

MARACATU DE BAQUE VIRADO
NO NORTE GLOBAL: TRÂNSITOS,
LEGITIMAÇÕES E SUBJETIVIDADES¹

*MARACATU DE BAQUE VIRADO IN
THE GLOBAL NORTH: TRANSITS,
LEGITIMATIONS AND SUBJECTIVITIES*

*MARACATU DE BAQUE VIRADO EN
EL NORTE GLOBAL: TRÂNSITOS,
LEGITIMACIONES Y SUBJETIVIDADES*

*Luciana Ferreira Moura MENDONÇA**

RESUMO: O presente artigo analisa a globalização das músicas tradicionais brasileiras por meio do estudo do caso dos maracatus de baque virado no norte global, sobretudo na Europa. Analisam-se os processos mais gerais que colaboram para a internacionalização dos maracatus, bem como os sentidos que a cultura popular tradicional brasileira adquire no exterior. O estudo baseia-se em pesquisa bibliográfica e uma entrevista em profundidade com o criador/diretor de um maracatu em Berlin, o percussionista Fabiano Lima. Com o intuito de conferir maior concretude à análise, dar-se-á destaque às conexões entre os maracatus de Pernambuco e dois grupos percussivos na Europa: o Baque Forte (Berlim), criado e dirigido por Fabiano Lima; e o Baque de Axé (Londres), filiado à Nação do Maracatu Porto Rico, de Recife. Conclui-se que as redes entre maracatus locais e internacionais envolvem processos de globalização que atuam em vários níveis.

PALAVRAS-CHAVE: Maracatu de Baque Virado. Globalização da Cultura. Legitimação. “Novas” Subjetividades.

* Doutora em Ciências Sociais. Professora do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5489-1932>. E-mail: luciana.moura@ufpe.br.

¹ O presente artigo é uma versão modificada e ampliada de capítulo a ser publicado no livro *Cambridge Companion Book on Brazilian Music*, organizado por Rogério Budasz e Tiago de Oliveira Pinto, em preparação.

ABSTRACT: *This article examines the globalization of traditional Brazilian music by studying the case of maracatus de baque virado in the global north, especially in Europe. It analyses the more general processes that contribute to the internationalization of maracatus, as well as the meanings that traditional Brazilian popular culture acquires abroad. The study is based on bibliographical research and an in-depth interview with the creator/director of a maracatu in Berlin, percussionist Fabiano Lima. In order to make the analysis more concrete, emphasis will be placed on analyzing the connections between maracatus from Pernambuco and two percussive groups in Europe: Baque Forte (Berlin), created and directed by Fabiano Lima; and Baque de Axé (London), affiliated to the Nação do Maracatu Porto Rico, from Recife. The conclusion is that the networks between local and international maracatus involve several levels of globalization processes.*

KEYWORDS: *Maracatu de Baque Virado. Globalization of Culture. Legitimation. "New" Subjectivities.*

RESUMEN: *Este artículo analiza la globalización de la música tradicional brasileña estudiando el caso del maracatu de baque virado en el norte global, especialmente en Europa. Analiza los procesos más generales que contribuyen a la internacionalización del maracatus, así como los significados que la cultura popular tradicional brasileña adquiere en el extranjero. El estudio se basa en una investigación bibliográfica y en una entrevista en profundidad con el creador/director de un maracatu en Berlín, el percusionista Fabiano Lima. Para hacer más concreto el análisis, se hará énfasis en el análisis de las conexiones entre los maracatus de Pernambuco y dos grupos percusivos de Europa: Baque Forte (Berlín), creado y dirigido por Fabiano Lima; y Baque de Axé (Londres), afiliado a la Nação do Maracatu Porto Rico de Recife. La conclusión es que las redes entre maracatus locales e internacionales implican procesos de globalización que operan en varios niveles.*

PALABRAS CLAVE: *Maracatu de Baque Virado. Globalización de la Cultura. Legitimación. «Nuevas» Subjetividades.*

Levantando questões

A globalização, como já afirmava Diana Crane (2002, p. 1) há mais de duas décadas, “tornou-se um tema imensamente popular entre os cientistas sociais a despeito do fato de ser pobremente definido e difícil de ser pesquisado sistematicamente”². A afirmação continua válida, mesmo após décadas de pesquisa.

² Todas as traduções são minhas.

O argumento de Crane é reiterado por Abdal (2022), que, no entanto, procede a uma “depuração” sociológica e histórica do conceito de globalização. Sabe-se que a noção de globalização ganha uma imensa proliferação a partir dos anos 1990, tanto no senso comum como nas ciências sociais. Sendo assim, Abdal (2022) considera necessária não só uma separação em relação ao senso comum, como uma contextualização espaço-temporal e uma abordagem processual dos fenômenos abarcados sob o conceito. Como sintetiza o autor, a partir dos três eixos de refinamento do conceito, a globalização pode ser considerada:

(i) enquanto feixe heterogêneo e mais ou menos convergente, mais ou menos divergente, de dinâmicas globais transfronteiriças, multiescalares e multidimensionais, cotidianamente produzidas, reproduzidas e reguladas por um conjunto de atores, dentre os quais o Estado desempenha papel central; (ii) situada na crise do regime de acumulação fordista-keynesiano (ou do capitalismo organizado) a partir dos processos de dispersão global da produção, reestruturação produtiva e emergência da política locacional; e (iii) situada no médio prazo do capitalismo histórico, mais precisamente na fase de expansão financeira do CSA [Ciclo Sistemico de Acumulação] estadunidense e pelos movimentos de reunificação do mercado mundial que lhe foram correspondentes (Abdal, 2022, p. 14).

Quanto aos impactos desses processos sobre a cultura em geral e a música em particular, é importante levar em conta tanto a atuação específica dos Estados nacionais e dos órgãos supranacionais, como aqueles que “transcendem os grupos, classes sociais e nações” (Ortiz, 1994, p. 7)³. Entre os processos mais relevantes para o tema em questão destacam-se: a efetivação de políticas de valorização das culturas tradicionais em âmbito nacional e transnacional; a ampliação dos estudos acadêmicos e o crescente interesse pelas músicas tradicionais; as mudanças nas subjetividades, resultando em novas articulações entre música e identidade e na ampliação de práticas musicais ancoradas na vivência comunitária, distinguindo-se do consumo massificado.

