escape o fuga simbólica. (SANSONE, 2007, p.148)

Al pensar en la articulación de las referidas categorías por los *maracatus-nação*, se observa que en la mayoría de los casos la principal motivación no está relacionada con la militancia contra el racismo o la lucha por derechos, sino a un mecanismo de distinción frente a los grupos de percusión y otros *maracatus*, dado que la rivalidad entre los grupos es muy marcada. Sin embargo, es posible observar excepciones en *maracatus* como *Cambinda Estrela* y el reciente *Baque Forte*, donde los debates acerca del racismo y otras formas de exclusión social son parte de las actividades cotidianas de los grupos, así como el incentivo a la educación y formación ciudadana de sus miembros. Estos grupos todavía no tienen un prestigio significativo ante los poderes públicos, clase media y otros agentes del mercado, quizá porque los símbolos y discursos mistificadores sean lo que aún representa mayor demanda. En este sentido, tanto los poderes públicos como los consumidores de la cultura tienen mayor aprecio e identificación por lo que les parezca exótico y evoque ideales de tradición. Así, de acuerdo con Sansone: “as diferenças oferecem aos indivíduos a oportunidade de se identificar com subculturas desde que se possa comprar os objetos e copiar o estilo” (2007, p. 14)

Al intensificar su proceso de comercialización, los *maracatus* transforman su música, danza, vestimenta e ideal de estilo de vida comunitario en productos. En

²⁵⁵ En Brasil la negritud no es una categoría racial fija en una diferencia biológica, sino una identidad racial y étnica que puede tener por base una multiplicidad de factores: el modo de administrar la apariencia física negra, el uso de rasgos culturales asociados a la tradición afrobrasileña (particularmente en la religión, en la música y en la culinaria), el estatus, o una combinación de esos factores. En Latinoamérica la negritud se define en asociación con dos conjuntos fundamentales de elementos. El primero es una asociación con el ‘pasado’ y la ‘tradição’. El segundo es más amplio e incluye la referencia a una cercanía de la naturaleza, a poderes mágicos, al lenguaje corporal, a la sexualidad y al sensualismo. Cuando se moviliza África en la composición de que es lo negro, ella funciona como el locus en el cual se considera que esas características tuvieron origen y son exhibidas. (SANSONE, 2007, p.26)

relación a lo último, por un lado está la búsqueda de pertenencia por parte de algunos de los jóvenes de los grupos de percusión, especialmente los brasileños exteriores a Pernambuco, y por otro, una necesidad de expansión de fronteras por parte de los *maracatus-nação* que deseen realizar un intercambio cultural con estos jóvenes.

Estudiosos como Garcez (2012) y Alencar & Raimundo (2016) se refieren al proceso de expansión de los *maracatus* como una certeza y defienden la existencia del *maracatu-nação* como cultura más allá de su territorio de origen, o sea, las comunidades urbanas afropernambucanas. Garcez cuestiona el encuadre del *maracatu-nação* como cultura popular alegando que:

Ainda que o termo seja exaustivamente utilizado pelos próprios agentes do Maracatu, de modo a enfatizar o seu lugar da tradição, no plano analítico ele não dá conta de sua atual realidade na medida em que essa cultura está em movimento e ultrapassa as fronteiras de localidades simbólicas, sociais e econômicas (GARCEZ, 2012, p.29).²⁵⁶

Por esta razón la autora argumenta “minha preferência é tratar o Maracatu como a expressão corporal de uma cultura localizada em região periférica, porém em movimento. Ou seja, como já dito, uma linguagem em trânsito que se produz, se renova e se afirma diante das contingências da vida” (IDEM, p. 30).²⁵⁷

De esta forma, Garcez primeramente presupone que al estar en tránsito y ser apropiada por otros grupos sociales, la designación de cultura popular pierde su sentido analítico y se vuelve únicamente una etiqueta utilizada políticamente para acusar cierta “autenticidad”. Para este estudio ya se ha señalado que, a pesar de los tránsitos y de su inserción en el modo de producción capitalista, lo que determina a una cultura como popular es el hecho de estar protagonizada por clases subalternas, independientemente de raza o etnia, de ser originarias de contextos comunitarios sin que eso niegue su carácter dinámico, su circularidad, las apropiaciones que hacen de otras culturas, ni las que otras culturas hacen de ella, ni, por último, sus constantes resignificaciones. Con eso, y volviendo a García Canclini, no se niega la inserción de las clases populares en la modernidad ni la reformulación que hacen de los rasgos de su cultura que suelen

²⁵⁶ Aunque el tema sea exhaustivamente utilizado por los propios agentes del *maracatu* a fin de enfatizar su lugar de tradición, en el plano analítico no corresponde a su actual realidad en la medida en que esa cultura está en movimiento y rebasa las fronteras de localidades simbólicas, sociales y económicas (GARCEZ, 2012, p.29).

²⁵⁷ Mi preferencia es tratar al *maracatu* como la expresión corporal de una cultura ubicada en región periférica, pero en movimiento. O sea, como ya he dicho, un lenguaje en tránsito que se produce, se renueva y se afirma frente a las contingencias de la vida (IDEM, p. 30).

identificarse como populares del modo que les convenga, lo cual refuerza, una vez más, que es la manera en que se da ese proceso lo que debería guiar una investigación (GARCÍA CANCLINI, 1983).

Garcez parte del principio de que el *maracatu* de las comunidades afropernambucanas y el *maracatu* que se encuentra en tránsito son la misma cosa, y añade que dicha cultura se encuentra en un proceso de diáspora, ignorando que dicha noción implica una situación traumática para las culturas en tránsito (HALL, 2003), lo cual no es el caso de la presencia de las formas de expresión de la referida cultura en territorios ajenos a Pernambuco. Y a propósito de formas de expresión, en la presente investigación se considera fundamental distinguir entre la cultura del *maracatu-nação* en toda su complejidad (que abarca no solo la ejecución de una danza y ritmo, sino también su dimensión religiosa y su compartir memorias y relaciones de vecindad) y las formas de expresión de dicha cultura, es decir, su técnica de ejecución de percusión y danza, las cuales transitan a otras localidades y son apropiadas y admiradas por grupos sociales distintos a los de sus comunidades originarias: dichas formas de expresión son las que transitan y no todo el complejo de su cultura; hay dimensiones de una cultura que no se desplazan con tanta facilidad, pues dependen de sus agentes, como las memorias y los *ethos* de la vida comunitaria.

Alencar & Raimundo (2016) siguen un raciocinio similar a Garcez, afirmando que “*maracatu-nação é uma prática cultural difundida pelo Brasil e o mundo*”²⁵⁸ (2016, p.40) y agregan que asociar la idea de *maracatu-nação* a un territorio en la actual coyuntura de tránsitos constituye una visión simplista. En verdad, en tiempos de globalización, migraciones y flujos culturales intensos, la idea de comunidad y pertenencia ya no está necesariamente vinculada a un territorio; ya se vio que muchas veces el sentido de pertenencia se da por medio de comunidades imaginadas (APPADURAI, 1997), o bien por el consumo de bienes culturales (GARCÍA CANCLINI, 2009); sin embargo, en el caso de los *maracatus-nação* es necesario advertir sobre la ilusión de igualdad que hay cuando se afirma que jóvenes de contextos sociales marcadamente desiguales comparten una misma identidad.

Algunos grupos tradicionales, como los *maracatus-nação Porto Rico* y *Encanto do Pina* estimulan posturas como la de Garcez, Alencar & Raimundo al adoptar el esquema de apadrinamiento de grupos. La concepción de ahijados o grupos “hijos de las

²⁵⁸ “*maracatu-nação* es una práctica cultural difundida en Brasil y en el mundo” (ALENCAR & RAIMUNDO, 2016, P.40)

naciones *Porto Rico y Encanto do Pina*” fomenta la idea de extensión del territorio de dichos *maracatus* introduciendo a sus miembros en una gran comunidad, sin importar que estén en Pernambuco u otra región. En este caso, independientemente del permiso de los *maracatuzeiros*, dichas desigualdades y diferencias entre personas provenientes del interior o del exterior de la comunidad de origen de los padrinos, se repiten. Es necesario preguntarse, ¿hasta qué punto tal diversidad de culturas, historias, memorias, referentes e identidades pueden estar presentes en una misma comunidad?

Estudios clásicos acerca del tema, como el de Ferdinand Tonnies (*apud* LIFSCHITZ, 2011) asociaban comunidad como la interacción entre individuos que compartían una misma tierra, sangre u origen. Ya Weber (IDEM) define comunidad como una relación social anclada en el sentimiento subjetivo de los participantes de pertenecer a un todo, definición que explica lo que pasa en el imaginario de los jóvenes de los grupos de percusión. Sin embargo, Bauman (2003), al discutir el tema señala la diferencia entre las comunidades a las que las personas se integran por elección y las comunidades en que los individuos no tienen el poder de ejercer la individualidad. El intelectual afirma que en la modernidad líquida, la búsqueda de comunidad está relacionada a una búsqueda de seguridad y acogimiento. En este caso, individuos pertenecientes a las clases más acaudaladas tendrían mayor libertad, pues pueden ser más autónomos y pueden elegir en qué comunidades introducirse, como los condominios de lujo cerrados donde el acceso de personas es restringido, *guetos voluntarios*, como metafóricamente los comprende el autor. Para los individuos de las clases menos favorecidas, como sería el caso de los residentes de las *favelas*, vivir en comunidad no sería una opción sino una necesidad de supervivencia, debido a la red de apoyo y protección ofrecida por la colectividad. Así, Bauman clasifica las comunidades como éticas (donde hay el compromiso de protección y solidaridad) y estéticas (donde prevalece la apariencia y la falta de compromiso de permanencia o solidaridad).

A partir de las ideas de Bauman, es posible concluir que a diferencia de los *maracatuzeiros*, los jóvenes de clase media buscan pertenecer a dichas comunidades por elección y pueden alejarse en el momento que deseen. Al mismo tiempo, los *maracatuzeiros*, debido a su condición de vulnerabilidad social no sólo no pueden dejar de pertenecer a su comunidad (aunque se cambien de ciudad o suban de nivel social, la pertenencia a su comunidad suele acompañarlos para toda la vida, tal es la influencia de la colectividad en un individuo nacido y criado en un contexto comunitario) sino que no pueden elegir pertenecer a una comunidad de jóvenes de clase media a quienes les gusta

practicar las formas de expresión de algunas culturas populares. Por esa razón, no es posible ignorar dichas diferencias entre agentes que tienen autonomía y poder de elección y los que no los tienen.

Tampoco se pueden ignorar los beneficios que los *maracatus-nação* obtienen al poner en práctica este esquema de apadrinamiento. Los grupos, por medio de su autoridad, legitiman el deseo de pertenencia de los jóvenes por un lado, y por otro ejercen un control sobre los tránsitos de las formas de expresión de su cultura; al pertenecer a una comunidad *maracatuzeira* con marcadas jerarquías, los jóvenes deben obediencia a las autoridades de dicha comunidad, y así los liderazgos de estos grupos se evitan el riesgo de expropiación de su cultura, ya que ningún movimiento puede realizarse sin su permiso. Por ejemplo, una de las reglas de este esquema es que los grupos ahijados de los referidos *maracatus* no pueden ejecutar los *baques* ni contratar talleres o participar simultáneamente en otro *maracatu-nação*. Por otra parte, existe la sugerencia de financiamiento de talleres con los *mestres* y *batuqueiros* de dichos grupos, así como la organización de encuentros y reuniones con grupos de percusión ahijados pertenecientes a distintas ciudades, lo cual constituye estímulo para que los jóvenes participen en las actividades de los *maracatus* en Recife durante el período carnavalesco.

A parte de toda la economía que los grupos activan por medio de los talleres que imparten anualmente en diversas partes de Brasil, cuando están en Recife, estos jóvenes rentan casas y cuartos en la comunidad donde se ubican los *maracatus* vecinos, activan el comercio local de restaurantes, mercados y bares, apoyan extensivamente en las actividades cotidianas de reparación de instrumentos y confección de vestuarios y hacen donaciones en dinero para apoyar a estos grupos. El tipo de fidelización existente en estos jóvenes suele ser más amplia que la de los jóvenes que forman parte de grupos de percusión autónomos, así que *Porto Rico* y *Encanto do Pina* reciben en su comunidad mucho más jóvenes en comparación con *Estrela Brillhante*, grupo que también mantiene estrechos lazos con la clase media, y su principal rival. Mientras más identificación y sensación de pertenencia genera el joven con el grupo, mayor suele ser su dedicación a él, por eso el sistema de apadrinamiento tiene buenos resultados.

El caso de *Porto Rico* y *Encanto do Pina* es un ejemplo de cómo los agentes de las culturas populares no se posicionan de modo ingenuo ante las demandas del mercado que los circunda. Al contrario, estos grupos lograron comprender los deseos de pertenencia de los consumidores y potencializar sus capitales simbólicos, especialmente

los relacionados a lo sagrado, dado que estos grupos están entre los que más afirman su identidad religiosa y más ponen prohibiciones comportamentales relacionadas a la práctica del *maracatu*. Nuevamente, lo que los jóvenes buscan, en este caso la conexión con lo sagrado, también es utilizado por los dos grupos como una forma de control. Finalmente, estos grupos también están entre los que hacen buen uso de las redes sociales, al subir imágenes de su quehacer cotidiano y videos en vivo con frecuencia, con lo que acercan a sus ahijados esparcidos por el mundo y amplían la sensación de vínculos con la comunidad. Con esta estrategia, dichos grupos aseguran un espacio fiel y creciente en del mercado cultural.

Sin embargo, la creciente presencia de la clase media ha generado algunos impactos negativos en su comunidad. Los relatos de *maracatuzeiros* que se sienten olvidados por sus liderazgos, o que sienten su posición y espacio de prestigio en los grupos usurpados por los jóvenes de clase media son una constante. La acumulación de capital económico de las familias que lideran ambos *maracatus* también suele ser mal vista por algunos *maracatuzeiros*, ya que este capital no parece materializarse en acciones que mejoren las condiciones de vida de las personas que son parte del *maracatu*. Unos pocos privilegiados son los que mantienen relaciones personales más cercanas con los líderes en un típico esquema de dádiva y contradádiva, lo que genera frustración en quienes están excluidos de esta red.

Con todo lo expuesto, cabe preguntarse: ¿en la actualidad, cuáles son los sentidos de hacer *maracatu*? ¿Qué es lo cambió en este periodo para los grupos tradicionales?

Por más que la mayoría de los grupos enfrenten una serie de dificultades para mantener sus actividades, en la actualidad se observa que surge una creciente cantidad de *maracatus-nação* cada año. Tal crecimiento coincide con la popularidad del *maracatu* como forma de expresión en el mercado cultural. Sin embargo, ¿sería el prestigio y la popularidad de dicha cultura el mayor motivador para la emergencia de grupos tradicionales? Probablemente sí, en gran parte: es necesario recordar que al tratarse de personas en situación de vulnerabilidad, hacer *maracatu* les confiere un protagonismo, no sólo dentro de sus comunidades sino también frente a los poderes públicos, turistas y demás personas que asisten a sus *performances*, y ese contexto no debe de ser ignorado. No obstante, tampoco se puede ignorar la dimensión económica, pues por más que los grupos enfrenten dificultades en este campo, no se puede dejar de observar que por medio del *maracatu* las familias que los lideran tienen la oportunidad de recibir una cantidad de ingreso difícilmente obtenida con los subempleos a los que

generalmente estas personas están sometidas. Un *maracatu-nação* de pequeña importancia que no participe en el evento de apertura del carnaval ni en el concurso carnavalesco puede recibir cerca de 5 mil dólares si consigue contrato para tres *performances* de escenario. Con un mínimo de organización del grupo, alcanzar esa cantidad de *performances* no es tan difícil, ya que además del ayuntamiento de Recife, los poderes públicos de otras ciudades del estado también organizan sus carnavales con base en *performances* de grupos representantes de las culturas populares, lo que posibilita la contratación de *performances* de *maracatus*. Lo problemático es la gestión de los ingresos obtenidos por los grupos, ya que hay un desequilibrio evidente entre lo aplicado a la manutención del *maracatu* y lo que termina por destinarse a los gastos personales de los líderes. En el pasado, las posibilidades de obtención de ingresos eran más escasas, sin contar que había un desprestigio en torno a los *maracatus*.

El mercado cultural, con su demanda de *performances* de grupos representantes de las culturas populares, inclusive ha estimulado la creación de otros grupos culturales dentro de los *maracatus-nação*. Así, grupos como los vecinos *Porto Rico* y *Encanto do Pina* mantienen también un grupo de *coco* orientado a *performances* de escenario y un grupo de percusión exclusivamente femenino, *Baque Mulher*, el cual también tiene su versión en otras ciudades de Brasil, como *Baque Mulher São Paulo*, *Baque Mulher Curitiba*, etc. Del mismo modo, otros grupos, como *Leão da Campina*, también tienen un grupo de *coco* y un *afoxé*, mientras que *Encanto da Alegria* tiene también un *caboclinho*, lo cual potencializa las posibilidades de obtención de recursos financieros de las familias líderes.

A partir de lo expuesto es necesario evaluar si el interés por los ingresos habría fomentado una ruptura en las dimensiones comunitarias de los *maracatus*. En verdad, no necesariamente ha sido así, ya que todavía hay muchos grupos que involucran a la comunidad en sus actividades cotidianas, por ejemplo: *Cambinda Estrela*, *Baque Forte*, *Leão da Campina*, *Estrela Brilhante do Recife*, entre otros. Sin embargo, cada vez parece haber más grupos que no tienen contingente que componga la base del *batuque* y corte, por lo que requieren de contratar *batuqueiros* de otros grupos, lo que revela la existencia de grupos que en realidad no existen como tales en la práctica, como resultado del desfase entre el deseo de una familia por fundar un grupo y el desinterés de la colectividad. Cabe recordar que la legitimidad de los nuevos *maracatus* creados es puesta constantemente a prueba por los demás *maracatus-nação* a partir, generalmente,

de la dimensión religiosa y el apego a la tradición, asociada con un ideal de pasado épico que permite acusar a los grupos de no ser auténticos *maracatus*.

El prestigio en el mercado y la posibilidad de obtención de ingresos por parte de los *maracatus* ha generado otro fenómeno, principalmente en los últimos 10 años, que es la reivindicación identitaria de grupos de percusión pernambucanos en el formato parafolclórico, o sea, compuestos por *batuque* y simulacro de corte real, como ocurre con *Maracatu Nação Pernambuco* y *Maracatu Nação Camaleão* que se han afirmado en la identidad de *maracatus-nação* auténticos y rechazan la etiqueta de grupo de percusión. Estos grupos alegan haber hecho las ofrendas y rituales necesarios para obtener los fundamentos religiosos que podrían convertirlos en grupos auténticos. Ya se mencionó el hecho de cómo las formas de expresión de los grupos tradicionales y no tradicionales son cada vez más tenues, sin embargo, la falta de vínculos comunitarios y la reproducción de la estética específica de *Maracatu Nação Pernambuco* por parte de estos grupos dificulta el reconocimiento de los grupos tradicionales y de su asociación, la AMANPE.

