

Análise dos modos de Figurativização e Tematização do Maracatu do Baque Solto

Raissa D'aquila Ferreira¹

Resumo

Este artigo se dedica a analisar os modos de figurativização e tematização do Maracatu do Baque Solto, ou Rural, com foco na apresentação do grupo mais tradicional dessa expressão cultural, a Cambinda Brasileira. Com mais de cem anos de história no Engenho do Cumbe em Nazaré da Mata, ela é uma referência na folia de Maracatu. Utilizando a abordagem da semiótica francesa como método analítico, o artigo investiga como a Cambinda Brasileira constrói seus significados e representações através de elementos como gestos, roupas, objetos, movimentos e discursos. Além disso, destaca a importância de aprofundar os estudos folclóricos, especialmente em relação a expressões culturais marginalizadas e subalternizadas pela classe dominante, como é o caso do Maracatu do Baque Solto. Sobretudo, através da análise semiótica, é possível compreender melhor a relação entre a Cambinda e a construção do que é chamado “cultura brasileira”, permitindo maior valorização e preservação dessa manifestação cultural única.

Palavras-chave: Maracatu; Semiótica; Folclore; Cultura.

1 Justificativa

No começo do século XX, com o advento das artes modernas e dos estudos folclóricos no Brasil, começou-se a dar mais atenção às origens das manifestações e aspectos do folclore, junto a sua representação dentro do território nacional. Entretanto, tais conceitos acabam por serem ideologicamente intelectualizados pelo que Mário de Andrade chama de “falsos folcloristas” (2019, p. 30), tornando-os distantes de sua ascendência popular. Desse modo, o folclore passa a representar sobretudo uma forma burguesa de prazer, como uma maneira de “superiorização social” dessa classe (2019, p. 26-27). Sendo assim, e dando aqui prioridade à dança teatral como fonte de manifestação folclórica, é possível perceber uma ruptura das demais camadas sociais com os conhecimentos e o entendimento acerca da real significação do folclore brasileiro. Além disso, é

¹ Bacharelado e Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual de São Paulo.

importante ressaltar que, a partir desse distanciamento, é formada uma construção no imaginário da população, que desqualifica a cultura popular em detrimento do que vem de fora do país.

Levando tudo isso em consideração, podemos entender o maracatu rural, objeto central do corpus deste trabalho, como um reflexo do processo de marginalização do folclore brasileiro. Isso acontece porque a dança, em comparação com o maracatu nação, ou baque virado, outra variação da folia, sofreu inúmeros preconceitos no seu processo de criação, considerando que a mesma surgiu como uma forma de brincadeira de trabalhadores rurais em uma época de intensa urbanização. Enquanto isso, o maracatu nação havia se consagrado nas festas carnavalescas como uma forma de entretenimento da burguesia, fazendo com que o baque solto fosse visto apenas como uma cópia grosseira da manifestação artística.

O posicionamento teórico deste trabalho entende que a pesquisa semiótica, e seus modos de abordagem analítica, pode contribuir para o processo de resgate da cultura popular e do folclore brasileiro. Isso pode ser feito a partir do estudo de seus elementos compositores, temas e figuras, os quais são carregados de significações e que, por outro lado, fazem parte da formação plural da identidade nacional. Logo, o maracatu do baque solto carrega em sua história o legado de diversas culturas que ao longo dos anos, e do processo miscigenatório, se uniram na criação de uma dança repleta de simbologias, as quais serão exploradas no decorrer desta pesquisa.

Sobretudo, é importante que o trabalho não se perca em generalizações apressadas e sínteses levianas, como temia Mário de Andrade (2019, p. 32), sendo assim, a análise que aqui será feita tem o comprometimento de trazer à vista, por meio do cabedal teórico oferecido pela semiótica greimasiana, o cerne dos estudos folclóricos, possibilitando a integração e reconhecimento dessa manifestação artística com a história e o povo do país.

2 Introdução

Ao trazer o maracatu rural à luz da pesquisa semiótica, é preciso ter em mente que a manifestação de um discurso de origem e tradição cultural não é apenas um caminho epistemológico a ser seguido, mas principalmente uma forma política de legitimidade e reconhecimento. Pensando nisso, é de suma importância entender a dança como resultado da luta dos trabalhadores rurais da região de Nazaré da Mata, onde foi criada, e de diversas gerações de afrodescendentes que consolidaram, com muito esforço, sua cultura no Brasil.

A formação híbrida do folclore africano no país foi determinada essencialmente pela condição social do negro no período colonial e império, em que os senhores incentivavam as brigas étnicas como uma forma de manter o controle sobre eles, fomentando um intenso processo de “destribalização”. Porém, mais forte que a rivalidade entre esses grupos se tornou o sentimento de revolta com as condições precárias em que eram mantidos, assim encontraram no sofrimento

comum um caminho para se unirem e sobreviverem. Portanto, como disse o autor Câmara Cascudo (2008) sobre a atividade folclórica afrodescendente no Brasil:

São essas as presenças mais intensamente influenciadoras. Não nos é possível dizer de que região e grupo étnico não tivemos escravos e se estes, embora mínimos, deixaram de bater um ritmo, contar uma estória, cantar uma cantiga (p. 155).

A partir disso, segundo o pesquisador Alceu Maynard Araújo, o folclore passou a ser uma das formas de resistência e afronta aos princípios da Igreja e principalmente do homem branco (2004, p. 353). Em contrapartida, o que deveria ser um insulto, com o tempo, torna-se uma arma de opressão velada, assim dizendo, os senhores tomam posse das manifestações folclóricas, como o maracatu, e transformam-nas em parte do projeto de catequização escravista. Ou ainda, o maracatu deixa de ser uma manifestação da cultura africana e passa a penetrar no carnaval como folguedo popular, em um falso processo de valorização desse povo, que pode ser entendido como um “branqueamento” dessas manifestações culturais.

Ainda no Brasil colonial, a brincadeira de maracatu foi tomando outras formas na zona rural de Pernambuco, os trabalhadores do engenho encontraram mais uma vez na dança um refúgio, uma fuga da dura realidade vivenciada, assim vão improvisando ritmos com instrumentos de trabalho e difundindo elementos de diversos folguedos populares da região de Nazaré da Mata, como: côco, reisado, caboclinho e o próprio maracatu nação, formando o que vem a ser conhecido como maracatu rural, ou do baque solto. Porém, a partir da década de 1930, a crise que antecede a Segunda Guerra leva os trabalhadores rurais a se deslocarem do campo para a cidade que passam a trabalhar como operários, pedreiros e vendedores informais, ocupando bairros operários, levando consigo seus costumes e brincadeiras. Desse modo, como diz Bonald (1991, p. 279-280), “o maracatu rural, em resumo, seria um produto do sincretismo afro-índio gerado pela criatividade do povo rural canavieiro da Zona da Mata-Norte, ao ser incorporado e reciclado no caldeirão cultural do grande Recife”. Apesar disso, é importante ressaltar que o maracatu rural não deve ser estudado apenas como uma manifestação do passado, ou apenas como uma cópia simplista do maracatu nação, mas sim como arte de elementos híbridos da cultura que são originais e autênticos.