A internacionalização e posterior globalização da música popular brasileira passou por várias etapas, que acompanharam os fluxos da colonização, das relações diplomáticas e econômicas, do mercado cultural, das migrações, e do interesse acadêmico pela cultura e, mais especificamente, pela música brasileira. Especialmente após o estabelecimento da indústria fonográfica, ao longo do século XX, diversos

³ Ortiz adota o conceito de mundialização ao invés de globalização, por motivos explanados na obra, cujo debate extrapola o âmbito deste artigo. No entanto, refere-se ao mesmo conjunto de fenômenos empíricos aqui tratados.

gêneros musicais⁴ produzidos no Brasil se internacionalizaram e sofreram influências do contato com músicas estrangeiras, como o maxixe, o choro, o samba, a bossa nova, a lambada, a *axé music* e, mais recentemente, o pop e o funk⁵. Até aqui, mencionaram-se gêneros intrinsecamente ligados à música comercial, urbana, produzida por artistas individuais ou bandas e, portanto, autoral e voltada para o mercado.

Mas, o que se pode dizer da globalização de uma “música brasileira popular tradicional”? Grosso modo, fala-se de gêneros localizados, produzidos em comunidades, com seus próprios mestres e processos de transmissão oral, ligados a expressões que incluem a música, a dança, a representação, a poesia, a oralidade, o rito e a festa. Entre elas, incluem-se o jongo, a ciranda, a congada, o samba de roda, os afoxés e blocos afro, o maracatu, entre outras inúmeras expressões. Notem-se dois elementos. Primeiro, a diferença fundamental entre as músicas populares comerciais e as populares tradicionais (e seus respectivos gêneros) pode ser claramente definida por possuírem diferentes formas de transmissão e diferentes instâncias de legitimação e consagração (Bourdieu, 1992). Segundo, todas as expressões mencionadas são de origem afro-brasileira ou têm forte influência das culturas afro-diaspóricas.

Em diversas partes do globo, principalmente na Europa, na América do Norte e Japão – não coincidentemente, nos países de capitalismo mais desenvolvido do norte global –, verifica-se um crescente interesse pelas culturas tradicionais, com destaque para as manifestações brasileiras, intensificando-se a partir das últimas décadas do século XX. As musicalidades tradicionais começaram a se espalhar pelo mundo a partir de viagens de grupos folclóricos, do estabelecimento de centros de culto das religiões de matriz afro-brasileira (umbanda e candomblé) e da internacionalização da capoeira (necessariamente acompanhada por sua própria música), para, posteriormente, assistir-se ao estabelecimento de grupos percussivos (Carvalho, 2007; Koslinski, 2018). Estes grupos são normalmente coordenados por agentes brasileiros ou autóctones com domínio das expressões musicais e das culturas afro-brasileiras de maneira geral. Mais notadamente, a partir dos últimos anos do século XX e, sobretudo, a partir do início do terceiro milênio, começaram a proliferar grupos de batucada, centrados no aprendizado coletivo e em vivência de alguns “ritmos” brasileiros, como o samba, o samba reggae e o maracatu.

O estabelecimento de grupos locais de música popular tradicional no exterior foi resultado de um conjunto de fenômenos conexos: o aumento dos fluxos migratórios de cidadãos brasileiros para o norte global a partir dos anos 1980; a criação

⁴ A noção de gênero musical é uma categoria mediadora da produção e do consumo musical e delimita as características rítmicas, melódico-harmônicas e estilísticas de composições musicais (Jannotti; Sá, 2019).

⁵ A maioria dos consumidores de música tem algum conhecimento, nem que seja intuitivo, sobre os gêneros musicais. No entanto, para maior esclarecimento do/a leitor/a, entre as inúmeras publicações sobre os gêneros musicais no Brasil, recomenda-se a consulta à **Enciclopédia Itaú Cultural**, disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em 20 mai. 2025.

e circulação de formas híbridas de música popular gravada, misturando pop, rock e outros gêneros da música globalizada com gêneros tradicionais; a valorização das culturas tradicionais pelas classes médias urbanas, tanto no Brasil como no exterior; e as políticas de patrimônio imaterial. Na impossibilidade de dar conta do vasto conjunto de expressões musicais tidas como tradicionais, proponho aqui analisar um caso particular: o dos grupos de maracatu de baque virado, que serão descritos em detalhe ao longo do artigo e cuja internacionalização se intensificou a partir dos anos 2000.

A proliferação de grupos percussivos de maracatu de baque virado no norte global deve-se a iniciativas de agentes que, ou já possuíam ligação com as nações de maracatu originárias da Região Metropolitana do Recife (Pernambuco), ou tinham experiência como percussionistas e foram buscar qualificação específica realizando processos de aprendizado junto aos maracatuzeiros, tanto nos países do norte global quanto visitando as suas comunidades de origem no Brasil. Adicionalmente, o estabelecimento dos grupos em diversos países também é tributário dos esforços de internacionalização por parte de alguns mestres, ou seja, alguns dos detentores da tradição dos maracatus buscam valorização simbólica e material no exterior.

Os grupos percussivos de maracatu de baque virado estão espalhados por muitos países da Europa Ocidental e por outras regiões do globo, como nos Estados Unidos, Austrália e Japão. Ao pesquisar os processos de globalização, é importante rastrear as redes que conectam o local e o global, que, como há muito analisou Robertson (1995), não se constituem como polos opostos. Ao pensar de maneira mais matizada a relação global/local, também somos convidados a incorporar os legados da sociologia contemporânea quanto a romper com as dicotomias entre indivíduo e sociedade, subjetividade e objetividade (Elias, 1994). Considerando esses aspectos, na parte final, dar-se-á destaque à análise das conexões entre os maracatus de Pernambuco e dois grupos percussivos na Europa: o Baque Forte, de Berlin; e o Baque de Axé, de Londres. Este último é filiado à Nação do Maracatu Porto Rico, de Recife, cujo mestre, Jailson Chacon Viana, exerce um papel fundamental na internacionalização do *maracatu de baque virado* para várias partes do mundo.

Para maior clareza da análise, antes de explorar algumas das redes de relações formadas pelos grupos de maracatu de baque virado, é importante explicitar que se trata de uma música e uma cultura produzidas em comunidades pobres, das periferias da Região Metropolitana do Recife, compostas por uma maioria de pessoas negras (pretas e pardas, segundo as categorias do IBGE⁶), que reivindicam a herança de uma tradição marcada pela escravidão e pela diáspora africana. Como se transfor-

⁶ A exemplo do Censo Demográfico 2010, como em todas as demais estatísticas populacionais produzidas pelo IBGE, aparecem as categorias “preta” e “parda”. Ver Censo 2010. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=10503&t=destaques>, consultado em 26 mai. 2025

mou a visão dessa cultura dentro e fora do Brasil? O que acontece quando essa cultura é vivenciada ou apropriada por pessoas brancas, europeias, de classe média e escolarizadas⁷? Tendo em vista estas questões, penso ser importante, antes de partirmos para a descrição e análise do universo dos maracatus, traçar linhas gerais do debate intelectual e das transformações das noções de “popular” e “tradicional” nos contextos europeu e brasileiro, bem como os seus impactos para as formas como vivem e são vistos os maracatus.

