



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

Renata de Andrade Ribeiro

**MARACATU, MEU AMOR:**  
**processo de construção de roteiro cinematográfico inspirado em, e feito para,**  
**maracatuzeiros e maracatuzeiras**

RIO DE JANEIRO  
2024

Renata de Andrade Ribeiro

**MARACATU, MEU AMOR:**  
**processo de construção de roteiro cinematográfico inspirado em, e feito para**  
**maracatuzeiros e maracatuzeiras**

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena,  
Escola de Comunicação, Centro de Filosofia e  
Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio  
De Janeiro, como requisito à obtenção do título  
de Mestre em Artes da Cena.

Orientador: Fernando Souza Gerheim

RIO DE JANEIRO  
2024

## CIP - Catalogação na Publicação

R394m      Ribeiro, Renata de Andrade  
MARACATU, MEU AMOR: processo de construção de roteiro cinematográfico inspirado em, e feito para, maracatuzeiros e maracatuzeiras / Renata de Andrade Ribeiro. -- Rio de Janeiro, 2024.  
128 f.

Orientador: Fernando Souza Gerheim.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, 2024.

1. Cinema. 2. Maracatu Nação. 3. Participação Coletiva. 4. Processo de Criação. I. Souza Gerheim, Fernando, orient. II. Título.

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
APRESENTADA POR RENATA DE ANDRADE RIBEIRO NA  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos nove dias do mês de julho de dois mil e vinte quatro, às 15 horas, foi apresentada a dissertação de mestrado de Renata Andrade Ribeiro, intitulada: **“Maracatu, Meu Amor: processo de construção de roteiro cinematográfico insperado em, e feito para, maracatuzeiros e maracatuzeiras”**, perante a banca examinadora composta por: [Orientador e Presidente], Professor Doutor **Fernando Souza Gerheim**, Professora Doutora **Alessandra Vannucci** Examinadora, Professor Doutor **Douglas Mosar** **Morais Resende** Examinador, Tendo, a candidata respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

X aprovada     reprovada     aprovada mediante alterações

E, para constar, eu Debora de Almeida Rodrigues lavrei a presente, que segue por mim datada, e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Artes da Cena.

Rio de Janeiro, 09 de julho de 2024.



Professor Doutor Fernando Souza Gerheim [Orientador e Presidente]  
Universidade Federal do Rio de Janeiro/ UFRJ/ECO-PPGAC



Professora Doutora Alessandra Vannucci Examinador(a)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro / UFRJ/ECO-PPGAC

Documento assinado digitalmente  
 DOUGLAS MOSAR MORAIS RESENDE  
Data: 22/07/2024 10:51:20-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Professor Doutor Douglas Mosar M. Resende [Examinador (a)]  
Universidade Federal Fluminense UFF



Renata de Andrade Ribeiro (candidata)

RIBEIRO, Renata de Andrade. Maracatu, Meu Amor: processo de construção de roteiro cinematográfico inspirado em, e feito para maracatuzeiros e maracatuzeiras. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

## RESUMO

Criado a partir da convivência em ensaios, produção de oficinas, assistência na preparação de figurinos e participação em desfiles com o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife e do diálogo com maracatuzeiros e seus mestres, esta dissertação realiza, ao mesmo tempo que investiga, o processo de criação de um roteiro cinematográfico ficcional com participação de um coletivo de colaboradores formado por maracatuzeiros e maracatuzeiras. O trabalho parte, inicialmente, de pesquisa bibliográfica e filmográfica que contribuem com questões e experiências realizadas em cinema, estudos culturais e teorias da arte. Em um segundo momento, atém-se às contribuições advindas dos relatos e intervenções realizadas pelo coletivo de colaboradores para então refletir sobre este processo. Objetiva-se, com esse procedimento, criar um roteiro cinematográfico, cujo argumento foi elaborado durante o processo desta pesquisa. A ideia é que ofereça protagonismo às histórias de pessoas que convivem, mantém e ressignificam a tradição do maracatu de baque virado em comunidades periféricas de Recife/PE através de uma camada diegética, na qual suas histórias tornam-se ficção, e uma camada extradiegética, que contempla suas intervenções no processo de condução dessas narrativas em contato com a pesquisadora, misturando-se, assim, os registros ficcional e documental.

Palavras-chave: Cinema; Maracatu Nação; Participação Coletiva; Processo de Criação

RIBEIRO, Renata de Andrade. Maracatu, Meu Amor: processo de construção de roteiro cinematográfico inspirado em, e feito para maracatuzeiros e maracatuzeiras. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

## ABSTRACT

This thesis investigates the process of creating a fictional cinematographic script with the participation of a collective of collaborators made up of maracatuzeiros and maracatuzeiras. It was created from coexistence in rehearsals, production of workshops, assistance in preparing costumes, participation in parades with Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, and dialogue with maracatuzeiros and their masters. The study starts with bibliographic and filmographic research contributing to questions and experiences in cinema, cultural studies, and art theories. In a second moment, it focuses on the contributions arising from the reports and interventions carried out by the collective of collaborators to then reflect on this process. The objective is to create a cinematographic script whose argument was elaborated during the process of this research. The idea is to give prominence to the stories of people who coexist, maintain and resignify the tradition of maracatu de baque virado in peripheral communities of Recife/PE. This script is composed through a diegetic layer, in which their stories become fiction, and an extradiegetic layer, which includes their interventions in conducting these narratives in contact with the researcher, mixing fictional and documentary records.

Palavras-chave: Cinema; Maracatu Nação; Collective Participation; Creation Process

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. CONSTRUINDO MEMÓRIAS.....	14
2.1 Quando Documentário e Ficção se Encontram.....	20
2.2 Comunidades de cinema e o Roteirista como contador de histórias: buscando metodologias.....	27
3. PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	38
3.1 Formação do Grupo de Colaboradores.....	40
3.2 Processo de Composição do argumento e Segundo Encontro.....	55
3.3 Terceiro Encontro, Visitas e Registros, Novas Contribuições para a História.....	62
4. ANÁLISE DO PROCESSO E CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
BIBLIOGRAFIA .....	83
ANEXO I – Capa, Logline, Sinopse, Perfil dos Personagens.....	89
ANEXO II – Argumento.....	95
ANEXO III - Resumo da Escaleta.....	103
ANEXO IV - Escaleta detalhada.....	104

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que fizeram parte da minha trajetória na vida, nas artes e nos movimentos culturais, em especial no cinema e no universo que envolve o maracatu nação. Meus professores Mona Lazar (em memória), Fábio Matheus (em memória) e Miguel Nagle. Em especial, agradeço ao grupo de colaboradores formado em Recife, à sua generosidade ao participar desse empreendimento. Agradeço ao Mestre Maurício Soares, o primeiro a abrir-me as portas de sua casa e apresentar-me os fundamentos do Maracatu, à Rainha e Presidente do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, Marivalda dos Santos, que também me recebeu com carinho na Nação, acolheu nosso projeto em sua sede e participou do convite feito aos integrantes da Nação para formar esse grupo. Agradeço à Mauricéia Vasconcellos e Emilly Barbosa, não só pela participação no projeto como também pela amizade que cultivamos ao longo desses anos. Agradeço a Ary Poscali por compartilhar suas vivências transmitindo uma história tão rica e delicada. Agradeço ao Mestre Fábio pela confiança e todos os ensinamentos que tem compartilhado comigo, à Fabiana Silva (Tati) e Ivete Oliveira por receberem-me tão bem em suas casas e por contribuírem com esse projeto. Agradeço a Pablo Calazans e Felipe Oliveira pelos registros videográficos e fotográficos realizados para esse projeto e a Laís Salgueiro Garcêz por ter sido uma grande apoiadora para a submissão desse projeto em um programa de pós-graduação. Agradeço ainda a esta Instituição que acolheu meu projeto num programa de Artes e, em especial, ao meu orientador, Fernando Gerheim.

Por estar aqui, com saúde e rodeada de amor ao fazer esse trabalho, agradeço à minha família, Paulinho (em memória), Cirene, Bernardo, Cauê, Carlinhos, Duda e Cristiane e Alexandre que além de família são parceiros de trabalho e grandes incentivadores de meus projetos. Estendo esse mesmo agradecimento aos amigos e parceiros Flávia Marina, Inauê Taiguara, Tássia, Raíssa, Jorge Fábio, Renata Casemiro, Mestre Angolinha, Mestre Janete, Mestre Alder, Michele Maia e Mari Mari. Agradeço pela parceria de Mariana Martins e a todos os integrantes antigos e novos do Grupo de Estudos de Ritmos e Batuques Baque da Seda/UFRRJ.

Agradeço à Dona Joventina, à Dona Erundida e à Bruxa de Pano que regem o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Agradeço à Mestre Paulina pelos conselhos e pela energia de vida que alimentaram minha alma muitas vezes. Agradeço também a todos os Eguns da Nação que estiveram e estarão conosco nessa e nas próximas jornadas. Agradeço ainda a Rosinete pela inspiração.

“Ninguém pode com a sorte, mas o fruto cai perto do pé  
Nossa raiz é forte venha o vento que vier”

Mestre Fabinho

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Figura 1 — Foto dos participantes do Projeto registrada em 29/09/22, na sede do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife .....	40
Figura 2 — Tati atende alguém à sua porta.....	64
Figura 3 — Tati recebe um saco preto das mãos de uma pessoa.....	64
Figura 4 — Tati abre o saco de figurino.....	64
Figura 5 — Tati segura a blusa de sua personagem.....	64
Figura 6 — Tati segura a saia de sua personagem.....	64
Figura 7 — Tati segura um adereço de cabeça.....	64
Figura 8 — Tati olha para sua interlocutora (Renata).....	64
Figura 9 — Ivete em sua casa, próxima à meia parede que divisa a sala com a cozinha.....	67
Figura 10 — Ivete usa a coroa de embaixatriz .....	67
Figura 11 — Renata aponta para a gola que Marivalda e Mauricio seguram.....	67
Figura 12 — Marivalda e Maurício seguram a gola da Rainha.....	68
Figura 13 — Maurício desce a escadaria da Rua Azurita .....	68
Figura 14 — Maurício (camisa azul escura) desce a escadaria da Rua Azurita .....	69
Figura 15 — Mauricéia segura o braço de Emilly, que observa algo atrás de si.....	69
Figura 16 — Arycleiton deitado em uma cama de solteiro.....	70
Figura 17 — Arycleiton cobre sua cabeça com um lençol.....	70
Figura 18 — Arycleiton segura a caixinha de peças para bordado do personagem Leonydio.....	70
Figura 19 — Arycleiton assiste TV enquanto costura à máquina.....	71
Figura 20 — Arycleiton costura à máquina.....	71

## 1. INTRODUÇÃO

Meu interesse pelas tradições populares e sua relação com criações artísticas parte do exercício de contadora de histórias, o qual comecei a praticar há 20 anos atrás, quando cursava graduação em Letras na UFRJ e era integrante do projeto de pesquisa Era uma vez, sob a coordenação da professora Dr. Rosa Gens. Mais tarde, trabalhando como contadora de histórias em projetos sociais de longa duração com atendimentos semanais, necessitava de uma ampliação de repertório e, para isso, pesquisa e criação. A partir dessa necessidade, encontrei nas narrativas orais brasileiras transcritas por autores como Câmara Cascudo, Silvio Romero, entre outros, uma base de pesquisa que, a cada investigação, trazia-me mais e mais perguntas. Como um universo que se vai abrindo, cada história carregava traços de uma cultura específica, ritmos, cantos, símbolos e significados e se relacionavam a histórias de outras culturas. Sobre o uso da palavra cultura e a expressão cultura popular, sabe-se que há larga discussão no campo de estudos culturais que contribuem com definições e mudanças de denominações ao longo da história, considerado por Hall (2016) um dos termos mais complexos das ciências humanas e sociais. A cultura popular à qual nos referimos aqui é vista como, tomando as palavras de Hall (2016) “não um conjunto de coisas, mas sim um conjunto de práticas (...) diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – compartilhamento de significados - entre os membros de uma comunidade” (HALL, 2016, p.19 a 20). Referimo-nos a uma cultura viva, em constante processo de transformação através da trocas entre aqueles que a constroem, enquanto a vivenciam. Partindo desse caminho de pesquisa, desenvolvi uma linha de criação escrita para cena e performance que se cria da relação entre histórias, culturas e símbolos da tradição oral aplicadas a experiências pessoais.

Em 2010, enquanto realizava pesquisa para a montagem de um espetáculo teatral, no qual atuava como atriz e produtora, conheci o maracatu de baque virado através de oficinas ministradas em grupos do Rio de Janeiro, como Rio Maracatu, Zanzar e Maracutaia. Em 2012, fui recebida por um dos mestres da Nação Estrela Brilhante do Recife para uma entrevista que se transformou em uma relação de mestre e aprendiz e que perdura até os dias atuais. Tal relação desenvolveu-se na produção da circulação de suas oficinas presenciais na região Sudeste do país, oficinas online com parceria de grupos de diversas regiões do Brasil e do exterior, na produção e edição de um curta-metragem documentário sobre seu trabalho e participando dos desfiles oficiais de carnaval do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife de 2016 até presente data.

Convivendo com moradores do Alto José do Pinho, onde se situa a sede Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife e com seus Mestres, ouvi e presenciei muitas histórias de pessoas que fazem ou fizeram parte do maracatu em versões que não estão nos livros, dissertações ou artigos. Trata-se de histórias e personagens complexas que denotam formas singulares de ver e se relacionar com o mundo. As histórias, lutas, tensões e comportamentos em performance do povo que faz o maracatu de baque virado - principalmente as memórias que não estão nos textos e documentos - compreendem uma das buscas desse projeto.

O maracatu nação é uma manifestação cultural de matriz afro-brasileira que tem sua origem na ocupação performativa de ruas de comunidades periféricas de Pernambuco. De forma bastante resumida, poderíamos dizer que o maracatu constitui, em performance, um cortejo real negro, no qual seus integrantes são brincantes que vestem personagens como rei, rainha, dama de paço (que carregam as calungas<sup>1</sup> da nação), caboclo, catirinas (ou chitão) lanceiros, príncipes, princesas, baianas, entre outros personagens. Em suas apresentações, os maracatuzeiros conjugam a dança, a percussão e o canto fundamentados por religiões afro-indígenas como o Candomblé (também chamado de Xangô) e a Jurema.

Como prática social, o maracatu envolve uma comunidade em seus trabalhos, de forma voluntária, durante todo o ano. Suas ações incluem a realização de ensaios, oficinas para novos integrantes, criação e feitura de fantasias e adereços, manutenção da sede, relações com o poder público e obrigações religiosas. Tudo isso é vivenciado cotidianamente e, portanto, mesclado com a vida particular de cada um dos sujeitos ativos nesse processo e em suas relações pessoais.

Tratando-se o maracatu de uma tradição viva construída pelos seus agentes e partindo do interesse da pesquisadora em construir um roteiro de longa metragem inspirado nesse universo, busca-se desenvolvê-lo de forma a incluir, ativamente, seus colaboradores na sua construção do referido roteiro. Uma das ações foi criar um grupo de colaboradores que seriam envolvidos no processo através do relato de suas vivências, bem como no acompanhamento e intervenção sobre a condução de suas narrativas. Incluindo o próprio processo de pesquisa na escrita cinematográfica, buscou-se a coexistência entre elementos de ficção e documentário em sua construção. Os caminhos encontrados nesse processo de pesquisa geraram reflexões sobre obstáculos e soluções encontradas na criação e manutenção de um coletivo de colaboradores formado por integrantes de uma Nação de Maracatu que não manifestavam, a princípio, interesse em atuar na área de cinema; relação da pesquisadora com a cultura em foco, seu lugar

---

<sup>1</sup> As calungas são bonecas de madeira que representam os antepassados das nações. Tanto as bonecas quanto as pessoas envolvidas na preparação e no desfile precisam seguir rituais específicos para que o maracatu esteja protegido quando sair às ruas.

de fala e dos participantes convidados; processos prévios de escrita cinematográfica que se relacionam com tradições populares e/ou que apresentem diálogo com a linguagem documental e ficcional de forma híbrida; história, relações e cotidiano do maracatu de baque virado compreendendo essa tradição como algo que se cria e se transforma a partir das contribuições de seus agentes; o papel do narrador como ouvinte, criador e contador de histórias.

No primeiro capítulo, buscou-se fazer retomada das origens desse processo de pesquisa, seguido de reflexões teóricas a partir de leituras e análises de filmes e/ou experiências em criação de roteiros e filmes que dialogam com nosso objetivo. Através das leituras de Guerra-Peixe (1980), Guillen (2004 e 2017), Kubrusly (2007), Lima (2008, 2010, 2014 e 2019), Real (1990) e as entrevistas concedidas pelos maracatuzeiros participantes do projeto refletimos sobre origens e histórias passado e do presente do maracatu de baque virado e sobre a intervenção de seus agentes em sua construção e transformação. Para tratarmos do pertencimento e da maneira ativa, como consideramos as contribuições dos integrantes de uma nação na construção de sua história, retomamos as vivências da pesquisadora no espaço do maracatu de baque virado. O tema do pertencimento e da influência de seus agentes na construção de memórias em um espaço, tempo e cultura é tratado através de conceitos trazidos por Brandão (2009) e Veloso (2004) e fazem-se presentes nos comentários sobre o curta metragem *Dona Joventina*, que conta com a participação de dois integrantes de nosso grupo de colaboradores. Bentes (1997), Benjamin (1987 e 2020) e Rocha (1965) trazem contribuições sobre a função social do cinema. Para pensar sobre a criação de uma obra cinematográfica híbrida, relacionamos as discussões sobre aproximações e distanciamentos entre documentário e ficção tratadas por Aumont (1995), Nichols (2005), Odin (2012) e Xavier (2005) exemplificadas aqui por uma breve análise das obras *Documenteur* (1981), *Maracatu*, *Maracatus* (1995), *Azougue Nazaré* (2018), *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019), *Peões*, (2004) e *Jogo de Cena* (2007). As discussões sobre o papel do narrador e da criação de um roteiro cinematográfico tem como base reflexões trazidas sobre a figura do narrador no texto de Benjamin (1987) e a relação entre o contador de histórias e o roteirista proposta por Carrière (1983). As origens do roteiro enquanto produção escrita integrante da criação de uma obra cinematográfica, portadora de forma e significados concernem aqui à visão de roteiristas realizadores como Carrière, Márquez e Eisenstein e de roteiristas que produziram manuais como Comparato (1949) e Field (1982). Sobre a criação de comunidade de cinema, nos trazem contribuições as leituras de Lazarato (2014) e de Migliorin et alii (2020) e experiências e produções audiovisuais do projeto cinema nas aldeias.

No segundo capítulo, faz-se uma descrição do trabalho prático de criação do roteiro, envolvendo a formação e realização de encontros com um grupo colaboradores, bem como as escolhas feitas durante a construção do roteiro em seu formato escrito. Esse texto, que se apresenta em três subseções, busca descrever os encontros com o grupo de colaboradores e sua relação com o processo de escrita do roteiro inspirado nas vivências relatadas pelo grupo. No terceiro capítulo, refletimos, a partir das discussões do capítulo um, sobre o processo de pesquisa relatado no capítulo dois e realizamos nossas considerações finais.

## 2. CONSTRUINDO MEMÓRIAS

A cada ano, a cada viagem a Recife, aprendo algo novo sobre o maracatu e sobre mim. Algo que é constante, por outro lado, é a efervescência que circula pela cidade à época do carnaval e, principalmente pelas comunidades da Zona Norte, o ritmo acelerado que transforma a tonicidade do meu próprio corpo na oportunidade de valorizar tarefas simples. A cada ano, são passadas novas tarefas para mim. Mestre Maurício é o responsável pelo meu desenvolvimento dentro do maracatu e eu fico responsável pela produção ou co-produção em seus projetos. Essa foi nossa primeira forma de troca que, em Recife, é realizada em parceria com seus afilhados de santo e, na região Sudeste, é feita em parceria com outros integrantes de grupos de maracatu. Além do trabalho na produção executiva de oficinas de dança e auxílio na inscrição de projetos em editais de cultura, também, a cada ano, tenho uma nova tarefa que envolve a criação de figurinos, demandas da casa de santo do mestre e recepção de maracatuzeiros de outros Estados. Nos figurinos, aprendo como aplicar peças, faço costuras a mão, encomendo e busco materiais, faço moldes de peças em papelão e, este ano, participei da criação de algumas peças que compuseram meu figurino. Na parte da religiosidade, comecei aprendendo a importância de fazer meus próprios cuidados e manter meu resguardo às vésperas do desfile; a participar das festas, em especial, a da Mestra Paulina, uma entidade própria da Jurema Sagrada que costuma fazer sua festa uma ou duas semanas antes do desfile de carnaval no terreiro em que frequento; depois aprendi a comprar as ervas para banho; e, neste último carnaval, tive a honra de ser chamada por Paulina para participar do ritual de preparação da festa. Também nos toma algum tempo aprender as tarefas de cuidados da casa, manejo e captação de água, uma vez que são constantes os problemas de distribuição da água na Mangabeira, onde me hospedo, assim como no Alto José do Pinho – bairro divisado com a Mangabeira por uma escadaria, onde a nação que frequento tem sede. O que chamo de recepção de novos integrantes conta com passar adiante cada coisa que aprendo, observando que existe um passo a passo que segue também o que cada um está preparado para receber de informação e de se comprometer com o maracatu, com os figurinos e com os cuidados com o ambiente em que estamos. Na maior parte do tempo que passo em Recife, fico tomada por essas funções que descrevi acima, mas sendo o maracatu também um brinquedo de carnaval, existem os momentos de ver e participar das apresentações de outros movimentos da cultura popular recifense, assistindo aos desfiles de agremiações de maracatu que estão começando a trilhar caminho e de outras mais antigas, assistindo a Noite dos Tambores Silenciosos de Olinda – abertura do carnaval – e de Recife – no fim do carnaval - frequentando rodas de rodas de coco,

assistindo aos Caboclinhos, La Ursa, Afoxés, o Maracatu de Baque Solto, ensaios e apresentação do Tumaraca<sup>2</sup>.

Acima de tudo, o contato com as tradições populares, seus mestres e, no caso do maracatu isso inclui a rainha e sua corte, ensina, entre outras coisas, sobre o respeito aos mais velhos e/ou mais experientes, o cuidado com os compromissos que se assume, a usar de seu corpo e habilidades com criatividade e como conduzir as relações de forma a se obter o melhor resultado de cada embate ou encontro. Aprende-se ainda que as lutas existem e a cada momento escolhe-se em que guerras se quer entrar. Não se ensina o que fazer exatamente, como numa cartilha, mas que se deve estar atento a esses detalhes e em contato com sua própria subjetividade na hora de fazer suas escolhas. Aprendi e continuo aprendendo muito com o maracatu, seja em Recife ou frequentando os lugares por onde seus mestres passam ou passaram e deixam ensinamentos. No maracatu, aprendi que meu corpo também dança e, hoje, ensina para quem quiser somar nesse brinquedo popular. No grupo que faço parte, que tem sede em Seropédica, sou a responsável pelo corpo de dança por ser a Catirina mais antiga do grupo. Nesses sete anos como integrante do Grupo Baque da Seda, já tive que criar ou enfrentar, muitas vezes, embates no grupo para defender a importância do corpo de dança dentro do maracatu, uma coisa que não se discute em Recife, além de preservar outros fundamentos que me foram passados pelos mestres que tive a oportunidade de conhecer e aprender algo.

Em meus processos de criação, seja no teatro, na contação de histórias ou no cinema, o que me motiva a criação sempre passa pelas tradições populares. Ere Muya: Histórias da Cobra Grande foi título de minha pesquisa de especialização em linguagens artísticas, cultura e educação na IFRJ, que envolveu uma viagem à Amazônia onde participei de vivências com amigos do povo Maraguá e da comunidade Sateré-Mawé. Nesse processo, pude ter trocas significativas que me ajudaram a fechar esse ciclo de pesquisas sobre a cobra grande, que já perdurava há pouco mais de sete anos e que deu origem ao média-metragem de autoficção que recebeu o mesmo nome do memorial de pesquisa. Em Ere Muya, busquei, através de três camadas de narrativa - a autora, a mulher e a performer - cruzar experiências pessoais com o mito da cobra grande, com a liberdade de inserir elementos ficcionais no roteiro. Em 2021, realizei o curta metragem documentário Fios da Seda, no qual o protagonismo foi ocupado por moradores da cidade de Seropédica que participaram de seu movimento de emancipação. Considerando que os produtos se constroem a partir da ação humana sobre eles, a proposta para

---

<sup>2</sup> Evento que abre o carnaval de Recife reunindo diversos maracatus da cidade tocando juntos, acompanhados por um grupo de vozes femininas e uma banda convidada.

o Fios da Seda, que inicialmente chama-se Memórias da Cidade, consistia em que os entrevistados narrassem suas memórias naquele local e, a partir dessa narrativa, construiu-se uma versão de história da cidade.

A proposta de Maracatu, meu Amor é a de criar o argumento de um roteiro de longa metragem com a participação de um grupo de maracatuzeiros e maracatuzeiras de Recife, registrar esse processo através de recursos audiovisuais e realizar reflexões sobre esse processo através de material dissertativo.

Ao lidar com tradições de origem afro-indígena, consideramos necessário abordar de que lugar se fala sobre essa tradição. De acordo com Ribeiro (2017), a experiência pessoal de uma pessoa importa, todavia, ao tratar de lugar de fala, busca-se compreender as condições sociais implicadas na constituição dos grupos dos quais se faz parte e quais são as experiências compartilhadas nesse grupo.

“Reduzir a teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala somente às vivências seria um grande erro, pois aqui existe um estudo sobre como opressões sociais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade (...) a discussão é sobretudo estrutural.” (Ribeiro, 2017, p.44)

Embora as experiências pessoais que tive no maracatu e que me levaram a propor esse projeto sejam únicas, é necessário pensar-me enquanto parte de um grupo que produz vivências que reverberam historicamente e reconhecendo meu lugar social enquanto parte de grupo que influencia na estrutura social na qual vivemos. O lugar de que falo é o de uma mulher branca e periférica que vive em Estado diverso de onde é o berço da cultura que estuda. Assim, pesquise e vivencie o maracatu ciente de que minha participação dentro da cultura não traz a voz da legitimidade de quem porta os saberes dessa tradição há gerações. Por isso, a fim de concretizar esse projeto respeitando estes limites, procura-se incluir outras vozes em seu processo de criação. Esse é mais um dos motivos pelos quais optou-se por formar um grupo de colaboradores convidado a agir ativamente sobre o produto gerado pelo projeto.

Sobre a origem do Maracatu, é comumente enunciada por pesquisadores como Katarina Real (1960), Guerra Peixe (1980), entre outros, uma relação direta com a coroação dos reis e rainhas do Congo, sobre as quais Guerra Peixe (1980) cita registros da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos desde 1674. No entanto, França Lima (2006) ressalta que não se trata de uma história linear, mas de uma construção em processo dinâmico, pois que são práticas e costumes de um cotidiano marcado por perseguições e cujos registros mais antigos foram

coletados de forma distanciada da realidade de quem realmente fazia o maracatu. Por esse motivo, França Lima (2006), afirma que se torna praticamente impossível precisar uma origem do maracatu. Sabe-se que entre as nações mais antigas encontram-se as Nações Elefante, Leão Coroado, Maracatu Indiano (hoje inativo), Estrela Brilhante de Igarassu e Estrela Brilhante do Recife. Em relatos de mestres contemporâneos, os ensaios de maracatu também serviram muitas vezes, em tempos de perseguição às religiões de matriz afro-brasileira, para atrair o olhar de seus perseguidores à manifestação de caráter performático e afastá-los dos trabalhos que podiam, então, realizar-se com tranquilidade nas casas de santo. Como cantava a rainha Rosinete, muito se mudou na forma de viver o maracatu ao longo dos anos. Novos instrumentos foram agregados à percussão, como o agbê e o patagome, mulheres passaram a poder tocar tambores na maioria das nações, embora algumas dessas ainda restrinjam a presença feminina na bateria por questões de fundamento religioso. Essa compreensão vai ao encontro de como a cultura é descrita por Brandão (2009), como realizadora e representante dos processos e dos produtos do trabalho dos seres humanos. O contexto em que vivem os sujeitos e as convenções simbólicas criadas em suas relações influenciam diretamente nos bens culturais que eles produzem. E, uma vez que o contexto se modifica continuamente, a tradição carrega em si um caráter permanentemente dinâmico.

Nos estudos realizados por Katarina Real (1990), que esteve em Recife entre 1961 e 1965, relata-se que havia, à época de sua pesquisa, apenas cinco nações de maracatu. Já em 2019, no mapeamento publicado pelo site do projeto Maracatu.org, encontramos cerca de 30 nações entre Olinda e Recife, além de diversos grupos que se encontram por todo o Brasil e exterior. Guillen (2004) apresenta algumas possíveis razões para a mudança de perspectiva sobre a trajetória do maracatu:

“Têm-se apontado como razões o trabalho de Mestre Salustiano, que ao lutar pela preservação dos maracatus de orquestra teria evidenciado os de nação, ou ainda a formação do grupo Maracatu Nação Pernambuco, que ao divulgar e valorizar o batuque e o cortejo real pela classe média da cidade teria contribuído para sua aceitação. Mas é inquestionável que foi o movimento mangue beat, principalmente Chico Science e o Nação Zumbi, que ao fincar uma antena parabólica na lama propagou os sons do batuque do maracatu-nação por todo o país. Hoje existem grupos de maracatu em São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, além de grupos na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos.” (GUILLEN, 2004, p.41)

Conforme relata Guillen (2004), alguns trabalhos artísticos criados com base em pesquisa etnográfica contribuíram para a propagação do maracatu pelo Brasil e fora dele. Os grandes responsáveis pela manutenção dessa cultura em seu cotidiano vivem, em sua maioria,

em espaços periféricos da Região Metropolitana do Recife, todavia, as portas da comunidade não se encerram nela mesma. Todos os anos, as nações recebem pessoas interessadas em aprender maracatu e fortalecer esse movimento. Muitos desses visitantes, criam grupos nas cidades onde residem, espalhando o maracatu por todo o Brasil e até mesmo em outros países. Da relação entre grupos e nações, surgiram produções de circulação de oficinas, bem como a criação de projetos artísticos que unem mestres e seus aprendizes, como faz o Grupo Ponto Br. É dessa forma que pessoas de outros Estados que acompanham os trabalhos das nações e, pontualmente, inserem-se nesse contexto interferem em sua construção, bem como criam memórias ao ocupar esses espaços.

Veloso (2004) afirma que os lugares de memória se relacionam às manifestações coletivas realizadas nesse lugar. Dessa forma, a autora concebe o patrimônio – em um de seus pontos de vista – como algo representativo de uma cultura cuja memória se considere necessário preservar, aproximando, assim, ao menos ideologicamente, patrimônio imaterial e patrimônio material. A identificação do que é necessário salvaguardar à memória como patrimônio parte do referencial cultural (do sujeito ou grupo que o produz) e sua forma é dinâmica, sendo vivenciada e ressignificada cotidianamente ao mesmo tempo em que promove o sentido de pertencimento de um coletivo. Tais lugares imateriais e materiais de pertencimento podem gerar o espaço público propício à expressão de um coletivo e suas individualidades. Assim, memória, tradição e lugar podem ser relacionados com uma “arte entranhada na historicidade do lugar, chamando por seu reconhecimento ou transformação” (VELOSO, 2004. p.35) e, em sua dimensão performativa, capaz de produzir mudanças comportamentais.

Brandão (2009) defende que é preciso tornar os atores-autores da cultura conscientes de sua situação de classe, assim como de seu poder de intervir em sua realidade social e no processo cultural. O autor reflete sobre a concepção de cultura e suas teorias fundantes, rememorando o processo que culminou nos movimentos de cultura popular no Brasil, por volta dos anos 1960 e mostra como a cultura e a cultura popular passaram a fazer parte da prática política e tiveram participação na criação de um novo sentido dado à própria educação. Veloso (2004) avalia como a inserção da ideia de patrimônio imaterial nas políticas públicas proporcionou maior visibilidade e reflexões sobre as manifestações culturais. Entre estas reflexões está a mudança de perspectiva sobre o referencial cultural que passa a concentrar-se no sujeito e não no objeto produzido; em contraponto à ideia de não-lugar definida por Marc Augé (apud Jubert, 2011) como espaço de trânsito, fuga e impermanência, o lugar, por sua vez, está relacionado ao enraizamento social. Veloso (2004) ressalta que tanto a concepção de patrimônio imaterial, quanto as performances que se expandiram nos anos 60 e influenciaram

as gerações seguintes, partem da concepção de presença, um ser que se coloca em um lugar. Esta presença demanda vivenciar e propor experimentações ao seu público (não mais passivo ao objeto artístico) no e a respeito do espaço. Segundo Veloso (2004), na medida em que a legitimidade do patrimônio imaterial, da tradição, da memória coletiva e da performance derivam da ação de coletivos sociais no passado e no presente, constroem a marca da contemporaneidade.

O maracatu sempre foi uma tradição pela qual carrego extremo respeito e considero que, mesmo tendo muito ainda a aprender, jamais terei um reconhecimento dado por chancela, como ocorre nas graduações em grupos de capoeira. Isso acontece porque nós que fazemos maracatu fora de Recife temos que lembrar, a todo momento, que o maracatu é de Recife, lá está seu berço, onde a tradição continua ativa e transformando-se, nas sedes das nações, nas casas de santo, nas casas de cada maracatuzeiro que contribui, de alguma forma, para a sua nação. Assim, demorou-me muito tempo até ter a coragem de empreender esse projeto, pois deveria, como em tudo que quero fazer no maracatu, apresentar a proposta para meu Mestre e os responsáveis da Nação da qual sou filha. Se eles não aceitassem, nada disso teria acontecido. Foi considerando o estímulo que recebemos para agir com protagonismo quando estamos representando o maracatu, na passarela, nas produções e no trabalho em nossos grupos e reconhecendo meu lugar de fala dentro do maracatu, que apresentei, não destemida, a proposta de realizar esses encontros e busquei seguir as diretrizes dadas pelos integrantes da Nação. A primeira orientação que tive foi de realizar o trabalho apenas com integrantes da Nação da qual faço parte. Tal restrição me fez modificar, já inicialmente, a história que fora mote dessa criação, o feminicídio sofrido por Rosinete, rainha do Maracatu Nação Elefante, a nação mais antiga em registros, datando de 300 anos de existência. Mesmo tendo sido uma história que causou grande impacto em todos os maracatus e, principalmente à Nação Elefante que interrompeu suas atividades nessa época, a proposta de inserir a história de Rosinete dentro do roteiro de Maracatu, meu Amor, não foi bem recebida pelos integrantes do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Dessa forma, a personagem, em nossa criação, é retratada apenas como parte de meu processo de desenvolvimento do roteiro, que, em acordo com a linguagem escolhida, mescla-se com a história. A intervenção dos participantes do projeto de pesquisa em seu desenvolvimento, assim como a inserção de cenas que retratam o desenvolvimento do projeto por parte da pesquisadora/autora e sua relação com a academia fazem parte da proposta sugerida pelo orientador dessa pesquisa e vem ao encontro do desejo expresso desde o pré-projeto apresentado à banca de acesso ao curso de mestrado: criar um roteiro que entrecruze ficção e documentário em sua proposta.

## 2.1 Quando Documentário e Ficção se Encontram

Ao analisar a obra de Glauber Rocha, Bentes (1997) afirma:

“Cada filme deve tocar o povo, não demagógicamente, mas no sentido que Brecht toca. O povo deve raciocinar em torno dos problemas. Aqui no Brasil nosso cinema deve ser inicialmente um problema mais ético do que estético. (...) O cineasta tem uma responsabilidade acima do que julga. (...) A poesia acabou e resta isto para fazermos a revolução.” (BENTES, 1997, p.157)

Em seu manifesto sobre o cinema novo, Glauber Rocha (1965) relata que a originalidade do movimento do qual fazia parte vinha da fome latina, que, em suas palavras seria “o nervo de sua própria sociedade” (ROCHA, 1965, p.64). A fome que vemos esteticamente representada nas obras do referido cineasta como a fome da terra, das raízes, do ter que matar, roubar ou fugir para saciar-se refere-se também ao desejo de ser compreendido. No mesmo discurso, Glauber fala-nos a respeito da violência e do amor como parte do cinema novo:

“somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (...) O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.” (GLAUBER, 1965, p.66)

Marcelo Gomes, diretor recifense mais conhecido pelo premiado Cinema, Aspirinas e Urubus (2005), possui uma filmografia que retrata o nordeste do Brasil em longas e curtas metragens de ficção e documentário, como Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo (2009) realizado em parceria com Karim Aïnouz, Era Uma Vez Eu, Verônica (2012), Paloma (2021), entre outros. O longa metragem Estou Me Guardando Para Quando o Carnaval Chegar (2019) é um documentário que visita um espaço que faz parte das memórias de infância do diretor e roteirista. O pai de Marcelo era fiscal de tributos e tinha como um dos seus itinerários a cidade de Toritama, localizada no agreste de Pernambuco e que, no momento das gravações, vivia seu auge na produção de artefatos de jeans. Os materiais eram confeccionados em fábricas improvisadas por profissionais independentes que ganhavam por produção, visando obter renda para aproveitar suas férias, no carnaval, em cidades litorâneas próximas. A narração em off com a voz do diretor conduz a cena e, por vezes, expõe suas escolhas de roteiro e edição, como

ocorre aos vinte e oito minutos do filme, quando, externando as sensações que o som da cena lhe causa e dialogando com suas memórias na cidade, ele narra e age “decido cortar o som (...) e colocar uma trilha sonora”. A partir dessa intervenção assinalada, o ritmo do filme muda, saímos do ambiente das fábricas e passamos a conhecer a área rural da cidade. O som das máquinas é substituído pelo som das galinhas. Logo, voltamos à produção de jeans através de um sítio que substituiu o galinheiro por uma sala de máquinas de costura. Aos setenta minutos de filme, acompanhamos a chegada do esperado carnaval e a reação dos trabalhadores que pretendem viajar para desfrutá-lo. Uma das famílias de trabalhadores não havia conseguido juntar dinheiro suficiente para a viagem. Então, o diretor anuncia que fizera uma troca, completou o dinheiro da viagem em troca de registros em vídeo que a própria família ficou responsável em fazer durante a viagem. Assim, em seus dez minutos seguintes, o filme conta com essas imagens de lazer dos trabalhadores das confecções, apreciando o carnaval em uma cidade de litoral, objetivo anteriormente anunciado por eles. Interessa-nos aqui a construção do filme que dialoga com experiências pessoais do diretor em um território que não é o seu, que abre espaço para a intervenção de seus entrevistados na construção do filme, e intervém, positivamente, numa experiência que os entrevistados estavam interessados em viver. O diretor/roteirista poderia ter proposto acompanhar a viagem desta família e captar as imagens ao seu modo, no entanto, considerou incluir em sua narrativa o olhar externo, transformando seu objeto de investigação em participantes ativos dessa construção.