Como o maracatu do baque virado já havia sido consagrado pela federação carnavalesca da elite pernambucana, o surgimento do baque solto não foi recebido com bons olhos na zona urbana. Seu hibridismo afro-indígena, oriundo do entretenimento dos trabalhadores rurais, o colocava como uma manifestação subalterna e degenerada, fazendo com que os grupos passassem a sofrer perseguições até meados da década de 1970. Apesar disso, algumas organizações acabavam aceitando a participação do maracatu rural, porém impunham inúmeras exigências as quais muitas vezes eram aceitas como uma forma de legitimar o espaço. Em outras palavras, as tradições eram de certa forma negociadas com as imposições, mas isso não deve ser entendido como um abatimento de seus valores, mas como uma forma de ressignificação e adaptação ao espaço concedido, e conseqüentemente, um modo de sobrevivência. Sobretudo, nunca se deve interpretar a tradição

como um fato hermético, ela é ajustável ao tempo e ambiente, se construindo e reconstruindo de acordo com a necessidade.

Para melhor compreensão da temática é necessário identificar algumas diferenças entre o maracatu rural, objeto da pesquisa, e o maracatu nação. Apesar de terem muito em comum, suas respectivas expressões como manifestações artísticas e culturais caminham em sentidos distintos. Primeiramente, o maracatu do baque virado tem suas raízes sedimentadas na coroação dos reis do Congo e da Angola, já o outro, por mais que possua personagens e aspectos inspirados no cortejo real, incorporou ao longo do tempo fortes características das tradições indígenas e de outros folguedos populares do país, como citado anteriormente. Além disso, no segundo temos a forte presença do caboclo de lança, personagem principal da brincadeira, mas que não existe no maracatu nação, o qual é protagonizado pelas damas do paço. Já na orquestra, ambos conservam o uso de instrumentos de percussão, como: caixas, ganzás, gonguês, taróis e tambores, conhecidos como alfaias, porém especialmente no maracatu do baque solto encontra-se também a presença de instrumentos de sopro, como o trombone, o clarinete e o trompete.

Em geral, os grupos de maracatu mantiveram com afincos suas tradições e misticismo de origem, mas é interessante perceber um movimento constante de renovação ao que é contemporâneo. Um exemplo disso está na apresentação no carnaval de 2019 do grupo Cambinda Brasileira, ou ainda Cambinda do Cumbe, por ter sido criada no engenho do Cumbe em Nazaré da Mata, a qual será objeto principal deste estudo. O desfile, carregado de elementos tradicionais, se funde à autenticidade dos mestres repentistas, os quais abordam temas da época como a reforma da previdência, o desemprego do país e até mesmo o resultado do jogo de futebol. Em outras palavras, o sincretismo temático, unido ao hibridismo das práticas de maracatu representam o que há mais bonito e diverso no folclore brasileiro, que se adapta e renova com o passar dos anos sem nunca perder sua essência original de luta e resistência, reprimida pelo culto a uma cultura midiática de massa que predomina no país.

Em síntese, o maracatu da Cambinda Brasileira, dentro de seus tradicionalismos e inovações, possui diferentes formas de produção de sentido que constituem sua linguagem e o modo de expressar sua própria realidade. São seus inúmeros personagens, cores e sons que fazem com que a dança possua uma expressão tão carregada de simbolismos. Desse modo, nos caberá com o aporte da teoria greimasiana analisar os saberes culturais, históricos e factuais projetados através dos percursos temáticos e figurativos presentes na apresentação do grupo. Além disso, será através do recurso semiológico que este estudo tentará colaborar para a disseminação da importância do saber folclórico e sua manutenção como parte intrínseca do que conhecemos como cultura popular brasileira.

3 Objetivos

Considerando os aspectos socioculturais presentes na apresentação de Maracatu rural do grupo Cambinda Brasileira, esta pesquisa possui como objetivo principal analisar, pelo viés da semiótica de linha francesa, a realização da dança como manifestação e os elementos que ela incorpora. Ao fazer isso, serão consideradas as projeções figurativas e temáticas, ou seja, os objetos concretos e as categorias abstratas que compõem a expressão artística do maracatu do baque solto.

O objetivo secundário consiste na reflexão acerca dos percursos temático e figurativo relacionados aos aspectos e acontecimentos do mundo real, a partir da proposta do grupo da Cambinda do Cumbe, considerando a condição de “simulacro da realidade” (FIORIN, 2018, p. 91) existente nas concepções de figura e tema estabelecidas pela semiótica greimasiana.

4 Materiais e Métodos

O presente trabalho utiliza como base de sua pesquisa analítica a teoria semiótica formulada pelo linguista A. J. Greimas, juntamente com o Grupo de Investigações Semiolingüísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, denominada semiótica de linha francesa. Tratando-se da proposta de análise, a pesquisa propõe algumas etapas; a primeira envolve diversas leituras, tais como, Fiorin (2018), Barthes (2001), Barros (2002), Jakobson (1965), Lopes (1997), entre outros autores que possibilitem a compreensão de conceitos semiolingüísticos como: iconicidade, signo e figuratividade. Outra etapa da pesquisa é a coleta de dados e informações características do corpus estudado, a partir da percepção direta de integrantes do grupo Cambinda Brasileira, autor do corpus em análise. Após isso, o trabalho se ocupa em fazer uma análise indutiva do vídeo “Maracatu Cambinda Brasileira - Desfile no Carnaval de 2019 em Nazaré da Mata”, baseando-se no conceito de texto proposto pela semiótica greimasiana, em que o grupo Cambinda do Cumbe é encarregado de um desfile carnavalesco carregado símbolos presentes na dança, batuques, personagens e repentes.

Antes de tratar da análise, é necessário fazer uma contextualização acerca do desenvolvimento desses estudos teóricos. Sendo que, antes da semiótica, as teorias que se preocupavam com a semântica do texto eram baseadas nos estudos lingüísticos, porém tais teorias não conseguiam ir além da dimensão da frase, que é considerada a unidade lingüística por excelência (BARROS, 2005, p. 10). Porém, a partir da década de 50 uma nova hipótese conhecida como estruturalista começa a tomar forma, como diria Barthes:

Que é estruturalismo? Não é uma escola, nem mesmo um movimento (pelo menos ainda não) porquanto autores a quem se aplica ordinariamente tal designação não se sentem, de forma alguma, ligados entre si por uma solidariedade de doutrina ou de combate [...] (1968, p. 19).