Ante ese contexto es importante señalar que en los años 1990, cuando surgieron estos grupos, no existía la preocupación de reivindicar dicha identidad, como si las diferencias entre las propuestas de grupos estuvieran naturalizadas. Los *maracatus-nação* eran practicados por *brincantes* y ocupaban espacios de *performance* que no interesaban a los grupos parafolclóricos, dado que estos, en sus principios, en oposición a los *maracatus*, eran articulados por artistas. La idea de *brincante* es recurrente en los estudios vinculados al folclore cuando se refiere a los agentes de la cultura popular. El término puede ser traducido al español como “jugadores” en referencia a las personas que utilizan “juguetes” lo que se traduce como *brinquedos* en portugués. Así, en el folclore, la cultura popular es comprendida como un *brinquedo* y sus agentes como *brincantes*, lo cual se relaciona con la dimensión lúdica y supuestamente espontánea e improvisada de dichas manifestaciones. Por su carácter infantilizador, dichos términos han sido rechazados por científicos sociales e historiadores que se proponen investigar las culturas populares pero todavía permean el imaginario de artistas, poderes públicos y admiradores de dichas culturas. En este momento conviene señalar que en los años 90, en la visión de los artistas que articulaban los grupos parafolclóricos, su actividad como artistas los diferenciaba de la actividad del *brincante maracatuzeiro*. En la actualidad, los *maracatus-nação* tradicionales tienen un *status*, ampliaron sus posibilidades de *performances* e ingresos, y pueden postular proyectos en convocatorias destinadas

específicamente a las culturas populares, es decir, el hecho de ser un grupo tradicional en la actualidad puede agregar un capital simbólico valioso a grupos en el perfil de los parafolclóricos, principalmente si se piensa que dichos grupos son articulados por personas que dominan los códigos de la producción cultural, como la escritura e inscripción de proyectos en las siempre complejas convocatorias. Destaca también que en otras partes del país, como no existen apoyos estatales y espacios de *performances* destinados especialmente a los *maracatus*, no hay una necesidad de que los grupos de percusión se revistan de una identidad de grupo tradicional. Como se observó en estos casos, los vínculos con la tradición se dan de otras formas, como participar o afiliarse a un *maracatu-nação*.

Para cerrar esta sección, donde se discutió acerca de los cambios en las dinámicas de los *maracatus* que podrían estar relacionadas al mercado, es necesario destacar la cuestión de una posible despolitización de los grupos debido a su mercantilización (YÚDICE, 2002), ya que este debate es recurrente entre intelectuales y poderes públicos. Thomas Eriksen ya señaló una tendencia en las culturas populares de cambiar sus discursos en los últimos años. Según el intelectual, en el pasado los grupos afirmaban sus diferencias con fines políticos mientras que en la actualidad las afirmarían con fines mercantiles. Para él, en una sociedad donde la diversidad cultural se ha convertido en mercancía de consumo, queda la impresión de que la única manera de proteger la cultura es venderla.²⁵⁹ Al pensar en el caso de los *maracatus* hay que tener cautela pues, en realidad, la mayoría de los *maracatuzeiros*, salvo raras excepciones, nunca tuvieron una historia de militancia política o lucha organizada por derechos ciudadanos. La mayor parte de las conquistas y beneficios todavía es conseguida de manera individual por cada grupo a través de ventajas derivadas de relaciones personales, conquistas que generalmente no se extienden a los demás grupos, lo que debilita las posibilidades de militancia. El discurso acerca del combate al racismo, por ejemplo, gira alrededor de frases como: “todos somos hermanos” o “la raza es humana”, lo que denota su oposición diametral a los proferidos por los movimientos negros que afirman las diferencias raciales con la intención de denunciar y combatir las desigualdades. Incluso el grupo *Baque Mulher*, que supuestamente tiene principios feministas, vive una contradicción, ya que la violencia contra las mujeres es una

²⁵⁹ Información concedida por Thomas Hylland Eriksen durante la conferencia intitulada “Modern and Postmodern Ethnicity: About Politics, Tourism and the Power of Identity” proferida en la III Jornada de Estudos Sobre Etnicidade de Pernambuco realizada en la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) en los días 4,5 y 6 de noviembre de 2009.

práctica recurrente no sólo en las comunidades urbanas afropernambucanas sino dentro de los *maracatus*, pero el enfoque discursivo de dicho grupo se encuentra en la afirmación de que las mujeres también pueden tocar el tambor.

En síntesis, la falta de una organización y articulación de un discurso en los moldes de los movimientos sociales más consolidados no significa que no haya una lucha por mejorías por parte de los *maracatuzeiros*, sólo que esas conquistas se dan por medio de otras estrategias y tienen otras prioridades distintas al combate al racismo o machismo. Sin lugar a dudas, estas estrategias se relacionan con el mercado cultural. García Canclini (2009) menciona un fenómeno de reconversión cultural cuando se da la incorporación de nuevos elementos en un diálogo entre las culturas populares y las culturas de élite y de masa para su inserción en el mercado. En el caso de los *maracatus*, estos movimientos también han tenido lugar pero todavía hay muchos obstáculos que les dificultan una inserción más exitosa en el mercado.

Como se ha señalado, una de las formas de obtención de recursos es la participación en convocatorias de fomento a la cultura. Aunque en las convocatorias elaboradas por los poderes públicos existan categorías que privilegien manifestaciones de las culturas populares, el formato de postulación de los proyectos todavía suele ser muy excluyente y distante de la realidad de las culturas populares, pues muchas veces exigen currículos con comprobantes, la escritura de proyectos con una estructura que contenga metodología, objetivos, justificación, cronograma, presupuesto, formalización de ciudadanía jurídica, entre otras exigencias. Los *maracatuzeiros* son en su mayoría personas en situación de vulnerabilidad y baja escolaridad, así que para adecuar su saber a estos formatos dependen de productores culturales exógenos, precisamente lo que pasa con los pocos grupos de mayor éxito en el mercado.

La gestión financiera también representa un problema para muchos grupos. Como se ha mencionado, muchas veces los ingresos recibidos de los pagos de los cachés no se reinvierten en el *maracatu*, lo que pone al grupo en una situación de carencia constante, ya que el dinero que entra no se renueva. La dificultad que dichos grupos tienen en tomar cuenta del dinero público, en el caso de las subvenciones carnavalescas, es el ejemplo concreto de dicha dificultad de gestión. Mientras que la mayoría de los grupos no logra presentar comprobantes suficientes de sus gastos con el *maracatu*, los pocos que se relacionan con la clase media y que tienen otras fuentes de ingreso aparte de la subvención, tienen comprobantes fiscales que rebasan lo que

solicitan los órganos de fiscalización oficiales, lo cual revela la desigualdad de condiciones entre los grupos tradicionales.

Otros obstáculos enfrentados por los *maracatuzeiros* dentro del mercado estarían relacionados a una posible falta de profesionalismo, no sólo en la gestión financiera de sus ingresos sino también en los acuerdos firmados con los grupos de percusión. Cuando hay un contrato para un taller, el *maracatuzeiro* y el grupo que lo contrata establecen el valor de un caché y generalmente ofrecen al *maracatuzeiro* hospedaje y pagos de transporte a la ciudad en cuestión, ya sean aéreos o terrestres. Al pensar según la lógica del mercado capitalista, después de que el producto (taller) fue pagado (caché), el contrato termina y ninguna de las partes debe nada a la otra. No obstante, según las lógicas basadas en las relaciones personales que suelen operar entre los *maracatuzeiros* que se mezclan con la dimensión profesional, hay un complejo proceso de dádiva y contradádiva (GODELIER, 2000; MAUSS, 1991) entre *maracatuzeiros* y jóvenes de clase media, como si los últimos se encontraran en una situación moralmente inferior y de débito constante por tener el privilegio de acceso a una cultura tradicional y ancestral que les es exterior. De esta forma, después de impartir los talleres, los *maracatuzeiros* buscan crear vínculos de amistad con los jóvenes, deseo recíproco, del cual deriva un cercanía que da a los *maracatuzeiros* la confianza de pedir donaciones en dinero o a veces préstamos que generalmente no son pagados. El tema es delicado y causa incomodidad en ambos lados. Por un lado, están los jóvenes de clase media que a veces no quieren donar y prefieren pagar por servicios prestados, como talleres u otro producto, y por otro lado, los *maracatuzeiros* ejercen un tipo de coacción para obtener su donación y a veces expresan su decepción ante los que no les donaron por medio de las redes sociales.

La postura de los *maracatuzeiros* que mantienen esa práctica puede ser considerada deshonesta por algunos de los jóvenes, mientras que otros, que mantienen una relación casi devocional respecto a ellos, consideran la solicitud justa, principalmente al evaluar su condición de privilegio en la sociedad. Dicha condición es lo que hace que algunos *maracatuzeiros* no se sientan incómodos en hacer dichos pedidos o no regresar los préstamos, como si la desigualdad de condiciones les diera el derecho a decidir cómo deben utilizar su dinero los jóvenes de clase media. El problema es que no todos los jóvenes que desean talleres tienen dicha visión romantizada de los *maracatuzeiros*, especialmente en Europa, donde el interés mayor está en el aprendizaje

del ritmo y no necesariamente en conectarse con el *maracatuzeiro*. Es por ello que esta práctica puede perjudicar la imagen del *maracatuzeiro* y su negocio.

Para esta investigación, en lugar de hacer un juicio de valor frente a esa actitud, se intenta comprender sus razones. Ya se ha expuesto acerca de las estrategias utilizadas por los *maracatuzeiros* para obtener beneficios y éxito en sus proyectos, y se destacó que dichas conquistas se dan mucho más en el ámbito de las relaciones personales que en la articulación colectiva de los *maracatuzeiros* al asociarse. De este modo, es posible inferir de sus estrategias que estos individuos buscan privilegios más que derechos. A fin de comprender ese movimiento, es interesante mencionar una vez más la idea de “trampolinaje” elaborada por Certeau (1994). Como grupo subalterno en situación de desventaja ante otros grupos sociales, con pocos derechos garantizados y bajo acceso a la ciudadanía, los *maracatuzeiros* alcanzan sus objetivos dentro de una sociedad que los oprime por medio de lo que podría ser considerado un desvío, pero que tiene una lógica para quien lo ejecuta. En este sentido, el trampolinaje no estaría presente solamente en estas estrategias y coacciones para obtener recursos, sino también en la manera como articulan sus capitales simbólicos, por ejemplo, su religiosidad, para adecuarse a las demandas del mercado o patrones esperados por el poder público y jóvenes de grupos de percusión.

Discursos recurrentes en torno a los *maracatus* y otras culturas populares son las ideas de resistencia y rescate, los cuales son proferidos por los *maracatuzeiros*, jóvenes, poderes públicos y también intelectuales. La idea de resistencia sirve de justificación y estrategia de legitimación en los momentos de reivindicación por reconocimiento; al mismo tiempo, los jóvenes de clase media asocian dichas ideas a las categorías de tradición y vida comunitaria, que son capitales simbólicos inteligentemente articulados por los *maracatuzeiros*. Sin embargo, frente a la discusión acerca de las relaciones de los *maracatus* con el mercado, ¿serían resistencia y rescate categorías adecuadas para la comprensión del contexto?

La idea de rescate, cuando es proferida por los jóvenes de los grupos de percusión, dialoga con el ya discutido ideal del *white savior*, como si la intervención de los blancos fuera fundamental para la manutención de la cultura. Cuando es proferida por los *maracatuzeiros* también presenta una cierta ingenuidad, pues incluso con todas las dificultades que enfrentaron a lo largo del siglo XX, los *maracatus* no desaparecieron, siempre estuvieron activos de una manera o de otra (LIMA, 2010). Por último, la idea de resistencia también es polémica. García Canclini (1983), afirma que

debido a los constantes intercambios y flujos culturales, la idea de resistencia ya no sirve para explicar las relaciones de poder dentro de los procesos de hibridación; para él, esta idea funcionaría para explicar los procesos que tienen lugar cuando dos culturas totalmente exteriores, como la de los españoles y los indígenas en México, se encuentran por primera vez, situación difícil de repetir en la actualidad.

El imaginario en torno a la idea de “resistencia” implicaría un grupo social en situación de opresión que resiste a las imposiciones de su opresor. Sin lugar a dudas, los *maracatuzeiros* se encuentran en situación de desventaja frente a los poderes públicos y al gran capital que controla el mercado. Sin embargo, de acuerdo al trabajo de campo, se observa que, más que resistir, los *maracatuzeiros* negocian su inserción en el mercado, el cual no es rechazado por ellos, sino al contrario: el deseo de participación y protagonismo es real, y frente a las ya expuestas dificultades de inserción, estos individuos hacen uso de una serie de estrategias a su alcance. Para Carvalho (2010), la desigualdad y el bajo índice de ciudadanía de la mayoría de los practicantes de las culturas populares contribuyen a que muchos de ellos acepten las condiciones impuestas por el mercado. Considerar tal premisa es igualmente fundamental, pero sin olvidar que los agentes son los *maracatuzeiros*. Aunque sus estrategias de lucha generalmente no coincidan con los moldes de los movimientos sociales más consolidados, no se puede decir que sean pasivos o ingenuos ante al contexto que los rodea. Ya se observó que al mismo tiempo que buscan beneficios por medio de la relación con la clase media, existen estrategias de control para evitar el riesgo de expropiación de su cultura. Quizá los debates acerca de la idea de resistencia elaborados por Juliana Florez y Boaventura de Sousa Santos (*apud* BENZAQUEN, 2014) puedan elucidar la situación de los *maracatus*, ya que según los autores, resistir sería combatir el monopolio de la colonialidad (FLOREZ *apud* BENZAQUEN, 2014) a través del volver lo ausente en presente y haciendo visibles las causas invisibilizadas (SANTOS *apud* BENZAQUEN, 2014); sólo en este sentido es posible considerar que en el contexto de los *maracatus-nação* hay resistencia.

A nivel individual, la búsqueda de visibilidad y reconocimiento está inspirada en las carreras de artistas como Rosangela Silvestre e Irineu Nogueira, que viajan en giras anuales por Brasil, Estados Unidos y Europa para impartir clases de danza de los *orishás* y sólo a eso se dedican para vivir. Algunos pocos *maracatuzeiros*, notoriamente los más jóvenes, están logrando construir trayectorias similares, pero para dar el primer paso dependen de una especie de apadrinamiento de un grupo de percusión en especial

que se disponga a pagar el boleto transatlántico y establezca los contactos con los demás grupos del continente para agendar el mayor número de talleres, lo cual permite potencializar la ganancia del viaje e incluso evitar los prejuicios financieros. Si el trabajo del *maracatuzeiro* es apreciado y el dinero obtenido bien aplicado, para el siguiente año él puede hacer los contactos y comprar su boleto por cuenta propia, siempre y cuando mantenga la lógica de diversificar el contenido de enseñanza. Seguramente lo más difícil es conseguir un padrino que asuma el riesgo y disponga de los recursos para organizar el primer *tour*. El *maracatuzeiro* que desee entrar en este esquema necesita estar muy bien posicionado a nivel de relaciones personales para obtener una oportunidad.

Grupos como *Porto Rico* y *Encanto do Pina* se inspiran en el esquema de los grupos de *capoeira* donde los subnúcleos están afiliados a un núcleo mayor para garantizar la realización de dichas giras. Dentro de la *capoeira*, muchos *mestres* y *contramestres* han obtenido mejorías de condición de vida al mudarse a otros países y viajar para impartir talleres en los subgrupos afiliados. La garantía de éxito en el esquema se encuentra en los rígidos códigos de fidelización y reverencia a los *mestres* que hacen que la convivencia y aprendizaje desde la fuente sean extremadamente valorados entre los *capoeiristas*. La mayor parte de los grupos afiliados a los dos *maracatus* son de Brasil, pero recientemente dos grupos de Inglaterra entraron al esquema, como fue expuesto en el capítulo 4 de este estudio.

A nivel colectivo, el deseo de los *maracatus* sería obtener la misma visibilidad y recursos que los grandes *blocos afro* o *grupos de samba reggae* de Bahia, como *Olodum* e *Ilê Ayê*, que actualmente mueven una economía millonaria con sus shows, desfiles y patrocinios de las iniciativas públicas y privadas. Dichos grupos, debido a su contexto especial, que involucra a la militancia racial en Bahia y la estructura de su carnaval, fueron incluidos en un movimiento cultural más grande denominado *axé music*, en el que muchos artistas resignificaron la percusión de los *blocos afro* y los mezclaron con teclados y guitarras eléctricas de manera que pudieran componer canciones para la radio, *performances* de escenario y *trios elétricos*, con lo que se han insertado en un esquema atractivo para las grandes masas.²⁶⁰

²⁶⁰ Para mayor información acerca del fenómeno de la *axé music*, ver el documental *Axé: canto do povo de um lugar* (2017) dirigido por Chico Kertész. Tráiler disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A55KungKf7E>

Es posible que en un futuro los *maracatus* se resignifiquen y se acerquen a un formato encuadrado en los patrones deseados por la industria cultural orientada a las masas. Es necesario tener cautela para no demonizar al mercado o incluso para no ver la cultura comunitaria de modo romantizado e inconsecuente con la realidad, pero al mismo tiempo es fundamental estar atento a la manera como el mercado intenta imponer sus reglas por medio de quienes tienen el mayor poder para establecer sus esquemas de funcionamiento. Al tomar el ejemplo de la *axé music*, a lo largo de los años y a medida que el movimiento ganó fuerza en la industria de la música y se popularizó por todo Brasil, se observó un blanqueamiento de los artistas representantes; bastan los casos de las dos cantantes más conocidas del género: Claudía Leitte e Ivete Sangalo, la última de las cuales es una de las cantantes de mayor popularidad en la actualidad. La mayor parte de los artistas negros, protagonistas del inicio del movimiento en los años 1980 y 1990, han sido olvidados ya.

Un mercado que funcione con el fin de generar beneficios y autonomía para la mayor parte de los *maracatuzeiros* y no sólo a un par de privilegiados debería escuchar sus demandas y adaptarse a sus condiciones, y no al contrario. Debido a las estructuras de poder características de la sociedad capitalista, donde el potencial de venta y generación de ganancia es lo que define las reglas, quizá la responsabilidad de fomentar mejorías y condiciones dignas de existencia debería recaer exclusivamente en el Estado, que en cuanto tal, no debería actuar con los mismos moldes del mercado. En los últimos años, la toma de consciencia a nivel mundial respecto a las culturas populares, entendidas muchas veces como patrimonios inmateriales, ha tenido reflejos y gran influencia en Brasil, y ha orientado políticas públicas de fomento a la cultura (ARANTES, 2017; SANT'ANNA, 2017). Como resultado, en 2014, después de un tenso proceso de inventario, los *maracatus-nação* recibieron el título de *Patrimônio Cultural do Brasil*. Las condiciones que proporcionaron la realización de dicho proyecto, la articulación entre poder público, intelectuales y *maracatuzeiros*, así como las consecuencias posteriores a la recepción de este título serán objeto de discusión del siguiente capítulo.

Capítulo 6: Políticas Culturales y Patrimoniales en Brasil

Las políticas públicas destinadas a los patrimonios inmateriales de Brasil, a pesar de ser recientes, han llamado la atención y ganado el respeto de organizaciones de nivel internacional como la UNESCO (SANT'ANNA, 2017). De hecho, la elaboración de dichas políticas ocurrió en un contexto de diálogo e inspiración constante de los

responsables de dichos patrimonios en Brasil con las recomendaciones y debates surgidos de dicha institución en las últimas décadas del siglo XX e inicio del XXI, sin que por ello perdieran su peculiaridad (IDEM).