O popular, o tradicional e o maracatu de baque virado

Em termos gerais, sabe-se que a noção de “popular” tem distintas acepções em diferentes épocas e países. Não se pretende aqui explorar as origens do termo, nem repisar um debate já bastante consolidado, mas, sim, os usos e múltiplos significados aplicados à cultura e, sobretudo, à música e o seu impacto na classificação e valoração das expressões da tradição popular na Europa e no Brasil. Em *Keywords: a vocabulary of culture and society*, Raymond Williams (1985) explora, em algumas palavras-chave (cultura, folclore e popular), o campo semântico recoberto por essa noção, do qual serão postos em relevo alguns traços fundamentais.

Ao longo do século XX, as categorias de “folclore” e “popular” foram objeto de diversas críticas, assim como suas aplicações práticas se transformaram. Gostaria de dar particular destaque aos questionamentos levantados no âmbito dos Estudos Culturais Britânicos, entremeando-os com elementos da trajetória brasileira dessas noções, porque, ao enfatizarem a interrelação entre cultura e poder, eles nos ajudam a refletir sobre as questões que ainda pesam sobre as expressões culturais aqui em análise. Junto com Hall (1981), penso as expressões tradicionais como terreno de transformações e lutas pela hegemonia em um contexto de profundas assimetrias de poder, que envolvem setores da população pobres, subalternizados e, em sua maioria, negros. Também temos de levar em conta a crítica contemporânea aos “clássicos” dos Estudos Culturais, justamente pela necessidade de ter em conta o aprofundamento das mudanças trazidas pelas tecnologias da informação, pelo capitalismo tardio e pelo neoliberalismo (Harsin e Hayward, 2013).

Das definições de Williams (1985), podemos extrair vários elementos importantes que se referem à polissemia do “popular” e que ainda ecoam quando o termo é invocado. Certamente, aqui se está privilegiando a cultura popular como aquilo que é feito pelas assim chamadas classes populares e/ou pelas comunidades étnicas de um país. Em primeiro lugar, destaca-se a questão da *heteronomia* da cultura

⁷ Os dados sobre a origem de classe e escolarização das e dos participantes dos maracatus de baque virado encontram-se nos trabalhos etnográficos sobre esses grupos, como os de Carvalho (2007) e Koslinski (2018). A informação coincidente foi partilhada na entrevista concedida por Fabiano Lima.

popular, normalmente definida por outros, ou melhor, pelos agentes hegemônicos de uma sociedade, aqueles que detêm o capital econômico e cultural, sobretudo aqueles capazes de definir uma história/interpretação intelectualmente legitimada e as políticas culturais.

No Brasil, como em diversos países, os debates sobre música popular estão muitas vezes implicados na própria discussão da identidade nacional, com a busca das verdadeiras raízes da cultura. Pelo menos até os anos 1940, o termo música popular esteve associado às expressões rurais e tradicionais e aos estudos de folclore (Vilhena, 1997), com especial destaque para Mário de Andrade, que, entre diversas expressões populares, estudou os maracatus (Andrade, 1982). E aqui emerge o segundo ponto: a noção de folclore remete a uma determinada concepção acerca das culturas pré-modernas, não letradas, que tende a vê-las como “puras” e “estáticas”. Dentro dessa concepção, a mudança e o contato intercultural seriam interpretados como fatores disruptivos e destruidores da “autenticidade”, ao invés de se considerar que a mudança faz parte de todos os processos culturais. Nessa perspectiva, a tradição é vista como imutável, atávica, o que, como se verá, impacta diretamente as interpretações sobre os maracatus de baque virado.

Como afirmam Ulhôa, De Marchi e Borges (2024, p. 3) quando se fala de música folclórica, a “compreensão da expressão ‘música popular’ no Brasil é similar ao que em francês, italiano e alemão é conhecido, respectivamente, como *musique populaire*, *musica popolare*, ou *populäre Musik*, e está associado com as classes trabalhadoras ou com cultura de *folk*”. De acordo com Sandroni (2004, p. 23), “a expressão francesa *musique folklorique* está carregada de conotações pejorativas que, no caso brasileiro, se existem, não são tão fortes”. Na França, a música popular gravada pode ser categorizada como *musique de variétés*, termo com conotações negativas associadas a uma música “menor”, ou como *chanson française*, expressão que denota maior prestígio cultural, talvez mais aproximada do acrônimo brasileiro MPB.

Ainda que tidas como “menores” quanto ao valor estético e simbólico em relação à cultura “erudita” – um terceiro aspecto ressaltado por Williams (1985) –, a importância das expressões populares tradicionais revela-se na dinamização da cultura brasileira – incluindo a geração de renda e aumento da atratividade turística –, e tem impacto específico no debate sobre a música. A relação com as culturas populares (especialmente as da região nordeste) sempre foi central para a definição do que seria uma música genuína, portadora das marcas da nacionalidade (Napolitano; Wasserman, 2000; Sandroni, 2004; Wisnik, 1997; entre outros). Para resumir uma longa trajetória em que se construíram representações legítimas de autenticidade e identidade, pode-se dizer que, ao longo do século XX, passamos por um processo de transformação de uma visão mais centrada no rural e no folclórico, para uma visão que procurou singularizar a originalidade das expressões urbanas.

De todo modo, a herança da diáspora africana foi erigida como um manancial de autenticidade e está presente também na música popular gravada. A região nordeste, sobretudo os estados da Bahia e Pernambuco como grandes receptores de escravizados africanos em função da economia da cana de açúcar no período colonial, tornaram-se simbolicamente centrais.

As análises dos folcloristas e outros estudiosos sobre o *maracatu de baque virado*, sobretudo na primeira metade do século XX, encontram-se marcadas pela busca de suas origens, pela compreensão da tradição como “sobrevivência” de um conjunto de práticas perpetuadas inconscientemente, em continuidade com as festas de coroação dos reis e rainhas do Congo no Brasil colonial. No entanto, de acordo com Lima (2019), o impacto desses estudos sobre a prática é restritivo da diversidade de experiências e constitui uma espécie perversa de “invenção das tradições”:

O que se pode afirmar a partir de uma breve análise dos discursos dos maracatuzeiros da atualidade, é que suas tradições são constantemente atualizadas por seus mantenedores, e que a busca pela origem de determinadas práticas ou costumes, longe de esclarecer, constituiu artifícios que levaram à construção de uma homogeneização daquilo que é diverso, múltiplo ou que simplesmente não existiu como foi descrito (Lima, 2019, p. 259-260).

Chama a atenção o fato de que enquanto, mesmo em parte da bibliografia recente, há a reprodução do discurso de uma linearidade histórica entre as coroações de reis e rainhas do Congo e os atuais maracatus de baque virado, por parte dos grupos tradicionais de maracatu, há uma compreensão de que a tradição é um manancial de sonoridades, imagens e valores passíveis de constante rearranjo, reelaboração e ressignificação. A tradição é viva, feita de permanências e transformações. Essa compreensão êmica vai ao encontro da concepção dos Estudos Culturais Britânicos sobre o popular, bem como se relaciona com certos desenvolvimentos em relação às práticas culturais nas décadas de 1990 e 2000.