Logo, começam uma série de mudanças na perspectiva da semântica clássica, o pesquisador L. Hjelmslev (2019) demonstra ser possível examinar o plano da expressão e o plano do conteúdo separadamente, fazendo com que a semântica estruturalista desenvolvesse formas de estudar o

sentido e seus modos de produção. Para isso, era preciso romper as barreiras entre a frase e o texto e entre o enunciado e a enunciação, o que a semântica até aquele momento não conseguira realizar. Por consequência, surge a semiótica francesa, que dentre outras disciplinas, como a análise do discurso, por exemplo, ultrapassou os limites da frase e começou a se preocupar com o sentido do texto em sua totalidade, desenvolvendo o que chamou de percurso gerativo de sentido, que é “Uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo.” (FIORIN, 2018, p. 20).

Ainda tratando do conceito de percurso gerativo, podemos dizer que ele se divide em três etapas. A primeira chamada de fundamental, é a mais simples e abstrata e nela ocorrem as oposições semânticas a partir das quais o texto é construído, como por exemplo: bem e mal, amor e ódio, etc. Além do mais, nessas categorias se forma uma dicotomia, ou seja, dada relação entre um valor positivo e um negativo, que podem inverter seus valores a depender do contexto em que são inseridos. Por sua vez, há a segunda etapa, ou nível narrativo, em que a narrativa é organizada do ponto de vista de um sujeito. Sendo que, as oposições semânticas apresentadas no nível fundamental, circulam entre sujeitos através da ação, a qual produz transformações de uma categoria para a outra. A terceira e última etapa é a discursiva, o nível dos temas e das figuras, aqui as estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista da relação entre a *enunciação* e o *texto-enunciado*. Segundo Barros (2005, p.13), “as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, desenvolvem-se sob a forma de temas e, em muitos textos, concretizam-se por meio de figuras.”

A análise desta pesquisa terá enfoque no último nível, em que se encontram as projeções temáticas e figurativas desenvolvidas no enunciado. Sendo que a análise desses elementos permite verificar os procedimentos utilizados para construir o discurso e quais os efeitos de sentido produzidos pelos mecanismos escolhidos. Além do mais, é por meio desse procedimento que é criada uma ilusão de realidade, criando efeitos de proximidade e distanciamento da enunciação. Ao tratar mais propriamente dos temas e figuras, pode-se dizer que eles são formas de concretizar o sentido do texto, ou seja, é um investimento semântico que junta ao discurso pessoas, espaços e tempos que o receptor reconhece, convencionalmente, como reais. A união desses dois conceitos cria um processo de semiose, que une um elemento concreto a um conceito abstrato. Porém, é importante ressaltar que a junção desses temas e figuras acontece de forma convencional, como diria Saussure (2003, p.82): “O símbolo da justiça, a balança não poderia ser substituída por um objeto qualquer, um carro, por exemplo”.

O maracatu da Cambinda Brasileira, dentro de seus tradicionalismos e inovações, possui diferentes formas de produção de sentido que constituem sua linguagem e o modo de expressar sua própria realidade. A partir disso, optamos por ter como base a noção de texto desenvolvida pela semiolinguística para que seja possível compreender como a folia se encaixa como corpus de análise

semântica, definindo-se de duas formas complementares: como um todo de sentido, ou seja, com uma estrutura passível de ser analisada como texto e ainda, como estabelecedor de uma comunicação entre destinador e destinatário, no caso do Maracatu, entre o público e os seus atores. Desse modo, são inúmeros personagens, cores e sons que fazem com que a dança possua uma expressão tão carregada de simbolismos e significados. Portanto, nos caberá com o aporte da teoria greimasiana identificar os saberes culturais, históricos e factuais projetados através dos percursos temáticos e figurativos presentes na apresentação do grupo.

5 Desenvolvimento

5.1. Aspectos semiológicos

As estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e “enriquecidas” semanticamente que as estruturas narrativas e fundamentais e devem ser examinadas do ponto de vista da relação entre a enunciação e o texto-enunciado, ou de forma mais simplificada, *o que é dito e como é dito*. A partir disso, constroem-se formas de representação e aproximação da realidade enunciada em que “as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, desenvolvem-se sob a forma de temas e, em muitos textos, concretizam-se por meio de figuras.” (BARROS, p. 11, 2005). O sujeito na enunciação faz várias escolhas (pessoa, tempo-espço, figuras) transformando a narrativa em discurso, sendo elas o principal objeto de análise do presente trabalho. Ou seja, o discurso nada mais é do que uma narrativa enriquecida por essas opções do sujeito da enunciação; Além disso, é importante salientar que a enunciação pode ser definida como a instância mediadora entre as estruturas discursivas e as narrativas, pois é sobretudo nas estruturas discursivas que mais podemos perceber os valores sobre os quais o texto foi construído. Sendo que, a sintaxe do discurso é a responsável por explicar a relação entre o sujeito da enunciação com o discurso enunciado. Segundo Barros (2005):

A enunciação projeta para fora de si, os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. Essa operação denomina-se *debreagem* e nela são utilizadas as categorias da pessoa, do espaço e do tempo (p. 55).

Para que a discussão acerca dos modos de enunciação se torne mais clara é necessária contextualização de alguns conceitos importantes na análise dos signos semiológicos. Primeiramente, é preciso reconhecer a existência de actantes, propostos por Greimas no percurso gerativo de sentido, como um lugar vazio que seria atualizado por uma personagem da narrativa, à qual caberia uma função. Nesse sentido, cada actante se relaciona com outro através de três eixos diferentes: o eixo do saber, o eixo do querer e o eixo do poder. O sujeito é assim o protagonista que deseja um objeto, material ou imaterial. Para conseguir esse objeto é auxiliado/ prejudicado por forças/personagens, respetivamente adjuvantes ou oponentes. Além do mais, o papel actancial se difere do sujeito da enunciação à medida que o primeiro é objeto/alvo da ação e o segundo aquele que a enuncia. Os mecanismos discursivos servem, acima de tudo, para criar uma ilusão de verdade.

Sendo que, existem dois efeitos básicos produzidos por esses mecanismos com a finalidade de convencer o enunciatário da sua verdade, são os efeitos de proximidade e distanciamento da enunciação e da realidade ou referente. O produto desse recurso é chamado de *debreagem* e pode ser designado como *enuncivo* ou *enunciativo*, José Luiz Fiorin (2008, p. 58-59) afirma que “as *debreagens* enunciativa e enunciva produzem dois tipos básicos de discurso, os de primeira pessoa e os de terceira”. Sobre isso é compreendido que os efeitos de sentido formados por essas duas espécies de *debreagens* respectivamente se relacionam com a ideia de *subjetividade* e *objetividade*, sendo que na primeira o *eu* é internalizado no discurso, enquanto na segunda se ausenta dele, formando uma dicotomia evidenciada pela separação entre o *eu* e o *ele*. Um exemplo do efeito de distanciamento que pode ser causado pela objetividade do texto acontece em matérias jornalísticas, em que o uso da terceira pessoa cria um mecanismo que forma certa ideia de imparcialidade, tirando a responsabilidade do que está sendo dito.