En los años 90, la referida institución comenzó a mostrar una preocupación por ciertas vertientes de las culturas populares o tradicionales, ya que debido a la globalización y emergencia de un mercado cultural que valoraba sus universos simbólicos, considerados “exóticos”, dichas culturas corrían riesgo de homogeneizarse, desaparecer o incluso de ser expropiadas (ABREU, 2005). Por esta razón, en ese periodo, la UNESCO lanza un documento denominado “Recomendaciones para la Protección y Salvaguarda de Manifestaciones Culturales Tradicionales”, documento que precedió a la reconocida “Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial”. En este último documento, la institución formaliza el compromiso para la protección de los bienes de naturaleza intangible (MACHUCA, 2014). La UNESCO define patrimonio inmaterial como: “prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –incluidos los instrumentos, objetos, artefactos y lugares culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos, los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural”.²⁶¹

El surgimiento de esta preocupación por los patrimonios inmateriales fue fundamental para disminuir la desigualdad existente entre bienes considerados “Patrimonios de la Humanidad”, ya que hasta entonces los bienes privilegiados eran los de “piedra y cal”, o sea, representativos de los patrimonios materiales, que a su vez son de origen europeo, en la mayoría de los casos (MANTECÓN, 2010; NIVÓN, 2010). Al pensar en las culturas africanas o afroamericanas la exclusión es aún más evidente, ya que a diferencia de las culturas prehispánicas, que todavía tienen representatividad a nivel material, la mayor parte de sus manifestaciones culturales están compuestas por artes performativas (CARVALHO, 2005). Sin embargo, es preciso recordar que a pesar de todos esos esfuerzos, la tentativa unificadora de patrimonialización de la UNESCO no resuelve conflictos interculturales (GARCÍA CANCLINI, 2012b, p.8), además es necesario repensar la eficacia de las nociones de patrimonio tanto nacional como de la humanidad dentro del actual contexto de interdependencia global y circulación internacional de cultura (IDEM).

²⁶¹ <http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/conPatrimonioE.jsf?tipoInformacao=1>

En Brasil, el órgano responsable de los asuntos relacionados con los patrimonios materiales e inmateriales es el *Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional* (IPHAN), órgano federal que empezó su trayectoria en la primera mitad del siglo XX, en 1937 con apoyo de élites intelectuales, por ejemplo, el modernista Mário de Andrade (SANT'ANNA, 2017). De hecho, es posible decir que Mário de Andrade, gracias a su misión folclórica, puede ser considerado uno de los primeros intelectuales en preocuparse por el registro de los patrimonios inmateriales. Sin embargo, a pesar de estar involucrado con la fundación del órgano, en aquel momento no se instituyeron políticas destinadas a dichas culturas (IDEM). A pesar de su antigüedad, IPHAN sólo dedicaría un programa específico para cuidar del registro y salvaguarda de los patrimonios inmateriales de manera concreta a principios de los años 2000. Antes de eso hubo experimentos, no sólo de Andrade, sino también el coordinado por Aloísio Magalhães entre finales de los años 70 y principios de los 80, pero sin continuidad (RUBIM, 2008). En verdad es importante destacar que el *Programa Nacional do Patrimônio Imaterial* (PNPI) se inserta en un contexto de cambio de paradigmas no sólo de políticas culturales en el país, sino de políticas de otras instancias, como educación, salud y desarrollo, cambio fomentado en gran parte por los gobiernos de PT entre 2002 y 2015, dirigidos por los entonces presidentes Lula da Silva y Dilma Rousseff.

6.1 Políticas culturales en Brasil: entre el control y la negligencia

En los gobiernos de PT es posible afirmar que grupos sociales marginalizados y a veces invisibilizados, como los negros, pobres, obreros, mujeres y comunidad LGBTT,²⁶² tuvieron un empoderamiento significativo, puesto que fueron beneficiados con programas sociales como el premiado *Bolsa Família*,²⁶³ *Mais Educação*, *Mais Médicos*, *PROUNI* y la implementación del sistema de cuotas raciales y sociales en las universidades y concursos públicos. Esta situación resultó en mayor visibilidad y representatividad de movimientos sociales en las pautas gubernamentales.

En el ámbito de la cultura destacó el programa *Cultura Viva*, instituido por el ministro de la cultura Gilberto Gil, cuyo mandato ocurrió entre 2003 y 2008. El programa y su principal acción, los *Pontos de Cultura*, iniciados en 2004, tenían la

²⁶² LGBTT es la sigla para lesbianas, gays, transexuales y travestis.

²⁶³

http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_acymailing&ctrl=archive&task=view&listid=10-avisos-de-pauta&mailid=655-brasil-recebe-premio-internacional-por-bolsa-familia

propuesta de estimular las producciones culturales existentes repartidas por todo el país (LACERDA ET AL, 2010). En este sentido, el programa rompió con la tendencia anterior que priorizaba los proyectos culturales ubicados en el eje Rio de Janeiro – São Paulo, así como la tendencia de privilegiar las actividades orientadas a una idea elitizada y erudita de cultura, como las relacionadas con exposiciones, obras de teatro y bellas artes en general.

En sus estudios acerca de la trayectoria de las políticas culturales en Brasil, Antônio Albino Canelas Rubim (2008) destaca que es posible resumirla en tres ideas fundamentales: ausencia, autoritarismo e inestabilidad.

La ausencia se refiere principalmente al periodo imperial y principio del republicano donde la política cultural era simplemente inexistente, o incluso al periodo posterior al fin de la dictadura militar (1964-1985), donde se privilegió el establecimiento de leyes de incentivo a la cultura que terminaban por dejar a las empresas privadas la decisión sobre los proyectos debían recibir apoyo. Por medio de dichas leyes, como la todavía existente *Lei Rouanet*, las empresas privadas pueden destinar parte del total de sus impuestos a proyectos culturales, así los recursos públicos son administrados por agentes que utilizan sus propios criterios para definir en qué vale la pena invertir y dan prioridad a proyectos que puedan redundar en ganancias y una buena retribución financiera, es decir, proyectos interesantes según su potencial mercadológico. Dentro de dicha estructura, la intervención del Estado era mínima. Ese esquema fue lo que predominó en los gobiernos de los presidentes José Sarney (1985-1990), Fernando Collor de Mello (1990-1992), Itamar Franco (1992-1995) y Fernando Henrique Cardoso (FHC) (1995-2003).

Hasta entonces, los periodos donde el Estado intervino en el área de la cultura fueron asociados a regímenes autoritarios como el Estado Novo (1937-1945) y la Dictadura Militar (1964-1985). En estos casos la cultura era domesticada e instrumentalizada a fin de someterse a los intereses del Estado, como en el ejemplo del fomento a la identidad nacional o inclusive, en el caso de los militares, con el incentivo para el desarrollo de las industrias culturales. Apoyadas por el Estado, dichas industrias servían como medio de difusión de sus ideales entre las masas (ORTIZ, 1987). Los dos periodos estuvieron marcados por creación de leyes y organismos destinados a cuidar del campo cultural, por ejemplo, el IPHAN (fundado como SPHAN – *Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional*) a principios del *Estado Novo*.

Finalmente, a lo largo de los años y cambios de regímenes y gobernantes, las políticas culturales estuvieron marcadas por una evidente inestabilidad, ya que no hubo garantías de continuidad entre los distintos mandatos. El *Ministério da Cultura*, por ejemplo, creado en 1985, tuvo 10 ministros en sus primeros años de existencia, con el agravante de haber sido suprimido en los años del gobierno de Collor. Ya en los 8 años del gobierno FHC hubo estabilidad, dado que solo uno ministro, Francisco Weffort, asumió el cargo, pero no se puede afirmar que el Estado efectivamente intervino en la esfera cultural, debido al carácter neoliberal del modelo de las leyes de incentivo. Frente a todo eso, la trayectoria de IPHAN representa una excepción, ya que fue uno de los órganos públicos que se mantuvo estable desde su fundación en el *Estado Novo*. Sin embargo, eso fue posible porque IPHAN estuvo alineado a los ideales de los gobiernos al privilegiar una visión elitizada de cultura: blanca, católica y monumental, traducida en los patrimonios materiales (SANT'ANNA, 2017).

Las directrices de la gestión del ministro Gilberto Gil representaron un intento de romper con las prácticas de los gobiernos anteriores. Aparte de descentralizar las acciones del ministerio por medio del fomento de proyectos de iniciativa comunitaria a lo largo de todo el país, el ministro propuso el uso de la concepción antropológica de cultura, o sea, la de que cualquier persona y no sólo el “artista” es productor de cultura. De esa forma, iniciativas excluidas o estigmatizadas comenzaron a recibir más atención y a tener legitimidad, por ejemplo, las que involucran a las culturas populares o incluso las culturas digitales, mediáticas, urbanas, periféricas y de afirmación sexual. Gil se posicionaba contra el determinismo del mercado y proponía un canal abierto de diálogo con la sociedad civil por medio de la creación de secretarías y grandes eventos como encuentros y seminarios de cultura abiertos a colectivos, agentes de las culturas populares, ONGs, entre otros, y así rompía con el autoritarismo de gestiones anteriores. Los demás objetivos de su gestión serían el de lograr que *Cultura Viva* se convirtiera en una política pública garantizada por ley y no una política de gobierno, lo cual garantizaba su continuidad, además de un aumento de inversión de por lo menos 1% de los recursos públicos en lugar de los 0,14% invertidos durante la gestión de FHC (LACERTA ET ALL, 2010; RUBIM, 2008).

Los años de la gestión de PT estuvieron marcados por una visión de cultura como vector para el desarrollo económico (LOPES, 2015) y no sólo como construcción de identidad, y sus programas sirvieron de modelo para iniciativas culturales de otros países (RUBIM, 2015). Sin embargo, el programa *Cultura Viva* no estuvo libre de

problemas y críticas, principalmente en lo tocante a la aplicación y prestación de cuentas de los recursos públicos. Como se ha comentado, en lugar de invertir e imponer proyectos y modelos de iniciativas desde arriba, el programa estimuló proyectos ya existentes de manera abarcadora, privilegiando iniciativas de grupos sociales hasta entonces marginalizados, como los representantes de las culturas populares o grupos ubicados en las periferias, y debido a su poco conocimiento de los códigos que rigen la obtención y administración de dinero público, los problemas relacionados con este tema fueron constantes. Otras críticas partieron de los grupos que se sintieron preteridos debido al supuesto énfasis de *Cultura Viva* en las culturas populares, lo que quitaba el carácter democrático al programa, que privilegiaba solamente a un segmento cultural (LACERDA ET ALL, 2010). Los conflictos en torno al programa fueron evidentes y emergieron principalmente en las gestiones del ministerio posteriores a Gilberto Gil, es decir, en los mandatos de Heloísa de Holanda y Marta Suplicy (RUBIM, 2015). Discutir por extenso los problemas y logros de *Cultura Viva* rebasa los límites de esta tesis, pero cabe destacar que algunos pocos *maracatus-nação* se vieron beneficiados por el programa al convertirse en *Pontos de Cultura*; sin embargo, al igual que los demás *pontos*, tuvieron problemas con la dimensión burocrática, por lo que la recepción de recursos y las actividades que dependían de ellos fueron interrumpidas.²⁶⁴ Agréguese a esto que, con el *impeachment* de la presidenta Dilma Roussef en agosto de 2016, el *Ministério da Cultura* casi fue suprimido una vez más, y la mayor parte de sus actividades relacionadas con *Cultura Viva* se encuentran paradas debido al corte de las partidas destinadas al área de la cultura.²⁶⁵

6.2 El Programa Nacional del Patrimonio Inmaterial: una nueva posibilidad de inclusión y reconocimiento

Los programas *Cultura Viva* y el *PNPI*, a pesar de ser distintos, tienen muchos puntos en común, entre ellos el fomento y valorización de la diversidad cultural. De hecho, es posible afirmar que este tipo de orientación va de la mano con el crecimiento de la reivindicación y las luchas por derechos que parten de movimientos sociales,

²⁶⁴ Los grupos beneficiados como *Pontos de Cultura* fueron los *maracatus: Aurora Africana, Almirante do Forte, Estrela Brilhante de Igarassu, Estrela Brilhante do Recife y Porto Rico.*

²⁶⁵ Para más información acerca del tema, ver: [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/22014-87256-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/22014-87256-1-PB%20(1).pdf)

fundamentados principalmente en cuestiones de reconocimiento, lo cual es una demanda mundial (KOSLINSKI & GUILLEN, 2017a). Las diferencias culturales empezaron a marcar las agendas políticas de diversos países (ARANTES, 2017). A su vez, dicha demanda se vincula con el contexto de emergencia de identidades culturales basadas en raza, etnia, género, sexualidad y religión (HALL, 2006), discusión expuesta en el capítulo 5 de esta tesis. Eso explica por qué en países como Brasil y del resto de Latinoamérica (que tienen en común una gran diversidad cultural y una gran desigualdad social entre diferentes grupos culturales) algunas políticas públicas fueron reorientadas a fin de contemplar estas identidades emergentes, no sólo *Cultura Viva* sino también las políticas patrimoniales, ya que los patrimonios son responsables de despertar sentimientos de pertenencia en los grupos sociales que de él participan (HORTA, GRUNBERG *et* MONTEIRO, 1999, p. 6). En este sentido, la noción corriente que comprende el patrimonio como una herencia que nos fue legada por el pasado ha sido refutada por autores como Dominique Poulot (2009), quien afirma que el patrimonio se trata de una construcción, un proceso que necesita ser analizado, pues la emergencia del patrimonio o su institución sólo pueden comprenderse en el respectivo contexto cultural, político e ideológico. La invención patrimonial se inscribe en un campo político donde se disputan memorias en función del proyecto político de que se trate, así que problemáticas como éstas necesitan ser pensadas para poder desnaturalizar la propia noción de patrimonio (KOSLINSKI & GUILLEN, 2017a).

Las políticas destinadas a los patrimonios materiales, tanto en Brasil como en otras partes de Latinoamérica tenían como base la construcción de una identidad unificadora que pudiera representar y conectar a toda una nación. Por otro lado, a partir de lo expuesto se observa que en materia de políticas destinadas a los patrimonios inmateriales la lógica es opuesta, es decir, que implica reconocer y salvaguardar múltiples identidades, sin dejar de considerar que los procesos son particulares pero los derechos son universales (CALABRE, 2007).

En Brasil la formulación de políticas para el patrimonio inmaterial se consolidó a principios del año 2000, o sea, antes del lanzamiento de la convención de la UNESCO. Para entonces, el Ministerio de la Cultura había contratado a Antônio Arantes, antropólogo que junto con su equipo de trabajo formularía una metodología de inventario para los bienes culturales de naturaleza intangible. De esta forma, el 4 de agosto de 2000 fue promulgado el decreto 3551 que instituyó el registro de dichos

bienes por medio del recién creado *Programa Nacional del Patrimonio Inmaterial* (PNPI) (ABREU, 2005). Según el IPHAN, el programa

*viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural, além de ser um programa de fomento que busca estabelecer parcerias com instituições dos governos federal, estaduais e municipais, ONGs, agências de desenvolvimento e organizações privadas ligadas à cultura e à pesquisa*²⁶⁶

De esta forma, , después del inventario, el bien es reconocido como patrimonio y es registrado en uno de los libros categorizados por IPHAN como Saberes, Celebraciones, Formas de Expresión o Lugares,²⁶⁷ para que en seguida puedan empezar las acciones de salvaguarda, acciones preferentemente formuladas en un diálogo entre los poseedores del bien y los poderes públicos (SANT'ANNA, 2017).

La metodología formulada por Arantes fue denominada *Inventario Nacional de Referências Culturais* (INRC).²⁶⁸ Según el IPHAN, el INRC “se trata de una metodología que visa produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social”.²⁶⁹ De esta forma, un inventario tiene por objeto producir conocimiento detallado acerca de las más diversas dimensiones de un bien cultural, a través de la identificación de problemas y posibles soluciones para su salvaguarda, la cual debe enfocarse en acciones que promuevan su protección, continuidad y sustentabilidad.

El INRC está compuesto de distintas fichas (sitio, localidad, lugar, edificación, celebración, formas de expresión y oficios y modos de hacer) con campos que deben ser completados, así como fichas adjuntas destinadas a reunir conocimiento bibliográfico y registros audiovisuales. Aparte de completar estas fichas, los responsables del INRC también deben documentar el bien mediante el registro de sus principales actividades y celebraciones, realizar entrevistas que auxilien en la comprensión de su universo

²⁶⁶ Viabiliza proyectos de identificación, reconocimiento, salvaguarda y promoción de la dimensión material del patrimonio cultural, además de ser un programa de fomento que busca establecer enlaces con instituciones de los gobiernos federal, estatales y municipales, ONGs, agencias de desarrollo y organizaciones privadas ligadas a la cultura y a la investigación”. Disponible en: www.iphan.gov.br.

²⁶⁷ www.iphan.gov.br

²⁶⁸ Inventario Nacional de Referencias Culturales.

²⁶⁹ <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/685/>. Traducción: se trata de una metodología cuyo objetivo es producir conocimiento sobre los dominios de la vida social a los cuales se atribuyen sentidos y valores y que, por lo tanto, constituyen marcos y referencias de identidad para determinado grupo social.

simbólico y significados para auxiliar en el llenado de las fichas, producir un documental de carácter etnográfico, y finalmente, entregar un dossier que relate el proceso completo de inventario y contenga información complementaria que no estuviera prevista en las fichas, sumada a mayores detalles y problematizaciones acerca del patrimonio, sin dejar de mencionar las recomendaciones para su salvaguarda. La UNESCO recomienda la participación de los poseedores del bien en todo el proceso de patrimonialización, desde el inventario hasta la salvaguarda. Si el material es aprobado por el IPHAN, el bien cultural es registrado como Patrimonio Cultural de Brasil.

Los *maracatus-nação* tuvieron su registro en el libro de *Formas de Expresión* después de un largo proceso que no estuvo libre de tensiones y disputas en torno a la legitimidad y el poder de los actores involucrados, fueran investigadores, agentes del bien cultural (en este caso los *maracatuzeiros*) o representantes del poder público. El convertir un bien en patrimonio inmaterial, según el IPHAN, no sólo implica manejar identidades culturales sino también, promover acciones de salvaguarda, inclusión social y mejoría de las condiciones de vida de productores y agentes del bien, por lo que constantemente se negocia con intereses múltiples y conflictivos. Esta sección tiene como objetivo relatar el proceso de patrimonialización de los *maracatus-nação* y destacar sus desafíos y logros.

6.3 El Inventario Nacional de Referências Culturais de los Maracatus-Nação: tiempo corto, trabajo extenso y una dosis de apatía

En 2007, el gobierno de Pernambuco, representado por Eduardo Campos (2007-2014), solicita al IPHAN el registro de cuatro manifestaciones de la cultura popular pernambucana, es decir: los *maracatus-nação*, *maracatu-rural*, *caboclinhos* y *cavalo marinho*. Sin embargo, solamente en 2011 se abrió una convocatoria que seleccionaría los equipos de investigación para cada uno de estos bienes. La FUNDARPE, órgano que cuida de los patrimonios y otras estancias culturales a nivel estatal, sería el mediador entre los equipos de investigación con el IPHAN y a veces entre los agentes del bien. Con la aprobación del equipo, del cual formé parte, coordinado por la Profa. Dra. Isabel Guillen, del departamento de Historia de la *Universidade Federal de Pernambuco*, el inventario empezaría en noviembre de 2011 y terminaría en noviembre de 2012.

Junto a la referida profesora, el equipo estaba formado por dos antropólogas, un etnomusicólogo, una historiadora, un productor ejecutivo y auxiliares de investigación de las áreas de Historia, Ciencias Sociales y Estudios de la Comunicación. Los investigadores eran responsables de realizar las entrevistas, completar las fichas y seguir

el registro de actividades de los *maracatus-nação*, mientras que los auxiliares se responsabilizaban de completar bancos de datos, las fichas adjuntas de bibliografía y registros audiovisuales, agendar entrevistas, así como acompañar a los investigadores a las entrevistas y registros de actividades para auxiliar la manipulación de equipo como cámaras, micrófonos, grabadoras o lo que fuera necesario.