Um dos impulsos à cultura popular tradicional veio da dinamização promovida pela eclosão de uma nova cena musical no Recife: o mangubeat. Como analisei em trabalhos anteriores (Mendonça, 2002; 2008; 2019; 2020), mangubeat ou cena mangu surgiu de uma movimentação informal, de grupos de amigos que passaram a promover festas e shows na Região Metropolitana do Recife. A metáfora do mangu – um ecossistema fértil e diverso – serviu para abrigar uma diversidade de gêneros musicais e de estilos híbridos, misturando o *rock*, o *rap* e outros gêneros da música globalizada com a cultura popular tradicional do estado de Pernambuco.

Como se sabe, a figura de maior destaque da cena foi Chico Science (Francisco de Assis França, 1966-1997), que fundou a banda Nação Zumbi, a partir da junção de guitarra e baixo elétricos com as alfaias (tambores do maracatu de

baque virado). Do ponto de vista sonoro, a banda produziu múltiplas misturas, desde a transposição dos ritmos do *funk* e do *rap* para os tambores de maracatu até coco de roda, ciranda e outros gêneros em combinações inusitadas. Chico Science & Nação Zumbi abalaram o panorama da música popular brasileira em âmbito nacional e alcançaram algum sucesso internacional no mercado de *world music*. O primeiro álbum da banda, *Da lama ao caos*, produzido pelo selo Chaos/Sony Music, vendeu 20 mil cópias em três meses de seu lançamento em 1994 e figurou entre os melhores álbuns daquele ano nas listas dos críticos musicais (Dávila, 1994). Também ocupou a 23a. posição na World Music Charts Europe em 1995, um sucesso bastante relativo e modesto, se compararmos com as cifras do *pop* internacional.

Entretanto, Chico Science & Nação Zumbi, assim como outros artistas e bandas da cena mangue, contribuíram para a valorização das tradições musicais locais, tanto ao divulgarem-nas em suas composições híbridas, como por colocarem no palco os mestres da cultura popular. Os músicos do manguebeat sempre tiveram orgulho de levar os mestres para o palco, projetando-os nos festivais locais, como o *RecBeat* e o *Abril Pró Rock*, e em diversos circuitos internacionais, e nunca se viram como substitutos ou representantes desses artistas. Além disso, não reproduzem e, sim, recriam a cultura popular tradicional em suas composições e interpretações. Enquanto de um ponto de vista crítico à indústria cultural, poder-se-ia considerar que o processo de valorização das expressões tradicionais populares pelo manguebeat representou exclusivamente uma projeção no mercado, para esses músicos e mestres representou o reconhecimento pelas atividades desenvolvidas ao longo de uma vida, não somente por projetarem seu trabalho comercialmente, mas pela atenção que artistas da cena e, no rastro deles, as gerações mais jovens, inclusive das classes médias mais escolarizadas de outros lugares no Brasil e no mundo, passaram a dedicar-lhes (Mendonça, 2019; 2020).

Convém lembrar que não é consensual a posição segundo a qual o manguebeat teria contribuído para o aumento da visibilidade e do reconhecimento do valor dos maracatus de baque virado. Lima (2012) critica a ideia de que a cena mangue e, antes dela, o Maracatu Nação Pernambuco – grupo percussivo e de bailado *parafolclórico* inspirado no maracatu de baque virado, fundado em 1989 – teriam tido esse papel. Ao contrário, o autor valoriza a força interna dos maracatus tradicionais, atribuindo a suas próprias táticas e estratégias a sua perpetuação e irradiação para outros setores sociais. Em relação a isso, importante também lembrar como, nos embates pela legitimação e valorização de expressões culturais produzidas pelas comunidades pobres e, em sua maioria, negras, a força e originalidade de suas criações musicais são frequentemente minimizadas. Exemplo disso é o papel fundamental do Bloco Afro Lamento Negro e do Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo na criação das batidas que depois foram utilizadas por Chico Science & Nação Zumbi. Os dois coletivos mencionados localizam-se em bairros periféricos da Região Metropolitana

de Recife e seu papel é pouco referido ou valorizado na bibliografia sobre o assunto (Lemos, 2024).

Mesmo considerando a resistência e resiliência dos maracatuzeiros, é inegável um outro fator fundamental para a valorização das expressões culturais tradicionais em geral: a criação das políticas de patrimônio imaterial em âmbitos mundial e nacional. Fruto de décadas de debates, as políticas de patrimônio imaterial começaram ser implementadas em âmbito global a partir de 2001 com a instituição das Proclamações das Obras-Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*), que ocorreram em 2001, 2003 e 2005, e visavam registrar e salvaguardar patrimônios culturais imateriais em risco de desaparecimento. A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, promulgada em 2003 e posta em vigor em 2006, aboliu a noção de “risco de desaparecimento” como critério para a inscrição de patrimônios imateriais em sua lista (UNESCO, 2006). Até o momento de finalizar a escrita deste artigo, são oito os bens culturais brasileiros reconhecidos como patrimônio imaterial da humanidade⁸, incluindo o Samba de roda do Recôncavo Baiano (2004), a Roda de Capoeira (2014) e o Frevo (2012), expressão musical e coreográfica importantíssima para a cultura de Pernambuco.

O Brasil antecedeu a UNESCO na institucionalização da política de patrimônio cultural imaterial. Em 2000, foi criada uma metodologia para o registo dos bens imateriais, o Inventário Nacional de Referências Culturais (IPHAN, 2000), e foram instituídos pelo órgão de proteção do patrimônio cultural brasileiros, o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Registo de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. O primeiro registo de um bem cultural imaterial aconteceu em 2002: o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras (Vitória, Espírito Santo). De lá para cá, mais de cinquenta bens culturais imateriais foram registrados e mais de trinta encontram-se em processo de registo⁹. O maracatu de baque virado, também conhecido como maracatu nação, foi reconhecido como patrimônio imaterial em 2014. Desde 2021, os mestres detentores da forma de expressão, representados por duas instituições – a Associação dos Maracatus Nação de Pernambuco (Amanpe) e a Associação dos Maracatus de Olinda (AMO) – reivindicam a candidatura do maracatu nação à Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, cuja indicação foi aprovado pelo Conselho Consultivo do IPHAN em setembro de 2024 (IPHAN, 2024).

⁸ Somam-se aos três bens culturais imateriais citados no texto, outros cinco: a Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi, o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, o Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão, Ritual Yaokwa do Povo Indígena Enawene Nawe e o Museu vivo do Fandango.