Outra obra de Marcelo Gomes, centrada, desta vez, em um universo mais próximo de nossa pesquisa, *Maracatu, Maracatus* (1995), realiza-se como um curta metragem de ficção cujo roteiro fora construído a partir de entrevistas com Mestre Calumbi, conhecido bordador do Maracatu Rural. Esta obra conta com um narrador personagem representado por Manoel Salustiano Soares, o saudoso Mestre Salu, uma das grandes referências da cultura popular pernambucana, músico, compositor, artesão, cortador de cana e fundador do Maracatu Rural Piaba de Ouro. Em sua proposta, as palavras de um mestre passam à boca de outro mestre ao tornar-se ficção. O filme inicia-se com uma rápida cena de apresentação, na qual alguns integrantes do maracatu rural estão conversando sobre questões do próprio maracatu e interrompem a conversa devido à chegada de uma equipe de filmagem que sai de uma kombi com seu diretor indicando ao cinegrafista o que ele deve captar. Em resposta, um dos maracatuzeiros levanta-se e começa um discurso sobre o fato deles estarem cansados de serem usados, de que pessoas como essas que chegaram na kombi, registram tudo que o maracatu faz e vão embora sem contribuir em nada com a cultura. Ao fim do discurso, o maracatuzeiro manda a equipe de filmagem ir embora. Vemos a kombi partir em resposta. A partir de então temos a

apresentação do título do filme. Em cenários como uma tenda de caldo de cana, os fundos da sede do maracatu, um pequeno terreiro, o canavial, a rua e outros espaços que fazem parte do caminho do maracatu na cidade de Aliança, acompanhamos a história de um rapaz que quer brincar o maracatu, mas ainda não aceita sua relação com a religiosidade. Conduzindo as imagens que retratam os dilemas dessa tradição brincante centrada na religiosidade afro-indígena, temos comentários, em monólogo, proferidos por Mestre Salu em espaço e tempo que fazem essas cenas apresentarem-se como elemento extradiegético. Apesar do próprio Mestre Salu já ter sido introduzido ao início do filme como um dos personagens da história, nos momentos em que comenta o filme está em um ambiente novo, algo como o alto de um penhasco, e olha diretamente para a câmera, ou seja, assume que narra para o público que assiste ao filme.

Tiago Melo relata, em entrevista à VERAS (2019), que desejava realizar um documentário sobre religião em Nazaré da Mata/PE, cidade de sua avó, porém, quando chegou na cidade, em conversas com componentes do Maracatu Cambinda Brasileira, percebeu que seus integrantes tinham interesse em atuar em uma ficção. O autor diz que somado a essa disponibilidade do grupo, ao tomar a decisão de realizar uma ficção, considerou também o fato de que frequentemente os maracatus recebem equipes interessadas em gravar documentários, assim como nos mostra a cena de abertura de Maracatu, Maracatus (1995), de Marcelo Gomes. Azougue Nazaré (2018) trata do universo de intolerância religiosa, especificamente da ideia de demonização da cultura e religião afro-brasileira que circula por igrejas protestantes. O tema é tratado com comicidade enquanto acompanhamos a história de Catita, interpretado por Valmir do Coco, que participa do maracatu às escondidas. Um dos pontos de comicidade não está exatamente na narrativa do longa e é apreensível apenas para quem conhece o universo da cultura popular Pernambucana, pois centra-se na escolha do elenco, ao escalar, para interpretar um pastor conservador, um Mestre de Maracatu muito conhecido, Mestre Barachinha. O filme ainda explora o universo sobrenatural que envolve os caboclos de lança, histórias que Tiago relata ter ouvido dos mestres da região:

“Tinha uma do caboclo de lança que voava e pulava porteira, uma outra sobre o caboclo que botava um vidro no chão e ouvia onde todo mundo estava, aquela do caboclo que sumia no Carnaval e depois aparecia, um outro que guerreava sozinho contra outros dez caboclos”

(Melo apud Veras, 2019).

No filme, o ritual dos caboclos de lança no canavial aparece como contraponto ao culto na igreja, o que se torna evidente através de uma cena editada em montagem paralela.

No documentário *Peões* (2004), Eduardo Coutinho está em busca de metalúrgicos participantes do movimento grevista do ABC Paulista que teve início em 1978 e perdurou até 1980 e mobilizou cerca de 280 mil trabalhadores em movimento de luta por direitos e segurança no trabalho. O filme conta como estão estes trabalhadores 20 anos após a greve. Conhecemos aposentados, desempregados, trabalhadores autônomos, trabalhadores do sindicato, metalúrgicos, há também aqueles que retornaram à sua cidade natal ou vivem de pecúlio, como é o caso de Henok, que sofrera um acidente de trabalho na indústria. Quando a greve é citada, os entrevistados expressam uma vívida memória do caso e nenhum deles declara estar arrependido de ter se envolvido nesse movimento. Discute-se também a modernização das indústrias que substituiu postos de trabalho por máquinas. Nesta obra, a pesquisa do roteirista e diretor faz parte de sua narrativa. Após assistirmos cinco entrevistas, acompanhamos, alternadamente, legendas que oferecem um breve resumo da greve e trechos dos filmes que foram usados por Coutinho em sua busca pelos protagonistas do filme. Aos 15 minutos, acompanhamos uma sequência de cenas que se referem ao processo de pesquisa que construiu o roteiro do filme. Nessa cena, Coutinho exibe um vídeo com registros da greve a um grupo de pessoas e pede que elas interrompam e apontem toda vez que virem, na tela, alguém que conhecem. Esse procedimento é repetido com diferentes grupos de pessoas. Algumas vezes são usadas fotos impressas para identificação das pessoas. Tal recurso expõe a intervenção dos participantes do filme na sua construção como parte da obra. Na entrevista que se inicia aos 64 minutos, Zélia, servente da Sede do Sindicato dos Trabalhadores de Diadema conta um episódio em que deram a ela a incumbência de esconder um dos filmes que Coutinho usa, em 2004, para identificar seus entrevistados. Na ocasião que Zélia conta, a polícia federal havia entrado no sindicato para apreender materiais referentes ao movimento grevista, entre estes estavam os registros audiovisuais. Assim, além de contribuir com o filme através de seu depoimento, a ação de Zélia no passado, de alguma forma, também forneceu material para Coutinho pudesse identificar seus entrevistados.

*Jogo de Cena* (2007), inicialmente, apresenta-se como um documentário que convida mulheres a contar um episódio marcante de suas vidas. No entanto, logo ao início, a construção da obra traz um duplo de personagens contando as mesmas histórias na primeira pessoa em um palco de teatro. Após revelar ao público seu procedimento inicial, o jogo de cena criado expande-se para reflexões acerca da relação entre ficção e realidade quando o diretor empreende uma conversa sobre interpretação com as atrizes Marília Pera e Fernanda Torres.

A arte imita a vida ou a vida imita a arte? É a pergunta que ouvimos através da voz personagem Emilie, protagonista de *Documenteur* (1981) e repetida por sua diretora, Agnes Varda. O longa metragem tem início com uma imagem em plano aberto composta por um grande mural e uma mulher adulta que brinca de bola com uma criança. Os sons que compõe essa cena são diegéticos, porém em volume que simulam certa distância. Logo, o som diegético é silenciado e passamos a ouvir a voz over de sua diretora acompanhada de imagens que mostram murais com rostos femininos. Em seguida, em consonância com as reflexões que ouvimos, personagens masculinos são enquadrados, como ao acaso, durante seu cotidiano, rostos que sua narradora encontra até demorar-se no rosto de uma mulher sobre a qual, a diretora comenta: “Esta mulher, com seu rosto entristecido e sua última expressão provavelmente seja eu, e ela é real, mas eu não me reconheço nela”. (Varda in DOCUMENTEUR, 1981, 2 min). Ao encontrar essa mulher, a voz over passa contar o que ela vê e sente. Ainda nesse início, aos cinco minutos, a voz narrativa ausenta-se dando lugar aos sons diegéticos e ouvimos pela primeira vez a voz de Emilie. A partir do momento que a personagem ganha voz, assume o lugar da diretora na narração em voz over que segue presente na narrativa do filme. Assim, acompanhamos a história de Emilie, uma mulher que aparenta ter cerca de 30 anos de idade, recém separada e que está buscando um lugar para viver com seu filho após passar por lares provisórios. A personagem principal é representada pela atriz Sabine Mamou e o filho de Varda, Mathieu Demy, atua como seu filho, Martin. Aos 33 minutos, em uma cena curta, quem protagoniza a voz em off é o filho de Emilie. Na cena seguinte, é proposto à Emilie que substitua sua patroa em uma gravação de áudio para um filme, devido à ausência daquela e à urgência em realizar-se a gravação. Quando a personagem executa, em um aparelho de som, o que gravara com sua voz, o que se ouve é a voz da diretora novamente. A personagem pergunta se aquela era a sua voz. Um dos outros personagens incluídos na cena responde-lhe que ninguém reconhece sua própria voz.

A presença de comentários em voz-over, de caráter poético – como vemos em *Documenteur* - ou factual, quase onipresente é descrita por Bill Nichols (2005) como um dos elementos convencionais em documentários, citando, como exemplo, as obras patrocinadas pelo governo e liderados por John Grierson na Inglaterra dos anos 30. Nichols (2005) afirma que definir o termo documentário é tarefa tão difícil quanto a definição das palavras amor e cultura e propõe que sua definição seja feita em contraste aos filmes de ficção, experimentais e de vanguarda. Nichols (2005) reconhece que a maneira de se produzir documentários está em constante mudança, desafiando suas convenções e limites, todavia propõe o exame de casos exemplares e inovações, o que ele também chama de modelos e protótipos, através de quatro

ângulos: institucional, profissional, textual e de público. Observando documentários a partir de sua estrutura institucional, Nichols (2005) faz referência à análise de uma obra como documentário pelo seu status de não ficção, seu grau de objetividade, confiabilidade e credibilidade. Ainda segundo Nichols:

“Durante muito tempo, achava-se natural que os documentários falassem de tudo, menos de si mesmos. Estratégias reflexivas que questionam o ato de representação abalam a suposição de que o documentário se funda na capacidade do filme de capturar a realidade. Lembrar os espectadores da construção da realidade a que assistimos, do elemento criativo presente na famosa definição de John Grierson do documentário como ‘o tratamento criativo da realidade’, destrói a própria pretensão à verdade e à autenticidade da qual o documentário depende. Se não podemos considerar suas imagens o testemunho visível da natureza de uma parte específica do mundo histórico, podemos considerá-las testemunho do quê? Ao suprimir essa pergunta, a estrutura institucional do documentário suprime grande parte da complexidade da relação entre representação e realidade, e também adquire uma clareza ou simplicidade que deixa subentendido que os documentários têm acesso direto e verdadeiro ao real. Isso funciona como um dos principais atrativos do gênero.”  
(Nichols, 2005, p.51)

O documentário Peões (2004) fala sobre si mesmo, quando, conforme destacamos anteriormente, Coutinho integra, à montagem do filme, o processo de investigação realizado com o auxílio de diversos colaboradores que o levou aos seus entrevistados. O mesmo procedimento é percebido em Estou me guardando para quando o carnaval chegar (2019), com a inserção de comentários do diretor, em voz over, sobre escolhas feitas na sala de montagem que interferem no som da obra e na duração de suas cenas, bem como o compartilhamento com seu público sobre suas motivações para a realização do filme. Já, em Jogo de Cena (2007), pensar sobre a relação entre ficção e documentário é a proposta que Coutinho lança a seu público.

Ao problematizar as relações entre cinema documentário e cinema ficcional, Odin (2012) retoma Gauthier para trazer ao diálogo o questionamento sobre a existência de um gênero documentário e se o documentário teria o privilégio exclusivo de se referir à realidade. O autor destaca um dos exemplos dados por Gauthier que contribuem para essa indagação sobre como a composição da paisagem que serve de cenário em filmes ficcionais também documentam um espaço real do ponto de vista da recepção do público. Os cenários e objetos de cena de Azougue Nazaré (2018), assim como de Maracatu, Maracatus (1995) constroem-se em espaços e materiais com os quais, frequentemente, os maracatus de baque solto utilizam e, por isso, também comunicam ao seu público como e onde manifesta-se essa tradição.

Em resposta à pergunta sobre a existência do gênero documentário, Odin (2012) afirma que acredita que exista um conjunto de filmes que se exhiba como documentário e que o

problema está no estudo de como ocorre essa exibição. Assim, Odin (2012) introduz uma proposta que compreende os filmes como documentário ou ficção a partir de sua recepção, da leitura que seu público faz deles, nomeando dois tipos de leituras: documentarizante ou fictivizante. Para o autor, em uma leitura fictivizante, “o leitor constrói um eu-origem fictício” (Odin, 2012, p.14) e, em uma leitura documentarizante, “o leitor constrói um eu-origem real” (Odin, 2012, p.14).

Nas palavras de Ismail Xavier:

“O que um documentário engendra é uma relação entre a câmera e sujeitos (as ‘personagens’ do Coutinho) capaz de produzir um acontecimento singular (que tem algo de teatro como toda ação feita para o olhar, mas não o é em sentido estrito); há algo difícil de nomear, que o filme dá a ver e que exige de nós a construção das noções capazes de dar conta do ocorrido. Certamente ficção não é o termo apropriado.”

(Xavier apud Pinto et alii, 2002, p.148)

Segundo Xavier (apud Pinto et alii, 2002), tanto Nichols, que traz uma análise com foco em como se produz o discurso, quanto Odin, que relaciona a separação entre os gêneros cinematográficos em questão através de sua expectância, possuem razão em suas colocações, todavia considera que a distinção entre documentário e ficção é um tema mais complexo. Para o autor, é preciso questionar a própria noção de ficção, palavra que muitas vezes é tratada como sinônimo de representação. Xavier (apud Pinto et alii, 2002) cita a existência de uma zona cinzenta na qual residiria a fronteira entre a ficção e o documentário e afirma ser válido investigar e tornar mais nítido esse espaço, todavia, ressalta não considerar válido quando essa análise é feita exclusivamente a partir da observação. Xavier (apud Pinto et alii, 2002) sugere que se considere, nessa investigação, a relação entre produto e processo, sendo este compreendido como produção, métodos de trabalho e recepção.

Nas obras filmicas de ficção aqui analisadas, percebemos a presença de elementos que, na análise de Nichols (2005), seriam próprios do gênero documentário. Em *Documenteur* (1981), destacamos essa permeabilidade entre documentário e ficção, em seus elementos sonoros, na fotografia e na escalação do elenco. Em *Maracatu, Maracatus* (1995), essa área cinzenta é percebida pela presença de um narrador que, em som e imagem, dialoga diretamente com seu público e pelo processo de criação de seu roteiro que, conforme é destacado em seus créditos, possui texto extraído de entrevistas com Mestre Calumbi. O processo de construção Azougue Nazaré (2018) passa pela escolha do gênero ficção a partir de uma busca inicial pelo documentário e seu método de trabalho envolve a escalação do elenco ter como critério o

pertencimento à cultura sobre a qual a obra se centra em detrimento da experiência prévia dos atores com a linguagem cinematográfica.

Maracatu, meu amor constrói-se como uma ficção, no entanto, podemos dizer que, como todo documentário, interessa-se pela realidade e busca incluí-la tanto em seu processo criativo quanto na obra que dele resulta. O roteiro busca o que há de ficção no real, como Coutinho em *Jogo de Cena* (2007). Trata-se de explorar a brecha própria do ato de narrar, que existe entre o distanciar e o aproximar, sendo esta aproximação e este distanciamento feitos por uma contadora de histórias e fabulações que permeiam o real assim como as relações afetivas permeiam uma comunidade de cinema.

## 2.2 Comunidades de cinema e o roteirista como contador de histórias: buscando metodologias

Como desdobramento de sua tese de mestrado apresentada ao PPGSA/UFRJ, Kubrusly (2009) realiza o documentário em curta-metragem *Dona Joventina*, em parceria com o IPHAN e o Ministério da Cultura e apoio do Etnodoc. A obra narra o caso do desaparecimento da Calunga Joventina, protetora do Maracatu Nação Estrela Brilhante. O filme utiliza-se de imagens cedidas, entrevistas realizadas nas sedes de duas Nações de Maracatu - Estrela Brilhante do Recife e Estrela Brilhante de Igarassu – e mantém, como linha central de desenvolvimento, uma visita com as rainhas das Nações mencionadas, acompanhadas de outros integrantes, ao Museu do Homem do Nordeste, em Recife-PE. Esse museu é onde as rainhas encontram a calunga outrora desaparecida. A narrativa da obra revela inquietações de matriarcas de duas nações de maracatu acerca das razões que levaram a calunga Dona Joventina a habitar o Museu do Homem do Nordeste e o fato de que ambas as Nações, Estrela Brilhante de Igarassu e Estrela Brilhante do Recife, reclamam o pertencimento da boneca. A saber, as calungas são bonecas de madeira que representam os antepassados das nações. Tanto as bonecas quanto as pessoas envolvidas na preparação e no desfile precisam seguir rituais específicos para que o maracatu esteja protegido quando sair às ruas. Para as rainhas das nações, a calunga Joventina é uma entidade viva e sua colocação em um Museu equivaleria ao mesmo que colocar um ser humano nessa situação. Destaco, particularmente, sobre essa obra, uma cena que ocorre no início do filme, em um minuto e vinte segundos, quando acompanhamos as matriarcas e outros integrantes de suas nações olhando para a Calunga Joventina, que se encontra dentro de uma caixa de vidro. A cena abre-se com a boneca que atualmente substitui a original calunga Joventina no Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, no canto direito da tela, passa pelos

olhares de toda a comitiva e culmina na imagem da própria calunga em questão, antecedida, em segundos, pelo seu reflexo projetado na caixa. O que assistimos expressa as diversas emoções desse coletivo ao ver juntos uma imagem na qual investem grande significado. Alguns miram fixamente em atitude respeitosa, outros desviam o olhar, há ainda aqueles que miram a câmera que os filma antes de voltar a atenção à boneca. Um senhor de cabelos brancos e camisa rosa aberta no peito, com expressão bem marcada nas linhas de seu rosto, franze boca e testa em direção ao chão, o que comunica um certo desgosto ou sofrimento, como quando observamos o corpo de um falecido em seu velório. A rainha da Nação de Igarassu, que está posicionada em frente à boneca, aperta os lábios, olha acima, talvez na altura dos olhos ou da coroa de Joventina e engole uma saliva. A pequena cena se encerra em um minuto e quarenta segundos quando vemos Joventina em perfil e o reflexo dos que a veem ou filmam projetado no vidro da caixa que a guarda.

Essa dobra da imagem sobre si mesma torna-se um dispositivo no projeto Vídeo nas Aldeias. Criado em 1986 pelo indigenista e documentarista Vincent Carelli, o projeto objetivou apoiar os povos indígenas e fortalecer suas identidades, patrimônios territoriais e culturais, através de recursos audiovisuais e de um método de produção compartilhada. Em muitos de seus processos, Carelli realizava filmagens nas aldeias e exibia esses registros para aqueles que foram registrados. Esse procedimento não só passa a fazer parte da relação estabelecida com os grupos onde Carelli trabalhava como também dos próprios filmes finalizados. Na obra *O Espírito da TV* (1990), uma comunidade Waiãpi assiste, pela primeira vez, a sua própria imagem e a de outros grupos indígenas e, a partir dessa experiência, desenvolvem diálogos que versam sobre imagem, diversidade, semelhanças. Para Brasil (2016), o exercício de projetar filmes feitos em uma determinada comunidade para essas mesmas pessoas em seu próprio território é uma ação que “dobra o cinema sobre si mesmo, permitindo a construção de intrincadas *mise-en-abymes*<sup>3</sup>; guarda também uma dimensão antropológica – cosmopolítica – na medida em que reúne a comunidade diante de seu aparecer ou reaparecer”. (BRASIL, 2016, p.79). Em *O Espírito da TV* (1990) a comunidade Waiãpi, ao assistir-se, toma certa distância às imagens de si mesmos e do espaço em que habitam ao mesmo tempo em que se implicam nesse processo. E nós que não somos dessa comunidade singular, assistimos a esse processo de espelhamento, vemos aqueles que veem a si mesmos e como veem.

---

<sup>3</sup> . “A narrativa em abismo, ou procedimento de duplicação especular, é um mecanismo discursivo, que se manifesta nas mais variadas formas. O jogo narrativo por meio do efeito do *mise en abyme*, ou —redobramento especular da narrativa, funciona como um espelho.” (CRUZ, 2017)

Cinema de grupo é como Migliorin et alii (2020) denominam um dos trabalhos realizados no Laboratório Kumã de Experimentação e Pesquisa em Imagem e som com sede na UFF. Através de uma chamada pública, o projeto recebe inscrições para participação de um espaço de criação e experimentação. Os grupos formados não possuem um recorte identitário específico e incluem sujeitos que possuem relações diversas com o cinema e alguma experiência na educação, artes ou clínica. Os encontros ocorrem sem a necessidade de um conhecimento prévio sobre a cultura cinematográfica e operam através de uma proposta de pedagogia do dispositivo.

Na análise de Agamben (2005), o dispositivo, que tem sua origem na palavra latina *dispositio*, que por sua vez é a tradução para o termo grego *oikonomia* utilizado na teologia cristã, é um termo presente no pensamento de Foucault em suas investigações acerca da governabilidade ou governo dos homens. Todavia, a palavra não é definida por Foucault, que a utiliza, inicialmente, como positivo e, mais adiante como dispositivo. Para Agamben (2005), ao tratar de sociedades disciplinares, Foucault mostrou como os dispositivos, operando através de práticas, discursos, saberes e exercícios, podem criar corpos dóceis, mas livres, “que assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ enquanto sujeitos no processo mesmo do seu assujeitamento.” (AGAMBEN, 2005, p.15). Para o autor, o dispositivo é “uma máquina que produz subjetivações, e só enquanto tal é uma máquina de governo.” (AGAMBEN, 2005, p.15). Em outra definição, Agamben (2005) trata de dispositivo como uma rede que se estabelece entre elementos diversos que possuam a potência de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2005, p.13), incluindo instituições, leis, os computadores, a caneta, a escritura. Assim como o dispositivo pode servir à disciplina, também pode ter seu sentido profanado. Para isso, faz-se necessário adotar, em seu uso, uma estratégia que busca “liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos que serviram à disciplina para restituí-lo ao uso comum”, conduzindo-o “à luz do ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política” (AGAMBEN, 2005, p.16).

Na proposta desenvolvida pelo cinema de grupo do laboratório Kumã, os dispositivos atuam em um sentido que busca essa ingovernabilidade ou a partilha dessa condução de processo. As ações incluem propostas como produzir vídeos de 1 minuto e assisti-los em grupo sem identificação dos autores em montagem não sistemática; trazer o foco para a imagem e som ao invés do texto; em lugar do debate, uma breve escrita em terceira pessoa expressando percepções, sensações e imagens ao escutar as criações do grupo; novas criações a partir das trocas do grupo frente aos materiais produzidos. Conforme Migliorin et alii (2020):

“No grupo, o lugar do espectador é, mais do que nunca, evidenciado como um trabalho ativo de criação. O dispositivo é um tensor de multiplicidade e um espaço comum onde cada presença individual tem a liberdade de expressar suas singularidades ao mesmo tempo em que deve se manter situada nos limites formais acordados coletivamente.” (MIGLIORIN et alii. 2020, p. 153)

As relações estabelecidas no projeto Cinema nas Aldeias e no Cinema de Grupo do Laboratório Kumã aproximam as funções de espectador e autor em cinema, carregam a potência de expressar singularidades e, ao mesmo tempo, realizar um trabalho coletivo. Segundo Lazzarato, (2006), o ato de criação mediatiza uma operação coletiva, permitindo a um grupo, a uma singularidade existir, não referindo-se a uma obra ou produto apenas.

Rolnik e Guatarri (1986) escreveram, a mais de quatro mãos, uma obra com uma estrutura fragmentada contendo aforismos, conversas, conferências e ensaios realizados durante a visita de Guatarri ao Brasil, na qual ele se dizia em busca de aliados, os quais ele chamou de inconscientes que protestam. Ao tratar de política, capitalismo e subjetividade, os autores referem-se a cultura como um conceito reacionário, mas que, frequentemente, tem suas atividades apropriadas pelo modo de semiotização dominante. Em oposição à máquina de produção de subjetividades capitalísticas, ressaltam os autores, existe também o processo de singularização, uma forma de negar os processos de massificação e manipulação impostos pela máquina capitalística. Os processos de singularização constroem modos de sensibilidade, relação com o outro, modos de produção e de criatividade que produzem subjetividades singulares que não se inserem nas categorias sociais do poder dominante. Não se trata apenas de uma ruptura, mas de um outro processo de subjetivação. A questão é como fazer com que esses diferentes modos de produção de subjetividade não sejam apropriados pelo modo capitalístico. Por sua vez, a subjetividade coletiva não é soma das subjetividades individuais, mas o resultado do confronto com as formas de produção das subjetividades atuais. A encruzilhada política e micropolítica fundamental é reproduzir as formas de produção de subjetividade dominantes e agenciar singularidades desejanças. A ordem capitalística produz os modos das relações humanas até em suas representações inconscientes e, segundo os autores, aceitamos essa ordem porque partimos do pressuposto de que esta é a ordem do mundo.

A gestão dos processos de singularização se dá, de acordo com Guatarri e Rolnik (1986), através de agenciamentos. Esses agenciamentos provocam basicamente dois tipos de atitudes: atitude normalizadora que ignora sistematicamente ou recupera e integra para então apagar; ou atitude reconhecedora: que considera esses processos em seu caráter específico e em seu traço comum e possibilita sua articulação. Só essa articulação vai permitir a efetiva mudança da

situação. Ao lançar seu olhar sobre comunidades de cinema que se formam ao mesmo tempo que integram a *mise-en-scène* em produções como *A arca dos Z'océ* (1993), *De volta à terra boa* (2008), *Tava – casa de pedra* (2012), *Brasil* (2016) retoma a definição de comunidade de cinema dada por César Guimarães (2015). Para ambos, essas comunidades formar-se-iam “por meio do agenciamento dos componentes de uma *mise en scène* singular” (GUIMARÃES, 2015, p.49), na qual as imagens implicam e interpelam a relação entre quem filma, quem é filmado e quem assiste. Para Guimarães (2015), ao abordar as relações de poder é necessário que se esse agenciamento gere signos e relações que possam desestabilizar as formas de produção de subjetividade dominantes. Novas cartografias são geradas por uma experiência sensível em um espaço e tempo de forma compartilhada, porém sem olvidar seu desajuste, sua heterogeneidade, suas singularidades.

Na obra *Como Contar um Conto*, acompanhamos o processo de Gabriel García Márquez (1997) junto a um grupo de roteiristas criando roteiros ficcionais em curta metragem. Uma das reflexões trazidas por Márquez (1997) sobre este processo expressa que, a seu ver, as linhas gerais de uma história podem ser elaboradas em grupo, todavia, a escrita do roteiro deve ficar a cargo de um único roteirista. Sobre a metodologia de escrita, Márquez (1997) afirma que existem muitos métodos para a escrita de roteiros, mas considera que cada história traz, engendrada em si, a própria técnica que levará ao seu desenvolvimento e que a busca do roteirista é tentar descobrir a técnica de construção da história que pretende contar.

Ao refletir sobre o trabalho do roteirista, Jean-Claude Carrière (1983) diz crer que existem três tipos de histórias: uma história contada por alguém que não a conhece a pessoas que não a conhecem; a história contada por alguém que a conhece narrada a alguém não a conhece e uma história que ambos, contador e público a conhecem. Este terceiro tipo de história é a que Carrière relaciona com o exercício do contador de histórias que reconta algo a partir da tradição oral e que tem como desafio, a fim de manter a atenção de seu público, particularizar essa experiência através da maneira como a história, já conhecida, é contada.

Para Benjamin (1987), a arte de narrar está em risco de extinção. Um dos motivos apresentados pelo autor é o processo cultural - como houve no pós-guerra, por exemplo - de distanciamento da história que se é contada em relação às experiências pessoais que um sujeito vivencia a partir da mesma história. Retomando às reflexões de Carrière (1983) esse seria um processo no qual quem conta a história ignora que seu público já a conhece, ignorando, dessa forma, boa parte dessa história. Em análise sobre as obras de Benjamin (1987), diz Caimi (2024):

“Para ele ‘Benjamin’, o que foi emudecido é a interioridade – o aspecto humano do homem – que se revela na linguagem, naquilo que ele produz e transmite. Essa pobreza manifesta-se na abolição dos vestígios, rastros, da história, e o homem aparece completamente livre do seu passado, vivendo num eterno presente em que o sentido é individualizado e atualizado constantemente na vivência imediata.”  
(CAIMI, 2024, p.148)

Benjamin (1987) define o dois grupos de narradores que coexistem. Um deles, narra porque sai em busca de ouvir suas histórias e se movimenta para contá-las, ao qual o autor relaciona à figura de um marinheiro comerciante ou um aprendiz migrante. O outro narrador é caracterizado pelo autor como um camponês ou mestre sedentário, aquele que, arraigado à sua terra, conhece e pode contar cada pormenor das histórias e tradições do lugar. Assim, cada mestre sedentário já foi um dia um aprendiz migrante. A passagem de uma história de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores descritos por Benjamin (1987) e suas melhores histórias são aquelas que portam, mesmo com o tempo, traços dessa origem em sua narrativa. Para Benjamin (1987): “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1987, p.201).

O roteiro cinematográfico, produção composta por textos em prosa e textos técnicos, cuja estrutura encontra-se atualmente, de certa forma, bastante homogeneizada em projetos de ficção, não nasceu junto ao cinema, foi moldando-se conforme as necessidades que as rápidas transformações técnicas e estéticas do meio audiovisual exigiam. Como aponta Carrière (2006):

“No começo, o cinema escrevia antes de saber como escrever antes mesmo de saber que estava escrevendo. Era o Éden da linguagem. Como num roteiro bem elaborado, a ação precedia a intenção. (...) A realização de filmes se lançava corajosamente na aventura. (...) Quatro ou cinco sentimentos básicos eram o bastante. E os diretores rodavam filmes em velocidade máxima; não havia tempo para refinamentos.”

(CARRIÈRE, 2006, p.27 e 28)

Eisenstein, cineasta soviético cujas experiências modificaram a forma de realização de montagens em filmes, afirma, na obra a Forma do Filme que, a princípio, rejeitara o argumento cinematográfico, por considerá-lo “um ataque de individualismo” (EISENSTEIN, 1990, p.24) e que, todavia, dez anos mais tarde, passou a referir-se ao argumento como uma expressão do pensamento cinematográfico que foi chamado para “incorporar a filosofia e a ideologia do proletariado vitorioso” (EISENSTEIN, 1990, p.24).

De caráter efêmero, tal qual o texto teatral, o roteiro alcança sua plenitude ao materializar-se em filme. Nesse sentido, é comparado por Suso d’Amico, atriz e roteirista

italiana, conforme relato de Doc Comparato (1949), a uma crisálida que se converterá em borboleta. Todavia, tal qual uma lagarta possui a essência daquilo que dará origem à sua forma de borboleta, o roteiro contém imagens e sons que serão transformados em filme após longo processo que culmina não nas salas de edição - onde a história ganha forma - mas ao entrar em contato com o público que, a ele, atribui sentido. De acordo com Syd Field (1982) “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática”(FIELD,1982, p.1). Doc Comparato (1949), ao definir o roteiro, também o aproxima mais da produção de imagens que da literatura: “o roteiro é o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário” (COMPARATO, 1949, p.20). Assim, da imagem ao texto que procura a imagem, os roteiros são concebidos como uma história que acontece em um encadeamento de imagens e sons que ganham forma literária para que depois possam converter-se novamente em imagens e sons. Mesmo que as imagens pré-concebidas pelo roteirista distem bastante do resultado alcançado pela montagem do filme, ambas mantêm, entre si, uma relação de diálogo, que passa pela leitura e intervenção de todas as artes que compõem uma produção audiovisual.

De acordo com Agamben (1998), “o homem é o único animal que se interessa pelas imagens, uma vez que as tenha reconhecido como tais.” (AGAMBEN, 1998, p.65). Esse interesse pelas imagens por parte dos seres humanos, podemos associar ao que Benjamin (2020) descreve como uma: “preocupação apaixonada das massas” em “aproximar as coisas de si (espacial e humanamente)” BENJAMIN (2020, p.60). Para Benjamin (2020), essa necessidade de tornar algo próprio através da sua reprodução é responsável pela atrofia da aura do objeto de apreciação. A aura da obra é definida pelo referido autor como “uma trama peculiar de espaço-tempo” (BENJAMIN, 2020, p.59), portanto uma experiência que não se repete. Para o autor, ao reproduzir um objeto, uma paisagem ou uma obra de arte, perde-se o seu instante de acontecimento, o seu aqui e agora.

A reprodutibilidade técnica, intrínseca ao contexto do cinema, traz consigo a emancipação da obra de arte da sua tradição ritual – contexto em que surgiram as obras de arte mais antigas – e a possibilidade de que essa criação vá ao encontro do espectador, ou melhor, dos espectadores. Isso nos leva a pensar com que propósito será levada essa obra e para quais espectadores. Para Benjamin (2020):

“No momento, porém, em que o critério da autenticidade fracassa na produção artística, a totalidade da função social da arte é transformada, no lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política.”  
(BENJAMIN, 2020, p.62)

Glauber Rocha, importante realizador do cinema novo, afirmava que para o exercício de um cinema que alcance sua função social, é necessário que este esteja liberto da exploração capitalista que atualmente mantém grande parte das produções cinematográficas. O cineasta defendia que a permanente influência estrangeira sobre a cultura nacional impede a formulação e o crescimento de uma cultura essencialmente brasileira, segundo ele: “A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador” (ROCHA, 1965, p.63).

Considerando a situação social e econômica em que vivem os produtores da cultura do maracatu de baque virado, percebe-se que esse mesmo povo também é um público almejado por uma indústria de entretenimento seja através da televisão, cinema e demais mídias a que eles têm acesso. Essa indústria, alimentada por interesses do capital, busca vender, através de seus produtos, uma forma de viver que exclui esse mesmo público e o mantém à margem. No entanto, a performatividade do maracatu de baque virado aliada aos símbolos ancestrais ressignificados no dia a dia e à forma intrínseca com que ele se relaciona e expressa com beleza um cotidiano que é colocado à margem da sociedade, reclama, ao mesmo tempo em que atesta, seu protagonismo.

Numa atitude de contadora de histórias, pesquisadora e aprendiz de uma cultura - uma aprendiz viajante, de acordo com as duas categorias de narradores citadas por Benjamin (1987) - busco através da vivência junto às Nações de Maracatu de Baque Virado e do registro de histórias vividas pelos produtores dessa cultura, a criação de um roteiro cinematográfico ficcional a partir de vivências junto a essas pessoas. Em perspectiva diacrônica, tendo como espaço o próprio maracatu, personagens e conflitos são criados a partir de histórias narradas por um grupo de colaboradores que fazem parte ou convivem cotidianamente com uma nação de maracatu. Considerando o grupo de colaboradores como sujeitos dessa pesquisa e formadores do perfil de público-alvo almejado pela obra que dela resulta, esses acompanharão e serão chamados a intervir no processo de criação do roteiro.

O desenvolvimento do projeto teve início através de pesquisa bibliográfica acerca da história, cultura, religiosidade e aspectos performáticos dos cortejos realizados pelas Nações de Maracatu de Baque Virado de Pernambuco/Brasil, em diálogo com pesquisas na área de cinema, filosofia aplicada às artes e estudos culturais. Em um segundo momento, procedeu-se a reuniões com integrantes do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, realizadas na sede da Nação. As histórias compartilhadas nesse grupo foram registradas e serviram como base de estudo para desenvolvimento de personagens, espaço, tempo e conflitos. Num terceiro momento, tendo como ponto de partida as histórias compartilhadas pelo grupo de colaboradores

foram desenvolvidos os primeiros elementos para a escrita do roteiro: logline, storyline, sinopse, descrição de personagens e argumento. O passo seguinte, contou com um novo encontro com os entrevistados para análise do argumento criado, a fim de registrar suas observações sobre a proposta e encontrar, junto a eles, um consenso sobre a condução de suas narrativas. A seguir, foi realizado novo tratamento sobre o argumento criado. Tivemos ainda um terceiro encontro, precedido por visitas domiciliares aos participantes que tinha como objetivo realizar fotos que fariam referência a algumas cenas do roteiro. Nesse terceiro encontro, foi apresentado aos participantes o argumento com as modificações sugeridas por eles utilizando as fotos de cenas que havíamos feito até então. A seguir, o foco do projeto passou a empreender uma análise do processo de pesquisa realizado e a edição do vídeo documental de pesquisa.

Dessa forma, pretendeu-se que o espaço criado, nesse projeto, para participação de um coletivo no processo de criação de um roteiro cinematográfico inspirado em vivências de maracatuzeiros e maracatuzeiras desenvolvesse-se como um espaço de invenção de dispositivos de criação coletiva. Assim, a figura da narradora/pesquisadora afastou-se do centro do processo para atuar como uma mediadora dessa experiência coletiva. Para isso, alguns dos dispositivos dos encontros foram propostos de acordo com os objetivos dessa pesquisa, como a narrativa e o registro em imagem e som de histórias pessoais vividas dentro do contexto do maracatu em ensaios, desfiles e demais atividades das Nações, além de alguns registros fotográficos. Todavia, como em toda contação de histórias que busca a troca, buscou-se deixar aberto um espaço para que outros dispositivos pudessem surgir a partir da interação entre os colaboradores do projeto e a resposta às primeiras proposições.