Las primeras actividades del equipo fueron la definición de las categorías que se encuadrarían en las fichas y la definición de qué bienes de los *maracatus-nação* serían inventariados. ¿Cómo clasificar el universo simbólico de los *maracatus-nação* en las categorías dictadas por el INRC? Categorías como sitio y localidad son más objetivas, así que el sitio inventariado sería Recife y su Región Metropolitana, y las localidades se dividirían en: Recife, Olinda, Jaboatão dos Guararapes e Igarassu, o sea, ciudades en donde se ubicaban los *maracatus-nação*. Las edificaciones y/o lugares tampoco presentaron controversias, ya que los lugares más simbólicos de los *maracatus-nação* como sus sedes e iglesias en donde tienen lugar algunas celebraciones, actuales o presentes en la memoria, son conocidos por todos. En seguida era necesario enlistar las celebraciones que serían inventariadas, como el desfile carnavalesco, la *Noite dos Tambores Silenciosos*, las obligaciones religiosas y el evento de apertura del carnaval, por ejemplo. También necesitábamos reflexionar acerca de los oficios y modos de hacer propios de los *maracatus*, como el oficio de *mestre*, *batuqueiro* y el modo de hacer de cada instrumento. Finalmente tuvimos que enlistar cuáles serían las formas de expresión, categoría considerada más subjetiva. Después de mucho debate decidimos que completaríamos una ficha de forma de expresión para cada *maracatu-nação* en actividad, y también consideraríamos figuras como la *calunga*, rey y reina, *baque*, *toada*, *vestuario* y danza dentro de la misma categoría, con una ficha individual para cada cual. Todas las fichas del INRC tendrían su versión resumida en el archivo adjunto número 3, pues en esta sección también podrían incluirse lugares, edificaciones, celebraciones, oficios y modos de hacer, así como formas de expresión que no presentarían material suficiente para completar toda una ficha individual.²⁷⁰

En esta primera fase de trabajo también hicimos el acopio de material bibliográfico y registros audiovisuales ya existentes, como artículos de revista, noticias en periódicos y material de difusión, y para eso recurrimos a museos, bibliotecas y archivos públicos. Esta fase también estuvo marcada por una serie de juntas entre los

²⁷⁰ Para mayor información acerca de los bienes inventariados, checar el dossier disponible en: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf

miembros del equipo y también con el personal de FUNDARPE para aclarar dudas y estructurar la metodología. El INRC es muy extenso y complejo, y muchos de los campos por completar en las fichas no tienen sentido para la realidad de los *maracatus-nação*. Por otro lado, hay aspectos de la realidad de dichos grupos que son de extrema relevancia pero que no están contemplados en ningún campo de las fichas. Como solución, decidimos abrir espacio para discutir dichas cuestiones dentro del dossier que sería entregado. En este dossier pudimos exponer con más autonomía y libertad cuestiones acerca de la relación de los *maracatus* con el mercado, religión, género, tradición, salvaguarda, entre otros valores que no podrían ser ignorados dentro del proyecto. El PNPI considera la naturaleza procesal y dinámica de los patrimonios inmateriales (SANT'ANNA, 2017), así que el dossier se presentó como buena solución para todo lo que no podía ser “encuadrado” en una ficha.

El corto tiempo para la realización del inventario era algo que preocupaba a todos en el equipo. Aparte del registro de las actividades, que ocurrieron principalmente en el periodo carnavalesco y el mes que lo antecedió, necesitábamos elaborar eficientes guiones de entrevistas que brindaran material suficiente para el llenado de las complejas fichas. Recogeríamos una gran cantidad de datos, con la agravante necesidad de realizar las entrevistas lo más pronto posible para tener tiempo de trabajar en las fichas, así que el tiempo era evidentemente corto. En verdad, si no fuera por la familiaridad que el equipo de investigación tenía con el bien cultural y con la metodología del INRC, habría sido imposible el cumplimiento del plazo o la entrega de un material de calidad (GUILLEN, 2012). La metodología creada por el IPHAN es reciente y existen pocos investigadores en Brasil preparados para capacitar otros investigadores en esta tarea (CARVALHO, A.P, 2010). La creación del INRC abrió nuevas oportunidades para el trabajo de los antropólogos en Brasil, los cuales son los profesionales indicados y con la legitimidad necesaria para dirigir el proceso, sin embargo, todavía hay mucho que avanzar en la comprensión y mejora del método. Las juntas internas que el equipo tuvo con los representantes del IPHAN y de la FUNDARPE no serían suficientes para capacitar a los investigadores y auxiliares. Sin embargo, la mayor parte de los investigadores del inventario también habían participado en dos proyectos previos, en uno de ellos se utilizó el INRC como parte de la metodología, un proyecto que

inventarió la dimensión sonora de los *maracatus-nação* y que terminó por funcionar como ejercicio y aprendizaje para lo que sería su inventario completo.²⁷¹

Otro desafío relacionado al llenado de las fichas era la estandarización del lenguaje, ya que más de un investigador estaría redactando fichas similares. Para optimizar los guiones de entrevista, elaboramos un cuestionario general que sería aplicado a los representantes de los *maracatus*, cuestionario que serviría para el llenado de las fichas de “formas de expresión” de cada grupo, así como otras fichas que reunieran material de distintas fuentes de información e incluyeran preguntas en función del área en que el representante pudiera auxiliar con su conocimiento (costura, música, confección de instrumentos, administración, etc.).

Finalmente, quizá el desafío más grande de todos era obtener la confianza y colaboración de los *maracatuzeiros*. Antes de participar en la convocatoria para hacer el inventario, el equipo de investigación había conseguido una carta con la anuencia de los *maracatuzeiros* pertenecientes a la AMANPE, en la cual se nos autorizaba para la realización del proyecto. Eso sin duda contribuyó para que tuviéramos éxito al obtener la licitación, ya que la conformidad y participación de los agentes del bien es recomendación no sólo de la UNESCO sino del propio PNPI en Brasil. Sin embargo, la primera junta que tuvimos con los *maracatuzeiros*, ya como equipo responsable del inventario, no fue satisfactoria. La junta tenía como objetivo discutir las dinámicas y procesos que conformaban en el proyecto así como aclarar posibles dudas relacionadas con el mismo. También hablamos acerca de las razones y futuros beneficios en la recepción del registro como patrimonio. Para nuestra frustración, la mayoría de los representantes de los *maracatus-nação* parecía apática e indiferente a nuestra exposición. A pesar de las diferencias socio-culturales entre la mayor parte de los investigadores y los *maracatuzeiros*, trabajar en un diálogo constante, fundamentado en la horizontalidad de relaciones y construcción conjunta era una de las premisas de nuestra acción, aunque sabíamos que no escaparíamos de los conflictos.

Creo que ante la complejidad de las políticas culturales en Brasil, y ante la historia de dificultades a las que los *maracatuzeiros* y otros grupos representantes de las culturas populares se habían enfrentado en su relación con los poderes públicos, dicha postura no fue una sorpresa para el equipo; toda esta apatía por parte de ellos nos hizo reflexionar también acerca de los significados de obtener el registro como patrimonio

²⁷¹ Para mayor información acerca del proyecto ver:
<http://inventariomaracatus.blogspot.mx/p/apresentacao.html>

inmaterial. No serviría de nada imponer ese registro a un grupo social para el que eso no tenía sentido. La indiferencia de los *maracatuzeiros* revela la tensión que atraviesa el trabajo de campo en muchos grupos, pues no se puede negar que para una mayoría de *maracatuzeiros*, los significados de inventario y las consecuencias a largo plazo no son perceptibles. Ellos no logran visualizar los beneficios de los cuales podrán disfrutar por desconocimiento de las políticas públicas formuladas en el ámbito federal relacionadas al proceso de patrimonialización de las culturas populares, como los planes de salvaguarda, por ejemplo. Esta es una cuestión importante, pues señala los límites de la apropiación de las políticas públicas por parte de los grupos, así como que el proceso de inventario todavía se realizaba independientemente de los grupos e incluso sin su participación efectiva debido al desconocimiento de lo que es un inventario cultural y el proceso de patrimonialización de un bien de la cultura inmaterial (KOSLINSKI & GUILLEN, 2017b). En síntesis, todo esto nos causaba una preocupación acerca de cómo concretar la recomendación de que los agentes del bien cultural tomaran como propio y fueran protagonistas de su proceso de patrimonialización y salvaguarda. Era necesario tener cuidado de que el registro no resultara en algo meramente figurativo que no generara autonomía y acceso a la ciudadanía a los grupos involucrados.

La situación es relevante para pensar acerca de las diferencias de una solicitud de registro como patrimonio inmaterial cuando se realiza desde adentro o desde afuera. Cuando la iniciativa parte de los agentes del bien, las oportunidades de compromiso por parte de ellos son mayores. Tomemos como ejemplo el caso del *Jongo do Sudeste*, manifestación de la cultura afrobrasileña registrada en el libro de formas de expresión en 2005. Los *jongueiros* fueron partícipes de su proceso de inventario, estaban predispuestos a colaborar con el equipo de investigación y su salvaguarda sirvió para fortalecer acciones ya existentes entre los grupos, aparte de incluir nuevos proyectos como el *Pontão de Cultura do Jongo*. El caso de dicha manifestación es considerado un buen ejemplo de acción de salvaguarda y proyecto alineado con las directrices del PNPI. El caso del *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, también manifestación cultural afrobrasileña, el proceso fue distinto. En primer lugar, la solicitud de registro fue realizada desde afuera, por el gobierno, y además, los investigadores enfrentaron el desafío de lidiar, explicar el proceso e involucrar a una comunidad que se encontraba desarticulada. Ante esta realidad existía el recelo de que se impusieran decisiones desde arriba, lo que contradecía las directrices del IPHAN y UNESCO (SANDRONI, 2010). Afortunadamente, a pesar de las tensiones y conflictos presentes en el proceso, los

sambistas terminaron por apropiarse de ello y actualmente son gestores de su salvaguarda,²⁷² sin solicitar el apoyo de intermediarios como intelectuales profesionales del tema. En el caso de los *maracatus-nação*, a pesar de que la solicitud fue realizada desde fuera, independientemente de las expectativas e intenciones del gobierno estatal, al solicitar el registro era necesario involucrar a los *maracatuzeiros* en la causa y dirigir las acciones de salvaguarda que fomenten la autonomía y mejoría de las condiciones de vida para sus comunidades. Según Arantes (2017) el problema de la relación entre los agentes del bien y los intelectuales o poderes públicos es de naturaleza política pero no se agota en el plan institucional. Para él, el empoderamiento de las comunidades es central para certificar la viabilidad y eficacia de las políticas destinadas a ellas, así que la eficacia depende de importantes cambios, “*seja no seja no âmbito da organização social e política de nossas comunidades-alvo e/ou nas visões de mundo e nos valores colocados em prática por especialistas e outros profissionais envolvidos com o planejamento, avaliação e implementação de tais ações*” (ARANTES, 2017, p.59).²⁷³

Sant’Anna (2017), a su vez, destaca la importancia de la participación y compromiso de los agentes del bien cultural en el proceso de patrimonialización y en la reproducción y continuidad del bien, señalando que:

Os bens culturais imateriais não são passíveis de salvaguarda por si mesmos, mas somente por meio da atribuição a eles de um valor especial por parte daqueles que os detêm ou praticam, e do sentimento de pertencimento e de enraizamento na vida que promovem junto a indivíduos e grupos sociais (SANT’ANNA, 2017, p.100)²⁷⁴

La continuidad de las actividades de los *maracatus-nação* no estaba en riesgo, ya que existían a pesar de que las condiciones materiales y estructurales de los grupos estuvieran lejos de lo ideal; sin embargo, era fundamental que los grupos pudieran utilizar las políticas de salvaguarda como una herramienta que les pudiera brindar mejores condiciones, autonomía y sustentabilidad.

Otro agente que complicaba la relación del equipo de investigación con los *maracatuzeiros* era su desconfianza hacia las personas provenientes de la academia,

²⁷²<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/cultura/world-heritage/intangible-cultural-heritage-list-brazil/samba-de-roda-do-reconcavo-baiano/>

²⁷³ Sea en el ámbito de la organización social y política de las comunidades o en las visiones de mundo y valores puestos en práctica por especialistas y otros profesionales involucrados con el planeamiento, evaluación e implementación de dichas acciones (ARANTES, 2017, p.59).

²⁷⁴ Los bienes culturales inmateriales no son pasibles de salvaguarda por sí mismos, sino solamente por medio de la atribución de un valor especial por parte de aquellos que los detentan o practican, y del sentimiento de pertinencia y de enraizamiento en la vida que promueven entre individuos y grupos sociales. (SANT’ANNA, 2017,p.100)

debido a malas experiencias anteriores a la nuestra. Dicha desconfianza es un dato de que las buenas relaciones con muchos investigadores han llegado a un límite de tolerancia, debido a la superexposición de los grupos de *maracatu* con los investigadores, responsables del razonable número de tesis y demás trabajos defendidos en los últimos años. La desconfianza respecto a lo que los investigadores hacen con los datos que recopilan revela la incomodidad y el desconocimiento de para qué sirven las investigaciones en el área de las ciencias humanas. Este es el resultado de cierta falta de compromiso de los investigadores por retribuir los resultados de sus trabajos (sean tesis, artículos, entrevistas realizadas, videos editados, etc.). Esos “traumas” hicieron que los *maracatuzeiros* asociaran a nuestro equipo de investigación con esos eventos anteriores. Si pensamos en el proceso histórico de expropiación y explotación al cual la cultura popular ha sido sometida desde que despertó el interés de investigadores y del mercado cultural (CARVALHO, 2005), tal desconfianza está justificada, y construir nuevas relaciones con los representantes de esas culturas se volvió un desafío con el cual tuvimos que lidiar. Sin embargo, esta desconfianza no se restringe a los investigadores, al contrario, creemos que nosotros sufrimos los efectos de este proceso histórico del cual las culturas populares han sido objeto.

La desconfianza es resultado de un proceso en el que artistas, productores culturales, cineastas, periodistas, etc., por regla general, se enfocan en las culturas populares de modo muy momentáneo, sin contribuir a una efectiva retribución o beneficios, principalmente pecuniarios, para los grupos. Muchos *maracatuzeiros* no logran delimitar las fronteras entre artistas y productores culturales que pueden apropiarse de su saber, y los investigadores, que supuestamente desean tan sólo registrar ese saber. Esta cuestión ética es interesante para pensar los procesos históricos en los que las culturas populares están expuestas a la gran prensa y al mundo de la producción cultural. Es fundamental para un buen trabajo de campo tomar en consideración tal exposición, a fin de atender a pequeños gestos de retribución y a un constante esclarecimiento acerca de lo que los investigadores hacemos con los datos recogidos (KOSLINSKI & GUILLEN, 2017b).

Finalmente, es importante mencionar que tuvimos que lidiar con la desconfianza de los *maracatuzeiros* frente a la presencia de otros *maracatuzeiros* presentes en el equipo de investigación. Como ya se mostró en los capítulos anteriores de esta tesis, la rivalidad entre los *maracatus-nação* es histórica y no se limita a la dimensión del concurso carnavalesco sino también a cuestiones de identidad, formas de gestión,

articulación e interpretación de su universo simbólico, como el religioso, por ejemplo, y también debido a la relación e inserción en el mercado, en disputas por contratos para shows o por la simpatía y colaboración de los jóvenes de clase media. En este caso cabe destacar la importancia de la fundación de la AMANPE y su papel en el empoderamiento de los grupos, en relación a los derechos de los *maracatus* como agrupamientos carnavalescos y representantes de las culturas populares, o incluso en la administración de sus conflictos, que deberían ser dejados de lado al momento de luchar por el bien común. Es necesario hacer hincapié en que sería fundamental que los *maracatuzeiros* cambiaran algunas de sus dinámicas principalmente las relacionadas a la lucha por beneficios colectivos mediante la asociación, en lugar de buscar la obtención de privilegios únicamente para su grupo por medio de relaciones personales con agentes de las esferas de la política y la producción cultural.

Lamentablemente no fue posible contar con representantes de cada uno de los *maracatus-nação* en el equipo de investigación. Por más que supiéramos que esa era una recomendación de la UNESCO y del IPHAN, la realidad a la cual nos enfrentamos era muy distinta. Los *maracatuzeiros* pertenecen a una clase social en situación de vulnerabilidad, cuyo acceso a derechos básicos como salud y educación es precario. Es interesante destacar que esta no es una particularidad de los *maracatus*, sino un problema enfrentado por otros representantes de las culturas populares, lo cual también ya fue señalado por la propia UNESCO (CENDEJAS, 2014). De esta forma, la exigencia de IPHAN de que los investigadores del INRC tuvieran cuando menos el título de maestría en Historia, Antropología, Sociología, Etnomusicología o área afines, no pudo ser cumplida por los *maracatuzeiros*. La cantidad de *maracatuzeiros* que logran acceder a la enseñanza superior es mínima, y a un posgrado, aún menor. Lo que se pudo garantizar fue la participación de profesionales que ya tenían familiaridad con el universo de los *maracatus-nação* debido a sus investigaciones, por lo que no se trataba de completos extraños. Por último, el tiempo que debía dedicarse al proyecto, con trabajo diario y la baja cuantía de la beca ofrecida también dificultaban la participación de los *maracatuzeiros* como investigadores de tiempo completo. La realidad de un individuo residente en las comunidades urbanas afrorecifenses, que tienen que sostener a toda una familia es distinta a la de los investigadores provenientes de las clases medias que muchas veces cuentan con el apoyo de su familia para complementar su renta. Dicha realidad confirma que es necesario el cambio de toda una

estructura para que las oportunidades sean efectivamente equiparables entre los distintos grupos sociales.

Aun así pudimos hacer partícipes a algunos *maracatuzeiros* como investigadores, auxiliares de investigación o en el área de producción. Ellos fueron: Ivaldo Marciano de França Lima, entonces *mestre* del *maracatu Cambinda Estrela*, doctor en Historia, en funciones de investigador; Jamesson Florentino, *ex-mestre* del *maracatu Leão da Campina*, pedagogo; Fábio Sotero, presidente del *maracatu Aurora Africana*, estudiante de Danza, en la producción; Roberta Lúcia da Silva, representante del *maracatu Cambinda Estrela* y Walter de França Filho, representante del *maracatu Estrela Brilhante* de Recife, como auxiliares de investigación. Destaca que la participación de estos *maracatuzeiros* fue de gran contribución para el inventario en el sentido de que contábamos con representantes del bien cultural en las juntas, los cuales nos auxiliaban en la toma de decisiones y en el diálogo con otros *maracatuzeiros*, así como en la comprensión del universo de los *maracatus-nação*. No obstante, reitero que la participación de los *maracatuzeiros* representó un aprendizaje para ambos lados (*maracatuzeiros* e investigadores) y fue un paso importante para su empoderamiento y apropiación dentro de las políticas públicas que benefician los patrimonios inmateriales en Brasil. El contexto también revela la importancia de que las acciones de salvaguarda también se preocupen por producir condiciones para que ese grupo social históricamente excluido pueda obtener pleno acceso a la educación de nivel superior, lo cual redundaría en la obtención de mayores posibilidades de protagonismo, no sólo en las cuestiones referentes al bien registrado sino también en otras esferas de sus vidas.