⁹ Site oficial do IPHAN – <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em 02 dez. 2024.

As políticas e os conceitos associados ao patrimônio imaterial vêm agregar mais uma camada de significados e práticas ao universo das culturas populares ou étnicas. Como explicita Oliveira Pinto (2018, p. 99), “patrimônio é a base da identidade na medida em que patrimônio é, ao mesmo tempo, herdado e continuamente construído”. Nesse bojo, a música é um dos principais patrimônios vivos, fazendo parte da maioria das expressões reconhecidas como patrimônio imaterial. Além disso, os bens culturais de natureza imaterial deixam de estar a serviço da construção de uma ideia unificada de nação (como foi o samba na primeira metade do século XX) e são valorizadas em suas especificidades, contribuindo para o reconhecimento da diversidade cultural como valor (Abreu; Mendonça, 2012). O registro de uma expressão cultural como patrimônio imaterial também é fruto de uma parceria entre os detentores da expressão, pesquisadores acadêmicos e agentes do Estado; institui um saber reconhecido, que se espalha translocalmente, e um conjunto de procedimentos de salvaguarda, que, muitas vezes, incluem os processos de “migração interna” e internacionalização como meio de viabilização material da perpetuação de determinadas expressões. É o que acontece com o maracatu de baque virado, como veremos a seguir.

Maracatus em Recife e no mundo

Os maracatus estão entre as mais importantes manifestações culturais de Pernambuco, com papel fundamental na definição da identidade do estado, e têm sido dignificados pelos processos de patrimonialização e valorizados pela incorporação de alguns de seus elementos na música popular gravada. Aparecem de forma bastante constante no espaço público, principalmente durante o Carnaval no Recife. Existem dois tipos de maracatu: o maracatu de baque virado, também conhecido como maracatu nação, a que temos aludido desde o início; e o maracatu rural, também chamado de maracatu de baque solto ou maracatu de orquestra, pela presença de instrumentos de sopro, como clarinete, saxofone e trombone. O maracatu de baque virado é tido como mais africanizado e suas práticas estão também relacionadas aos cultos afro-brasileiros (candomblé, umbanda e jurema). O maracatu de baque solto ou rural vem da Zona da Mata pernambucana e exhibe influências afro-indígena, tanto na música como nas personagens que se apresentam. Dito de outro modo, o maracatu de baque virado é tido como “antigo, tradicional, urbano, negro, religioso”; e o maracatu de baque solto como “recente, sincrético, rural, mestiço, mágico-religioso” (Garraabé, 2011).

A palavra “maracatu”, associada a expressões musicais e carnavalescas diversas, começa a aparecer na segunda metade do século XIX. Guillen (2007) aponta para a polissemia do termo na primeira metade do século XX, que aplicava-se

inclusive a grupos carnavalescos compostos por pessoas brancas e que convidavam batuqueiros negros para acompanhá-las. No livro *Maracatus do Recife*, publicado originalmente em 1955, o maestro César Guerra-Peixe (1980) – um dos principais estudiosos dos maracatus, que viveu e pesquisou em Recife entre 1949 e 1952 – estabeleceu o termo como associado aos grupos negros e à diferenciação entre os dois tipos de maracatu¹⁰ com base em sua localização geográfica e especificidades etnomusicológicas¹¹.

Cabe um apontamento sobre o porquê de os grupos tradicionais de maracatu de baque virado serem chamados de maracatu nação. O debate sobre os sentidos da nação é extenso, mas, de modo geral, “nação” aqui não se refere ao conceito político, nem às etnias de origem dos escravizados, nem às nações de candomblé (no caso de Pernambuco, majoritariamente nagô), mas, sim, à própria diferenciação entre as comunidades de prática dos maracatus tradicionais (Lima, 2012, 2014). A despeito da ligação intrínseca e cada vez mais forte entre os maracatus e as religiões de matriz afro-brasileira nos últimos anos, processo concomitante à sua patrimonialização e transformação em espetáculo, os maracatuzeiros podem pertencer a diferentes linhagens religiosas (Koslinski; Guillen, 2019).

Os maracatus nação tradicionais apresentam-se com um grupo de batuqueiros e um cortejo real, composto por rei, rainha, príncipes, princesas, figuras da nobreza, vassalos, porta-estandarte, baianas e damas do paço, entre outros personagens. As damas do paço carregam calungas – bonecas de madeira ricamente vestidas, que representam espíritos ancestrais ou orixás – e abrem o desfile, ao lado do porta-estandarte. Somente no concurso oficial das agremiações durante o Carnaval os maracatus desfilam com o cortejo completo (Crook, 2009; Iphan, 2012; Koslinski; Guillen, 2019; Lima, 2012). De acordo com Koslinski e Guillen (2019),

além de se apresentarem no seu formato tradicional de cortejo, também passaram a se apresentar no formato de arrasto, que seria um desfile da percussão sem a corte, e também em performances de palco, privilegiando-se uma vez mais o batuque, que se tornou o principal “produto” (...) (Koslinski e Guillen, 2019, p. 158).

Os instrumentos utilizados pelos percussionistas dos maracatus são alfaia (tambor típico do maracatu), caixa de guerra, tarol, gonguê, mineiro e, por vezes,

¹⁰ De acordo com Guillen (2007, p. 250), o impacto das ideias de Guerra-Peixe “só se tornaria perceptível após a publicação do livro de Katarina Real, *Folclore do carnaval do Recife*, na década de 1960, e que consagrou as denominações de maracatu-nação e maracatu de orquestra, ou rural”.

¹¹ Uma análise dos aspectos sócio-musicais dos maracatus encontra-se nos artigos de Oliveira Pinto (1994 e 1996), bem como nos trabalhos do historiador Ivaldo Marciano de França Lima (2012; 2019), no *Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação* (IPHAN, 2012) e em Crook (2009).

agbê e atabaque. O uso de agbês e atabaques é uma inovação recente (IPHAN, 2012).

Importante diferenciar os maracatus nação tradicionais dos inúmeros grupos percussivos que surgiram, principalmente a partir da década de 1990 em diversas cidades brasileiras e no exterior (Carvalho, 2007; Koslinski, 2018). Os grupos percussivos de maracatu de baque virado são mais comumente constituídos apenas por batuqueiros, mas podem também apresentar algumas personagens do cortejo. O que diferencia os grupos tradicionais é a sua vinculação com a religião e com uma tradição tida como herdada de tempos imemoriais. A proliferação de grupos de maracatu não é isenta de conflitos, que incluem a disputa pela “autenticidade” entre os grupos tradicionais e os novos. Essa disputa envolve não só reconhecimento simbólico, mas também acesso a recursos financeiros, por meio de projetos, workshops, acolhimento de visitantes e apresentações (Guillen; Lima, 2018; Lima, 2014). Concebidos como grupos percussivos e, às vezes, incorporando elementos do cortejo, os maracatus de baque virado no exterior surgem e florescem, por um lado, nesse contexto de disputas por legitimidade simbólica e busca de oportunidades econômicas e, por outro, busca de significado e sentimento de comunidade.