Buscando a criação de um roteiro que se construa em meio à zona cinzenta que inclui as fronteiras entre ficção e documentário, citada por Xavier (2005), utilizou-se na composição do roteiro Maracatu, meu Amor elementos como a inserção do processo de pesquisa e escrita do próprio roteiro, como parte da narrativa do filme através de cenas que trazem os encontros realizados com seu grupo de colaboradores, orientação e qualificação do projeto de pesquisa junto à universidade e a inserção da pesquisadora como uma das personagens. Além disso, é uma indicação de roteiro que, quando o projeto alcance sua concretização em filme, suas cenas que contam com a presença da bateria ou da corte do maracatu sejam realizadas com os integrantes da Nação. Deseja-se ainda que as cenas realizadas em locais e eventos emblemáticos como o desfile oficial do maracatu, ensaios ou a noite dos tambores silenciosos sejam gravadas durante os eventos de carnaval do ano em que ocorrer a produção do filme, em lugar de recriar este tempo e espaço, documentando assim, o ano em que a Nação realizou um filme enquanto

fazia seus trabalhos de carnaval, fazendo com que a produção da obra faça parte do cotidiano da Nação.

O cronograma do projeto previu a realização de pesquisas bibliográficas e videográficas realizadas entre maio de 2021 e junho de 2022. Em julho/2022 foram feitos os primeiros contatos com o grupo de colaboradores. Em Setembro de 2022, ocorreu o primeiro encontro com o grupo de colaboradores. De Outubro/2022 a Dezembro/2022 foi realizada a decupagem das entrevistas que deram origem ao roteiro criado, bem como a edição de registros audiovisuais da primeira etapa dos encontros. Em janeiro de 2023, um novo encontro com o grupo de colaboradores versou sobre a apresentação do argumento criado a partir do primeiro encontro e a recepção de intervenções sugeridas pelos participantes. De janeiro a fevereiro de 2024, foi realizado o terceiro encontro com o grupo de colaboradores. De março de 2024 até meados de Junho de 2024, foram realizados novos tratamentos no argumento e a montagem da obra documental sobre o processo de pesquisa.

Inicialmente, os equipamentos utilizados e os recursos necessários para deslocamento e alimentação ocorreram por conta da pesquisadora, assim como as funções de produção, mediação de encontros, direção, montagem e edição de registros documentais. Contando com o apoio da ECO/UFRJ, durante o segundo encontro com os participantes da pesquisa, conseguimos mais uma câmera para a captação de imagens. Assim, no segundo encontro, mantivemos uma câmera fixa operada pela pesquisadora e a outra câmera, sustentada por um estabilizador mecânico, foi conduzida, de forma compartilhada, pelo grupo de colaboradores. Em sua fase final de desenvolvimento, a fim de criar condições financeiras para que ocorresse um terceiro encontro entre os participantes da pesquisa, conforme fora sugerido pela banca de qualificação, submeti o projeto Maracatu, Meu Amor a um edital de finalização de roteiros. Felizmente, o projeto foi contemplado através da Lei Paulo Gustavo pela Prefeitura da cidade de Barra Mansa para realização do terceiro encontro com os participantes e duas sessões de exibição do vídeo em curta metragem que documenta o processo de desenvolvimento do projeto. Tal investimento resultou com algumas melhorias na captação de imagens e a possibilidade de oferecer aos participantes da pesquisa uma ajuda de custo que, às vésperas do carnaval pode também ajudar nos trabalhos da Nação.

Como se sabe, todo roteiro cinematográfico encontra sua completude na realização da obra, todavia buscando a criação de novas dinâmicas nesse processo, o projeto objetiva construir, como produto, um roteiro por ora intitulado Maracatu, meu Amor e uma obra cinematográfica documental sobre esse processo de criação. Já as filmagens e finalização do roteiro criado nesse processo, será objeto de projeto subsequente, realizado com financiamento

externo e, se possível, buscando orientação junto a um programa de pós-graduação em artes em instituição de ensino superior.

### 3. PROCESSO DE CRIAÇÃO

Essa etapa da pesquisa começou a concretizar-se em Julho de 2022, época em que eu tinha a expectativa de realizar o primeiro encontro com os participantes. Todavia, no maracatu, aprende-se que é preciso respeitar suas hierarquias que, atreladas à responsabilidade que lhes cabe, zelam pela continuidade de seus trabalhos. Foi assim que, antes de chegar à sede do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife com essa proposta, eu tive que passar pelo mestre que me recebeu à vez primeira dentro do maracatu e, assim, receber seus conselhos a respeito de meu propósito de pesquisa, sobre como conduzir o processo com a Nação. A conversa com Mestre Maurício sobre o projeto começou meses antes, durante uma de suas viagens ao Rio de Janeiro, ao telefone ou em chamadas de vídeo, mas foi na visita que fiz em Julho, durante a semana de aniversário do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, que pude expor com mais calma, me fazer ouvir e receber suas orientações de como proceder. Em princípio, o Mestre me disse que há muita procura de pesquisadores para fazer trabalhos na Nação e que teríamos de ter cautela na proposta feita, de forma a não abusar do tempo de cada um dos envolvidos nesse processo. Considerando que tempo também é dinheiro e que estamos tratando com pessoas que moram em uma comunidade periférica da Zona Norte de Recife, é necessário, primeiramente, deixar claro que a participação de todos é voluntária, que não envolve recursos financeiros e que não se pretende tomar tempo demais dessas pessoas. Mediante essa premissa, meu grande desafio seria conquistar o interesse dos convidados em participar dessa empreitada. Por duas grandes provas de fogo, metaforicamente falando, tive que passar. Primeiramente, precisei convencer o próprio Mestre Maurício a participar do projeto e, depois disso, com a permissão dele, conseguir a mesma autorização com a rainha e presidente da Nação. A partir dessas duas conversas, que não ocorreram sem que eu tivesse que colocar meu próprio amor pelo maracatu à frente, sem perder a objetividade do tema e com as cautelas recomendadas, os caminhos se abriram e, com a benção, participação e cessão de espaço dada pela própria rainha, o grupo de participantes foi formado. Do caos, por ação do amor, que liga e cria, nosso grupo foi formado por nove pessoas - nas quais me incluo - pelas quais cultivo profunda admiração e com as quais possuo, em sua maioria, uma relação de amizade estabelecida previamente.

Assim prosseguimos à apresentação do projeto a cada convidado - alguns atendendo ao meu chamado, outros ao da rainha - à coleta de suas assinaturas nas autorizações de participação do projeto e ao combinado de retornarmos em um encontro coletivo e presencial no final do mês de setembro de 2022.

O desafio, a partir desse momento, foi pensar em como formar uma comunidade de cinema com pessoas que não estão buscando isso em essência, pois já fazem parte de uma comunidade de propósito diverso, que trabalha com o pertencimento em seu discurso e ação e, ao mesmo tempo, se relaciona constantemente com a rua. Essas seriam algumas premissas de ação expostas por Guimarães (2020) ao estabelecer o que seria uma comunidade operante, qualidades que a comunidade com a qual eu iria lidar já possui, porém com outro foco. De toda forma, seguimos o processo, partindo da proposta de “participar de um processo criativo, individual e coletivo, que pelo cinema nos toca como forma de cuidado consigo e com o mundo” (Guimarães. 2020, p.4), utilizando alguns elementos presentes no que Guimarães (2020) nomeia pedagogia do dispositivo:

“Trabalhar com gestos mínimos do cinema sem a necessidade de uma ‘cultura cinematográfica’, (...) ver juntos o que foi produzido, fazer do cinema um artifício relacional com o outro, com a cidade ou com a própria tecnologia, em diálogo com toda uma tradição do documentário, (...) estar aberto ao acaso”

(GUIMARÃES, 2020, p. 4)

Diferentemente da proposta de Guimarães (2020), nossos encontros deveriam, por orientação do Mestre que fez a conexão entre esse projeto de pesquisa e a Nação, ser reduzidos a poucos. Assim, não coube nessa proposta, por exemplo, a inclusão de dispositivos de experimentação de registros audiovisuais feitos pelos colaboradores do projeto com tema livre. Uma adaptação necessária se fez à limitação imposta. Assim, procedemos nos encontros com dispositivos que, herdados da tradição oral da contação de histórias, relacionam-se ao propósito de uma criação narrativa coletiva e também com propostas envolviam o registro de imagens.

Nas subseções, abaixo, buscamos descrever a produção dos encontros, os dispositivos propostos, o perfil dos participantes, as primeiras impressões do grupo, o contexto visual e sonoro que compõem as narrativas que passam a fazer parte do projeto. O objetivo dessa fase da pesquisa é construir os elementos de base para formulação de uma proposta de argumento que será apresentada a esse grupo de colaboradores em novo encontro marcado para o mês de janeiro de 2022.

### 3.1 Formação de Grupo de Colaboradores

No dia 29 de setembro de 2022, na sede do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, às 18:30, realizou-se o primeiro encontro de colaboradores do processo de construção do roteiro cinematográfico ficcional por ora intitulado Maracatu, meu Amor.



*Figura 1 Foto dos participantes do Projeto registrada em 29/09/22, na sede do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, ao final do encontro. Da esquerda para a direita estão: Tati (Fabiana), Rainha Marivalda, Ivete, Emilly, Mestre Fabinho, Mestre Maurício, Ary, Mauricéia e Renata (ao centro, embaixo). Acervo da pesquisadora.*

No encontro, nove integrantes da Nação reuniram-se, em roda, no quintal da casa da Rainha, que também vem a ser a sede da Nação. Iniciamos com uma apresentação oral do projeto, pela pesquisadora, seguida de uma proposta de dispositivos para o encontro. Foi combinado que todos os participantes poderiam intervir nessa proposta, alterando, excluindo ou acrescentando dispositivos, formas de realizar a dinâmica do encontro. Assim foi exposta a proposta inicial: roda de apresentações - quem sou, há quanto tempo estou no maracatu e como me vejo dentro desse coletivo; roda de histórias: exercício de criação coletiva, onde cada integrante narra uma etapa da história; relato individual de uma história de amor vivida dentro do maracatu; que tipo de filmes que os participantes gostam de assistir.

Após esse momento, a fala foi aberta a todos os participantes e um deles, Mestre Maurício Soares, tomou a palavra reiterando a proposta de dispositivos em uma linguagem mais cotidiana e bem humorada, acrescentando exemplos de histórias de amor que poderiam ser

contadas e ampliando o campo de visão sobre o tema do amor no contexto proposto. Mestre Maurício também acrescentou uma sugestão para a roda de apresentações, indicando que as falas começassem com as pessoas mais novas no maracatu. Faço abaixo a transcrição de parte dos relatos de apresentação que nos ajudarão a caracterizar os participantes da pesquisa utilizando suas próprias palavras. Entre parênteses ou em notas de rodapé, estarão comentários que a autora julgou que sejam necessários para compreender o contexto das falas:

“Sou Mauricéia, tenho 53 anos, sou cozinheira de profissão. Nasci e me criei no Alto José do Pinho, hoje em dia não moro mais na comunidade, mas amo minha comunidade. Eu já vivia na Casa de Pai Maurício<sup>4</sup> e aí quando cheguei lá, tava aquele movimento de maracatu e tudo e eu fui tomando gosto, meu coração bateu por aquilo que eu estava ali. Aí meus filhos também eram pequenos, queriam brincar. Aí fomos. (...) Ele (Mestre Maurício) idealizou a roupa dos meninos. A gente ia para a casa de Arnaldo naquela correria, corre pra lá, corre pra cá. Andando essa Avenida Norte o tempo todo, mas com amor, com muito amor, porque eu amo estar ali, amo de coração. Não estou fazendo mídia. (...) Amo essas bonecas. Olha, eu não creio que Dona Marivalda ainda tenha uma lembrança até que foi Geni que fez da boneca. Eu tenho na minha casa. Eu boto uma velinha pra elas, mando meu filho ajeitar uma roupinha, trocar a roupinha, porque, quer queiras, quer não, é um orixá. Pessoal pensa que só é uma calunga que tá ali, mas não. Aquilo é um orixá, uma representação muito forte pra quem tem, pra quem vive também dentro do candomblé, né?”

(VASCONCELOS, 2022)

Mauricéia desempenha, dentro da Nação, a função de Diretora, que é responsável por acompanhar o cortejo e garantir sua harmonia, orientando seus integrantes durante o desfile ou auxiliando em alguma urgência que surja no trajeto. Seus filhos e netos também são envolvidos com o maracatu, seja desfilando, seja auxiliando no preparativo dos figurinos, ajudando na concentração dos desfiles ou mesmo assistindo assiduamente suas apresentações e participando das festas promovidas dentro da Nação.

Seguimos o encontro com a fala de Emilly, a mais jovem integrante desse grupo de colaboradores e que, todavia, possui uma história dentro do maracatu que se confunde com sua própria vivência e percepção de si mesmo no mundo:

“Eu sou Emilly. Tenho 19 anos, sou estudante. Não me recordo muito da minha entrada no maracatu até porque eu tinha dois anos de idade, mas meu amor por maracatu começou a crescer quando eu fiz quatro anos, mas eu via muito Maurício dançar. E aquilo se tornou um amor porque eu queria dançar e ele foi meio que uma inspiração. Ainda é. E a característica que eu tenho do maracatu é ele, são as baianas ricas, que são justamente da Bahia com seus torsos, com suas roupas brancas, suas armações. E aí é uma eterna vida no maracatu dançando.”

(BARBOSA, 2022)

---

<sup>4</sup> Terreiro Pai Julião, regido pelo Mestre Maurício Soares, baiana rica do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife.

Sobre Emilly, Mauricéia conta também como foi a entrada dela na Nação, aos dois anos de idade:

“(...) a entrada de Emilly mesmo, meu Deus do céu, foi confusão. O pai dela disse pra minha irmã ‘Se a menina, com dois anos, entrar ali dentro, vão tirar ela da avenida.’ Meu Pai<sup>5</sup> virou-se pra mim ‘Bora, vamos simhora, vamos ver se ele vai tirar ela lá de dentro. Bora!’ Arrumou ela. A menina bem feliz, ninguém nem dizia que a menina ia dançar. É por isso que eu digo que as coisas, às vezes vem, ó, no sangue. A menina fechou! E ele foi tirar? Ele foi aplaudir a filha dele. E aí? Tudo isso é vitória, tudo isso é conquista.”

(VASCONCELOS, 2022)

As apresentações seguiam, por vezes, com observações pontuadas pelos outros participantes, recordando-se juntos das cenas descritas, concordando ou acrescentando detalhes. Um procedimento que se estabeleceu e que foi repetido ao término de cada fala foi a locução da expressão “Axé” ou “Asé”.

Após, Emilly, a palavra foi passada à Fabiana, que é, na verdade, conhecida como Tati. Tati conta sua história recente com o Maracatu Nação que já se iniciou com uma grande responsabilidade, ocupando o cargo de Dama de Paço, conduzindo uma das calungas, a bruxa de pano:

“Meu nome é Fabiana. Moro na comunidade do Alto José do Pinho desde setenta e quatro, nascida e criada aqui. A minha origem dentro do Estrela Brilhante, Maracatu Nação, começou há quatro anos atrás, porque toda vida eu brinquei caboclinho, afoxé, toda vida eu gostei de agremiação. Sou também uma pessoa do candomblé, mas nesse primeiro tempo eu nunca tinha me manifestado a sair numa Nação. Mãe Marivalda me conhece, conhece meu filho, viu ele nascer. E, todo ano, mãe Marivalda (perguntava) ‘Quando essa criança vai sair na minha Nação?’ Eu dizia ‘ele vai, Mãe Marivalda, um dia ele vai.’ Aí ele completou a fase dos 16 anos e ele disse ‘Mãe, mãe Marivalda todo ano me chama pra ir pro Estrela Brilhante, vamos sair?’ Eu disse, ‘Eu não vou sair na Nação, porque você sabe que eu não tenho essa paixão por maracatu.’ Aí ele disse ‘mas vamos. Se a senhora não for, eu não vou.’ Aí eu disse, ‘pronto, você vai e eu vou lhe acompanhando’. Mas, porém, num dia, por destino, e como Deus, primeiramente o Orixá, ele fala mais alto, chega meu filho, pleno meio-dia, com a roupa do maracatu, mas no lugar de ser a roupa de meu filho, foi a roupa de Dama de Paço. Por incrível que pareça, por coincidência, Arycleiton manda pra mim. Aí eu disse ‘eu não vou sair não, quem vai sair é você. Você é que vai completar ano no dia do maracatu sair e eu não vou não. Vou lhe acompanhar.’ Eu disse ‘vamos lá’. Aí eu cheguei aqui e disse ‘Mãe Marivalda, a senhora mandou a roupa de dama de paço por quê?’ Ela disse ‘Não, eu mandei pra mandar a roupa do teu menino’. Mas Arycleiton fez ‘Fui eu que mandei a roupa’. Aí eu disse ‘Certo. É pra eu sair?’ E ele disse ‘é’. Aí eu disse ‘eu nunca saí não, eu não sei se vai dar certo, não.’ Ele disse ‘vamos, sempre tem a primeira vez’. Mãe Marivalda (disse) ‘Vamos?’. Eu fui. Quando chegou no carnaval, no dia de sair o maracatu, aí chega Arycleiton no centro da cidade, eu já toda pronta. Pronta não, tinha acabado de descer do ônibus. Arycleiton veio no carro e disse ‘você vai sair com a bruxa’. Bruxa sim, mais uma calunga. Eu disse ‘mas, Mãe Marivalda, eu não sou preparada.’ Ela disse: ‘Eu quero que você saia com a calunga’. Eu disse ‘Ta certo, seja o que Deus quiser’. Ai nesse dia, aquilo me tocou, quando começou o trovão, que é a raiz do maracatu, aquilo me arrepiou da cabeça aos pés. No arrepio, eu disse ‘Agora é sua vez.’ Meu filho saiu com a menina ao lado, que também

---

<sup>5</sup> Mestre Maurício

é uma dama dentro do maracatu e eu entrei na avenida. Nesse dia em diante, já fazem cinco anos, estou de corpo e alma. Aí foi onde eu lhe digo, nasceu meu grande amor pela Estrela Brilhante. Hoje eu digo: a minha nação, a minha raiz se chama Estrela Brilhante, porque eu me apaixonei e hoje eu sou apaixonada pelas minhas três calungas: a minha Bruxa, Dona Erundina e Dona Joventina. (...) Eu me apaixonei e tô aqui. Foi uma paixão que eu não sei lhe explicar, só quem sabe é Deus e o Orixá.”

(SILVA, F., 2022)

Tati narra não só sua entrada no Maracatu Nação, mas também o momento em que sentiu, pela primeira vez, esse amor pela Nação, na avenida, ao primeiro toque dos tambores no carnaval. Isso me faz recordar minha própria experiência ao desfilar, pela primeira vez, no cortejo oficial das agremiações de Recife já com o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Muitos relatos similares a esse e ao meu já ouvi pelo caminho. Lembro-me de, vestida de Catirina, posicionada em meu lugar, ao escutar a chamada de caixa e a resposta das alfaias culminando no trovão, uma emoção tomar meus sentidos de forma que foi impossível conter as lágrimas que escorriam pelo rosto que mantinha também um sorriso aberto enquanto entrávamos na avenida. Esse sentimento de comunhão que se experimenta na avenida, junto às Nações, diferentemente do que se espera, abre lugar também para os diversos protagonistas que ali estão. Na verdade, espera-se que cada um brilhe à sua maneira dentro do cortejo, exibindo seu personagem da melhor forma que puder. É como Tati disse a si mesma: “Agora é sua vez” (SILVA, R., 2022). E sobre isso, diz-se que existe um personagem certo para cada pessoa. É sobre essa descoberta que conta Ary Poscalli, hoje auto-intitulado Musa do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife:

“Boa noite a todos! *Ibaô Kolofé*<sup>6</sup> ancestralidade, Dona Joventina, Dona Erundina. O meu movimento com o Estrela Brilhante, ele começou lá atrás, né? Com meu cunhado, Fred Celestino, que era um príncipe da Nação na época de Arnaldo, época de Molla. Foi um dos componentes que veio lá de trás também com Molla. E o Fred tem o costume de fazer a fantasia dentro de casa. Aqui a rainha cortava o godê, mas o bordado tudo era feito lá. E aí quando foi em 98, ele construiu uma roupa toda branca com dourado, que a gente começou a fazer essa roupa, a se movimentar. E eu era jovem também, tive muitos problemas de doença, de cansaço. Ele me levou pra cidade. E a gente sofria muita pressão por ser homossexual, por ser gay, porque antes você... agradeço às do passado, agradeço muito a quem veio lá do passado que rodavam a sua saia, para hoje, a gente, os mais novos, tá rodando a nossa saia. (...) me lembro muito bem, quando o Maurício chegou vestido, eu tava, de madrugada, sentado na saia, aí (ele) chegou junto de mim, de Fred e de Gina. E, me lembro bem. Eu acho que ele tava vestido com uma roupa amarela com rosa, uma coisa assim. Ele chegou bem animado. ‘E aí, Fred? E esse cloro?’<sup>7</sup> Bora tomar?’ Eu me lembro muito bem do batom vermelho que ele tava usando na boca. Mas já conhecia Maurício da vida religiosa (...) Aí foi construído o amor, o carinho, a vontade de querer estar no maracatu. Mas Fred também me visava que botava eu como diretor, que era eu que tinha que carregar as bolsas dele. Aí teve um ano de 2000 que eu acho que foi um ápice. Acho que foi pra mim o ápice, porque foi ali que eu peguei no bordado, porque

<sup>6</sup> Pedido de benção a um babalorixá de nagô e à casa.

<sup>7</sup> Como esse Mestre se refere à cerveja.

ele construiu uma roupa em homenagem a Pernambuco. Foi aí que começou o bordado, que eu comecei a bordar, querer bordar, a querer participar. Mas ainda bem não entrava na passarela ainda porque foi o maior problema.(...) Aí quebramos barreiras. Aí eu entrei a dançar caboclinho<sup>8</sup>. O Rei daqui, Cleiton, me levou, arrastou para dançar caboclinho. (...) Aí comecei a dançar caboclinho, mas nunca fui feliz, não, porque feliz eu estava querendo quando entrasse no meio do maracatu. Aí teve uma oportunidade. Aí Fred se afastou daqui. Eu disse (a ele) ‘Eu sou Estrela Brilhante, eu acompanhei e cresci vendo Estrela Brilhante não vou pra outro maracatu. Vá você com sua mulher.’ Foi daí que eu comecei a ser Barão do Maracatu nesse personagem, ser Barão..., mas ainda, dentro do coração, ainda não me encontrava (...) O meu encontro seria com a baiana rica. Eu fui pro cargo de príncipe, o segundo o príncipe da Nação com Zana, Elisângela. Aí daí quando teve essa pressão eu disse ‘agora vou ser baiana, agora eu vou dançar de mulher’. Comecei a fazer e montar o figurino. Mãe Geni também que é a minha Yalorixá, que é a princesa da Nação e dizia ‘Tu vai sair de baiana nada, todo cheio de vergonha’. (Eu dizia) ‘Eu vou dançar de baiana, vou dançar de mulher, porque meu sonho é dançar de mulher e agora é a oportunidade de sair de príncipe e dançar de mulher.’ Mas a lembrança sempre foi a inspiração Maurício, que ali era a pessoa que estava ali dentro, defendendo essa história da baiana. Aí teve uma oportunidade em 2013. Eu mandei uma menina fazer meu figurino, fazer minhas peças e quando Mãe Geni foi armar, nada casava com nada. Aí eu passei uma noite aqui com o rapaz que riscou novas peças, novas coisas e passei uma noite, assistindo as escolas do samba, da sexta pro sábado. Eu sou apaixonada (...) E daí foi quando, desse 2013, eu assistindo televisão, eu e o João Paulo (...) a gente começou a arrumar o vestido. Arrumei o vestido, a gente botou aqui na frente, arrumou. E terminando o bordado, aí começou a entrar a Gaviões da Fiel. (...) e essa mulher veio. Ela veio toda de verde e com a faixa escrito Musa do Carnaval. Aí eu disse para João Paulo ‘João Paulo, eu vou fazer um personagem pra mim. Vou ser conhecido como vulgo. E vou ter um vulgo. Eu não quero ser conhecida só como baiana rica. Eu quero ter um vulgo. E vou fazer, porque tudo em maracatu pega. Tudo em maracatu, que é colocado o povo copia. E tudo que o Estrela Brilhante faz é copiado’. Aí João Paulo (disse) ‘bicha, tu vai fazer?’ Disse ‘Vou’. Aí me organizei, montei e eu fiz a faixa. E aqui Fred ainda tava vivo. Fez uma faixa para mim: Musa Estrela Brilhante, A Musa do Estrela. Quando começa a armar o maracatu, me posiciono no meu lugar (...) aí todo mundo (disse) ‘a gente vai perder, a gente vai perder por causa de Arycleiton’. (Diziam) que nunca viu maracatu ter musa, que maracatu aquilo, maracatu tudo isso. Eu disse ‘É. Maracatu, se for apontar, maracatu então nem tem tanta coisa. Se você for pegar os personagens lá do livro, você vai encontrar pouquíssimos personagens, mas hoje em dia tem tanto. Vamos ver o que é que vai dar.’ Aí nisso eu não dormi (...) esperando que fosse o dia do julgamento. E quando eu olhei para o julgamento, começou a falar, né? O Estrela Brilhante nunca tinha mais tirado dez em corte. Era 9.9, 9.8... Aí, esse ano, o Maracatu fecha dez, né? Tudo dez no campeonato.”

(POSCALLI, 2022)

Diferente dos outros integrantes do Maracatu, Arycleiton criou um personagem próprio, a Musa. A Musa tem como origem a figura da Baiana Rica, representada na Nação Estrela Brilhante por Maurício Soares, uma das declaradas inspirações de Arycleiton e de Emilly, além de ser Pai de Santo de Mauricéia. As características desse personagem ainda estão em construção, pois até mesmo Ary e os filhos da Nação, por vezes, referem-se ao seu personagem como uma baiana rica e, em outros momentos, afirmam que a Baiana Rica é um personagem único dentro da Nação, no caso, um cargo já ocupado por Maurício. O que poderia gerar atritos

---

<sup>8</sup> Uma das agremiações que desfilam nos carnavais de Recife. Foi registrado pela primeira vez em tribos indígenas do Nordeste em 1584 pelo padre jesuíta Fernão Cardim.

entre Ary e Mauricio não é levado adiante por nenhum dos dois, que mantêm uma relação harmônica e de respeito mútuo nesse entre-lugar surgido da inspiração audaciosa de Ary. Trata-se de um lugar ainda em construção para todos, inclusive para Arycleiton, que, pertencente a uma geração mais jovem que Mestre Maurício, tem uma trajetória de autodescoberta e empoderamento marcada por essa sua evolução dentro do maracatu. Nesse caminho, Ary passou de auxiliar de um dos integrantes na construção de suas fantasias, ao cargo de Barão, segundo Príncipe e, então, à Musa. Hoje, Ary frequenta diariamente a sede da Nação e trabalha na construção dos figurinos de diversos integrantes do cortejo. Conforme conta Ary:

“A gente não pensa só numa roupa ou pra pessoa só. A gente pensa eles num quadrado. E quando esse quadrado tá perfeito, a emoção bate, né? Depois de tanta luta, porque a gente sofre muito, muito, muito pra colocar uma agremiação na rua, a cultura na rua. A gente sofre uma batalha, a gente mata todo um leão, todo dia. (...) Eu costume dizer que o Estrela Brilhante, hoje em dia, é meu hobby, é meu trabalho, é minha religião”.

(POSCALLI, 2022)

Ary conta, tal qual Tati, como a sua vivência dentro do maracatu influencia na sua vida particular e o ajuda a desenvolver suas habilidades, de bordar, desenhar figurinos, ter uma visão ampla do cortejo do maracatu como um todo na avenida e traz um vocabulário associado à luta, que será recorrente nos discursos que se seguem.

Na sequência do encontro, ouvimos o breve relato de Ivete, integrante da Corte da Nação há 31 anos na época desse depoimento:

“Meu nome é Ivete. Sou da Nação Estrela Brilhante e tá fazendo 31 anos. Comecei como Baiana, depois Imperatriz, agora tô Embaixatriz. E daqui eu só saio quando eu morrer ou até Dona Joventina, Dona Erundina e Mestre Cangarussú não querer mais. Mas eu tenho certeza que quer, porque eu trabalho com garra pra eles na avenida. Tenho prazer de bordar minha roupa, mas é que eu não posso mais bordar. Eu bordava a mão, mas mãe Geni que tá fazendo minha roupa agora. (...) Amo de coração minha nação. Amo minha Rainha, amo o Rei e todos que faz parte da minha nação.”

(OLIVEIRA, 2022)

Ivete não nos conta sua idade, mas fala de uma dificuldade que já encontra para bordar seu figurino, contando, para isso, com a ajuda de Geni, princesa da Nação. Após Ivete, a fala passou ao Mestre Mauricio Soares, Baiana Rica, já citado por quase todos nos relatos anteriores. Maurício, conforme ele mesmo conta abaixo, esteve junto à Marivalda quando ela pegou a Nação para cuidar, passada pelas mãos de Lourenço Lima Molla às dela.

“Boa noite! Meu nome é Maurício Soares. Tenho 53 anos. A minha história, se eu for falar aqui, a história nossa que já vem de dentro de cultura, a gente vai passar a noite toda. Então eu vou falar da parte do amor, da convivência, de sentir na pele, de viver, porque o amor é isso. A gente tem que conviver, sentir na pele, chorar, padecer, correr atrás, passar, porque se a gente for contar cada história do que a gente passou

no Estrela Brilhante, que foram desafios pra gente, que foram desafios, o padecer. A gente era capaz de sustentar essa Nação, sustentar o nome. Então, cada parte dessa que aconteceu no desafio foi o que me fez cada vez eu me apaixonar pelo nome maracatu e pela Nação Estrela Brilhante.

(...) Minha mãe levava a gente pra ver a saída de Leão Coroado lá na rua, lá, de barro. Então, toda a tarde do domingo, ia todo mundo para Bomba<sup>9</sup> pra focar na saída do Leão Coroado. Então sempre eu tinha essa admiração. Eu achava muito bonito o maracatu, que já vinha da raiz de Gigantes<sup>10</sup> e a gente vendo tocar maracatu... Então tudo isso fervia dentro do sangue de cada um e também trazendo as minhas raízes do candomblé, que é minha mãe, também de dentro do candomblé. (...)

A primeira Nação que eu saí foi o Maracatu Elefante. (...) E, no ano seguinte, eu vim, fui buscar a roupa do elefante e não consegui a roupa. Tinha roupa de escravo. Eu disse a ela que eu não ia sair de escravo e subi. Quando eu passei aqui na porta... sempre a gente foi acostumado, eu e Marivalda, dentro do samba, que a gente vem das raízes do samba, vem da cultura dentro de Gigantes. E ela estava num corre, corre. Eu passei e falei com ela. Ela perguntou onde eu tava indo. Eu disse que vinha de lá. (Ela disse) ‘Então me ajuda aqui’. Pra fazer a gola dela. Cortei a gola de Marivalda. Não se tinha papelão duro, fiz no papelão de caixa. Peguei uma caixa, cortei, ajeitei, fiz a gola, ela disse ‘Bora desfilarmos com a gente, Maurício. Bora sair’. Eu disse ‘Aonde?’ Ela ‘Leão coroado’. (Eu respondi) ‘Vou agora mesmo pegar uma roupa minha’ que eu tenho uma foto lá em casa. (Ela) Ajeitou a gola, amarrou umas fitas, abarrotou. ‘vamos simhora brincar’. Quando chego na sede do Leão Coroado, que a gente todo desceu, Seu Luiz<sup>11</sup> começou com uma implicância (...) que ele queria tomar a roupa, que não queria bicha, embora que lá saía tanta bicha, mas ele não estava tanto acostumado com as bicha antiga dele, porque as bicha não tava saindo mais. Que é como, reforçando, adoçando a palavra que Arycleiton disse, que são pessoas que têm (temos) que agradecer, que rodaram a saia pra hoje a gente estar fazendo esse trabalho, que foi Zé Buchudo, Gege, Vavá, que não era nem baiana, era damas de maracatu. (...)

Então eu fui, entrei e nisso Marivalda disse ‘ó, não bota a roupa, porque o seu Luiz tá com implicância. Começou com Fabinho, agora vai ser contigo’ E para evitar eu disse ‘Marivalda, olha, se eu tiver de encarar Seu Luiz, vou ter que encarar aqui.’ Enfiei a aspa na saia, me maquiei, me arrumei. (...) ‘Seu Luiz não queria bicha...’ é não, é a preocupação, porque a preocupação dele era querer que todo mundo zelasse pelo nome da cultura maracatu. Ele não queria ver maracatu com a cara de avacalhar, porque existe pessoas que fazem o personagem, como eu, como Arycleiton, mas a gente ali está manifestando um personagem. E eu com uma experiência minha de passarela, do samba e experiência de dançar maracatu como baiana rica... A minha faculdade, eu sempre digo a todo o mundo, é a Nação Estrela Brilhante. Enquanto todos se formaram, a minha formação foi o Estrela Brilhante, minha faculdade. Então tinha, sempre eu tenho essa visão de olhar para as pessoas na passarela e sei aqueles que estão fazendo a crítica, porque isso é o que faz a gente viver, isso é que faz a gente funcionar e mostrar o seu personagem. (...) Então isso foi bom. Essa tecla que o Seu Luiz me botou, num canto da parede de me cobrar isso aí, foi pra eu enxergar isso. ‘Dance para o povo aplaudir’, vadiar com gosto para o povo não mangar<sup>12</sup>. E todo mundo sabe que mangar é o povo avacalhar com você e tirar sarro. Então isso eu fiz bonito dentro do Córrego<sup>13</sup>. Subimos em cima do caminhão, fomos para a passarela, levamos pó de serra na cara, todo mundo do Leão. Chegamos todo mundo lá, desfilamos o maracatu campeão do carnaval. Daí iniciou nossa carreira, depois veio as demandas de briga por causa disso e daquilo outro, começamos a correr o maracatu. (...)

<sup>9</sup> Bomba do Hemetério, bairro de Recife que é um polo cultural onde, tradicionalmente, desfilam os maracatus da Zona Norte da cidade.

<sup>10</sup> Gigantes do Samba, uma das escolas de samba de Recife, fundada em 1942.

<sup>11</sup> Luiz de França, referência dentro dos maracatus nação. Dirigiu e foi Mestre do Maracatu Nação Leão Coroado de 1950 até sua morte, em 1997.

<sup>12</sup> Citação de um trecho de uma toada tradicional do maracatu: “vamos vadiar com gosto, para o povo não mangar/ Se o Estrela não saísse não havia carnaval/ Se o Estrela não saísse era triste o carnaval.”

<sup>13</sup> Córrego do Jenipapo, bairro da Zona Norte de Recife.

Então tudo isso foi aonde veio o amor por Estrela Brilhante. A gente lutando, a gente lutando, a gente lutando. Então, como você falou na palavra amor. A gente foi construindo esse amor, foi lutando. Enfrentamos muitas barreiras. Quando eu digo, muitas vezes, assim todo mundo chega aqui, chega vindo um boneco muito bem enfeitado, mas a gente lutou para enfeitar esse boneco. Essas mão aqui lavou muita roupa velha pra gente botar na goma, passar o ferro, eu passando ali e a gente cortando pra fazer fantasia nova. Fizemos show, show de graça lá na soparia ali do Pina pra poder comprar roupa de batuqueiro, comprar pele. Então isso quer dizer, isso foi construindo um amor por essa Nação. É por isso que eu digo, vamos brigar, vamos defender nosso pavilhão, porque uma como Emily, uma como muitos que estão chegando sentir isso na pele e trazer isso. Vamos defender porque é comunidade. Comunidade já é mal vista, porque todo mundo sabe que é uma rua, é um beco estreito, uma viela de um morro, todo mundo tem aquela visão. Então, por que é que a Mangueira mora dentro de uma favela, tem fama e a gente também não pode ter? Porque a gente também mora no morro... por que a gente não pode ter a fama? O pessoal não conhecer o nome Estrela Brilhante? E, graças a Deus, está conhecido nos quatro cantos do mundo. Então, isso, a gente lutou para isso acontecer. A gente lutou muito, não foi lutinha de brincadeira de achar engraçado, não. Vi a gente passar por muitas fase. Então isso foi, que foi, como diz, o caldeirão foi aumentando o caldo, foi engrossando pra poder chegar até borbulhar, como borbulha. Quando eu digo borbulhar é porque quando chega numa passarela a gente tem que borbulhar. A gente tem que fazer as pipoca pular, que são o público, que tem que pular pra nos receber. É como diz “se Estrela não sair, não existe o carnaval”.

(SILVA, M. 2022)

A fala de Mestre Maurício sobre sua trajetória também porta a trajetória da Nação Estrela Brilhante a partir do momento em que ela passa à regência de Marivalda e trechos da história de outros maracatus de Recife. É uma narrativa que conecta a palavra amor a um caráter bélico, conforme apontamos anteriormente na fala de Ary. Estão presentes em seu discurso as palavras luta, briga, defesa, chorar, padecer. As ações descritas como uma resposta aos momentos em que demonstra esse amor que luta são: “Enfie a aspa na saia, me maquiei, me arrumei. (...) vadiar com gosto para o povo não mangar (...) a gente tem que borbulhar (...) A gente foi construindo esse amor, foi lutando” (SILVA, M. 2022). A fala de Mestre Maurício comunica o orgulho de levar o nome do maracatu, da sua nação e de sua comunidade para outros cantos do mundo, o que ele defende como um direito, ao comparar sua Nação com uma das Escolas de Samba do grupo Especial do Rio de Janeiro.

Não foi mencionado nesse longo, e ainda assim, recortado relato, o fato de que Mestre Maurício, como é aludido por Mauricéia e por Ary, é Pai de Santo em uma Casa de Jurema, o terreiro de Pai Julião, que ocupa o quintal e um quarto externo de sua casa. É nesse mesmo espaço que o Mestre Maurício organiza, principalmente em período de carnaval, algumas quitinetes para receber os seus alunos vindos de grupos de maracatu de outros Estados. Foi nesse espaço que eu pude ter meu primeiro contato com seus filhos de santo e familiares, onde ouvi muitas histórias que inspiraram esse projeto.