Esses efeitos de realidade são normalmente construídos por meio de procedimentos da semântica discursiva e não da sintaxe. Pensando nisso, um recurso semântico muito comum chama-se *ancoragem*, ele junta ao discurso pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como real, criando procedimentos de obtenção da aparência de realidade. É importante ter em mente que não se fabrica somente na escrita ou na fala tais métodos de ilusão, eles também podem ser encontrados nos quadrinhos, na dança, na pintura, etc, como será visto no decorrer da pesquisa. Dentro da análise das projeções da enunciação, é preciso examinar os efeitos de sentido do discurso e os procedimentos utilizados em sua produção. É necessário, pela análise completa do texto, explicar as razões dessa escolha e quais os efeitos que, com essa opção, se obtêm. O discurso fabrica a sua verdade, ou seja, o enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas sim discursos que criam efeitos de realidade ou de falsidade. Desse modo, o discurso será verdadeiro quando for interpretado como verdadeiro. Para negar a verdade de um discurso existem duas opções: a primeira acontece quando o discurso é mal construído, a segunda possibilidade é quando um texto é colocado no contexto externo de outros textos e, a partir desse confronto, o receptor pode recusá-lo. Entre os recursos utilizados pelo enunciador para persuadir o receptor, a prática de certos atos linguísticos, os mecanismos de argumentação e de reformulação discursiva, são alguns desses.

Tratando-se ainda da semântica discursiva, tais valores são assumidos sob a forma de percursos temáticos os quais recebem investimentos figurativos. Sendo que, para examinar o discurso é necessário considerar princípios da análise semântica e determinar as pequenas unidades de sentido (*semas*), que se repetem e o tornam coerente. Ou ainda, trata-se de tematizar e organizar um discurso de maneira que seus valores sejam formulados através de um percurso. No percurso gerativo de sentido, os temas são conceituados como investimentos semânticos de natureza unicamente conceitual e abstrata, podendo defini-los até como categorias que ordenam e organizam os elementos do mundo natural. Enquanto isso, as figuras do discurso se constituem em elementos da língua que possuem um representante perceptível no mundo natural, criando um

efeito de realidade que recobre os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial. Há ainda de se considerar uma oposição entre temas e figuras pautada no contraste entre abstrato/concreto, o qual pode ser evidenciado, por exemplo, ao pensar sobre o tema categórico *natureza*, o qual possui dentro de seus representantes do mundo natural o signo *árvore*, sendo aqui essa a maneira de figurativizar (concretizar) o percurso temático evidenciado na categoria em questão. Além do mais, é importante que haja a reiteração do tema e a recorrência de figuras ao longo do texto, isso é chamado de isotopia, garantindo a coerência semântica do discurso. Essa forma de reiteração pode ser dividida entre isotopia temática, quando há repetição das unidades semânticas abstratas em um mesmo percurso temático, e isotopia figurativa quando há redundância de traços figurativos (ex: amarelo - dourado - cor de ouro). Sendo que, as relações entre essas isotopias são chamadas de metonímicas e metafóricas. Nesse caso, metáfora e metonímia não estão sendo consideradas figuras de palavras, mas sim figuras do discurso.

Segundo Fiorin em sua obra *Figuras de Retórica* (2021, p. 34-37) a metáfora pode ser considerada uma concentração semântica de traços comuns a dois significados que coexistem, podendo ser uma forma de dar concretude temática à uma ideia abstrata, ao mesmo tempo que aumenta sua intensidade de sentido. Além disso, a figura em questão pode ser dividida em duas categorias principais: alegoria, que ocorre quando um texto em sua integralidade constitui um sentido metafórico, como uma fábula por exemplo, e a catacrese, considerada uma espécie de metáfora lexicalizada, ou seja ela depende da formação lexical de uma língua. Enquanto isso, a metonímia é definida pelo autor como:

o tropo em que se estabelece uma compatibilidade predicativa por contiguidade, aumentando a extensão sêmica com a transferência de valores semânticos de um para outro dos elementos coexistentes e aumentando sua aceleração com a supressão de etapas de sentido (p. 38).

Ou seja, é uma figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora do seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou o referente ocasionalmente pensado. O semiólogo francês Roland Barthes ainda relaciona as figuras de questão com dois conceitos os quais nomeia de *Índices* e *Funções*, segundo o autor “as Funções implicam em *relata* metonímicas; os Índices *relata* metafóricas; aquelas correspondem a uma funcionalidade do fazer, estas uma funcionalidade do ser.” (2001, p. 118), considerando que:

Essas duas grandes classes de unidades, Funções e Índices, já deveriam permitir certa classificação das narrativas. Algumas narrativas são fortemente funcionais (tais como os contos populares) e, no extremo oposto, algumas são fortemente indiciais (tais como os romances “psicológicos”) (p. 118).

Entende-se aqui *relata* como o fazer narrativo, *função* como uma operação que ocorre dentro da narrativa, não podendo nunca ser reduzida a uma modalização verbal de “ação”, pois ações podem ser indiciais em muitos casos, como por exemplo signos de um caráter, de uma atmosfera, etc. E,

por último, índice como “manifestações espontâneas não premeditadas, não intencionais, que podem ser observadas e interpretadas - independentemente da vontade de seu autor.” (BLIKSTEIN, 2020, p. 39). Para além disso, é importante ter em mente que tais conceitos se intersectam com outras funcionalidades relevantes para entender o processo de tematização e figurativização do discurso. São essas as ideias de *senal* e *símbolo*, os quais serão discutidos ao decorrer da análise.

Considerando o percurso gerativo de sentido em sua última instância, a discursiva, e levando como base teórica os conceitos e dependências apresentados sobre os modos de figurativização e tematização, o trabalho se concentrará agora em contextualizar aspectos do folclore nacional. Tendo como base documentos e autores que discorrem acerca de sua importância e de seus meios de representação congruentes no Maracatu do baque solto como uma brincadeira centenária carregada de significações dignas de exame. Sendo assim, como os estruturalistas buscavam descrever e classificar o infinito das palavras, o analista se porta como um “Saussure” das narrativas, buscando categorizar e retirar a aparente hierarquia da mensagem.