O primeiro maracatu tradicional a se internacionalizar foi a Nação do Maracatu Porto Rico, fundada em 1916. Sob o impacto da ação dos movimentos negros pela valorização das expressões culturais de matriz africana desde o final dos anos 1970, os maracatus se reorganizaram e ganharam nova força. Em 1989, o Porto Rico foi escolhido para representar a cultura do Recife em viagem à Europa. Apresentou-se nas cidades de Bonn, Berlim, Hanover, Unna e Munster, na Alemanha, bem como em Bruxelas, na Bélgica, e em Barcelona, na Espanha¹².

Um agente chave da internacionalização da Nação do Maracatu Porto Rico é José Chacon Viana, diretor de batuque desde 1987 e mestre desde 2000. Filho da Rainha da Nação do Maracatu Porto Rico, dona Elda Viana, é babalorixá, músico, compositor e produtor cultural. Desde meados dos anos 2000, mestre Chacon realiza oficinas de maracatu em diversos países da Europa e no Japão, para onde viaja quase todos os anos (Ricarte, 2024). Esta ação acabou por gerar uma série de grupos estrangeiros filiados à Nação Porto Rico. Em sua página oficial, além de grupos em vários estados brasileiros, são mencionados como maracatus afiliados o Baque de Axé e o Baque de Ogun, na Inglaterra, o Grupo de Maracatu Baqueba e a Confederação Japonesa de Maracatu, no Japão.

Em cada país, verificam-se diferentes tempos e influências de acordo com os fluxos migratórios e de circulação de mestres, grupos e artistas. Na França, onde os primeiros grupos surgiram nos anos 2000, o Nação Pernambuco, ao qual já se aludiu

¹² Página oficial da Nação do Maracatu Porto Rico – <https://nacaoportorico.maracatu.org.br/> Acesso em 02 dez. 2024.

anteriormente, foi o maior divulgador do maracatu e continua a inspirar muitos maracatus parisienses. Com exceção de um,

todos os líderes dos demais grupos parisienses de maracatu integraram em algum momento o Nação Pernambuco. Nos anos 2010, porém, a importância do Nação Pernambuco diminuiu na França, já que vários grupos parisienses passaram a aprender diretamente com os maracatus-nação pernambucanos, em especial o Estrela Brilhante, o Porto Rico, o Leão Coroado e o Almirante do Forte (Chamone; Carvalho; Sandroni, 2022).

O aprendizado por meio do contato direto com os mestres dos maracatus, como aponta toda a bibliografia sobre o assunto, é um fenômeno que engloba todos os países, tanto por meio de viagens dos mestres à Europa e outras regiões do globo, quanto por meio de viagens dos batuqueiros estrangeiros para conviver com as nações no Recife e participar das apresentações, principalmente no Carnaval.

Voltando aos grupos ligados à Nação do Maracatu Porto Rico, *Baque de Axé* é o nome atual do grupo fundado pelo percussionista inglês Sam Alexander, em 2002, Maracatu Estrela do Norte. Koslinski (2018) relata a trajetória de Alexander, desde adolescente envolvido com música e apaixonado por percussão brasileira, com a qual tomou contato inicialmente a partir da participação na *London School of Samba*. Em busca de aprimorar seu conhecimento sobre o samba, no início dos anos 1990, passou algum tempo no Rio de Janeiro e, de lá, decidiu ir para Olinda, onde ocorreu seu primeiro contato com o maracatu. À época, parecia bastante estranho para uma pessoa branca e de classe média participar de um maracatu tradicional; então, foi tocando também no Maracatu Nação Pernambuco que Alexander começou o seu aprendizado. Casou-se com uma bailarina do Nação Pernambuco e, de volta à Inglaterra, começou a incorporar o maracatu nas aulas que ministrava de percussão brasileira.

Ainda de acordo com Koslinski (2018, p. 201), no início, as formas de expressão do Estrela do Norte, “eram uma mescla do estilo do Maracatu Nação Pernambuco junto com alguns arranjos autorais de Sam, assim como alguns padrões dos grupos tradicionais Leão Coroado e Estrela Brilhante”. O grupo apresenta-se em diversos espaços públicos e também no Carnaval de Notting Hill. Alternando períodos de maior e menor atividade, como destaca a página oficial do Baque de Axé, é a partir de uma estadia de seis meses de Sam Alexander em Recife, junto à comunidade da Nação do Maracatu Porto Rico, que ocorre a mudança de nome e a afiliação do grupo a esta nação tradicional. Esse momento marca uma tendência de busca de autenticidade dentro da tradição do maracatu de baque virado.

Como outros grupos de maracatu estabelecidos no exterior (Carvalho, 2007; Chamone, 2013; Fernandes, 2017), Koslinski (2018) aponta para a organização do

Baque de Axé em torno de oficinas de percussão, em que os participantes pagam e têm acesso tanto aos instrumentos quanto ao aprendizado dos ritmos, sem necessitar de conhecimento prévio. O grupo possui orientação fortemente comunitária, privilegiando a proximidade, a oralidade e o convívio. Quanto à composição do grupo, a maioria dos participantes é de nacionalidade inglesa ou de outras nacionalidades europeias, contando com uma pequena participação de imigrantes brasileiros. Também em comum com outros grupos, existe um empenho em viajar a Pernambuco para vivenciar o maracatu em seu ambiente original.

Muitas das características acima descritas foram relatadas em relação ao Baque Forte Berlin por seu fundador e coordenador Fabiano Lima, em entrevista a mim concedida em 28 de novembro de 2024. A trajetória de Fabiano é peculiar, pois, antes de emigrar para Berlim, em 2004, passou boa parte de sua infância e juventude em Recife e estava imerso nos contextos de prática das culturas afro-brasileiras. É Ogan do candomblé e participou ativamente dos maracatus, tendo se formado como percussionista dentro da tradição oral. Suas experiências pedagógicas no Brasil, ministrando oficinas e trabalhando em projetos sociais, facilitaram o desenvolvimento do ensino de percussão na Alemanha. A partir do crescente interesse de suas alunas e alunos, terminou por fundar o Baque Forte, em 2006. Desde a pandemia da COVID-19, o grupo se encontra em pausa, mas provavelmente será reativado em 2025.

O Baque Forte costumava apresentar-se em público apenas uma vez por ano, durante o Carnaval das Culturas, que ocorre em Berlim todos os anos, na primavera. O grupo também é composto por uma maioria de pessoas brancas, europeias e de classe média. De acordo com Fabiano, 80% são mulheres. A presença alemã é forte, mas também de pessoas de países do leste europeu, que, segundo o percussionista e coordenador do grupo, compreendem mais profundamente as questões da ancestralidade e da espiritualidade presentes nos maracatus e na força dos próprios tambores. Em sua opinião, por envolver uma rítmica muito peculiar e desafiadora dos padrões musicais ocidentais, o maracatu promove uma verdadeira “descolonização musical”.