Na sequência, foi a vez de ouvirmos o relato de apresentação da Rainha Marivalda:

“Eu sou Marivalda, Rainha e Presidente da Nação Estrela Brilhante. Minha paixão por maracatu veio... começou, lá dentro de Gigantes, quando eu fui convidada. Eu passei à Rainha do Leão Coroado. Na época, eu disse ‘maracatu?’ Eu não me via com a cara de maracatu. Disse ‘Não. Vou nada.’ Na época, foi seu Biu que me chamou. Eu disse ‘Não, seu Biu, vou nada. Eu não sei nem pra onde que vai ser rainha. Eu vejo as rainha... Mãe Elda, na época, Vó Madalena, as rainhas veteranas da avenida, o carnaval de Pernambuco...’ Conheci Mãe Santa já frangota já, quando ela faleceu, muitas vezes na avenida, porque eu era negociante, vendia, como é... refresco, um pão doce dentro da avenida. E no sábado de carnaval, ela veio abrir, quem abria o carnaval era ela, no sábado. A chave era entregue ela. Agora acabou-se. Aí ela vinha, naquele tom, aquele som e que era incrível. Aquele maracatu, aqueles que não tem mais nenhum vivo, já morreu todos eles. Então já vem já com aquela sensação já de gostar, de amar.

Eu ia pra Ponto de Parada<sup>14</sup> - que você não conhece, mas é aqui na Avenida Norte - buscar de pés. Ah ninguém ia montado em nada, não. Era no pau.

Antigamente, a baiana não vestia armação, era saia na goma. Quando eu saía no Leão Coroado, Seu Luiz olhava assim ‘Ô senhor Molla, essa rainha vai com essa roupa? Pra onde? Rainha usa a saia na goma, não é um pedaço de ferro debaixo da saia não.’ O finado, né? Então se usava, então você não tinha peso no corpo. Se vinha de Ponto de Parada. O maracatu vinha. A véia, como já tinha 80 anos, vinha no Jeep. Mas os demais? Tudo no pé. E a gente atrás.

Aí o maracatu dormia aqui, tocava aqui, fazia o Alto José do Pinho todinho. Aí era recolhido aqui, na casa do finado Josias. Aí o pessoal ia tudo se embora. No outro domingo - que isso acabou-se, né? Não tem mais - no outro domingo, ela vinha de tardezinha, buscar o maracatu pra casa. Era forte. Era muito forte, era muito bonito. (...)

Depois que eu partir, quem quiser fazer dela (a Nação) o que eu faço hoje... morro, me mato, passo noites de sono, não durmo, não como... faça. Também se não quiser fazer é um direito que assiste a quem fica. Se eu for amanhã, tem Mauricio ainda por aqui, tem Geni, tem Arycleiton, tem Jair. Não vai morrer todo mundo, que não vai ser o avião que todo mundo caiu e morreu todo mundo. Vai morrendo devagarzinho. Morre um, morre outro. Então é isso que eu digo. E você se apaixonou.

Todo o ano que o carnaval terminava, por falta de dinheiro, de recurso, (eu) queria botar no museu. Aí, Arnaldo dizia ‘O que? Você não vai botar no Museu, não, nega safada. Você tá doida? Pegar uma nação de oitenta e poucos anos para poder jogar no museu? Você vai pra Ponte pedir esmola. Vá pra a ponte de ferro<sup>15</sup>. Vá com uma cuinha que o pessoal vai dar. E diga que é porque é pra botar o Estrela Brilhante na rua. Tenha vergonha.’

(...) Quando o verdadeiro dono, que é Lourenço Lira Molla me entregou, entregou a mim, a Mauricio, aí eu (disse) ‘Mauricio, que que a gente tem a ver com esse Maracatu lá de Casa Amarela? Que é que a gente vai fazer?’ Eu disse ‘ah tem um quarto lá em casa’. Eu liguei pra ele ‘Molla, vai fazer o que com o maracatu? Aqui ele vai ficar dentro dum quarto’ (ele disse) ‘Não. Leve.’ (...) Aí eu disse ‘Mauricio, a gente tem que ir lá buscar as coisas e trazer para aqui pro quarto. E vamos ver o que que a gente vai fazer. Sem dinheiro ou com dinheiro, eu brinco.’ E a gente ficou. Tombando e ficava lá, puxa pra lá e a água para cá, e a gente de cima, terceiro lugar e lá se vai. E fumo peitando e fazendo... ‘Não tem dinheiro para comprar roupa pra batuqueiro não.’ ‘Faz uma jaquetinha’. ‘Não tem dinheiro para comprar chapéu’. ‘Pega uma tira e amarra na cabeça.’ Fiz umas tiras de duas cor. Os menino amarrava a cabeça. Eu não tinha dinheiro pra comprar o chapéu... E assim a gente tomou conta daí. E o sapato? Antigamente, ia tudo de tênis. Eu conheci o maracatu com tênis. Aí eu disse ‘E agora que que a gente faz? Não tem dinheiro pra comprar nada.’ Aí teve uma pessoa que disse pra mim, nunca vou esquecer essa fala, foi muito importante: ‘Batuqueiro é escravo, toca pra rainha, vai todo mundo descalço.’ Eu parei assim ‘Descalço? Mas todos vão calçados.’ Ele disse ‘Mas a gente vai descalço’. Eu nunca esqueci dessa palavra não. Aí eu disse ‘vamos se embora. Não é pra usar sandália não, todo mundo descalço. Todos por um.’

<sup>14</sup> Bairro da Zona Norte de Recife.

<sup>15</sup> Também chamada de Ponte da Boa Vista.

Quando foi adiante (...) aí fechei isso. Todos vão descalço agora. Todos. Podem olhar pro pé de tudinho se tem alguém calçado na avenida, mas foi o Estrela Brilhante que jogou isso na avenida. Batuqueiro com camisa de time... leão coroadado mesmo era camisa de time, vermelho e branco, do Náutico.

Porto Rico era as camisa (faz gesto remetendo a listras). Quem virou essa história fui eu, quando eu entrei, que eu não tinha dinheiro para comprar, para comprar time de futebol. Eu não disse comprar camisa de time, eu disse ‘que que a gente vai fazer?’ Entrei de qualquer jeito. Comprei uma chitinha, uma chitinha rala. Disse ‘vai entrar todo mundo assim’. E comprei um estampadão pra Walter<sup>16</sup>, aqueles pano. (...) Ainda me lembro... verde. Comprei até da cor do Porto Rico a estampa. E assim a gente tamos com o Estrela hoje. (...)

Nenhuma Nação gosta da Nação Estrela Brilhante, porque diz que a gente somos metido, que a gente somos ignorante, que somos isso, somos aquilo, que a gente gosta muito de se amostrar, aparecer, mas a gente gosta mesmo. A gente trabalha pra isso pra se amostrar e pra pisar naqueles que é feio. Porque tem maracatu que parece uma La Ursa<sup>17</sup>, malvestidos, entendeu? Desconchavados. As tiras das saias andando, os pedaços na avenida. Uma coisa que eu não deixo. Não. Uma roupa só vai pra avenida se tiver em condições de ir. Que alguém passe e que o povo bata palma. Não que mangue. (...) Então é assim. O Estrela Brilhante é isso. É cultura.”

(SANTOS, 2022)

Adiciono esse longo relato da rainha para a conversa, pois narra uma trajetória de transformações dentro do maracatu promovidas por sua ação como rainha e presidente da Nação. Ao mesmo tempo, demonstra também os momentos de fragilidade e insegurança que seu cargo demandou, como quando ela pega a Nação das mãos de Molla e narra sua conversa com Maurício sobre o que iria fazer com esse maracatu. A mesma fragilidade é descrita na passagem em que Marivalda diz que pensou, por vezes, em colocar a Nação num Museu – como fez Dona Santa com a Nação Elefante – por falta de recursos financeiros. Todavia, Marivalda conta como driblou esses momentos de crise através de soluções proativas, como diversas adaptações no figurino movidas pela falta de recursos, mas também objetivando buscar algo que construísse uma identidade da Nação, como a decisão de colocar os batuqueiros descalços na avenida ou de não utilizar blusas de times de futebol, como faziam em outras Nações. Hoje, a camisa usada pelos Batuqueiros e Diretores é a camisa da Nação. E isso se vê em todas as Nações atualmente.

O último relato que ouvimos nessa primeira parte do encontro foi o de Mestre Fabinho, que, recentemente, devido ao afastamento espontâneo de Mestre Walter, passou de Contramestre a Mestre do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Marivalda, no encontro, passa a palavra a Fabinho, dizendo que ele vai dar um bom Mestre. E assim, o mestre a fala:

<sup>16</sup> Mestre Walter de França, antigo Mestre do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Atualmente é mestre do Maracatu Nação Raízes de África.

<sup>17</sup> Agremiação carnavalesca que surgiu de uma tradição trazida pelos italianos ao Brasil, na qual uma encenação faz referência aos primeiros domadores de ursos do Leste Europeu no século XIX. Os personagens Urso, Domador e Caçador são acompanhados por um grupo percussivo com instrumentos improvisados pelas ruas da cidade.

“Eu me chamo Fábio Aquino. É... conhecido como Fabinho aqui na Nação. Hoje, Mestre Fabinho. Entrei na Nação, conforme Mauricio falou, eu entrei na época do Leão Coroado. Na verdade, eu era um desses que criticava o maracatu, na época jovem. Não sabia o tanto que o maracatu representava. Eu era uma dessas pessoas que criticava muito. Dizia que o maracatu era ‘de macumbeiro e homossexual’. Hoje (maracatu) é de homossexuais ou trans, que sai, que abrilhanta a corte da gente, mas antigamente era mais pejorativo ainda. Era ‘frango, bicha’. Então eu era um desses. Como Mauricio falou, o Leão Coroado, o Elefante era um dos que subia essa ladeira aqui (...) a minha madrinha, que mora aqui, que é chamada Maria Pequena, tinha o esposo dela, que era Jorge. Jorge tocava e o irmão de Jorge também. Tocavam no Elefante. Minha mãe era sambista da galeria, meu pai era mestre sala e tal, então, muitas vezes, no carnaval, eu não tinha opção. Criança não tinha opção de ir pra canto nenhum. Então eu ficava em casa e eles iam desfilar. E, um certo dia, Dona Marivalda propôs o convite. (...) Então, Dona Marivalda, tinha carnavais que ela me chamava pra ir acompanhando a gente lá pro samba, pra não ficar aqui. Então ela propôs esse convite para eu ir... Leão Coroado... E eu pra não ficar em casa, aceitei. E olha lá, eu criticava, mas ‘vamos lá pra não ficar em casa’. Então eu fui fazer o show.

Então eu fui. O Seu Luiz tinha tomado essa minha roupa de Lanceiro que Dona Marivalda tinha me passado umas três vezes. Depois ele mesmo veio, me deu e disse ‘ó, não dê a ninguém não, se alguém pedir, não dê.’ Eu disse ‘Não, quem tá pedindo é o senhor e quem tá tomando é o senhor. Então eu comecei. A gente saiu, no primeiro ano, foi campeão do carnaval.

E nem sabia. Hoje eu sei a referência que o seu Luiz representa hoje para os maracatus. Mas eu, jovem, conheci esse ícone do maracatu chamado Luiz de França, que era na época, para mim, que era jovem, era só uma pessoa mais idosa que estava ali fazendo o maracatu. Então, hoje eu sei o fundamento de seu Luiz dentro dessa manifestação que se chama maracatu.

E aí foi quando o Estrela Brillhante surgiu, na época com Lourenço Molla, com Marivalda e alguns batuqueiro mais antigo, o André Rocha, o Jair Martins, outras pessoas, junto com Mestre Walter, que estava lá na Padre Lemos fazendo esses ensaios. Eu ensaiava, aqui, afoxé no agbê, na época, e aí eu fiquei querendo participar da percussão. Foi quando o Estrela Brillhante me propôs essa maravilha que é tocar maracatu. Eu fui me dedicando, me dedicando a fazer, tocar o maracatu (...) Com um mês, eu estava já querendo repicar o tambor, porque antigamente a gente marcava mais. Então eu fui sobressaindo e me dedicando em prol do maracatu, que eu nem gostava tanto. Mas aí foi vindo o amor.

A Nação precisava de vários batuqueiros. Para mim era uma coisa mágica eu poder ensinar aos jovens da minha comunidade, dentro da Nação. Eu disse assim ‘vou fazer uma coisa boa aqui que é botar batuqueiro pra Nação.

Para mim é muito mais especial hoje, porque eu sei da história, da onde eu... da minha origem estar no maracatu, da crítica antes até chegar hoje a defender. A gente sabe que o maracatu... a gente passou por várias dificuldades. Aprendi muito com pessoas como Maurício, como Mestre Walter, como Dona Marivalda. Pessoas que são antigas que às vezes a gente jovem quer fazer o errado dentro do maracatu e tem pessoas antiga para dizer ‘ó, não funciona dessa forma’. A pessoa pensa que, às vezes, não dá ouvido, mas... às vezes, não escuta, não leva muito a sério, mas em casa a gente pode refletir, absorver esses momentos.

Hoje eu estou muito mais maduro no maracatu por conta de vários aprendizado e também de escutar as pessoas mais velhas e passar isso pro jovem de hoje. Hoje a gente sabe que o maracatu tem um trabalho social muito grande dentro de uma comunidade. Não só na nossa, como fora. Então a gente consegue entender mais o que é o papel da gente dentro do maracatu. E o amor engrandeceu mais por conta disso. Maracatu é isso, é amor, é saber amar, é respeitar o próximo. A gente sabe que é difícil, às vezes, tem as divergências, mas nada que a gente não possa resolver. Se não resolver, cada um pra lá, outro vai pra cá.”

(SOUZA, 2022)

Mestre Fabinho faz um relato de sua trajetória caracterizando a transformação de sua visão sobre o maracatu, de um menino que repetia falas preconceituosas, à lanceiro, à

batuqueiro, até chegar a Contramestre e Mestre da Nação, responsável pela formação de novas gerações de batuqueiros. Repetindo o gesto da rainha Marivalda que o convidou para o Maracatu quando ele não tinha o que fazer no carnaval e acabava se enturmado com pessoas que criticavam e debochavam dos integrantes do Maracatu, hoje o Mestre faz um trabalho que ele chama de “um resgate pra alguns jovens da comunidade” (SOUZA, 2022).

Conforme ressaltamos anteriormente, o amor, é elemento presente na fala de todos. Isso se dá não apenas pelo nome do projeto que lhes foi apresentado. Na verdade, o nome do projeto vem de uma fala cotidiana sobre o amor pelo maracatu. As pessoas têm o costume de fazer essa declaração, com bastante orgulho, em suas falas. Em suas propostas para o cinema novo, Glauber Rocha (1965) fala sobre um amor de ação e transformação que é gerado pela violência que, por sua vez, tem origem na exclusão. Hooks (2021) fala sobre a ausência de debates públicos sobre o amor em nossa cultura hoje “no máximo, a cultura popular é o domínio em que nosso desejo por amor é mencionado” (HOOKS, 2021, p. 31). A autora afirma que “todos os grandes movimentos por justiça social de nossa sociedade têm enfatizado fortemente uma ética do amor” (HOOKS, 2021. P.33). A cultura popular ou tradicional, a ética do amor, a luta por justiça social, o pertencimento, a vida em comunidade são elementos presentes nas falas de todos os participantes desse projeto.

Outro ponto em comum a todos os presentes também é sua relação com as religiões afro-ameríndias, sendo uma parte frequentador de uma Casa de Jurema e outra parte do grupo, de uma Casa de Xangô. O orgulho de ser negro e portar essa ancestralidade no seu fazer dentro do maracatu é citado por muitos deles, como na fala em que Mestre Fabinho declama uma música que ele diz que seu pai cantava para ele:

“O Negro apanhou. Ele não reclamou, mas com, muitas vezes, seu orgulho ferido, mas ninguém conseguiu deixar o negro vencido. Hoje o negro lutou, se libertou. Hoje o negro estudou e hoje existe um negro doutor. O negro tem um nome na história. História muito cheia de emoção, mas que hoje não lembra que houve escravidão. Nação Estrela Brilhante do Recife em homenagem à cor, desfila na avenida, uma memória de uma história. História triste que passou. Quando a gente pergunta no colégio a uma criança, a um jovem, quem descobriu o Brasil, ele diz que é Pedro Álvares Cabral, não é isso? Quando a gente pergunta isso ao jovem: ‘Quem foi que inventou, que deu a carta de alforria, a lei da abolição ao negro?’ Sempre é Princesa Isabel, mas pra princesa Isabel escrever aquilo ali teve Nabuco, Castro Alves, Patrocínio que tiveram a permissão do divino para lavar aquela mancha de horror. Hoje o Brasil tem o negro na faculdade de mãos dadas com a sociedade falando em paz e amor.”<sup>18</sup>

(SOUZA, 2022)

---

<sup>18</sup> De acordo com o relato de Mestre Fabinho esse é um samba da Galeria do Ritmo, uma escola de Samba de Recife. No entanto, vemos que ele, provavelmente, fez acréscimos à letra durante a declamação, como o nome de sua Nação ou a interrogação direcionada a um interlocutor.

Na declamação de Mestre Fabinho é descrito um apagamento histórico da escravidão e do protagonismo de pessoas como Castro Alves e Joaquim Nabuco. Nela também está presente “a permissão do divino”, a luta e a superação de uma situação de marginalização através da figura do negro doutor. Também a rainha Marivalda cita a questão da relação do maracatu com o povo negro. Diante do preconceito e da crítica sofrida por outras Nações, Marivalda apresenta seu ponto de vista em relação a essa luta:

“Era muito bonito. Agora era uma coisa que não davam muito valor. Diziam ‘Oxe, vou sair em maracatu, um negócio todo de negro?’. Eu já ouvi muito: ‘Oxe, a senzala, lá vem a senzala’.  
Já vi Mãe Elda<sup>19</sup> dizer que maracatu não pode entrar branco. Eu vi ela dar essa entrevista: ‘Isso se acaba. Maracatu que tem branco se acaba’. Mas hoje o dela só tem gente branco. A negra do maracatu era ela, tava sendo ela. E eu cobreí isso a Chacon<sup>20</sup>, porque eu tenho que cobrar. ‘Vocês falaram tanto porque o Estrela Brilhante tinha muito gente branco’. É porque os negros não queria sair, tá entendendo? Eu botava branco, amarelo, roxo. Eu queria que o maracatu tivesse gente. Então começaram a criticar o Estrela Brilhante, criticaram e eu nem tomava conhecimento disso. Continuo é fazendo o meu trabalho. Continuí jogando gente branco, roxo, de qualquer cor e a nação taí. E espero que ela nunca se acabe.”

(SANTOS, 2022)

A postura adotada pela rainha Marivalda não a afasta do orgulho de sua negritude, nem deixa de cuidar dos valores da nação, mas lida à sua maneira com o preconceito de forma a permitir que todos que queiram fazer parte do maracatu possam colaborar para que ele continue ativo, vivo.

Após a rodada de apresentações de todos os integrantes, o encontro seguiu com uma dinâmica chamada Roda de Histórias, quando foi proposta a criação coletiva de uma história ficcional, a princípio. No entanto, quando os participantes começaram a narrativa, trouxeram uma história que de fato aconteceu com alguns dos presentes. Assim, conforme havíamos combinado, todos participaram a seu modo, de forma que, quem não soubesse a história, acrescentaria um adendo ficcional a ela. A história contada se passava no espaço de concentração das Nações de Maracatu, o local onde seus integrantes terminam de vestir seus figurinos, armações, maquiagem e onde também é montada a estrutura do cortejo. A personagem principal da história era a Rainha. O conflito foi causado pelo fato de estarem a minutos de entrar na passarela e terem percebido que a capa da rainha não havia sido levada para a concentração, no centro da cidade. Ir buscar a capa e voltar demandaria cerca de uma hora, pelo menos, e não havia tempo suficiente para isso. Se a rainha entrasse na avenida sem

<sup>19</sup> Rainha do Maracatu Nação Porto Rico.

<sup>20</sup> Mestre do Maracatu Nação Porto Rico.

a capa isso significaria que a Nação já estaria desconsiderada para a primeira colocação do concurso. Um alvoroço tomou conta da concentração. Cada um escutou essa notícia em um ambiente diferente da rua. Alguns procuravam a capa em meio aos figurinos que ainda não tinham sido distribuídos, outros foram ao ônibus que trouxe as roupas e os integrantes para procurar, até que a própria rainha se lembrou que a peça de roupa tinha sido colocada na sala de costura, em cima da máquina, numa sacola e que deveria ter ficado lá. Mestre Mauricio, quando ficou sabendo da situação, lançou mão de uma regra estabelecida pelos próprios jurados: o Rei pode entrar sem capa, mas a Rainha não. Assim, o Rei cedeu sua capa à Rainha e a Nação pode desfilar vitoriosa mais uma vez. Uma das propostas ficcionais acrescentadas como possível resolução para o conflito seria a de cada integrante, doar uma tira de seu figurino para compor uma capa para a rainha, já que, muitas vezes, nas concentrações, era fácil encontrar tesoura, agulha e linha, ou até mesmo uma máquina de costura. Esse segundo momento do encontro foi bastante bem-humorado, conquistando as risadas de muitos e a colaboração mútua no desenvolvimento da história. Mais uma vez, não se seguiu à risca o dispositivo apresentado, o que para nós é um resultado positivo da proposta do projeto.

O terceiro momento seria dedicado a relatos individuais sobre histórias de amor dentro do maracatu, assunto sobre o qual muitos deles consideraram que já haviam tratado nas suas histórias iniciais. Ninguém contou uma história romântica vivida dentro do maracatu, no entanto, tive a oportunidade de, conversando à parte com dois participantes, cada um a seu tempo, ouvir mais dois relatos de histórias de amor. Após ouvi-los, pedi sua permissão para poder acrescentá-las nesse processo de pesquisa.

A primeira história trata de uma relação entre um batuqueiro, morador do Alto José do Pinho, com uma mulher jovem, de classe média, moradora da zona sul de Recife. Tem como conflito a diferença de classe social dos amantes, que sofrem com a intervenção dos familiares, o constrangimento para o batuqueiro ao ter de frequentar espaços considerados como próprios da elite e o preconceito em relação ao espaço da comunidade e à cultura tradicional do maracatu.

A segunda história versa sobre uma relação escondida vivida entre dois homens integrantes da Nação. Essa narrativa começa como uma história de amor divertida, mas evolui para uma relação com episódios de brigas, suspeitas e ameaças de mandingas. Tem como coadjuvantes outros integrantes da Nação e familiares dos amantes. Os cenários são a sede da Nação, as ruas e escadarias do bairro Alto José do Pinto, a Igreja de Nossa Senhora da Conceição, um terreiro, a casa de um dos amantes e a avenida onde a Nação desfila.

Sobre os tipos de filmes pelos quais os participantes se interessam, no início do encontro, Mestre Maurício, acrescentou: “Eu gosto de filme de drácula, porque eu chupo ele, ele me

chupa”. (SILVA, M., 2022). Para além dessa brincadeira, que conquistou gargalhadas de todos, foram citados: filmes de ação, aventura, terror e registros documentais de desfiles anteriores das Nações de Maracatu e de Escolas de Samba. Para compreender melhor o universo que poderia incluir os filmes de terror e ação citados pelos participantes, eu perguntei a eles, ao final do encontro, se eles já haviam presenciado, nos cortejos, desfiles ou espaços de concentração, momentos que os fizessem lembrar desses estilos de filme que eles gostam de assistir. A primeira reação de Rainha Marivalda foi dizer que não, que “aqui não tem essas coisas de tiro, não” (SANTOS, 2022). No entanto, enquanto a Rainha terminava sua frase, vários integrantes lembraram-se de cenas diferentes e, bastante empolgados, começaram a contar três histórias ao mesmo tempo:

“Mestre Fabinho: Não. Na verdade, teve.

Mauricéia: Na verdade, teve.

Ary: Teve.

Mauricéia: Teve quando foi buscar o troféu, lembra?

Ary: Não. Teve uns tiros na hora quando tava chegando ônibus do Estrela, organizando pra sair aí começou uns tiros que espalhou o maracatu todinho

Mauricéia: Mas também não teve aquele que o cara disse que ia botar fogo na Dona Marivalda? Essa anarquia, a senhora lembra?

Mestre Fabinho: Na passarela... e sem dizer que teve os lanceiros que brigaram na saída da Passarela...

Mauricéia: Teve o que disse que ia botar fogo na sua roupa quando foi buscar o troféu?

Rainha: No Marco Zero.

Mauricéia: Foi. Ela disse ‘O que? Eu vou vestir a roupa e quero que ele venha’

Ary: Tu mexesse, catucasse (para Renata)

Renata: Ué, vocês falaram que gostam de filme de ação...

Ary: Tem que ter uma ação filme, né?

Mestre Fabinho: Não, mas que ficou duas pessoas... Eu saí do batuque e fiquei atrás com Jonathan...

Rainha: Ricardo

Mestre: Atrás eu e Ricardo pra...

Rainha: Pra matar o frango.

Mestre Fabinho: Pra não deixar a galera fazer o que disseram que iam fazer.

Ivete: mas teve os tiros...

Ary: teve tiro. Foi forte.

Ivete: Foi forte.

Ary: Dona Marivalda fazia ‘Não sai ninguém não, agora não.’

Ivete: Eu me escondi

Ary: Foi na hora que tava o povo do Encanto do Pina ou Porto Rico, na hora.

Ivete: Naquela travessia.

Renata: Tu se escondeu?

Ivete: O que? Eu quase que entrei debaixo do ônibus. Eu já tava com a saia pra botar a armação.

Ary: Engraçado, olha comigo foi forte. Eu tava na Noite dos Tambores aí nisso o Gigante ia começar a sair, né? Ai eu não tinha nada que inventasse que envolvesse Gigante. Tava tudo pronto já. Começou os fogos de Gigante (faz o som de fogos com a boca). Quando eu vejo tava minha saia cheia de fogo. Foi! Parecia que eu nem tinha dado obrigação a Iansã.”

(POSCALLI, 2022; SANTOS, 2022; SOUZA, 2022; VASCONCELOS, 2022)

A descrição dessas cenas nos ajuda a compreender como os participantes percebem a possível relação de suas vivências no maracatu com as características do cinema que atende ao interesse deles enquanto público. Para além disso, contribui muito para essa pesquisa em sua criação de personagens e diálogos, através da linguagem utilizada pelos participantes e a dinâmica de seus discursos. Nessas cenas narradas acima, três situações são introduzidas por três pessoas diferentes, no entanto, vemos que os integrantes conseguem dividir sua atenção em, pelo menos, duas conversas ao mesmo tempo. A história que Ary conta sobre um tiroteio na concentração recebe a colaboração de Ivete. A história de Mauricéia sobre uma pessoa que queria botar fogo na roupa da rainha também tem partes narradas pela rainha e por Mestre Fabinho. Fabinho, por sua vez, estava contando uma história de uma briga entre dois Lanceiros<sup>21</sup>. Ao finalizarem as três histórias, Ary, retoma o tema da cena introduzida por Mauricéia e conta, dessa vez captando a atenção de todos, um momento em que, na Noite dos Tambores Silenciosos, o seu figurino pegou fogo por conta da proximidade em que se encontrava dos fogos de artifício que foram acesos pela Escola Gigantes do Samba.

A partir de todos os elementos que se encontram nessas narrativas, procedemos a uma espécie de decupagem, que forneceu elementos para compor alguns núcleos de histórias que atravessam e se desenvolvem no tempo e espaço do maracatu de Baque Virado, gerando a primeira proposta de argumento.

### 3.2 Processo de Composição do argumento e Segundo Encontro

Para o início dessa segunda etapa do projeto, preparei uma edição de imagens para estudo que trazia o encontro completo. Também fiz uma versão que contava apenas com o áudio do encontro para ter a liberdade de ouvi-la novamente, em trânsito, seja no carro ou caminhando pela rua.

Nesse período de quatro meses que distancia o primeiro do segundo encontro, enquanto estava no Estado do Rio de Janeiro, consegui desenvolver o perfil dos personagens, a sinopse e comecei a criar as cenas, porém não concluí sua ordenação. Nessa proposta inicial de argumento, centrei-me em desenvolver a história fictícia criada pelos depoimentos colhidos no primeiro encontro. Foi apenas quando retornei à Recife, um tanto contaminada pela efervescência da cidade e do maracatu que tudo começou a se encaixar no formato do primeiro

---

<sup>21</sup> Guardas de honra da Rainha e da Corte.

argumento proposto ao grupo de colaboradores. Assim, tendo chegado à Recife no início de Janeiro, mais de uma semana antes do encontro, dediquei este tempo à escrita do roteiro e aos afazeres comuns do dia a dia na casa ou no maracatu, trabalhando sozinha na quitinete que fica no quintal do Mestre Maurício, onde, em período de carnaval, hospedo-me com cerca de cinco pessoas. Foi ali que a história surgiu e foi ali que ela continuou a se desenvolver, o que me recordou das reflexões que tivemos, ao primeiro capítulo, sobre lugares de memória a partir de Veloso (2004). Como num filme que se passava no plano mental, as cenas aconteciam diante de mim e eu procurava registrá-las da forma mais fiel que pudesse. Algumas vezes tinha tempo de ver e rever as mesmas cenas, mudar o enquadramento, verificar um plano detalhe e, quando surgia um impasse, retomava o áudio ou vídeo do primeiro encontro, através dos quais, as falas vívidas dos participantes me colocavam novamente na cena recriada em imaginação.

Assim, chegamos à seguinte sinopse:

“Transitando por diferentes épocas em Recife/PE, acompanhamos a trajetória de integrantes de uma nação de maracatu. Catirinas, Baianas, Lanceiros, Rainhas, Damas, Aderecistas, Diretores, Mestres e Batuqueiros, nas vésperas do carnaval coprotagonizam encontros de vida, morte e amor no e pelo maracatu de baque virado. Mesclando documentário e ficção, conflitos e personagens, inspirados em depoimentos de maracatuzeiros e maracatuzeiras do presente e do passado, desenvolvem-se durante ensaios, desfiles, costuras e afazeres do dia a dia, de forma paralela, e têm seu desfecho durante a celebração da noite dos tambores silenciosos, a festa em que, anualmente, os maracatus nação tocam, cantam e dançam junto aos seus eguns.”

(RIBEIRO, 2023)

Nesse momento, a sinopse não definia personagens protagonistas, pois a presença dos mesmos nas cenas apresentadas tinham ainda certo equilíbrio, assim também seus conflitos não foram nomeados individualmente. A ideia centrava-se em ter o maracatu como protagonista constituído pela ação dos sujeitos que fazem ele existir. A não ordenação fixa das cenas, deixou de ser uma falha para tornar-se um trunfo, pois assim poderia ter a experiência de compor essa sequência de cenas junto ao grupo, usar essa lacuna como um dispositivo. Assim, os textos que descreviam cada cena não possuíam numeração. Foi feita uma impressão do texto que compunha essas cenas em papel couchê 90 gramas. Cortei os papéis, a fim de evidenciar, concretamente, a mobilidade das cenas dentro da construção do roteiro, como cartões que são usados na montagem de uma escaleta, de forma que os participantes pudessem manejá-las, no encontro, movendo-as sobre uma mesa e experimentando sequências possíveis para contar essa história.

Nesse segundo encontro, ocupamos outro espaço da sede, a sala de costura e acervo de figurinos. No início da reunião, fiz a proposta de compartilharmos a manipulação da segunda

câmera para que todos tivessem a oportunidade de registrar seu olhar sobre o encontro. A seguir, fui distribuindo os papéis onde estavam impressos os perfis dos personagens e a sinopse do filme. Os participantes começaram a ler os papéis e comentar coisas como "esse aqui sou eu?" ou "esse aqui deve ser outra pessoa", liam trechos dos perfis em voz alta. Nesse processo, aos poucos, eles foram trocando, entre si, os papéis que indicavam o perfil dos personagens e identificando-se mutuamente. Essa ação de buscar a identificação do seu próprio perfil com o perfil dos personagens foi uma proposta que surgiu do próprio grupo, como em cânone, tornando difícil precisar quem iniciara o procedimento. Quando mencionei que os personagens ainda possuíam um perfil bem próximo ao deles, porém tinham nomes diferentes, a rainha pergunta se ela recebeu um nome engraçadinho. Engraçado, em Recife, ao menos na linguagem utilizada pelas pessoas que conheci no maracatu, quer dizer algo bonito. Quando um dos participantes encontrou o perfil da rainha e dissera a ela o nome da personagem, obtivemos a aprovação do nome Alessandra. Para a escolha dos nomes dos personagens, busquei aqueles traziam semelhanças com os nomes dos colaboradores observando a sonoridade, o significado, uma possível referência ao uso cotidiano desses nomes, observava também se grafia utilizava letras que foram adicionadas em nosso alfabeto como referência de palavras estrangeiras, k, w e y, ou com consoantes duplicadas. Assim, o personagem inspirado em Maurício chama-se Bruno, nome escolhido pela similaridade do significado da palavra e por tratarem-se, ambos, de nomes de uso corrente em Recife, sem adições especiais na grafia. A história de Emilly é vivida por Aylla, escolha na qual a semelhança em grafia e a sonoridade prevaleceram. Fábio, torna-se Caio, nomes com grafia e tonicidade semelhantes que portam sentido relacionado à capacidade de comunicação e extroversão. Arycleiton, chamado cotidianamente de Ary, é Leonydio, que na história é frequentemente interpelado pelo seu cunhado como Leo. Buscou-se manter o nome composto por aglutinação e o significado da palavra. Tanto Ary quanto Leo referem-se à figura do leão, sendo o primeiro proveniente de uma forma abreviada do hebraico Aryeh, e o segundo, proveniente do latim. Fabiana, que no dia a dia é chamada e apresenta-se como Tati, recebe, na ficção, o nome de Tassiane. Tatiane e Tassiane são nomes que carregam significação e sonoridade similares, sendo o primeiro associado à honra e dignidade e o segundo à coragem e força. Ivete é Iolanda, assim mantivemos a primeira sílaba formada por vogais e agregamos sentido quase oposto entre os nomes, sendo o primeiro nome referente ao Teixo, uma árvore rara e tóxica e o segundo a uma flor, violeta, usada na medicina popular para tratar infecções e inflamações da pele e mucosas. Mauricéia, em sua versão ficcional, recebe o nome de Mauriene. Acredito que esse foi o nome que apresentou menos modificações. Nomes terminados em -éia, -ene, -ilda, -alda são bastante comuns em Recife. Mantivemos sua raiz,

mais comumente encontrada em nomes masculinos, e alteramos apenas o seu sufixo. Marivalda e Alessandra são nomes comuns no Brasil, cuja significação da palavra remete a uma pessoa poderosa e protetora, o que vem ao encontro da função que uma rainha, filha de Xangô, exerce dentro da Nação.

No encontro, conversei com os participantes, explicando que poderemos decidir juntos a ordem das cenas e que podemos pensar, como num jogo, se queremos que as histórias sejam apresentadas em ordem cronológica ou que os tempos sejam misturados. Sobre isso, Mestre Fábio aponta que acha que, cronologicamente, talvez seja mais difícil, porque temos histórias de épocas diferentes.

Enquanto os participantes terminavam de trocar entre si os perfis de personagens, eu li para eles a sinopse do roteiro. Nesse momento, a segunda câmera estava nas mãos de Emily que passou a me filmar em plano americano enquanto eu contava a sinopse para o grupo. Após a leitura da sinopse, expliquei-a em novas palavras e perguntei à rainha se estava correta a minha descrição sobre a noite dos tambores silenciosos, o que foi confirmado.

A seguir, comecei a apresentar as cenas, resumindo-as e lendo as falas pronunciadas por eles no primeiro encontro com a voz um pouco embargada pela emoção de estar apresentando o trabalho que fizera a partir das contribuições deles. Nessa primeira proposta de argumento, havia um prólogo que apresentava o filme a partir de seu elemento extra diegético, como um mote, no qual os participantes falam sobre seu amor e lutas diárias no maracatu. Essa cena retoma o primeiro encontro com os participantes da pesquisa e suas falas são extraídas de trechos dos depoimentos.

Conforme as cenas são apresentadas, as mesmas são distribuídas em uma grande mesa à qual todos têm acesso, porém, durante a leitura, diferente do que eu gostaria que acontecesse, os papéis não foram manipulados pelos participantes. Durante a apresentação das cenas, os participantes permaneceram atentos, porém a rainha Marivalda tirou alguns cochilos, que tornou evidente, para nós, que a proposta de apresentação de cenas através da leitura trouxe um ritmo mais lento para o encontro, um formato com o qual os participantes não estão acostumados. Quando percebi isso, interrompi a leitura e rimos juntos da situação. Pedi desculpas à rainha. A rainha confirma que já tinha levado três tombos. Ela comenta "que história longa. É um filme é?" (SANTOS, 2023). Maurícea, em seguida, comenta que "tá um longo excelente" (VASCONCELOS, 2023). A rainha pergunta se Bruno é Maurício. Eu confirmo que o personagem é inspirado em Maurício e ela completa "tudo nele" (SANTOS, 2023). Nesse momento, Mestre Mauricio me pergunta se depois eu vou "arredondar tudo isso, todos os

personagens” (SILVA, M., 2023). Eu lhe respondo que muitas coisas podem ser mudadas e que se ele quiser que eu tire alguma parte da história, eu tiro.

Diante da dispersão de Marivalda, mudo minha forma de apresentação da história, abandono as anotações de descrição de cena e sigo conversando com eles sobre a trajetória de cada personagem. Assim, consigo uma maior interação com o grupo. A câmera que antes estava nas mãos de Emilly é passada para mim e, logo passo a mesma para Mestre Fabinho que começa a filmar, em close, o rosto dos participantes.

Após a apresentação do roteiro, trago um problema para o grupo resolver. Compartilho que meu mote para a realização do projeto foi o feminicídio sofrido por Rosinete e que eu gostaria de inserir, ao menos a notícia do crime sendo transmitida pela TV da casa de um dos personagens e, depois, mostrar como isso foi recebido por todos. Logo após apresentar a proposta, encarando o silêncio do grupo, afirmei, novamente, que eles podem também sugerir modificações, mesmo em relação a isso. Ou seja, podem indicar um outro personagem que tenha falecido e que tenha tido grande importância na história do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife para que tenhamos esse personagem presente na noite dos tambores silenciosos como egun.

A partir desse momento, o encontro centra-se num exercício de construção de uma personagem criada a partir da memória compartilhada pelo grupo. Comparato (1996) comenta sobre a construção da personagem que, na Grécia antiga, para autores como Aristóteles e Menandro, a personagem era construída a partir das ações que ela executaria em cena. Para falar de como são construídos os personagens na época em que escreve, Comparato (1996) retoma Field (2001). Este afirma que antes de construir a narrativa do filme, é preciso conhecer seu personagem. Ambos os autores sugerem uma série de perguntas que o roteirista pode se fazer sobre a personagem, a fim de evidenciar seu mundo interior - do nascimento ao presente - e seu mundo exterior - revelado na trajetória que é contada no filme. Assim, eu trazia perguntas que buscavam compreender características que me permitissem conhecer a fluência desse personagem e como sua história poderia inserir-se no material que já havíamos construído.