5.2. Discussão

Anteriormente, os estudos folclóricos não buscavam captar os processos pelos quais a manifestação emergia na sociedade, sendo concretizados por simples comparação de textos ou de materiais que buscavam reviver festas e costumes do passado. Após 1947 houve uma revolução nesses estudos, pois a partir da iniciativa do advogado e folclorista Renato Almeida, fundou-se a Comissão Nacional do Folclore. A partir disso, começou-se a entender que a importância do folclore se dá à medida que representa a voz e os desejos do povo, sendo este o real autor de suas manifestações, reportando suas necessidades à luz das desigualdades e injustiças vivenciadas diariamente. Pensando nisso, o folclore está sob constante influência de agentes transformadores que o põe em dia com os fatos, ou seja ele é “atualizado” pelas maneiras de *ser* e *estar* da sociedade, pois “o povo reage aos estilos de comportamento que lhe são impostos” (CARNEIRO, 1969, p.30). Desse modo, o fazer folclórico pode ser pensado como a união da reconstrução do passado com a expressão de suas aspirações futuras. Porém, apesar disso, mesmo sendo atribuído ao “popular”, o folclore sucumbe à influência dos círculos burgueses e torna-se um conjunto de tradições que lentamente desintegra sob a pressão do regime capitalista. Tratando do Maracatu do Baque Solto, é possível perceber tais transformações tendo em vista o hibridismo na manifestação de suas palavras, símbolos e gestos, elementos esses que estão em constante movimentação, o que os torna um organismo vivo que se modifica e se adapta através do tempo. Como diz Bonald:

[...] o maracatu rural, em resumo, seria um produto do sincretismo afro-índio gerado pela criatividade do povo rural canavieiro da Zona da Mata-Norte, ao ser incorporado e reciclado no caldeirão cultural do grande Recife (1991, p. 279-280).

O aspecto miscigenatório do Maracatu começa a ser designado já na origem etimológica da palavra, pois são diversas as suposições feitas a seu respeito. Segundo Mário de Andrade a palavra pode ser interpretada como:

[...] voz americana, porque ela assimila facilmente a fonemas guaranis. Maracá é o instrumento ameríndio, de percussão conhecidíssimo. Catu, em tupi quer dizer bom, bonito (...) Mara indica T. Sampaio como sendo a “guerra, a confusão, a desordem, a revolução”. Donde Maracátú e posteriormente Maracátú, por assimilação. Isto é: a guerra bonita, a briga bonita, a briga de enfeite, invocando o cortejo real festivo mas guerreiro (1982, p. 137).

Porém, concomitantemente, é possível teorizar sua origem como uma variação linguística do norte da Angola de “maracatucá”, que significa “vamos debandar”, termo utilizado pelos escravos no momento em que os maracatu eram reprimidos pelas forças oficiais.

Além dos aspectos etimológicos, é possível encontrar influências de origem africana, indígena e portuguesa em diversas outras características da brincadeira. O cortejo real do desfile, por exemplo, é uma expressa referência às Congadas, em que se faz homenagem à coroação do rei do Congo e da rainha Jinga, personagens ligados à história de Angola e à conquista portuguesa na África Ocidental. Ao mesmo tempo, os caboclos de lança, figuras centrais da brincadeira, possuem muitas vezes o rosto tingido de urucum, fruto comumente utilizado por indígenas como corante natural. Além disso, outros aspectos, como elementos da indumentária ou ainda a influências de danças como o Cavalo-Marinho e o Caboclinho, que permitem aguçar a percepção acerca da mistura histórico cultural que existe na dança diversos recursos distintos no Maracatu Rural, serão explorados mais adiantes no próximo tópico.

5.3. Resultados

Nos maracatus de orquestra, outro nome dado à folia, em que participa apenas uma zabumba, ocorre o “toque solto” ou “baque solto”. O mestre apita, levanta a bengala, a orquestra obedece ao seu comando, para o toque, o mestre leva ou não a mão ao ouvido e canta, de cor ou de improviso, uma das quatro modalidades de cantoria, nesse tipo de maracatu: marcha (sempre de 4 verso), samba curto (4, 5 ou 6 versos, sendo o 6 o tipo mais comum), samba comprido (10 versos, mas podendo variar para 12, 14, 16, 18 ou 20), e ainda o galope (habitualmente em 6 versos). A modalidade é muito mais conhecida em função da toada do que propriamente da quantidade de versos, que eles chamam de pés. Quando o mestre termina a estrofe, volta a apitar, a orquestra toca, a cabocaria e as baianas se agitam freneticamente em um ritmo rápido de chocalhos. Enquanto isso é possível perceber a percussão uni sonora e acelerada do surdo, acompanhada da marcação do tarol, do ronco da cuíca, da batida cadenciada do gonguê, do barulho característico dos ganzás, além do solo de trombone acompanhado de algum outro instrumento de sopro, até que se houve o apito do mestre para mais uma toada. A dança por sua vez é tensa, frenética assim como no Caboclinho em que o caboclo encontra-se incorporado no corpo de um médium, processo

conhecido como, manifestar, atuar, receber ou espiritar, executando uma dança bastante intensa. Segundo Salles, referindo-se aos terreiros de Alhandra, no interior da Paraíba: quase sempre, a entidade se apresenta com o dedo indicador em riste, representando a ponta de uma flecha, “quando não estão dançando, é comum vê-los caminhando inquietos, de um lado para o outro do salão, sempre sérios, carrancudos.” (SALLES, 2010, p. 123). O maracatu desfila num círculo compacto, tendo ao centro o estandarte, rodeado por baianas, damas de buquê, boneca de pano e caboclos de pena. Os primeiros a aparecerem na cena do desfile são figuras chamadas de “sujas”: Mateus, Catirina ou Catita, Burras, Babau e Caçador, que divertem e fazem captação de recursos para si mesmos. O Mateus é um personagem à parte, comum no Cavalo-Marinho, representando normalmente um empregado, ou escravo contratado pelo capitão para darem conta da festa, normalmente tem o rosto pintado de preto segundo a tradição do maracatu rural, ele é uma espécie de batedor. Se o Matheus que vai a frente do maracatu volta triste, é porque alguma coisa ruim aconteceu; se ele volta contente, brincando, é porque considera-se que está tudo bem.

Depois os caboclos de lança, que encarregam de abrir espaço na multidão, com seus saltos e malabarismo, com suas lanças para proteger o grupo formado em duas trincheiras (filas) puxadas pelo mestre de cabocarias, também chamado boca de trincheiras. Cada trincheira obedece ao comando de um caboclo de frente, que conduz as manobras pelo mestre. Os caboclos são tantos quanto permite o poder aquisitivo de um “dono”, implícito na brincadeira, o qual poderia ser naturalmente o próprio capitão do Cavalo-Marinho. Seguem-se os caboclos de pena e começam os cordões de baianas (o baianal), chamadas também de damas de buquê, sendo que entre estas está a madrinha (dama de boneca), considerada protetora espiritual a qual leva consigo a calunga, espécie de boneca que é consagrada, ou ainda, calçada, protegendo os brincantes pela magia dos cultos da Jurema. Ainda no miolo, entre os cordões de baianas, coloca-se em primeiro plano o porta bandeira ou bandeirista, conduzindo a bandeira ou estandarte; em segundo plano, a corte real: rei, rainha valete e dama, protegidos por dois guarda-chuvas; em terceiro plano o mestre das toadas e o contra mestre, seguido do terno (caixa ou tarol, surdo ou bombo, gonguê e cuíca ou porca) e os músicos (trombone de piston). Por fim, a diretoria se espalha, de acordo com as circunstâncias do desfile, mas sempre ficando pelo menos uma parte na frente, outra atrás, ou dos lados, ou ainda no centro, pois seus membros têm liberdade plena de movimento dentro do brinquedo.