A pesar de la conciencia de la polisemia y permanente construcción del concepto de salvaguarda, había una preocupación por parte de los investigadores del INRC de que el concepto pudiera ser debatido entre los *maracatuzeiros*, por lo que en una tentativa de ampliar las posibilidades de ese campo y concretar un diálogo igualitario y de construcción colectiva, realizamos en agosto de 2012 un seminario sobre salvaguarda en las dependencias de la *Universidade Federal de Pernambuco*. Estuvieron presentes los *maracatuzeiros*, representantes del equipo del inventario, del IPHAN, FUNDARPE, además de representantes de otros bienes ya registrados, como el *Jongo do Sudeste* y el *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. El seminario consistió en una serie de mesas redondas y grupos de trabajo donde los *maracatuzeiros*, después de haber asistido a las discusiones acerca del significado y posibilidades de la salvaguarda, pudieron intercambiar experiencias y exponer sus propuestas para los *maracatus-nação*. Así,

como fue señalado por Elaine Monteiro y Mônica Pereira do Sacramento, en el artículo que relata el proceso de construcción de acciones para la salvaguarda del *jongo*,²⁷⁵ el equipo del INRC de los *maracatus* también estaba preocupado por un “hacer con” y no un “hacer para” los *maracatuzeiros*, de modo que el seminario representó una acción exitosa en ese ámbito. La principal preocupación fue crear condiciones para que los propios *maracatuzeiros* pudieran dirigir y ser protagonistas de la construcción de futuras acciones de salvaguarda después de la obtención del registro como patrimonio. Al final de las actividades de los grupos de trabajo, las propuestas fueron reunidas y discutidas entre todos los *maracatuzeiros*.

Antes de la realización de este seminario, durante las entrevistas fue posible percibir que la idea que los *maracatuzeiros* tenían de salvaguarda estaba relacionada principalmente con el mercado. Las propuestas más mencionadas fueron el aumento de contratos para shows y mejores pagos. Propuestas relativas a actividades comunitarias o acciones que resultaran en un mayor empoderamiento de los *maracatus-nação* y su gente raramente se mencionaban. Cuando se trata de culturas consideradas tradicionales, la relación con el mercado es siempre un tema delicado, en vista de los discursos de la UNESCO en los 90 y su preocupación con la mercantilización de dichas culturas. Sin embargo, por más que no se pueda negar el riesgo que ese proceso representa, tampoco se puede demonizar al mercado ni evaluar su influencia sobre las culturas populares con un juicio de valor. A partir de los relatos y reflexiones expuestas a lo largo de esta tesis, fue posible percibir que los *maracatuzeiros* no son un grupo aislado de la sociedad más amplia, y como los demás ciudadanos, también buscan una vida digna y el disfrute de las ofertas existentes en la sociedad capitalista, es decir, desean formar parte de la sociedad de consumo. Como apunta Arantes:

*Grupos sociais cujo patrimônio cultural ou natural é identificado pelas agências de preservação como excepcional e, por essa razão, digno de salvaguarda, muitas vezes se transformam em recursos usados para a produção de bens de consumo e serviços. Em consequência, são envolvidos e enredados pelos sistemas globais de circulação – de pessoas, signos, bens de consumo e capital–, que operam em múltiplas escalas e impõem a eles demandas quantitativas e qualitativas de uma nova espécie (ARANTES, 2017, p. 54)*²⁷⁶

²⁷⁵ Ver: Monteiro & Sacramento, disponible en:

http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pontao_de_cultura_de_bem_registrado_e_salvuarda_de_patrimonio.pdf

²⁷⁶ Grupos sociales cuyo patrimônio cultural o natural es identificado por las agencias de preservación como excepcionales y, por esta razón, digno de salvaguardia, muchas veces se transforman en recursos

Además, Yúdice (2002) destaca que en la actualidad la cultura se convirtió en un recurso para el desarrollo económico y a veces sus fines utilitarios, es decir, generar ingresos, se consideran más importantes que sus fines identitarios, simbólicos o incluso estéticos. Por esta razón, al considerar dichas contradicciones características de las realidades sociales, es necesario atender la legitimidad de los deseos de los *maracatuzeiros* conectados al mercado, deseos que no deberían ser reprimidos. Según García Canclini, la cultura debería ser comprendida:

Não só como como ferramenta de autoestima ou como símbolo folclórico, mas como alternativa inteligente para gerar bônus econômico, distribuição de renda e consequentemente, desenvolvimento sustentável garantindo às comunidades locais, possuidoras desses ativos criativos e imateriais, 'iguais possibilidades de acesso aos bens da globalização'". (CANCLINI, 1996 apud PT, 2002, p. 14-15 apud LOPES, 2015, p. 174)²⁷⁷

Finalmente, es importante destacar que, así como hay intelectuales preocupados con la coerción del mercado, hay que reflexionar sobre la imposición de lo comunitario, que a veces suele ser la postura de algunas políticas estatales (OCHOA, 2003). Tal pensamiento también es algo incongruente, dado que representa una postura ingenua en relación a la realidad concreta de los agentes de las culturas populares, sus dinámicas y resignificaciones. Además, dicha postura termina por representar una discriminación en relación al protagonismo de los *maracatuzeiros* en sus decisiones. Es fundamental que los gestores de políticas públicas de patrimonio y estudiosos del tema estén conscientes de que estos cambios en la producción, circulación y consumo de la cultura también requieren cambios en la percepción sobre cómo configurar un patrimonio; el no percibir las relaciones sociales que condicionan el bien que será patrimonializado interfiere negativamente en la construcción de políticas públicas eficaces (GARCÍA CANCLINI, 1993).

A pesar de las preocupaciones relativas a cualquier imposición, es necesario estar atento a las diferentes percepciones e interpretaciones existentes en la obtención

utilizados para la producción de bienes de consumo y servicios. Consecuentemente, son enredados por los sistemas globales de circulación – de personas, signos, bienes de consumo y capital – que operan en múltiples escalas e imponen a ellos demandas cuantitativas y cualitativas de una nueva especie (ARANTES, 2017, p. 54)

²⁷⁷ No solo como herramienta de autoestima o como símbolo folclórico, sino como alternativa inteligente para generar *bonus* económicos, distribución de la renta y por consecuencia, desarrollo sustentable, que garantice a las comunidades locales, poseedoras de esos activos, creativos e inmateriales, 'iguales posibilidades de acceso a los bienes de la globalización' (CANCLINI, 1996 apud PT, 2002, p. 14-15 apud LOPES, 2015, p. 174).

del registro como patrimonio cultural inmaterial, principalmente para no hacer que los usos comerciales y turísticos del patrimonio distorsionen su carácter comunitario (que todavía existe) y beneficien a productores y empresarios en lugar de a los agentes del bien. Finalmente, y acudo una vez más a Yúdice (2002), la cultura es recurso no sólo para el desarrollo económico, sino también para el desarrollo social, generación de ciudadanía cultural y obtención de derechos. En Latinoamérica no son pocos los estudiosos que ya presentaron tal preocupación: (CENDEJAS, 2014; GARCÍA CANCLINI, 2012b; CHAVES ET AL, 2010; MACHUCA, 2014; MANTECÓN 2010; MARTÍN BARBERO, 2009; NIVÓN, 2010).

Frente a la visión muchas veces esencializada que el poder público tiene de las culturas tradicionales y la visión a veces mercadológica que no sólo estos productores y empresas sino mismo el poder público manifiesta, es necesario estar atento a que los cambios en las formas de expresión y organización de las culturas tradicionales no sean el problema; lo principal es pensar de dónde vienen esos cambios y quiénes son los protagonistas de ellos, o sea, si surgieron por decisión de los agentes del bien o por imposiciones del mercado o gestores de políticas públicas (GARCÍA CANCLINI, 1993).

Con base en lo expuesto, hay que destacar que en este ámbito existe el riesgo de salvaguardar solamente la forma de expresión del bien y olvidar lo más importante, que son las personas que detentan o realizan dicho bien. De hecho, en una crítica a la comprensión de patrimonio inmaterial por la UNESCO y sus acciones de protección, hay intelectuales que señalan justo el énfasis que el órgano da a los productos y oficios en lugar de a los procesos y acciones que los originaron (VILLASEÑOR & ZOLLA, 2012 *apud* YÚDICE, 2017), cuando son éstos los que están directamente ligados a las personas. Además, es necesario estar atento a que la salvaguarda no ignore las disputas y dimensiones de poder (GARCÍA CANCLINI, 2012b). En ese sentido, por medio de esas políticas se vuelve necesario garantizar los derechos sociales y culturales que disminuyan las desigualdades en que viven los agentes del bien y las condiciones para que puedan dar continuidad a su cultura de forma digna.

Después del seminario las propuestas aumentaron, entonces se propuso la construcción de un museo para los *maracatus-nação* que albergara no sólo muestras y documentos referentes a la memoria de los *maracatus* sino también actividades culturales, talleres de capacitación sobre producción cultural y audiovisual, condiciones para la compra y remodelación de sedes y un calendario fijo de *performances*

garantizado por el poder público. Con el seminario fue posible retomar, sin imposiciones o juicios de valor, la preocupación no sólo por el mercado cultural sino también por las prácticas comunitarias entre los *maracatus*.

En los capítulos anteriores fue posible observar cómo, a lo largo de su trayectoria, los *maracatus-nação* han ganado espacio en el mercado e incluso más reconocimiento por parte del Estado. La solicitud de su registro como patrimonio puede considerarse un ápice de este proceso, pues por lo menos fundamenta la importancia que el *maracatu-nação* tiene como símbolo de la identidad pernambucana. En esta tesis también se ha discutido acerca de cómo en el pasado no había un mayor interés de los primeros grupos de percusión de Pernambuco en mezclarse o ser reconocidos como *maracatus-nação* auténticos. Sin embargo, con el aumento de popularidad de los *maracatus* tradicionales esa situación ha cambiado y, como se ha mencionado, algunos grupos de percusión compuestos de *batuque* y simulacro de corte real comenzaron a reivindicar la identidad de *maracatu-nação* aun sin el reconocimiento de los demás *maracatuzeiros* de la AMANPE.

En la ocasión del INRC esto representó una polémica: como equipo de investigación responsable del proyecto, tendríamos la posibilidad de delimitar e incluir en el inventario los grupos que considerábamos *maracatus-nação* tradicionales. Sin embargo, si estos grupos de percusión también fueron inventariados y clasificados como grupos tradicionales, también tendrían derecho a las políticas de salvaguarda, a pesar de encontrarse en condiciones materiales y estructurales superiores a los demás, debido a su conocimiento del universo de la producción cultural y su mercado. Es necesario recordar que la UNESCO, al mostrarse preocupada por las consecuencias del mercado que rodea los bienes de naturaleza inmaterial, destaca en sus acuerdos la importancia de establecer políticas patrimoniales que puedan proteger esos bienes de la influencia mercantil de carácter negativo. Así, a pesar de no estar inventariados, estos grupos también fueron entrevistados para fundamentar nuestra decisión, los resultados de esas entrevistas se presentaron en el dossier. Intelectuales como Regina Abreu (2005) discutieron acerca del poder del antropólogo en seleccionar y definir los bienes que serán registrados y el riesgo de jerarquizarlos, pues como investigadores que intentan contribuir a la construcción de autonomía para los grupos tradicionales, no podríamos permitir que las desigualdades y la exclusión a la que están sometidos esos grupos en la sociedad se repitieran en su INRC.

Es sabido que la desigualdad de condiciones existe no sólo entre los *maracatus-nação* y grupos de percusión, sino también entre los *maracatus* mismos. Por esta razón decidimos registrar, entrevistar y llenar fichas para cada uno de los *maracatus* tradicionales existentes. Entre los *maracatus-nação* existe una disparidad evidente entre los grandes grupos, que poseen mejores condiciones estructurales, de divulgación e inserción en proyectos culturales y en el mercado, y los grupos menores, que sobreviven a pesar de las enormes dificultades que enfrentan. Durante el inventario buscamos romper estas jerarquías, de modo que los grupos que no fueron contemplados en sus propias fichas, no lo fueron principalmente debido a falta de contenido, o bien, al cierre parcial o total de sus actividades (*Elefante, Sol Nascente, Linda Flor*) o por dificultades en la relación con los liderazgos del grupo (*Estrela de Olinda, Lira do Morro da Conceição*). Sin embargo, los líderes de estos grupos fueron entrevistados, se elaboró el registro de sus actividades (cuando existían) y una ficha completa en los campos anexos del INRC.

Paralelamente a la preocupación de la UNESCO, según la cual la globalización coloca los patrimonios inmateriales en riesgo, existen intelectuales que observan dimensiones positivas en el fenómeno. Según Eduardo Nivón y Ana Rosas Mantecón (2010), la globalización ejerció un papel fundamental en el contexto de la gestión de patrimonios “reconociendo sus potenciales económicos y como factor de desarrollo con la consiguiente multiplicación de los agentes involucrados y el redimensionamiento de sus ámbitos de negociación e influencia” (2010, p. 9). Ya Arantes (2017) destaca que la globalización no sólo aumenta y amplifica una realidad anterior sino que estimula el surgimiento de nuevas necesidades y tendencias, así como la incorporación de nuevos valores éticos y estéticos. Por último, intelectuales como Jesús Martín Barbero (2009) añaden que en Latinoamérica hubo una renovación del patrimonio, o sea, una reconversión en recursos económicos y una articulación productiva de lo local con lo global, además de hacer énfasis en que la diversidad cultural implica el desplazamiento del protagonismo del Estado hacia el ciudadano. En mi opinión, corresponde al Estado colaborar en el empoderamiento del ciudadano, y por esta razón es fundamental pensar hasta qué punto las políticas públicas de cultura han contribuido al reconocimiento de que los agentes del bien son también poseedores de derechos. El análisis de políticas públicas para el patrimonio inmaterial, no sólo a nivel federal sino también estatal, puede tornar la discusión más densa.

Al evaluar la política de *Registro do Patrimônio Vivo*²⁷⁸ en Pernambuco, por ejemplo, Isabel Guillen (KOSLINSKI & GUILLEN, 2017b) señala su ineficacia en términos de fomento al desarrollo y autonomía de los grupos representantes de las culturas populares. La ley estatal tiene como principal objetivo la valorización de dichas culturas y otorga el título de patrimonio inmaterial a *mestres* y/o grupos a los cuales ofrece becas vitalicias, y en contrapartida, solicita a los beneficiarios que se comprometan en acciones que garanticen la reproducción de su saber. Guillen afirma que la relación de los *mestres* contemplados no representa la diversidad de culturas existentes en el estado y agrega que las acciones para la difusión y reproducción de dichas culturas son tímidas. Además, la intelectual llama la atención sobre el carácter ennoblecedor del proyecto. Al tomar como ejemplo uno de los dos *maracatus-nação* que recibieron el título, la intelectual destaca el testimonio del *mestre* Afonso Aguiar, del *maracatu Leão Coaroadado*, quien en una ocasión había afirmado: “todos têm cultura, mas só alguns são patrimônio”,²⁷⁹ lo que evidencia la estrategia de distinción utilizada por el *mestre* gracias al título que su *maracatu* ostenta, lo cual refuerza los discursos a favor de una “tradición” y afirma las desigualdades entre los grupos. Finalmente, citando a Acserald (2009, p. 273-274), Guillen afirma que “*a categoria patrimônio se encontra associada a um processo de atribuição de valores, incorrendo no risco de vermos ser transformado esse conceito naquilo que o conceito de cultura já representou no século XVIII, ou seja, marca distintiva de classes superiores, erudição, estratégia de distinção social*”.²⁸⁰

Para complementar el ejemplo de políticas patrimoniales de carácter ennoblecedor en Pernambuco, la intelectual cita el ejemplo de la *Assembleia Legislativa de Pernambuco*²⁸¹ que distribuyó títulos de patrimonio inmaterial a diversos bienes, desde platillos representativos de la culinaria local hasta tradicionales ferias de comida callejera, sin exigir ningún tipo de inventario del bien o proponer planes de salvaguarda. Eso generó un intenso debate en la prensa acerca de los significados de la distribución aleatoria del título de patrimonio inmaterial, lo cual muestra que hay distintas

²⁷⁸ “Registro del Patrimonio Vivo”

²⁷⁹ “Todos tienen cultura pero solamente algunos son patrimonio.”

²⁸⁰ La categoría de patrimônio se encuentra asociada a um processo de atribuição de valores, incurriendo en el riesgo de ver esse conceito transformado en lo que um día el concepto de cultura ya representó en el siglo XVIII, es decir, marca distintiva de clases superiores, erudição, estratégia de distinção social.

²⁸¹ “Asamblea Legislativa de Pernambuco”

concepciones de patrimonio y la salvaguarda está en el centro del debate (KOSLINSKI & GUILLEN, 2017b).

A pesar de las limitaciones del PNPI, el programa ha sido considerado exitoso por intelectuales como Sant'Anna (2017). El programa fue considerado innovador y por esto estuvo sujeto a pruebas y experimentos, sin embargo, para la intelectual, el IPHAN mostró una gran capacidad de flexibilidad y adaptación al aprender de los errores, reformular y reglamentar sus procedimientos. Según sus estudios, a lo largo de 15 años de implementación, el programa presentó diversas conquistas y reconocimiento. Como datos relevantes están la buena recepción social y el gran interés que ha despertado la salvaguarda de los bienes inmateriales, lo cual se confirmaría principalmente por el gran número de solicitudes de registro e inventario que llegaron al IPHAN a partir de los años 2000. Los datos oficiales arrojan que entre 2002 y 2017, 41 bienes ya fueron registrados, 35 procesos están en instrucción, 58 fueron archivados, 38 se encuentran en análisis preliminar y aproximadamente 160 inventarios fueron concluidos en todas las regiones del país.

A pesar del alto número de solicitudes de registro e inventario, es necesario atender cada proceso y averiguar de dónde provienen las solicitudes. A partir del estudio de caso presentado en este capítulo, se observó cómo este detalle puede interferir y generar impactos en los procesos de inventario y salvaguarda.

6.4 La incertidumbre del periodo pos-registro

El 3 de diciembre de 2014, el *maracatu-nação* tuvo su registro aprobado por el IPHAN en Brasíla, con la presencia del presidente de la AMANPE, Fábio Sotero. La ceremonia que entregó el título de Patrimônio Cultural de Brasil fue realizada en Recife el día 18 de agosto de 2015, y también Fábio Sotero fue escogido para representar a los *maracatus-nação*. En entrevista para el *Portal Cultura PE*, el *maracatuzeiro* expresa satisfacción por la obtención del registro por parte de los *maracatus* y también se muestra orgulloso por haber participado en el proyecto que inventarió el bien. Por último, dice creer que con la concretización del registro, los *maracatus* conquistan más respeto y oportunidades, principalmente para los grupos más pequeños.

De hecho, con el registro de patrimonio inmaterial, los *maracatus-nação* comenzaron a tener preferencia en algunas convocatorias de fomento a la cultura, como

el FUNCULTURA,²⁸² fondo estatal que financia proyectos culturales de múltiples lenguajes en Pernambuco. El IPHAN no se compromete a otorgar ningún tipo de recurso financiero para la realización de la salvaguarda. Lo que el órgano exige es que los agentes del bien cultural registrado formen un comité gestor y entreguen un plan de salvaguarda que puede o no ser aprobado por el IPHAN. De esta forma, con el registro como patrimonio inmaterial y un plan de salvaguarda aprobado por el IPHAN, los *maracatus-nação* tiene un “sello” que les confiere mayor legitimidad, como si fuera un *upgrade* en su currículo. Sin embargo, para poner el plan en práctica, los *maracatuzeiros* necesitan concursar en estas mismas convocatorias de fomento a la cultura, lanzadas por órganos federales, como el Ministerio de Cultura, y otros estatales, municipales, e incluso por la iniciativa privada, a través de empresas de telefonía o bancos, por ejemplo. En este sentido, contar con el registro de patrimonio inmaterial no los exime de escribir un proyecto con objetivo, justificación, detalles de las etapas de ejecución y presupuesto, lo que sigue siendo un desafío para grupos sociales compuestos por personas con bajo acceso a la educación. De este modo, la dependencia de agentes externos como productores culturales o intelectuales para escribir tales proyectos sigue siendo una realidad. Así, la práctica de hacer uso de las relaciones personales para obtener beneficios, tan presente no sólo entre los *maracatus-nação* sino también entre otros representantes de las culturas populares está lejos de terminar.