Mestre Maurício me pergunta se tem que ter sido alguém importante para o maracatu. Eu reitero que tem que ser alguém cuja passagem tenha afetado a vida deles no maracatu ou que tenha causado uma mudança de perspectiva. Mestre Mauricio então começa a falar sobre Arnaldo:

"A única pessoa que subiu do maracatu que faz grande falta ao maracatu, que fez muita mudança, mudança assim de ensinamento, de melhoria foi Arnaldo. Era uma pessoa que trabalhava com a gente, uma mão muito forte com a gente. Depois da partida dele tivemos uma mudança porque se hoje tudo isso que você vê pronto aqui foi ensinamento que ele aprendeu, que Geni aprendeu com ele, conviveu com ele trabalhando e continuou com o trabalho dele. Foi uma pessoa que foi muito importante dentro do maracatu e foi uma perda aqui que atrapalhou todo mundo. Você ter uma pessoa que costura uma roupa pra você, todo dia. Você está acostumado com aquele corte da roupa e, de repente, você ter que mudar pra outro profissional... Em si também da pessoa, que correu muito que ajudou muito a gente no começo do maracatu, de toda a guerra"

(SILVA, M., 2023)

Mestre Fabinho acrescenta "Foi um legado que ele deixou" (Soares, 2023). E Mestre Mauricio continua:

"Depois que Molla saiu, afastou e a gente ficou. Nos três ficou trabalhando, eu Marivalda, ele, Geni. Tinha outras pessoas que trabalhavam, mas era mais fora do palco. Como diz o ditado, a gente é que ficava em cima do picadeiro ou então da corda bamba, correndo atrás e com medo de cair, de se levantar e de se erguer. Tombava pra lá, tombava pra cá, mas continuava em cima da corda. Essa foi uma das pessoas mais importantes que deixou o legado dele, história e deixou a falta. E faz falta ainda muito."

(SILVA, M., 2023)

Mauricéia complementa "Ele quando terminava, quando se arrumava saía com aquele caboclo bonito, não era? Ele tinha o prazer de se vestir de Rei a Mar do Estrela Brilhante, não era? Muito bonito, não era?" (VASCONCELOS, 2023). Mestre Mauricio relata: "saía de caboclo e saiu de príncipe. Era causador também. Gostava de agitar as coisas. Porque toda pessoa que trabalha com carnaval tem seu lado causador." (SILVA, M., 2023).

Pergunto como Arnaldo faleceu. Mestre Mauricio diz que foi "saúde mesmo, doença, que ele fumava muito" (SILVA, M., 2023). A rainha acrescenta que era muito cigarro e café. Mestre Mauricio diz que ele só trabalhava a noite, "mesmo costume que Geni pegou costume dele, de trabalhar na madrugada" (SILVA, M., 2023).

"De dia você não via muito a cara dele aqui não. De dia, ele tirava pra dormir, mas a noite era dele. Agora enquanto tivesse gente lá pra tá trabalhando com ele, ele ali comia, conversava, mas se não tivesse ninguém, era uma carteira de cigarro e uma

garrafa de café. E ali na máquina trabalhando e corria pra lá, dava ideia, mandava fazer uma coisa. Causou também... ele disputou em querer sair junto com Geni. Fez uma roupa e o príncipe de Geni ficou com ciúme, o também finado Birino. Ele disse 'não tem problema, a Geni vai sair com dois maridos, eu de lá, você de cá.' Saiu os dois, um do lado, outro do outro. Como se fala no nome de Estrela Brilhante tem que se falar também no nome de Arnaldo Oriente.”

(SILVA, M., 2023)

Pergunto quando Arnaldo faleceu. Mauricéia especula que foi uma semana antes do aniversário dele. Marivalda retrata a fala de Mauriceia dizendo que o aniversário dele era em primeiro de Maio e que ele falecera em agosto. "Ia fazer 50 anos" (Santos, 2023). Pergunto em que ano, mais ou menos, isso aconteceu. Diz a rainha que faz mais de 10 anos que ele faleceu. Aguardo alguns instantes e parece que ninguém conseguia recordar o ano exato. Após o grupo começar a relembrar momentos em que Arnaldo estava com eles, chegamos à conclusão que o falecimento de Arnaldo teria ocorrido por volta de 2002 e 2003, pois o mesmo participara da viagem da Nação para a Alemanha no ano 2000.

Diante da retirada do feminicídio de Rosinete da história principal, da relevância dada ao ano em que Emily estreou no maracatu (2002) e da entrada de Arnaldo na história, retratando o ano de sua morte, decido, junto ao grupo, mudar os acontecimentos do ano 2000 para alguns anos mais tarde. Nessa conversa, é acrescentada a informação de que, no último carnaval de Arnaldo, ele não desfilou, pois já estava cansado devido ao seu estado de saúde. Mauricéia diz que lembra que, nesse último carnaval dele, ela fora lá buscar uma roupas que Mestre Mauricio pedira. Marivalda acrescenta que foi visitá-lo, à época, e falou com ele "Bora, você não precisa dançar não, só acompanha a gente" (SANTOS, 2023), mas ele respondera que não. Mauriceia conta "aí, quando foi no outro dia, depois do carnaval, ele foi socorrido, internou-se." (VASCONCELOS, 2023). A rainha dessa vez concorda com Mauricéia, parece lembrar-se mais da história agora e diz que ele faleceu pegadinho com o carnaval e, quando chegou o aniversário dele, ele já tinha falecido. Mauricéia diz ter foto de primeiro vestido de uma de sua filha Darliane e do figurino de seu filho Darling e acrescenta "foi ele que fez pra eles dois pequeninhos" (VASCONCELOS, 2002).

Após esse momento, sugiro a eles que sirvamos o lanche e que, enquanto lanchamos, eles fiquem à vontade para dar uma olhada nas cenas que estão sobre a mesa, que me digam se gostariam de mudar algo nas cenas em que os personagens que foram inspirados neles aparecem. A rainha diz que a dela é aquela mesmo e ela não quer mudar não, "é a rainha, filha de Xangô, ta ótimo. Daqui não saio, daqui ninguém me tira. Quem quiser que mude qualquer

coisa aí" (SANTOS, 2023). Mauricéia também diz que também não tem o que mudar não. Pergunto a Emilly se ela quer mudar algo. Emilly diz que está tudo ótimo. Mauricéia diz que ficou perfeito. A rainha acrescenta "porque tá falando do maracatu, tá falando da rua 21, tá falando da escadaria. Eu vou mudar pra Boa Viagem?" (SANTOS, 2023) – brinca.

Expliquei ao grupo que eu havia preparado mais uma atividade para o encontro que consistia em criarmos uma tela com retalhos, galões e peças que representasse a história que ouvimos ser contada. Mestre Mauricio sugeriu que, ao invés da gente fazer isso, que eu voltasse na sede, antes de ir embora, e filmasse o pessoal trabalhando nos figurinos. Eu aceitei a proposta e assim procedi. Compreendi que havia chegado a um limite do que eu poderia lhes pedir naquele encontro.

Mestre Fabinho, com a câmera na mão, diz “eu queria entender como é que tu pegou tudinho isso que a gente falou e botou na cabeça e traduziu pra isso” (SOARES, 2023). Mauricéia diz que foi interessante o meu trabalho. Mestre Mauricio acrescenta que é isso que eu faço. Disse que no teatro a minha função é essa “é pegar uma história sua criando um personagem e fazer essa mistura de uma coisa com outra” (SILVA, 2023).

Agradei a todos e finalizamos essa etapa. Ao final, mestre Fabinho se ofereceu para fazer alguns registros, caso eu precise. Ele conta que ele é responsável pela página da Nação nas redes sociais e que, para exercer essa função, ele fez um cursinho de mídias.

Depois que todos saíram para buscar talheres, copos e para servir o lanche também a outros integrantes do maracatu que estavam trabalhando no quintal da sede, Emilly começou a mexer nos papéis com as cenas. Logo, Mestre Mauricio retornou e me pediu para juntar os papeis. Emilly me ajudou nessa missão. E assim encerramos essa etapa.

### 2.3 Terceiro Encontro, Visitas e Registros, Novas Contribuições para a História

Para este encontro, organizei uma viagem com estadia de 25 dias em Recife em uma processo que envolveria também registros de imagens que pudessem fazer referências às cenas propostas em roteiro e algumas imagens do bairro Alto José do Pinho. Os encontros para registros fotográficos tornaram-se uma boa oportunidade para ter conversas individuais com os participantes da pesquisa com os quais eu tinha menos proximidade, como Tati e Ivete. As fotos tinham como objetivo serem utilizadas na apresentação do roteiro ao próprio grupo. Com imagens que ilustravam as cenas e utilizando a linguagem da contação de histórias, busquei tornar a apresentação da proposta aos participantes mais dinâmica.

Nesse período, a história passou contar também, conforme me fora indicado na banca de qualificação, com uma maior inserção da personagem Clara, inspirada na pesquisadora, também uma das colaboradoras, que pertence ao grupo como uma das filhas da Nação que reside em outro Estado. Ao inserir-me nessas vivências, considerei que a linguagem aqui utilizada deveria ser concernente com essa escolha, utilizando, assim, a primeira pessoa para narrar as experiências relatadas, conforme percebe-se ao longo deste capítulo. Considerando que meu primeiro contato com o maracatu aconteceu em 2010 e que apenas em 2012 visitei, pela primeira vez, Recife e a sede da Nação, resolvi compilar, na composição dessa personagem, outras mulheres da região Sudeste que fazem parte dos desfiles da Nação, auxiliam na produção de oficinas e já realizaram, anteriormente, pesquisas acadêmicas nesse contexto. Refiro-me a pessoas como Clarice Kubrusly (2007 e 2019) e Laís Garcez (2013), cujas dissertações fazem parte do escopo teórico dessa pesquisa.

Em visita à casa de Tati, ela me contou, com detalhes, como foi sua entrada no Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife, a mesma história que ela nos conta no primeiro encontro, porém agora dentro do espaço onde a ação se deu. Reconto aqui trechos da história que acompanharão seus registros. Tati conta novamente, porém agora numa conversa apenas entre nós duas e seu filho, que ela somente frequentava grupos de afoxés e conhecia a rainha Marivalda através dos movimentos de cultura popular e dos laços irmãos pela religião do candomblé. Em nossa ficção, o dia que marcou a entrada de Tassiane no Maracatu começa com uma pessoa chamando em seu portão, a mando da rainha, com a finalidade de entregar-lhe um figurino. No entanto, Tati diz ter estranhado o volume daquele saco preto de 100 litros completamente cheio. Tati diz que esperava que lhe fosse entregue um figurino para seu filho desfilar na corte e recebeu, em lugar disso, aquele saco. Fizemos fotos simulando o momento em que Tati recebera o saco de figurino em sua porta. Dentro de sua casa, buscamos fotografar Tati junto ao seu figurino. Tendo Tati me mostrado uma parede de sua sala onde ficavam os objetos de seu terreiro, perguntei se poderíamos fotografá-la tendo esse espaço como fundo, mas Tati achou melhor não expor esse espaço, pois trata-se de um local sagrado. Assim, poderia apenas vê-lo e guardar na memória. Esse cuidado remete-nos às reflexões trazidas por Benjamin (2020) sobre a aura e a tendência do artista que trabalha com o olho, em querer captar, guardar em uma imagem tudo o que vê e que traz significados para o que pretende construir. A imagem estática aqui não carregaria todos os símbolos que o espaço tem, pois eles não cabem na imagem, mesmo se a alternativa fosse uma imagem em movimento. Em seu lugar, carrego essa narrativa sobre como o respeito aos elementos sagrados compõe o ambiente dessa casa e permeiam o dia a dia dessa personagem, guardo também as sensações que me causam estar ao

lado desse local. Durante a execução dos registros, Tati me permitiu intervir de forma que recriamos ali a cena que ela me contara e que até então não tinha entrado no roteiro do filme.



*Figura 2 Tati atende alguém à sua porta*



*Figura 3 Tati recebe um saco preto das mãos de uma pessoa*



*Figura 4 Tati abre o saco de figurino*



*Figura 5 Tati segura a blusa de sua personagem*



*Figura 6 Tati segura a saia de sua personagem*



*Figura 7 Tati segura um adereço de cabeça*



*Figura 8 Tati olha para sua interlocutora (Renata)*

Na versão do roteiro que eu trazia anteriormente, o conflito de Tati era tratado como parte de uma cena que se realizava na sala de costuras. Tassiane, a personagem inspirada em Tati, também estaria nas cenas realizadas em espaços como concentração, desfile e noite dos tambores silenciosos.

A sequência de imagens da figura 2 a figura 7 foi criada por mim e Tati. Na prática, eu fazia uma proposta de direção a ela e ela me respondia dizendo e mostrando como ela se recordava do acontecimento. Busquei identificar, através de sua fala e expressão que pontos específicos da cena eram importantes para ela. Assim, a proposta inicial que pretendia obter uma única imagem que representasse a cena, criamos juntas seis frames que constroem as cenas trinta e quatro e trinta e cinco de Maracatu, meu Amor:

“CENA 34

Na fachada da casa de Tassiane, no Alto José do Pinho, Zulmira tem um saco preto de 100 litros em uma das mãos e chama pelo nome Tassi. Tassiane chega ao portão e recebe das mãos de Zulmira o saco Tassiane utiliza as duas mãos para sustentar o saco e pergunta à Zulmira se o saco era para ela mesma. Diante da confirmação de Zulmira, afirmando que a rainha Alessandra mandou que lhe entregasse, Tassiane entra em casa.

CENA 35

Dentro da casa de Tassiane, em um cômodo que divisa a sala, a cozinha e um altar que traz elementos do candomblé e adereços de afoxés, Tassi abre o saco e começa a tirar de dentro dele um figurino da corte nas cores vermelho e dourado. Tassiane, guarda o figurino dentro do saco novamente, conversa rapidamente com suas entidades e sai de casa. ”

(RIBEIRO, 2024, p. 113)

Na figura 1, Tati atende alguém que conhece em seu portão e seu estranhamento deve-se ao que a pessoa porta em mãos. Eu propus que começássemos pela chegada do figurino e perguntava “como foi que a pessoa te chamou? Foi pelo nome? Tinha alguma campanha ou bateu palmas?” Ela ia narrando “me chamaram no portão ‘Tati!’ e eu fui ver”. “Quando cheguei me assustei assim com aquela bolsa enorme”. Pedimos ajuda ao seu filho, que aparece em perfil na figura 3, para entregar-lhe a sacola à porta. Fizemos algumas imagens da cena retratada na figura 2 até conseguir captar em fotografia a expressão de estranhamento que Tati me demonstrava quando contava a história.

Assim, a cena 34 corresponde às figuras 1 e 2 e as figuras 4, 5 e 6 referem-se à cena 35. A figura 8 capta um dos momentos em que Tati me contava e mostrava sua história, utilizando os elementos da cena criada, seu figurino completo de dama de paço - camisa, saia e adereço de cabeça – e a bolsa onde ela o guarda. Tati, atualmente, guarda seu figurino em uma bolsa cozida com um tecido amarelo, brilhoso, maleável e resistente, com alças de chita e não mais em um saco de plástico como quando recebera a roupa. Poderíamos ter feito o registro com o saco plástico, no entanto foi uma escolha manter, nesses registros, vestígios de que estamos recriando essa cena, anos depois.

Quando estava agendando, junto ao grupo de colaboradores, uma data para nosso encontro, fui informada de que uma das colaboradoras, Ivete estava com problemas de saúde que a faziam sentir cansaço extremo em tarefas simples, diminuindo suas saídas de casa e, vez por outra, tendo que se internar no hospital para fazer exames mais complexos. Quando consegui falar com Ivete, ela me confirmou a criticidade de seu estado de saúde e disse que talvez não conseguisse desfilar na Nação nesse ano. Respondi à Ivete que ela não precisava participar da reunião com todos e que eu poderia ir até a casa dela e apresentar a proposta do roteiro num encontro entre nós duas. Assim fizemos. Ivete me recebeu em sua casa. Ao contar-me de sua história, emocionou-se e chorou ao contar que esse ano não desfilaria no carnaval. Dizia que não podia e, em outro momento, dizia que estava rezando, pedindo a Deus e os orixás para lhe permitirem brincar o carnaval com sua Nação. Ainda havia alguma esperança de desfilar. Sentadas na sala de sua casa, contei-lhe o argumento do filme e a cena na qual gostaria de ter um registro dela. A cena em questão trata-se de uma montagem paralela, momento clímax do enredo, no qual ela protagoniza a busca pela capa da rainha, terminando por esconder-se embaixo de um ônibus. Considerando o estado de saúde de Ivete e aceitando o fato de que não poderia contar com Ivete na concentração do desfile de carnaval de 2024, optei em fazer apenas uma foto em close dela, que captasse suas expressões. Ivete sugeriu utilizar seu adereço de cabeça na foto. E assim fizemos.

Mesmo tendo combinado com Ivete, previamente, que não precisaria ir ao encontro com todos, ela insistiu em comparecer e participar desse momento.



*Figura 9 Ivete em sua casa, próxima à meia parede que divide a sala com a cozinha*



*Figura 10 Ivete usa a coroa de embaixatriz*

As fotos realizadas na casa de Ivete e na casa de Tati foram importantes também para termos uma referência visual dos tipos de construções que encontramos no Alto José do Pinho, bairro onde se passa a história. Tati me explicara que sua casa estava em reforma ainda, pois sofrera bastante perdas com as chuvas fortes do verão anterior. Trata-se de uma casa térrea com amplo quintal. Já o lar de Ivete situa-se no terceiro andar de um prédio com apartamentos compostos por uma pequena varanda, uma sala que faz divisa com a cozinha, um quarto e um banheiro. A sala em contato com a cozinha é um elemento comum nas duas residências, conforme podemos observar nas figuras 8 e 9.

As fotos de Mestre Maurício foram as mais difíceis de se conseguir. As imagens que eu propus ao mestre referem-se às cenas treze<sup>22</sup>, quinze<sup>23</sup>, vinte e três<sup>24</sup>, e vinte e nove<sup>25</sup>. Para representar a cena 13, sugeri ao Mestre que fizéssemos uma foto de seu reflexo no espelho passando um batom vermelho na boca. A cena 29 seria a passagem do tempo entre 1988 e 2002, quando Bruno gira sua saia fazendo levantar a poeira de uma rua de terra. Devido à proximidade do carnaval e os compromissos espirituais, de oficinas e com os figurinos do maracatu, conseguimos captar apenas as cenas quinze e vinte e três. Aproveitando-nos da oportunidade, quando retornávamos da sede da Nação juntos, pedi para Mestre Maurício seguir em frente na escadaria que desceríamos para que eu pudesse fazer o registro.

<sup>22</sup> Ver anexo, página 107.

<sup>23</sup> Ver anexo, página 108.

<sup>24</sup> Ver anexo, página 110.

<sup>25</sup> Ver anexo, página 111.



Figura 11 Renata (à esquerda) aponta para a gola. Marivalda (à direita) e Maurício (ao seu lado) seguram a gola da rainha. Ao fundo está Arycleiton.



Figura 12 Marivalda e Maurício seguram a gola da rainha enquanto Maurício testa a aplicação de um galão na peça.

Nas fotos acima, figuras 11 e 12, assim como nos vídeos do encontro com os colaboradores e a figuras 13 e 14, que veremos a seguir, tive auxílio na captação de imagem de Felipe Oliveira, fotógrafo e músico que estava hospedado nesse carnaval em uma das kitnets construídas no quintal de Mestre Maurício e aceitou o convite para colaborar com o projeto. Para a cena vinte e cinco, eu, Mestre Maurício e Felipe fomos até a sede da Nação, ainda antes do encontro com o grupo completo. Na sala de costuras, expliquei a proposta e, tão logo fui citando os elementos de cena, a rainha e o mestre começaram a buscá-los ou a pedir que alguém trouxesse. Entre galhofas, conseguimos capturar a reencenação do momento em que a rainha Alessandra pede a ajuda de Bruno para finalizar sua gola.



Figura 13 Maurício desce a escadaria da Rua Azurita

A figura 12 refere-se à cena quinze, quando Bruno, ainda jovem, desce a escadaria da Rua Azurita em compasso com o toque das alfaias em marcação. Diferentemente do que eu havia projetado para a cena, aqui Maurício aparece cabisbaixo, atento ao local onde pisa. Em um ponto mais abaixo da escadaria, obtivemos uma outra imagem registrada dessa caminhada

temos uma visão mais ampla do horizonte e a composição de casas do bairro. No entanto, como se trata de uma escadaria movimentada temos mais um personagem na foto que não faz parte da cena fictícia.



*Figura 14 Maurício (camisa azul escura) desce a escadaria da Rua Azurita*

Entre o roteiro de visitas também estava a casa de Mauricéia e Emilly, cuja casa eu já conhecia por termos amizade desde a primeira vez que visitei Recife. As fotos propostas a elas correspondiam à cena trinta e seis<sup>26</sup>, quando Mauriene e Aylla, caminham pelas ruas do Alto José do Pinho e passam pelo pai de Aylla, que tenta impedir a filha de desfilar no maracatu.



*Figura 15 Mauricéia (à esquerda) segura o braço de Aylla (à direita), que observa algo atrás de si.*

<sup>26</sup> Ver anexo, página 113.

À época retratada na cena trinta e seis, Aylla tem apenas 2 anos de idade, o que torna nossa recriação da desse momento também um registro documental do processo de pesquisa. Conforme apontado na descrição das figuras 2 a 8, essa escolha afeta todos os registros realizados e torna-se bastante evidente na cena de Aylla, assim como na cena de Leonydio, personagem inspirado em Arycleiton.



*Figura 16 Arycleiton deitado em uma cama de solteiro*



*Figura 17 Arycleiton cobre sua cabeça com um lençol*

As figuras 16 e 17 buscam captar a melancolia do personagem Leonydio expressa na cena dezoito<sup>27</sup> da obra.



*Figura 18 Arycleiton segura a caixinha de peças para bordado do personagem Leonydio.*

Na figura 18, Arycleiton segura a caixinha que simboliza o poder criativo do personagem que é inspirado nele. Em seu depoimento, Ary não menciona nenhuma caixinha

<sup>27</sup> Ver anexo, página 109.

ou o hábito de guardar pedras e galões utilizados no maracatu, mas menciona um desejo oculto de brincar o maracatu no carnaval vestido como um personagem feminino. Ary conta que, no início, acompanhava seu cunhado ao maracatu, foi aprendendo com ele seus bordados, mas no dia dos desfiles ele se encarregava de tomar conta das bolsas. Mais tarde, Ary passou a desfilar, porém com personagens masculinos da corte. Em um certo momento, ele tomou coragem para desfilar vestido com personagem feminino e, com o tempo, criou seu próprio personagem, a Musa. Ouvindo a história de Arycleiton, busquei criar um elemento que materializasse esse desejo de expressão que ficara oculto por muito tempo.



*Figura 19 Arycleiton assiste TV enquanto costura à máquina*



*Figura 20 Arycleiton costura à máquina*

Nas figuras 19 e 20, temos duas imagens que resumem a ação principal da cena sessenta e dois<sup>28</sup>, na qual Leonydio cria o personagem e figurino para a Musa estrear seu primeiro carnaval.

À época dessa viagem à Recife, os preparativos para o carnaval estavam tomando o tempo de todos que são envolvidos com a produção de figurinos, ensaio de batuqueiros e reparos de instrumentos. Assim, Mestre Fábio, Mestre Maurício e a Rainha Marivalda foram os mais difíceis de se conseguir disponibilidade, embora eu os visse com frequência em suas ocupações e até passasse o dia todo com Maurício. Como não tinha disponibilidade deles para registrar as fotos que pretendia, aproveitei as oportunidades que tive para registrar as oficinas de dança que Mestre Maurício oferece todos os anos em seu quintal e as oficinas de percussão e ensaios com Mestre Fábio.

De posse das imagens, montei uma apresentação do roteiro em pdf e realizamos nosso encontro mais uma vez na sede da nação. A princípio, eu havia combinado de exibir o arquivo da apresentação em uma TV que fica na sala de costura e figurinos. No dia do encontro, no entanto, a tv não estava funcionando e, assim, tive que exibir o material utilizando meu laptop.

<sup>28</sup> Ver anexo, páginas 120 e 121.

Com a tela menor, ficamos mais próximos. Ivete, mesmo adoentada, conseguiu comparecer. Desta vez, foi Mestre Fábio que não pode estar conosco devido aos compromissos com o maracatu e com sua família. Iniciamos o encontro fazendo uma retomada do caminho do projeto e a seguir passamos pela sequência de cenas contadas com palavras improvisadas, como numa conversa, acompanhadas das fotos que fizemos antes do encontro.

Enquanto estávamos ainda nos preparativos do encontro, Mestre Maurício me perguntou se ele teria que tirar o chapéu. Eu disse que não tinha problema, mas, mesmo assim, ele tirou o chapéu e justificou sua ação dizendo que se fizemos a foto na escadaria sem o chapéu, então ele ficaria sem chapéu ali também. Parece que o Mestre tinha alguma preocupação com a continuidade. Explico ao mestre que a foto busca registrar uma imagem que sintetize uma das cenas do filme, que mesmo tendo sido captada recentemente, sua ação refere-se a uma cena situada em 2002.

Quando narro a cena inicial do personagem inspirado em Mauricio, ele ressalta que está me devendo uma foto dessa cena. Ao ler, no arquivo exibido, uma fala de sua personagem que cita seu Zé e todas as pombas giras, Maurício me pergunta se ele aguenta receber todas as pombas giras. Depois das risadas, vamos ao texto, para que eu explique como essa fala entra na cena:

#### CENA 13

“Banheiro do casa de Mestre Bruno. A música que ouvimos na cena anterior toca em um rádio que está nesse ambiente. Bruno pega um porta batom estampado em tecido azul claro, abre-o e tira de dentro um batom vermelho. Ele pega o batom e passa na boca. No espelho, parte do rosto de Bruno, homem negro, 18 anos, estatura mediana, é refletido enquanto ele se olha ao executar a ação de passar o batom em sua boca de maneira bruta. Ouve-se a voz de Aparecida, mãe de Bruno. Aparecida pergunta a Bruno se ele vai sair. Bruno, que está dentro do banheiro, guarda o batom dentro do porta-batom com cuidado, e guarda o porta-batom em uma Pochete, tira o batom dos lábios com um pedaço de papel higiênico, termina de vestir uma Bermuda Jeans enquanto responde à mãe que vai sair sim, com a benção de Deus, Seu Zé e de todas as pombas-gira.”

(RIBEIRO, 2024, p.106)

Após a leitura, pergunto a Maurício se ele acha que essa é uma forma boa do personagem responder à mãe dele nessa cena. Maurício diz que depois que eu justifiquei fazia sentido para ele e incita o grupo a ficar atento pra poder dizer quando vir alguma coisa que precise ser apontada.

Quando exibi a foto referente à cena em que Bruno e Alessandra seguram uma gola, Mauricio comenta que a primeira gola que ele fez foi de papelão e pergunta à rainha se ela se lembra. Marivalda completa que enfiaram um pedaço de pano vermelho que tinha um bico na ponta. Mauricio diz que não é igual, mas deu certo, que pelo menos estava parecendo que era papelão. Comento com o grupo que, assim como fizemos com os personagens, também vamos colocar nomes fictícios para as Nações para evitar problemas com os atuais diretores das Nações. Mauricio diz que quem negou a roupa a ele já está até morta e não vai reclamar, diz que foi Rosinete quem o fez.

Apresento ao grupo o personagem Aroldo, que foi inserido na narrativa a partir do que combinamos no último encontro, pois seu desfecho substitui o de Rosinete, tornando-se um egun da Nação que encontraremos na Noite dos Tambores Silenciosos. O restante do encontro foi dedicado à escuta da história. Ao final, Mauricio me pergunta se eu precisaria que todos eles estivessem na noite dos tambores silenciosos desse ano de 2024. Eu expliquei que não, que eu iria para fazer alguns registros em foto, mas que apenas quando, oxalá aconteça, o filme for realizado é que chamaremos todos para participarem desse momento de filmagem. Expliquei que as fotos que eu pretendia registrar deles ainda nesse carnaval de 2024 teria como cenário a concentração do desfile oficial, a fim de captar uma versão deles em ação no maracatu, de acordo com suas funções. Mauricio me disse que seria interessante filmar as pessoas se vestindo na concentração e me perguntou sobre as imagens que vou fazer do bairro, quando faria e quem iria me ajudar. Expliquei todo o planejamento a eles. Mauricio me avisa que é melhor filmar com o drone de dia, porque a noite o pessoal do movimento pode achar que é a polícia e atirar. Explico a eles os próximos passos do projeto, que envolverão a edição de um vídeo curto que documenta a pesquisa e que eu enviarei o vídeo para eles assistirem, mas que o mesmo permanecerá privado por um tempo, caso fique com uma qualidade passível de participar de festivais. Complemento que, após a conclusão do mestrado, iniciarei a parte de produção que envolve a inscrição do projeto em editais de cultura buscando sua concretização em um filme. A resposta unânime foi “axé”. Finalizamos assim o encontro.

No roteiro criado e apresentado ao grupo, considerando evitar demasiadas transições temporais que poderiam fazer com que nos desencontrássemos do espectador e utilizando um recurso disponível ao tornar estas histórias como parte de uma obra de ficção, resolvo propor que a narrativa ficcional se desenvolva em duas épocas diferentes apresentadas em ordem cronológica. De outro lado, as cenas que se referem ao processo de pesquisa são situadas em tempo atual e inserem-se no filme fora da ordem cronológica, como um elemento extra diegético, pontuando e intervindo nas cenas criadas.

No dia do desfile, na concentração, contei com a ajuda do fotógrafo, Pablo Calazans, que é integrante do grupo de maracatu que faço parte, Baque da Seda. Pedi a Pablo que fizesse fotos e filmagens curtas dos integrantes do projeto na concentração. A pessoa mais difícil de ser fotografada nesse dia foi Mauriceia, pois sua função é a de diretoria e a concentração é o momento em que ela possui mais demandas - e todas são urgentes. Mauriceia não pode parar e os motivos são vários, um sapato que se descola, um personagem cujo figurino não há quem vista, um alfinete para prender uma roupa, distribuição de adereços de mão e por aí segue a lista de afazeres. Eu mesma precisei mais de uma vez da ajuda de Mauricéia para meu figurino, pois algo inesperado me aconteceu esse ano no desfile. Meu sapato começou a se desmanchar momentos antes da Nação entrar na passarela. Primeiro um salto se quebrou. Fui até a filha da rainha e perguntei o que deveria fazer. A solução sugerida foi que eu desfilasse como se estivesse com o sapato, simulando salto com um dos dois pés. A filha da rainha me pergunta se eu consigo fazer isso. Digo que sim e mostro a ela para que ela avalie. O que parecia resolvido, foi piorando rapidamente. Logo o salto do outro sapato também quebrou e, a cada passo, o salto que se tornou uma sandália foi desfazendo-se na concentração restando dele apenas uma tira. Nesse ano, vesti um personagem da corte, uma princesa e, por regra, essa personagem não pode desfilas descalça. Fui ter com a filha da rainha para confirmar que eu não deveria desfilas. Ela lamentou muito, mas a decisão correta era essa mesmo. Portando adereço de mão e cabeça feitas por mim sob a orientação do mestre Mauricio, ia eu caminhando, com aquela imensa saia de armação ao lado do cortejo formado que começava a entrar na avenida. Fogos de artifício estouravam e o locutor anunciava a entrada do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Nesse momento, passei por uma barraca que vendia cerveja e as pessoas que estavam ali, sentadas em torno de uma mesa, me perguntaram o que aconteceu. Eu mostrei meus pés descalços e os pedaços da sandália. Disse que não ia, pois se eu desfilasse a Nação perderia pontos. Rapidamente, as pessoas para as quais eu tinha explicado minha situação conseguiram um par de sapatos de salto para mim. Eu calcei os sapatos que, por acaso, tinham meu tamanho exato e consegui alcançar meu lugar no cortejo antes que a ala à qual pertencia o personagem que eu vestia entrasse na avenida. Desfilei. Quando, após o desfile, retorno para devolver os sapatos, me apresento apropriadamente às pessoas que me ajudaram e descubro que o homem que realizou todo o movimento para que isso acontecesse é um pai de santo. Agradeço a essa benção e sigo.

Nossa última ação para o projeto, nessa visita, incluía realizar registros na Noite dos Tambores Silenciosos, que ocorre um dia após os desfiles oficiais. No evento, consigo, apesar do tumulto e da pouca iluminação, fazer alguns registros das nações, porém, a falta de

organização do evento, levou Mestre Fábio a fazer um protesto e encurtar a apresentação do Estrela Brilhante no evento. A rainha não chegou nem mesmo a entrar na rua que dava acesso ao palco. Sobre o tema, recordamos a fala de Rocha (1965) sobre a potência do amor de ação e transformação que surge da violência. Embates como esse, com o poder público, podem vir à tona a qualquer momento em se tratando de maracatu. Quando Arycleiton fala, em nosso primeiro encontro, de maneira metafórica, que ali “se mata todo um leão todo dia” (Poscalli, 2022), refere-se a esse tipo de problema e a esse tipo de resposta. Independente dos orixás que regem a cabeça de suas calungas, toda Nação, pelo tambor que porta, também é de Xangô e se a melhor resposta for fazer guerra, a guerra será servida.

A partir dos três encontros e buscando inserir o processo de pesquisa de Clara na composição do roteiro, nossa sinopse encontrou nova versão:

Em Recife/PE, às vésperas do carnaval, acompanhamos a trajetória de Clara, Bruno, Caio e Leonydio, em três camadas temporais. Clara, maracatuzeira e artista/pesquisadora da região Sudeste, traz, a um grupo de integrantes de uma Nação de Maracatu de Recife, a proposta de criar, com a participação desse coletivo, um roteiro cinematográfico ficcional inspirado em suas vivências. Bruno, homem negro, periférico, juremeiro, constrói sua trajetória no Maracatu de Baque Virado como Baiana Rica e lida com uma relação amorosa conturbada pela homofobia. Leonydio, rapaz branco, periférico sofre de depressão não diagnosticada e cultiva o desejo oculto de desfilar com um personagem feminino. Caio encontra no maracatu uma oportunidade de rever padrões culturais que traziam o machismo e a homofobia como naturais e lida com o conflito entre classes sociais em uma relação amorosa. Ao longo da história, o amor pelo maracatu atua de maneira resolutiva para os conflitos vividos pelos personagens. Bruno escolhe a caridade de sua religião em detrimento de uma relação amorosa. Caio encerra uma história de amor quando tem sua vida ameaçada a manutenção da relação lhe exige que abandone o maracatu em um momento crucial. Leonydio, abalado pelo estado de saúde de um de seus maiores incentivadores, assume sua função na confecção de figurinos da Nação e cria um personagem que o permite revelar seu desejo oculto a toda a comunidade que o cerca. Clara precisa abrir mão de sua inspiração diante da intervenção do coletivo de criação, defender sua proposta perante a comunidade acadêmica e, ao fim, torna concreto este filme. Outros integrantes do coletivo formado por Clara compõe a narrativa como coadjuvantes e criadores dessas histórias, a Rainha Alessandra, a embaixatriz Iolanda, a Dama de Passo Tassiane, Aylla, uma criança de dois anos que deseja tornar-se Baiana Rica e Mauriene, avó de Aylla e uma das diretoras da Nação. Mesclando documentário e ficção, as cenas desenvolvem-durante ensaios, desfiles, costuras e afazeres do dia a dia e têm seu desfecho durante a celebração da noite dos tambores silenciosos, a festa em que, anualmente, os maracatus nação tocam, cantam e dançam junto aos seus eguns.

(RIBEIRO, 2024, p. 90)

#### 4. ANÁLISE DO PROCESSO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos, ao final desse processo de pesquisa e escrita do roteiro, uma proposta estruturada em prólogo, três atos e epílogo contando com cento e quatro cenas ao total. A definição de protagonistas não foi uma tarefa fácil, visto que todos os participantes tem implicação na história narrada. Dessa forma, buscou-se definir os protagonistas dessa história a partir da quantidade de citações aos personagens na composição do roteiro e de como seus conflitos foram desenvolvidos durante os três atos da narrativa. A narrativa diegética de Iolanda, Aylla e Mauriene é introduzida a partir do segundo ato e ocorre de forma paralela aos conflitos vividos pelos outros personagens, pelas cenas que introduzem estes personagens, assim ajudam a contar a história do maracatu, mas apresentam características coadjuvantes. Tassiane tem um breve prenúncio de sua participação na história, no primeiro ato. Alessandra é uma personagem introduzida no primeiro ato, todavia também apresenta características coadjuvantes por suas ações exercerem uma função de elo que conecta os outros personagens, como Caio e Bruno, ao maracatu de baque virado. A decisão de inserir Clara como uma das protagonistas advém da função que esta ocupa no processo de execução do roteiro, tema central das cenas realizadas em tempo atual. Assim, apresentamos uma proposta que lida com conflitos emergem do contexto social em que vivem os maracatuzeiros de Recife e os obstáculos surgidos da realização de um processo criativo, coletivo, atento aos limites de lugar de fala e em relação com uma comunidade acadêmica. O contexto social que contribui para ações de caráter antagonista, em nossa história, refere-se a preconceitos relacionados ao convívio entre classes sociais distintas em Recife, à intolerância a religiões de matriz afro-indígena, à homofobia, à negação da depressão como um problema de saúde mental e seu consequente negligenciamento, como percebemos na fala da mãe de Leonydio na cena dezoito<sup>29</sup>.

O prólogo compõe-se de imagens sobrepostas, como num mosaico, que contam a trajetória de Clara no maracatu. Iniciando o primeiro ato, acompanhamos, da cena 2 à cena 10<sup>30</sup>, o início do processo de pesquisa, intercalado com as cenas nas quais Clara imagina algumas as histórias que escuta no quintal de Mestre Bruno enquanto eles trabalham na confecção de peças de figurino. A partir da cena 11<sup>31</sup>, acompanhamos a trajetória que levou, à convite de Alessandra, Bruno e Caio a participarem de uma mesma Nação de Maracatu, que, à época, ainda não era o Maracatu Nação Estrela Dourada - nome ficcional para Maracatu Nação Estrela

---

<sup>29</sup> Ver anexo, página 108.