Uma das preocupações de Fabiano é com proporcionar algum tipo de retorno para os maracatus do Recife. Relata que levou cerca de oito mestres de diferentes nações para ministrar oficinas na Europa com o intuito não só de proporcionar uma experiência mais completa com os ritmos do maracatu, mas também de que as e os participantes do Baque Forte pudessem ter contato com os mestres e seu universo sociocultural. Considera a parte musical importante, mas, sobretudo, que as pessoas conheçam a luta para manter os maracatus vivos dentro das condições de vulnerabilidade social em que se encontram mestres e maracatuzeiros no Brasil.

Fabiano Lima também incentiva as e os participantes do Baque Forte a viajarem para Recife para estabelecerem um contato direto com os maracatus nação.

Possui ligações mais próximas com o Cambinda Africano, o Estrela Brilhante de Igarassu e o Leão Coroado, fundado em 1863 e que, depois da morte do mestre Afonso, tem como maestra a sua neta, Karen Aguiar. Sendo assim, o Leão Coroado se constitui num ambiente privilegiado para a participação das alunas de Fabiano: representa uma tradição de longa duração consolidada e um ambiente com alta receptividade para mulheres, fato recente no meio dos maracatus.

Seria interessante retomar aqui a reflexão de Bauman (2003) acerca de dois tipos de comunitarismo presentes no cenário atual, relacionados às realizações desiguais das promessas da modernidade quanto à objetivação dos direitos individuais. A “comunidade estética” procura conciliar os princípios da liberdade com o poder de vinculação dos indivíduos. Está fortemente ligada à constituição dos estilos de vida e ao entretenimento. Por evitarem compromissos de longo prazo entre os indivíduos participantes, as “comunidades estéticas” estão em sintonia com o descaso em relação à diferença social, cultivado pela “nova elite global”. A adesão às “comunidades estéticas” é uma prerrogativa dos indivíduos **de fato**, que podem escolher o seu próprio destino.

Já as “comunidades éticas” baseiam-se em vínculos mais sólidos e implicam o estabelecimento de compromissos a longo prazo, direitos inalienáveis e obrigações inexoráveis. O seu lado positivo é a garantia do amparo coletivo diante desse mundo de indiferença e risco. A construção deste tipo de “comunidade” é a única opção aberta aos indivíduos **de jure**, para os quais as promessas de liberdade da modernidade nunca se realizaram. Certamente, isso se aplica às nações de maracatu pernambucanas, que, ao serem erigidas como referências fundamentais para os grupos de maracatu europeus, podem emprestar a eles também o caráter de “comunidades éticas”.

Considerações finais

Tendo em conta os diversos fatores implicados na internacionalização dos maracatus e a forma como se constituem os grupos na Europa, observa-se o entrecruzamento de várias camadas de processo de globalização, que vão da diáspora africana até os recentes processos de migração. Esses processos não estão isentos de contradições e colocam lado a lado, práticas comunitárias e lógicas de mercado, sobretudo os do turismo e da música popular gravada. Evidenciam-se diversos interesses que transformam o popular em campo de lutas. Ao mesmo tempo em que os maracatus de baque virado passam por um processo de espetacularização e canibalização (Carvalho, 2010), seu reconhecimento como patrimônio imaterial confere-lhes valor simbólico e novas oportunidades econômicas. Do lado das e dos participantes dos maracatus no exterior, constroem-se novas possibilidades de sub-

jetivação, marcadas pela vivência comunitária e divergentes do hiperindividualismo reinante nas sociedades de capitalismo avançado.

REFERÊNCIAS:

ABDAL, Alexandre. Por uma reconstrução sociológica da categoria “globalização”: depuração conceitual, contextualização e abordagem processual de longo prazo. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n. 109, v. 37, p. 1-22, 2022.

ABREU, Paula; MENDONÇA, Luciana F. M. Processos de patrimonialização do fado e do samba. In: FORTUNA, Carlos; PROENÇA LEITE, Rogério (orgs.). **Diálogos urbanos: territórios, culturas e patrimônios**. Coimbra: Almedina/CES, 2012, p. 291-317.

ANDRADE, Mário. **Danças Dramáticas do Brasil**, v. 2. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 99-181.

CARVALHO, Ernesto I. **Diálogo de negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais do maracatu de baque virado**. Orientador: Carlos Sandroni. 2007. 145f. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, 2007.

CARVALHO, José J. Espetacularização e canibalização das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, Recife, n. 1, v. 21, p. 39-76, 2010.

CASCUDO, Luís C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1998.

CHAMONE, Emília. Tensões e disputas em torno da legitimidade e da tradicionalidade do maracatu de baque virado em Paris. **Anais do VI ENABET**. João Pessoa: ABET, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/44432187/Tens%C3%B5es_e_disputas_em_torno_da_legitimidade_e_da_tradicionalidade_do_maracatu_de_baque_virado_em_Paris. Acesso em: 12 out. 2024.

CHAMONE, Emília; CARVALHO, Frederico L.; SANDRONI, Carlos. Maracatus transatlânticos. Maio de 2022. Disponível em: <https://www.transatlantic-cultures.org/pt/catalog/921d955e-bfb8-4d9e-b6a5-bcecb7f135a0>. Acesso em: 24 nov. 2024.

CRANE, Diana. Culture and globalization. Theoretical models and emerging trends. In: CRANE, Diana; KAWASHIMA, Nobuco; KAWASAKI, Ken'ichi. (ed.). **Global culture**. Media, arts, policy and globalization. New York: Routledge, 2002, p. 1-25.

CROOK, Larry. **Focus**: music from Northeastern Brazil. 2 ed. New York, London: Routledge, 2009.

DÁVILA, Sérgio. Caranguejos com cérebro. **Revista da Folha**, São Paulo, 31 jul. 1994.

ELIAS, Norbert. Os seres humanos como indivíduos e como sociedade, e suas auto-imagens inspiradas no desejo e no medo. In: **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, p. 53-66.

FERNANDES, Ana Paula A. Cosmopolitisme musical. Dynamiques plurielles dans les groupes de *batucada* en France. *Cahiers d'ethnomusicologie*, v. 30, p. 155-173, 2017.

GARRABÉ, Laure. *Negra* ou *popular*? Esthétique et musicalités des *maracatus* de Pernambuco. **Volume!** La revue des musiques populaires, n. 8, v. 1, p. 105-129, 2011.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**, São Paulo, Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editora, 1980.