Para agravar la situación, nada impide que algún *maracatu-nação* en especial inscriba un proyecto por sí solo, como una acción de salvaguarda individual, ni que tenga éxito en la convocatoria. Eso fue lo que ocurrió con el *maracatu Leão Coroado*, grupo que posee el título de *Patrimonio Vivo* y que, desde el *boom* de los *maracatus-nação* tiene la simpatía del gobierno de Pernambuco por ser considerado uno de los más antiguos. Cabe resaltar que la mayor parte de los agentes del gobierno responsables de lidiar con las culturas populares no consideran en las controversias el hecho de que la mayoría de las supuestas fechas de fundación carecen de comprobación histórica, pero sí fundamentan el ideal de tradición tan valorado por estos poderes. Estos agentes tampoco tienen en cuenta el aumento de la desigualdad entre los grupos cuando eligen un *maracatu-nação* como el “representante de los *maracatus*”. En este sentido, es posible percibir que para los poderes públicos de Pernambuco, las culturas populares

²⁸² Para más información ver: <http://www.cultura.pe.gov.br/funcultura/>

son comprendidas mucho más como “consenso” que como disputa de poder, tal como apuntan Villaseñor & Zolla (2012) citados en el estudio de George Yúdice (2017).

El *maracatu* en cuestión, con el apoyo de productores culturales experimentados, aprobó un proyecto de salvaguarda del grupo por medio del FUNCULTURA en 2014, y recaudó una suma cercana a los 60 mil dólares. El proyecto tenía por objetivo producir un documental compuesto por imágenes de acervo y actuales, testimonios del pasado y del presente, que mostraban la trayectoria del grupo con sus conquistas y dificultades, un libro con artículos sobre el grupo y un CD.²⁸³ En este ejemplo se observa también una salvaguarda enfocada a los productos patrimoniales y su potencial de comercialización, así como una visión estereotipada de las culturas populares (VILLASEÑOR & ZOLLA, 2012 *apud* YÚDICE, 2017).

Entre 2015 y 2017, los *maracatuzeiros* intentaron formar su comité gestor de salvaguarda, pero no lograban presentar su plan. Por lo visto, los esfuerzos del seminario de 2012, donde se discutió la cuestión y se esbozó un plan piloto, no fueron suficientes para concretarlo. Este *impasse* fue causado por una serie de contextos. Ante todo, hay que destacar la mencionada falta de articulación entre los *maracatuzeiros* y la debilidad de la AMANPE como asociación, o sea, los *maracatuzeiros* todavía enfrentan dificultades para dejar sus rivalidades de lado, dialogar y trabajar en favor de un beneficio colectivo.²⁸⁴ El diálogo entre los *maracatuzeiros* y el fortalecimiento de la AMANPE es fundamental para que la asociación pueda presentar las convocatorias de fomento, proyectos que beneficien a todos los grupos, y frenen la práctica de grupos que, por relaciones personales influyentes, obtienen exclusivos recursos para su *maracatu*.

Por otro lado, no se puede olvidar del papel del Estado en todo esto. En primer lugar, es necesario recordar que fue el gobierno de Pernambuco el que solicitó al IPHAN el registro del *maracatu-nação* como patrimonio. A pesar de la recomendación de que los agentes del bien sean partícipes del plan de salvaguarda, no se impide la participación de agentes del poder público o de la academia en el comité de salvaguarda; es decir, nada impide que el Estado, que solicitó el registro sin consultar directamente a los *maracatuzeiros*, tome la iniciativa de acercarse a la AMANPE y

²⁸³ Para más información acerca del proyecto, ver: <http://www.cultura.pe.gov.br/canal/patrimonio/projeto-de-salvaguarda-do-leao-coroado-sera-apresentado-no-ccc-recife/>

²⁸⁴ Según Fabio Sotero, actual presidente de la AMANPE, en este año de 2018 los *maracatuzeiros* lograron formar un comité de salvaguarda y cuentan con el apoyo de un agente del IPHAN para el proyecto.

ofrezca su apoyo para la concretización de dicho plan. ¿Por qué el Estado se silencia? ¿Cuál sería el verdadero interés del gobierno de Pernambuco al solicitar el registro de los bienes culturales sino su salvaguarda?

Sant'Anna (2017), al discutir acerca de los desafíos de la implementación de las políticas federales de salvaguarda, destaca como problema la dificultad de comprensión de los sentidos de obtener el registro de patrimonio por parte de los agentes de los poderes ejecutivos y legislativos tanto federales como estatales y municipales. Para ella, muchos de estos agentes se apropian de la noción de patrimonio con fines meramente político-partidarios y de imagen, aun en contra de las directrices de IPHAN, y simplemente otorgan el título a prácticas culturales, sin contraer compromiso alguno con los grupos sociales involucrados con las culturas o la implementación de su salvaguarda.

Sin embargo, por su parte, el IPHAN también se alinea con estos representantes de los poderes públicos al defender una visión de patrimonio inmaterial amparada en jerarquías donde ciertos aspectos o vertientes de las culturas son consideradas más valiosas que otras con base en criterios impuestos desde arriba. En este sentido, lo que antes era considerado folclore pasa a ser conocido como cultura popular y, actualmente, patrimonio inmaterial. En consecuencia, los patrimonios inmateriales de la actualidad serían las “representaciones folclóricas autorizadas” (YÚDICE, 2017). Para el gobierno de Pernambuco dichas representaciones valen para legitimar su discurso en favor de la diversidad cultural, tan en boga en tiempos de demandas de reconocimiento, al mismo tiempo que se vuelve algo capitalizable para las industrias del entretenimiento y turismo.

En su artículo *Músicas Plebeias* (2017), George Yúdice señala las controversias que rodean los discursos a favor de una posible patrimonialización de vertientes musicales como la *champeta* colombiana o el *funk* carioca, ritmos que ganan popularidad en redes sociales y en el circuito cultural de las periferias de distintas regiones de sus países, protagonizados y consumidos por las clases populares, y que funcionan como constructores de identidad para estos grupos. Por ser considerados vulgares, de mal gusto e inmorales debido a la incitación al sexo y una supuesta objetivización de las mujeres, estos ritmos fueron blanco de críticas cuando surgió el discurso a favor de una patrimonialización. Yúdice afirma que estos juicios provienen de una élite intelectual y vertientes del poder público que adoptan sus propios criterios estéticos acerca de lo que tiene valor, y cuando se refieren a vertientes de origen

subalterna, solamente serían dignas de patrimonialización aquellas que son comprendidas como culturas populares tradicionales. Sin embargo, estas mismas culturas, las “representaciones folclóricas autorizadas”, antes de ser elevadas a este grado, también eran consideradas vulgares por las élites del pasado. Un ejemplo es el caso del *samba* en Brasil, estigmatizado antes de su elevación a símbolo de identidad nacional, que incluye el proceso de “domesticación” que dichas culturas padecieron para ser aceptadas por las clases más acaudaladas.

Las reflexiones de Yúdice sirven no sólo para ilustrar la arbitrariedad en la elección de lo que merece o debería tener derecho a ser registrado como patrimonio, sino también para destacar los múltiples intereses detrás de dichas elecciones. Sin lugar a dudas, la *champeta* y el *funk* son considerados patrimonio por sus agentes y demás personas que viven y disfrutan de estas culturas; sin embargo, a diferencia de las culturas populares que todavía no tienen éxito en los medios masivos, estas culturas no necesitan de salvaguarda. Así que no sería su (falta de) calidad lo que debería impedirles recibir tal registro, sino más bien, su actual sustentabilidad, independiente de los recursos públicos. Como afirma Yúdice: “O plebeu pode continuar a ser o que é sem necessidade de se purificar e se transformar em uma cultura popular patrimonizável” (2017, p. 91).²⁸⁵ Los *maracatus-nação* que ya están en la categoría de cultura patrimonializable necesitan ser vistos como lo que son por los poderes públicos en general: ciudadanos de derecho y no objetos desechables, agenciados cuando al gobierno le conviene.

En síntesis, la situación pos-registro de los *maracatus-nação* ilustra una serie de problemas y controversias. Por un lado está un gobierno que se ausenta de un proceso iniciado por su voluntad; por otro están los *maracatuzeiros* que, además de no lograr articularse, esperan del Estado una postura asistencialista; por último, está el PNPI, que a pesar de sus conquistas, necesita tomar en consideración las dificultades de adaptación a sus procesos y políticas por parte de los agentes del bien. Según Arantes (2017), que fue uno de los responsables de la formulación del INRC:

Um dos principais desafios à preservação do patrimônio cultural (material ou imaterial) é a capacidade de efetuar uma mudança de escala adequada entre as diretrizes gerais formuladas à distância, pelas instituições que elaboram as políticas, e as circunstâncias locais da vida social. Esse desafio teórico e prático que se apresenta aos especialistas em patrimônio inclui necessariamente uma

²⁸⁵ El plebeyo puede seguir siendo lo que es sin la necesidad de purificarse y transformarse en una cultura popular patrimonializable (2017, p. 91).

crítica de seu próprio papel e posição no ambiente social onde acontecem tanto o diálogo intercultural quanto as negociações políticas (ARANTES, 2017, p.55)²⁸⁶

El ejemplo del caso de los *maracatus-nação* muestra que hay un evidente desfase, no sólo entre las expectativas del PNPI y las de los agentes del bien cultural sino también entre los códigos de una política formulada por representantes de los poderes públicos y los códigos de los representantes de los bienes registrados como patrimonio. Al discutir acerca de esta inadecuación, Sant'Anna (2017) agrega que:

É preciso permitir que a realidade e as necessidades, em última análise, conduzam a ação, pois são as normas e os procedimentos institucionais que devem se adaptar a elas, e não o contrário. Não se permitir, sobretudo, que um excesso de burocracia administrativa obscureça a percepção da realidade e das ações efetivamente necessárias para que o sucesso dessa política continue. (SANT'ANNA, 2017, p. 105)²⁸⁷

Finalmente, se considera importante destacar que, sin un diálogo eficaz entre poderes públicos de distintos ámbitos y agentes de los bienes culturales registrados, a través del cual se encuentren soluciones para los problemas señalados en esta discusión, difícilmente un programa como el PNPI será capaz de fomentar la autonomía, sustentabilidad y futura independencia de estos grupos respecto a los recursos públicos. Como diría la filósofa Marilena Chauí (*apud* LACERDA ET AL, 2010, p.126): las leyes que parecen inocuas o incomprensibles están hechas para ser transgredidas y no transformadas, de modo que la función de la ley sería la conservación de privilegios y el ejercicio de la represión. Es decir, si el Estado sólo puede firmar convenios con los que son capaces de comprender sus códigos, este Estado se revela excluyente y no parece ser de su interés el democratizar los beneficios y generar igualdad para todos, sino sólo para una élite.

²⁸⁶ Uno de los principales retos a la preservación del patrimonio cultural (material o inmaterial) es la capacidad de efectuar un cambio de escala adecuada entre las directrices generales formuladas desde lejos, por las instituciones que elaboran las políticas, y las circunstancias locales de la vida social. Este reto teórico y práctico que se presenta a los especialistas en patrimonio, incluye necesariamente una crítica de su propio rol y posición en el ambiente social en donde ocurren tanto el diálogo intercultural, cuanto las negociaciones políticas. (ARANTES, 2017, p.55)

²⁸⁷ Es necesario permitir que la realidad y las necesidades, en último análisis, conduzcan la acción, pues son las normas y los procedimientos institucionales los que deben adaptarse a ellas, y no al contrario. No se debe permitir, sobre todo, que un exceso de burocracia administrativa oscurezca la percepción de la realidad y de las acciones efectivamente necesarias para que el éxito de esa política continúe (SANT'ANNA, 2017, p. 105).

A partir de lo expuesto, se concluye que no existen garantías de que las condiciones de los *maracatus-nação* que ahora tienen el registro de patrimonio serán más igualitarias. Todo indica que la concretización de una salvaguarda eficaz dependerá de la articulación entre ellos y el fortalecimiento de su asociación. La simple obtención de recursos financieros sin un plan adecuado de utilización y la falta de calificación para ejercer estos recursos contribuyen a que la autonomía y sustentabilidad de los grupos no se consoliden. Sin embargo, creo que después de todo el proceso de inventario y registro, los *maracatus-nação* se fortalecieron políticamente y poseen herramientas que pueden facilitar su articulación entre ellos, con el mercado y los poderes públicos. Lo que queda es el deseo de que la salvaguarda pueda traer mejoría para estos grupos, que puedan gestionarla con autonomía y que sirva de ejemplo para otros patrimonios inmateriales que a pesar de todo solicitarán sus registros y salvaguardas.

Consideraciones Finales

Esta tesis trató de mostrar los procesos por los cuales los *maracatus-nação* han pasado a lo largo de la última década del siglo XX y principios del XXI. Estos procesos, comunes a otras manifestaciones de las culturas populares del mundo, hacen que ya no sea posible tener una visión ingenua o esencializada de estas culturas, que ya no pertenecen, si es que alguna vez pertenecieron, a comunidades aisladas de la sociedad más amplia. En las culturas populares de la contemporaneidad, no sólo sus formas de expresión sino también sus agentes se globalizan, articulan sus saberes y negocian constantemente con el mercado y sus representantes, ya sean productores culturales, empresarios, consumidores o el Estado (cuando éste decide operar con directrices mercantiles). El mercado cultural representa un campo de disputa con asimetrías evidentes, sin embargo, este campo no es algo de lo que los *maracatuzeiros* quieran verse excluidos. Ya se observó que el sistema capitalista tiene como característica absorber todo en su particular modo de producción, pero se suma a esto que, con la consolidación de la globalización, la reproducción del sistema de relaciones capitalistas también se culturaliza (YÚDICE, 2002), y para que se comprenda la cultura dentro de este contexto es preciso evaluar su proceso de producción, circulación y consumo (GARCÍA CANCLINI, 1983).

Al entrar al mercado, las culturas populares pueden elevar algunos de sus aspectos a la categoría de “arte” o técnica, y en la medida en que un saber se convierte

en una técnica, este saber se vuelve pasible de enseñanza y venta; así, los procesos culturales se resignifican. El mercado en torno a los *maracatus-nação* presenta una demanda de saberes como percusión y danza, que son dinámicos, enseñables e innovadores; lo novedoso es el motor del mercado, es lo que mantiene a los consumidores interesados. Sin embargo, este mismo mercado que “moderniza” a los *maracatus* favoreció la emergencia de símbolos sagrados, un discurso de apego a la tradición y a la ancestralidad, que supuestamente tienen un carácter “inmutable”. Lo que puede parecer contradictorio en un principio, en verdad es consecuencia del sistema en que los grupos se insertan, pero si se ve según su lógica, tal actitud no es incoherente. Ante este contexto, es difícil mantener una postura binaria en relación a las culturas populares (GARCÍA CANCLINI, 1983; YÚDICE, 2002), como si tradición y modernidad representaran polos opuestos.

El mercado en torno a los *maracatus-nação* no vende sólo espectáculos o enseñanza de técnicas sino también la sensación de conexión y pertenencia a estilos de vida menos secularizados y más comunitarios; estilos de vida supuestamente distintos y contrarios a la lógica de la sociedad más amplia. En este sentido, lo que se considera tradicional también porta un sello de “exótico” que a su vez se conecta al discurso celebratorio de la diversidad cultural, tan manido las últimas décadas. Dichos discursos dialogan con la emergencia de identidades múltiples, fluidas y a veces efímeras, y son apropiados tanto por movimientos sociales que afirman sus identidades, principalmente con fines políticos, como también por personas en principio “ajenas” a dichas culturas, personas que configuran “nuevas” identidades y utilizan el aprecio por la diversidad cultural para legitimar estilos de vida considerados alternativos o *cool*, y así establecen mecanismos de distinción. Los festivales de música en Inglaterra y la búsqueda de vivencias y conexión con los *maracatuzeiros* por parte de los jóvenes de los grupos de percusión son representativos de dicha situación.

En el pasado, los *maracatus-nação* vivían una situación marginal que no despertaba mayor interés a las clases más abastadas o personas ajenas a su entorno. Con la inserción en el mercado, dichos grupos obtuvieron mayor visibilidad, crecieron en cantidad, protagonizaron un modelo innovador de carnaval para el siglo XXI y llevaron sus formas de expresión a regiones lejanas. El interés del mercado hizo que los *maracatus* obtuvieran ingresos más significativos y regulares del poder público, especialmente los provenientes de los cachés de los *performances* carnavalescos,

además de proporcionar ingresos a algunos grupos a través de los talleres e intercambios con los grupos de percusión de las clases medias.

Por otro lado, el mercado no logra a incluir a todos los *maracatus-nação* de manera igualitaria. Los grupos que menos dominan los códigos de la producción cultural y/o que no se relacionan con las personas de las clases medias, son los que más enfrentan dificultades. Así, que la relación de los grupos de percusión con los grupos tradicionales, puede fomentar el aumento de la desigualdad entre los últimos. Dicha relación también trae consigo el constante riesgo de expropiación de la cultura de los *maracatus*, situación de la cual los *maracatuzeiros* tienen consciencia, por lo que idean estrategias muy particulares para mantener el “control” y autonomía de su cultura. Finalmente, y quizá, el punto más importante, repetido en diversas ocasiones en esta tesis, es recordar que, al igual que en el pasado, la mayoría de los *maracatuzeiros*, incluidos los de los grupos más populares, sigue en situación de pobreza y vulnerabilidad social a pesar del éxito de sus formas de expresión.

El campo que se ha propuesto esta investigación es demasiado amplio y complejo, pues revela muchos problemas y reflexiones, motivo por el cual enlazar sus conclusiones no representa una tarea sencilla. Dicha complejidad exigió distintos instrumentos de investigación, por eso se optó por la etnografía multisituada. Dicha opción tampoco resultó fácil, pero la investigación no habría sido posible sin observar los distintos lugares de enunciación, lugares no solamente físicos, sino también virtuales, ya que por medio de las redes sociales fue posible observar discursos y la interacción entre *maracatuzeiros* y jóvenes, los códigos utilizados en su comunicación, los tópicos y publicaciones que generaban más *likes* y comentarios. Las redes sociales revelaron lo que era importante para los distintos agentes y sin duda es un instrumento de investigación fundamental en la contemporaneidad. Según Marcus (1998), la etnografía multisituada implica seguir distintas líneas, analizar datos y establecer asociaciones entre lugares y hechos, a fin de observar las distintas caras de un mismo fenómeno que dialogan entre sí o que se sobreponen. La clave para la investigación consistió en la observación de las redes y las relaciones que influyeron en los grupos.