Após entender os aspectos que constituem e integram o Maracatu Rural, pode-se partir para a análise propriamente dita da apresentação da Cambinda Brasileira, no carnaval de 2019, em Nazaré da Mata, Pernambuco. Considerando que o grupo, com mais de cem anos de tradição, é um reflexo da transformação e atualização dos modos de pensar e compreender o mundo em sua constante integração da tradição e o do “novo”, o que torna os próprios brincantes sujeitos actanciais da forma de ser e pensar do povo. Sendo assim, o exame do objeto será feito em duas etapas: a primeira consiste na observação dos versos entoados pelo mestre na brincadeira, os quais são um prelúdio da

modalização dos temas e figuras encontrados na apresentação como um todo. Feito isso, dar-se-á ênfase aos demais elementos constituintes do folguedo, como a indumentária e os personagens.

Transcrição dos versos:

Boa tarde Nazaré

Chegou minha brincadeira

(repetição)

Vem ver ver de perto a beleza

Da cambinda Brasileira

(apito e instrumentos)

Prefeito Ninho este ano

Eu venho trazendo a Cambinda

(repetição)

Se seu carnaval tava bom

Vai ficar melhor ainda

(apito e instrumentos)

Cheguei na cidade cedo

Só pra cantar pra galera

(repetição)

Ter o mestre quando é bom

Cedo ou tarde o povo espera

Meu brinquedo é veterano

Tem história pra contar

é grande em qualquer lugar

Tem um povo soberano

No cumbe há 101 anos

Essa cambinda nasceu

(repetição só do último verso)

Se criou-se, não morreu

Tão linda na passarela

E no trono dos mestres dela

Um rei Ngola (?) é meu

(apito e instrumentos)

Defendi muitos brinquedos

Onde fui feliz eu sei

Até porque comecei
Na profissão muito cedo
De cantar não tive medo
E defendi várias bandeiras
(repetição das duas últimas)
E pra coroar a carreira
Da forma que eu queria
Tinha que eu ser mestre um dia
Da Cambinda Brasileira
Ninguém sabe o que vai ser
Do Brasil daqui pra frente
Com esse novo presidente
Que hoje tá no poder
Seu primeiro erro foi ter
Posse de armas assinado
(repetição das duas últimas)

Em vez de ver gente armado
Pense em desenvolvimento
Que o Brasil tem no momento
Milhões de desempregados
(apito e instrumentos)

Daí o presidente
Cheio de muita decadência
Com a reforma da previdência
Que só acaba com a gente
No Brasil daqui pra frente
Se aposentar vai ser raro
(repetição das duas últimas)

O pobre vai pagar caro
Por esse erro eu sabia
A culpa é da maioria
Que elegeu Bolsonaro
(apito e instrumentos)

Aviso pra o presidente

Que arma só traz matança
Basta só ter segurança
Pro povo viver contente
No nosso Brasil tem gente
Que não tem o que comer
(repetição das duas últimas)
Pede esmola pra viver
E é feliz quando alguém dá
Como é que pode comprar
Arma pra se defender
(apito e instrumentos)

Mariana ainda chora
Pelos filhos que perdeu
Quando a barragem rompeu
Destruindo tudo a fora
E em Brumadinho agora
Outra tragédia em janeiro
(repetição das duas últimas)
Deixando o povo mineiro
De novamente enlutado
Pelos irmãos soterrados
Que ficou no lamaceiro
(apito e instrumentos)

Depois que o esporte caiu
Pra segunda ano passado
Levou um tombo danado
Pela copa do Brasil
E contra o Santo o povo viu
Que a equipe não melhora
(repetição das duas últimas)
Quem é rubro negro chora
Só vê bola em sua rede
E Magrão quer uma parede
Virou mão de lodo agora
(apito e instrumentos)

Nosso carnaval está
Numa alegria geral
O bloco naza coral
Ontem botou pra quebrar
Soube que o Casá casá
Vai trazer Magrão
(repetição dos dois últimos)
Eu vou com a água e sabão
E se precisar levo rodo
Quem sabe assim tira o lodo
Que butaro em sua mão
(apito e instrumentos)

Aqui vejo homem e mulher
Lá na rádio reclamando
Que ninguém tá aguentando
A falta d'água em Nazaré
E a sociedade até
Muito apelo já fez
(repetição)
A compesa por sua vez
Com o povo faz afronta
Prende a água e manda a conta
Pra nós pagar todo mês
(apito e instrumentos)

Vo da almoço a meu povo
Meu abraço nazaré
(repetição)
Que o ditado diz que o saco
vazio não fica de pé
(apito e instrumentos)

Amanhã prefeito Nino
A cambinda vai voltar
(repetição)
E vou dar meu show no palanque
Pessoal pode esperar

(apito e instrumentos)

Adriano um forte abraço

Que a Cambinda vai embora

(repetição)

Chora quem não me conhece

Quanto mais quem me adora

(fim e volta do desfile)

A separação dos versos e toadas pode ser dividido aqui em sambas curtos e sambas compridos, segundo a definição apresentada anteriormente. Além disso, é possível perceber uma sequência discursiva com começo, meio e fim, em que o enunciador faz uso de uma série de elementos que permitem localizar o discurso no espaço/tempo desejado. Um primeiro exemplo disso, é a presença do índice não manipulado do sotaque do mestre, o qual deixa em evidência sua regionalidade ligada a variação linguística encontrada no interior de Pernambuco. Para além, o uso constante da primeira pessoa demonstra a proximidade do enunciador com o discurso, criando uma debreagem enunciativa que dá ênfase ao efeito de aproximação da realidade. Sobretudo, quando faz isso, o mestre, poeta, se porta como sujeito actancial da narrativa, incluso o fato de que nas primeiras toadas é possível perceber um percurso transformativo do sujeito em relação ao querer-fazer, o poder-fazer e o fazer-fazer. Isso se dá pois ao contar sua trajetória nas brincadeiras, o enunciador se posiciona de três modos: em um primeiro momento como alguém que sonhava em ser mestre da Cambinda Brasileira (querer-fazer), no segundo se transforma em alguém que implicitamente obtém essa oportunidade sendo um bom mestre (poder-fazer) e por último, passando para o momento da enunciação, ele é enfim porta-voz do brinquedo (fazer-fazer). Além do mais, é possível encontrar uma dicotomia entre velho/novo pensando nos tempos verbais de passado em versos referentes a história da cambinda e no presente ao falar sobre a situação da falta de água em Nazaré da Mata, dos problemas políticos relacionados ao presidente Jair Bolsonaro, às tragédias de Brumadinho e Mariana e ainda aos resultados do jogo do Sport contra o Santos. Desse modo, é interessante perceber como através dessas temáticas, as figuras populares e eruditas se difundem ao longo da tradição do Maracatu Rural, destacando o efeito de aproximação da realidade mencionada.