<sup>30</sup> Ver anexo, página 105 e 106.

<sup>31</sup> Ver anexo, página 107.

Brilhante do Recife. Também nessa época, 1988, é introduzido o personagem Leonydio, ainda criança, lidando com a depressão, porém já portando o desejo de participar do maracatu, simbolizado por caixinha na qual guarda pequenos elementos que poderiam compor uma fantasia.

Da cena 30<sup>32</sup> em diante, a narrativa ficcional permanece centrada no ano de 2002 até seu desfecho, porém é atravessada pelo seu elemento extradiegético realizado em tempo atual, ora em voz over, ora em cenas desenvolvidas em imagem e som que se referem ao processo de pesquisa e criação da história que assistimos.

Na construção do ritmo do filme, temos a influência da agitação que toma as pessoas durante o carnaval de Recife, em conformidade com os relatos dos colaboradores e com as vivências da pesquisadora durante oito carnavais. Já as cenas atuais, que retratam o processo de pesquisa, possuem ritmo mais lento, assim como foram nossos encontros. O final do segundo ato evidencia esse ritmo com a proposta de montagem paralela que evidencia os conflitos vividos por Caio e Bruno. Outro momento em que a narrativa assume grande urgência é composto pela sequência de cenas curtas que tem início na cena 64<sup>33</sup> e finalização em 95 realizadas num mesmo espaço e tempo. Nessa sequência, os conflitos apresentados atingem seu clímax com contornos cômicos – Ivete escondendo-se embaixo de um ônibus - dramáticos – a chuva sobre as alfaias - e melodramáticos – situação que envolve Caio, Daniele e o pai de Daniele.

O último ponto de virada da obra conta com a cena 102, na qual, junto ao personagem Leonydio, recebemos a notícia da vitória da Nação no carnaval de 2002, porém também, da perda de Aroldo. Sabiamente, Alessandra conduz o desfecho desse momento paradoxal da Nação fortalecendo seus laços através da convocação dos integrantes da Nação para celebrar o maracatu como uma forma de homenagem a Aroldo. Essa cena traz o desfecho da história narrada pelos participantes durante o processo de pesquisa. A cena seguinte, a noite dos tambores silenciosos, por sua vez, apresenta um fechamento para todo o filme.

Ao iniciar o projeto e sua pesquisa bibliográfica e filmográfica, encontramos reflexões que puderam guiar-nos ou oferecer paralelos. Um dos exemplos é o trabalho do laboratório Kumã/UFF e o projeto Cinema nas Aldeias, que, realizados com a participação de um grupo que está conhecendo a linguagem cinematográfica enquanto a pratica, introduz para nós a proposta de dispositivo na gestão de encontros, que também é desenvolvida também por

---

<sup>32</sup> Ver anexo, página 112.

<sup>33</sup> Ver anexo, página 122 a 126.

Guimarães (2015). O dispositivo, que pode ser compreendido, nas acepções dadas por Agamben (2005), como uma máquina ou uma rede cujos elementos conectados sejam capazes de produzir subjetivações, capturar, e modelar os discursos, com uso disciplinador ou profanador era o elemento que se buscava na metodologia dos encontros. Assim, o planejamento dos encontros ganharam uma proposta metodológica concernente à busca inicial de criar um grupo de colaboradores ativo e que se sentisse à vontade para interferir no roteiro em construção, reconhecendo-se como agentes construtores dessa proposta. Assim como nos exemplos dados - Laboratório Kumã e Cinema nas Aldeias - certamente, distancia-se de ações disciplinadoras, desejando, ao contrário, a profanação, a intervenção, a participação de um objeto em construção. Tal objeto, em nosso projeto de pesquisa, refere-se ao roteiro cinematográfico inspirado em vivências compartilhadas pelos colaboradores em uma linguagem transite entre os limites da ficção e do documentário. Busca-se aqui, conforme referido por Guatarri e Rolnik (1986), um processo construído a partir da relação com o outro, através de modos de produção e de criatividade, com vistas à produção de subjetividades singulares que não se insiram nas categorias sociais do poder dominante.

A alternância entre os olhares que captavam as imagens foi um dispositivo proposto para o segundo encontro, do qual, Emilly, Mestre Maurício e Mestre Fábio participaram. O fascínio pelas imagens destacado por Agamben (1998) e Benjamin (2020) são perceptíveis quando Mestre Fábio toma a câmera em suas mãos. Desde que recebe a câmera, Mestre Fábio permanece com ela até o fim. Os registros feitos por Fábio passeiam pelos rostos dos integrantes captando suas expressões, não se guiando por quem fala, como foi a escolha de Emilly. Parece-nos que essa experiência tanto para Fábio quanto para Emilly, trouxe uma aproximação maior do projeto, despertando o interesse de Emilly sobre o roteiro e de Fábio sobre a captação de imagens. Dessa disponibilidade para relacionar-se com as imagens, surgiu a proposta de realização de fotos que remetessem às cenas do filme, procedimento empreendido no terceiro encontro. Sobre a experiência trazida pelo dispositivo que envolvia o registro fotográfico das cenas, destaco o encontro da pesquisadora com Tati, no qual a criação dessas imagens deu-se em conjunto, a partir do diálogo constante entre quem era fotografada e quem fotografava.

Sobre a interferência dos sujeitos da pesquisa na construção do próprio elemento textual, primeiramente, está o fato de que as histórias e as vivências registradas na pesquisa passam a integrar seu texto, seja transmutadas em ações ou até mesmo, em alguns casos, suas próprias palavras são colocadas na boca dos personagens. Tal exercício também faz parte da construção textual da obra *Maracatu, Maracatus* (1995), conforme observamos anteriormente. Outra ação de intervenção é a inclusão do personagem Aroldo. A história de Aroldo dialoga também com

a história vivida por Ivete no ano de 2024. Felizmente Ivete tem se recuperado bem de seu problema de saúde, mas viu-se impedida de desfilar no carnaval com sua personagem embaixatriz após mais de trinta anos dentro da Nação. Ao adotar a entrada de Arnaldo, que no filme recebe o nome de Aroldo, busquei inseri-lo no universo dramático do personagem Leonydio. Dessa forma, mescliei elementos do personagem de Aroldo com o cunhado de Leonydio, que teria sido o responsável pela sua entrada no maracatu, passando-lhe o legado. No relato trazido por Arycleiton, no nosso primeiro encontro, seu cunhado saíra da Nação após um tempo, enquanto ele permanecera e construindo ali seus saberes sobre maracatu.

Consideramos como um dispositivo do encontro trazido pelos participantes da pesquisa, o momento em que, coletivamente, o grupo buscava lembrar-se com detalhes da história de Arnaldo a fim de construir, para a roteirista, o perfil desse personagem. Este momento ocupou boa parte do segundo encontro e foi completamente administrado pelos que ali estavam presentes através do diálogo. Durante esse momento, a segunda câmera mostra a foto de um homem, que acredito que seja Molla, um artista plástico que também fez parte da história da Nação, responsável pela passagem do Estrela Brilhante do Recife às mãos de rainha Marivalda. De alguma forma, para a roteirista, o perfil do personagem Aroldo foi criado em meio a essas informações e fixou-se no que as palavras e imagens daquele momento comunicaram.

Como uma narradora viajante, na acepção dada por Benjamin (1987), buscou-se o exercício da escrita para a cena a partir de histórias partilhadas por aqueles que portam, mantêm e modificam os saberes de uma tradição que envolve um corpo que dança, toca e canta em uma performance que ocupa as ruas de sua comunidade e expande-se para a cidade e mundo afora. Um universo específico, cheio de particularidades, ritmado por tambores e uma energia eletrizante se cria para narrar a história de protagonistas que se passam por anônimos na história formal, mas não na história oral e que atestam sua importância com luta, beleza e amor. O amor, presente no título dessa pesquisa e no roteiro que dela se origina é gerado pelo desejo de se construir algo perante a falta e a exclusão. Trata-se do amor pelo maracatu, aquele que é responsável pela dissolução dos conflitos de todos os personagens cujas trajetórias são narradas nessa proposta de cena. Na luta por um amor entre diferentes classes sociais, vivido por Caio, o maracatu é o escolhido. Assim como Bruno escolhe manter os preceitos de sua religião, entranhada em suas vivências no maracatu, ao oferecer ajuda espiritual em lugar de viver um relacionamento conturbado. Mauriene e Aylla enfrentam o preconceito dentro da própria família para fazer parte da comunidade do maracatu. Alessandra rege, com determinação e agrega pares trazendo Bruno, Caio e Tassiane para integrar a Nação. Aroldo deixa-nos o seu legado, propiciando que Leonydio expanda seus sonhos de uma caixinha para a avenida,

enfrentando, em contato com sua subjetividade e criatividade, os preconceitos que antes ele respondia com a imobilidade.

Caimi (2015), compara dois ensaios de Benjamin, *O Narrador* (1987) e *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (2020), com enfoque sobre o tratamento que Benjamin dá às questões estéticas em tensão com a história e a vida. De acordo com Caimi (2015), nesse ensaios, Benjamin introduz conceitos que são inutilizáveis pelo contexto fascista em que o autor vive, mas que são cabíveis ao contexto revolucionário na arte e na política, ou na política que se pode fazer através da arte. A função atribuída ao conceito desenvolvido por Benjamin de negação aos objetivos políticos dominantes que pretendem a distração e massificação, dialoga com o objetivo proposto por Guatarri e Rolnik (1986) que, ao tratar de política, capitalismo e subjetividade, referem-se à cultura como um conceito reacionário e oposto ao que eles denominam máquina de produção de subjetividades capitalísticas, através de processos de singularização. De acordo com Guatarri e Rolnik (1986), a subjetividade coletiva reside no resultado do confronto das subjetividades individuais com as formas de produção das subjetividades atuais. Uma das possibilidades de ação visando a criação de subjetividade coletiva é a reprodução das formas de produção de subjetividade dominantes em agenciamento com singularidades desejantes. Assim, exercitamos aqui a construção de um roteiro cinematográfico em moldes tradicionais a partir da participação de uma comunidade ativa, construída em torno de um saber ancestral.

Ao tratar das obras de arte que se encontram emancipadas da sua tradição, entre elas o cinema, Benjamin (2020), propõe que estas produções devem fundar-se sobre a práxis política. A exemplo, o autor cita o teatro épico de Brecht que apresenta, em sua estrutura, interrupções, um procedimento equiparado à montagem cinematográfica, que convida, de forma abrupta, uma plateia distraída, absorvida pela ficção, para um momento de reflexão política e distanciamento do elemento ficcional, um olhar que se volta para a própria construção da obra que se apresenta. Para Caimi (2015), esse distanciamento provocado pelas obras de Brecht, interrompem o contexto da obra provoca uma abertura à inserção da perspectiva das formas marginalizadas à leitura da obra. Ainda segundo a leitura de Caimi (2015), Benjamin (2020) não pretendia resgatar a obra de arte aurática, mas ressaltar a necessidade de uma arte que possa servir a interromper a alienação da recepção, restaurando, a partir da arte técnica, as relações presentes no ritual, na tradição, na natureza. Bentes (1997) fala-nos sobre a necessidade de que os filmes toquem o povo no sentido que Brecht toca, provocando-o a raciocinar sobre os problemas, trazendo para o cinema a necessidade de pensar sobre sua produção a partir de um ponto de vista que privilegia a ética à estética. Assim, seguindo a proposta de Bentes (1997), o

questionamento ético pode influenciar diretamente nas escolhas estéticas de um filme. Ao trabalharmos com três camadas temporais na construção dessa história, pareceu-nos necessário sinalizar, ainda no roteiro, de que forma tal mudança de tempo seria perceptível ao seu leitor. Além da idade aparente de seus personagens, indicamos uma escolha estética que atribui ao tempo presente, tempo extra diegético, através da colorização das imagens em tom amarelado e suave. Essa referência dialoga com uma proposta que, não mais em voga, retratava o Nordeste no cinema como um lugar idílico, ingênuo. Não desejando atribuir ao maracatu nenhuma espécie de relação com ingenuidade e afirmando seu local referencial como um espaço de lutas e tensões próprias à atualidade, trazemos essas cores, que antes retrataram o Nordeste para o ambiente no qual se desenvolve o conflito de Clara, personagem cujo lugar de fala é externo ao ambiente tradicional do maracatu.

Ao propor uma coexistência entre elementos que se encontram separados pela fronteira entre documentário e ficção, retomamos uma proposta anterior à existência dessas fronteiras no cinema e utilizamos esses recursos como forma de inserir, em uma obra ficcional, momentos de divergência que retomam o seu contexto de produção. Tais recursos estão presentes, na proposta de roteiro aqui analisada, nas interferências da construção de diegese. Como um dos exemplos dessa ocorrência, recorreremos à cenas 8 e 9<sup>34</sup> quando, por uma decisão tomada pela rainha da Nação Estrela Dourada, em tempo atual, a história da personagem Rosinete é excluída da narrativa. Outro exemplo está na cena 42<sup>35</sup>, na qual um relato, narrado em tempo presente, introduz a história de amor vivida por Caio e Daniele. Já a história de Bruno e Elias, assim como o quiprocó vivido na sequência de cenas<sup>36</sup> que forma o clímax da narrativa, os relatos a partir dos quais a ficção foi construída são narrados após a introdução ou completa realização das ações. De acordo com o que Xavier (2005) fala-nos sobre a relação entre produto e processo como uma possibilidade de identificar fronteiras entre documentário e ficção, a participação de um coletivo na construção deste roteiro insere-se também como elemento documental.

A proposta de integrar maracatuzeiros e maracatuzeiras no processo criativo de construção traz também a possibilidade de documentar uma tradição seguindo a maneira como os saberes são transmitidos nessa cultura, através do corpo e da palavra e sua materialização em objetos – instrumentos, figurinos, calungas - e símbolos – o nome das nações, seus cargos - que se criam e/ou utilizam. No maracatu, aprende-se, sobretudo, vendo e percebendo como o que é visto pode reverberar em seu próprio corpo utilizando as ferramentas que se tem. Somente

---

<sup>34</sup> Ver anexo, página 106.

<sup>35</sup> Ver anexo, página 115.

<sup>36</sup> Ver anexo, página 121 a 125

após o aprendiz oferecer algo é que seu Mestre começa a interferir em seu processo. Como uma aprendiz, busco materializar, com as ferramentas que possuo, minhas vivências dentro da tradição. Assim procedemos ouvindo, criando e compartilhando para ouvir novamente e retomar à criação. Acreditamos que essa proposta de roteiro responde à pergunta sobre o que é maracatu, dizendo, em uma narrativa proposta para o cinema, que ele é feito por pessoas e que tanto suas histórias pessoais constroem o maracatu, quanto suas vidas privadas são atravessadas por ele. Uma tradição cuja raiz está nas periferias de Recife e que, porém, recebe, com muita frequência, maracatuzeiros que vem de fora da cidade, do Estado e do país. Recordo-me que, nas primeiras oficinas do Mestre Maurício em que participei, o Mestre iniciava a aula pedindo que dançássemos ao som do maracatu. Após, o Mestre ver como dançávamos começava a mostrar, primeiro uma dança fluída, que ele pratica, depois, propondo que copiássemos alguns passos, sempre em diálogo com a música. Hoje, talvez influenciado por suas alunas que também dão aulas de dança e que possuem formação acadêmica nessa área, passou a incluir exercícios de alongamento no início das aulas e a construir aulas diferenciadas. Cultura em constante transformação, o maracatu recebe também a interferência de quem vem de fora de Recife ou mesmo de Pernambuco. Haja vista a produção de Katarina Real sobre os maracatus de Recife e como sua convivência com seus integrantes influenciou diretamente o destino de uma calunga de maracatu, conforme retratado por Kubrusly (2007 e 2019). Assim, almeja-se que essa experiência possa ter contribuído com algumas das ferramentas das quais os participantes possam apropriar-se e colocar em diálogo com sua tradição.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade. Traduzido por Juba Elisabeth Levy... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. L. in: Image et mémoire. Hoëbeke, 1998, p. 65-76.

\_\_\_\_\_. O que é o dispositivo? In: Outra Travessia. Ed.nº5. Santa Catarina: UFSC, 2005, p. 9-16. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AUMONT, Jacques et al. A Estética do Filme. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

BALTAR, Mariana. Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um Procedimento operacional padrão. Revista Significação, v. 39, n. 38, p. 124–146, 2012.

BARBOSA, Emilly V. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 29.09.2022.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 2023, 15.01.2023

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 02.02.2024.

BENJAMIN, Walter. Doutrina das semelhanças. In Walter Benjamin - Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed Brasiliense, 1987

\_\_\_\_\_. O Narrador. In Walter Benjamin - Obras Escolhidas - Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Ed Brasiliense, 1987

\_\_\_\_\_. A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica. Tradução de Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2020.

BENTES, Ivana (org.). Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

BRANDÃO, C. R. Vocação de criar: anotações sobre a cultura e as culturas populares. Cadernos de Pesquisa, v.39, n. 138, p.715-746, set./dez. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/v39n138/v39n138a03.pdf>. Acesso em 01/01/2024

BRASIL, André Guimarães. Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. São Paulo: Galáxia. ISSN 1982-2553, n. 33, set.-dez., 2016, p. 77-93. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016226054>. Acesso em 01/03/2024

CAIMI, Cláudia Luiza; Oliveira, Rejane Pivetta de (org). A Aparência e o Jogo na Arte e na Literatura. In: Sobre alguns temas em Walter Benjamin. Porto Alegre: UniRitter, 2015. p. 147-163, disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/150227/000992692.pdf?sequence=1>. Acesso em 22/06/2024

CARRIÈRE, Jean-Claude e BONITZER, Pascal. Prática do roteiro cinematográfico. Tradução de Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CARRIÈRE, Jean-Claude. Reflexões de um Roteirista. Trad. Ignácio Dollo Neto. In: Contracampo, edição especial. Niterói: PPGCOM/UFF, 15/12/2004. p. 99 a 110.

\_\_\_\_\_. A linguagem secreta do cinema. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CUNHA, M. W. C. O Som dos Tambores Silenciosos: performance e diáspora africana nos maracatus nação de Pernambuco. Orientador: Carlos Sandroni. Recife, UFPE / Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2009, 232p, Dissertação (Mestrado em Antropologia).

COMPARATO, D. Da Criação ao Roteiro. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

CRUZ, Edinília Nascimento. In: Anais. XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, 2017.

DEBORD, G. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.1 a 25.

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. O Sentido do Filme. Trad. Teresa Otoni. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

ELIADE, M. Mito e Realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESTEVES, L. L. Viradas e Marcações: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque virado de Recife-PE. Orientadora: Selma Ferreira Albernaz. Recife, UFPE / Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2008, 114p, Dissertação (Mestrado em Antropologia).

FIELD, S. Manual do Roteiro: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico. Trad. Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GARCEZ, L. S. Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: os “trabalhos” de uma “nação diferente”. Orientador: Julio Cesar de Souza Tavares. Niterói-RJ, UFF / Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2013, 158p, Dissertação (Mestrado em Antropologia).

GUATARRI, F., ROLNIK. Cartografias do Desejo. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

GUERRA-PEIXE, C. Maracatus do Recife. Recife, Irmãos Vitale/ Secretaria de Cultura da Cidade do Recife, 1980.

GUILLEN. I. C. M. Rainhas Coroadas: História e Ritual nos Maracatus-Nação do Recife. In: XXIV REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2004, Olinda. Anais ... Olinda: ABA, 2004, FP.04 - Ritos da Cultura Popular. p.77.

\_\_\_\_\_. “... QUEM MANDA AQUI SOU EU!” Rainhas Coroadas nos Maracatus Nação Pernambucanos: inversões de papéis e rupturas nos espaços de poder. REIA- Revista de Estudos e Investigações Antropológicas, ano 4, volume 4(1): 132-152, 2017.

GUIMARÃES, Cesar. O que é uma Comunidade de Cinema? Revista Eco Pós: Arte, Tecnologia e Mediação. V. 18, N. 1, 2015.

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Rio de Janeiro: Ed; PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HOOKS, Bel. Tudo sobre o amor: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

JUBERT, Simone Almeida. Público, consumo e Cinema no Recife: a cidade enquanto definidora das relações. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Sociabilidade do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

KUBRUSLY, C. Q. Reflexão antropológica sobre a “experiência etnográfica” de Katarina Real com os Maracatus em Recife. Orientador: José Reginaldo Gonçalves. Rio de Janeiro, UFRJ/PPGSA/IFCS, 2007, 140p, Dissertação (Mestrado em Sociologia).

LAZARATO, Maurizio. As Semióticas Mistas. In: Signos Máquinas e Subjetividade. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

LIMA, I. M. Entre Pernambuco e África: História dos maracatus-nação do Recife e a espetacularização da cultura popular (1960-2000). Orientadora Prof Dra. Martha Abreu. Niteroi: UFF/PPGH, 419p. 2010. Tese de Doutorado.

\_\_\_\_\_. Maracatus e maracatuzeiros: desconstruindo certezas, batendo afayas e fazendo histórias. Recife, 1930-1945. Recife: Edições Bagaço, 2008. Mapeamento de grupos e nações. Maracatu.Org. Disponível em: <http://mapeamento.maracatu.org.br/#lat=-8.028398239533194&lng=-34.88566892187515&zoom=13>. Acesso em: 10 set. 2019.

\_\_\_\_\_. Zé Gomes e o Maracatu Indiano: famoso e ilustre no seu tempo, desconhecido entre os maracatuzeiros da atualidade. Cronos: R. Pós-Grad. Ci. Soc. UFRN, Natal, v. 15, n.1, p.50 - 71 jan./jun. 2014, ISSN 1982-5560.

\_\_\_\_\_. As “origens” dos Maracatus-Nação do Recife: uma história linear e sem transformações? Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 11, n. 27, p. 255 - 282, maio/ago. 2019.

MACKEE, R. Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro. Trad. Chico Marés. Curitiba, Arte & Letra, 2006.

MÁRQUEZ, G. G. Como Contar um Conto. Casa Editorial Jorge, Rio de Janeiro, 1997.

MIGLIORIN, Cezar; RESENDE, Douglas; CID, Viviane; MEDRADO, Arthur. Cinema de grupo, notas de uma prática entre educação e cuidado. Revista GEMINIS, v. 11, n. 2, p. 149-164, mai./ago. 2020.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. Trad. Samuel Paiva. Significação: Revista De Cultura Audiovisual, nº39. São Paulo: USP, 23/06/2012. p. 10-30.

OLIVEIRA, Ivete M.J.de. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 29.09.2022.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 15.01.2023

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 02.02.2024.

PINTO, Pedro P., BALTAR, Mariana, MORAES, Fernando, RAMOS, Lécio A. Ismail Xavier: O Cinema e os Filmes ou Doze Temas em Torno da Imagem. In: Contracampo. Niterói: PPGCOM/UFF, 17/06/2003. p. 125 a 151.

POSCALLI, Arycleiton. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 29.09.2022.

REAL, K. O folclore no carnaval do Recife. Recife, Massangana, 1990.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala?. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.63-67.

SANTOS, Marivalda Maria dos. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 29.09.2022.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 15.01.2023.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 02.02.2024.

SILVA, Fabiana C. da S. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 29.09.2022.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 15.01.2023.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 02.02.2024.

SILVA, Mauricio S. da. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 29.09.2022.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 15.01.2023.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 02.02.2024.

SOUZA, Fábio A. do N. S. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 29.09.2022.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 15.01.2023.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 02.02.2024.

VASCONCELOS, Mauricéia R. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 29.09.2022.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 15.01.2023

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Renata de Andrade Ribeiro. Recife/PE, 02.02.2024.

VELOSO, Mariza. Patrimônio Imaterial, memória coletiva e espaço público. In: TEIXEIRA, J. G., GARCIA, M.V., GUSMÃO, R. (orgs.). Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Brasília: ICS-Unb, 2004. p. 31-36.

VERAS, L. A pluralidade do Brasil não pode ser reduzida a uma só verdade: Tiago Melo, diretor do filme 'Azougue Nazaré', exibido na Mostra SP, conversa sobre a ficção que criou a partir da tensão entre cultura popular e religião. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/coberturas/42-mostra-de-cinema-de-sp/-a-pluralidade-do-brasil-nao-pode-ser-reduzida-a-uma-so-verdade->. Acessado em 13 abr. 2019.

VINICIUS, Victor. Roteiros de cinema no Brasil : estruturas e formas na escrita das décadas 1920 e 1930. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Informação e Comunicação, Universidade Federal de Goiás, 2017.

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

#### FILMOGRAFIA:

A ARCA DOS ZO'É. Direção: Dominique Gallois e Vincent Carelli. Projeto Vídeo nas Aldeias. São Paulo, 1993. 21min, cor, som. Disponível em: <http://lugardoreal.com/video/a-arca-dos-zoe>

AZOUGUE NAZARÉ. Direção e Roteiro: Tiago Melo. Produção: Lucinda e Urânio Filmes. Distribuição: Inquieta Cine. 2018. 82min. 14 anos.

DE VOLTA A TERRA BOA. Direção: Mari Côrrea e Vincent Carelli. Projeto Vídeo nas Aldeias. Brasil, 2008. 21 min., cor, som. Disponível em: <http://lugardoreal.com/video/de-volta-a-terra-boa>

DOCUMENTEUR. Direção e Roteiro: Agnes Varda. Produção: Lisa Blok. 1981. Restaurado em 2011. 61 min., cor, som. Disponível em: Mubi. Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/documenteur>. Acesso em 01/06/2024.

DONA JOVENTINA. Direção: Clarisse Kubrusly e Milena Sá. Produção: Tribal Filmes e Sambaki. Pesquisa: Clarice Kubrusly, Rio de Janeiro, 2009. 25 min., cor, som. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=AEdVIAWZ-0g&ab\\_channel=Iphangovbr](https://www.youtube.com/watch?v=AEdVIAWZ-0g&ab_channel=Iphangovbr). Acesso em: 15 out. 2019.

ESTOU ME GUARDANDO PARA QUANDO O CARNAVAL CHEGAR. Direção e Roteiro: Marcelo Gomes. 2019. 86 min., cor, com.

JOGO DE CENA. Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho. 2007. Produção: Bia Almeida e Raquel Freire Zangrandi. 105 min., cor, som.

MARACATU, MARACATUS. Direção de Marcelo Gomes. Produção: Claudio Assis. Recife, 1995. 14 min., cor, som. Disponível em: [https://portacurtas.org.br/filme/?name=maracatu\\_maracatus](https://portacurtas.org.br/filme/?name=maracatu_maracatus). Acesso em: 01 de novembro de 2022.

MARACATU, MEU AMOR: processo de construção de roteiro cinematográfico inspirado em, e feito para maracatuzeiros e maracatuzeiras. Vídeo complementar à dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação, Centro de Filosofia, Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio De Janeiro. Direção de Renata Andrade. Produção: Renata Andrade. Volta Redonda: 2024. 40 min. cor, som. Disponível em: [https://drive.google.com/drive/folders/19cjuetJ6KUE6f2nRk4ZKj1FR\\_3vullW8?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/19cjuetJ6KUE6f2nRk4ZKj1FR_3vullW8?usp=drive_link). Acesso em: 06/07/2024.

MOVIMENTOS DO MARACATU NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE DE RECIFE. Direção: Laís Salgueiro. Orientador: Dr. Júlio Tavares. Rio de Janeiro, 2013. 8 min., cor, som. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1rVKipmAtys>. Acesso em: 01/02/2021.

O ESPÍRITO DA TV. Direção: Vincent Carelli. Projeto Vídeo das Aldeias. Amapá. 1990. 18 min., cor, som. Disponível em: <http://lugardoreal.com/video/o-espírito-da-tv>

PEÕES. Direção e Roteiro: Eduardo Coutinho. Produção: Beth Formaggini. 2004. 85 min., cor, som.

TAVA, A CASA DE PEDRA. Direção: Pará Uxapy, Kuaray Poty, Ernesto Carvalho e Vincent Carelli. Brasil/Argentina, 2012. 78min., cor, som.

## **ANEXO I**

### **MARACATU, MEU AMOR**

Roteiro cinematográfico desenvolvido como parte da dissertação “Maracatu, Meu Amor: processo de construção de roteiro cinematográfico inspirado em, e feito para, maracatuzeiros e maracatuzeiras” apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/ECO/UFRJ.

#### **Autora**

Renata Andrade

#### **Colaboradores**

Arycleiton Poscalli, Emilly Barbosa, Fabiana Silva (Tati), Fábio Aquino de Souza, Ivete Oliveira, Maurício Soares da Silva, Mauricéia Vasconcelos, Marivalda Maria dos Santos.

#### **Orientação**

Professor dr. Fernando Souza Gerheim

**Recife/PE, Rio de Janeiro/RJ, Seropédica/RJ, Volta Redonda/RJ**

**2021 - 2024**

## **LOGLINE**

Em Recife/PE, às vésperas do carnaval, Clara, Bruno, Caio e Leonydio vivem conflitos relacionados aos preconceitos de classe, religião e gênero. Através de três camadas temporais, sendo uma delas a metalinguagem, acompanhamos o processo de construção dessas narrativas.

## **SINOPSE**

Em Recife/PE, às vésperas do carnaval, acompanhamos a trajetória de Clara, Bruno, Caio e Leonydio, em três camadas temporais. Clara, maracatuzeira e artista/pesquisadora da região Sudeste, traz, a um grupo de integrantes de uma Nação de Maracatu de Recife, a proposta de criar, com a participação desse coletivo, um roteiro cinematográfico ficcional inspirado em suas vivências. Bruno, homem negro, periférico, juremeiro, constrói sua trajetória no Maracatu de Baque Virado como Baiana Rica e lida com uma relação amorosa conturbada pela homofobia. Leonydio, rapaz branco, periférico sofre de depressão não diagnosticada e cultiva o desejo oculto de desfilar com um personagem feminino. Caio encontra no maracatu uma oportunidade de rever padrões culturais que traziam o machismo e a homofobia como naturais e lida com o conflito entre classes sociais em uma relação amorosa. Ao longo da história, o amor pelo maracatu atua de maneira resolutiva para os conflitos vividos pelos personagens. Bruno escolhe a caridade de sua religião em detrimento de uma relação amorosa. Caio encerra uma história de amor quando esta lhe exige que abandone o maracatu em um momento crucial. Leonydio, abalado pelo estado de saúde de um de seus maiores incentivadores, assume sua função na confecção de figurinos da Nação e cria um personagem que o permite revelar seu desejo oculto a toda a comunidade que o cerca. Clara precisa abrir mão de sua inspiração diante da intervenção do coletivo de criação, defender sua proposta perante a comunidade acadêmica e, ao fim, torna concreto este filme. Outros integrantes do coletivo formado por Clara compõe a narrativa como coadjuvantes e criadores dessas histórias, a Rainha Alessandra, a embaixatriz Iolanda, a Dama de Passo Tassiane, Aylla, uma criança de dois anos que deseja tornar-se Baiana Rica e Mauriene, avó de Aylla e uma das diretoras da Nação. Mesclando documentário e ficção, as cenas desenvolvem-durante ensaios, desfiles, costuras e afazeres do dia a dia e têm seu desfecho durante a celebração da noite dos tambores silenciosos, a festa em que, anualmente, os maracatus nação tocam, cantam e dançam junto aos seus eguns.

## PERFIL DOS PERSONAGENS

**CLARA** – Mulher branca, moradora da região do Vale do Paraíba, no Estado do Rio de Janeiro, artista pesquisadora e brincante de maracatu de baque virado. Visita e participa, anualmente ou semestralmente, de cortejos junto ao Maracatu Nação Estrela Dourada. Em 2002, 20 anos e em 2024, tempo atual, 42 anos.

**BRUNO** - Homem negro, aparência jovial, morador da comunidade que faz fronteira com o Alto José do Pinho por meio de uma escadaria. Identifica-se com o gênero masculino em sua voz e expressão, embora também apresente expressão delicada na composição de sua vestimenta e, quando representa sua personagem no maracatu, em gestos. Solteiro, pai de santo de uma casa de Jurema. Viaja muito para fora de Recife e também pro exterior para ensinar maracatu para grupos. Trabalhador incansável, dificilmente abre mão do que propõe. Tenaz, a vontade de ser bem sucedido no que deseja o tornou um lutador. Trabalha com o mistério e busca pela verdade, moldando suas palavras a partir da inspiração que recebe de seus guias espirituais. No maracatu, representa a personagem Baiana Rica, tendo se tornado uma referência tanto para brincantes de Recife, quanto para além da cidade. Nas cenas que se passam em 1988 tem 18 anos. Em 2002, 32 anos e em 2024, tempo atual, 54 anos.

**CAIO** – Homem negro morador do Alto José do Pinho, estatura mediana, magro. Tímido, mas dedica-se com paixão desenfreada quando encontra algo que ama. Nas cenas que se passam em 1988, tem 11 anos. Em 2002, 25 anos. Em 2024, tempo atual, tem 47 anos e tornou-se o Mestre da bateria do Maracatu Nação Estrela Dourada.

**LEONYDIO** - Homem pardo, morador do Alto José do Pinho, corpulento, alto, homossexual, quando mais jovem, tinha sofrido de depressão não diagnosticada, em parte por diversas situações de bullying pela qual passa diariamente. Começou a se envolver com o maracatu ainda de forma tímida, em 1988, ajudando um dos integrantes, que era seu cunhado, Aroldo. Nessa época, ele ajudava o cunhado a fazer os bordados de sua fantasia e carregava as bolsas dele enquanto o desfile acontecia na avenida. Alguns anos depois, começou a aprender a costura e a construção de bordados dos figurinos do maracatu. Em 2002, finalmente, consegue ter coragem de desfilar no maracatu, com um personagem feminino que ele mesmo criou. Nas cenas que se passam em 1988, tem 9 anos. Em 2002, 23 anos e em 2024, tempo atual, 45 anos.

**ALESSANDRA** – Mulher negra, 66 anos de idade (2024), mãe de quatro filhos, casada, moradora do Alto José do Pinho. Ialorixá em uma Casa de Xangô. Cativante, imponente, sincera e direta em suas palavras. Brinca o carnaval nas agremiações desde pequena, principalmente no

samba. Entrou no maracatu como rainha, na Nação Suçuarana. Nas cenas que se passam em 1988, tem 30 anos. Em 2002, 44 anos e em 2024, tempo atual, 66 anos.

**AROLDO** - Homem branco, artista plástico, maracatuzeiro. No maracatu, desfila como caboclo, Rei a Mar, personagem que percorre todo o desfile trazendo em sua coreografia gestos enérgicos que fazem referência à dança do orixá Oxóssi. Além de compor seu figurino, Aroldo também idealiza e confecciona outros figurinos da Nação para a corte, batuqueiros e demais alas. Gosta de trabalhar nos figurinos durante a madrugada. É fumante. É casado com a irmã de Leonydio e carrega, pelo menino, um carinho especial, considerando-o seu aprendiz. Em 1988, tem 35 anos e em 2002, 49 anos.

**MAURIENE** - Mulher negra, solteira, mãe de dois filhos, cozinheira, antiga moradora do Alto José do Pinho. Mulher forte, batalhadora, divide e administra uma casa com seus filhos e netos. Juntos formam uma família que se move com e brinca o maracatu. Sua participação no maracatu está sempre ligada ao movimento, ir à cidade passando por meio de blocos e foliões para buscar algo que se mostra urgente para um figurino ou para um trabalho espiritual. Nos desfiles, atua como diretora cuidando da harmonia do conjunto, sendo figura essencial na concentração, resolvendo todo tipo de problema que ali pode surgir. Em 2002, tem 36 anos e em 2024, tempo atual, 60 anos.

**AYLLA** - estudante negra, solteira, sem filhos. Desfila no Maracatu Nação desde 2 anos de idade. Fala mansa, tímida entre as pessoas que não conhece, mas comunica suas impressões com clareza junto às pessoas que conhece um pouco mais. Zelosa e delicada. Apaixonada pelas baianas ricas, sempre quis dançar no maracatu. Em tempo atual, está começando dar suas primeiras aulas de maracatu para crianças na comunidade do Coque, ajudando a formar a corte de uma Nação que também começa a dar seus primeiros passos. Em 2002, possui 2 anos e em 2024, tempo atual, 24 anos.

**TASSIANE** - Mulher branca, nascida e criada na comunidade do Alto José do Pinho, divorciada, tem um filho. Possui uma vida religiosa dentro do candomblé e a vida inteira sempre participou de agremiações carnavalescas, mas só foi entrar no maracatu aos 32 anos de idade por uma situação de quiprocó. Seu filho, nascido em um domingo de carnaval, fora convidado a desfilar na corte, mas queria que a mãe lhe acompanhasse. Ela disse que acompanharia o filho, mas que não desfilaria. No dia da entrega do figurino, chegou em sua casa, a roupa de outro personagem, uma dama de passo. Foram ela e o filho até a nação para perguntar se era pra ela vestir. Com a benção da rainha, ela entrou no maracatu carregando uma das calungas da Nação, a bruxa de pano, cuja roupa é construída com um pedaço de tecido das roupas de todos os integrantes da Nação. O filho também desfilou, mas desde esse dia, quem se apaixonou pelo

maracatu foi ela. Acredita que a partir do momento em que ingressou na Nação, as calungas lhe ajudaram a lidar com situações difíceis na sua vida. Em 2002, tem 20 anos e em 2024, tempo atual, 44 anos.

**IOLANDA** – Mulher negra moradora do Alto José do Pinho, agitada, gosta de estar com os amigos e brincar nas agremiações carnavalescas. Em 2002, 46 anos e em 2024, tempo atual, 68 anos.

## **PERSONAGENS DE APOIO**

### **NÚCLEO DA CASA DE MESTRE BRUNO**

Conceição – Mulher negra, cerca de 40 anos (2002), estatura baixa, costureira, afilhada de santo de Mestre Bruno, moradora da Zona Norte de Recife, bairro Água Fria.

Aparecida – Mulher negra, estatura baixa, cintura larga, Mãe de Bruno. Tem sua casa no mesmo terreno em que fica a casa de Bruno. Nas cenas que se passam em 1988 tem 40 anos. Em 2002, 54 anos.

Amanda - Mulher branca, cabelos loiros e cacheados, 25 anos (2002) moradora de São Paulo. Catirina do Maracatu Nação Estrela Dourada.

Juliana - Mulher branca, cabelos castanhos e lisos, 20 anos (2002), moradora do Rio de Janeiro. Catirina do Maracatu Nação Estrela Dourada.

Zulmira – Mulher parda, 18 anos (2002), semblante com traços indígenas, estatura baixa, cabelos lisos e pretos. Moradora de Belo Horizonte. Catirina do Maracatu Nação Estrela Dourada.

Lucival – Homem negro, alto, forte, 20 anos (2002). Sobrinho de Bruno.

### **NÚCLEO DE COMPONENTES DO MARACATU**

Rosinete - Rosinete, mulher parda, baixa estatura, cabelos enrolados abaixo dos ombros. Nas cenas do ano 2000, tem 35 anos. É a Rainha do Maracatu Nação Águia.

José – Namorado de Rosinete, homem pardo, magro, estatura mediana, cerca de 20 anos de idade. Batuqueiro do Maracatu Nação Águia.

Mestre da Nação Suçuarana – Homem negro, alto, magro e elegante, 40 anos (2002). Mestre do Maracatu Nação Suçuarana.

Gabriela – Mulher negra, 23 anos (2002), traços delicados, alta, cabelos crespos. Filha de Alessandra.

Elias – Homem pardo, 18 anos (2002), alto e esbelto. Batuqueiro do Maracatu Nação Estrela Dourada. Tem um relacionamento secreto com Bruno (2002).

#### NÚCLEO DE CLARA EM AMBIENTE ACADÊMICO

Orientador – Homem branco, estatura mediana, professor universitário, escritor e artista plástico, cerca de 55 anos, morador da cidade do Rio de Janeiro. Orientador de pesquisa de Clara.

Membro da banca 1 - homem branco, cerca de 40 anos, professor universitário.

Membro da banca 2 - mulher branca, cerca de 50 anos, professora universitária.

#### NÚCLEO DE CAIO

Mãe de Caio - 30 anos (2002), negra, magra, sambista de galeria.

Pai de Caio – 35 anos (2002), homem branco, magro, 40 anos, Mestre Sala do Acadêmicos dos Bambas.

Danielle - Mulher branca, 20 anos(2002), , moradora do bairro Boa Viagem. Namorada de Caio.

Onofre – Homem branco, 50 anos, cabelos lisos e grisalhos apresentando calvície, cintura larga, pai de Danielle, morador do bairro Boa Viagem.

Idalina – Mulher de 40 anos, magra, parda, cabelos castanhos alisados, mãe de Danielle, moradora do bairro Boa Viagem.

Policiais – 3 homens adultos vestidos com farda e armados.

#### NÚCLEO DE LEONYDIO

Irmã de Leonydio – mulher parda, cabelos castanhos enrolados e curtos, esbelta. Moradora do Alto José do Pinho. Esposa de Aroldo e irmã de Leonydio.

Mãe de Leonydio – Mulher negra, cabelos castanhos alisados na altura dos ombros, alta. Moradora do Alto José do Pinho. Mãe de Leonydio

#### NÚCLEO DE MAURIENE E AYLLA

Pai de Aylla - 25 anos (2002), pardo, estatura mediana, magro. Morador do Alto José do Pinho.

#### NÚCLEO DE TASSIANE

Nicholas – Rapaz branco, cabelos crespos e curtos, magro, estatura mediana, filho de Tassiane, mora com a mãe. Em 2002, tem 2 anos e em 2024, tempo atual, 24 anos.

## ANEXO II

### MARACATU, MEU AMOR

#### ARGUMENTO

Conhecemos Clara, personagem inspirada na pesquisadora responsável pelo processo de criação do roteiro deste filme. Em imagens sobrepostas que datam de 2002 a 2024, ao som de um coco, vemos Clara assistindo, aprendendo e viajando em busca do Maracatu de Baque Virado. A sequência de imagens encerra-se com Clara em desmaio sendo sustentada por braços amigos e, a seguir, a imagem de Dona Joventina, uma calunga de maracatu. As imagens, com o passar do tempo, vão apresentando-se, cada vez mais, colorizadas em tons amarelados e suaves. A colorização em tom amarelado e suave será um procedimento que se repetirá em todas as cenas situadas em tempo atual.

Na Zona Norte de Recife, em tempo atual, acompanhamos uma mulher negra aparentando cerca de 40 anos de idade, subir uma escadaria, passar entre lençóis brancos de um quintal simples e chegar a uma varanda ampla onde Clara está dobrando lençóis. Logo, outras mulheres chegam também ao local, preenchendo-o em seus afazeres de corte, costura e colagem em figurinos. A casa pertence a Mestre Bruno, homem negro de 54 anos, aparência jovial, cabelos enrolados e curtos, que rege e diverte o grupo como a uma orquestra. O rádio toca a música "Seu Grito", de Dona Aurinha do Coco e, ao ouvi-la, Mestre Bruno começa a contar a história de Rosinete, uma rainha de maracatu que fora assassinada há alguns anos.

Ouvindo a história contada por Mestre Bruno, Clara começa a imaginar Rosinete sendo surpreendida por um rapaz com um beijo na boca, dentro de sua casa, desvencilhando-se do rapaz com certa malícia e regendo o baque do Maracatu Águia. Quando Clara se distrai imaginando a vida de Rosinete, distrai-se também do seu serviço de bordado, fazendo com que Bruno chame sua atenção. Nós acompanhamos, em imagens e sons, essas idas e voltas de Clara, entre Rosinete e o tempo presente da ação até que, em uma mudança brusca de cenário, mas não de personagens, somos transportados para um bar no Rio de Janeiro.

Como que guiados pelo processo criativo de Clara, passamos a saltar de um espaço para outro em cenas que nos respondem como e com quem Clara desenvolverá essa proposta. No bar, enquanto tomam uma cerveja, Clara conta a Mestre Bruno que deseja realizar um filme inspirado nas histórias de pessoas do maracatu. Mestre Bruno orienta-a a apresentar sua proposta à Rainha da Nação. Na casa da rainha, Clara recebe o apoio da Nação, todavia, uma

imposição já lhe é colocada: construir essa história apenas com integrantes do Maracatu Nação Estrela Dourada. Clara aceita a condição. Em resposta, voltamos à Rosinete, que, em protesto, encerra o toque e olha para a câmera.

Voltamos ao quintal de Marivalda, onde começam a chegar os participantes do projeto. Clara prepara equipamentos para começar uma filmagem. Enquanto isso, ouvimos, em voz over, o orientador acadêmico de Clara, sugerindo que ela considere incluir em seu filme o processo de criação do mesmo. Mauriene, Aylla, Bruno, Tassiane, Leonydio, Alessandra, Caio, Iolanda e Clara sentam-se, em roda, e conversam sobre histórias de amor vividas no e pelo Maracatu. Clara aproveita para compartilhar com o grupo sobre a personagem que a motivara a criar esse projeto, Rosinete. Diante do silêncio dos participantes, Clara resolve perguntar quem da Nação poderia substituir esse personagem trazendo à história alguém que tenha feito parte da Nação e que hoje seja considerado um de seus eguns. Em um exercício de memória coletiva, Bruno, Alessandra, Mauriene e Caio contam um pouco da história de um artista plástico que trabalhava nos figurinos e também ensinou seu ofício para os que hoje estão à frente da Nação. Ao final dessa conversa, ouvimos Leonydio dizer: “Agradeço às do passado, agradeço muito a quem veio lá do passado que rodavam a sua saia, para hoje, a gente, os mais novos, tá rodando a nossa saia.”

Voltamos a 1988, em época de carnaval. No quintal da casa de Aroldo, composto por quadros e esculturas feitas de material reciclável, Aroldo trabalha na finalização de um bordado e experimenta aplicá-lo sobre um tecido. Aroldo pega uma caixa e, abrindo-a, espalha pedras sobre o tecido. Aroldo apaga seu cigarro e liga um rádio antigo através do qual ouvimos uma música brega de sucesso na época.

Na mesma época, ainda ouvindo a mesma música, na casa de Bruno, sua mãe recolhe roupas brancas em um varal. Bruno, em seus 18 anos, está no banheiro preparando-se para sair de casa. Ele tem como destino a sede do Maracatu Nação Águia para pegar uma fantasia de dama para desfilar no carnaval. A mãe de Bruno acompanha seus movimentos, de forma protetora e severa. Bruno desce a escadaria de sua rua. A música brega dá lugar ao som dos tambores de maracatu. Os passos de Bruno seguem o ritmo das alfaias no toque da marcação. Na rua, Bruno passa por Caio, aqui ainda um menino de 11 anos, caminhando junto aos seus pais, que lhe puxam as orelhas quando o menino debocha de Bruno, chamando-o de frango. Nessa cena, ouvimos, em off, a voz de Bruno e, depois a de Caio, narrarem seu primeiro contato com o carnaval.

Na sede do Maracatu Águia, Bruno pede à Rosinete uma roupa de dama e a mesma nega-lhe, oferecendo, em lugar, uma roupa de escravo. Bruno não aceita dançar como escravo

e sai, desistindo de desfilar no maracatu naquele ano. Ao caminhar para sua casa pela escadaria da Rua 21, Bruno passa em frente ao quintal de Alessandra, mulher negra de 30 anos de idade, então rainha do Maracatu Nação Suçuarana. Alessandra vê Bruno passar e o chama para que este lhe ajude a forrar a sua gola. Durante a conversa, Bruno conta a recusa da outra Nação em lhe dar roupa para desfilar. Alessandra, que já conhecia Bruno desde os desfiles da Escola de Samba Acadêmicos dos Bambas, convida Bruno e pede que ele leve a roupa que desfilou no samba no ano anterior. Bruno aceita e vai em sua casa buscar a roupa. No portão, ao despedir-se de Bruno, Alessandra vê passar Tassiane e seu filho de 2 anos de idade. Alessandra pergunta a Tassiane quando sua criança vai desfilar no carnaval. Tassiane afirma que um dia ele vai.

Em frente à casa de Alessandra, dependurado no muro, está Caio e seus amigos, que proferem deboches às pessoas que passam na frente da casa e depois escondem-se. Alessandra vê a situação e chama Caio. Receoso, o menino entra no quintal de Alessandra e é surpreendido com o convite para desfilar de lanceiro no maracatu. Caio, titubeia, mas aceita.

À mesma época, vive Leonydio, um menino de 9 anos de idade, alto, com sobrepeso, morador do Alto José do Pinho. Leonydio sofre de depressão não diagnosticada, vivendo momentos de isolamento social, saindo desse estado apenas para as atividades que tem relação com os figurinos do maracatu a convite de seu cunhado. Leonydio tem uma caixinha onde cultivava pequenas gotas de alegria. São peças, pedras e retalhos de figurinos. Aroldo, seu cunhado, é artista plástico, integrante do Maracatu Nação Suçuarana, onde é responsável pela confecção de figurinos da corte e desfila com o personagem Rei a Mar.

Na sede do Maracatu Nação Suçuarana, Aroldo está ajudando a distribuir os figurinos, Leonydio observa o movimento de um canto. Bruno veste sua roupa de dama. Alessandra está pronta. Caio arruma uma confusão com o Mestre da bateria, mas, enfim, consegue seu figurino e veste-o. O Mestre resolve fazer um esquentar, apita e, em resposta, a Nação Suçuarana executa seu baque. Todos dançam. Bruno gira sua saia, fazendo levantar a poeira da rua de terra, que marca uma passagem de tempo.

Ano 2002, vésperas de carnaval em Recife. Após 14 anos, vemos que o reinado de Alessandra na Nação Suçuarana, feito a convite na época, serviu-lhe como entrada no Maracatu, porém seu destino seria salvaguardar e reger o Maracatu Nação Estrela Dourada, que hoje, tinha sede em sua casa. Bruno, Aroldo e Caio acompanharam Alessandra nessa passagem.

Nessa época, Bruno, aos seus 32 anos, é responsável por uma Casa de Santo dedicada ao culto da Jurema Sagrada. A casa é frequentada por Mauriene, Aylla, entre outros moradores de Recife e também visitantes de grupos de maracatu de outros Estados como Clara. A ocasião é a festa de Mestre Paulina e, nela, somos conduzidos em um velar e desvelar do ritual e das

peessoas através do movimento como o preparo das comidas e do espaço e um flerte inoportuno entre Clara e Lucival. Após o evento religioso, enquanto todos estão em atitude relaxada no quintal, Mauriene revela o desejo de Aylla desfilhar no Maracatu. Bruno começa a idealizar um figurino para Aylla e avisa à Mauriene que se prepare para o trabalho que isso lhe trará.

É dia quando Mauriene atravessa o carnaval no centro de Recife para comprar materiais para o figurino de Aylla. Em uma loja, Mauriene encontra Leonydio, 23 anos, e Aroldo, 49 anos. Aroldo sente-se mal e senta-se, socorrido por Leonydio.

Na fachada de uma casa, no Alto José do Pinho, Zulmira tem um saco preto de 100 litros em uma das mãos e chama pelo nome Tassi. Tassiane chega ao portão e recebe das mãos de Zulmira o saco, utiliza as duas mãos para sustentá-lo, pergunta à Zulmira se o saco era para ela mesma. Diante da confirmação de Zulmira afirmando que a rainha Alessandra mandou que lhe entregasse. Na casa de Tassiane, em um cômodo que divisa a sala, a cozinha e um altar que traz elementos do candomblé e adereços de afoxés, Tassi abre o saco e começa a tirar de dentro dele, surpresa, um figurino de dama da corte. Tassiane, guarda o figurino dentro do saco novamente, conversa rapidamente com suas entidades e sai de casa. Em seu caminho, Tassiane cruza com Mauriene e Aylla em uma situação de violência. O pai de Aylla, embriagado, tenta tirar a menina dos braços de Mauriene, alegando que a filha dele não irá participar das macumbas dela. Tassiane e outros que estavam próximos, intervêm e ajudam Mauriene e Aylla a seguirem caminho. Aylla fica abalada, mas, com a ajuda de Mauriene e Tassiane, recupera-se. As três seguem para a sede da Nação que já conta com várias pessoas tentando resolver seus problemas. Bruno está resolvendo com a rainha o que vão fazer para colocar na cabeça dos lanceiros. Para testar o figurino dos batuqueiros, está Elias. Mauriene consegue entrar, veste Aylla e mostra para a rainha. Após a saída de todos, Tassiane toma coragem e conversa com a rainha sobre seu caso, aceitando o convite para desfilhar no maracatu.

Em tempo atual, as relações amorosas de Bruno e Elias, Caio e Danielle são introduzidas na história a partir do relato de seus protagonistas. Caio, em tempo presente, conta que viveu uma história de amor com a moça que era de classe alta, família de Boa Viagem (bairro nobre de Recife) e que ele gostava muito dela, mas a família fez tudo desandar. Bruno, em segredo, conta a Clara que viveu uma paixão com um rapaz que foi batuqueiro do Estrela, mas que o rapaz não se aceitava na sua homossexualidade, então tudo tinha que ser escondido e que isso gerou uma grande confusão.

Voltando ao ano 2002, vemos as histórias contadas por Caio e Bruno serem introduzidas durante e logo após o ensaio do Maracatu Nação Estrela Dourada em montagem paralela. Bruno e Elias descem a escadaria da rua 21 trocando confidências, mas se separam quando chegam ao

local de ensaio. Caio está no local, trajado como se fosse para um ocasião especial, é o dia de conhecer os pais de Danielle, sua namorada. O pai de Danielle, acompanhado de sua esposa, expressa rejeição ao local desde sua chegada. Quando Caio começa a tocar junto à sua Nação, vê uma discussão entre Onofre e Danielle que termina com Danielle entrando no carro e pai e pedindo, com um gesto para Caio ligar para ela.

Após o ensaio, Caio tenta falar com Danielle ao telefone, mas faltam-lhe fichas para concluir a conversa no orelhão, tendo que ir para casa frustrado naquele dia. Por outro lado, Bruno e Elias encontram-se no portão da casa de Bruno para passarem a noite juntos.

Se a noite trouxe bom desfecho para Bruno e Elias, a manhã revelou seu oposto. Ao acordar, Elias despede-se de Bruno com poucas palavras, sem contato físico. Algumas horas depois, Stephany, uma moça de 16 anos, bate à porta de Bruno à procura de Elias, diz ser a namorada do rapaz e acusa Bruno de ter feito algum trabalho espiritual para dominá-lo. Bruno ouve e aconselha a menina. Após a saída de Stephany, Elias retorna e pede a ajuda de Bruno para livrar-se de Stephany. Desta vez, Elias acusa Stephany de fazer trabalho para ele. Bruno encontra uma saída desse triângulo amoroso ao qual ele se descobre atrelado quando propõe a Elias que escolha se ele quer uma ajuda da religião para limpar de seu caminho o que estiver lhe fazendo mal ou se ele quer seguir como amante? Na visão de Bruno, esses seus dois lados não poderiam misturar as fronteiras. Elias fez sua escolha e Bruno passou-lhe a receita do trabalho que deveria ser preparado.

Caio e Danielle encontram-se na praia de Boa Viagem, de dia. Resolvem encarar as dificuldades e ficar juntos. Danielle decide que é o momento de o casal passar uma noite juntos.

Uma ambulância estaciona em frente a casa de Aroldo, que é transportado em uma maca. Leonydio assiste à saída de Aroldo, vai até seu quarto, abre, sobre a cama, os figurinos nos quais Aroldo estava trabalhando e experimenta algumas peças sobre os mesmos.

Na madrugada, na sala de costuras da Nação, Leonydio assiste ao desfile das escolas de samba de São Paulo. Alessandra procura acolher Leonydio, pergunta sobre Aroldo. Leonydio tem pouca informação para dar. Alessandra pergunta se ele acha que consegue fazer o que falta nos figurinos. Leonydio diz que sim e pergunta à rainha, caso sobre figurino ou ele faça um a mais, se ele pode desfilar. Alessandra confirma veementemente. Leonydio volta a costurar, mas ao ver na tela uma musa de bateria vestida de verde e branco, teve a ideia de criar um personagem para ele, a Musa, que até então não existia no maracatu.

Em tempo atual, na sala de aula de uma universidade, Clara passa por seu exame de qualificação. Na tela que Clara parece ter exibido à sua banca, vemos uma imagem de alguém parecido com Leonydio em uma fotografia de ângulo e enquadramento muito similares à cena

que acabamos de ver. De frente para Clara, há três pessoas de pele branca, 2 homens e 1 mulher, que não conseguimos ver claramente. A voz em off de uma mulher faz perguntas e comentários a Clara, em volume que vai abaixando gradativamente, de maneira que, após a primeira pergunta, ouvimos apenas partes de seu discurso, porém captamos um tom incisivo e grave em sua voz.

Voltando ao ano de 2002, em montagem paralela, acompanhamos a noite do Desfile do Maracatu Nação Estrela Dourada no Centro de Recife. Aylla prepara-se para sua estreia com a ajuda da avó e da mãe. Leonydio chega ao cortejo maquiado, carregando o figurino de seu personagem do qual só tem ciência a rainha e sua filha. Bruno busca Elias com o olhar enquanto se organiza. Alessandra se dá conta de que a capa da rainha não veio e coapta Iolanda para sair em sua busca enquanto vai resolver outro problema, a ausência de uma das damas de paço. Alessandra pede à Tassiane para carregar a bruxa de pano.

Uma grande chuva anuncia o aumento das complicações. Os batuqueiros protegem seus instrumentos com capas de chuva, sacos plásticos e buscando lugar embaixo das marquises.

Caio e Danielle estão em clima de romance quando são surpreendidos pela chegada de Onofre, atirando para o alto e, em seguida, apontando sua arma para Caio. Com a intervenção de alguns batuqueiros e, em seguida, de policiais, Onofre é levado para prestar esclarecimentos na delegacia. Danielle pede a Caio que a acompanhe. Caio diz que não pode, porque o desfile da Nação é sagrado. Ambos se olham incompreendidos. Caio diz a Danielle que é melhor ela ir com a família dela e ele ficar com a família dele.

A chuva começa a diminuir. Voz do locutor anunciando o final do desfile da Nação que está na passarela. Som de sirene de carro de polícia se afastando. Iolanda sai debaixo do ônibus.

O salto do sapato direito de Clara quebra-se. Clara vai até Mauriene e pergunta o que ela pode fazer. Mauriene sugere que Clara fale com a princesa Gabriela.

Tassiane recebe a Bruxa de pano das mãos da rainha e pergunta se ela pode mesmo, pois ela é feita no santo, mas não fez a preparação para portar a calunga. Alessandra diz que confia nela. Tassiane, embriagada de amor pela boneca, aceita.

Bruno lança o olhar entre os batuqueiros como que procurando alguém que não encontra.

No caminho, o outro salto de Clara se quebra e o sapato vai se desmanchando. Clara percebe que não poderá desfilas e diz ao seu par que procure outra dama que tenha roupa no mesmo tom que eles. Lucival segue com Clara, afastando-se da concentração.

Leonydio vestido de Musa, personagem que criara na noite anterior, usa uma faixa, passa por todo o cortejo atraindo olhares curiosos.

Iolanda chega até Gabriela e diz a ela que não encontrou a capa da rainha. Ouve-se o apito do Mestre da bateria.

A bateria e a corte começam a se encaminhar em formação para a entrada do cortejo.

Mauriene diz a Bruno que não estão encontrando a capa da rainha.

Bruno diz que peguem a capa do Rei, pois de acordo com o regulamento o Rei pode entrar sem capa, mas a rainha não. Ouve-se o segundo apito do Mestre.

Enquanto os brincantes tomam seus lugares, já em sua posição de princesa, Gabriela pede ao Rei que passe sua capa à Rainha. Iolanda ajuda a vestir a capa na Rainha enquanto a Nação caminha para a entrada do cortejo. A chuva cessa. Som de fogos de artifício.

Clara e Lucival caminham, afastando-se do cortejo e passam por uma barraca, onde 2 homens e 3 mulheres estão, uns bebendo à mesa e outros servindo. Um dos homens pergunta à Clara porque ela não vai desfilar. Ao ouvir o caso, pergunta por um sapato que estava ali. Uma mulher pega o par de sapatos e entrega à Clara.

Em frente à bateria, o Mestre faz soar o terceiro apito. Os caixeiros executam a chamada, os gonguês, mineiros e agbês os acompanham, as alfaias respondem e todos pulsam no ritmo do maracatu entrando na passarela.

Clara e Lucival correm em direção ao cortejo que já começara a entrar e assumem suas posições.

A seguir, vemos nossos personagens triunfando na passarela. Na arquibancada Elias e o pai de Aylla assistem ao cortejo.

Voltamos a ouvir os relatos dos participantes da pesquisa, em tempo atual, que narram a cena que acabamos de ver ser desenvolvida. Leonydio menciona seu medo de perder a disputa do carnaval porque ele inseriu um novo personagem.

Escutamos os relatos dos integrantes da pesquisa, Leonydio, Ivete, Tassiane, Aylla, Alessandra, Mauriene, Bruno, Clara e Caio sobre amor e maracatu junto a imagens do pós-carnaval, no Centro de Recife e nas ruas do Alto José do Pinho. Dos relatos, passamos à voz de um locutor anunciando as notas do Maracatu Nação Estrela Dourada: “nota 10”. Ouve-se, também em V.O. a comemoração de um grupo de pessoas.

O som nos leva à cena que ocorre no Pátio de São Pedro, ainda em 2022, no dia da apuração dos desfiles das agremiações carnavalescas de Recife. A Nação Estrela Dourada ganha o campeonato. Todos estão comemorando na praça.

No telefone público da recepção de um hospital, Leonydio recebe a notícia que o Estrela tinha ganho o carnaval, mas, paralelamente, vê sua família desabar em prantos ao falar com o médico de Aroldo.

Com a vitória, mas também a perda de Aroldo, a rainha decide dedicar esse carnaval a ele, discursa e pede ao mestre que faça os tambores ecoar.

O som da festa para Aroldo leva-nos ao tempo atual, noite dos tambores silenciosos, quando os personagens e participantes da pesquisa dançam e tocam com seus eguns. Entre eles está Aroldo, vestido com seu caboclo.

**ANEXO III****MARACATU, MEU AMOR****REUMO DA ESCALETA****Distribuição de cenas por ano/conflito em atos****PRÓLOGO**

2002 a 2024 - Cena 1

**1° ATO**

1988 - 11 a 29.

2000 – 3, 4, 6, 9 (história de Rosinete).

2024 - cenas: 1, 2, 5, 7, 8, 10.

2024 – V.O.: 16, 17.

**2° ATO**

2002 – 30 a 41, 42 a 47, 49 (montagem paralela).

2024 - cenas: 42, 48.

**3° ATO**

2002 – 50 a 62, sequência de cenas de 64 a 96, 97, 98, 100 a 103

2024 - cenas: 63, 99.

2024 – V.O.: 98, 96.

**EPÍLOGO**

2024 - Cena 104

## ANEXO IV

### MARACATU, MEU AMOR

#### ESCALETA DETALHADA

#### PRÓLOGO

##### CENA 1

Montagem: Clara conhecendo o maracatu do Rio a Recife.

Ouve-se um coco de Dona Selma. Como peças de um mosaico, vemos justapostas diversas cenas que mostram os primeiros contatos de CLARA com o maracatu de baque virado e sua ida à Recife: Clara está numa sala ampla acompanhando uma oficina de dança junto a outras alunas; Clara assiste um cortejo de maracatu nos Arcos da Lapa/RJ; num pedaço de papel é escrito um número de telefone de Recife; Corpo feminino veste a camisa de um grupo de maracatu; a vista pela janela de um avião em movimento; a entrada do bairro Mangueira, em Recife/PE pelo acesso da Avenida Norte até o início da escadaria da Rua Azurita vista pelos olhos de Clara; saias de chita passando pela máquina de costura; uma galinha é sacrificada; cordões de miçanga passam das mãos de uma pessoa às de outra; o cordão de catirinas do Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife dança na avenida; Clara bebe Axé em Olinda; Noite dos tambores silenciosos de Olinda; Clara tem uma espécie de apagão e alguém a segura; a imagem de Dona Joventina. As imagens, com o passar do tempo, vão apresentando-se, cada vez mais, colorizadas em tons amarelados e suaves. A colorização em tom amarelado e suave será um procedimento que se repetirá em todas as cenas situadas em tempo atual.

## 1º ATO

### CENA 2

TEMPO ATUAL. MANHÃ. Pela ESCADARIA DA RUA AZURITA uma CONCEIÇÃO, MULHER NEGRA DE 40 ANOS conduz a entrada À CASA DE MESTRE BRUNO onde CLARA está dobrando lençóis na VARANDA DOS FUNDOS. Outras mulheres chegam à varanda da casa. Mestre Bruno conta a história de Rosinete.

### CENA 3

ANOS 2000. DIA. INTERIOR DA CASA DE ROSINETE, às vésperas de um ensaio do Maracatu Nação Águia. Encontro furtivo amoroso de Rosinete e um rapaz mais jovem.

O ambiente é preenchido por um vozerio que vem do lado de fora da casa. Rosinete entra trazendo, nas costas, uma alfaia de macaíba pintada com as cores vermelha e branca. Ela apoia a alfaia no chão, passa por um corredor em direção à cozinha, abre a geladeira e pega duas garrafas grandes de plástico com água. Rosinete fecha a porta da geladeira e é surpreendida pela chegada de um RAPAZ que aparenta ser mais jovem que ela cerca de 10 anos. O rapaz abraça Rosinete e rouba-lhe um beijo na boca. Entre risos, Rosinete desfruta do beijo, porém desvencilha-se do rapaz e caminha em direção à porta de saída da casa. O rapaz vai atrás de Rosinete.

### CENA 4

ANOS 2000. DIA. NA FACHADA DA CASA, ROSINETE sai pela porta carregando as garrafas d'água, distribui-as e troca palavras breves com algumas pessoas que vem até ela. Ouve-se a VOZ OVER DE BRUNO falando com Clara.

### CENA 5

TEMPO ATUAL. DIA. VARANDA DE BRUNO. Bruno chama a atenção de CLARA sobre uma peça que ela está cozendo. Clara diz ao Mestre que passou um filme na cabeça dela e volta a cozer com a orientação de ZULMIRA. Os olhos de Clara nos levam de volta à:

### CENA 6

ANOS 2000. DIA. FACHADA da casa de ROSINETE rege o baque em frente à sua casa.

## CENA 7

TEMPO ATUAL. NOITE. Num BAR DO RIO DE JANEIRO, CLARA olha para MESTRE BRUNO. Eles estão tomando uma cerveja num bar no Rio de Janeiro. Clara começa a contar, um pouco insegura, sobre seu projeto de pesquisa de construir um roteiro de cinema com histórias do maracatu, não do maracatu em si, mas das pessoas... Mestre Bruno ouve e intervém na proposta de Clara, diz que ela precisa conversar com a rainha.

## CENA 8

DIA. NO QUINTAL DA RAINHA ALESSANDRA, ela e CLARA conversam. Decidem, por indicação da rainha, realizar a proposta apenas com pessoas da sua Nação.

## CENA 9

ANOS 2000. DIA. FACHADA da casa de Rosinete. ROSINETE apita para o baque parar e olha para a câmera.

## CENA 10

TEMPO ATUAL. NOITE. NO QUINTAL DE ALESSANDRA, esta e CLARA olham para trás. Vemos que Clara tem em suas mãos um pote e algumas bolsas pousadas a seus pés. Entram pelo portão os outros participantes do projeto: MAURIENE, AYLLA, BRUNO, TASSIANE, LEONYDIO, CAIO E IOLANDA.

Os participantes da pesquisa vão se organizando no espaço, cumprimentando-se, Clara vai ajustando a câmera e o gravador de voz. Todos se sentam em roda e começam a conversar. VOZ OVER DO ORIENTADOR de Clara fala sobre o processo de construção dentro da diegese, dentro do documentário.

Em roda, Clara explica sua proposta e os participantes dão depoimentos. Aqui, imagens e vozes dos personagens, alternam-se com os reais participantes do projeto de pesquisa.

Clara fala sobre a história que a inspirou a criar o filme e pergunta se tem alguém da nação cuja falta é sentida até os dias atuais. Os participantes falam de Aroldo, sem citar seu nome.

Como fala final, ouvimos Leonydio dizer: “Agradeço às do passado, agradeço muito a quem veio lá do passado que rodavam a sua saia, para hoje, a gente, os mais novos, tá rodando a nossa saia.”

## CENA 11

1988, VÉSPERA DE CARNAVAL EM RECIFE. DIA. PEQUENO QUINTAL NA CASA DA FAMÍLIA DE AROLDO. No quintal, vê-se esculturas feitas com materiais reaproveitados e pinturas, algumas penduradas e outras encostadas à parede. Som de máquina de costura. As mãos de Aroldo passam um tecido pela máquina, finalizando uma costura. As mãos de Aroldo pegam o tecido costurado, levando-o até uma mesa onde experimenta uní-lo a uma grande saia rodada que está aberta sobre a mesa. Aroldo pega uma caixa e abre-a, fazendo com que várias pedras e contas coloridas espalhem-se sobre o tecido. Aroldo pega uma da pedra azul e posiciona-a sobre o tecido que acabara de costurar. Aroldo bate as cinzas de um cigarro de filtro amarelo em um cinzeiro que está ao lado da máquina de costura e liga um rádio antigo, que toca uma música brega de sucesso da época.

## CENA 12

CASA DE MESTRE BRUNO. DIA. A música da cena anterior continua a ser executada, porém, como se viesse de outro cômodo. A MÃE DE BRUNO, APARECIDA, recolhe roupas brancas do varal. De repente, para e olha desconfiada para dentro de casa.

## CENA 13

MESMO DIA. BANHEIRO DO CASA DE MESTRE BRUNO. A música que ouvimos na cena anterior toca em um rádio que está nesse ambiente. Bruno pega um porta batom estampado em tecido azul claro, abre-o e tira de dentro um batom vermelho. Ele pega o batom e passa na boca. No espelho, parte do rosto de Bruno, homem negro, 18 anos, estatura mediana, é refletido enquanto ele se olha ao executar a ação de passar o batom em sua boca de maneira bruta. Ouve-se a voz de Aparecida, mãe de Bruno. Aparecida pergunta a Bruno se ele vai sair. Bruno, que está dentro do banheiro, guarda o batom dentro do porta-batom com cuidado, e guarda o porta-batom em uma Pochete, tira o batom dos lábios com um pedaço de papel higiênico, termina de vestir uma Bermuda Jeans enquanto responde à mãe que vai sair sim, com a benção de Deus, Seu Zé e de todas as pombas-gira.

## CENA 14

BRUNO abre a PORTA DO BANHEIRO QUE SE CONECTA AO QUINTAL da casa e dá de cara com sua mãe. APARECIDA tem a Camiseta de Bruno apoiada sobre os seus ombros. BRUNO pede benção à sua mãe beijando a mão dela. Aparecida entrega a camisa a Bruno

mantendo-se no mesmo lugar. Bruno pega a camisa, veste-a e sai. Aparecida acompanha a saída de Bruno movendo apenas sua cabeça com olhar firme, porém amoroso.

## SEQUÊNCIA DE CENAS

### CENA 15

DIA. BRUNO sai pelo PORTÃO de sua casa, que se localiza no meio de uma ESCADARIA. O som da música brega agora parece distante e vai diminuindo de volume até tornar-se inaudível. BRUNO desce a escadaria de cabeça erguida. Em seu trajeto pelas ruas da Zona Norte, seus passos sincronizam-se com o SOM DAS ALFAIAS DO MARACATU, que vai aumentando, em volume, ao longo do trajeto.

### CENA 16

PELAS DIFERENTES RUAS, algumas de paralelepípedo, outras de terra, algumas com esgotos abertos, outras com sacos de lixos amontoados, pelas quais passa BRUNO, algumas pessoas, que estão no portão ou na janela de suas casas, cumprimentam-no. Outras pessoas saem de suas casas ou das esquinas, em grupos ou sozinhas, seguindo na mesma direção de Bruno.

Ouve-se a voz de Bruno narrando seus primeiros contatos com o maracatu de baque virado.

Entre as pessoas que Bruno encontra no caminho, vemos Caio, ainda menino, acompanhado de seus pais.

### CENA 17

Na MESMA RUA ONDE CAMINHA BRUNO, CAIO, 15 anos, negro, estatura mediana, magro, sai pelo portão com a cara emburrada, seguido de sua MÃE, 33 anos, negra, magra, vestida com adereços de carnaval e seu PAI, homem branco, magro, 40 anos, também vestido para o carnaval. A mãe e Caio despedem-se do pai e seguem na mesma direção de Bruno.

VOZ OVER DE CAIO narra sua relação com o carnaval na infância.

O menino anda com os braços cruzados pela rua e a mãe lhe chama atenção. A mãe de Caio tem o passo acelerado e briga com Caio para que ele a acompanhe. Ambos passam por Bruno e a mãe de Caio cumprimenta-o. Caio debocha de Bruno pra si mesmo chamando-o de frango. A mãe puxa a orelha de Caio.

FIM DA SEQUÊNCIA DE CENAS

## CENA 18

CASA DE LEONYDIO e sua família no ALTO JOSÉ DO PINHO. LEONYDIO, 9 anos, está deitado em sua cama olhando para o céu através de uma fresta da janela do seu quarto. Ouve-se vozes do lado de fora do quarto. As vozes são da mãe de Leonydio conversando com Aroldo. Aroldo pergunta por Leonydio. A mãe diz que continua na mesma, deitado o dia todo sem fazer nada, não lava nem as próprias cuecas. A mãe grita o nome de Leonydio. Dentro do quarto, Leonydio vira-se de bruços e tampa a cabeça com o travesseiro. De fora ouvimos a voz de Arnaldo dizendo pra que deixasse que ele falasse com o menino.

## CENA 19

BATIDAS NA PORTA DO QUARTO de Leonydio. AROLDO abre a porta do quarto com cuidado e olha para Leonydio antes de falar com ele. Aroldo chama Leonydio para o acompanhar na cidade, para comprar adereços de carnaval. Leonydio tira o travesseiro do rosto e pergunta se vai demorar muito. Aroldo dizia que eram só umas coisinhas, mas ele precisava de uma pessoa forte pra ajudar a carregar. Leonydio volta a cobrir o rosto. Aroldo diz que se ele ajudar pode escolher uma peça pra ele na loja. O menino se senta na cama e calça o chinelo. Aroldo acrescenta que a peça não fure os olhos da cara, porque ele vai precisar deles ainda pra fazer a fantasia. Leonydio esboça um sorriso.

## CENA 20

DIA, NO CENTRO DE RECIFE, LEONYDIO E AROLDO caminham e passam por Mauriane. Cumprimentam-se. Aroldo mostra para Leonydio os tecidos e as combinações que pretende fazer em sua fantasia. Leonydio empolga-se e faz alguns gestos delicados com as mãos. Dois rapazes de cerca de 18 anos passam por Leonydio, um deles grita “olha o frango”. Entre risos, o outro rapaz complementa “esse já tá bom pro abate”. Leonydio fala para Aroldo que está cansado e pede para se sentar. Aroldo diz que Leonydio deixe de prestar atenção na besteira dos outros e que vá escolher a peça que vai levar pra casa. Aroldo caminha pela loja seguido por Leonydio que tem os olhos marejados.

## CENA 21

DIA. BRUNO chega na SEDE DO MARACATU NAÇÃO ÁGUIA. Uma porta de garagem pintada de amarelo está aberta, suas paredes tem a pintura desgastada nas cores verde e vermelho. Muitas pessoas estão aglomeradas na frente dessa garagem pegando ou vestindo

roupas e adereços enquanto conversam. Bruno caminha até ROSINETE, 23 anos, saia florida até o joelho e camiseta amarela. Rosinete tem, atrás de si, figurinos, adereços e instrumentos. Bruno diz que veio buscar sua roupa. A mulher olha demoradamente para Bruno, vai até os fundos da garagem, pega uma muda de roupa de escravo e estende a mão para entregar o figurino a Bruno. Bruno diz que não é essa, que sua roupa é de dama. Rosinete diz que só tem essa. Bruno pergunta se ela tem certeza que não tem mais nenhuma e pede que ela dê uma olhadinha. Rosinete diz que as que tem é porque já estão separadas. Bruno diz que está bem, não pega a roupa e vira-se para a rua. Bruno caminha lentamente, olha ao seu redor e vê mulheres vestindo suas roupas de corte. Uma das mulheres gira a saia, outra está tentando aprender os passos. Homens caminham carregando bombos nas costas. Bruno encaminha-se para o pé de uma escadaria.

#### CENA 22

Quase no fim da ESCADARIA DA RUA 21, no Alto José do Pinho, BRUNO passa em frente a um portão onde vê ALESSANDRA, mulher negra de 34 anos de idade, magra e alta, com um lenço na cabeça, vestido florido sem mangas. VOZ OVER DE ALESSANDRA relembrando as antigas rainhas de maracatu.