GUILLEN, Isabel C. M. Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930-1950). **ArtCultura**, v. 9, n. 14, p. 235-251, 2008.

GUILLEN, Isabel C. M.; LIMA, Ivaldo M. de F. Entre a cultura do espetáculo e a identidade negra: os maracatus-nação do Recife na contemporaneidade. In: ABREU, Marta *et al.* (org.) **Cultura Negra**, v. 1: festas, carnavais e patrimônios negros. Niterói: Eduff, 2018, p. 395-424.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do 'popular'. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003a, p. 247-264.

HALL, Stuart. Que 'negro' é esse na cultura negra?. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003b, p. 335-349.

HARSIN, Jayson; HAYWARD, Mark. Stuart Hall's "Deconstructing the Popular": Reconsiderations 30 Years Later. *Communication, Culture and Critique*, v. 6, n. 2, p. 201-207, jun. 2013.

IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais**: manual de aplicação. Brasília: IPHAN, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: 28 nov. 2024.

IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação. Brasília: IPHAN. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf. Acesso em: 28 nov. 2024.

IBGE. Censo Demográfico 2010. Brasília: IBGE, 2010. Disponível em <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=10503&t=destaques>, consultado em 26 mai. 2025

IPHAN (2024). Conselho Consultivo aprova apresentação da candidatura do Maracatu Nação a Patrimônio da Humanidade. Brasília: IPHAN. Disponível em: <https://www.gov.br/iphan/pt-br/assuntos/noticias/conselho-consultivo-aprova-apresentacao-da-candidatura-do-maracatu-nacao-a-patrimonio-da-humanidade>. Acesso em: 02 dez. 2024.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2001-2025. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em 20 mai. 2025.

JANOTTI, Jeder; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia**, São Paulo, n. 41, p. 128–139, maio 2019.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Z. **Maracatus-nação y Mercado Cultural**: usos de la cultura pernambucana en escala global. Orientador: Néstor Garcia Canclini. 2018. 356f. Tese (Doutorado em Ciências Antropológicas) Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanas, Cidade do México, 2018.

KOSLINSKI, Anna Beatriz Z.; GUILLEN, Isabel C. M. Maracatus-nação e a espetacularização do sagrado. **Religião e Sociedade**, n. 39, v. 1, p. 147-169, 2019.

LEMONS, Renato L. Escavando as memórias negras aterradas sob a lama da Manguetown. **Revista Música**, n. 24, v.1, p. 179-212, 2024.

LIMA, Ivaldo M. de F. **Maracatus do Recife**: novas considerações sob o olhar dos tempos. Recife: Edições Bagaço, 2012.

LIMA, Ivaldo M. de F. As nações de maracatu e os grupos percussivos: as fronteiras identitárias. **Afro-ásia**, n. 49, p. 71–104, 2014.

LIMA, Ivaldo M. de F. As “origens” dos Maracatus-Nação do Recife: uma história linear e sem transformações?. **Revista Tempo e Argumento**, v. 11, n. 27, p. 255–282, 2019.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cossac Naify, 2003, p. 183-314.

MENDONÇA, Luciana F. M. (2002). The local and the global in popular music: the Brazilian music industry, local culture, and public policies. In: CRANE, Diana; KAWASHIMA, Nobuko; KAWASAKI, Ken'ichi. (ed.). **Global culture**. Media, arts, policy and globalization. New York: Routledge, 2002, p. 105-117.

MENDONÇA, Luciana F. M. Culturas populares e identificações emergentes: reflexões a partir do mangubeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 82, p. 85-109, 2008.

MENDONÇA, Luciana F. M. Legados do manguê: o mangubeat e as transformações nas hierarquias simbólicas. **Música Popular em Revista**, ano 6, n. 2, p. 72-94, jul-dez.2019.

MENDONÇA, Luciana F. M. **Mangubeat**: a cena, o Recife e o mundo. Curitiba: Appris, 2020.

NAPOLITANO, M., WASSERMAN, M. C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. **Revista Brasileira de História**, v. 20, n. 39, p.167-189, 2000.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. The Pernambuco Carnival and its formal organizations: music and expression of hierarchies and power. **Yearbook for traditional music**. Berlin, n. 26, p. 20-38, 1994.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Musical difference, competition, and conflict: the maracatu groups in the Pernambuco Carnival, Brasil. **Latin American Review**. Austin, Texas University, vol. 17, n. 2, p. 97-119, outono/inverno 1996.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **África**. Revista do Centro de Estudos Africanos, n. 22-23, p. 87–109, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/afrika/article/view/74580/78183>. Acesso em: 12 out. 2024.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. **Music as living heritage**. An essay on intangible culture. Berlin: EMVAS, 2018.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RICARTE, Ceça. Mestre e Babalorixá Chacon, da Nação do Maracatu Porto Rico, leva magia da cultura afro para o Japão. **Fique Sabendo PE**, 4 ago. 2024. Disponível em: <https://fiquesabendope.com/mestre-e-babalorixa-chacon-da-nacao-do-maracatu-porto-rico-leva-magia-da-cultura-afro-para-o-japao/>. Acesso em: 03 dez. 2024.

ROBERTSON Roland. Glocalization: time-space and homogeneity-heterogeneity. In: FEATHERSTONE, Mike; LASH, Scott; ROBERTSON, Roland (eds.). **Global modernities**. Londres, Sage, 1995, Publications, p. 25-44.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 23-35.

ULHÔA, Martha T., DE MARCHI, Leonardo; BORGES, Renato P. T. **Popular music in Brazil**. Cambridge: Cambridge University Press, 2024.

UNESCO. **Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage**. Disponível em: <https://ich.unesco.org/en/convention>. Acesso em: 05 dez. 2024.

UNESCO. **Masterpieces of oral and intangible heritage of humanity**. Paris: UNESCO, 2006. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147344>. Acesso em: 05 dez. 2024.

VILHENA, L. R. **Projeto e Missão**. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **Keywords: a vocabulary of culture and society**. New York: Oxford University Press, 1985.

WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político. Entrevista a Ozeas Duarte e Paulo Baía. **Teoria & Debate**. São Paulo, n. 35. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1997/08/01/musica-problema-intelectual-e-politico/>. Acesso em: 03 dez. 2024.

WEBSITES

AMANPE (Associação dos Maracatus Nação do Estado de Pernambuco – <https://maracatu.org.br/>

Baque de Axé – <https://www.baquedeaxe.com/about>

Baque Forte – <http://www.baque-forte-berlin.de/Home.htm>

IPHAN (site oficial) – <http://portal.iphan.gov.br/>

Maracatu Nacao Leão Coroado – <https://salvuardaleaocoroado.wordpress.com/sobre/>

Nação do Maracatu Porto Rico – <https://nacaoportorico.maracatu.org.br/>

Unesco Intangible Heritage – <https://ich.unesco.org/en/home>