Agora, tratando-se da apresentação em seu sentido mais amplo, é possível encontrar revestimentos semânticos que se direcionam a algumas temáticas principais, sendo essas:

- a) Proteção e Sincretismo Religioso
- b) Colonização e Reflexos da Escravidão
- c) Construção da ideia de Nacionalidade

Primeiramente, é factível perceber a manifestação da temática religiosa na brincadeira de Maracatu. O percurso é figurativizado principalmente pela existência da madrinha que carrega a boneca consagrada pela jurema, sendo que o culto à ela é sincretizado e se organiza por meio de um conjunto de símbolos emprestados do catolicismo popular e de traços culturais e religiosos africanos e indígenas. Apropriados e de novo relacionados, esses símbolos são utilizados de forma inovadora e original (PINTO, 1995), principalmente na dança. Além disso, o panteão mágico religioso da Jurema é composto também por Reis, Rainhas, Príncipes, Princesas, Caboclos e Caboclas. Essas entidades habitam o juremá ou cidade da Jurema, terra dos “encantados” ou espíritos ali radicados em diversos reinos (CASCUDO, 1988). Inclusive, alguns juremeiros (praticantes do culto) afirmam ser o Caboclo o espírito de um índio, o qual segundo Salles, referindo-se aos terreiros de Alhandra, no interior da Paraíba: quase sempre, a entidade se apresenta com o dedo indicador em riste, representando a ponta de uma flecha, porém, aqui a ela pode ser representada por sua vez pela lança carregada pelo personagem do caboclo de lança. Além disso, de acordo com o Luís da Câmara Cascudo, a dança assume uma dimensão apologética, sendo utilizada para instruir e defender a verdade religiosa e a manifestação da divindade por meio do coletivo, dada a sua aceitação plena e natural por parte de uma comunidade específica. Essa prática também se caracteriza pela sua estrutura, pois, ao reunir periodicamente os participantes em ensaios, ela adquire uma certa organização hierárquica.

A segunda temática do percurso, por sua vez, é figurativizada por dois elementos principais: a indumentária de alguns personagens do cortejo, a qual possui estética puramente colonial ao mesmo tempo que representa a coroação de rainhas e reis africanos, assim como pede a tradição da influente Congada, sendo a rainha Nzinga e o rei Ngola, citado na transcrição dos versos exemplos dessa coroação. Além disso, é importante ter em mente que as congadas se transformam em uma arma de dominação no Brasil colônia, pois os donos de escravos criaram uma espécie de festival anual que “coroava” escravos que seriam responsáveis pela ordem de todo o resto, como uma forma de supressão e revolta a suas próprias origens, “Se hoje existem reis e rainhas no maracatu de baque solto, é por imposição das tradições aristocráticas do litoral”, como afirma o historiador Severino Vicente da Silva (2010, p. 3). Tal fato explicaria a união entre as vestimentas européias e a tradição africana que homenageia seus reis e rainhas. Por outro lado, existem personagens os quais representam escravos e trabalhadores reféns de uma soberania colonial, são esses: Matheus, os Caboclos, sendo que o primeiro, vindo da tradição do Cavalo-Marinheiro - outra folia dos trabalhadores rurais de Pernambuco - eram ordenados pelo capitão para darem conta da festa e normalmente têm o rosto pintado de preto representando a negritude da escravidão, já os caboclos aparecem implicitamente, de acordo com o poder aquisitivo de quem ordenava o cortejo, ou seja quanto mais dinheiro, mais caboclos, significando a relação de poder existente entre senhor e escravo. Além disso, não pode se perder de vista que inicialmente o maracatu era no Brasil uma forma de suportar passivamente a melancolia da escravidão, ou ainda uma maneira de distração que representava a ilusória de fuga da realidade vivenciada pelos trabalhadores rurais e escravos.

Por fim, para concluir o percurso temático da apresentação, tem-se uma construção muito forte da ideia de brasilidade, primeiro pela folia em si como parte constitutiva de inúmeros processos de aglutinação cultural de diversos elementos presentes no território nacional, muito influenciados pela grande quantidade de etnias e povos os quais historicamente chegaram ao Brasil.

Os estudos de circularidade voltam-se, a exemplo dos estudos do sincretismo, para os processos de produção simbólica, porém descartando o viés reducionista e unilateral que lhe era característico, procurando interpretar a cultura como uma realidade hermenêutica, cujos circuitos culturais intercomunicam-se, trocando elementos de seus bancos de símbolos, seguindo trajetórias que são influenciadas por fatores históricos, políticos, sociais, econômicos etc. Neste sentido, é possível pensar as culturas (e subculturas) como circuitos equivalentes” (p. 14).

Para além disso, tais aspectos são concretizados por alguns símbolos dentro da brincadeira. Primeiramente, as vestimentas são produzidas em múltiplas cores, as quais chamam a atenção aos olhos e ressaltam o sentimento de harmonia e felicidade dos foliões, além de que as cores são tão variadas quanto o número de culturas que integram e completam a folia, tornando-se símbolo claro dessa mistura. Ademais, as indumentárias dos caboclos possuem o símbolo de Pernambuco no peito, mostrando que mais do que nunca eles carregam consigo a herança de seu povo, reconstruindo e dando continuidade à sua história. Junto, a isso a evidência das cores da bandeira do Brasil no cortejo real são mais uma manifestação da cultura brasileira multifacetada, a qual resulta em uma união simbólica de cores e elementos plurais, mostrando ao resto da sociedade quem são os compositores e verdadeiros construtores da noção de um Brasil nacional.

6 Conclusão

O Maracatu do Baque Solto possui tamanha quantidade de elementos passíveis de atenção e análise que em dada medida se torna difícil fazer um recorte que seja conciso, mas que não deixe de lado qualquer dessas características. Apesar disso, a semiótica greimasiana permite o aprofundamento das discussões feitas acerca da dança, observando seu percurso do nível superficial até o do mais complexo fazer discursivo. Desse modo, é preciso que se discuta folclore e cultura popular brasileira, como uma forma de reavaliar e enfatizar elementos constitutivos do fazer e pensar do povo.