#### CENA 23

ALESSANDRA está caminhando entre peças de roupas espalhadas no chão de seu QUINTAL DE CIMENTO QUEIMADO. BRUNO cumprimenta Alessandra e continua subindo cabisbaixo lentamente. Alessandra responde o cumprimento e chama Bruno. Bruno vai até o portão e pergunta em que pode ajudar. Alessandra diz que Bruno entre e a ajude a forrar de papelão a gola de seu vestido. Enquanto trabalham no figurino de Alessandra, esta e Bruno conversam. Alessandra pergunta se ele vai desfilas no maracatu. Bruno conta que lhe deram uma roupa de escravo, mas que ele que não desfila de escravo é nunca. Bruno termina o serviço e entrega a gola forrada à Alessandra. Alessandra convida Bruno a desfilas em outra Nação, na qual ela é Rainha. Bruno se anima, levanta-se e diz que vai agora mesmo em sua casa buscar a roupa que desfilara na Escola Gigantes do Samba no ano anterior.

#### CENA 24

PORTÃO DA CASA DE ALESSANDRA. DIA. BRUNO está saindo pelo portão, seguido de Alessandra. Passam, pela escadaria TASSIANE, 20 anos e seu FILHO, 2 anos. Alessandra

pergunta quando essa criança vai desfilar no maracatu dela. Tassiane diz que ele vai, um dia ele vai.

#### CENA 25

DIA. LEONYDIO entra em seu QUARTO, fecha a porta e pega, embaixo da cama uma CAIXINHA. Ouve-se som de televisão vindo de outro cômodo. Na caixinha que está nas mãos de Leonydio há pedaços de galões, pedras e outros elementos de figurino de maracatu. Leonydio tira do bolso uma pedra, guarda na caixa e depois guarda a caixa embaixo da cama novamente. AROLDO GRITA DE FORA do quarto “Bora, Leo. Tem muita coisa pra ajeitar aqui. Tá quase na hora da saída da onça” Leonydio responde que já vai. Arruma a cama e sai do quarto.

#### CENA 26

DIA. EM FRENTE À CASA DE ALESSANDRA, CAIO está com amigos da mesma idade PENDURADO NO MURO e vê um homem vestido com roupas de maracatu descer a escadaria. Caio e seus amigos gritam deboches para o rapaz que passa. O homem vestido de mulher ameaça bater em Caio e seus amigos. Estes se escondem. ALESSANDRA vai até o portão e chama por Caio. Caio bota só a cabeça no alto do muro. Alessandra chama o menino.

#### CENA 27

Caio entra no quintal de Alessandra com passos receosos. Alessandra olha pra Caio demoradamente e diz a ele que vá pedir à sua madrinha para ele ir brincar o carnaval com Alessandra, pra sair de lanceiro no maracatu. Caio titubeia e sai correndo.

#### CENA 28

FIM DE TARDE. CAIO, ALESSANDRA E BRUNO chegam na SEDE DO MARACATU NAÇÃO SUÇUARANA, onde AROLDO, já vestido de caboclo, distribui figurinos. Caio vai buscar seu figurino e mete-se em uma confusão com o Mestre da bateria, mas consegue pegar um figurino de lanceiro, com a ajuda de Aroldo.

#### CENA 29

FIM DE TARDE. O Maracatu Nação Suçuarana toca numa RUA DE TERRA, todos dançam. Bruno gira sua saia e, com o movimento, faz levantar a poeira do chão.

2º ATO

## CENA 30

ANO 2002. NA VARANDA DA CASA DE BRUNO, 35 anos. Há uma grande movimentação de PESSOAS VESTIDAS DE BRANCO COM CABELOS ÚMIDOS. A imagem da cena acompanha as ações pelo espaço como num passeio, revelando e ocultando certas partes do evento. Bruno fala pouco, está concentrado para o trabalho que será realizado. As pessoas que estão nos fundos da casa, preparam o espaço para uma festa de Jurema. MAURIENE está apagando o fogo de uma grande panela que se encontra sobre um fogareiro. AYLLA entrega um pequeno balde com vestígios de ervas para ZULMIRA. Ouve-se a campainha tocar. Bruno pede a CLARA para atender o portão. Acompanhamos Clara até uma PEQUENA VARANDA SITUADA NA ENTRADA DA CASA DE MESTRE BRUNO, à frente, já há algumas PESSOAS DE RECIFE e alguns VISITANTES DE OUTROS ESTADOS. Clara abre o portão e, por ele, entra o OGÃ da casa, homem pardo, muito magro, cerca de 20 anos, carregando seu tambor. O ogã cumprimenta a todos e segue para a varanda de trás. Em seguida, entra LUCIVAL, SOBRINHO DE BRUNO, homem negro de 22 anos, que cumprimenta a todos com muita simpatia. ZULMIRA chega à varanda da frente e avisa que Mestre Bruno pede que todos entrem. Clara e Lucival esperam todos entrarem e seguem, a passos lentos, a caminho do terreiro. Escuta-se as primeiras saudações da casa serem pronunciadas por Bruno, "Quem pode mais do Deus?..." seguido do toque do tambor. Ao passar pela porta da QUITINETE onde Clara está hospedada, Lucival entra pela porta trazendo Clara junto de si. Eles se beijam. CONCEIÇÃO passa pela porta da casa e diz algo como "Bora. Não é hora nem lugar." Lucival e Clara seguem para a cerimônia. Na varanda, Mestre Bruno canta ao som do tambor e o coro responde em voz e palmas.

## CENA 31

NOITE. Ainda escutamos o canto e as palmas, em volume que diminui gradativamente dando espaço ao som festivo da VARANDA DE MESTRE BRUNO após o evento. BRUNO está sentado bem à vontade com as pernas apoiadas em um banco. Seus AFILHADOS DE SANTO e também ZULMIRA, AMANDA e CLARA estão no local organizando o espaço enquanto bebem cerveja. MAURIENE, junto de AYLLA conversa com as visitantes sobre as expectativas do desfile de carnaval no Maracatu Nação. Bruno diz que Mauriene não desfila porque não quer. Mauriene concorda, mas aproveita pra contar que sua neta de 2 anos de idade é quem

gostaria de desfilar. Aylla confirma seu desejo a Bruno, que começa já a idealizar um figurino de dama para a menina e avisa a Mauriene que ela terá muito trabalho pela frente.

#### CENA 32

DIA. CENTRO DE RECIFE, VÉSPERA DE CARNAVAL, ouve-se o som de marchinhas executadas ao vivo. MAURIENE atravessa uma multidão de foliões.

#### CENA 33

Em uma LOJA, MAURIENE pergunta o preço dos materiais, pechinha, compra algumas coisas e pede pra guardar outras. Na loja, também estão AROLDI e LEONYDIO, que cumprimentam Mauriene. Aroldi fala sobre o figurino que está preparando para esse ano, diz que vai ser “um arraso”. Aroldi tem uma crise de tosse e Leonydio avista uma cadeira que leva Aroldi para se sentar. Aroldi pede a Leonydio que vá buscar as plumas.

#### CENA 34

DIA. Na FACHADA DA CASA DE TASSIANE, no Alto José do Pinho, ZULMIRA tem um saco preto de 100 litros em uma das mãos e chama pelo nome Tassi. TASSIANE chega ao portão e recebe das mãos de Zulmira o saco. Tassiane utiliza as duas mãos para sustentar o saco e pergunta à Zulmira se o saco era para ela mesma. Diante da confirmação de Zulmira, afirmando que a rainha Alessandra mandou que lhe entregasse, Tassiane entra em casa.

#### CENA 35

DENTRO DA CASA DE TASSIANE, em um cômodo que divisa a sala, a cozinha e um altar que traz elementos do candomblé e adereços de afoxés, TASSIANE abre o saco e começa a tirar de dentro dele um figurino da corte nas cores vermelho e dourado. Tassiane, guarda o figurino dentro do saco novamente, conversa rapidamente com suas entidades e sai de casa.

#### CENA 36

NOITE. Nas RUAS DO ALTO JOSÉ DO PINHO, caminham Mauriene e Aylla. Mauriene carrega o figurino de AYLLA em uma mão e dá a mão à menina com a outra. Mauriene vê adiante uma pessoa conhecida. É o PAI DE AYLLA, ZÉ ROBERTO, 25 anos, pardo, estatura mediana, magro, de bermuda jeans e sem camisa, está encostado em um bar segurando um copo de cerveja. Mauriene segura o passo por um momento, depois pega Aylla no colo e acelera o

passo tentando não ser vista por Zé Roberto. Zé Roberto vê Aylla e Mauriene e as chama. Mauriene pergunta o que é que ele quer. Zé Roberto se aproxima das duas e pergunta se Mauriene está levando a menina pras macumbas dela. Mauriene diz que está indo pro Maracatu Nação. Zé Roberto diz que filha dele não é macumbeira, que não vai desfilar coisa nenhuma e tenta tirar Aylla do colo de Mauriene, chamando pelo nome da menina. Mauriene eleva sua voz dizendo que Zé Roberto largue a menina. Tassiane, que passava por ali intervém em favor de Mauriene e, com a ajuda de outras pessoas que estavam ao bar bebendo, Mauriene e Aylla conseguem afastar-se e seguir seu caminho. Dois homens que estavam no bar chamam Zé Roberto com intenção de afastá-lo de Mauriene e Aylla. Aylla começa a chorar. Mauriene, já se distanciando de Zé Roberto, diz a si mesma que ele vai ver se ela vai sair ou não.

#### CENA 37

No ALTO DA ESCADARIA DA RUA 21, MAURIENE coloca AYLLA no chão e pergunta a Aylla se ela está bem. Aylla diz que sim, passando a mão em um dos seus braços. Mauriane diz a ela pra enxugar o rosto, bem bonita, pois hoje ela vai dançar maracatu do lado do Pai Bruno. Aylla enxuga o rosto e se esforça para sorrir, obedecendo a avó. Mauriane diz a ela que agora elas vão lá mostrar a roupa bonita dela pra rainha da nação. TASSIANE faz elogios à menina e desce a escadaria junto com Mauriene e Aylla.

#### CENA 38

PORTÃO DA SEDE DA NAÇÃO DE MARACATU ESTRELA DOURADA. Vários batuqueiros passam pelo portão carregando seus instrumentos e descem a escadaria em uma conversa animada. MAURIENE, AYLLA e TASSIANE cumprimentam os passantes e entram na sede e esperam abrir caminho para entrar.

#### CENA 39

Na SALA DE COSTURA, há 2 máquinas de costura, uma grande mesa com diversas roupas, há sacos de panos com roupas dentro, há uma pequena TV ligada onde está sendo exibido um desfile de escola de samba do Rio de Janeiro. MAURIENE, AYLLA E TASSIANE chegam à porta. GABRIELA, FILHA DE ALESSANDRA, está colocando peças de galão em um saco plástico. LEONYDIO espera Gabriela colocar as peças em um saco enquanto responde às perguntas dela sobre a saúde de Aroldo. Leonydio diz que ele fez uns exames e que para a semana vai consultar-se com o médico pra saber se precisa de operação. Alessandra, sentada em frente a outra máquina, conversa com Bruno sobre como irão improvisar o adereço de

cabeça dos lanceiros e a camisa dos batuqueiros. Mauriene que, até então, observava o movimento, junto a Aylla, cumprimenta a rainha e diz que essa é a princesinha que vai desfilar no maracatu. Alessandra diz à Aylla que ela vai dar o recado dela e pede pra ver a roupa da menina. Mauriane mostra a roupa. Gabriela diz que a menina é a dama mais formosa desse maracatu. Bruno também elogia Aylla e acrescenta que Mauriane vá descendo porque o ensaio já vai começar. Alessandra pega uma blusa com o símbolo da Nação e entrega a Mauriane dizendo que ela vista no dia do desfile pra acompanhar e ajudar na organização do cortejo. MAURIANE E AYLLA se despedem e SAEM da sala de costura.

#### CENA 40

MESMO LOCAL E PERSONAGENS. Entra ELIAS, BATUQUEIRO COM QUEM BRUNO TEM UM CASO SECRETO. Elias cumprimenta, primeiramente, a rainha beijando sua mão e, depois, a todos apenas com o olhar. Alessandra pede a Bruno que vista o figurino de batuqueiro em Elias. Elias diz à rainha que não tem tênis para desfilar. Alessandra decide que todos os batuqueiros desfilarão descalço nesse ano. ELIAS SAI. Alessandra pede a Bruno que desça também para acompanhar o ensaio e orientar a ala de dança. BRUNO SAI.

Depois que todos saem, Tassiane aproxima-se da rainha. Alessandra pergunta à Tassiane e pergunta se ela gostou da roupa. Tassiane abre um sorriso e busca uma confirmação verbal se o figurino era pra ela mesmo, diz que nunca desfilou em maracatu, só em afoxé. A rainha confirma e pergunta se pode contar com ela. Tassiane confirma sua participação.

#### CENA 41

BRUNO alcança ELIAS em um ponto da ESCADARIA e mostra a ele, discretamente, o presente que a mãe de Elias havia escolhido para dar à suposta namorada gringa de Elias: uma calcinha. Elias e Bruno CHEGAM AO FINAL DA ESCADARIA, no local do ensaio, onde estão muitos integrantes do Nação. Elias despede-se de Bruno com a frase “Até mais tarde” e ambos seguem em lados opostos da aglomeração.

#### CENA 42

EM TEMPO ATUAL, na sede do maracatu nação. CAIO conversa com CLARA contando uma história de amor que viveu no maracatu enquanto fumam um cigarro encostados no parapeito da varanda, observando a vista do Alto José do Pinho.

## CENA 43

De volta ao ANO 2002, no mesmo dia na rua AOS PÉS DA ESCADARIA, CAIO cumprimenta DANIELLE, SUA NAMORADA e SOGROS, ONOFRE E IDALINA, que estão trajados de forma a evidenciar que pertencem a uma classe social de maior poder aquisitivo. Ambos estão próximos a um carro novo que se encontra estacionado. Onofre vê três jovens passarem próximos a ele fumando um cigarro que compartilham. Onofre expressa indignação. O mestre da bateria apita e Caio, em resposta, despede-se da namorada com um beijo, pega seu instrumento e vai para junto dos batuqueiros.

## CENA 44

CAIO na formação, junto aos OUTROS BATUQUEIROS, observa Danielle, Onofre e Idalina.

## CENA 45

ONOFRE discute com DANIELLE. Onofre abre a porta do carro que estava estacionado próximo a eles e conduz Danielle pelo braço até a porta. IDALINA vai até Danielle, tira, com delicadeza, a mão de Onofre do braço de Danielle, troca algumas palavras com Danielle e a conduz até a porta do carona do mesmo carro. Danielle, antes de entrar no carro, faz um gesto para Caio, pedindo que telefone para ela. Ouve-se o apito do Mestre novamente e o baque começa a ser executado. O carro de Onofre afasta-se do local.

## CENA 46

CAIO, tocando seu instrumento, observa o carro de Onofre afastando-se.

## CENA 47

À FRENTE DA BATERIA, BRUNO termina de posicionar HOMENS E MULHERES VESTINDO SAIAS rodadas que começam a dançar. Entre essas pessoas estão CLARA, AYLLA, ZULMIRA, AMANDA, JULIANA E IOLANDA. Na beira da rua, MAURIENE, LEONYDIO e mais duas mulheres acompanham o ensaio. Nas janelas ou portões de suas casas, moradores locais observam o ensaio.

## CENA 48

TEMPO ATUAL. NOITE. BRUNO E CLARA sobem a escadaria carregando bolsas com equipamentos de som. Bruno conta, ainda em segredo, uma história de amor que aconteceu entre ele e um batuqueiro da nação.

## CENA 49

ANO 2002, FIM DE NOITE após o ensaio. O som do ensaio de maracatu torna-se extra diegético.

## MONTAGEM PARALELA:

BATUQUEIROS sobem a ESCADARIA DA RUA 21 levando seus instrumentos. Os bombos vão acima da cabeça.

RUA EM FRENTE A UMA ESCADARIA. ELIAS acessa a rua por uma esquina. De outra esquina vem caminhando BRUNO. Brincantes do maracatu se despedem.

Bruno e Elias descem a escadaria lado a lado sem trocar palavras.

CAIO está em um ORELHÃO, EM FRENTE A UM BAR, terminando de digitar um número de telefone.

Outros brincantes brindam com um copo de cerveja e conversam animados sobre momentos do ensaio.

PORTÃO DA CASA DE BRUNO. Bruno abre o portão. Ele e Elias entram na casa. O portão da casa se fecha. O baque virado se encerra.

CAIO está AO TELEFONE tentando argumentar, mas parece ser interrompido pela pessoa que está do outro lado da linha. Caio procura algo em seus bolsos e não encontra. Olha para as pessoas que estão bebendo cerveja ao seu lado e, com gestos, pede uma ficha telefônica. As pessoas que estão bebendo se perguntam se alguém tem uma ficha pra emprestar a Caio. Caio bate o telefone no orelhão, dá alguns passos desnorteados e vai até as pessoas que estão bebendo. Um rapaz jovem, branco, de cerca de 22 anos, oferece um copo de cerveja a Caio. Caio bebe um gole, passa a mão no rosto, joga um pouco de cerveja no chão. O rapaz jovem propõe um brinde a Caio. Caio responde ao brinde sem empolgação, bebe o copo todo de cerveja, olha as horas no relógio em seu pulso, despede-se do amigo e sai do local.

FIM DA MONTAGEM PARALELA

3º ATO

## CENA 50

MANHÃ. QUARTO DE BRUNO. Na cama, ELIAS está despertando, vira seu corpo para o centro da cama, buscando Bruno, com um sorriso, mas percebe que se encontra só na cama.

BRUNO chega à porta do quarto e diz que ele se adiante, pois o sol já está no alto.

Elias assusta-se e se levanta num pulo; veste-se de qualquer jeito. Despede-se de Bruno já sem intimidade, como se fosse um colega e sai apressado.

## CENA 51

DIA. CASA DE CAIO. CAIO experimenta camisas em frente a um espelho pequeno. Escolhe uma camisa e veste-a, ajeita os cabelos, passa um perfume, confere o valor de algumas poucas notas de dinheiro e moedas em seu bolso e sai de casa.

## CENA 52

DIA. PONTO DE ÔNIBUS DA AVENIDA NORTE. Aproxima-se do ponto um ônibus com letreiro: Boa Viagem. CAIO entra no ônibus lotado, cuidando para que sua camisa não se amasse. Há outras pessoas no ônibus que conhecem Caio, algumas delas o cumprimentam, outros fazem piada sobre como Caio está bem vestido. Perguntam se ele vai procurar emprego. Caio cumprimenta alguns, ignora outros, mantendo seu olhar atento ao trajeto do ônibus e ao relógio em seu pulso.

## CENA 53

DIA. VARANDA DA FRENTE DA CASA DE BRUNO. Bruno está varrendo o chão. A casa de Jurema está aberta. Batem ao portão de Bruno. Antes que ele chegue à porta, ouve-se uma mulher gritar o nome de Elias ao portão. Da varanda, Bruno responde "Não mora aqui não". Ouve-se novamente a voz da mulher pedindo que abram o portão e esmurrando o mesmo. Clara chega à varanda de banho recém tomado e uma bolsa a tiracolo. CLARA pergunta, sussurrando, se ela quer que ela atenda. Bruno resolve abrir.

## CENA 54

NO PORTÃO DA CASA DA CASA DE BRUNO, este abre o portão e vê STEPHANY, 16 ANOS, pele morena, cabelos cacheados e compridos, vestindo um short curto, top e chinelos. Stephany entra pelo portão com agressividade perguntando sobre Elias. Bruno diz que Elias não está ali. Stephany pragueja ofensas homofóbicas contra Bruno e acusa-o de ter feito um

trabalho espiritual para prender o homem dela, Elias. Bruno afirma que a casa dele é séria, que não faz esse tipo de trabalho pra ninguém, pois senão ele mesmo é que será cobrado. Stephany começa a chorar e externar seus sentimentos de maneira confusa. Bruno pede que Stephany sente-se, oferece-lhe um copo d'água e pede que ela conte o que aconteceu. Bruno pede a Clara que ela traga um copo d'água pra menina. Clara chega com o copo d'água e Bruno pergunta se ela vai na sede buscar as roupas dela. Dá sua benção. Clara sai. Stephany começa a falar.

#### CENA 55

DIA. Na PRAIA DE BOA VIAGEM, DANIELE está parada vestindo uma saia florida e uma blusa clara. CAIO está caminhando em direção à Daniele. O casal fica frente a frente, abraçam-se demoradamente. Caio pergunta ao ouvido de Daniele se ela está bem. Daniele acena com a cabeça que sim. O casal beija-se.

#### CENA 56

CAIO e DANIELE estão sentados num BANCO DE CONCRETO, NA BEIRA DA PRAIA, de frente para o mar. Caio pergunta se o pai de Daniele não havia aceitado o namoro. Daniele dá uma resposta dúbia a ele. Daniele beija Caio no rosto e diz que ela tinha tomado a decisão de passar a noite com ele. Caio procura saber se não vai ter problema com a família, mas Daniele o tranquiliza dizendo que já havia combinado com uma amiga de fingir que ela passaria a noite na casa da amiga.

#### CENA 57

NOITE. QUARTO DE BRUNO. BRUNO está deitado em sua cama assistindo uma novela na televisão. Ouve-se a voz de ELIAS ao portão. Bruno aumenta o volume da televisão. Ouve-se alguém abrindo o portão e passos em direção à casa de Bruno. Elias chega à janela do quarto de Bruno e cumprimenta-o com um boa noite. Bruno diz que não ouvira chamar e pergunta como ele entrou. Elias explica que Dona Aparecida havia aberto o portão pra ele. Bruno volta a prestar atenção à TV. Elias pede para entrar, Bruno nega. Depois de algum tempo em que Elias insiste em conversar com Bruno, este vai até a porta da casa, abre-a permitindo que Elias entre e convida-o a sentar na sala.

#### CENA 58

SALA DA CASA DE BRUNO. Frente a frente, ELIAS conta a BRUNO que está sendo perseguido por Stephany, afirma que Stephany havia feito um trabalho para prendê-lo. Bruno ouve a história de Elias e faz comentários comparando a versão de Stephany com a de Elias.

Elias pede que Bruno faça algum trabalho para afastá-la. Bruno diz que o que ele pode fazer é preparar um banho de limpeza e um passe apenas, que isso irá afastar do caminho de Elias apenas o está atrapalhando, não necessariamente uma pessoa específica. Bruno avisa que se ele quiser a sua ajuda espiritual nunca mais poderá ir para a cama com ele. “É pegar ou largar”. Elias aceita a ajuda de Bruno. Bruno pede que Elias volte em 3 dias pois ele terá feito o resguardo e terá as ervas e a casa disponíveis para ajudá-lo. Bruno diz a Elias que, quando vier, traga 1 maço de cigarro, 1 vela de 7 dias, 1 caixa de fósforo e 1 garrafa de cachaça. Bruno leva Elias ao portão, retorna à sua cama e volta a assistir sua novela com os olhos úmidos.

TRANSIÇÃO: som de ambulância

#### CENA 59

DIA. Uma AMBULÂNCIA faz várias manobras até conseguir estacionar numa VIELA DO ALTO JOSÉ DO PINHEIRO, em frente à Casa de Leonydio. LEONYDIO, na porta de casa, com sua caixinha na mão, observa AROLDO, EM UMA MACA, sendo transportado de dentro de sua casa para a ambulância.

#### CENA 60

QUARTO DE LEONYDIO. LEONYDIO estende o figurino no qual Aroldo estava trabalhando, em cima de sua cama. Leonydio pega sua caixinha, abre-a, tira de dentro dela uma pedra ou galão e experimenta-a sobre o figurino que está na cama. Ouve-se, em off, a voz de Aroldo pedindo a Leonydio para terminar o figurino no qual ele está trabalhando, que ele converse com a rainha.

#### CENA 61

NOITE. CORREDOR DO QUINTAL DA CASA DE BRUNO. BRUNO está terminando de macerar ervas para banho de limpeza. Ao terminar, Bruno pega uma parte do líquido com um caneco grande, tira suas roupas, ficando apenas de cueca e toma um banho no quintal conversando com suas entidades espirituais, pedindo que elas o afastem de confusão. Ao terminar o banho, Bruno veste sua farda branca, coloca o restante da água para banho no sereno e segue em direção à casa de Jurema.

#### CENA 62

NOITE na SALA DE COSTURAS DA NAÇÃO. LEONYDIO assiste ao desfile das escolas de samba de São Paulo. ALESSANDRA entra na sala trazendo uma garrafa de café e pergunta

sobre Aroldo. Leonydio diz que de manhã é que os médicos vão dizer. Alessandra pergunta sobre o que tem ser feito no figurino de Aroldo e, ao averiguar que Leonydio sabe o que precisa ser feito, pergunta se ele consegue fazer enquanto ela vai resolver algumas coisas no terreiro, cuidar das bonecas. Leonydio confirma a Gabriela que terminará o figurino. Alessandra sai.

Sozinho na sala de costura, Leonydio começa a costurar e, vez por outra, para para assistir o desfile das escolas de samba. Na televisão, entra a Escola de Samba Gaviões da Fiel, que traz à frente de sua bateria a Musa da bateria, com uma faixa e seu figurino verde.

Leonydio para a costura e olha encantado para a Musa. Leonydio vai até a bolsa de retalhos da sala, retira alguns tecidos e começa a montar uma faixa usando as cores verde e branco.

### CENA 63

DIA. SALA DE AULA EM UMA UNIVERSIDADE. Prédio antigo, porém bem conservado. Na sala há uma grande janela que tem vista para um jardim. CLARA está de pé, ao lado de uma tela que projeta uma foto de um homem que aparenta ser Leonydio executando a ação que ele executara na cena anterior. De frente para Clara estão MEMBRO DA BANCA 1, MEMBRO DA BANCA 2 e ORIENTADOR de Clara, pessoas de pele branca, sendo 2 homens e 1 mulher, que não conseguimos ver claramente. A voz de uma mulher faz perguntas e comentários a Clara, em volume que vai abaixando gradativamente, de maneira que, após a primeira pergunta, ouvimos apenas partes de seu discurso, porém captamos um tom incisivo e grave em sua voz. Clara tem os olhos marejados e uma expressão de quem está em estado de choque, apenas escuta: "Mas você não acha que já tem muita mulher branca de classe média fazendo pesquisa sobre uma cultura de tradição negra? Isso não é etnografia. Eu retiraria isso do seu texto. Você acha que consegue escrever esse roteiro? Faz uma contação de histórias... Argumento é o que? Quantas páginas, mais ou menos? Então você deve entregar um argumento detalhado..."

### SEQUÊNCIA DE CENAS:

NOITE. ANO 2002, RUA DO CENTRO ANTIGO DE RECIFE ONDE SE CONCENTRAM OS MARACATUS NAÇÃO. A rua situa-se perpendicular à avenida principal onde ocorrem os desfiles oficiais. A ordem das apresentações, previamente estruturadas pela Associação das Agremiações Carnavalescas de Recife e divulgadas às Nações, determina que ponto dessa extensa rua cada Nação poderá utilizar como espaço de concentração. Os integrantes do maracatu Nação Estrela Dourada ocupam uma área de cerca de 100 metros nesta rua, tendo

outra Nação já preparada para entrar na avenida à sua frente. O ônibus que trouxera a Nação e seus pertences encontra-se a uma distância de cerca de 1 km do local onde está a concentração da Nação.

#### CENA 64

Concentração do Maracatu Estrela Dourada. Fogos de artifício no céu. O maracatu de baque virado ecoa vindo de um local próximo. Voz de um locutor anunciando a entrada de uma nação de maracatu.

AYLLA está vestindo sua aspa com a ajuda de MAURIENE. CLARA, próxima a Aylla, coloca seu arranjo de cabeça.

#### CENA 65

LEONYDIO chega à concentração maquiado carregando um figurino volumoso nas cores verde e branco.

#### CENA 66

BRUNO, vestido com a blusa e a aspa de sua saia, passa um batom vermelho na boca.

#### CENA 67

GABRIELA, com muita rapidez e destreza, amarra o lenço na cabeça de uma CATIRINA, e chama outra catirina.

#### CENA 68

ALESSANDRA está junto a IOLANDA procurando a capa da rainha entre os figurinos. Iolanda sai.

#### CENA 69

IOLANDA, CAMINHANDO PELA CONCENTRAÇÃO, pergunta pela capa da rainha a outros integrantes. Passa por MAURIENE que está terminando de vestir a roupa de AYLLA, colocando um arranjo em sua cabeça. Sem resposta, Iolanda segue perguntando a outros integrantes que lhe apontam direções de onde procurar a capa.

## CENA 70

MAURIENE avisa à ALESSANDRA que Juliana não apareceu e que não atende ao telefone. Alessandra diz que ela chame Tassiane, que é pra ela entrar com a bruxa de pano. COMEÇA A CHOVER.

## CENA 71

Os BATUQUEIROS correm até seus instrumentos e viram as peles de lado. MAURIENE leva um plástico até eles, vira-se para alguém que está atrás dela e pede que arrumem mais plástico.

## CENA 72

A CHUVA AUMENTA e os INTEGRANTES DA NAÇÃO vão se aglomerando embaixo de uma marquise.

## CENA 73

BRUNO recolhe suas roupas para um canto, evitando que alguém pise nelas.

## CENA 74

IOLANDA segue em busca da capa da rainha, CHEGANDO AO ÔNIBUS onde estão as coisas da Nação.

## CENA 75

Uma OUTRA NAÇÃO DE MARACATU SE APROXIMA em formação, começando a ocupar o lugar da nação de Alessandra.

## CENA 76

CAIO convoca os batuqueiros a fazer uma barreira com suas alfaias cobertas de plástico para impedir que percam a posição. DANIELLE chega correndo até Caio e os dois se beijam apaixonadamente. SOM DE TIRO.

## CENA 77

TODOS correm.

## CENA 78

MAURIENE protege AYLLA, ambas abaixadas num canto da parede, embaixo da marquise.

## CENA 79

CAIO e DANIELLE estão NO MEIO DA RUA e veem aproximando-se um homem armado. O homem armado é o PAI DE DANIELE que atira para o alto e depois APONTA A ARMA NA DIREÇÃO DE CAIO.

## CENA 80

IOLANDA, que estava procurando a capa no ônibus, esconde-se EMBAIXO DO ÔNIBUS.

## CENA 81

DANIELLE reconhece seu PAI e corre na direção da arma. Danielle argumenta com o pai enquanto TRÊS BATUQUEIROS chegam por trás de Onofre a fim de dissuadi-lo. POLICIAIS aproximam-se, pedem a arma a Onofre, que a entrega e abaixa-se levando as mãos no rosto. Os policiais pedem que Onofre se levante e o acompanhe. A mãe de Danielle vai até ela e a convence a acompanhar o pai e os policiais. Danielle pede que CAIO a acompanhe. Caio diz a Daniele que não pode, que é dia do desfile e ele não pode abandonar a sua nação. Danielle não entende por que Caio não pode deixar de desfilar nesse dia. Ambos se olham incompreendidos. Caio diz a Daniele que é melhor ela ir com a família dela e ele ficar com a família dele.

## CENA 82

A CHUVA COMEÇA A DIMINUIR. Voz do locutor anuncia o final do desfile da Nação que está na passarela.

## CENA 83

Som de sirene de carro de polícia afastando-se. IOLANDA SAI DEBAIXO DO ÔNIBUS.

## CENA 84

O salto do sapato direito de CLARA quebra-se. Clara vai até MAURIENE e pergunta o que ela pode fazer. Mauriene diz que Clara fale com a princesa Gabriela.

## CENA 85

TASSIANE recebe a BRUXA DE PANO das mãos da rainha ALESSANDRA e pergunta se ela pode mesmo, pois ela é feita no santo, mas não fez o resguardo específico para carregar a calunga. Alessandra diz que confia nela. Tassiane, embriagada de amor pela boneca, pede benção à rainha e segue para sua posição no cortejo.

## CENA 86

BRUNO lança o olhar entre os batuqueiros como que procurando alguém que não encontra.

## CENA 87

GABRIELA pergunta a CLARA se ela consegue dançar mesmo assim. Clara experimenta dançar com um pé em falso e diz que sim. MAURIENE passa por Clara, pergunta se resolveu e pede que ela siga para o seu lugar. LUCIVAL, o par de Clara no cortejo, chega ao local. Clara e Lucival caminham para sua posição no cortejo. No caminho, o outro salto de Clara se quebra e o sapato vai se desmanchando. Clara percebe que não poderá desfilar. Diz ao seu par que procure outra dama que tenha roupa no mesmo tom que eles, porque se ela desfilar sem salto com esse personagem, a Nação perderá pontos. Lucival segue com Clara, afastando-se da concentração.

## CENA 88

LEONYDIO, vestido de Musa, personagem que criara na noite anterior usa uma faixa, passa por todo o cortejo atraindo OLHARES CURIOSOS.

## CENA 89

IOLANDA encontra GABRIELA e diz que não encontrou a capa. Ouve-se o APITO DO MESTRE da bateria.

## CENA 90

A BATERIA e a CORTE começam a CAMINHAM EM FORMAÇÃO para a entrada do cortejo.

## CENA 91

MAURIENE diz a BRUNO que não estão encontrando a capa da rainha. Bruno diz que peguem a capa do Rei, pois de acordo com o regulamento o Rei pode entrar sem capa, mas a rainha não. Ouve-se o SEGUNDO APITO DO MESTRE.

## CENA 92

Enquanto os brincantes tomam seus lugares, já em sua posição de princesa, GABRIELA pede ao REI que passe sua capa à Rainha. IOLANDA ajuda a vestir a capa na Rainha

ALESSANDRA enquanto a Nação caminha para a entrada do cortejo. A CHUVA CESSA. SOM DE FOGOS DE ARTIFÍCIO.

#### CENA 93

CLARA e LUCIVAL caminham, AFASTANDO-SE DO CORTEJO e passam por uma barraca, onde 2 HOMENS e 3 MULHERES estão, uns bebendo à mesa e outros servindo. Um dos homens pergunta à Clara porque ela não vai desfilar. Ao ouvir o caso, pergunta por um sapato que estava ali. Uma mulher pega o par de sapatos e entrega à Clara.

#### CENA 94

EM FRENTE À BATERIA, o MESTRE faz soar o TERCEIRO APITO. Os CAIXEIROS executam a chamada, os gonguês, mineiros e agbês os acompanham, as alfaias respondem e TODOS pulsam no ritmo do maracatu ENTRANDO NA PASSARELA.

#### CENA 95

CLARA E LUCIVAL CORREM em direção ao cortejo que já começara a entrar e assumem suas posições.

FIM DA SEQUÊNCIA DE CENAS

#### CENA 96

NA PASSARELA, AYLLA dança ao lado de BRUNO. MAURIENE segue próxima a eles com a camisa da diretoria da Nação. Bruno olha para a arquibancada e vê...

#### CENA 97

NA ARQUIBANCA estão: ELIAS observando o desfile com orgulho; O PAI DE AYLLA sentado, tomando uma cerveja, enquanto observa a filha.

#### CENA 98

NA PASSARELA, BRUNO desvia seu olhar e gira na passarela saudando o público e exibindo seu personagem. LEONYDIO desfila como Musa agitando a bateria, que está no recuo, e apresentando-se aos jurados. Passa a CORTE REAL, sendo saudada pelo público que grita o nome da Nação.

TRANSIÇÃO: V.O. falas dos colaboradores em tempo atual narrando a confusão da perda da capa da rainha e do sucesso daquele desfile. Leonydio menciona seu medo de não ganhar o carnaval por causa do personagem que ele criou.

#### CENA 99

TEMPO ATUAL. NOITE. A Rainha ALESSANDRA fala sobre seu amor pelo maracatu, o sagrado e os eguns. TASSIANE fala sobre seu amor à bruxa de pano e à Dona Joventina e Dona Erundina. Comentários breves de todos sobre seu amor pelo maracatu.

#### CENA 100

QUARTA-FEIRA DE CINZAS, DIA. Restos de carnaval movem-se com um vento suave na rua que serviu de passarela aos maracatus e nas ruas do Alto José do Pinho. Continuamos a ouvir os RELATOS DOS PERSONAGENS EM V.O.

TRANSIÇÃO: V.O. de LOCUTOR anunciando as notas do Maracatu Nação Estrela Dourada: “Nota 10”. Ouve-se, também em V.O. a comemoração de um grupo de pessoas.

#### CENA 101

PÁTIO DE SÃO PEDRO, FIM DE TARDE. Dia da apuração dos desfiles das agremiações carnavalescas de Recife. A Nação Estrela Dourada ganha o campeonato. Integrantes da Nação vencedora comemoram na praça.

#### CENA 102

NOITE. NA RECEPÇÃO DE UM HOSPITAL PÚBLICO, LEONYDIO está EM UM TELEFONE PÚBLICO FALANDO COM GABRIELA que está na sede da Nação. Leonydio pergunta ao telefone: "ganhamos?". Ao ouvir a resposta de Gabriela, Leonydio chora de alegria, diz, ao telefone, que avisará a Aroldo. Leonydio despede-se, sorrindo e olha para o lado, buscando o olhar da família. Leonydio vê um MÉDICO falando com sua MÃE E IRMÃ e a reação da irmã de Leonydio, que cai em prantos. Leonydio corre para amparar sua irmã, transitando do choro de alegria ao choro da perda.

#### CENA 103

NOITE. SEDE DA NAÇÃO DE MARACATU ESTRELA DOURADA. Discurso da Rainha que dedica esse carnaval a Aroldo. A rainha fala de sua trajetória dentro da Nação, agradece e pede que os Orixás o conduzam a um bom lugar, afirma ainda que Aroldo sempre estará entre eles, agora como um egum, filho da Nação, que deixou seu legado, sua história e sua energia.

O Mestre da bateria pede, com seu apito, que rufem os tambores e canta uma toada de despedida acompanhado pela bateria do maracatu.

## EPÍLOGO

### CENA 104

TEMPO ATUAL. RUA EM FRENTE À IGREJA DA NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS HOMENS PRETOS, CENTRO DE RECIFE. Continuamos a ouvir a música da cena anterior. Noite dos tambores silenciosos. Encontro entre os PERSONAGENS, PARTICIPANTES DA PESQUISA E SEUS EGUNS bailando e tocando juntos. Entre eles está AROLDO, vestido com o figurino de Rei a Mar.