Al pensar acerca de los *maracatus-nação* en la contemporaneidad no se puede ignorar las redes donde se insertan, incluso cuando la investigación opta por abordar un aspecto “local” de la cultura, como su religiosidad, por ejemplo. Esto fue parte de mi tema de maestría y el trabajo de campo me enseñó que la vivencia religiosa no se restringía a la comunidad, sino que el modo de articularse también buscaba incluir a los

jóvenes de clase media que se conectaban al grupo y legitimar una “autenticidad” frente a los poderes públicos y productores culturales.

El trabajo de campo para mi investigación de maestría y para el inventario cultural de los *maracatus-nação*, me quitó la mirada ingenua frente a los agentes de las culturas populares, pues percibí que los *maracatuzeiros* no eran ajenos a los valores y demandas de la sociedad más amplia, que no vivían su cultura como mera repetición de hábitos y costumbres del pasado o por la fuerza de la tradición. Percibí que tenían capacidad de actuar sobre su cultura, que encontraban estrategias para alcanzar sus objetivos, que no eran sujetos pasivos y que, como yo y mis compañeros de clase media, podían asumir múltiples identidades. Eran personas a quienes les gustaba el *maracatu*, ritmo tradicional, pero también las músicas masivas de gran popularidad, que muchas veces son tildadas de “baja calidad y sofisticación” por la misma clase media que aprecia el *maracatu*.

Entré al campo de mi investigación doctoral contaminada por los referentes que obtuve de mi vivencia en los grupos de percusión de Curitiba y con los jóvenes de clase media que pasaban temporadas con los *maracatus-nação*. Sin embargo, el campo y sus múltiples lugares de enunciación observados me sorprendieron una vez más al revelar que los sentidos articulados por estos grupos suelen cambiar mucho en función de la región donde se encuentran, así como de la propuesta de su trabajo. Mientras los jóvenes curitibanos ansiaban tener un contacto más intenso con los *maracatuzeiros*, en una especie de búsqueda por lo auténtico y también por una especie de conexión espiritual, los participantes de los grupos de percusión pernambucanos en general no se interesan por los grupos tradicionales, pues desean tocar el ritmo del *maracatu* a su manera y disfrutar el carnaval. Lo mismo pasaba en Rio de Janeiro, donde por más que también hubiera jóvenes interesados por una conexión más profunda con el contexto tradicional, la mayoría buscaba disfrutar la compañía de las nuevas amistades y también celebrar el carnaval. En Inglaterra me llamó la atención el hecho de que la comunidad brasileña no estuviera directamente involucrada con los grupos de percusión de *maracatu*, así como el desconocimiento de la mayor parte de los participantes (con excepción de los liderazgos) acerca de la cultura brasileña o su música. Percibí con el trabajo de campo que, más que el deseo de ser percusionistas o aprender un ritmo nuevo, lo que motiva la participación en dichos grupos es la experiencia, ya sea una experiencia de sociabilidad, ya sea de juntarse con personas de intereses parecidos para hacer algo colectivamente, o incluso una experiencia de carácter espiritual o de

conexión con culturas consideradas “exóticas”. Si los intereses y sentidos de dichos grupos son distintos, la manera en que los *maracatuzeiros* se comportan con relación con ellos también debería serlo, y cuando no pasa esto se genera una situación incómoda como la del *maracatuzeiro* que intentó imponer los códigos de su comunidad a los jóvenes de Inglaterra.

El contexto de los *maracatus-nação* en su formato tradicional o como forma de expresión en los grupos de percusión es un ejemplo de cómo la cultura en la actualidad se ha formulado como recurso (YÚDICE, 2002). Según Yúdice, la cultura puede ser utilizada como recurso para el desarrollo por medio del turismo, la artesanía, etc., lo cual recuerda que este tipo de utilización de la cultura implica gestión y profesionalismo, se inserta en la lógica del capitalismo. La inserción de los *maracatus* en el carnaval recifense es ejemplo de esta situación, dado que genera muchos ingresos para la economía de la ciudad. Sin embargo, al tomar como ejemplo el caso del éxito de *Olodum* en Salvador (Bahia) y la revitalización del *Pelourinho*, sitio histórico en que *Olodum* y otros grupos similares suelen desfilar, Yúdice señala la exclusión de las clases populares en dicho proceso, y muestra que el discurso de inclusión y valorización de la diversidad proferido en dichas iniciativas reproduce, paradójicamente, desigualdades. Lo mismo pasa con el *samba*, donde hay una especie de “participación” de las clases populares como representación, pero sin garantía de acceso a los ingresos y beneficios generados por el mercado en torno a la cultura (YÚDICE, 2002, p.159).

El recurso de la cultura no se relaciona solamente con la dimensión económica; la cultura también es un recurso para obtener acceso a la ciudadanía y sus derechos. Según el referido intelectual, la ciudadanía crea espacios y une individuos que se sienten seguros, en casa, donde experimentan una sensación de pertenencia y sentido de comunidad (IDEM, p. 37). En esto se basa la noción de ciudadanía cultural, donde la cultura es invocada no sólo con fines de afirmación identitaria, sino también para resolver problemas de justicia social, como las políticas de reconocimiento o de discriminación positiva. Un buen ejemplo está en las ONGs que promueven inclusión social por medio de la música y danza. Sin embargo, Yúdice destaca las críticas a la valorización de las expresiones culturales viabilizadas por las ONGs, como si solamente las culturas que entren en este formato o tengan carácter utilitario merecieran ser consideradas. Al mismo tiempo, al tomar como ejemplo proyectos sociales de gran éxito, el autor da cuenta de las críticas relacionadas a la posible mercantilización y el riesgo de cooptación de dichos proyectos por el capital. De hecho, el recurso de la

cultura es parte de un programa económico y de justicia social, y frente a esto, Yúdice destaca que es preciso posicionarse sobre sus usos sin moralismos. No es posible pensar en acciones unilaterales, los agentes de las culturas en general, como los *maracatuzeiros*, se articulan en redes, negocian con los demás agentes, productores y poderes, ejercen un activismo operado en el nivel del espectáculo y son, como define Yúdice, “políglotas de la sociabilidad”.

Para Hall (2003), las actitudes radicales o binaristas, que creen que nada cambia o que no consideran los avances de los grupos subalternos, impiden estrategias que logren hacer la diferencia y desplazan disposiciones de poder. El autor señala que la hegemonía cultural no se define por extremos como victoria o dominación, sino que está relacionada a los cambios en el equilibrio del poder en las relaciones de la cultura, y los grupos subalternos deben tratar de cambiarlo sin retirarse del juego. El autor reconoce que los espacios destinados a la diversidad cultural todavía son limitados y están cuidadosamente regulados, además de que muchas veces tienen por precio la cooptación. Aun así, destaca que no se les debe menospreciar.

Debe reiterarse que al pensar en esta disposición de las culturas y su articulación con el mercado en un juego de poder, no se puede soslayar el papel del Estado. Para Yúdice, la política cultural es la expresión más clara del recurso de la cultura (2002, p.32). La cultura sirve como recurso para resolver problemas de las comunidades que sólo se reconocen por medio de ella e incluso problemas que antes pertenecían al ámbito de la economía.

El reconocimiento por medio de la cultura, a su vez, es una de las bases que fundamenta las políticas patrimoniales y el reconocimiento “oficial” por parte del Estado, el cual supuestamente facilitaría la reivindicación de derechos. Ya se observó que dichas políticas no siempre cumplen con esta función, que hay problemas estructurales que impiden su éxito. Quizá falte a las comisiones que formulan tales políticas observar la acción de los múltiples agentes de dichas culturas y sus movimientos para comprender el uso que hacen de ellas. Es fundamental tomar en cuenta que por más que se haya registrado como patrimonio, una cultura no será concebida como tal por todas las personas involucradas y a veces ni siquiera por los agentes tradicionales, que son considerados sus agentes “legítimos” y originarios. Yo pienso que en el caso de los *maracatuzeiros*, su cultura es considerada patrimonio desde antes de su registro oficial debido a la manera en que la práctica se inserta en su cotidianidad y a las memorias compartidas por sus comunidades. Sin embargo, el

quehacer cultural también se considera central en la vida de muchos de los participantes de los grupos de percusión que por ese medio se sienten representados, ordenan su vida social, generan identificación y sentido de comunidad. En este tenor, el “*maracatu*” no es sólo patrimonio sino también cultura propia, a pesar de que cuando caen en manos de los jóvenes de clase media no necesitan salvaguarda. Al reflexionar sobre una cultura o sobre políticas culturales es necesario estar atento a su comprensión más allá de la noción de patrimonio.

Ya se observó que ni el registro como patrimonio ni la inserción en el mercado cultural, que tanto ha valorado la diversidad al encuadrarla en el capitalismo, han logrado generar autonomía y acceso a la ciudadanía para los representantes de esas culturas. Si es cierto que existe una desigualdad de condiciones, parafraseando a García Canclini,²⁸⁸ el desafío está en pensar de quiénes buscan emanciparse, en este caso los *maracatuzeiros*, o cuáles serían las condiciones de su desigualdad. En un mundo globalizado donde los mecanismos de opresión sobrepasan las barreras de tiempo y espacio, encontrar dichas respuestas no constituye una tarea sencilla.

Cuando Gilberto Gil ocupaba el cargo de Ministro de la Cultura, ya señalaba la necesidad de políticas transversales que partieran de distintos órganos a fin de resolver los problemas con los grupos marginalizados del país. El fomento a la cultura sería una de las estrategias y para eso estaba *Cultura Viva*, pero el programa también dependía de políticas para la educación, salud y otras acciones de fomento a la ciudadanía que se traducirían en un éxito mayor y en la superación los problemas estructurales con los que se encontró (RUBIM, 2015). Al pensar en el contexto de Latinoamérica, Yúdice (2017) también señala la necesidad de políticas transversales. Sólo con este tipo de enlaces y el diálogo entre los agentes de las culturas, del Estado y de los mercados, sin extremismos que vayan de una concepción esencializada de las culturas a una lógica marcadamente neoliberal, las culturas podrán efectivamente ser tomadas como herramientas para el desarrollo de los grupos en situación de vulnerabilidad.

Para las siguientes investigaciones enfocadas en las culturas populares latinoamericanas o brasileñas, queda el desafío de reflexionar acerca del lugar y el papel de la diversidad cultural en el enmarañado de líneas, flujos, imaginarios e hibridaciones

²⁸⁸ La reflexión fue inspirada en la conferencia de Néstor García Canclini intitulada “¿Qué es emanciparse después del des-arrollo, la descolonización y la desglobalización?”, enfocada en la situación de Latinoamérica, llevada a cabo el 21/07/2018 en el Museo Jumex de la Ciudad de México.

fomentadas por la globalización. Si en estudios pasados el estudio de las culturas brasileñas servía para pensar acerca de Brasil, en la actualidad, estas mismas culturas sirven de lente para pensar problemas más allá de nuestras “fronteras”.

Bibliografia

ABREU, Regina (2005) “Quando o campo é o patrimônio: notas sobre a participação dos antropólogos nas questões do patrimônio”, en *Revista Sociedade e Cultura*, vol.02, num. 08, Departamento de Ciências Sociais, FCHF/UFG, Goiânia, pp. 37-52.

ACSELRAD, Maria (2009) “Registro do Patrimônio Vivo de Pernambuco: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública”, en CALABRE, Lia (org.) *Políticas culturais: reflexões e ações*, São Paulo, Itaú Cultural, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, pp. 257-277.

AJZENBERG, Elza (2012) “A Semana de Arte Moderna de 1922”, en *Revista Cultura e Extensão*, São Paulo, USP, vol. 07.

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira (2009) *Dançando Novas Africanidades: diálogos com praticantes do maracatu e dança afro em Florianópolis- SC*, dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFSC.

ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira & RAIMUNDO, Charles (2016) “Religiosidade nos Maracatus-NaçãoPernambucanos”, en *Equatorial*, vol.03, num. 04

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. (1999) *A Invenção do Nordeste*, Recife, FJN, Ed. Massangana.

AMADO, Jorge (2011) *O País do Carnaval*, São Paulo, Cia das Letras.

APPADURAI, Arjun (org.) (1997) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minnesota, University of Minnesota Press, 3ª ed.

ARANTES, Antonio Augusto (2017) “Oportunidades Globais para o Patrimônio Imaterial: novos desafios para as vidas locais”, en *Revista do Patrimônio*, num. 36, pp. 53-60, disponible em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_36.pdf.

_____.(1981) *O que é Cultura Popular*, São Paulo, Editora Brasiliense.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. (1996) *Festas, máscaras do tempo: entrudo, mascaradas e frevo no carnaval do Recife*, Recife, Fundação de Cultura da Cidade do Recife.

AYALA Marcos & AYALA Maria Ignez Novais (2003) *Cultura Popular no Brasil*, São Paulo, Editora Ática, 2ª ed.

BAKHTIN, Mikhail (2002) *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, Anablume.

BALANDIER, George (1997) *A Desordem: Elogio do Movimento*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

BANDEIRA, Manuel (2014) *Carnaval*, São Paulo, Global Editora.

BARBOSA, Livia, (2004) *Sociedade de Consumo*, Rio de Janeiro, Coleção Passo a Passo, Zahar.

BARBOSA, Livia, CAMPBELL, Colin (orgs) (2006), *Cultura Consumo e Identidade*. Rio de Janeiro, FGV Editora.

BARBOSA, Virgínia (2001) *A Reconstrução Musical e Sócio-Religiosa do Maracatu Nação Estrela Brilhante (Recife): Casa Amarela/ Alto José do Pinho*, Monografia apresentada ao curso de especialização em Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco.

BARROS, Maria Teresa Guilhon M. de (2013) *Blocos: vozes e percursos na reestruturação do carnaval de rua do Rio de Janeiro*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

BARTH, Fredrik (1998), *Ethnic Groups and Boundaries: the social organization of cultural difference*, Long Grove, Waveland Press Inc.

BAUDRILLARD, Jean (1997) *Simulacro e Simulação*, Lisboa, Relógio D'Água.

BAUMAN, Zygmunt (2007) *Vida de Consumo*, México, DF. FCE.

_____ (2005) *Identidade*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

_____ (2003) *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, Rio de Janeiro, Zahar.

_____ (1999) *Globalização: As Consequências Humanas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

BENNET, Andy & WOODWARD, Ian (2016) "Festivals Spaces, Identity, Experience and Belonging", en BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie & WOODWARD, Ian, *The Festivalization of Culture*. New York, Routledge.

BENZAQUEN, Júlia Figueiredo (2014) "Reflexões a Respeito da Ideia de (R) Existências do Sul", en *Estudos de Sociologia*, Recife, vol. 2, num 20. Disponível en: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revsocio/article/view/235554/28521> acesado en 25/01/2018.

BLUM, Caroline Glodes (2013) *Carnaval Curitibano: o "lugar" de uma festa popular na cidade*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFPR.

BOURDIEU, Pierre (2007) *A Distinção: crítica social do julgamento*, São Paulo, EDUSP.

_____ *O Poder Simbólico* (2006), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 9ª ed.

_____. (1994) *Sociologia*, São Paulo, Ática, 2ª ed.

BRITO, Celso de (2010), *A Roda do Mundo: fundamentos da capoeira Angola "glocalizada"*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFPR.

BURKE, Peter (1995) *Cultura popular na idade moderna: Europa 1500-1800*, São Paulo, Companhia das Letras, 2ª ed.

CALABRE, Lia (2007) “Políticas Culturais no Brasil: balanços e perspectivas”, em RUBIM, Antônio Albino Canelas & BARBALHO, Alexandre (orgs), *Políticas Culturais no Brasil*, Salvador, Edufba, pp 87-108.

CAMPBELL, Colin (1983) “Romanticism and the Consumer Ethics: Intimations of a Weber Style Thesis” em *Sociological Analysis*, vol. 44, num. 4, Oxford University Press, pp. 279-295

CARVALHO, Ana Paula Comin de (2010) “O que um inventário de referências culturais poderá dizer? Os desafios da atuação dos antropólogos nos processos de mapeamento, identificação e registro do patrimônio cultural das populações afro-brasileiras”, em *Campos*, vol. 11 num 01, Curitiba, Editora UFPR, pp. 31 – 46.

CARVALHO, Ernesto Ignácio de (2007) *Diálogo de Negros, Monólogo de Brancos: Transformações e Apropriações Musicais do Maracatu de Baque Virado*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFPE.

CARVALHO, José Jorge de (2010) *Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina*, em *Revista Antropológicas*, Programa de Pós Graduação em Antropologia/UFPE, Ano 14, vol. 21, num 01, Recife, Edições Bagaço/Editora da UFPE.

_____. (2005a) Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable, en GARCÍA CANCLINI, Néstor (coordinador académico), *Culturas de Iberoamérica: diagnósticos y propuestas para su desarrollo*, Madrid, Ed Santillana, 2ª edición.

_____. (2005b) *Usos e abusos da Antropologia em um Contexto de Tensão Racial: o caso das cotas para negros na Unb*, em *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre ano 11, num 23, jan/jun, pp. 237 – 246.

_____. (2004) *Metamorfoses das Tradições Performáticas Afro-Brasileiras: De Patrimônio Cultural a Indústria de Entretenimento*. Brasília: UNB, série Antropologia.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (1994), *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*, Rio de Janeiro, Funarte, Ed. UFRJ.

_____. *Reconhecimentos Antropologia, folclore e cultura popular* (2012), Rio de Janeiro, Aeroplano Editora.

CENDEJAS, Alfonso Barquín (2014) “Los dilemas de la salvaguardia: una introducción”, em *Diário de Campo*, año 1 num 2, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México, Tercera época, pp. 4-6.

CERTEU, Michel de (1994) *A Invenção do Cotidiano*, Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes.

CHAMONE, Emilia (2011) “La Tradition Conjuguée au present: une ethnographie du spectacle Afro Brasil”, em *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, vol.8, num. 1, Brasília, ABA.

CHAVES, Margarita, Montenegro, Mauricio, Zambrano, Marta (2010) “Mercado, Consumo y Patrimonialización Cultural”, em *Revista Colombiana de Antropología*, Vol. 46 num 1, Bogotá, ICANH, pp. 7-26.

CLIFFORD, James (2002) *A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.

CONDE, Patrícia C & GOUVEIA, T.M.O. Almeida (2012) “A influência das mídias sociais no resgate de traços identitários. O caso da retomada do carnaval de rua do Rio de Janeiro”, em *V Congresso Latinoamericano de Opinión Pública*, Bogotá.

COSTA, F. A. Pereira da (1974 (1908)) *Folk-lore pernambucano. Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife, Arquivo Público Estadual.

CRUZ, Daniele Maia (2012) “Maracatu New York: Transregional Flows between Pernambuco , New York and New Orleans” em *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, vol 37, num 34.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (2001), *Ecos da Folia - Uma História social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, São Paulo, Cia. das Letras.

DAMATTA, Roberto (1978) *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar.

_____ (1981) *Relativizando. Uma introdução à Antropologia Social*. Petrópolis, Vozes.

DESCHÊNES, Bruno (2005) “The interest of westerns in non-western music”, em *The World of Music*, Journal of the Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich University of Bamberg, Vol 47, num. 3.

DRIESSEN, Julia Basso (2016) “*Põe o Pé na Terra Fria*”: (Re)construções lúdicas da ‘cultura popular’ em Curitiba, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da UFSC.

DUARTE, Corrêa Ulisses (2016), *Carnavais Além das Fronteiras: circuitos carnavalescos e relações interculturais nas escolas de samba*, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

DURKHEIM, Emile (1996) *As Formas Elementares da Vida Religiosa: O Sistema Totêmico na Austrália*, São Paulo, Martins Fontes.