O termo de hibridização parece apropriado para conceituar os novos processos culturais que se materializam hoje em um movimento de criatividade individual e coletiva que relativiza a noção de identidade cultural ou étnica: “Entendo por hibridação processos socioculturais em estruturas ou práticas discretas, que existindo de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2000, p. 8). A brincadeira, objeto dessa pesquisa, assim como tantas outras, sobrevive às margens de uma sociedade que não compreende a importância das formas de manifestação e expressão popular. E, quando historicamente o faz, subjuga e transforma em produto de uma minoria que posiciona os próprios valores acima de qualquer outro. Por fim, é interessante perceber como a cultura do povo, ou melhor, de diversos povos se reúne em um só movimento de resistência, reivindicando diariamente seu modo de ser e estar na sociedade. Acima

de tudo, entende-se que “os movimentos culturais são plurais, contínuos, dinâmicos, processuais, capilares e multidirecionais” (DE SENA; GONÇALVES, 2012, p. 13).

Referências

- ANDRADE, Mário. de. *Aspectos do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2019.
- ARAÚJO, Alceu M.. *Folclore nacional II: Danças recreação e música*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005. p. 88
- BARTHES, Roland. A retórica da imagem. *In: O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 27-43.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERTRAND, Denis. Narratividade. *In: Caminhos da semiótica literária*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003. p. 265-356.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Semiótica e Totalitarismo*. São Paulo: Contexto, 2020.
- CANCLINI, Néstor García. *La globalización: productora de culturas híbridas*. 2000.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Notas sobre o Catimbó*. Novos Estudos Afro-Brasileiros. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1988.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- DA SILVA, Severino Vicente. *Criatividade e liberdade nos brinquedos populares da Mata Norte*, PE. Recife: Palestra no Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco.
- LIMA FILHO, Jailto Luis Chaves de. *Da Oralidade à Escrita: uma leitura semiótica de narrativas tradicionais populares*. 2013. 88 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- DE OLIVEIRA, Jaqueline. Guerra, perré e outras manobras: uma etnografia da dança do caboclinho pernambucano. *Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 3, n. 1, 2014.
- DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Editora Cultrix, 2008.
- DE SENA, José Roberto Feitosa; GONÇALVES, Antonio Giovanni Boaes. “Que baque é esse?": notas para um debate em torno das “origens” e da “manutenção da tradição” nos maracatus de baque solto. 2012.
- VIEIRA, Marcilio de Souza. Corpo e gestualidade nos pastoris potiguar. *ERAS: European Review of Artistic Studies*, v. 1, n. 2, p. 16-33, 2010.

- FILHOS da terra, 2018. 1 vídeo (25 mim). Publicado no canal Photo Agência.
- FIORIN, José Luiz. *Figuras de Retórica*. São Paulo: Contexto, 2021.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2018. p. 126.
- FIORIN, José Luiz. Em busca do sentido: estudos discursivos. In: FIORIN, José Luiz (org.) *Enunciação e Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 15-35.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Editora Cultrix, 2008.
- JAKOBSON, Roman. O Dominante. *Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 3, n. 2, p. 9, 2014.
- JAKOBSON, Roman. Rumo a uma ciência da arte poética. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, p. 7-12, 2013.
- LARANJEIRA, Carolina Dias. *Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões*. 2013.
- LOPES, Edward. *A Identidade e a Diferença: Raízes Históricas Das Teorias Estruturais Da Narrativa*. São Paulo: Edusp, 1997.
- NETO, Olimpio Bonald.. *Os caboclos de lança-azougados guerreiros de Ogum*. Antologia do Carnaval do Recife, p. 279-295, 1991.
- PINTO, Clécia Moreira. *Saravá Jurema Sagrada: as várias faces de um culto mediúnico*. 1995. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.
- PRADO, J. B. T.; MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. A estrutura da função poética. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v.13, n.1, 2015, p. 121-15.
- SALLES, Sandro Guimarães de. *A sombra da Jurema encantada: mestres juremeiros na umbanda de Albandra*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.
- SILVA, Talita Maria Araújo; DOS SANTOS, Valeria Veronica; DE ALMEIDA, Argus Vasconcelos. Etnobotânica histórica da jurema no Nordeste brasileiro. *Etnobiología*, v. 8, n. 1, p. 1-10, 2010.
- UOL. *Cambinda do Cumbe: brinquedo centenário*.

Como citar

FERREIRA, Raissa D'aquila. Análise dos modos de Figurativização e Tematização do Maracatu do Baque Solto. *Primeiros Estudos – Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 11, 2024;

DOI : 10.11606/issn.2237-2423.v11i1pe00112006

Analysis of Figurativization and Thematization Modes of Maracatu do Baque Solto

Abstract

This article is dedicated to analyzing the modes of figuration and thematization of Maracatu do Baque Solto, or Rural, with a focus on the presentation of the most traditional group of this cultural expression, the Cambinda Brasileira. With over a hundred years of history in Engenho do Cumbe in Nazaré da Mata, it is a reference in the Maracatu festivities. Using the French semiotics approach as an analytical method, the article investigates how Cambinda Brasileira constructs its meanings and representations through elements such as gestures, clothing, objects, movements, and discourse. In addition, it highlights the importance of deepening folkloric studies, especially regarding marginalized and subalternized cultural expressions by the dominant class, such as the case of Maracatu do Baque Solto. Above all, through semiotic analysis, it is possible to better understand the relationship between Cambinda and the construction of what is called "Brazilian culture", allowing for greater valorization and preservation of this unique cultural expression.

Keywords: Maracatu; Semiotics; Folklore; Culture;

Análisis de los Modos de Figurativización y Tematización del Maracatu do Baque Solto

Resumen

Este artículo se dedica a analizar los modos de figuración y tematización del Maracatu del Baque Solto, o Rural, con enfoque en la presentación del grupo más tradicional de esa expresión cultural, la Cambinda Brasileira. Con más de cien años de historia en el Engenho do Cumbe en Nazaré de la Mata, es una referencia en la folia de Maracatu. Utilizando el enfoque de la semiótica francesa como método analítico, el artículo investiga cómo la Cambinda Brasileira construye sus significados y representaciones a través de elementos como gestos, ropa, objetos, movimientos y discurso. Además, destaca la importancia de profundizar los estudios folclóricos, especialmente en relación a expresiones culturales marginalizadas y subalternizadas por la clase dominante, como es el caso del

Maracatu del Baque Solto. Sobre todo, a través del análisis semiótico, es posible comprender mejor la relación entre la Cambinda y la construcción de lo que se llama "cultura brasileña", permitiendo una mayor valoración y preservación de esta manifestación cultural única.

Palabras clave: Maracatu; Semiótica; Folclore; Cultura.