ERIKSEN, Thomas Hylland (2005) “How Can the Global Be Local? Islam, the West and Globalization of Identity Politics”, em HEMER, Oscar and TUFTE, Thomas (editors), *Media and Glocal Change-Rethinking Communication for Development*. Buenos Aires, CLASCO.

ESTEVES, Leonardo Leal (2008) “*Viradas*” e “*marcações*”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de Maracatu de baque-virado do Recife-PE, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFPE.

EVANS, Yara (2010) “Brasileiros em Londres: um perfil socioeconômico”, em *Travessia - Revista do Migrante*. Ano XXIII, num. 66.

FELD, Steven (2000) “Sweet Lullaby For World Music”, em *Public Culture*, vol. 12, num. 01, Duke University Press, pp 145-171

FERNANDES. Florestan (1978) *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*, São Paulo, Ática vol. 01 e 02.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato (2013) “A política cultural à época da ditadura militar”, *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*, São Carlos, vol. 03, num. 01, pp. 173-192.

FREYRE, Gilberto (2007). *Casa Grande e Senzala*. São Paulo: Global Editora.

FRYDBERG, Marina Bay & EIRAS, Rebeca Elder de Carvalho (2014) “‘Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua’: O carnaval dos blocos no Rio de Janeiro entre a mercantilização e as práticas tradicionais”, em *Anais Eletrônico do VII Encontro Nacional de Estudos do Consumo*, Rio de Janeiro.

GAIÃO, Bruno Fernandes da Silva, LEÃO, André Luiz Maranhão de Souza & MELLO, Sérgio Carvalho Benício (2014) “A Teoria do Discurso do Carnaval Multicultural do Recife: uma análise da festa carnavalesca de Recife à luz da teoria de Laclau e Mouffe”, em *RAM Revista de Administração da Mackenzie*, São Paulo, vol. 15 num.06, pp.149-171.

GARCEZ, Laís Salgueiro (2012) *Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: os “trabalhos” de uma “nação diferente”*, Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2012) “De la Cultura Postindustrial a las estrategias de los jóvenes” em GARCÍA CANCLINI, Néstor, Cruces Francisco & Pozo, Maritza Urteaga Castro (coords.), *Jóvenes, Culturas Urbanas y Redes Digitales*, Madrid, Fundación Telefónica.

_____(2012) *A Sociedade Sem Relato*, São Paulo, EDUSP, 264 pp.

_____(2009) *Consumidores y Ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización*. México, D.F., Debolsillo.

_____(2007) *A Globalização Imaginada*. São Paulo, Iluminuras.

_____(2005) *Diferentes, desiguales y desconectados: Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, Gedisa, 2ª ed.

_____(1998) *Culturas Híbridas*. São Paulo, Edusp.

_____(1993) “Los Usos Sociales del Patrimonio Cultural”, em *el Patrimonio Cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica.

_____(1983) *Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.

GEERTZ, Clifford (1989) *A Interpretação das Culturas*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara.

GIUMBELLI, Emerson (2002), “Para além do “trabalho de campo”: reflexões supostamente malinowskianas”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, núm. 48.

_____(2001) *Nova Luz Sobre a Antropologia*, Rio de Janeiro, Zahar.

GOFMAN, Alexander (1998) “A vague but suggestive concept: ‘the total social fact’”, em JAMES, W.; ALLEN, N.J. (org). *Marcel Mauss: a centenary tribute*. London, Berghahn Books, pp. 63 – 70.

GODELIER, Maurice (2000) *O Enigma da Dádiva*. Brasil, Edições 70.

GOLDMAN, Márcio (2008) “Os Tambores do Antropólogo: Antropologia pós-social e etnografia”. *Ponto Urbe*, ano2, versão 3.0.

_____ (2006) *Alteridade e Experiência: antropologia e teoria etnográfica*. Etnográfica, vol. X, núm 01.

GONÇALVES, Daniela (2014) *Batuqueiro segura esse baque, na batida do coração. Ressignificação do Maracatu de Baque Virado: 10 anos do grupo Quiloa*, Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da USP.

GONÇALVES, Reginaldo (2002) *A Retórica da Perda*, Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.

GUERRA-PEIXE, César (1980 (1955)) *Maracatus do Recife*, Recife, Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 2ª Edição.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins (2012) “Inventariando experiências entre os maracatus nação em Pernambuco” em *Anais Eletrônico da 28ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA)*, disponível em http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_28_RBA/index.html; acessado em 08/10/2015)

_____ (2008) “Maracatus-nação, uma história entre a tradição e o espetáculo” em GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org). *Tradições e Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco*, Recife, Editora Universitária, UFPE.

_____ (2007) “Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930 – 1950)” em *ArtCultura*, Uberlândia, vol. 09, num. 14, pp. 236 – 251.

_____. (2006) “Dona Santa, Rainha do Maracatu: memória e identidade no Recife” em *Caderno de Estudos Sociais*, Recife, vol. 22, num. 01, pp 33-48

_____ (2005) “Xangôs e Maracatus: Uma Relação Historicamente Construída”, em *Ciências Humanas em Revista*, São Luís, vol. 03, num. 02.

_____ (2003) “Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940” em *Clio*, Recife, pp. 107 – 135.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins & LIMA, Ivaldo Marciano de França (2007). “Os Maracatus-Nação do Recife e a Espetacularização da Cultura Popular (1960-1990)” em *Cultura Afro-Descendente no Recife: Maracatus Valentes e Catimbós*, Recife, Edições Bagaço.

HALL, Stuart (2006) *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A Editora, 11ª Edição.

_____ (2003) *Da diáspora – Identidades e mediações culturais*, org Liv Sovik, Tradução Adelaine La Guardia Resende, Belo Horizonte, Editora UFMG, Brasília, Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANSEN, Randall (2000) *Citizenship and Immigration in Postwar Britain*, Oxford University Press.

HARVEY, David (2012) “O Direito à Cidade” em *Lutas Sociais*, São Paulo, num. 29, pp. 73-89

HERSCHMANN, Micael (2013). “Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21”, *Intercom – RBCC*, São Paulo, vol. 36, num. 2.

HIGHNS, Lee (2012). *Community Music: In Theory and Practice*, New York, Oxford University Press.

HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence (1984), *A Invenção das Tradições*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.

HORTA, M. L., GRUNBERG, E. & MONTEIRO, A. (1999) *Guia Básico de Educação Patrimonial*, Brasília, IPHAN.

IKEDA, Alberto T. (2013) “Culturas Populares no Presente: fomento, salvaguarda e devoração” em *Estudos Avançados*, vol.27, num 79.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine (2015a) “O Consumo nos Maracatus-Nação Pernambucanos:do fetiche à cidadania”, em *Anais Eletrônico do XVII Congresso Brasileiro de Sociologia*, Porto Alegre.

_____ (2015b) “Maracatus-Nação Pernambucanos e Representações de África e Negritude”, em *Anais Eletrônico do XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis.

_____ (2013a) “Maracatus Nação e Mercado Cultural: uma relação assimétrica”, em *Relatório de Pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação*. IPHAN/FUNDARPE, MIMEO.

_____ (2013b) “Maracatus-Nação e religião: fronteiras do sagrado”, *Relatório de Pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação*. IPHAN/FUNDARPE, MIMEO.

_____ (2013c) “Estratégias e Ressignificações na Espetacularização dos Maracatus Nação Pernambucanos” em GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org.). *Inventário Cultural dos Maracatus-Nação*, Recife, Editora Universitária, UFPE.

_____ (2011) “A Minha Nação É Nagô, a Vocês Eu Vou Apresentar”: *Mito Simbolismo e Identidade na Nação do Maracatu Porto Rico*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da UFPE.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine & GUILLEN, Isabel Cristina Martins. (2017a), “Patrimônio Cultural e Ações Educativas: o Inventário do Maracatu-Nação”, em *Revista Antropológicas*, vol. 28, num 02, pp 141-174.

_____. Políticas públicas de patrimônio imaterial, inventário e salvaguarda: o caso dos maracatus-nação. In: *Anais do VIII Seminário Internacional de Políticas Culturais*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2017b. Pp. 819 - 829

KUPER, Adam (2002) *Cultura: A Visão dos Antropólogos*, Bauru, EDUSC.

LACERDA, Alice Pires de, MARQUES, Carolina de Carvalho & ROCHA, Sophia Cardoso (2010) “Programa Cultura Viva: uma nova política do Ministério da Cultura” em RUBIM, Antonio Albino Canelas (org). *Políticas Culturais no Governo Lula*, Salvador, Edufba, pp. 111-131.

- LIFSCHITZ, Javier Alejandro (2011) *Comunidades Tradicionais e Neocomunidades*, Rio de Janeiro, Contra Capa.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França (2005) *Maracatus-Nação: Ressignificando Velhas Histórias*, Recife, Edições Bagaço.
- _____ (2008) *Maracatus e Maracatuzeiros: Desconstruindo Certezas, Batendo Afayas e Fazendo Histórias. Recife, 1930-1945*, Recife, Edições Bagaço.
- _____ (2010) *Entre Pernambuco e a África. História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960 - 2000)*, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da UFF.
- LIMA, Larissa (2015) *Vibrações, símbolos e lugares do Rio Maracatu*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Geografia da UERJ.
- LOPES, Ruy Sardinha (2015) “Uma nova agenda para a cultura: o discurso da economia criativa no governo Dilma Rousseff” en RUBIM, Antonio Albino Canelas, BARBALHO, Alexandre & CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Governo Dilma*. Salvador, Edufba, pp173-200.
- MACHUCA, Jesús Antonio (2014) “Evaluación del sector cultura de la UNESCO: ¿un nuevo enfoque de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial?” en *Diário de Campo*, año 1, num 2, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), México, Tercera época, pp.7-12
- MAGNANI, José Guilherme Cantor (2009) “A Etnografia como Prática e Experiência” en *Horizontes Antropológicos*, vol. 15, num 32, Porto Alegre.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1978) *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*, São Paulo, Editora Abril Cultural.
- MANTECÓN, Ana Rosas (2010) “El giro hacia el turismo cultural: participación comunitaria y desarrollo sustentable” en Nivón, Eduardo, Mantecón, Ana Rosas *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, Juan Pablos Editor, pp. 161-184.
- MARCUS, George E (1998) “Ethnography in/of the world system: the emergence of multi-sited ethnography” en MARCUS, George E. *Ethnography through Thick/Thin*, Princeton, Princeton University Press.
- MARCUS, George E. & CUSHMAN, Dick (1998) “La Etnografía como Texto” en CLIFFORD, James & otros *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*, Compilación de Carlos Reynoso, Barcelona, Gedisa, 4ª ed.
- MARQUES, Márcio (2006) “A revitalização do carnaval de rua do Rio de Janeiro” en *Revista Jovem Museologia*, Rio de Janeiro, Departamento de Museologia da UNIRIO, num. 01.
- MARQUES, Roberta Ramos (2012) *Deslocamentos Armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais*, Recife, Editora UFPE.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (2009) “Desafios Políticos da Diversidade” en CALABRE, Lia (org.) *Políticas culturais: reflexões e ações*, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, pp. 155-161.
- MAUSS, Marcel (1991) Ensayo sobre el don en *Antropología y Sociología*, Madrid, tecnos.

MENEZES NETO, Hugo (2014) “Frevo e Samba: pureza e perigo no carnaval do Recife” em *Anais Eletrônico da 29ª Reunião Brasileira de Antropologia (RBA)*, Natal.

MILLER, Toby & YÚDICE, George (2004) *Política Cultural*, Barcelona, Gedisa.

MIRA, Maria Celeste (2014) “Metropole Tradição e Mediação Cultural: reflexões a partir da experiência dos grupos recriadores de maracatu na cidade de São Paulo” em *Demarcações*, vol. 19, num 02, Londrina.

MONTEIRO, Elaine; SACRAMENTO, Mônica Pereira do, “Pontão de Cultura de bem registrado e salvaguarda de Patrimônio Imaterial: a experiência do Jongo no Sudeste”, disponível em:
http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/pontao_de_cultura_de_bem_registro_e_salvaguarda_de_patrimonio.pdf

MORAES, Pedro Bodê de & SOUZA, Marcilene Garcia de (1999) “Invisibilidade, Preconceito e Violência Racial em Curitiba” em *Revista Sociologia e Política* num. 13, Curitiba.

MOTTA, Roberto (2003) “Continuidade e Fragmentação nas Religiões Afro-Brasileiras” em SCOTT, Parry e ZARUR, George, orgs., *Identidade, Fragmentação e Diversidade na América Latina*, Recife, Editora Universitária da UFPE, 133-146.

_____ (1997) “Religiões Afro-Recifences, Ensaio de Classificação”, em *Revista Antropológicas*, ano II, vol.02, série religiões populares, Recife, Ed. UFPE, pp.11-34.

NIVÓN, Eduardo (2010) “Del patrimonio como producto. La interpretación del patrimonio como espacio de intervención cultural” em NIVÓN, Eduardo & MANTECÓN, Ana Rosas, *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, Juan Pablos Editor, pp. 15-36.

NOGUEIRA, Oracy (2007) “Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem” em *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, vol.19, num. 01, pp.287-308.

OCHOA, Ana María (2003) *Musicas Locales en Tiempos de Globalización*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

OLIVEIRA, Luiz Antônio C. (2006) “Nem “cara” nem “coroa”, eu quero é “Moeda”: o lazer e a identidade, entendendo a Rua da Moeda” em *25ª Reunião Brasileira de Antropologia: saberes e práticas antropológicas – desafios para o século XXI. (Anais)*.

ORTIZ, Renato (2006) *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, São Paulo, Ed. Brasiliense.

_____ (2000) *Mundialização e Cultura*, São Paulo, Brasiliense.

_____ (1997) *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo, Brasiliense.

_____ (1980) *Reflexões sobre o carnaval II*. CERU, nº.11, 1ª. série.

PEIRANO, Mariza (2008) “Etnografia, ou a teoria vivida” em *Ponto Urbe*, ano 2, versão 2.0.

_____ (2000) “A Antropologia como Ciência Social no Brasil”, en *Etnográfica*, vol. IV, num 02, pp. 219-232.

PERRONE, Charles A. & DUNN, Christopher (2000) *Brazilian Popular Music and Globalization*, New York, Routledge.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira (1999) *Carnaval Brasileiro – o vivido e o mito*, São Paulo, Ed. Brasiliense.

REAL, Katarina (1990 (1966)) *O Folclore no Carnaval do Recife*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco/ Ed. Massangana, 2ª Edição.

REIS, Cacilda Ferreira (2016) “A Minha Casa é a Bahia mas o Mundo é Meu Lugar: as experiências de músicos e dançarinos no Brasil e na França”, en SEGNINI, Liliana R. P. & BULONNI, Maria Noel (org). *Trabalho Artístico e Técnico na Indústria Cultural*, São Paulo, Itaú Cultural, vol.01, pp. 157-176.

RODRIGUES, Nina (1932) *Os Africanos no Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (2015) “Políticas Culturais no Primeiro Governo Dilma: patamar rebaixado”, en RUBIM, Antonio Albino Canelas, BARBALHO, Alexandre & CALABRE, Lia. *Políticas Culturais no Governo Dilma*. Salvador, Edufba, pp11-32

_____ (2008) Políticas Culturais no Governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos en RUBIM, Antonio Albino Canelas & BAYARDO, Rubens (orgs). *Políticas Culturais na Ibero-América*, Salvador, Edufba, pp 51-74.

SANDRONI, Carlos (2010) “Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade” em *Estudos Avançados* vol. 24 num. 69, São Paulo, EDUSP, pp. 373-388.

SANDRONI, Carlos, BARBOSA, Cristina e VILAR, Gustavo (2008) “A transmissão de patrimônios musicais de tradição oral em Pernambuco: um relato de experiência”, en GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org.) *Tradições e Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco*, Recife, Editora Universitária, UFPE.

SANSONE, Lívio (2007) *Negritude Sem Etnicidade: O Local e o Global nas Relações Raciais e na Produção Cultural Negra do Brasil*, Rio de Janeiro, Pallas.

SANT’ANNA, Márcia (2017) “Desafios e Perspectivas da Política Federal de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial”, en *Revista do Patrimônio*, num. 36 pp. 95-105, disponible en http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_36.pdf.

_____ (2013) “A Festa como Patrimônio Cultural: problemas e dilemas da salvaguarda”, en *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, Itaú Cultural, num. 14.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos (2009) *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*, Campinas, Editora Unicamp.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz (1993) *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e Questão Racial no Brasil 1870-1930*, São Paulo, Companhia das Letras.

SILVA NETO, Bernardino José da et al (2011) *Memorial Imagem Nação: 20 anos Maracatu Nação Pernambuco*, Recife, Fac Form.

SILVA, Vagner Gonçalves da (2006), *O antropólogo e sua magia*, São Paulo, Edusp.

- SKIDMORE, Thomas E. (1976) *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- SOARES, Cassio Cunha (2005) “Uma Pequena Burguesia Folk? Ou O Papel da Cultura Popular na Classe Média Carioca”, em *Cadernos de Sociologia e Política*, Rio de Janeiro, num.8.
- SOIHET, Rachel (1998) *A Subversão pelo Riso. Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*, Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas.
- SOUZA, Marina de Mello e (2002) *Reis Negros no Brasil Escravista*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2010) *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte, Editora UFMG.
- TAYLOR, Timothy D (2014) *Global Pop: world music, world markets*, New York, Routledge.
- TRAVASSOS, Elizabeth (2002) “Música folclórica e movimentos culturais”, em *Debates*, Rio de Janeiro, num. 06, pp. 89-110, disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4053/3700>>. Acesso em: 10 jan. 2017.
- TSEZANAS, Júlia Pittier (2010) *Maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em História Social da USP.
- TURNER, Victor (2005) *Florestas de Símbolos: Aspectos do Ritual Ndembu*, Niterói, EdUFF.
- _____ (1974) *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis, Vozes.
- VAN GENNEP, Arnold (1960) *Rites of Passage*. London, Routledge & Kegan Paul.
- VENTURA, Roberto (1991) *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1974*, São Paulo, Companhia das Letras.
- VIANNA, Hermano (2004) *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar.
- VIEIRA, Naiara da Cunha (2014) *Carnaval de Salvador: discutindo a gestão da festa*, Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.
- WEBER, Max (2004) *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- WEBSTER, Emma & MCKAY, George (2016) *From Glyndebourne to Glastonbury: The Impact of British Music Festivals*, Norwich, Arts and Humanities Research Council/University of East Anglia.
- YÚDICE, George. (2017) “Músicas plebeias”, em *Revista do Patrimônio*, num 36, pp. 61-93, disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/revpat_36.pdf.
- _____ (2002) *El Recurso de la Cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa.



Isabel Guillen e yo en el carnaval de Recife.



Jamesson Florentino, director del *Maracatu-Nação Baque Forte* e yo en el carnaval de Recife.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00155

Matrícula: 2143800231

MARACATUS-NAÇÃO Y
MERCADO CULTURAL: USOS DE
LA CULTURA PERNAMBUCANA
EN ESCALA GLOBAL

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 14 del mes de septiembre del año 2018 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. MARGARITA DEL CARMEN ZARATE VIDAL
DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN
DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECON
DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ
DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: ANNA BEATRIZ ZANINE KOSLINSKI

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

Zarate Vidal
DRA. MARGARITA DEL CARMEN ZARATE VIDAL

VOCAL

E. Nivon Bolan
DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN

VOCAL

A. M. Rosas Mantecon
DRA. ANA MARIA ROSAS MANTECON

VOCAL

M. A. Zirion Perez
DR. MIGUEL ANTONIO ZIRION PEREZ

SECRETARIO

N. R. Garcia Canclini
DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI