

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDORISMO, PESQUISA,
PÓS- GRADUAÇÃO E INTERNACIONALIZAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

ANTONIO FERNANDO DE JESUS OLIVEIRA SILVA

A MANIFESTAÇÃO QUE RESISTE ÀS MUDANÇAS:
turmas de samba e memória cultural no carnaval de rua de São Luís, Maranhão

São Luís
2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDORISMO, PESQUISA,
PÓS- GRADUAÇÃO E INTERNACIONALIZAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

ANTONIO FERNANDO DE JESUS OLIVEIRA SILVA

A MANIFESTAÇÃO QUE RESISTE ÀS MUDANÇAS:
turmas de samba e memória cultural no carnaval de rua de São Luís, Maranhão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão
para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Arkley Marques Bandeira

Coorientadora: Profa. Dra. Conceição de Maria Belfort Carvalho

São Luís
2026

Silva, Antonio Fernando de Jesus Oliveira.

A manifestação que resiste às mudanças: turmas de samba e memória cultural no carnaval de rua de São Luís, Maranhão / Antonio Fernando de Jesus Oliveira Silva. – São Luís, 2026.

95 f.

Orientador: Prof. Dr. Arkley Marques Bandeira.

Coorientadora: Profa. Dra. Conceição de Maria Belfort Carvalho.

Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

1. Carnaval – São Luís (MA). 2. Cultura popular – Maranhão. 3. Turmas de samba – resistência cultural. 4. Patrimônio imaterial – Brasil. 5. Políticas culturais. 6. Comunicação e cultura. I. Título.

CDD 394.4(81984)
CDU 394.4(81)

Antonio Fernando de Jesus Oliveira Silva

A MANIFESTAÇÃO QUE RESISTE ÀS MUDANÇAS:

turmas de samba e memória cultural no carnaval de rua de São Luís, Maranhão

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão
para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

APROVADA EM: 30/03/2026

BANCA EXAMINADORA

Arkley Marques Bandeira
Doutor em Arqueologia
(Universidade de São Paulo)

Conceição de Maria Belfort de Carvalho
Doutora em Linguística e Língua Portuguesa
(Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)

Klautenys Dellene Guedes Cutrim
Doutora em Linguística e Língua Portuguesa
(Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)

Flávia Cristina Silveira Lemos (Examinadora externa)
Doutora em História Cultural
(Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)

À minha avó, Maria Dolores Farias, carinhosamente conhecida como 'Vó Mãezinha', cuja influência foi determinante para minhas primeiras aproximações ao universo do Carnaval. Foi por meio de sua dedicação e entusiasmo que, ainda na infância, tive acesso aos desfiles de passarela em São Luís, experiência que contribuiu de forma significativa para a formação de meu olhar sobre essa manifestação cultural.

AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor Arkley Marques Bandeira, orientador que, pacientemente, apontou a direção a seguir durante o percurso do trabalho, quando a dúvida atravessava as convicções.

À professora doutora Conceição Belfort, pela disponibilidade em compartilhar reflexões e pelo incentivo constante, que contribuíram para o amadurecimento das ideias aqui desenvolvidas.

À professora doutora Klautenys Guedes, pelas valiosas observações e sugestões que enriqueceram a escrita desta dissertação, ampliando horizontes de análise.

Aos mestres da cultura popular João do Sá Viana, Luís, Marques, Antônio José (Boião), seu Roxo, dona Graça e José Ernane, baluartes de um ritmo que mantém viva a batucada mais antiga do carnaval de São Luís

À amiga Rosana Carvalhal Martins, Babula, por sua imprescindível colaboração e firme incentivo nos momentos mais difíceis de um pesquisador angustiado.

Ao amigo Euclides Moreira Neto, profundo conhecedor das manifestações carnavalescas de São Luís e uma fonte recorrente sobre o tema, com quem tive a satisfação de trabalhar em muitos carnavais.

À amiga Paula Gaspar, cuja boa vontade, diplomacia e rede de contatos contribuíram para desatar os nós da burocracia diversas ocasiões.

Agradecimento especial

Ao amigo Roberto Sousa Carvalho, por tanto ensinamento, apoio imensurável e disposição constante para dar as melhores contribuições ao longo de todo percurso.

“Se a única coisa de que o homem terá certeza é a morte; a única certeza do brasileiro é o carnaval no próximo ano.”

Graciliano Ramos

RESUMO

Esta dissertação analisa as transformações do carnaval de rua de São Luís, Maranhão, com foco nas turmas de samba enquanto manifestações tradicionais que atravessaram processos de declínio e resistência nas últimas décadas. O objetivo central é compreender de que modo a consolidação de um modelo competitivo de desfile, intensificada entre as décadas de 1980 e 1990 e inspirada nos grandes carnavais do Sudeste brasileiro, impactou o modo tradicional de brincar o carnaval ludovicense, contribuindo para a marginalização de determinadas agremiações. A pesquisa parte da hipótese de que o enfraquecimento e a extinção de diversas brincadeiras carnavalescas não resultam apenas de transformações culturais espontâneas, mas estão associados a escolhas políticas, à concentração de recursos públicos e a processos de hierarquização simbólica que privilegiaram determinados formatos de espetáculo. Nesse contexto, destacam-se as turmas de samba, consideradas precursoras das escolas de samba locais e depositárias de uma batucada mais antiga, marcada por forte organização comunitária, identidade territorial e ancoragem na memória coletiva. Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar que correlaciona as áreas de história, antropologia, sociologia, comunicação e estudos culturais, articulando os conceitos de memória, identidade cultural, patrimônio cultural imaterial e patrimonialização. Metodologicamente, adota abordagem qualitativa, com ênfase na história oral, na análise documental e hemerográfica e na observação participante. As narrativas de brincantes, dirigentes e mestres das turmas de samba constituem o eixo central da investigação, permitindo compreender as transformações do carnaval a partir do ponto de vista de seus próprios protagonistas. Os resultados indicam que a institucionalização dos concursos carnavalescos e a padronização estética alteraram significativamente a dinâmica do carnaval de rua, contribuindo para a invisibilização de práticas tradicionais que não se adequaram às novas exigências técnicas e financeiras. Evidencia-se, contudo, que as turmas de samba permanecem ativas por meio de estratégias de resistência cultural baseadas na memória, na oralidade e na reafirmação identitária. Conclui-se que o carnaval de rua de São Luís constitui um campo de disputas simbólicas no qual a patrimonialização emerge como possibilidade de reconhecimento e salvaguarda, mas também como processo permeado por tensões políticas e institucionais. Ao dar centralidade às turmas de samba, o estudo reafirma sua relevância histórica e cultural e contribui para o debate sobre políticas públicas voltadas à valorização da cultura popular.

Palavras-chave: Carnaval de São Luís; Cultura popular; Turmas de samba; Patrimônio cultural imaterial; Patrimonialização.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the transformations of the street carnival of São Luís, Maranhão, focusing on the samba groups as traditional manifestations that have gone through processes of decline and resistance in the last decades. The main objective is to understand how the consolidation of a competitive model of parade, intensified between the 1980s and 1990s and inspired by the great carnivals of the Brazilian Southeast, impacted the traditional way of playing the carnival in Ludovica, contributing to the marginalization of certain associations. The research is based on the hypothesis that the weakening and extinction of various carnival games are not only the result of spontaneous cultural transformations, but are associated with political choices, the concentration of public resources and processes of symbolic hierarchization that privileged certain formats of spectacle. In this context, the samba classes stand out, considered precursors of the local samba schools and depositories of an older *batucada*, marked by strong community organization, territorial identity and anchorage in the collective memory. It is an interdisciplinary research that correlates the areas of history, anthropology, sociology, communication and cultural studies, articulating the concepts of memory, cultural identity, intangible cultural heritage and heritage. Methodologically, it adopts a qualitative approach, with emphasis on oral history, documentary and hemerographic analysis, and participant observation. The narratives of players, leaders and masters of the samba classes constitute the central axis of the investigation, allowing us to understand the transformations of carnival from the point of view of its own protagonists. The results indicate that the institutionalization of carnival contests and aesthetic standardization have significantly changed the dynamics of street carnival, contributing to the invisibility of traditional practices that did not adapt to the new technical and financial requirements. It is evident, however, that the samba groups remain active through strategies of cultural resistance based on memory, orality and identity reaffirmation. It is concluded that the street carnival of São Luís constitutes a field of symbolic disputes in which patrimonialization emerges as a possibility of recognition and safeguarding, but also as a process permeated by political and institutional tensions. By giving centrality to the samba groups, the study reaffirms their historical and cultural relevance and contributes to the debate on public policies aimed at valuing popular culture.

Keywords: Carnival of São Luís; Popular culture; Samba classes; Intangible cultural heritage; Patrimonialization.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Grupo de tambor de crioula do Maranhão.....	18
Figura 2. Ministro da Cultura, Gilberto Gil, ao lado de Jackson Lago, governador do Maranhão	19
Figura 3. Bloco tradicional Os Apaixonados.....	25
Figura 4. Decoração com os nomes dos blocos tradicionais Os Velhinhos Transviados e Escolinha do Bessa (Praça João Lisboa, carnaval de 1978)	27
Quadro 1. Interdisciplinaridade da pesquisa	40
Figura 5. Mascarados do Carnaval de Veneza	43
Figura 6. <i>Mardi Gras</i> de Nova Orleans.....	44
Figura 7. Carnaval do Rio de Janeiro – Desfile da Viradouro.....	46
Figura 8. Escola Marambaia do Samba	48
Figura 9. Galo da Madrugada (2011)	50
Figura 10. Flor do Samba, campeã do desfile do carnaval de São Luís (2025).....	55
Figura 11. Turma do Quinto, carnaval de São Luís.....	57
Figura 12. Banda Bandida.....	59
Figura 13. Casinha da Roça.....	60
Figura 14. Sede d’Os Fuzileiros da Fuzarca	70
Figura 15. Porta-estandarte e brincantes d’Os Fuzileiros da Fuzarca.....	71
Figura 16. Sr. João do Sá Viana	72
Figura 17. Seu Roxo, figura histórica d’Os Fuzileiros da Fuzarca.....	74
Figura 18. Dona Graça, primeira mulher a presidir Os Fuzileiros da Fuzarca.....	75
Quadro 2. Integrantes das turmas de samba entrevistados.....	85
Quadro 3. Temas e blocos de perguntas aplicadas	86

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	PATRIMÔNIO IMATERIAL, CULTURA E MEMÓRIA: FUNDAMENTOS PARA A COMPREENSÃO DO CARNAVAL DE RUA DE SÃO LUÍS	16
2.1	Patrimônio imaterial: a festa como herança viva	16
2.1.1	<i>O samba e o tambor de crioula como patrimônios culturais imateriais</i>	17
2.1.2	<i>O porquê da salvaguarda</i>	20
2.1.3	<i>O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC)</i>	24
2.2	Cultura e memória: território de produção, disputa de sentidos e vozes que contam a história	30
2.3	Entre imagem e ritmo: a construção da memória do samba e do carnaval pelo cinema	34
2.4	Vozes da resistência: narrativas das turmas de samba	37
3	PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	39
4	CARNAVAL EM MOVIMENTO: CORES, RITMOS E EMOÇÕES PELO MUNDO	43
4.1	Festas que cruzam fronteiras	43
4.2	Quando o carnaval cruzou o Atlântico: ecos da festa em <i>Terra Brasilis</i>	45
4.3	Carnaval na Ilha do Amor: ritmos, resistências e inovações	51
5	O SAMBA COMO SÍMBOLO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA	62
6	IMITAÇÃO X TRADIÇÃO: DISPUTAS ESTÉTICAS E TRANSFORMAÇÕES NO CARNAVAL DE SÃO LUÍS	67
6.1	Tem Fuzarca na Madre Deus	70
6.2	Da cisão à afirmação cultural: o surgimento dos Ritmistas Unidos da Madre Deus	77
6.3	Entre rezas e repiques: a Vinagreira na paisagem cultural da Vila Palmeira	79
6.4	Ritmistas Unidos de São José de Ribamar: o batuque que vem do Munim	81
7	ENTRE A MEMÓRIA E A NARRATIVA: A HISTÓRIA ORAL NA ANÁLISE DAS TURMAS DE SAMBA	84
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
	REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

O primeiro samba-enredo de uma agremiação carnavalesca de São Luís que lembro de ter aprendido a cantar foi da Flor do Samba. O tema “O mundo encantado do circo”, de 1978, exaltava o universo dos palhaços, malabaristas, domadores, mágicos, trapezistas e animais. A letra, composta por Chico da Ladeira e Augusto Tampinha, trazia o inesquecível refrão “Ô raia o sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua”¹, que ficou gravado na minha memória, talvez por reunir duas das coisas que mais amava na infância e adolescência: carnaval e circo.

Naquele carnaval, prestes a completar 13 anos, assisti pela primeira vez a um desfile das escolas de samba na Praça Deodoro, área central de São Luís. Fui levado pela minha avó, Dolores, a quem chamávamos Vó Mãezinha, acompanhado por irmãos, primos e colegas da rua Regente Bráulio, também no Centro, onde eu morava. Ainda não havia passarela, apenas uma espécie de camarote para as autoridades. Todos se sentavam na calçada, separados por cordas da pista onde as escolas desfilavam. Mesmo sem conhecer os critérios de julgamento para a escolha de um campeão, fiquei inconformado com o resultado do concurso que deu o primeiro lugar naquele ano à Turma do Quinto, arquirrival da Flor do Samba, para quem eu torcia. A escola vencedora apresentou o enredo “I-Juca-Pirama”², baseado na famosa composição do poeta maranhense Gonçalves Dias. Faço esse registro para contextualizar no tempo o momento em que o desfile de passarela me conquistou e marcou definitivamente o início do meu envolvimento com o carnaval, sem imaginar até onde isso me levaria.

Dois anos mais tarde, em 1980, aos 15 anos, já era componente de uma escola de samba, ironicamente da Turma do Quinto, em que desfilaria por dez anos consecutivos. A passarela havia sido montada pela primeira vez na Praça João Lisboa. A escola do bairro da Madre Deus levou para a avenida o enredo “No País das Brincadeiras”³ e conquistou o segundo lugar, perdendo, dessa vez, o título para a Flor do Samba, que se sagrou campeã com o enredo “Do Daomé à Casa das Minas,

¹ O MUNDO encantado do circo. Intérprete: Rose Maranhão. Compositores: Chico da Ladeira e Augusto Tampinha. In: Flor do Samba. São Luís, 1978.

² I-JUCA-Pirama. Intérprete: Gabriel Melônio. Compositor: Zé Pereira Godão. In: Turma do Quinto. São Luís, 1978.

³ No país das brincadeiras. Intérprete: Gabriel Melônio. Compositores: Luís Bulcão e Zé Pereira Godão. In: Turma do Quinto. São Luís, 1980.

a História de um Povo”⁴, em homenagem à centenária casa de religião de matriz africana de São Luís. Foi a partir de meados dos anos de 1970 que os concursos na passarela se consolidaram como o ponto alto da folia ludovicense, acelerando as transformações que culminaram em um novo formato de brincar o carnaval.

Esta investigação, embora fundamentada nos postulados teóricos que sustentam a pesquisa acadêmica, também leva em conta o arcabouço de memórias que encantaram aquele menino no final dos anos 1970. Afinal, essas lembranças continuaram a ser tecidas, para além dos bailes da vida, ao longo da minha carreira profissional, seja na redação do jornal *O Estado do Maranhão* onde atuei como repórter e editor de cultura; no setor público como coordenador de eventos da Fundação Municipal de Cultura e presidente da Comissão Organizadora do Carnaval de São Luís, de 2009 a 2012, ou como autor de sinopses para o samba-tema do bloco tradicional “Os Indomáveis”, do bairro da Liberdade, nos anos de 2012, 2013 e 2024.

O carnaval, como se percebe, acompanhava-me onde quer que eu estivesse, muito antes de vê-lo com interesse científico. Ao aprofundar os estudos sobre um tema que, para mim, assim como para milhões de brasileiros, é motivo de alegria, diversão e liberdade, procuro também contribuir para a compreensão da complexidade sociocultural do carnaval e da importância de suas manifestações populares. É nesse universo pulsante que se inscreve o foco da minha pesquisa: as turmas de samba, que, embora muitas vezes marginalizadas, carregam em si a força da memória, da criatividade e da representatividade cultural.

Durante uma extensa busca em periódicos do nosso estado, realizada na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, plataforma que disponibiliza jornais maranhenses publicados entre os anos de 1821 e 1971, não foi possível localizar qualquer ocorrência do termo *turma de samba*. A ausência dessa expressão nos registros jornalísticos ao longo de mais de um século sugere fortemente que sua adoção como nomenclatura é um fenômeno recente, provavelmente surgido nas últimas décadas, o que dificulta uma definição mais precisa e historicamente fundamentada do termo.

Essa constatação levanta hipóteses relevantes sobre a evolução das práticas culturais e das formas de organização coletiva ligadas ao samba no Maranhão. Embora o samba tenha raízes profundas na cultura popular maranhense,

⁴ Do Daomé à Casa das Minas, a história de um povo. Intérprete: Rose. Compositores: Augusto Tampinha, Beto Pereira e Chico da Ladeira. In: Flor do Samba. São Luís, 1980.

especialmente nas comunidades afrodescendentes, o uso da designação *turma de samba* parece não ter sido institucionalizado ou amplamente reconhecido nos registros escritos do período analisado. Isso pode indicar que a expressão emergiu em contextos mais contemporâneos, possivelmente como resultado da formalização de grupos, da valorização identitária ou da necessidade de distinção frente a outras manifestações musicais e carnavalescas.

A omissão do termo nos registros históricos oficiais não implica a inexistência das práticas sambistas, mas revela uma lacuna terminológica que merece ser explorada à luz das transformações sociais, urbanas e culturais ocorridas em São Luís ao longo do século XX. A emergência da expressão *turma de samba* pode estar associada à reconfiguração dos espaços festivos, à institucionalização de agremiações e à crescente visibilidade do samba como elemento de patrimônio imaterial.

O carnaval de rua de São Luís constitui um dos mais expressivos campos de manifestação da cultura popular maranhense, reunindo práticas, ritmos, personagens e modos de organização que atravessaram décadas e marcaram profundamente a sociabilidade urbana da cidade. Historicamente, blocos, escolas de samba, turmas de samba, corsos e outros folguedos conformaram um repertório festivo plural, sustentado pela oralidade, pela transmissão intergeracional e pelo vínculo estreito com os territórios populares. Nas últimas décadas, contudo, esse universo vem sendo moldado por transformações estruturais que alteraram de forma significativa o modo de brincar o carnaval na capital maranhense.

A consolidação de um modelo competitivo de desfile, inspirado sobretudo nos grandes carnavais do Sudeste, em especial o do Rio de Janeiro, produziu mudanças profundas na organização das agremiações e na própria lógica da festa. Se, por um lado, esse formato promoveu maior visibilidade institucional e padronização estética, por outro contribuiu para a progressiva marginalização de manifestações tradicionais que não se adequaram às novas exigências técnicas, financeiras e simbólicas impostas pelo poder público e pela indústria cultural. Esse processo foi intensificado a partir da década de 1990, com a ascensão de modelos de carnaval de massa, como os blocos de trio elétrico, que passaram a concentrar a maior parte dos investimentos públicos e da atenção midiática.

É evidente o declínio acentuado do carnaval de passarela em São Luís e a extinção ou enfraquecimento de diversas agremiações históricas. Ainda assim, algumas manifestações resistem, mesmo em condições de acentuada vulnerabilidade. Entre elas, destacam-se as turmas de samba, consideradas precursoras das escolas de samba locais e depositárias de

uma batucada mais antiga, marcada por cadência própria, instrumentação específica e forte vínculo comunitário. Embora tenham desempenhado papel central na formação do carnaval ludovicense, essas turmas permanecem, em grande medida, à margem das políticas culturais contemporâneas, sendo frequentemente enquadradas de forma genérica e inadequada nas classificações oficiais.

É a partir dessa constatação que se delineia o problema central desta pesquisa: de que modo as transformações do carnaval de rua de São Luís, associadas à institucionalização dos concursos, à adoção de modelos externos, à concentração de recursos públicos e às mudanças nas dinâmicas culturais urbanas, contribuíram para a descaracterização, a marginalização e o risco de extinção das turmas de samba, ao mesmo tempo em que produziram novas formas de resistência e reinvenção dessas manifestações?

A hipótese que orienta o estudo sustenta que o declínio das turmas de samba não decorre apenas de um suposto desinteresse popular ou de uma dinâmica natural de transformação cultural, mas está profundamente relacionado a escolhas políticas, modelos de financiamento excludentes e processos de hierarquização simbólica que privilegiam determinadas expressões em detrimento de outras. Argumenta-se, ainda, que a permanência das turmas de samba em atividade resulta de estratégias de resistência cultural baseadas na memória coletiva, na oralidade e na fidelidade a um ritmo e a uma forma de organização que se recusam a se submeter integralmente às lógicas hegemônicas do espetáculo carnavalesco.

Diante disso, o objetivo geral da pesquisa é analisar as transformações do carnaval de rua de São Luís, com ênfase nas turmas de samba, buscando compreender os fatores históricos, sociais, culturais e políticos que explicam tanto o declínio de determinadas manifestações quanto a resistência de outras.

De modo específico, pretende-se:

- a) reconstruir a trajetória histórica do carnaval ludovicense e de suas principais agremiações;
- b) discutir os conceitos de patrimônio cultural imaterial, memória e tradição aplicados às manifestações carnavalescas;
- c) examinar os impactos das políticas públicas e dos modelos de financiamento sobre as turmas de samba;
- d) analisar, a partir da memória oral, as narrativas, percepções e estratégias de resistência dos integrantes dessas agremiações; e
- e) refletir sobre os desafios contemporâneos relacionados à renovação geracional e à salvaguarda dessas práticas culturais.

Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem interdisciplinar, articulando contribuições da sociologia, da antropologia, dos estudos culturais e da história. Utilizam-se procedimentos qualitativos e quantitativos, com destaque para a história oral, a análise documental e hemerográfica, bem como a observação participante em ensaios e desfiles. A valorização das narrativas dos brincantes e dirigentes das turmas de samba constitui um eixo central do trabalho, compreendendo a memória não como registro neutro do passado, mas como campo de disputas, seleções e sentidos em permanente construção.

Ao se debruçar sobre as turmas de samba remanescentes em São Luís, esta dissertação busca contribuir para o debate sobre patrimônio cultural imaterial, políticas de salvaguarda e resistência cultural, evidenciando que o carnaval de rua não é apenas um espaço de celebração, mas também de conflitos, negociações e afirmação identitária. Ao dar centralidade às vozes dos sujeitos populares, o estudo pretende iluminar dimensões frequentemente invisibilizadas pelas narrativas oficiais e reafirmar a relevância das turmas de samba na história e na identidade cultural maranhense.

A dissertação se organiza em oito capítulos, articulando reflexão teórica, contextualização histórica e análise empírica das turmas de samba do carnaval de São Luís. A Introdução, que constitui o primeiro capítulo, delimita o problema de pesquisa, explicita os objetivos, justifica o estudo e apresenta os caminhos gerais da investigação.

O segundo capítulo, “Patrimônio Imaterial, Cultura e Memória: fundamentos para a compreensão do carnaval de rua de São Luís”, dedica-se à discussão conceitual que sustenta o trabalho. Nele são abordadas noções de patrimônio cultural imaterial, memória, tradição e identidade, mobilizando autores como Prats, José Reginaldo Gonçalves, Laurajane Smith e Eric Hobsbawm, de modo a compreender o carnaval como prática social viva, construída por disputas simbólicas, políticas e culturais.

O terceiro capítulo, “Pressupostos teórico-metodológicos”, apresenta os referenciais teóricos e os procedimentos metodológicos que orientam a pesquisa. Detalham-se a adoção de uma abordagem interdisciplinar, a combinação de métodos qualitativos, quantitativos e da história oral, bem como as estratégias de coleta e análise dos dados, explicitando também os cuidados éticos e os limites do trabalho de campo.

O quarto capítulo, “Carnaval em movimento: cores, ritmos e emoções pelo mundo”, situa o carnaval em uma perspectiva comparada, examinando manifestações em diferentes países e contextos culturais. O objetivo é compreender o carnaval como

fenômeno global, ressaltando continuidades e singularidades, para então aproximar essa leitura do caso brasileiro e, posteriormente, do carnaval de São Luís.

O quinto capítulo, “O samba como símbolo da identidade nacional brasileira”, discute o papel histórico e simbólico do samba na construção da identidade cultural do Brasil. O capítulo problematiza disputas em torno da autenticidade, da tradição e da influência da indústria cultural, dialogando com autores como Bourdieu, Tinhorão, Sandroni e Wisnik, a fim de situar o samba como campo de tensões entre o popular, o nacional e o hegemônico.

O sexto capítulo, “Imitação x tradição: disputas estéticas e transformações no carnaval de São Luís”, analisa os impactos da adoção de modelos externos, especialmente o carnaval carioca e os formatos mediados pela indústria musical, sobre as manifestações tradicionais locais. Examina-se como essas influências contribuíram para processos de descaracterização, hierarquização e marginalização de determinadas manifestações, entre elas as turmas de samba.

O sétimo capítulo, “Entre a memória e a narrativa: a história oral na análise das turmas de samba”, concentra-se na análise das entrevistas realizadas com dirigentes e brincantes. A partir das narrativas orais, são examinadas percepções, silêncios, conflitos e estratégias de resistência, valorizando a memória como fonte central para compreender as transformações do carnaval ludovicense a partir do ponto de vista de seus próprios protagonistas.

Por fim, o oitavo capítulo, “O último batuque: o ritmo que agoniza, mas não morre”, apresenta as considerações finais da pesquisa, retomando os principais achados e refletindo sobre os dilemas contemporâneos enfrentados pelas turmas de samba. O capítulo enfatiza a necessidade de políticas públicas voltadas à salvaguarda do patrimônio imaterial e à promoção da renovação geracional, como condição para a continuidade dessas manifestações no carnaval de São Luís.

2 PATRIMÔNIO IMATERIAL, CULTURA E MEMÓRIA: FUNDAMENTOS PARA A COMPREENSÃO DO CARNAVAL DE RUA DE SÃO LUÍS

2.1 Patrimônio imaterial: a festa como herança viva

O Maranhão é um estado com grande diversidade de manifestações culturais reconhecidas como patrimônio imaterial. Entre os bens já registrados pelo IPHAN destacam-se o tambor de crioula, o bumba meu boi, a capoeira e o cordel. Essas expressões representam a riqueza da cultura afro-indígena maranhense e são fundamentais para a construção da identidade local.

O conceito de patrimônio imaterial, conforme estabelecido pela Convenção da UNESCO (2003) e adotado pelo IPHAN, refere-se às práticas, saberes, expressões e modos de fazer que são transmitidos de geração em geração e que constituem a identidade cultural de um povo.

A patrimonialização dessas práticas exige uma abordagem que valorize o que é vivo, dinâmico e enraizado no cotidiano popular. Como afirma Regina Abreu (2006), o patrimônio imaterial não é apenas uma categoria técnica, mas um campo de disputas simbólicas, no qual se definem os critérios de legitimidade e pertencimento cultural. Nesse sentido, a resistência das turmas de samba é também uma resistência à exclusão das políticas de salvaguarda, a exemplo da patrimonialização, à medida que reivindicam seu lugar como expressão legítima da cultura maranhense.

O tambor de crioula, registrado como patrimônio imaterial nacional (IPHAN, 2007), é uma expressão de origem africana, marcada pelo ritmo dos tambores e pela performance das coreiras. O bumba meu boi, reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (IPHAN, 2011) e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (UNESCO, 2019) é uma das mais complexas manifestações do ciclo junino, envolvendo música, dança, teatro e religiosidade. A capoeira, Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro (IPHAN, 2008) e Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (UNESCO, 2014), tem forte presença no Maranhão, especialmente nas comunidades quilombolas, embora ocorra em todo território nacional. O cordel, Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro (IPHAN, 2018), com sua tradição literária oral e escrita, também integra o repertório cultural maranhense, sendo praticado por poetas populares em feiras e praças.

2.1.1 O samba e o tambor de crioula como patrimônios culturais imateriais

A diversidade do samba brasileiro, quando concebida pela visão de quem mergulhou nas manifestações populares país a fora, ganha uma dimensão plural na perspectiva descrita pelo folclorista Edson Carneiro (1961). Suas andanças pelo Brasil resultaram no trabalho em que ele conceitua como samba de umbigada diversas expressões musicais e celebrações brasileiras, como o samba de roda baiano, o tambor de crioula e os cocos do Nordeste, que, segundo o autor, teriam características comuns. A esse respeito, Sandroni informa que:

A disposição das pessoas em roda, uma pessoa ou um casal que dança no centro da mesma e a alternância entre os que estão dentro do círculo por meio de uma escolha: quem está dançando no centro escolhe um substituto, depois sai do centro, e esse que ficou vai escolher outro também. E como é que ele faz a escolha? Na descrição clássica de Carneiro, por meio da umbigada ou choque de ventres. (Sandroni, 2007, p. 54).

Outra circunstância aproxima o Tambor de Crioula do samba. Refere-se, principalmente, à origem como manifestação popular afro-brasileira que, de inicialmente reprimida, passou a ser aceita e valorizada. Historicamente, o tambor de crioula conviveu por muitos anos com o preconceito e a discriminação, repressão essa fartamente documentada em periódicos maranhenses e apontada por Sergio Ferreti:

Até os anos 1940, a quase totalidade das notícias na imprensa sobre manifestações da cultura popular era constituída de reclamações contra barulho e desordens e solicitando providências contra o perigo dessas manifestações. [...]. O que escapasse dos interesses da elite não era considerado como atividade cultural. (Ferreti, 2007, p. 68).

Apesar da aparente proximidade com outras manifestações, o tambor de crioula tem uma sonoridade marcante que a difere das demais, representada pela força percussiva dos três tambores que formam a parelha. Dos grupos participam os tocadores, cantadores e as coreiras, que dançam em um movimento coreográfico circular culminando na punção ou umbigada, em que tocam o ventre uma da outra, passo entendido como saudação e convite para entrar na roda. Não há um calendário específico para as apresentações, que podem ocorrer em qualquer época do ano, em louvor a São Benedito, associados ou não a outras manifestações, em praças, ruas ou no interior de terreiros. Mas é principalmente no carnaval e nas festas juninas que a dança pode ser vista com maior frequência.

Embora não seja possível afirmar com segurança a origem histórica do tambor de crioula, Rodrigo Ramassote (2006) afirma que registros em publicações impressas

narram cultos lúdicos-religiosos praticados por pessoas escravizadas e seus descendentes ao longo do século XIX como forma de lazer, devoção e resistência ao regime de trabalho opressor.

Figura 1. Grupo de tambor de crioula do Maranhão.



Fonte: Arquivo/IPHAN (2007).

De acordo com Sergio Ferreti (2006), até 1978, havia menos de 20 grupos de tambor de crioula em São Luís. Em 2025, embora não exista consenso entre órgãos de cultura e entidades representativas da manifestação na capital sobre esse número, estima-se em 80 os grupos em atividade, o que evidencia a pujança da manifestação. Ramassote (2006, p. 22) profere que: “longe de ser, portanto, uma forma de expressão pouco influente ou em desuso, o tambor de crioula continua a fazer parte das atividades festivas, da sensibilidade musical e da definição da identidade cultural dos maranhenses”.

Ainda que ao tambor de crioula tenham sido atribuídas características que o comparam ao samba, a manifestação seguiu seu próprio caminho, sem incorporar praticamente qualquer novo elemento ao seu modo de existir. Tornou-se, assim, um referencial para a identidade do povo brasileiro, para a memória nacional e para a

formação da sociedade brasileira, até alcançar o reconhecimento, em 2007, como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. O Tambor De Crioula tem se consolidado como um marco na preservação das práticas culturais populares, sendo objeto de estudos no campo da cultura, identidade e memória.

Em 18 de junho de 2007 ocorreu na Casa das Minas⁵, em São Luís, a 53ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do IPHAN, que aprovou naquele dia o registro do tambor de crioula como patrimônio cultural imaterial brasileiro no Livro das Formas de Expressão. A ocasião contou com a presença de Gilberto Gil, que então ocupava o cargo de Ministro da Cultura.

Figura 2. Ministro da Cultura, Gilberto Gil, ao lado de Jackson Lago, governador do Maranhão.



Fonte: Arquivo SECULT (2007).

A decisão foi baseada no processo administrativo nº 01450.005742/2007-71, contendo amplo conhecimento sobre esta manifestação em forma de dossiê, composto por documentos textuais, bibliográficos e audiovisuais resultantes de uma pesquisa de dois anos. O processo está de acordo com o Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem o patrimônio cultural brasileiro e criou, no âmbito do Ministério da Cultura,

⁵ Casa das Minas é um dos mais antigos espaços de culto afro-religioso no Brasil. Preserva tradições religiosas do povo Jêge, cultuando os voduns, divindades da cultura daomeana. Foi tombada pelo IPHAN em 2002.

o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Com o Programa, foi implantada a política específica de inventário, referenciamento e valorização desses bens culturais.

2.1.2 O porquê da salvaguarda

O artigo 1º do Decreto nº 3.551 estabelece que o registro do patrimônio material se fará em um dos seguintes livros: I – Livro de Registro de Saberes: conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades; II – Livro de Registro das Celebrações: rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social; III – Livro de Registro das Formas de Expressão: manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; IV – Livro de Registro de Lugares: mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas. A inscrição em um dos livros de registro terá sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira⁶.

Os bens culturais inscritos no Livro das Formas de Expressão são descritos como formas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, consideradas por eles importantes para a sua cultura, memória e identidade, e desenvolvidas por atores sociais reconhecidos pela comunidade em relação às quais o costume define normas, expectativas e padrões de qualidade⁷. Com a inscrição, seriam instituídos critérios para garantir direitos como a inclusão social e a melhoria das condições de vida dos produtores e detentores⁸ do patrimônio imaterial, bem como a promoção da salvaguarda de bens culturais.

A pesquisa que resultou no dossiê para o registro do Tambor de Crioula fez uma criteriosa apuração das condições de produção e reprodução dessa forma de expressão, assim como apontou indicativos para a melhoria e/ou fortalecimento do bem cultural. O minucioso diagnóstico é um instrumento utilizado para desenvolver ações de apoio e fomento de fatos culturais, aos quais são atribuídos sentidos e

⁶ O Decreto 3.551. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf.

⁷ Site do IPHAN: [https://bcr.iphan.gov.br/livros-de-registro/livro-das-formas-de-expressao/?view_mode=masonry&perpage=12&order=ASC&orderby=date&fetch_only_meta=&paged=1&fetch_only=thumb](https://bcr.iphan.gov.br/livros-de-registro/livro-das-formas-de-expressao/?view_mode=masonry&perpage=12&order=ASC&orderby=date&fetch_only_meta=&paged=1&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription) nail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription.

⁸ Denominação dada às pessoas que integram comunidades, grupos, segmentos e coletividades que possuem relação direta com a dinâmica de produção e reprodução de determinado bem cultural imaterial e/ou de seus bens culturais associados.

valores que constituem referências de identidade para os grupos sociais envolvidos. O intuito é garantir-lhes condições sociais, econômicas e ambientais necessárias para a sua continuidade. Tal diagnóstico é a pedra fundamental para a construção dos chamados Planos de Salvaguarda, que vêm a ser o conjunto de medidas adotadas para apoiar, de modo sustentável, as condições de existência dos bens registrados como patrimônio cultural brasileiro.

No vasto universo do patrimônio cultural, a valorização dessa forma de herança é também uma representação simbólica de poder. Em 2003, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) publica a “Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial”. O artigo 2º dessa Convenção define patrimônio cultural imaterial as “práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural”. (UNESCO, 2003)⁹.

Esse conceito é seguido no Brasil pelo IPHAN ao identificar e proteger bens culturais que representam manifestações da diversidade cultural do país. O tambor de crioula se insere nesse contexto como uma prática que envolve não apenas os elementos materiais (como os instrumentos e o vestuário), mas também os saberes, valores e rituais transmitidos oralmente entre gerações (IPHAN, 2007).

De acordo com o Dossiê de Registro do Tambor de Crioula (IPHAN, 2007), o processo de patrimonialização visa preservar não apenas os aspectos estéticos, mas também o contexto sociocultural em que o tambor de crioula é realizado, considerando suas dinâmicas comunitárias e sua importância na formação da identidade maranhense.

O reconhecimento do tambor de crioula como Patrimônio Cultural Imaterial pelo IPHAN marca um avanço significativo na valorização das manifestações culturais afro-brasileiras. Esse reconhecimento também traz implicações no campo das políticas públicas culturais, garantindo suporte para a continuidade da prática e incentivando a salvaguarda do bem cultural.

⁹ Para um entendimento abrangente sobre o assunto, consultar BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Bourdieu explora a complexidade dos símbolos e rituais culturais e sua relação intrínseca com o poder e o patrimônio cultural. Ele nos mostra que preservar essas tradições é também preservar as relações e significados que constituem a base da nossa sociedade.

A respeito de patrimônio, encontra-se na análise de Prats (1998) uma interpretação válida quando se investiga as políticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil. No artigo “El concepto de patrimonio cultural”, o autor sustenta que patrimônio se trata de uma invenção e uma construção social. Sob esta denominação, se engloba três poderes distintos: político, econômico e científico. Prats nos mostra que a essência do patrimônio está representada por três vértices interconectados de um triângulo, quais sejam: a natureza, a história e a genialidade. “A natureza, enquanto força que não pode ser controlada pelo homem. A história, enquanto passado e futuro. A genialidade, como algo excepcional que transcende as regras culturais” (Dias; Soares, 2018). Neste “Triângulo de Prats”, o patrimônio cultural emerge como um fenômeno dinâmico e multifacetado.

O pesquisador e antropólogo José Reginaldo Santos Gonçalves (2005), em seus estudos no campo de patrimônio cultural, traz uma importante reflexão crítica sobre o processo de patrimonialização, enfatizando que as culturas não devem ser vistas apenas como objetos fixos, estáticos, mas como fenômenos dinâmicos e subjetivos que dialogam constantemente com as vivências e memórias das comunidades.

Gonçalves (2005) destaca que o patrimônio cultural não é algo “dado” ou “natural”, mas um processo social e histórico que envolve seleção, reconhecimento e valorização de práticas, objetos e memórias. Ele argumenta que o patrimônio é fruto de relações sociais mediadas por significados e valores, configurando-se como algo sempre em transformação. Nesse sentido, a patrimonialização é um ato que envolve negociações entre diferentes agentes, como comunidades, instituições e governos.

A visão deste autor rompe com a perspectiva tradicional que considera como patrimônio apenas bens materiais como objetos e monumentos, passando a considerar as dimensões subjetivas, como as memórias, os sentimentos e as vivências compartilhadas nas comunidades. Assim, o patrimônio não existe apenas na dimensão física e objetiva, mas também na forma como é vivido e significado por essas.

No caso de práticas como o tambor de crioula, por exemplo, é possível observar como os tambores (enquanto objetos materiais) possuem importância simbólica e funcional, mas só adquirem pleno significado quando associados às performances culturais, às histórias dos praticantes e às emoções que suscitam nas comunidades envolvidas.

Outro conceito que Gonçalves (2005) destaca, é o da ressonância cultural, que corresponde à capacidade de determinados bens culturais de “vibrar” emocionalmente e socialmente com as pessoas e comunidades. Ele sugere que a ressonância não é intrínseca ao patrimônio, mas algo construído nas interações entre sujeitos, práticas e objetos. Nessa perspectiva percebemos o caráter relacional do patrimônio, destacando que ele é ativado pelas experiências humanas. No tambor de crioula, a ressonância está presente na forma como as práticas musicais, a dança e o canto conectam os participantes a uma história coletiva, despertando sentimentos de pertencimento, devoção e ancestralidade.

Reforçando esse pensamento, Laurajane Smith (2021) considera que patrimônio não é apenas um objeto ou um local, mas um processo social que é continuamente negociado e ressignificado por diferentes grupos e indivíduos, que constroem seus significados e valores a partir de experiências subjetivas, práticas culturais e memórias. Constitui um processo vivo e dinâmico. Ela destaca que é primordial que as comunidades sejam protagonistas na definição, preservação e transmissão de seus patrimônios.

Refletindo nesse ponto de vista, o Tambor de Crioula representa uma prática viva, composta por dança, música e canto, carregada de significados sociais, espirituais e históricos para as comunidades afrodescendentes do Maranhão. Essa manifestação desafia a ideia tradicional de que o patrimônio é apenas algo estático, uma vez que se sustenta na performance, na interação e na transmissão oral de saberes. Segundo Smith:

Patrimônio apenas se torna patrimônio quando é usado, quando se transforma em uma ferramenta cultural na negociação do significado que o passado tem no presente. Algo trancado em um cofre de um museu, ou uma partitura musical jamais cantada não é patrimônio – eles são patrimônio apenas quando usados ou cantados para ajudar a mediar o significado do passado no presente. (Smith, 2021, p. 142).

Para a autora “Patrimônio é uma performance. É um momento de ação, não algo congelado em uma forma material” (Smith, 2021, p. 142). O patrimônio engloba uma série de atividades que incluem lembrar, comemorar, comunicar e transferir conhecimento e memória. Expressa identidade, valores e significados sociais e culturais. Além disso, inclui atividades como listar, colecionar, conservar e interpretar. Ações desenvolvidas principalmente pelos profissionais do patrimônio. Como

resultado dessas atividades temos as emoções, experiências e memórias produzidas por estas, e que promovem um sentido de identidade e pertencimento.

A análise do Tambor de Crioula como patrimônio cultural revela sua relevância não apenas como uma manifestação artística e simbólica das comunidades afrodescendentes no Maranhão, mas também como um exemplo de como práticas culturais imateriais desafiam as concepções tradicionais de patrimônio. Autores como Prats, Laurajane Smith, Gonçalves e outros consideram que o patrimônio não deve ser reduzido a objetos ou narrativas estáticas, mas entendido como um processo dinâmico, enraizado nas experiências, memórias e identidades das comunidades.

Ao unir materialidade (instrumentos e trajes) e subjetividade (memórias, devoções e resistências culturais), o tambor de crioula exemplifica essa dinâmica, constituindo-se como um “lugar de memória” vivo e participativo. Contudo, a patrimonialização pode trazer riscos, como a descontextualização ou a transformação em espetáculo para atender a interesses externos, como o turismo.

Assim como o bumba meu boi e o tambor de crioula, o samba também é Patrimônio Cultural do Brasil pelo IPHAN. No caso do samba, o registro inclui as matrizes do samba no Rio de Janeiro (samba de terreiro, partido alto e samba-enredo), o samba de roda do Recôncavo Baiano e o samba de bumbo paulista, este último registrado em 2024. Em 2005, o samba foi o primeiro gênero musical brasileiro a se tornar Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco.

2.1.3 O Inventário Nacional de Referências Culturais das manifestações do carnaval maranhense

Os avanços no reconhecimento da importância de práticas culturais do povo maranhense e o registro desses bens imateriais como patrimônio cultural brasileiro promoveram a motivação para que outras manifestações tentassem alcançar um *status* de valorização e salvaguarda. É o caso dos blocos tradicionais e das turmas de samba, que representam formas genuínas de vivenciar o carnaval em São Luís.

Destaca-se a ação que culminou com o Inventário Nacional de Referências Culturais dos Blocos Tradicionais (INRC), por iniciativa da então Fundação Municipal de Cultura (FUNC), hoje Secretaria Municipal de Cultura. O INRC é uma metodologia de pesquisa criada pelo IPHAN para identificar, documentar e valorizar bens culturais imateriais. O instrumento permite o mapeamento das práticas culturais, seus agentes,

territórios e significados, funcionando como base para ações de salvaguarda e reconhecimento.

Figura 3. Bloco tradicional Os Apaixonados.



Fonte: Autor (2026).

Os blocos tradicionais são grupos de brincantes formados por ritmistas e balizas, componentes que evoluem em uma coreografia, pulando de um lado para o outro e cantando o samba-tema sem, contudo, tocar nenhum instrumento. Houve um tempo em que alguns levavam troféus ou estandartes identificando o grupo. A sonoridade única desta agremiação, batida em compasso binário, é encontrada somente no Maranhão e produzida por uma batucada formada pelos seguintes instrumentos: contratempo (ou tambor grande), ritinta, cabaça, agogô (ou chocalho), ganzá, afoxé e apito.

Uma das principais referências do carnaval de São Luís, os blocos tradicionais, assim como as demais agremiações, eram chamados nos seus primórdios de turmas de batucada, turmas de samba, bloco de ritmo ou tambor grande. Se originalmente eram grupos homogêneos, com o tempo foram se subdividindo de acordo com variações na sua batucada, segundo registra Moreira Neto:

O povo mais elitizado se fixava cada vez mais com a característica binária dos contratempos e das marcações, incluindo as ritintas, tendo como espaço preferencial clubes fechados e residências elegantes da cidade: enquanto o povo que absorveu o ritmo das escolas de samba, que incluía outros

instrumentos, tinha como espaço preferencial ruas e praças. (Moreira Neto, 2019, p. 181).

O autor aponta ainda que para receber alguma subvenção oficial e participar dos desfiles as agremiações deviam se alinhar ao sentimento patriótico incentivado pelo momento político conhecido por Estado Novo, do então presidente Getúlio Vargas. Esse movimento visava a implantação no Brasil de uma cultura de exaltação aos valores nacionais, dando origem ao “samba enredo”. Nesse sentido, as letras das composições carnavalescas deveriam destacar as belezas naturais do país, feitos históricos e aspectos do folclore brasileiro.

Moreira Neto exemplifica como os gestores das manifestações populares se inseriram, aos poucos, nessa nova ordem cívica e cultural:

Baseada nesta conjuntura, uma parte das Turmas de Samba ficou apegada ao ritmo dos Fuzileiros da Fuzarca (escolas de samba), que se popularizou nos guetos, nas regiões mais carentes da periferia da cidade e exercendo uma relativa liberdade operativa, reunindo todo tipo de pessoas (operários, desempregados, negros, brancos, analfabetos, et), enquanto a outra parte foi adotada pelos apreciadores do ritmo dos blocos tradicionais. (Moreira Neto, 2019, p. 183).

A propósito do ritmo, verificou-se que as inovações introduzidas nos instrumentos de percussão dos blocos representaram uma adequação ao que passou a ser oferecido pela indústria, não alterando de modo considerável a sua sonoridade. Tome-se como exemplo a ritinta, antes coberta com couro de animal (bode, cabra, carneiro, gato, camaleão). Conforme assegura Paulo Salaia, “no ano de 1976 em diante foi que teve a mudança para as retintas industrializadas, trazidas do Rio de Janeiro pelo mestre Enéas Neto, comandante, na época, do bloco tradicional Os Versáteis”. (Salaia, 2024, p. 12). Nas últimas décadas, para o desfile competitivo na passarela, foram introduzidos instrumentos de cordas, como violão, cavaquinho e, em casos em que samba tema permitisse, até o violino.

Outro costume que deixou de existir, apontado por Salaia, diz a respeito à fantasia dos mestres ou comandantes de bateria, figura fundamental na cadência do samba e direção rítmica do bloco. “Até 1974, os comandantes dos blocos também se destacavam pelas suas fantasias, que tinham que ter algumas coisas diferentes das demais. Seja no estilo de chapéu, na cor das plumas ou nas cores da sua própria fantasia. Hoje não existe mais essa regra e tradição”. (Salaia, 2024, p. 14).

Muitos dos grupos que alegravam as ruas nos anos 70 foram extintos, a exemplo de Os Mal-Encarados, Os Conscientes do Ritmo, Os Calhambeques, Os

Playboys, Os Brotos, Os Velhinhos Transviados, Os Tarados, Os Bambas do Ritmo, Os Fantásticos, Os Conquistadores, Os Patinhas, Os Vira-Latas, Os Pif-Paf, Os Ases do Ritmo, Os Lunáticos, Os Conquistadores, Escolinha do Bessa, Os Corujas, Os Bolas de Prata, Os Comentados do Ritmo.

Figura 4. Decoração com os nomes dos blocos tradicionais Os Velhinhos Transviados e Escolinha do Bessa (Praça João Lisboa, carnaval de 1978).



Fonte: <https://www.instagram.com/slzmemoria/p/DTlpRkcj8Jd/>

O INRC dos Blocos Tradicionais do Maranhão coordenado por Maria Michol Pinho de Carvalho resultou em um robusto dossiê encaminhado ao IPHAN, em 2012, solicitando o seu registro como Patrimônio Imaterial Brasileiro. O Inventário foi realizado durante a gestão de Euclides Moreira Neto na Fundação Municipal de Cultura, no período da administração do ex-prefeito João Castelo (2009-2012). A iniciativa, contudo, não logrou êxito para a frustração de centenas de praticantes da manifestação, que tem até uma data no calendário oficial do município de São Luís em sua homenagem, o 8 de maio, Dia Municipal do Bloco Tradicional¹⁰.

O Conselho Consultivo do IPHAN arquivou a solicitação por não considerar o folguedo carnavalesco maranhense relevante a ponto de reunir as condições exigidas

¹⁰ O Dia Municipal do Bloco Tradicional foi instituído pela Lei 4.698/2006, sancionada pelo então prefeito de São Luís, Tadeu Palácio.

para o registro no Livro das Formas de Expressão como Patrimônio Imaterial Brasileiro. A respeito da decisão, Euclides Moreira Neto afirma que:

Os argumentos de que a manifestação é restrita somente à região metropolitana de São Luís para não ter sido concedido o título Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil à manifestação BTM são totalmente equivocados, considerando que várias outras manifestações totalmente representativas de uma determinada região (como as “Painéis de Barro” da cidade de Vitória, o próprio “Frevo” de Recife e Olinda, ou mesmo o “Tambor de Crioula” maranhense) já foram reconhecidas. (Moreira Neto, 2019, p. 217).

Até o final de 2012, o cadastro da Coordenação de Eventos Comunitários da Fundação Municipal de Cultura registrava 48 blocos tradicionais em atividade. Em 2016, esse número foi reduzido para pouco mais de 30 grupos. No carnaval de 2025, participaram do concurso oficial promovido pela Prefeitura de São Luís 17 blocos tradicionais do grupo B e 16 do grupo A. Conforme regulamento do concurso, os dois primeiros colocados do B sobem para o grupo A, enquanto os dois últimos colocados no grupo A são rebaixados para o B.

Em 2024, iniciou-se um processo de inventário das turmas de samba do Maranhão, por meio do IPHAN em parceria com a Universidade Federal do Maranhão. O inventário em andamento é um passo importante na promoção da continuidade e valorização dessa manifestação, mas, por si só, não garante o reconhecimento do bem como patrimônio imaterial, consequência que depende de um protocolo mais complexo e uma série de providências posteriores. Contudo, abre caminho para que as instâncias governamentais (federal, estadual e municipal) possam desenvolver ações capazes de garantir a preservação dessa forma de batucada, fortalecendo o seu modo de fazer, e o IPHAN inclua seus detentores na política patrimonial do órgão. O objetivo é exatamente conhecer, sistematizar dados, identificar as condições de produção e existência, organização, fragilidades e reunir informações sobre essas formas de brincar o carnaval, muito comuns nas comunidades quilombolas e rurais do Maranhão, como também nas cidades de pequeno e médio porte e na capital.

O que a equipe do inventário registrou até o momento é um indicador que corrobora o pensamento de pesquisadores como Hall (2006), ao destacar a importância das manifestações culturais como ferramentas para a construção de identidades, especialmente em contextos de diáspora africana. Hall (2006) argumenta que a identidade cultural não é simplesmente uma recuperação do passado, mas uma produção contínua que envolve tanto elementos históricos quanto novas formas de

expressão. No caso do samba, essa ideia se manifesta na sua evolução desde os batuques africanos até os modernos sambas-enredo das escolas de samba.

Outro conceito central na obra de Hall (2006) é o da tradução cultural. Ele sugere que grupos deslocados de suas origens geográficas e culturais não simplesmente preservam suas tradições, mas as reinterpretem e adaptam às novas realidades. O samba exemplifica esse processo: ao longo dos anos, incorporou influências europeias e indígenas, tornando-se um gênero híbrido que reflete a diversidade cultural do Brasil.

Além disso, Hall (2006) enfatiza a relação entre identidade e resistência quando argumenta que a cultura popular pode ser um espaço de contestação e afirmação identitária. O samba, especialmente em suas formas mais tradicionais, como o partido-alto e o samba de roda, sempre esteve ligado à resistência das comunidades negras contra a opressão e a exclusão social. Mesmo quando se tornou parte da indústria cultural, manteve elementos de crítica social e afirmação da identidade afro-brasileira.

Por fim, Hall (2006) nos lembra que a identidade cultural não é homogênea. Dentro do próprio universo do samba, há múltiplas variações e disputas sobre o que é “autêntico” e o que é “comercial”. Essa diversidade reflete a ideia de que a identidade não é um bloco único, mas um campo de negociações e transformações constante

Nesse sentido, a turma de samba representa uma forma de resistência ao processo de apagamento cultural sofrido pela população afro-indígena no Brasil, promovendo a reafirmação de valores e tradições afro-brasileiras, como relata a professora Marilande Martins Abreu:

Tem uma característica nessas turmas de samba que se encontram em todo o Maranhão, eu diria, é o elo, a ligação com diversas brincadeiras da cultura popular. Então, não dá para falar de turma de samba sem um vínculo com o bumba-meu-boi do Maranhão, tambor de crioula e outras festas de terreiro. Um exemplo: seu Manequinho, de Axixá que foi durante muito tempo o puxador do boi de Presidente Juscelino é o puxador de uma escola de samba de Santa Rosa, em Axixá. (Abreu, 2024).

Depois de percorrer 45 municípios de todas as regiões geográficas do Maranhão, os pesquisadores identificaram manifestações carnavalescas que se distinguem na plasticidade e ritmo, mas conservam alguma afinidade. Estes grupos podem ser chamados de turma de samba, bloco, batucada ou escola de samba, denominações que os categorizam em um modo específico de brincar o carnaval. O amplo campo de investigação com que o grupo se deparou produziu como efeito

imediatamente a mudança do título da pesquisa para Inventário das Batucadas de Samba e Carnaval do Maranhão.

O Inventário abriu uma nova possibilidade para a preservação e resistência desses ritmos que sobrevivem a um processo natural de apagamento com as transformações do carnaval. A questão é se, concluída a investigação, o protocolo resultará concretamente em um conjunto de ações para proteger essas formas de expressão e garantir sua transmissão às futuras gerações de sambistas no Maranhão.

A etapa de reconhecimento representa um esforço para salvaguardar essas manifestações. O método de inventário, no entanto, exige envolvimento comunitário, escuta ativa e respeito aos saberes locais. Como afirma Regina Abreu (2006), “a patrimonialização deve ser um processo dialógico, onde os sujeitos culturais tenham voz e protagonismo”. No caso dos blocos tradicionais, esse protagonismo se manifesta nas oficinas de percussão, nas costureiras que confeccionam as fantasias, nos compositores que criam os sambas e nos brincantes que mantêm viva a tradição.

A inclusão dos blocos tradicionais no INRC é, portanto, mais do que um ato técnico: é um gesto político de reconhecimento, valorização e resistência. É afirmar que o carnaval de rua de São Luís, com suas cores, ritmos e memórias, é parte essencial do patrimônio cultural brasileiro, um patrimônio que pulsa nas vielas, nos tambores e nas vozes que não se calam.

2.2 Cultura e memória: território de produção, disputa de sentidos e vozes que contam a história

A cultura, enquanto campo simbólico e espaço de disputa por significados, é central para compreender as transformações do carnaval de rua de São Luís. Conforme Raymond Williams (1983), cultura é um “modo de vida” que envolve práticas, crenças, valores e formas de expressão que se desenvolvem historicamente em contextos específicos. No caso maranhense, o carnaval é mais do que uma festa: é território de resistência, palco de afirmação identitária e arena de negociação política.

As agremiações carnavalescas, especialmente as turmas de samba, operam como espaços de produção cultural que articulam memória, estética e sociabilidade. Elas resistem à lógica da homogeneização imposta pelos concursos e pela indústria cultural, preservando formas de organização que valorizam o coletivo, o improviso e

a ancestralidade. Essa resistência cultural, como aponta Stuart Hall (2003), é uma forma de contestar os discursos hegemônicos e afirmar identidades subalternas.

Na concepção de Roy Wagner (2010), a cultura não é um conjunto fixo de tradições e práticas, mas uma invenção contínua. Wagner desafia a visão convencional da antropologia, que frequentemente trata a cultura como um sistema estável de significados compartilhados, e propõe que a própria ideia de cultura é constantemente recriada pelos indivíduos e grupos sociais. Para ele, a cultura não é algo simplesmente transmitido de geração em geração, mas um fenômeno dinâmico, resultante da interação entre diferentes agentes sociais.

O conceito de invenção cultural, introduzido por Wagner, descreve como os indivíduos reinterpretam e transformam elementos culturais ao longo do tempo. Esse processo ocorre tanto em sociedades tradicionais quanto em contextos modernos, demonstrando que a cultura nunca é estática. Entre suas contribuições mais relevantes está a crítica à abordagem tradicional da antropologia. Wagner (2010) argumenta que os antropólogos, ao estudar outras culturas, inevitavelmente participam do processo de invenção cultural, pois suas interpretações influenciam a forma como os grupos estudados percebem a si mesmos. Assim, a antropologia não apenas descreve culturas, mas também contribui para sua transformação.

A relação entre cultura, memória e identidade é outro aspecto essencial de sua teoria. Wagner enfatiza que a identidade cultural não é fixa, mas um processo contínuo de construção e reconstrução, no qual mitos, tradições e símbolos são constantemente reinterpretados pelos grupos sociais para se adequarem às transformações históricas e sociais. Essa abordagem encontra eco nos estudos de Paul Ricoeur sobre memória e identidade. Em *A memória, a história, o esquecimento* (2000), Ricoeur sustenta que a memória coletiva não é um registro imutável do passado, mas um processo dinâmico de reconstrução e interpretação. Ele rejeita a ideia de uma memória objetiva, ressaltando que a lembrança é sempre mediada por narrativas e discursos.

A cultura carnavalesca ludovicense, portanto, não pode ser compreendida apenas como espetáculo, mas como prática social que envolve saberes, afetos e territorialidades. Ao investigar as turmas de samba, este trabalho busca evidenciar como a cultura popular se reinventa diante das adversidades, mantendo viva a chama da tradição por meio da criatividade e da solidariedade comunitária.

A memória é um dos pilares metodológicos desta pesquisa, especialmente por meio da história oral. Segundo Paul Thompson (2000), a história oral permite recuperar experiências vividas que não estão presentes nos documentos oficiais, dando voz aos sujeitos que foram silenciados pela historiografia tradicional. Alessandro Portelli (1991) complementa essa perspectiva ao afirmar que a oralidade não apenas transmite fatos, mas interpretações, emoções e significados que enriquecem a compreensão dos processos históricos.

Michel Pollak (1989) destaca que a memória é seletiva, construída socialmente e marcada por disputas simbólicas. No carnaval de rua de São Luís, as narrativas dos sambistas, compositores, ritmistas e carnavalescos revelam não apenas os momentos de glória e decadência das agremiações, mas também os sentidos de pertencimento, resistência e identidade que atravessam o tempo. Linda Shopes (2002) reforça que a história oral é uma ferramenta poderosa para compreender como os sujeitos constroem significados sobre suas experiências, especialmente em contextos de exclusão e marginalização.

Como aponta Michel Pollak (1989), a memória é um campo de disputa, onde se constroem identidades e se reivindicam pertencimentos. No carnaval de rua de São Luís, essas memórias são também formas de resistência à invisibilização e ao apagamento cultural.

Ricoeur (2000) distingue entre memória individual e memória coletiva, destacando que esta última é moldada por fatores históricos, tradições e símbolos culturais. Essa perspectiva se aproxima da teoria da representação de Maurice Halbwachs (2013), que considera a memória coletiva uma construção social dependente dos contextos políticos e históricos.

Ao explorar a tensão entre memória fiel e memória manipulada, Ricoeur alerta para os riscos da “memória oficial”, que pode excluir narrativas alternativas e marginalizar grupos cujas experiências não se encaixam na versão dominante da história.

Para Paul Ricoeur (2000), a identidade não é um elemento fixo, mas um processo contínuo de construção e reconstrução. Ele argumenta que indivíduos e grupos sociais reinterpretam o passado para dar sentido ao presente, utilizando a memória como um instrumento de identidade. Essa ideia se relaciona com sua teoria do si-mesmo, desenvolvida em *O si-mesmo como um outro* (1991), na qual ele explora

a identidade como um fenômeno narrativo, moldado ao longo do tempo por meio de relatos e experiências.

A história desempenha um papel fundamental na formação da identidade coletiva. Ricoeur (1991) propõe que a historiografia deve ser concebida como um espaço de diálogo entre diferentes narrativas, permitindo a coexistência de múltiplas perspectivas sobre o passado. Ele critica abordagens positivistas da história, que buscam uma verdade única e objetiva, e defende uma visão hermenêutica, segundo a qual o passado é constantemente reinterpretado à luz das necessidades do presente.

Um dos aspectos essenciais de seu pensamento é a análise do esquecimento. Ele distingue entre o esquecimento necessário, que possibilita que os indivíduos sigam em frente sem ficarem sobrecarregados pelo passado, e o esquecimento imposto, que ocorre quando eventos históricos são deliberadamente apagados ou distorcidos. Essa reflexão dialoga com debates sobre justiça histórica e memória traumática, especialmente em contextos de violência e opressão.

Ricoeur (1991) sugere que o desafio da memória coletiva reside em encontrar um equilíbrio entre recordar e esquecer, permitindo que o passado seja reconhecido sem se tornar um fardo insuperável. Ele denomina esse conceito de “memória justa”, que busca reconhecer as múltiplas vozes da história, evitando tanto a amnésia histórica quanto a obsessão pelo passado.

Já a teoria de Roy Wagner (2010) enfatiza a criatividade humana na formação da cultura e desafia a noção de que as sociedades tradicionais são imutáveis. Ao reconhecer que a cultura é uma invenção contínua, ele abre caminho para uma compreensão mais dinâmica e interativa das relações sociais. Além disso, sua teoria converge com as abordagens contemporâneas da antropologia pós-moderna, exemplificadas por James Clifford e George Marcus (1986), que problematizam a pretensa objetividade e neutralidade dos relatos etnográficos. Para esses autores, a cultura não deve ser concebida como um objeto estático de investigação, mas sim como uma construção narrativa moldada por discursos acadêmicos e pelas condições históricas de produção do conhecimento.

Essa abordagem desafia a visão tradicional da antropologia, que frequentemente tratava as culturas como entidades estáveis e homogêneas. Clifford (1986) argumenta que a etnografia não consiste em uma mera descrição objetiva da realidade, mas em uma construção narrativa impactada pelas escolhas do

pesquisador. Ele ressalta que os antropólogos, ao escreverem sobre outras culturas, inevitavelmente introduzem suas próprias interpretações e valores, transformando a etnografia em um processo de tradução e mediação cultural.

Marcus (1986), por sua vez, enfatiza a importância de uma abordagem reflexiva na antropologia. Ele propõe que os pesquisadores reconheçam seu papel ativo na produção do conhecimento e explorem novas formas de escrita etnográfica que levem em consideração a complexidade das interações entre pesquisador e sujeitos estudados. Dessa forma, a invenção cultural não é apenas um fenômeno social, mas também um processo epistemológico que redefine continuamente os limites do conhecimento antropológico.

2.3 Entre imagem e ritmo: a construção da memória do samba e do carnaval pelo cinema

Um dos raros registros históricos sobre a batucada das turmas de samba de São Luís, ainda que alheio à sua representação no Carnaval, foi feito por Glauber Rocha que documentou, em 1966, a posse de José Sarney no governo do Maranhão, com o curta-metragem “Maranhão 66”¹¹. Em uma cena marcante, o povo se reúne em frente ao Palácio dos Leões, na avenida Pedro II, para ouvir o discurso do governador. No meio da multidão, a sonoridade de um bloco carnavalesco maranhense ecoa, trazendo à tona o ritmo tradicional das turmas de samba.

Se o cinema tem como um de suas principais funções gerar uma memória de nós mesmos, como diz Walter Salles (2008), Glauber Rocha captou naquele instante da posse mais do que um acontecimento político. O cineasta registrou um modo de fazer samba que quase desapareceu ao longo de seis décadas, mas que resistiu e ainda hoje representa uma das formas de brincar o carnaval maranhense, praticadas tanto por foliões da capital quanto do interior do estado. A fala de Salles é extremamente relevante, pois externa o papel do cinema de gerar um retrato da sociedade em um dado momento. Um exemplo recente é o seu consagrado filme “Ainda Estou Aqui”, premiado em março de 2025 com o Oscar de melhor filme internacional, que também rendeu à brasileira Fernanda Torres o Globo de Ouro de

¹¹ ROCHA, Glauber. **Maranhão 66**. São Luís: Instituto Nacional de Cinema, 1966. 1 filme (curta-metragem, 11 min). Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/maranhao-66>. Acesso em: 16 jun. 2025.

melhor atriz. A obra retrata uma história verídica do período mais duro da ditadura militar no Brasil e se tornou um fenômeno de bilheteria nos cinemas brasileiros, além de conquistar vários prêmios em festivais pelo mundo.

O carnaval e o samba são pilares fundamentais da identidade cultural brasileira, tema que será aprofundado mais adiante. O cinema se apropriou desse simbolismo ao explorar a temática em diversos filmes e documentários, revelando a profundidade e a complexidade desses elementos culturais. O legado do audiovisual sobre o samba e o carnaval representa não apenas a festa e a celebração, mas também a resistência, a história e a expressão popular. As primeiras produções datam da década de 1930 e retratavam a efervescência do carnaval carioca em musicais estrelados por Carmem Miranda, como “A Voz do Carnaval” (1933) e “Alô, Alô Carnaval” (1936).

Destaca-se “Orfeu Negro”¹², filme ítalo-franco-brasileiro lançado em 1959, dirigido por Marcel Camus, como um dos primeiros a apresentar a cultura das favelas do Rio de Janeiro e o carnaval carioca para o público global. A obra é uma adaptação da peça teatral Orfeu da Conceição, escrita por Vinícius de Moraes, e transporta o mito grego de Orfeu e Eurídice para os morros da cidade durante o carnaval. “Orfeu Negro” conquistou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1960, representando a França, tornando-se a primeira produção em língua portuguesa a ganhar essa estatueta. Embora tenha tido impacto para a cultura nacional, ajudando a disseminar a música brasileira, especialmente a bossa nova, por meio da trilha sonora composta por Tom Jobim e Luiz Bonfá, o filme recebeu críticas no Brasil, especialmente por sua visão romantizada das favelas.

Outra produção emblemática é “Quando o Carnaval Chegar”¹³, filme brasileiro lançado em 1972, dirigido por Cacá Diegues. A obra é um musical sobre a aventura de um grupo de artistas mambembes que viajam pelo país em busca de oportunidades, enfrentando desafios e dilemas pessoais. A narrativa apresenta o carnaval como um símbolo de liberdade e escapismo, em contraste com a sofrida realidade dos personagens. Da produção participam grandes nomes da MPB, como Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia. Mais que um reflexo da cultura brasileira,

¹² ORFEU NEGRO. Direção: Marcel Camus. Roteiro: Marcel Camus; Jacques Viot. Produção: Sacha Gordine. França; Brasil; Itália: Dispat Films; Tupan Filmes; Indusfilm, 1959. 1 filme (100 min), son., color.

¹³ QUANDO O CARNAVAL CHEGAR. Direção: Cacá Diegues. Roteiro: Cacá Diegues; Hugo Carvana; Nelson Motta. Produção: Luiz Carlos Barreto. Brasil: Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto, 1972. 1 filme (97 min), son., color.

o filme também faz alusões ao contexto político da época, marcado pela ditadura militar. A trilha sonora, quase toda composta por Chico Buarque, é um dos pontos altos da obra, trazendo canções que se tornaram icônicas, como a faixa-título, “Quando o Carnaval Chegar”, “Partido Alto” e “Mambembe”.

A história de um dos maiores artistas do carnaval, o maranhense Joãozinho Trinta, que revolucionou o desfile das escolas de samba com a sua visão estética inovadora, virou longa-metragem lançado em 2014. “Trinta”¹⁴ enfoca desde o início da sua carreira, como assistente do renomado carnavalesco Fernando Pamplona, no Salgueiro, até a sua luta contra o preconceito e as dificuldades financeiras para transformar o carnaval em um espetáculo grandioso.

A narrativa se concentra no período que antecede o carnaval de 1975, quando Joãozinho assume pela primeira vez a função de carnavalesco, chamando atenção pela proposta ousada e impacto visual do desfile. A obra aclama a genialidade de Joãozinho Trinta e sua contribuição para o carnaval brasileiro. Com títulos de campeão conquistados na Beija Flor e Salgueiro, ele venceu o seu último carnaval em 1997 pela Viradouro, quando a escola se sagrou pela primeira vez campeã do grupo especial do carnaval carioca com o enredo “Trevas! Luz!, a Explosão do Universo”. Autor da célebre frase “Pobre gosta de luxo, quem gosta de miséria é intelectual”, Joãozinho Trinta morreu em 17 de dezembro de 2011, em São Luís, aos 78 anos.

Ressalta-se, entre as produções que retratam o samba e o carnaval de maneira marcante, os filmes “Orfeu” (1999), “Noel, Poeta da Vila” (2006), “Ó Pai, Ó” (2007), “Esse Amor Que Nos Consome” (2012), “Damas do Samba” (2013) e os documentários “O Mistério do Samba” (2008) e Fevereiro (2018). Lançado em abril de 2025, “Noel Rosa, Espírito Circulante”, dirigido por Joana Nin, trilha por caminhos percorridos pelo compositor no bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro. O longa celebra a obra de um dos mais importantes nomes da música brasileira por meio de depoimentos de antigos parceiros, como Cartola, Aracy de Almeida e Marília Batista, e artistas atuais, como Dori Caymmi, Moacyr Luz, Mart'nália e Edu Krieger. Noel morreu aos 26 anos, em 1937, deixou um legado de 250 composições e impactou a história do samba. Essas e outras obras ajudam a manter viva a memória e a importância dessas manifestações, graças à contribuição que o cinema representa como ferramenta eficiente para documentar, preservar e divulgar a riqueza cultural do samba e do carnaval.

¹⁴ TRINTA. Direção: Paulo Machline. Roteiro: Leonardo Gudel. Produção: Leonardo Gudel; Paula Lavigne. Brasil: Bossa Nova Films, 2014. 1 filme (110 min), son., color.

A produção audiovisual maranhense sobre o carnaval é escassa. Um dos raros documentários sobre a folia é o curta “Fuzileiros da Fuzarca” (2002), dirigido por Jorge Murad. O filme é recheado de histórias pitorescas ao mergulhar no universo rítmico do bloco e provocar a memória de protagonistas da manifestação. Um exemplo é a narrada por Rosendo Amaral, personagem de grande relevância entre os próceres da turma de samba. Conta o sambista que para entrar nos Fuzileiros, nos primeiros anos, existia um protocolo em que o aspirante a “fuzarqueiro” precisava passar por votação da diretoria para saber se seria aceito no grupo. Em outro momento, José Santos, vulgo Sabujá, lembra que ao entrar nos Fuzileiros, em 1951, havia entre os principais grupos os blocos Os Vira-Latas, Os Pif-Paf e Os Boêmios do Ritmo, que faziam o carnaval de rua nas Praças Deodoro, João Lisboa e Rua da Paz. O depoimento evidencia que à época não havia distinção entre blocos tradicionais e turmas de samba como ocorre hoje. Essas e outras classificações foram adotadas para efeito de premiação nos concursos instituídos anos depois.

2.4 Vozes da resistência: narrativas das turmas de samba

Pollak (1989) assegura que a memória não é apenas um registro passivo de eventos passados, mas um processo ativo de seleção, interpretação e, muitas vezes, de esquecimento. Sua teoria defende que a memória é moldada por dinâmicas de poder e que o silêncio e o esquecimento podem ser tão significativos quanto o que é lembrado. Na prática, observa-se, como essa perspectiva é particularmente relevante na história oral, onde as narrativas são usadas para reconstruir eventos históricos e compreender identidades sociais.

Na análise de Pollak (1989, p. 4), [a]o privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional. Ele enfatizou que as entrevistas não apenas registram fatos, mas também revelam as emoções, os significados e as interpretações que as pessoas atribuem às suas experiências. Isso contribui para uma compreensão mais rica e complexa da história e da identidade.

Outra contribuição fundamental para esse entendimento é de Alessandro Portelli (1991) ao assegurar que “a história oral não é apenas sobre o que aconteceu, mas sobre o que as pessoas acreditam que aconteceu, e isso é igualmente

importante”. O autor enfatiza que a história oral não se limita à busca por “fatos” históricos, mas também à compreensão das percepções e significados atribuídos pelos narradores aos eventos que vivenciaram. Sua teoria explora como as memórias são construídas e reconstituídas, revelando que as narrativas orais são fundamentais para apreender as múltiplas camadas de significado presentes na história.

A história oral, como metodologia central desta pesquisa, permitiu acessar camadas profundas da experiência humana, revelando memórias que não estão nos arquivos oficiais, mas que vivem nos corpos, nas vozes e nos gestos dos brincantes. Como afirma Paul Thompson (2000), “a história oral é uma forma de democratizar a história, dando voz aos que foram silenciados”. No caso das turmas de samba, essa escuta revelou trajetórias marcadas por resistência, criatividade e pertencimento.

O significado para o que Rosendo Amaral, assim, como tantos outros foliões, legaram à posteridade com os seus relatos, encontram-se também em conceitos de Paul Thompson. Segundo Thompson (2000), a história oral democratiza a história, dando voz aos indivíduos comuns cujas experiências poderiam ser negligenciadas pelos registros oficiais. Ele destaca que, por meio das narrativas pessoais, podemos captar a riqueza da vida cotidiana e entender melhor as transformações sociais e culturais.

Compete a Linda Shopes (2002), conhecida por sua abordagem crítica e reflexiva no campo da linguagem oral, defender que os pesquisadores devem estar cientes de suas próprias posições e preconceitos, reconhecendo como essas influências podem moldar o processo de entrevista e a interpretação dos dados. Ela enfatiza que a história oral não é apenas um método de coleta de dados, mas um processo dialógico que envolve a interação entre o entrevistador e o entrevistado. Essa interação, segundo Shopes, é carregada de significados e deve ser analisada com cuidado para compreender as dinâmicas de poder, as subjetividades e as interpretações que emergem das narrativas. Shopes também ressalta a necessidade de um compromisso ético, garantindo que as vozes dos entrevistados sejam representadas de forma justa e respeitosa.

O referencial teórico sobre a história oral aqui apontado contribui para uma compreensão mais profunda e abrangente dessa metodologia, destacando sua relevância para a democratização da história e a valorização das vozes dos indivíduos comuns. Neste trabalho, eles estão representados por personagens que fazem a diversidade das manifestações populares do carnaval de São Luís.

3 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

Esta dissertação adota uma abordagem metodológica mista, integrando métodos qualitativos, quantitativos e a história oral para fornecer uma compreensão abrangente do fenômeno estudado, inserido no contexto das manifestações culturais do carnaval de São Luís. A escolha dessa abordagem decorre da necessidade de explorar, de forma articulada, as dimensões simbólicas, estatísticas e narrativas das expressões artísticas e sociais, superando as limitações inerentes a cada método isoladamente. Conforme defendem Creswell (2017) e Flick (2018), a combinação de métodos possibilita uma análise mais rica e profunda, na qual dados numéricos se entrelaçam com relatos orais e interpretações qualitativas, ampliando a capacidade de compreensão dos processos históricos, sociais e culturais envolvidos.

A estratégia de triangulação metodológica adotada visa assegurar a robustez e a confiabilidade dos resultados por meio da convergência de diferentes conjuntos de dados. Essa perspectiva permite a verificação mútua das informações provenientes dos questionários e registros estatísticos com as narrativas pessoais e memórias coletadas nas entrevistas. Assim, enquanto os dados quantitativos contribuirão para a mensuração dos indicadores de participação, permanência e evolução dos grupos carnavalescos, as abordagens qualitativas e a história oral oferecerão *insights* sobre experiências, resistências e dinâmicas identitárias vivenciadas pelos sujeitos da pesquisa. Essa integração reflete o entendimento de que a cultura, enquanto fenômeno vivo e dinâmico, demanda múltiplos olhares e metodologias que se complementam em diálogo permanente.

O trabalho assume um caráter essencialmente interdisciplinar, articulando os campos da história, antropologia, sociologia, comunicação e estudos culturais. Essa integração permite uma análise abrangente e sensível às múltiplas dimensões que atravessam o carnaval ludovicense, compreendido aqui não apenas como festa, mas como fenômeno social, político e simbólico.

A história contribui com a reconstrução dos processos de transformação, institucionalização e tensionamento entre tradição e modernidade, revelando como as manifestações carnavalescas foram moldadas ao longo do tempo por disputas de poder, políticas públicas e dinâmicas urbanas. A antropologia, por sua vez, oferece ferramentas para interpretar os saberes tradicionais, os rituais, os modos de vida e as relações comunitárias que sustentam as agremiações, especialmente as turmas de

samba, coletivos que resistem há quase um século às tentativas de descaracterização, mantendo viva a batucada original como expressão identitária e patrimônio imaterial.

Quadro 1. Interdisciplinaridade da pesquisa

Área / Campo do Conhecimento	Conceitos e Abordagens	Contribuições para a Pesquisa	Integração Interdisciplinar
História	Processos históricos; memória coletiva; institucionalização das festas populares; transformações culturais.	Analisa a trajetória do carnaval ludovicense e as mudanças nas formas de organização das turmas de samba ao longo do tempo.	Dialoga com a antropologia e os estudos culturais na reconstrução histórica baseada em narrativas orais e documentos.
Antropologia	Cultura popular; ritos e símbolos; modos de vida; etnografia das festas.	Interpreta as práticas culturais, os saberes tradicionais e as relações comunitárias que estruturam as turmas de samba.	Complementa a história na leitura simbólica das manifestações e reforça o olhar sobre pertencimento e identidade.
Estudos Culturais/ Políticas Culturais	Representações; discurso; identidade; poder; hibridismo cultural.	Problematiza os significados do carnaval como prática social e campo de disputa simbólica e política.	Integra-se à história e à sociologia para analisar os mecanismos de resistência e a reinvenção da tradição.
	Institucionalização das festas; políticas públicas de cultura; patrimonialização.	Analisa as relações entre poder público e manifestações populares, discutindo o impacto da regulamentação nos grupos carnavalescos.	Articula-se com os estudos culturais na compreensão dos processos de reconhecimento e exclusão simbólica.
Sociologia/ Sociologia da Arte e da Música	Estrutura social; resistência cultural; desigualdades; redes comunitárias.	Examina o papel das turmas de samba na coesão social, nas dinâmicas de inclusão e na reprodução de identidades coletivas.	Articula-se com os estudos culturais e a antropologia na análise das práticas sociais e dos vínculos comunitários.
	Expressão estética; performance; identidade sonora.	Interpreta o samba como linguagem cultural, forma de resistência e expressão estética do povo ludovicense.	Complementa os estudos culturais e a antropologia na leitura da dimensão simbólica e artística das turmas.
Comunicação e Estudos da Memória	História oral; narrativa; transmissão intergeracional; memória social.	Valoriza os relatos orais como fontes legítimas de conhecimento, resgatando vozes silenciadas e experiências de resistência.	Integra-se à história e à antropologia na reconstrução da memória cultural e coletiva do carnaval.
Metodologia da Pesquisa (História Oral e Métodos Mistos)	Triangulação de dados; entrevistas semiestruturadas; análise de conteúdo; estatística descritiva.	Proporciona a integração entre narrativas, dados históricos e indicadores quantitativos, garantindo rigor e profundidade analítica.	Articula todas as áreas, servindo como eixo de convergência metodológica.

Fonte: Elaboração própria (2025).

A sociologia amplia essa leitura ao investigar os processos de organização social, os vínculos de pertencimento e as formas de mobilização coletiva que emergem no contexto carnavalesco. As turmas de samba, nesse sentido, não são apenas grupos festivos, mas também espaços de sociabilidade, solidariedade e

afirmação política, onde se constroem redes de apoio, se negociam identidades e se disputam narrativas sobre a cidade e seus sujeitos. A comunicação entra como campo estratégico para compreender os fluxos simbólicos, os discursos midiáticos e as práticas de visibilidade que atravessam o carnaval, revelando como as representações públicas, muitas vezes estereotipadas ou invisibilizadas, impactam a valorização e o reconhecimento das manifestações populares.

Já as políticas culturais são fundamentais para analisar os mecanismos institucionais de fomento, regulação e patrimonialização do carnaval de rua. A pesquisa observa como as ações do poder público, como editais, inventários e programas de incentivo, podem tanto fortalecer quanto fragilizar as expressões culturais, dependendo da forma como são concebidas e implementadas.

Ao reunir essas abordagens, a pesquisa constrói uma narrativa crítica e plural sobre o carnaval de São Luís, valorizando as vozes dos sujeitos que o protagonizam e evidenciando sua relevância como espaço de memória coletiva, resistência cultural e disputa por reconhecimento. Trata-se de um esforço analítico que reconhece o carnaval como território de criação, conflito e celebração, onde se entrelaçam afetos, saberes, estéticas e políticas. Em meio às incertezas que cercam as manifestações emblemáticas da cidade, as turmas de samba seguem pulsando como símbolo de resiliência e potência cultural, reafirmando o carnaval como expressão viva do patrimônio imaterial brasileiro.

Entre os métodos qualitativos empregados na pesquisa, destacam-se a análise de conteúdo e a análise semântica discursiva das entrevistas. A análise de conteúdo, conforme Laurence Bardin, constitui-se em “um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens” (Bardin, 2016, p. 48).

A coleta de relatos por meio de entrevistas semiestruturadas permite identificar as múltiplas camadas de significado atribuídas às práticas culturais. Esse procedimento revela tanto as representações simbólicas quanto as contradições e ressignificações históricas presentes na memória coletiva.

A opção pela história oral se fundamenta na relevância de captar perspectivas marginalizadas nos registros escritos e documentais. Conforme Labov (1972) e Pye (1993), quando sistematizada e interpretada criticamente, a história oral constitui um

instrumento poderoso para reconstruir experiências individuais e coletivas, permitindo acesso a discursos inéditos e contribuindo para o resgate da memória social.

As entrevistas possibilitaram uma análise detalhada dos discursos. As narrativas orais revelam os momentos de apogeu, decadência e resistência das manifestações estudadas, estabelecendo um diálogo entre tradição e modernidade, e evidenciando as dinâmicas de invenção e reinvenção cultural, identificação de padrões, contradições e tendências emergentes.

Complementarmente, a abordagem quantitativa é empregada para mensurar aspectos objetivos relacionados à participação, frequência e representatividade dos grupos carnavalescos, bem como para identificar variações temporais e regionais. A aplicação de questionários semiestruturados junto aos brincantes e dirigentes das turmas de samba permite a coleta de dados precisos e comparáveis, os quais são tratados por meio de técnicas estatísticas descritivas e inferenciais. Segundo Cooper e Schindler (2019), o uso rigoroso de análises quantitativas fortalece a consistência empírica e contribui para a validação cruzada dos resultados obtidos qualitativamente.

Além disso, a análise documental e hemerográfica complementa a coleta de dados primários, permitindo uma leitura histórica das transformações institucionais e simbólicas do carnaval ludovicense. Essa etapa possibilita articular os resultados empíricos com as discussões sobre invenção de tradições (Hobsbawm, 1983) e sobre os movimentos de resistência cultural e reconfiguração simbólica que atravessam o campo da cultura popular.

A triangulação entre os dados qualitativos, quantitativos e orais garante validade interna e coerência interpretativa, conforme preconiza Yin (2018). Essa convergência metodológica assegura que os achados da pesquisa resultem de um processo de verificação cruzada e integração analítica, gerando uma narrativa histórica e crítica sobre as práticas carnavalescas e suas dinâmicas socioculturais.

A metodologia proposta reflete a complexidade do objeto e o compromisso com uma análise profunda, plural e rigorosa. A integração dos métodos qualitativo, quantitativo e da história oral, aliada à perspectiva interdisciplinar, permite reconstituir o carnaval de São Luís em suas múltiplas dimensões: estética, simbólica, política e afetiva. Ao valorizar as vozes dos sujeitos populares e ao articular diferentes tradições teóricas, a pesquisa reafirma a festa como espaço de memória, resistência e afirmação identitária, contribuindo para o debate contemporâneo sobre o patrimônio imaterial e a cultura popular brasileira.

4 CARNAVAL EM MOVIMENTO: CORES, RITMOS E EMOÇÕES PELO MUNDO

4.1 Festas que cruzam fronteiras

Embora seja uma celebração profundamente enraizada na cultura brasileira, o carnaval também se manifesta em diversos países ao redor do mundo, cada um com suas tradições e estilos únicos. Em Veneza, na Itália, o carnaval é famoso por seus bailes elegantes e máscaras elaboradas, que remontam ao século XIII. As ruas da cidade se transformam em um cenário teatral, onde os participantes desfilam com trajes históricos e encenam personagens da *Commedia dell'Arte*, criando uma atmosfera de mistério e sofisticação. Conforme Ferreira (2004), trata-se de um dos assuntos mais atraentes para as brincadeiras carnavalescas, principalmente por seus personagens originais como Pulcineia, Pantaleão, Capitão Espavento e o trio mais conhecido: Pierrô, Arlequim e Colombina.

Figura 5. Mascarados do Carnaval de Veneza.



Fonte: <https://italica.com.br/carnaval-de-veneza/>

Em Nova Orleans, o carnaval, internacionalmente reconhecido como *Mardi Gras*, constitui uma celebração de longa duração. Segundo a *Encyclopaedia Britannica* (2026), o *Mardi Gras*, ou 'terça-feira gorda', marca o último dia de indulgência antes da Quaresma, celebrado com desfiles e festas em Nova Orleans. A cidade se converte em um espaço cênico de intensa sociabilidade, onde desfiles de carros alegóricos minuciosamente ornamentados coexistem com bandas de jazz,

fantasias exuberantes e a prática característica de lançar colares de miçangas à multidão. As ruas se tornam um mosaico de cores, sons e performances, revelando a persistente influência das tradições europeias, sobretudo francesas, que, ao longo dos séculos, moldaram tanto o calendário quanto o espírito do *Mardi Gras*.

A festa, marcada por seu caráter inclusivo, mobiliza desde os grandes “krewes” (associações responsáveis pela organização dos cortejos) até grupos comunitários e famílias que perpetuam costumes locais. Para além dos desfiles oficiais, multiplicam-se os bailes temáticos, as celebrações privadas e o hábito de colecionar os chamados *catches*, pequenos brindes arremessados das varandas dos carros alegóricos e valorizados como símbolos de pertencimento. Em sua pluralidade estética e social, o *Mardi Gras* reafirma a identidade cultural de Nova Orleans, articulando herança histórica e inventividade contemporânea, elementos que sustentam sua projeção como um dos carnavais mais célebres e admirados do mundo.

Figura 6. *Mardi Gras* de Nova Orleans.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Carnaval_de_Nova_Orleans

Na Alemanha, especialmente em Colônia, o carnaval, conhecido como *Karneval* ou *Fasching*, é marcado por desfiles satíricos, fantasias coloridas e uma forte presença da crítica política e social. O carnaval de Colônia é uma tradição reinventada, que constrói identidades locais e redefine o sentido da festa na modernidade (DeWaal, 2013). A temporada carnavalesca começa oficialmente em novembro, mas atinge seu

ápice nas semanas que antecedem a Quaresma, com festas que tomam conta das ruas e envolvem toda a comunidade.

Em Trinidad e Tobago, no Caribe, o carnaval é uma explosão de música soca, danças sensuais e fantasias exuberantes. Influenciado por raízes africanas e europeias, o carnaval de Trinidad e Tobago é considerado um dos mais animados do mundo, com competições de bandas e desfiles que celebram a liberdade e a criatividade. O carnaval se tornou um símbolo da cultura nacional do país, moldado como expressão de identidade após a independência. (Bahadoor, 2021).

Esses exemplos mostram como o carnaval, apesar de suas variações locais, compartilha um espírito comum de celebração, transgressão e renovação. Seja nas máscaras venezianas, nas sátiras alemãs ou nos ritmos caribenhos, o carnaval é uma expressão cultural que transcende fronteiras e conecta pessoas por meio da arte, da música e da alegria.

4.2 Quando o carnaval cruzou o Atlântico: ecos da festa em *Terra Brasilis*

O carnaval, considerado a maior festa popular do Brasil, é um verdadeiro espetáculo de diversidade cultural. Em cada canto do país, encontram-se manifestações únicas que refletem a história, a cultura e a memória de cada região. De norte a sul, de leste a oeste, foliões dão vida a essa festa, imprimindo marcas regionais ao tríduo momesco, que se transforma e ganha novas formas de expressão ao longo dos anos.

O período colonial marca a chegada do carnaval ao Brasil. A festa popular tem suas raízes no entrudo português, uma manifestação que envolvia brincadeiras com água, farinha, limões de cheiro e jatos de tinta. De acordo com Felipe Ferreira (2004), ao longo dos séculos, essa tradição se misturou com as culturas africanas trazidas pelos escravizados, como o samba, que se tornaria o coração pulsante do carnaval.

No século XIX, o carnaval começou a ganhar uma nova cara com os desfiles pelas ruas do Rio de Janeiro, repletos de carros alegóricos e fantasias elaboradas, inspirados nos carnavais europeus, especialmente o de Veneza. “A nova expressão da folia criada pelas elites deveria ser definida como o contrário do Entrudo, marcando a sua oposição ao que era antigo e apontando na direção de modernidade” (Ferreira, 2004, p. 27). O que acontecia na corte logo era copiado por outros centros urbanos do país. Felipe Ferreira narra:

Em suma, a partir da fagulha inicial lançada no Carnaval do Rio de Janeiro, em 1855, a explosão de préstitos compostos de grupos fantasiados sobre carruagens e, eventualmente, de algum tipo de alegoria, tomaria conta da folia brasileira. Uma das mais importantes razões desse sucesso foi, sem dúvida, a força empreendedora da nova burguesia brasileira. Sua determinação em substituir o antigo jogo de limões, seringas e gamelas do Entrudo pela nova diversão de mascarados e desfiles triunfais, que passou a ser chamada de Carnaval, mostrou-se bastante efetiva. É claro que se continuava brincando no Entrudo, mas contando com o apoio inestimável de boa parte da imprensa brasileira, o Carnaval parecia ter conseguido impor a modernidade francesa sobre a tradição lusitana, conquistando os corações do povo brasileiro (Ferreira, 2004, p. 146).

Foi no Rio de Janeiro que o carnaval encontrou terreno fértil para se enraizar como fenômeno de massas, transformando-se em um espetáculo grandioso e único. As escolas de samba, surgidas nas comunidades cariocas, trouxeram uma nova dimensão à festa (Ferreira, 2004).

Figura 7. Carnaval do Rio de Janeiro – Desfile da Viradouro.



Fonte: Autor (2024).

A partir dos anos 1930, os concursos das escolas de samba do Rio de Janeiro começaram a ser organizados, transformando modestas agremiações em grandes espetáculos. Conforme descrito por Felipe Ferreira em *O livro de ouro do carnaval brasileiro* (2004), essa organização trouxe uma nova dinâmica ao carnaval carioca, elevando o nível das apresentações e atraindo um público cada vez maior. As escolas de samba, que antes eram simples grupos comunitários, passaram a investir em fantasias luxuosas, carros alegóricos grandiosos e enredos elaborados. Mas nem tudo é festa, diversão e alegria quando se busca compreender a estratificação social no carnaval apontada por alguns autores das ciências sociais, o que faremos a seguir.

Genericamente, o carnaval é interpretado como uma manifestação cultural popular que se consagrou como um espaço de inversão das hierarquias sociais. Paradoxalmente, essa inversão é temporária e controlada, o que reforça a ordem social vigente, conforme um dos pilares da investigação teórico-metodológica sustentada nos postulados de Roberto DaMatta (1997). Ele argumenta que o desfile das escolas de samba, embora protagonizado por comunidades periféricas, é rigidamente estruturado e julgado por critérios técnicos que refletem valores da elite

Da Matta (1997) compreende a folia como uma expressão do cotidiano do povo, envolvendo dois planos fundamentais: a rua e a casa. Neles, pode-se encontrar a reprodução de vários aspectos sociológicos, históricos e antropológicos da sociedade brasileira, tão bem narrados em *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro (DaMatta, 1997).

O carnaval de rua, em oposição e contraste com um carnaval de clube, perfaz a segmentação clássica da sociedade brasileira. No caso do Rio de Janeiro, isso ocorre na forma de encontros abertos, performatizados pelo desfile das escolas de samba, que ele considera como a dramatização por excelência da festividade. É o ponto crucial do ritual em que se vive também a dialética da individualidade e da coletividade, da igualdade e da hierarquia, na classificação de DaMatta.

[...] o desfile é um momento em que os grupos (os indivíduos) estão em franca competição. Desejo observar que a ideia de competição, (isto é, concurso entre iguais) é algo banido do universo hierarquizado. Nele, ninguém deve subir por meio de provas, o que colocaria o desempenho adiante de outros critérios muito mais importantes, como o nascimento, a residência, a cor da pele, etc. (os critérios substantivos). Mas no carnaval tudo é feito por meio de concursos, de modo que o idioma da sociedade se transforma. De uma linguagem hierarquizada, passamos a uma linguagem competitiva e igualitária, já que se procura promover uma oportunidade para todos (DaMatta, 1997, p. 155).

Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992) complementa esse pensamento ao destacar que as escolas de samba, frequentemente vistas como espaços de expressão popular, possuem uma hierarquia interna rígida, com papéis bem definidos e uma estrutura organizacional que espelha a sociedade brasileira. A necessidade de financiamento, a competição entre agremiações e a influência de patrocinadores reforçam a permanência das desigualdades sociais dentro do carnaval.

Corroborando essa perspectiva a abordagem de Milton Cunha sobre as desigualdades entre escolas de samba de diferentes regiões e níveis de patrocínio, em *Carnaval e cultura: poética e técnica no fazer escola de samba* (Cunha, 2014). O autor enfatiza que o domínio técnico no carnaval não é apenas um requisito para a excelência artística, mas também um fator determinante na hierarquia das escolas de samba. O conhecimento sobre figurinos, alegorias, coreografias e enredos se torna um diferencial competitivo, permitindo que algumas escolas se destaquem enquanto outras enfrentam dificuldades para manter um padrão elevado. Esse conceito dialoga com a teoria de Pierre Bourdieu (2007) sobre capital cultural, onde o domínio técnico e artístico funciona como um mecanismo de distinção social.

Figura 8. Escola Marambaia do Samba.



Fonte: Autor (2025).

Um estudo comparativo do carnaval nas cidades onde a festa se realiza aponta semelhanças e diferenças entre os modos de brincar, seja em grandes, médios ou pequenos centros. Registros bibliográficos evidenciam que as ameaças ao desaparecimento de manifestações do ciclo carnavalesco são fenômenos presentes

também em outras cidades brasileiras, com sintomas de maior ou menor gravidade de acordo com as intervenções realizadas.

É o que ocorreu em Tatuí, no interior de São Paulo, que possui uma expressão única entre as cidades brasileiras: o Cordão dos Bichos, bloco que desfila desde 1928. A agremiação resiste ao tempo graças à subvenção do governo paulista desde a década de 1960.

A esse respeito, Maria Izaura Pereira de Queiroz explica:

No início dos anos 60, a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo preocupou-se com o desaparecimento de várias manifestações do folclore paulista e resolveu incrementá-las inclusive com subvenções. O Cordão dos Bichos era então quase que a única manifestação Carnavalesca de Tatuí; alguns blocos desfilavam também, mas as escolas de samba só surgiram mais tarde. A partir desse ano o Cordão dos Bichos teve assegurada a sua sobrevivência. Esta, no entanto está ameaçada por uma nova circunstância: tempos atrás muita gente vinha se oferecer para sair no Cordão, envergando uma das fantasias de bichos, cuidadosamente guardadas numa velha garagem, mas desde o aparecimento das escolas de samba e o aumento dos blocos, não há mais quase interessados; para que nenhum dos trajes fique de lado, os organizadores pagam modestas gratificações a gente da roça, que se esmeram mas não tem a desenvoltura e a graça dos citadinos. (Queiroz, 1994, p. 34).

Na obra *Dialética da colonização* (1992), Alfredo Bosi explora o processo cultural no Brasil a partir de uma perspectiva dialética, onde a colonização é vista como um fenômeno complexo e contraditório. Bosi argumenta que a colonização não foi apenas um processo de dominação e exploração, mas também de intercâmbio cultural, onde as culturas europeia e indígena se encontraram e se transformaram mutuamente.

Bosi destaca três pilares fundamentais nesse processo: colonização, culto e cultura. A colonização representa a ocupação e exploração das novas terras, enquanto o culto remete à memória e às práticas religiosas que tanto os colonizadores quanto os colonizados mantinham. A cultura, por sua vez, é vista como a herança de valores e práticas que emergem dessa interação, resultando em um convívio mais humano e complexo.

Pode-se considerar o carnaval brasileiro como um exemplo dessa complexidade, que despontou demarcado geograficamente por práticas culturais específicas. Cidades de uma mesma região se diferenciam pelas singularidades de suas manifestações, ainda que em muitas localidades os formatos se assemelhem, como é o caso das escolas de samba. Além de um esquema padronizado que reproduz uma fórmula consagrada, prevalecem ritmos regionais enraizados na cultura

local. Exemplos notáveis incluem Recife, com o frevo, e São Luís, com o bloco tradicional.

Atualmente, algumas manifestações cresceram tanto que passaram a concentrar um grande contingente de foliões, tornando-se referências nacionais do carnaval. Um exemplo é o bloco Galo da Madrugada, de Recife, criado em 1978 com o objetivo de resgatar o frevo de rua. A agremiação foi registrada como “o maior bloco de carnaval do planeta” (*Guinness Book*, 1994). A respeito dessa festança, Augusto Neves da Silva afirma:

O Carnaval de Recife tem como um dos seus grandes destaques o clube de máscaras Galo da Madrugada. Foi fundado em 1978, no bairro de São José, por Enéas Freire. Em seu primeiro desfile contou com a participação de 75 pessoas, atualmente arrasta mais de 1,5 milhão de pessoas, número que o levou ao Livro dos Recordes. Guinness Book. O Galo da Madrugada desfila pelos bairros de São José e Santo Antônio sempre na manhã de sábado de Carnaval. De início, saía de madrugada pelas ruas de Recife. Outro momento especial da folia de momo recifense é a noite dos tambores silenciosos quando a comunidade negra se apresenta com os seus maracatus, para uma grande multidão. As escolas de samba de Recife se apresentam na segunda-feira de Carnaval. A folia de momo em Pernambuco procura se diferenciar em relação a outros polos no Brasil divulgando a imagem de uma grande “riqueza” e “diversidade” cultural como algo característico do estado (Silva, 2010, s.p.).

Figura 9. Galo da Madrugada (2011).



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Galo_da_Madrugada

Diante da diversidade de expressões carnavalescas observadas em diferentes regiões do Brasil, torna-se evidente que o carnaval não é apenas uma festa popular, mas um fenômeno cultural multifacetado, profundamente enraizado nas identidades e

memórias locais. A valorização de ritmos, tradições e formatos próprios, como as escolas de samba do Rio de Janeiro, o Cordão dos Bichos em São Paulo e o frevo em Recife, revela como essa celebração se molda às especificidades históricas e sociais de cada território. Ao mesmo tempo, o crescimento de manifestações como o Galo da Madrugada demonstra o poder agregador e expansivo do carnaval, capaz de transformar práticas regionais em referências nacionais. Assim, o carnaval brasileiro se consolida como um espaço de resistência, memória e celebração, no qual a cultura se reinventa continuamente sem perder suas referências históricas, culturais e identitárias.

4.3 Carnaval na Ilha do Amor: ritmos, resistências e inovações

O carnaval de São Luís se manifesta em diversas organizações, como escolas de samba, blocos tradicionais, blocos organizados (charangas), tribos de índio, turmas de samba, blocos afros e tambor de crioula. Contudo, “foi como turma de batucada que se fundaram os primeiros blocos carnavalescos de São Luís, ao findar da década de 1920” (Martins, 2010, p. 113). Ananias Martins classifica essa fase da folia de rua na capital maranhense como o carnaval do samba e identifica alguns antecedentes ludovicenses para o surgimento das escolas de samba:

Poderiam tanto ter sido os baralhos¹⁵, com seus reco-recos, pandeiros e violões que desfilavam pelas ruas da cidade desde o século XIX, quanto a tradição dos tambores de São Luís, com suas danças de roda, como o tambor de crioula. (Martins, 2010, p. 114).

A capital maranhense chegou a ostentar, por um tempo, a fama de ter o terceiro maior carnaval de rua do Brasil, ainda que essa hipótese fosse meramente uma construção do imaginário popular. Não é raro encontrar autores que fazem referência a essa suposta posição de destaque nacional da folia, *ranking* sem qualquer comprovação. Um exemplo é Fabio Henrique Monteiro Silva (2015), que dedica uma seção de sua dissertação ao assunto.

A polêmica persiste e continua gerando debates. Em matéria publicada em *O Imparcial*, o jornalista Douglas Cunha (2021) equivocadamente afirma: “O carnaval

¹⁵ Baralho era uma manifestação típica do carnaval de São Luís, surgida na segunda metade do sec. XIX, que representava uma crítica aos valores sociais vinculados à escravidão formado por negros e negras que desfilavam pelas ruas da cidade aos requebros e gestos considerados obscenos para a época.

maranhense evoluiu a partir da segunda metade do século XX e atingiu seu ponto alto nos anos noventa, quando chegou a ser considerado o terceiro carnaval do Brasil, cujo critério para tal denominação nunca foi esclarecido”. No entanto, na década de 1990, o que se discutia era o mito do terceiro carnaval do Brasil atribuído à folia maranhense até por volta de 1970.

A festividade não se restringia às ruas, espalhava-se pelos quatro cantos da cidade, em clubes como o Paquetá, Pierrot, Marajá, Dragão da Folia, o General da Banda, Vassourinha, Bigorriho, Hawai, Gruta de Satã, Colombina, que promoviam concorridos bailes populares de máscaras e viveram o seu apogeu entre os anos 1950 a 1970. Segundo Sandra Maria Nascimento Sousa (1996), as animadas garotas que eram destacadas como a motivação maior dos bailes eram empregadas domésticas, operárias e funcionárias públicas que em geral não tinham acesso aos clubes frequentados pelas camadas sociais mais privilegiadas como o Casino Maranhense ou o Lítéro Recreativo Português.

A partir dos anos 1970, os concursos inspirados nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro ganham força, as agremiações se empenham para adaptar-se ao novo formato e a figura do carnavalesco se consolida. Entre estes, despontam nomes como os de Tácito Borralho, Aldo Leite, Miguel Veiga, Chico Coimbra e Eugênio Araújo, que conquistaram diversos títulos do carnaval ludovicense.

As escolas de samba da capital às voltas com a permanente escassez de recursos financeiros e profissionais atravessaram um período que vai do apogeu, entre as décadas de 1970-1980, ao declínio (1990). Com a consolidação do modelo que privilegiava os concursos em detrimento das manifestações espontâneas do carnaval de rua, essas organizações alcançaram seu auge nos anos 80, entrando em processo contínuo de decadência na década seguinte. Por certo tempo, os desfiles competitivos das escolas de samba e blocos atraíram um grande público, tornando-se a principal atração da folia na capital maranhense.

No auge da competição, cerca de trinta escolas de samba se dividiam entre os grupos A e B, garantindo um espetáculo vibrante e disputado. No entanto, ao longo das últimas cinco décadas, dezenas de agremiações deixaram de existir, incluindo escolas de samba, blocos tradicionais e organizados. O declínio dessas manifestações tem sido objeto de estudos há mais de vinte anos. Entre eles, destaca-se o trabalho do professor Eugênio Araújo (2001, p. 25), que aponta: “As escolas de samba de São Luís despertam hoje pouco interesse, mesmo no meio intelectual. A

maioria delas desapareceu, deixando como registro somente a participação efêmera no desfile.”

O autor reforça esse cenário com profundidade:

As agremiações sambistas de São Luís (escolas e blocos organizados) encontram-se estrategicamente isoladas – cultural, social e financeiramente. Isso é resultado, entre outras coisas, de um lamentável equívoco da política cultural do estado e município que, seguindo a cartilha dos puristas, as riscou irresponsavelmente do mapa das possibilidades culturais locais, identificando sua origem e história em outras cidades, tornando-as – através de uma campanha na imprensa – ameaçadores para as raízes da cultura maranhense”. A maioria das escolas de samba não resistiu a tal investida e já desapareceu. [...]. (Araújo, 2001, p. 53).

O carnaval de rua, naquilo que pode ser considerado como a essência da folia raiz maranhense, como visto, enfrenta desafios constantes. Apesar de seu valor histórico e artístico, muitos desses coletivos lutam para sobreviver diante da falta de financiamento adequado, das dificuldades logísticas e da ausência de políticas públicas eficazes. Os recursos públicos destinados a essas manifestações culturais frequentemente são considerados insuficientes, enquanto os custos de produção aumentam, tornando inviável a continuidade de algumas tradições. Como resultado, grupos que por décadas animaram as ruas com seus ritmos e cores se veem obrigados a diminuir suas atividades ou até mesmo encerrar suas apresentações, deixando lacunas irreparáveis no patrimônio imaterial do país.

Além da questão financeira, há também um *déficit* na preservação e valorização desses grupos dentro das políticas culturais do Estado. Sem incentivos que garantam a transmissão das tradições e a renovação de integrantes, muitas expressões do carnaval correm o risco de desaparecer. A inexistência de ações de proteção e o não reconhecimento da importância das agremiações para o fortalecimento da identidade local reflete uma visão limitada sobre o impacto social e econômico dessas festividades. O carnaval não é apenas uma celebração, mas um motor de inclusão, geração de emprego e renda. Sem a combinação efetiva desses fatores, perde-se não apenas a alegria das ruas, mas uma parte essencial da memória e da cultura local.

O concurso carnavalesco em São Luís, como o conhecemos atualmente, se estruturou a partir da década de 1950 quando a Rádio Difusora passou a introduzir o julgamento, embora tenha ocorrido iniciativas anteriores de promover a competição a cargo de um Instituto de beleza. Posteriormente, a MARATUR, extinta Empresa Maranhense de Turismo, então entidade da administração do Estado, assumiu a organização dos desfiles. Há mais de quatro décadas essa tarefa é de competência

da Prefeitura de São Luís, por meio do órgão gestor da cultura. Américo Azevedo Neto, ex-secretário estadual e municipal de cultura, figura de proa na configuração inicial dos desfiles, faz *mea-culpa* e critica a interferência do poder público ao institucionalizar a organização dos concursos, movimento que na sua análise teria contribuído para descaracterizar a espontaneidade da folia momesca em São Luís, enfraquecendo a festividade.

Eu acho extremamente perniciosa a participação oficial no carnaval. Toda ação oficial no carnaval, não só em São Luís, mas no Brasil todo, é prejudicial. Por que querem fazer uma festa para o povo? A festa não é para o povo, a festa é do povo. Isso tem uma diferença enorme.¹⁶

Com o acirramento da concorrência entre as escolas de samba, a partir do final dos anos 1970, a classe política passou a patrocinar e fortalecer algumas agremiações que se alternavam na conquista de títulos. Potenciais candidatos a cargos eletivos enxergavam naqueles agrupamentos sociais a possibilidade de, ao se tornarem padrinhos de uma agremiação, conquistarem apoio para as suas pretensões eleitorais. A competição ganhava, assim, um componente que extrapolava os limites da passarela e adentrava no cenário político local. A dinâmica persistiu com maiores ou menores conquistas para as escolas de samba, de acordo com o status quo dominante pelo grupo no poder.

Américo Azevedo Neto contribui para o entendimento desse período marcante do concurso carnavalesco, expondo o que ocorria no âmbito das organizações. Políticos aproveitavam a efervescência do momento para se aproximar dos grupos maiores e oferecer suporte financeiro na intenção de angariar apoio. Segundo Américo, a investida não passava de um equívoco visto que o gesto não se traduzia em votos. Durante a sua gestão como secretário de cultura de São Luís, na administração do prefeito Haroldo Tavares (1971-1975), foram instituídos regulamentos para os concursos e criadas categorias que passaram a dividir as agremiações em blocos organizados, blocos tradicionais e outras, para efeito de atribuir premiação entre os melhores de cada segmento.

A distinção entre as agremiações se dá com maior destaque a partir da contribuição do carnaval de passarela, como enfatiza Monteiro Silva (2015, p. 92):

[...] Assim, se até a década de 1970, as diversas manifestações festivas em São Luís poderiam ser conhecidas como cordões, a partir da passarela do

¹⁶ Américo Azevedo Neto relatou sua experiência no Carnaval de São Luís ao autor deste trabalho em entrevista na sede da Companhia de Teatro Cazumbá, na Rua Portugal, Praia Grande, em abril de 2025.

samba, com a necessidade de premiar os diversos grupos, e até mesmo com as transformações que as mesmas foram sofrendo, é que se possibilitou diferenciar e caracterizar cada uma dessas manifestações.

Já na década de 1980, com a hegemonia das escolas de samba, as principais rivais no concurso, Flor do Samba e Turma do Quinto, disputavam o interesse de parte da classe social mais abastada. A ocorrência evidencia uma separação econômica no interior das escolas de samba, visto que algumas alas, cujos componentes eram egressos de uma classe privilegiada, destacavam-se pelas fantasias mais bonitas que as demais. Américo Azevedo Neto reconhece que a empolgação do público mais elitizado por esta forma de brincar o carnaval não durou muito, visto que logo ele abandonaria a escola de samba quando esta deixou de ser uma novidade.

Nas grandes cidades, como o Rio de Janeiro, os desfiles das escolas de samba, como já visto, são exemplos evidentes de estratificação das classes sociais. As agremiações do Grupo Especial, que contam com importantes patrocínios e altos investimentos, apresentam desfiles imponentes e luxuosos, atraindo a elite e turistas internacionais. Em contraste, com menos recursos, as escolas da Série Prata, que desfilam na Estrada Intendente Magalhães, em Madureira, zona norte do Rio, lutam para manter a tradição, contando muitas vezes com o apoio da comunidade local.

Figura 10. Flor do Samba, campeã do desfile do carnaval de São Luís (2025).



Fonte: <https://g1.globo.com/carnaval/2025/>.

Além dos desfiles, a estratificação social também se manifesta nos blocos de rua. Alguns blocos, conhecidos por atrair celebridades e pessoas de alto poder

aquisitivo, oferecem abadás caros e áreas VIP, criando uma experiência exclusiva. Por outro lado, há blocos comunitários e tradicionais que mantêm a essência popular do carnaval, onde a participação é gratuita e aberta a todos. Essa dualidade evidencia como o carnaval, apesar de ser uma festa inclusiva, ainda carrega as marcas das desigualdades sociais presentes na sociedade brasileira.

Em São Luís, embora os desfiles ainda ocorram, eles atraem cada vez menos o interesse do público, pois o modelo não empolga como antes. Esse tipo de evento está em franco declínio, e os blocos e escolas que resistem enfrentam maiores dificuldades a cada ano para participar do concurso. Em 1979, o desfile realizado no Anel Viário contou com a participação de 10 escolas no grupo A, 10 no grupo B, 15 blocos tradicionais e 15 blocos organizados. Nos dois últimos anos, o concurso foi realizado, atendendo ao apelo da maioria das agremiações, após o carnaval. Em 2024, desfilaram 10 escolas de samba em um único grupo, 15 blocos tradicionais do grupo B e 17 blocos tradicionais do grupo A. Em 2025, a disputa contou com a participação de dez escolas de samba e 33 blocos tradicionais. Os blocos organizados e as tribos de índio¹⁷ não desfilaram na passarela.

As transformações mais recentes no carnaval têm levado outra manifestação do ciclo momesco, o bloco organizado¹⁸, a um quadro de indefinição quanto a importância da sua representatividade como prática carnavalesca de São Luís. As agremiações dessa categoria participaram do concurso oficial na passarela pela última vez em 2020 e resistem em um estado de quase esquecimento por parte da máquina pública municipal e estadual. Remanescentes das antigas charangas de rua ou blocos de sujo¹⁹, os blocos organizados, que no auge da década de 80 chegaram a somar mais de 30 grupos, se resumem atualmente a 12.

A crise de sustentabilidade começou a ameaçar a existência dessas agremiações, segundo Jorge Coutinho²⁰, quando a Secretaria Municipal de Cultura

¹⁷ Tribo de índio é uma manifestação do Carnaval de São Luís surgida na década de 1950, animada por tambores e ritintas com fantasias inspiradas em indígenas norte-americanos possivelmente inspiradas em filmes de faroeste.

¹⁸ Bloco organizado é uma agremiação carnavalesca que passou a disputar o concurso em 1976. Caracteriza-se pelo ritmo semelhante ao da bateria de uma escola de samba, reunindo número muito menor de ritmistas e uma mesma fantasia para os batuqueiros e demais brincantes que formam uma única ala.

¹⁹ Bloco de sujo, surgido no início do século XX, era uma manifestação do carnaval de São Luís caracterizada por um grupo de pessoas sem fantasias que saíam batucando latas pelas ruas da cidade.

²⁰ Jorge Coutinho é professor e ex-presidente do Bloco Organizado “Os Cobras das Estrelas”. Ele concedeu entrevista ao pesquisador em sua residência, na Madre Deus, em maio de 2025.

decidiu por excluí-las do concurso, substituindo-o por um encontro não competitivo. “Eu cantei essa pedra lá atrás, foi uma falha dos organizadores do carnaval”, considerou sobre o formato que passou a vigorar.

Figura 11. Turma do Quinto, carnaval de São Luís.



Fonte: Arquivo/SECULT

Delimitar quando a configuração do concurso carnavalesco começou a entrar em um processo crescente de decadência é uma tarefa que precisa levar em conta vários fatores. Para Miguel Veiga²¹, podem ser considerados ao menos duas intercorrências. A transferência dos desfiles do Centro da cidade para o Anel Viário e a influência da música baiana. As novas gerações vão sendo atraídas pela cultura de massa e migram para um novo formato introduzido pela indústria cultural e incentivado pela mídia, que popularizou o *Axé Music* nos anos 1990.

Um episódio possivelmente contribuiu para fortalecer essa percepção: o Marafolia, o carnaval fora de época de São Luís, criado em 1995, associado a uma

²¹ Miguel Veiga é artista visual e ex-carnavalesco das escolas de samba Favela do Samba e Flor do Samba, escola em que conquistou três títulos de campeão.

ruptura do público mais jovem com o carnaval de passarela. A micareta²² aconteceu até 2011, teria sacramentado a preferência pelos ritmos baianos e contribuído para impor a cultura do *Axé Music* que, fortalecido, estendeu os seus domínios para o período oficial da folia, inaugurando a fase caracterizada como a baianização do carnaval, fórmula que se espalhara pelo país.

A primeira edição do Marafolia foi realizada em 1995, nos dias 13, 14 e 15 de outubro, na avenida Litorânea. O formato consistia em blocos com pessoas usando abadás (camisas e shorts padronizados) puxados por trios elétricos que tinham como principal atração algum artista baiano famoso. Os abadás eram vendidos, assim como os ingressos para camarotes e arquibancadas. Toda a produção era bancada pela iniciativa privada constituída em um conglomerado dos grupos Mirante de Comunicação, Bacanga Sonorizações e restaurante Xique-Xique. “Além de contar com uma média de 700 mil pessoas por ano na avenida, a grife passa a explorar o circuito de shows em São Luís e cidades do interior, ao longo de todo o período de existência da micareta”. (Lima, 2023, p. 170).

Na contramão desse movimento, observa-se que a perda da relevância dos blocos, escolas e demais conjuntos carnavalescos não gerou uma reação significativa das entidades que representam essas agremiações, como a Liga das Escolas de Samba do Maranhão e a Associação Maranhense de Blocos Carnavalescos. Ao contrário, essas entidades têm se esforçado pouco para promover um debate sobre formas alternativas de fortalecer o papel outrora protagonista dos seus filiados no carnaval.

A década de 1990, paradoxalmente, marca também o renascimento da folia de rua com o surgimento de bandas e blocos, entre elas a Banda Bandida e o Bicho Terra. Criado pelo produtor cultural e compositor José Ribamar França Pereira, o Godão, também idealizador do Boi Barrica, manifestação cultural originária do bairro da Madre Deus, o Bicho Terra nasce tendo como proposta temática a defesa do meio ambiente. O grupo musical é formado por instrumentistas e bailarinos e executa um repertório de ritmos como tambor de crioula, bloco tradicional, marchinhas, tribos de índio e turmas de samba. O primeiro disco do grupo é lançado em dezembro de 1990 e vira um sucesso no carnaval do ano seguinte.

²² A micareta é uma festa popular brasileira conhecida como Carnaval fora de época, realizada em diferentes cidades ao longo do ano, com trios elétricos, abadás e grandes atrações musicais, especialmente do axé.

O disco traz treze faixas, a maioria delas de autoria do próprio Godão, outras em parceria com o poeta Luís Bulcão, todas nas vozes de Roberto Brandão, Inácio Pinheiro, Rosa Reis e Fátima Passarinho. No texto e apresentação, na contracapa, o alerta de uma das batidas do bloco: “Ou morre esse bicho do homem ou morre essa mata de bicho” (Lima, 2023, p. 88).

A Banda Bandida fez sua estreia pelas ruas de São Luís em dezembro de 1998, puxada uma boneca de pano gigante semelhante os bonecos de Olinda, criação da artista plástica Marlene Barros. O nome satiriza um episódio marcante da cena política maranhense no final daquela década: a CPI do Crime Organizado, que desbaratou uma quadrilha com a participação de políticos e cassou deputados. O bloco não exigia dos foliões a compra de abadás, atraindo assim um contingente maior de pessoas a cada ano. A banda foi inventada por um grupo eclético que reunia artistas, jornalistas e profissionais liberais e esteve ausente do carnaval por alguns anos, mas continua animando até hoje a folia da capital maranhense.

Figura 12. Banda Bandida



Fonte: <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2019/01/7>

Se a década de 1990 representou o início da decadência do carnaval de passarela, as seguintes tiveram o efeito de um rolo compressor sobre as agremiações tradicionais. Isso se deu com a introdução do formato que passou a predominar no carnaval de rua de São Luís: os grandes blocos de trios elétricos puxados por cantores de reconhecida popularidade, mas sem identidade com as raízes da folia maranhense.

A consolidação desse modelo aumentou ainda mais o desinteresse da população pelos desfiles oficiais.

Nos últimos dez anos, o poder público tem investido significativamente nesse formato de carnaval, tornando-o ainda mais apelativo e com potencial de atrair um contingente maior de pessoas para esse estilo de folia, em detrimento ao concurso de passarela.

Um exemplo notável de manifestação do carnaval maranhense que, apesar do seu estado agonizante, resiste à extinção graças à persistência de uns poucos simpatizantes da importância simbólica de sua representação é a Casinha da Roça. Inspirada nos antigos corsos, é uma alegoria que reproduz o modo de habitação rural típico do Maranhão, montada sobre a carroceria de um caminhão, decorada com cachos de pindoba, banana e babaçu. Em seu interior, um grupo de tambor de crioula toca freneticamente, enquanto homens, mulheres e crianças fazem uma grande algazarra.

Figura 13. Casinha da Roça (1950?).



Fonte: <https://www.instagram.com/slzmemoira/>

A Casinha da Roça, uma das mais fascinantes manifestações do carnaval de São Luís, teve sua origem em 1946. Embora tenha deixado de existir em meados dos anos 80, sua influência perdurou, dando origem a duas outras alegorias do mesmo gênero: a Tijupá e a Tapera. Esta última, infelizmente, foi extinta após o falecimento

de seu criador, o músico e compositor maranhense Erivaldo Gomes, em 2022. Quanto à Tapera, criada em 1993 pelo mestre do tambor de crioula e percussionista José Lázaro de Oliveira Pereira, o Lazico, a alegoria se retirou da folia desde o carnaval de 2023.

O artista lamenta os altos custos para manter a tradição, estimados entre 25 e 30 mil reais, enquanto os incentivos governamentais se mostram insuficientes, girando em torno de apenas 4 mil reais por apresentação. No carnaval de 2025, surgiu no bairro do João Paulo uma nova alegoria inspirada na Casinha da Roça, sinal de que a manifestação persiste, ainda que ameaçada pela falta de medidas efetivas que garantam sua continuidade nas ruas.

Diante de um cenário marcado por incertezas quanto à preservação das manifestações emblemáticas do carnaval de São Luís, surge a pergunta: o que esperar das turmas de samba, cujas batucadas originais resistem há quase um século às constantes ameaças de descaracterização?

5 O SAMBA COMO SÍMBOLO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA

Mais que um gênero musical e manifestação cultural, o samba ocupa um lugar central na construção da identidade nacional brasileira. Conhecer sua origem e trajetória contribui para compreender não apenas a diversidade cultural do país, mas também os processos históricos e sociais que moldaram a ideia de brasilidade.

De acordo com Hermano Vianna (1995), o samba emergiu como um dos pilares da formação da cultura nacional no início do século XX. Ele argumenta que a transformação do samba em símbolo nacional está intrinsecamente ligada à construção de uma ideia de Brasil moderno e unificado. Nesse sentido, a transformação do samba em símbolo nacional não foi um processo espontâneo ou linear, mas sim o resultado de interações complexas entre diferentes grupos sociais e culturais, mediadas por intelectuais e elites políticas da época.

Vianna destaca na obra “O Mistério do Samba” (1995) que, durante as primeiras décadas do século XX, o samba passou de uma expressão cultural marginalizada, associada às classes populares e frequentemente reprimida, para um elemento central da identidade cultural brasileira. Esse processo foi impulsionado por um contexto cultural que valorizava a mestiçagem como um traço definidor da brasilidade. Intelectuais e modernistas paulistas desempenharam um papel crucial ao celebrar um Brasil mestiço e suas manifestações culturais populares como símbolos de autenticidade.

Sobre esse enfoque José Miguel Wisnik (2011), ao analisar as ideias contidas na obra de Vianna, reforça que “o significado nacional do samba seria, na verdade, mais construído do que parece”. Esse processo teria se dado ao cabo de todo um esforço intelectual e ideológico da imagem brasileira:

Nesse esforço entram, como diz Hermano mais que especificamente, os sambistas, vários intelectuais do porte de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, engajados na interpretação constituinte da experiência brasileira. São escritores diversos, intelectuais europeus chamando a atenção dos brasileiros para o fenômeno da música popular, músicos de várias proveniências, conjugados a um aparato de estado que se volta, nesse momento, para a constituição de uma imagem de um Brasil moderno – que depende, por sua vez, da determinação do seu fundamento imaginário. Hermano acha que o samba, enquanto fenômeno cultural associado a uma visão positiva da mestiçagem, foi aquela instância capaz de catalisar, na construção ideológica, os elementos dispersos ou conflitivos da realidade brasileira, dando-lhe unidade. (Wisnik, 2011, p. 91).

Viana (2010) atribui ainda ao engajamento dos “mediadores culturais”, figuras que conectaram a cultura popular às elites, um componente essencial no processo de construção da identidade nacional ao promoverem o samba como uma expressão legítima e autêntica dessa identidade. Ele cita, por exemplo, a trajetória de Pixinguinha e do grupo Os Oito Batutas, que ajudaram a elevar o samba ao status de música nacional.

Essa perspectiva é complementada por Carlos Sandroni (2001), que destaca o papel do samba na consolidação de uma identidade cultural compartilhada, especialmente através de sua difusão no mercado fonográfico. Referência no estudo da música popular brasileira, Sandroni (2001) argumenta que o samba não apenas se consolidou como um dos principais símbolos da brasilidade, mas também passou por um processo de transformação e institucionalização que o tornou um elemento central na cultura popular.

Um dos aspectos fundamentais que o pesquisador destaca é a relação entre o samba e o mercado fonográfico. Ele analisa como a gravação e comercialização de discos foram essenciais para a difusão do gênero, permitindo que ele transcendesse suas origens regionais e alcançasse um público mais amplo. O rádio e a indústria fonográfica desempenharam um papel crucial nesse processo, ajudando a moldar a percepção do samba como um elemento unificador da identidade nacional.

Além disso, Sandroni (2001) investiga como o samba foi apropriado por diferentes grupos sociais e políticos ao longo do tempo. No seu entendimento, apesar de suas raízes afro-brasileiras, o samba foi gradualmente incorporado ao imaginário nacional como um símbolo de mestiçagem e diversidade cultural. Esse processo envolveu tanto a valorização do samba como patrimônio imaterial, conforme visto neste trabalho, quanto sua institucionalização em eventos e políticas culturais.

Outro ponto relevante na obra de Sandroni (2001) é sua análise sobre a transformação do samba ao longo das décadas. Ele examina como diferentes estilos e subgêneros surgiram, refletindo mudanças sociais e culturais no Brasil. Essa evolução demonstra que o samba não é um gênero estático, mas sim um fenômeno dinâmico que continua a desempenhar um papel significativo na identidade cultural brasileira.

O crítico musical e historiador José Ramos Tinhorão foi um dos primeiros a levantar a poeira a respeito da transformação do samba ao sugerir que o gênero, assim como a música popular brasileira, se deixou contaminar pela música norte-

americana (Tinhorão, 1969). Sua crítica ao samba é pautada por uma visão nacionalista, pela defesa intransigente de uma música genuinamente brasileira, livre daquilo que via como contaminações externas.

O musicólogo argumentava que o samba, enquanto expressão cultural autêntica, começou a perder sua essência ao incorporar elementos da música norte-americana, como o jazz²³ e o blues²⁴ (Tinhorão, 1969). Influência que ele considerava uma ameaça à identidade nacional, visto que a música brasileira deveria preservar suas raízes afro-brasileiras e populares. Para Tinhorão (1969), a adoção de instrumentos como a guitarra elétrica e a introdução de harmonias e ritmos estrangeiros descaracterizavam o samba, transformando-o em algo distante de suas origens.

Movimentos musicais como a Bossa Nova²⁵ e o Tropicalismo²⁶ também foram alvos implacáveis de Tinhorão. Ele dizia que a Bossa Nova era uma forma de “jazz requentado”, que, apesar de sua sofisticação, representava uma ruptura com a tradição popular do samba. Em suas críticas, refutava também o Tropicalismo, por abraçar influências globais e promover uma estética híbrida. Para Tinhorão, esses movimentos eram liderados por uma elite cultural que buscava modernizar a música brasileira à custa de sua autenticidade.

Na visão dele, a influência norte-americana era parte de um processo mais amplo de imperialismo cultural, no qual os valores e produtos dos Estados Unidos eram impostos ao Brasil. Essa dinâmica, alardeava, servia para enfraquecer as manifestações culturais locais e promover uma dependência cultural que comprometia a soberania artística do país, ideias taxadas de históricas por Caetano Veloso. Sobre a Bossa Nova ser considerada referência da música brasileira para o mundo, teorizou com ironia:

O pessoal da bossa nova todo é representante de uma classe média carioca ligada ao jazz. Quando aparece o violão de João Gilberto, toda a harmonia da música norte-americana, pela qual esse povo era fanático, se encaixa perfeitamente. Ali, monta-se uma harmonia norte-americana tão disfarçada que parece música brasileira. Isso não é uma vitória da música brasileira. Os brasileiros ofereceram aos norte-americanos uma nova visão da sua própria

²³ Jazz é um gênero musical que surgiu no final do sec. XIX e início do sec. XX nas comunidades afroamericanas de Nova Orleans, Estados Unidos.

²⁴ Blues é um gênero musical de origem afroamericana surgido no sul dos Estados Unidos no sec. XIX e que se caracteriza pela sua melancolia e tristeza

²⁵ Bossa nova foi um movimento musical surgido na década de 50 que misturou o samba tradicional com influências do jazz e harmonias sofisticadas.

²⁶ Tropicalismo ganhou força na década de 1960, foi um movimento que incorporou elementos do rock, do psicodelismo e da cultura pop à música brasileira.

música. É mais fácil para o norte-americano ouvir. Por que Frank Sinatra canta Tom Jobim e não Nelson Cavaquinho? Porque não casaria. Sinatra canta Jobim porque aquilo casa com o que ele já fazia nos Estados Unidos. (Silveira, 2011, s.p.).

Ao noticiar a sua morte, há quatro anos, o jornal *O Estado de Minas* (2021), lembrou do seu alinhamento com o marxismo e do seu legado. “Marxista convicto, língua afiada e defensor da integridade das raízes culturais brasileiras, Tinhorão deixa como legado a polêmica, desafetos famosos (Chico Buarque e Tom Jobim) e acervo monumental, hoje pertencente ao Instituto Moreira Salles. Guardou 13 mil discos, além de 35 mil documentos, entre partituras, jornais e fotografias. Sua biblioteca chegou a reunir 14 mil livros sobre cultura popular”.

Os discursos da crítica musical brasileira sobre a influência do jazz na Música Popular Brasileira (MPB) entre 1962 e 1970, como os proferidos por Tinhorão, se tornariam alvo da investigação de Antonio Carlos Araújo Ribeiro Junior (2018). Na obra “Polifonia de Vozes e produção de sentidos na imprensa”, o autor analisa como o jazz foi interpretado nesse período, ora como uma ameaça à autenticidade nacional, ora como um elemento de modernização que impulsionou novas experimentações musicais.

A pesquisa explora o embate entre diferentes perspectivas críticas, contrapondo a visão dos nacionalistas conservadores, como José Ramos Tinhorão, que consideravam o jazz uma descaracterização da música brasileira, e a abordagem de críticos e artistas mais inovadores, como Tárík de Souza e o movimento tropicalista, que enxergavam na fusão entre jazz e MPB um caminho para a evolução artística. Na investigação sobre as disputas simbólicas e os discursos da crítica musical brasileira sobre o jazz, o autor recorre a importantes conceitos teóricos, como polifonia e dialogismo, de Bakhtin, e *habitus*, de Pierre Bourdieu. Esses referenciais permitem compreender a crítica como um campo de produção de sentidos e valores sobre a arte.

Além da análise estética e ideológica, o trabalho também examina as transformações da indústria cultural e do jornalismo na época, demonstrando como esses fatores influenciaram a maneira como o jazz e a MPB foram debatidos e representados na imprensa. O estudo também se aprofunda em temas como o choque entre tradição e modernidade, a ideia de antropofagia cultural, o papel do mercado fonográfico e das políticas culturais do governo militar na definição do que seria uma MPB autêntica. Ao mesmo tempo em que contribui para entender como os discursos

críticos ajudaram a moldar a identidade musical brasileira, em um contexto de tensões culturais e renovação estética, o autor enfatiza como a narrativa sobre o jazz na MPB reflete tensões culturais e a desestabilização de identidades que antes eram percebidas como homogêneas.

6 IMITAÇÃO X TRADIÇÃO: CADÊNCIAS QUE NÃO SE APAGAM

Esta Sessão dedica um olhar mais atento para o debate sobre o que distingue a tradição da imitação nos folguedos carnavalescos, tanto em São Luís quanto em outras praças, tema que pauta qualquer estudo sobre o carnaval. Influenciadas principalmente pela transmissão dos desfiles na TV, que se popularizariam no começo dos anos 1970, as turmas de samba surgidas nos anos 1930 mudariam seu feitio décadas depois para tentar parecer com o modelo das escolas do Rio de Janeiro. À época, as inovações, tanto na sonoridade quanto na estética e na forma das suas apresentações, foram bem-vindas e até exaltadas.

A tendência de copiar um padrão consagrado se espalhou rapidamente e tratou de dar fim às manifestações que não se enquadravam no novo formato. Milton Cunha (2014) revela que o domínio técnico e artístico no carnaval é também uma forma de capital simbólico. Segundo o autor, a capacidade de produzir um desfile competitivo não depende apenas da criatividade e da paixão dos envolvidos, mas está diretamente ligada ao acesso a recursos financeiros e conhecimento especializado. Quem conhece o desfile de carnaval da capital maranhense sabe que as escolas de samba locais, no entanto, têm pouquíssimos recursos para fazer uma apresentação minimamente próxima aos moldes do espetáculo carioca, e as dificuldades para se preparar são um desafio quase intransponível.

Os rumos que tomaram as agremiações carnavalescas de São Luís motivaram debates acalorados e nortearam pesquisas que contribuíram para o entendimento sobre a representatividade dessas manifestações. Com a proposta de elucidar as causas desse fenômeno, Eugênio Araújo apontava controvérsias há mais de duas décadas:

O samba é maranhense, mas a temática é absolutamente carioca. Isso demonstra, ao menos, o grau de familiaridade que se tinha com o mundo do samba carioca em São Luís. Um produto que hoje seria condenado como “imitador” recebeu, na época, rasgados elogios em páginas públicas. (Araújo, 2001, p. 93).

O debate sobre a “morte da tradição”, como destacou Martins (2010), provocava polêmica. Levantou-se, por um lado, “uma comparação em relação à desproporção entre as escolas de samba de São Luís e o carnaval de passarela carioca, mais majestoso e rico, difícil de acompanhar pelos maranhenses”. Enquanto,

na mesma intensidade, vozes expressivas da vida cultural da cidade defendiam as tradições dos folgedos e as raízes folclóricas do Maranhão.

A discussão sobre símbolos identitários e representativos do carnaval não é um privilégio de São Luís e inspira investigação em diversas praças onde as festas carnavalescas têm o poder de mobilizar grandes massas, como é o caso de Recife. Hugo Menezes Neto faz uma reflexão sobre a batalha frevo versus samba que também ultrapassa as barreiras geográficas:

Embora existam registros da intensa presença do samba no carnaval do Recife desde o século XIX, as escolas, propriamente ditas, são recorrentemente associadas ao repertório do carnaval do Rio de Janeiro e, por isso, consideradas elementos extrínsecos às tradições carnavalescas “genuinamente” pernambucanas como as agremiações de frevo (clubes, blocos e troças) e os maracatus. (Menezes, 2010, p. 47).

Em São Luís, entre as turmas de samba que resistiram às novidades, não se enquadraram no novo formato nem modificaram sua batucada e estética está o grupo Fuzileiros da Fuzarca. Constam no cadastro da Secretaria Municipal de Cultura (Secult), quatro turmas de samba: Ritmistas Unidos da Madre Deus, Vinagreira do Samba e Fuzileiros da Fuzarca, todas da capital, e Ritmistas Unidos de Ribamar, de São José de Ribamar. Não há registro oficial de batucadas com identidade rítmica semelhante a essas manifestações na Raposa e em Paço do Lumiar, outros dois municípios que formam a região metropolitana de São Luís, embora manifestações com variações desse ritmo ocorram em diversas regiões do Estado, como já apresentado em capítulo anterior.

Diante deste universo amostral, a dissertação focou justamente nas quatro agremiações mencionadas, conforme descritas a seguir.

Os Fuzileiros da Fuzarca se destacam como a mais antiga, e possivelmente a mais emblemática, dessas agremiações. Analisa-se de que modo o grupo conseguiu preservar o seu ritmo original, em contraste com outras turmas, como a Turma da Mangueira, a Turma do Quinto e a Flor do Samba, que, ao longo do tempo, passaram a incorporar influências externas. Muitas organizações acabaram por abandonar a cadência mais lenta da batucada tradicional, característica do período inicial da sua formação, introduzindo novos instrumentos na bateria numa tentativa de aproximação ao modelo do carnaval carioca.

Consideradas as profundas transformações ocorridas na folia de rua, é um fenômeno os Fuzileiros da Fuzarca resistirem, há nove décadas, mantendo

praticamente intacta a identidade dos primórdios da sua criação. Tal permanência se manifesta, desde logo, na inconfundível batida cadenciada produzida pela ritinta, pelo tarol de mão, instrumento de percussão revestido com couro de bode ou carneiro, responsável pela marcação em dois por um, além da cabaça e do pandeiro. Apenas há poucos anos foram incorporados o ganzá, espécie de chocalho, bem como o triângulo e o cavaquinho.

Fundado em 1998 após uma dissidência nos Fuzileiros da Fuzarca, os Ritmistas Unidos da Madre Deus nasceram sob a liderança do compositor Bosco, tornando-se expressão autônoma da tradição sambista do bairro. O grupo preserva a batucada considerada mais antiga do carnaval ludovicense, marcada pela cadência própria e pelo uso de instrumentos com couro animal. Apesar de reconhecimentos simbólicos, como o título de Utilidade Pública, enfrenta limitações estruturais, cachês reduzidos e participação instável na programação oficial. Mesmo impactados pela pandemia, mantêm-se ativos graças ao esforço coletivo e ao compromisso com a continuidade dessa forma tradicional de brincar o carnaval.

A Vinagreira do Samba surgiu na década de 1990 a partir de jovens vinculados à Igreja de Nossa Senhora Aparecida, na Vila Palmeira, evidenciando a interseção entre religiosidade e festa popular. Formalizada em 2000, consolidou-se como referência cultural do bairro. Atualmente, porém, enfrenta fragilidade financeira, dependência de recursos públicos e dificuldades na renovação geracional, com predominância de integrantes mais idosos. A exclusão das turmas da programação oficial reforçou sua vulnerabilidade institucional. Sua trajetória revela as tensões entre tradição comunitária e políticas culturais pouco inclusivas.

A Unidos Ritmistas de São José de Ribamar constitui importante expressão carnavalesca fora do eixo central de São Luís. Criada por migrantes da região do Munim, combina a batucada tradicional com elementos das escolas de samba, revelando adaptação sem ruptura com a matriz original. Formalizada em 2003, assume papel que ultrapassa a dimensão festiva, atuando como espaço de sociabilidade e coesão comunitária. Contudo, assim como outras turmas, enfrenta vulnerabilidade diante das transformações do carnaval contemporâneo e da redução de apoio institucional.

6.1 Tem Fuzarca na Madre Deus

Reduto boêmio de São Luís, o bairro da Madre Deus²⁷ é o berço de diversos grupos da cultura popular maranhense, tanto do ciclo do São João quanto do carnaval. Da comunidade, destacam-se a escola de samba Turma do Quinto, o Bicho Terra, o Boi Barrica, os blocos C. de Asa, Confraria do Copo e a Máquina de Descascar Alho, os blocos tradicionais Príncipe de Roma e Os Feras, e os blocos organizados Dragões da Madre Deus, Sambista Caroçudos, Mocidade Independente, Os Cobras das Estrelas, entre outros. Algumas dessas agremiações já desapareceram ou estão ameaçadas de extinção.

Figura 14. Sede d'Os Fuzileiros da Fuzarca.



Fonte: Autor (2025).

Marshall Sahlins (1997) argumenta que a cultura não é um “objeto” em via de extinção, mas sim uma entidade dinâmica e resiliente. Ele refuta a ideia de que a globalização e o capitalismo impõem uma hegemonia cultural monótona, afirmando

²⁷ Antiga Vila de Pescadores, o bairro da Madre de Deus se formou no final do século XIX por trabalhadores de classes sociais humildes, estivadores, maquinistas, descendentes de pessoas escravizadas e os operários das fábricas Companhia de Fiação e Tecidos Cãhamo e Companhia de Fiação e Tecelagem de São Luís. (Cunha, 2025).

que esses fenômenos, na verdade, geram uma diversidade cultural sem precedentes. Além disso, Sahlins (1997) critica a visão pós-modernista que associa a cultura ao colonialismo e ao imperialismo, considerando essa perspectiva um diagnóstico falso. Ele argumenta que a cultura, longe de ser uma ferramenta de opressão, é um meio pelo qual as sociedades expressam suas identidades e valores únicos. Através de seus modelos conceituais, Sahlins (1997) demonstra que a cultura é uma força vital que continua a evoluir e se transformar, resistindo às pressões homogeneizadoras da modernidade.

Figura 15. Porta-estandarte e brincantes d'Os Fuzileiros da Fuzarca.



Fonte: Ayrton Vale (2025).

A efervescência cultural da Madre Deus, embora já fosse de grande notoriedade, ganhou ainda mais impulso a partir da urbanização de parte de sua área na segunda metade da década de 1990, com a implantação do Projeto Viva, para a melhoria da infraestrutura de espaços urbanos e a construção de praças em diversos bairros de São Luís, implantado no governo Roseana Sarney. A relação entre a cultura popular e a intervenção política do Estado gerou uma série de questionamentos sobre a proximidade de proeminentes figuras do bairro com o poder, como reflete Maysa dos Santos:

As manifestações culturais do bairro foram inseridas no calendário turístico e festivo do Estado acarretando inúmeras críticas à essa intervenção governamental nas agremiações populares. Uma delas, diz respeito à Companhia Barrica, que durante todo o governo da Roseana Sarney foi agraciado com inúmeras propostas governamentais, estreitando laços políticos e financeiros com essa brincadeira. Ocasionalmente na pasta da FUNCMA – Fundação Cultural Maranhense a efetivação do cargo de presidente ao compositor Luís Bulcão da Companhia Barrica e cargos administrativos a outros partícipes da brincadeira. (Santos, 2017, p. 67).

Apesar de não ter surgido na Madre Deus, é lá que os Fuzileiros da Fuzarca têm, há décadas, uma sede própria, localizada na rua Afrânio Peixoto, doada pelo Governo do Estado, no segundo mandato de Roseana. Antes, a base da turma de samba era nas casas de quem estivesse no comando do bloco ou de algum outro componente disposto a ceder um espaço.

Figura 16. Sr. João do Sá Viana.



Fonte: Autor (2025).

Fundado em 11 de fevereiro de 1936, por um grupo de amigos que se reuniam na rua Antônio Rayol, também chamada rua São João, no centro da cidade, a pretexto de organizar uma batucada para brincar o carnaval. O bloco foi batizado de Fuzileiros da Fuzarca em referência a um filme da produtora americana Paramount, exibido em cinemas de São Luís. Desde o começo, os brincantes usavam fantasias nas cores

preto e branco, que mantêm até hoje, a pedido da primeira madrinha do bloco, de nome desconhecido. Entre os personagens que viriam a se tornar bambas no cenário da folia carnavalesca de São Luís estavam Sandoval, Quintou, Jaciguaia, Raimundo Cruz Amaral, Cristóvão Alô Brasil, Sossoca, Dico Araújo, Nicanor, Carlos Moreira, Manuel Guaju, Astrogildo, Agripino e Eusébio. (Chagas Júnior, 2003; Santos, 2017).

Nos anos iniciais, o grupo não tinha composições próprias e desfilava batucando as músicas populares de grande sucesso no rádio. Maysa dos Santos esclarece que “A primeira geração de compositores era liderada por Cristóvão Colombo, artista repentista que compôs os mais belos sambas para o bloco, juntamente com João Paletó, Caboclinho, Henrique Sapo e José Penicilina [...]” (Rosendo Amaral, 2004 apud Santos, 2017, p. 93).

Em 1941, a mudança dos Fuzileiros para a rua de São Pantaleão, precisamente para a casa de Cristóvão Alô Brasil, marca o início da trajetória do bloco entrelaçada à Madre Deus. Não tardou para trocar novamente de endereço; dessa vez, a casa de Zé Toinho, que comandou a turma por muitos anos, passa a ser a nova sede. Entre altos e baixos, a Fuzarca quase acabou em uma Quarta-Feira de Cinzas, e a batucada silenciou a retinta, o tarol e a marcação, desfalcando, nos anos 1980, a folia de rua por oito anos.

Reconhecer a complexidade e riqueza da transmissão do conhecimento pela oralidade de seus protagonistas me motivou a fazer uma incursão de porta em porta para ouvir de personagens fuzileiros suas histórias e experiências. Muitos dos brincantes já passaram da casa dos 70 anos, mas continuam inseridos na manifestação e envolvidos com a dinâmica do bloco. Assim, fui encontrar Venerável Ranulfo da Conceição (Roxo), o mais antigo componente dos Fuzileiros da Fuzarca, na Rua Padre Roma, no Lira, onde mora.

Seu Roxo me recebeu no pequeno terraço de sua casa ao lado da esposa, Graça. Vasculhando seu baú de memórias, lembrou quando ele e Rosendo Amaral, outro baluarte da turma de samba (já falecido), convenceram Zé Toinho a entregar a eles a organização do bloco, que voltaria à atividade no carnaval de 1987. Ao assumirem o comando, se depararam com um grande desafio: não havia sequer instrumentos. Aos poucos, foram recompondo a batucada, chamaram Ricardo Boi, um prendado artesão, para fazer novos instrumentos e outros foram conseguidos por meio de doação, especialmente da Flor do Samba e Turma do Quinto. Do baú de suas memórias consta que os primeiros documentos oficiais do bloco vieram nessa nova

fase. Revigorada, desde então, os Fuzileiros da Fuzarca ganharam ainda maior projeção e se fortaleceram como referencial identitário das manifestações tradicionais do carnaval ludovicense.

Figura 17. Seu Roxo, figura histórica d'Os Fuzileiros da Fuzarca.



Fonte: Autor (2025).

Entre um e outro caso, Seu Roxo faz questão de exibir o seu tarol de mão, que ele diz ser de 1953, o mesmo de quando ainda era batuqueiro da Turma do Quinto, feito na extinta Fábrica Cântamo²⁸. Embora o peso da idade, o decano dos Fuzileiros, que aprendeu o ofício de alfaiate aos 12 anos, ainda costura fantasias para alguns familiares. Indago como a turma conservou o ritmo original da sua batucada, ao contrário de tantas outras surgidas na mesma época. Ele responde que sempre foi um dos que resistiu às mudanças e não cedeu nem quando alguns companheiros quiseram transformar o bloco em “tambor grande”, como se chamava o batuque que hoje conhecemos como bloco tradicional. Ele revela que rebateu a proposta com

²⁸ A Fábrica Cântamo, instalada no bairro da Madre Deus, operou até o início da década de 1970, com uma impressionante estrutura: 105 teares, 28 máquinas e uma equipe de 220 operários. Juntos, produziam em média 1,4 milhão de metros de estopa por ano, movimentando a economia e marcando época na indústria têxtil. Hoje, o prédio abriga o Centro de Comercialização de Produtos Artesanais do Maranhão (CEPRAMA), um espaço dedicado à cultura e ao artesanato maranhense.

firmeza: “Vocês podem fazer o carnaval de passarela de vocês, mas nós vamos continuar com o nosso batuque aqui”, teria dito.

Formado apenas por homens, a princípio, somente nos anos 2000 o bloco teria a primeira presidente: Maria da Graça Viana de Sousa²⁹. Em 2007, ela, vice na chapa, assumiu o comando dos Fuzileiros da Fuzarca em razão da presidente eleita, Iranilde da Cruz Amaral, ter falecido antes de tomar posse.

Figura 18. Dona Graça, primeira mulher a presidir Os Fuzileiros da Fuzarca.



Fonte: Autor (2025).

O mandato era de dois anos, no entanto, sem disputa nas eleições seguintes, permaneceu à frente da agremiação por 14 anos, sem que enfrentasse qualquer tipo de resistência ou discriminação por ser a primeira mulher a dar as cartas entre uma turma onde homens eram a maioria. Ainda de acordo com dona Maria da Graça:

²⁹ Maria da Graça Viana de Sousa deu seu testemunho em entrevista ao pesquisador em janeiro de 2025, na sede dos Fuzileiros da Fuzarca, na Madre Deus.

“Todos me apoiavam, não tenho o que dizer dos meus componentes. Não sei se era só na minha frente, né? Foi outra família que eu construí”.

Dona Maria da Graça aponta como principais conquistas durante mais de uma década na presidência a reforma da sede, feita pelo Governo do Estado e entregue em 2018, e o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Maranhão, conferido aos Fuzileiros da Fuzarca pela Assembleia Legislativa do Estado por meio de Projeto de Lei de autoria do deputado Bira do Pindaré. Como presidente, a turma de samba introduziu um novo instrumento na batucada: o ganzá. Ela conta que “Quem colocou o ganzá, porque realmente não tinha, fui eu. Apareceram senhoras que queriam sair na bateria, mas não sabiam tocar os outros instrumentos, só se fosse ganzá. E pra mim não perder, eu coloquei”.

Receber o título de Patrimônio Cultural Imaterial do Maranhão, em 2018, não poupou os Fuzileiros da Fuzarca de enfrentar uma rotina de altos e baixos, muitas vezes à margem das expressões mais apreciadas pelos detentores do poder. Isso nos remete ao conceito de Pierre Bourdieu (2007) sobre práticas culturais e estrutura social. Para Bourdieu (2007), o gosto não é apenas uma questão de preferência individual, mas uma manifestação do *habitus* e do capital cultural. O gosto cultural serve como um marcador de distinção social, permitindo que as classes dominantes legitimem sua posição através do consumo de bens culturais específicos. Bourdieu (2007) sustenta que o gosto é uma construção social que reflete e reforça as divisões de classe. Ele argumenta que as preferências culturais das classes altas são frequentemente consideradas mais “refinadas” ou “superiores”, enquanto os gostos das classes populares são desvalorizados.

No caso dos Fuzileiros, essa desvalorização é ainda mais acentuada quando a própria estrutura do poder público se encarrega de excluir as turmas de samba do palco principal dos desfiles. Apesar de não participar do concurso oficial, a agremiação faz questão de desfilar na passarela, o que não aconteceu em 2024. “Foi uma tristeza para todos nós. E este ano já estamos sabendo que não vamos de novo. Mas, mesmo assim, estamos com a nossa fantasia: vai ter fantasia nova. Não podemos deixar cair a peteca. Indo para a passarela ou não, a fantasia nova nós temos que colocar”, lamenta o atual presidente e diretor de bateria dos Fuzileiros, João Álvaro Costa, o João do Sá Viana³⁰.

³⁰ João Álvaro Costa foi entrevistado pelo autor deste trabalho em janeiro de 2025, na sede dos Fuzileiros da Fuzarca, na Madre Deus.

6.2 Da cisão à afirmação cultural: o surgimento dos Ritmistas Unidos da Madre Deus

“No clarear da lua eu avistei o mar
Eu vi uma sereia, ela me chamou
E me levou para lemanjá
Foi aí que eu me encantei
Por ela me apaixonei
Eu vou pro samba, eu vou sambar
Sou Fuzileiros, sou Madre Deus
Junto com lemanjá
Eu vou...”

Os versos do samba que abrem este tópico são de autoria de Lafaiete João Costa, mais conhecido como Bosco, compostos originalmente para os Fuzileiros da Fuzarca. A canção foi a senha que lhe garantiu o ingresso no bloco, em que permaneceu por sete anos. A história, contudo, reservaria a ele um papel protagonista em um episódio marcante: o primeiro racha entre os sambistas da Madre Deus. Insatisfeito com decisões da diretoria, então presidida por Rosendo Amaral, Bosco decidiu romper com os Fuzileiros, liderando um movimento que culminou com a saída de um expressivo grupo de bambas. Da dissidência nasceu uma nova turma carnavalesca: os Ritmistas Unidos da Madre Deus.

Hoje, aos 73 anos, Bosco é figura emblemática da velha guarda do samba maranhense e, embora nunca tenha aprendido a tocar instrumentos musicais, contabiliza cerca de 40 composições, algumas delas gravadas por artistas locais, como Rosa Reis e o Grupo Fuzarca³¹.

Fundado em 13 de dezembro de 1998, o bloco teve como primeiro presidente Raimundo Nonato Costa, popularmente conhecido como Paletó, pai de Bosco. Da formação inicial participaram ainda José Condissa, Guardino, Seu Doca, Milton, Fernando e Zé Raimundo. No primeiro carnaval em que desfilou, os Ritmistas saíram com 110 componentes, ainda como charanga³², sem fantasia, trajando apenas bermuda e camiseta. Apesar da simplicidade visual, o grupo manteve fidelidade à cadência tradicional do samba dos Fuzileiros. A batucada dos instrumentos recobertos com couro animal, geralmente de cabra, bode, carneiro ou pele de cobra, produz o ritmo considerado o mais antigo do carnaval de São Luís. O amarelo e o preto foram

³¹ Fuzarca era um grupo musical surgido na década de 90 formado pelos cantores maranhenses Cláudio Pinheiro, Roberto Brandão, Rosa Reis e Fátima Passarinho.

³² Charanga era o nome dados aos blocos de carnaval que deram origem a categoria dos chamados blocos organizados.

adotados como cores oficiais do grupo. A escolha foi inspirada nas cores originais da escola de samba do bairro, a Turma do Quinto.

A comunidade da Madre Deus acolheu calorosamente o novo bloco, habituada à profusão de manifestações carnavalescas que tomavam conta das ruas, becos e praças sempre que fevereiro se aproximava. Quase três décadas depois de sua criação, os Ritmistas Unidos da Madre Deus dividem, de forma pacífica, o mesmo território festivo com os Fuzileiros da Fuzarca. O ideal que os une é comum: resistir, custe o que custar, para afastar a ameaça de extinção dessa forma específica de batucada, cada vez mais confinada diante das transformações impostas pelo carnaval contemporâneo. Não há, entretanto, uma resistência organizada de forma institucional; o que se observa é a persistência individual e coletiva daqueles que ainda lutam para manter vivo o ritmo tradicional, enfrentando obstáculos crescentes.

A pandemia da Covid-19 atingiu duramente o grupo, que perdeu 14 de seus integrantes. Após esse período, os Ritmistas passaram por um processo de reestruturação e, em 2025, desfilaram com cerca de 200 componentes. Ainda assim, realizaram apenas três apresentações oficiais subsidiadas: duas pela Prefeitura de São Luís e uma pelo Governo do Estado. Segundo Luís Queiroz (2025), embora participe dos desfiles na passarela do Anel Viário, o grupo não é contemplado com premiação pela Secretaria Municipal de Cultura, em contraste com outras agremiações carnavalescas.

Os integrantes também se queixam do valor pago por apresentação, fixado em R\$ 4 mil pela Prefeitura de São Luís, quantia considerada insuficiente para cobrir as despesas com fantasias, transporte e demais custos operacionais. Para amenizar as dificuldades, contam com o apoio de alguns comerciantes do bairro e com o patrocínio de padrinhos políticos, muitas vezes mais interessados no capital eleitoral do que na valorização da manifestação cultural. Outro ponto de insatisfação é o esquecimento da turma ao longo do ano, já que raramente é convidada a integrar programações culturais do calendário oficial da cidade.

Por meio de uma Lei Municipal de 2022, os Ritmistas Unidos da Madre Deus foram reconhecidos como de Utilidade Pública da cidade de São Luís. No entanto, tal honraria não se traduziu em apoio efetivo por parte do poder público para compensar o esforço de preservação do ritmo tradicional do samba maranhense. A matéria legislativa, embora tenha conferido prestígio simbólico ao grupo, pouco contribuiu para sensibilizar os órgãos de cultura quanto ao valor dessa manifestação, considerada

uma das mais autênticas do carnaval local. Em 2022, o grupo também recebeu do Conselho Estadual de Cultura o certificado de Mérito Cultural, em reconhecimento à sua contribuição ao desenvolvimento da cultura maranhense. Além disso, lançou um CD com suas principais músicas e conta, em sua ala de compositores e intérpretes, com nomes como Bosco, Luís Queiroz e Miguelzinho Rouxinol.

Sem sede própria, os Ritmistas utilizam o barracão do Boi da Madre Deus para confraternizações e para guardar parte dos instrumentos; o restante permanece na casa de Bosco, endereço registrado como sede oficial no documento de fundação, no qual consta a denominação Bloco Alternativo Ritmistas Unidos da Madre Deus. Luís Queiroz Marques, o presidente do grupo, contudo, discorda da nomenclatura “turma de samba”, que considera uma classificação criada pela Prefeitura, alegando que isso tem prejudicado o grupo, uma vez que os editais de fomento não contemplam essa categoria. Os ensaios ocorrem geralmente na Praça Carlos Macieira, nas proximidades da sede. O bloco deixou de desfilar apenas em 2021 e 2022, em razão da suspensão do carnaval devido à pandemia da Covid-19, e em 2024, quando as turmas de samba foram excluídas da passarela pela comissão organizadora dos desfiles.

Com a autoridade de quem atravessou décadas no epicentro da folia, Luís Queiroz afirma que falta aos governos estadual e municipal disposição para ouvir aqueles que constroem o carnaval e o São João na prática. O sambista reivindica a criação de um canal permanente de diálogo entre gestores públicos e realizadores de cultura, a fim de que as agremiações sejam reconhecidas com o respeito devido e tenham garantidos os mesmos direitos assegurados a outros grupos da cultura popular do círculo carnavalesco. Entre essas reivindicações, destaca-se o direito de desfilar na passarela com regularidade, sem o temor da exclusão arbitrária quando o carnaval chegar.

6.3 Entre rezas e repiques: a Vinagreira na paisagem cultural da Vila Palmeira

O carnaval, embora frequentemente associado à ideia de festa profana, é, na verdade, um fenômeno cultural de longa duração, profundamente influenciado pela Igreja Católica e articulado ao calendário litúrgico. Ao se observar sua função social, percebe-se um rito que antecede a Quaresma – período de penitência e contenção, no qual práticas festivas populares foram sendo disciplinadas e reinterpretadas sob

um enquadramento religioso-cultural. Nesse movimento, torna-se compreensível o surgimento de expressões carnavalescas derivadas de hábitos ligados ao sagrado, como a participação nas missas, evidenciando a constante circulação entre o religioso e o profano presente na cultura popular (Queiroz, 1992).

É nesse horizonte que se insere a Vinagreira da Samba, uma das duas turmas de samba da grande São Luís localizadas fora do eixo tradicional Centro–Madre Deus. Sua formação remonta ao final do século XX, quando um grupo de jovens vinculados às celebrações da Igreja de Nossa Senhora Aparecida, na Vila Palmeira, passou a animar missas e eventos comunitários. Dessa experiência religiosa e comunitária emergiu uma prática festiva que logo encontraria espaço no carnaval.

A Vila Palmeira, consolidada a partir da década de 1960 em meio ao processo de êxodo rural, confirma-se como um território marcado pela diversidade cultural, especialmente pelas manifestações carnavalescas e juninas. O bairro ganhou centralidade simbólica com a criação do Parque Folclórico da Vila Palmeira, na década de 1980, que durante muitos anos concentrou os festejos juninos oficiais do Estado. Apesar disso, perdeu protagonismo nos últimos tempos, com a abertura de novos polos culturais em São Luís.

Em 1992, sob a liderança comunitária de Manoel Zacarias Lopes, o Seu Manduca, a comunidade organizou uma campanha para aquisição de instrumentos e formação de um grupo musical. O nome “Vinagreira” foi sugerido pelo pároco Frei José, e o coletivo passou a atuar em celebrações religiosas. Dois anos depois, em 1994, realizou seu primeiro desfile de carnaval em formato de arrastão, atraindo grande adesão popular. O sucesso impulsionou a oficialização da Associação Recreativa e Cultural Vinagreira do Samba, cuja formalização jurídica só viria em 2000, quando o acesso a editais de fomento passou a exigir documentação específica.

Nas últimas décadas, porém, o grupo tem enfrentado um processo de enfraquecimento institucional e simbólico. A exclusão das turmas de samba da programação oficial do carnaval de São Luís em 2024, seguida pela negativa de apoio financeiro em 2025, evidencia a crescente marginalização dessas expressões nas políticas culturais do município. A vice-presidente Valda Maria Maia Ribeiro tem destacado publicamente a dependência de recursos públicos para garantir o custeio da Vinagreira.

A sede própria, construída em um período de maior estabilidade, hoje encontra dificuldades de manutenção. As críticas ao valor fixo dos cachês, insuficientes para

“botar o bloco na rua”, somam-se às reivindicações por ações de valorização cultural, como cursos de dança, culinária e música para jovens e idosos, que poderiam ampliar o impacto social da agremiação caso houvesse maior investimento institucional.

Do ponto de vista antropológico, a Vinagreira da Samba enfrenta um desafio decisivo: a reprodução geracional. A predominância de brincantes entre 50 e 70 anos revela um processo de envelhecimento do grupo e a dificuldade de atrair novos participantes, o que ameaça a continuidade da tradição. Como observa o presidente Nestor da Silva Cruz Neto, a perda gradual de integrantes reduz a capacidade de mobilização e fragiliza a sustentabilidade da prática. A ausência de fontes próprias de financiamento intensifica essa vulnerabilidade, reforçando a dependência de esforço voluntário.

A trajetória da Vinagreira do Samba da Vila Palmeira, portanto, ilumina a tensão permanente entre tradição e modernidade, entre práticas comunitárias e agendas institucionais, e entre formas culturais profundamente enraizadas e os desafios de sua reprodução social. Sua análise sociológica e antropológica evidencia não apenas o valor da turma como patrimônio imaterial, mas também os dilemas contemporâneos enfrentados pela cultura popular diante da precarização das políticas culturais e da erosão dos vínculos comunitários.

6.4 Ritmistas Unidos de São José de Ribamar: o batuque que vem do Munim

O município de São José de Ribamar, situado a cerca de 32 km de São Luís, mantém uma estreita relação histórica e cultural com a capital maranhense. Conhecida nacionalmente pelo tradicional Carnaval Lava-Pratos e pelas celebrações religiosas em homenagem a São José, a cidade também se destaca pela diversidade de manifestações culturais associadas tanto ao ciclo junino quanto ao carnaval. Em razão da proximidade geográfica e dos intensos fluxos culturais entre os dois municípios, é frequente a circulação de blocos, escolas de samba, grupos de bumba meu boi e outras expressões folclóricas por praças e largos de ambas as cidades. Nesse contexto, a turma de samba Unidos Ritmistas de São José de Ribamar se afirma como uma expressão singular da cultura popular maranhense, atualmente em situação de acentuada vulnerabilidade.

As transformações ocorridas na dinâmica do carnaval de São Luís, que levaram à extinção de diversos grupos carnavalescos, repercutiram igualmente em Ribamar.

Escolas de samba como Pirata do Samba, Ideal do Samba e Unidos de Ribamar chegaram a desfilarem e a integrar o concurso oficial promovido pela Prefeitura de São Luís, mas não resistiram ao processo de reconfiguração da festa e deixaram de existir. Até o início da década de 1990, era comum a participação de escolas de samba campeãs da capital nos desfiles do Lava-Pratos de Ribamar, lado a lado com as agremiações locais, evidenciando um intercâmbio cultural hoje praticamente interrompido.

A Unidos Ritmistas de Ribamar se distingue de outras turmas de samba por incorporar elementos característicos das escolas de samba, como ala de baianas, comissão de frente e porta-estandarte, aproximando-se de modelos observados em comunidades do interior maranhense. Essa configuração híbrida revela a capacidade de adaptação da cultura popular, que se reinventa sem romper completamente com matrizes tradicionais, preservando vínculos com o ritmo mais antigo do carnaval de São Luís.

Sob uma perspectiva sociológica, a trajetória da agremiação reflete processos de migração e adaptação cultural. Seus fundadores, oriundos da região do Munim e com experiências ligadas à pesca, transplantaram para Ribamar práticas festivas que, ao longo do tempo, se consolidaram como referência simbólica e patrimonial para a comunidade. A antropologia da festa, conforme os aportes teóricos de Victor Turner e Roberto DaMatta, permite compreender o carnaval como um espaço privilegiado de inversão simbólica e reafirmação identitária, no qual grupos como os Ritmistas de Ribamar desempenham papel central.

O registro oficial da agremiação, realizado em 2003 sob a denominação de Bloco Alternativo Unidos Ritmistas de São José de Ribamar, formalizou objetivos que extrapolam a dimensão estritamente festiva. Entre eles, destacam-se a preservação das tradições culturais, a oferta de lazer e a promoção de atividades educativas e esportivas, evidenciando a importância do grupo como instrumento de coesão social e fortalecimento comunitário.

A ausência de políticas públicas consistentes, somada às recentes transformações do carnaval maranhense, comprometeu a sustentabilidade da agremiação. O envelhecimento de seus integrantes, a escassa renovação geracional e a exclusão das turmas de samba dos principais pacotes de incentivo financeiro anunciados pelo governo estadual em 2025 configuram um cenário de fragilização que ameaça a continuidade dessa manifestação cultural.

Em dezembro de 2025, a Secretaria de Cultura do Estado anunciou um pacote de incentivos financeiros destinado à valorização dos grupos carnavalescos, prevendo a antecipação de metade dos cachês para as agremiações que integram a programação, conforme noticiado no *site* oficial (Governo do Estado do Maranhão, 2025). Embora a medida contemple escolas de samba, blocos tradicionais, blocos organizados, grupos afros, tribos de índio, blocos alternativos e de trio e tambor de crioula, as turmas de samba foram incluídas de forma genérica na categoria de blocos alternativos. Tal enquadramento reduz essas expressões a um papel acessório, equiparando-as a cordões puxados por mini trios elétricos, o que desconsidera sua especificidade rítmica e ignora a centralidade desse legado para a identidade do carnaval maranhense.

Do ponto de vista científico, o estudo da Unidos Ritmistas de Ribamar contribui para a compreensão dos mecanismos de resistência cultural diante da modernização das festas populares e da progressiva marginalização de manifestações tradicionais. Uma abordagem interdisciplinar, que articula sociologia, antropologia e estudos culturais, permite evidenciar como práticas comunitárias se entrelaçam com processos de urbanização, políticas culturais e dinâmicas de poder.

A trajetória da Turma de Samba Unidos Ritmistas de Ribamar exemplifica, assim, dilemas centrais da cultura popular maranhense contemporânea: a tensão permanente entre preservação da tradição e os desafios impostos pela modernidade, agravados pela fragilidade das políticas de valorização cultural. Sua relevância ultrapassa o âmbito festivo, constituindo um objeto de estudo fundamental para as ciências sociais e humanas, ao revelar a importância da memória coletiva, da identidade comunitária e das estratégias de resistência cultural.

A ameaça de extinção dessa manifestação reforça, por fim, a urgência de políticas públicas voltadas à salvaguarda do patrimônio imaterial e à promoção da renovação geracional, de modo a assegurar que práticas como a dos Ritmistas de Ribamar continuem a desempenhar papel significativo na construção da identidade cultural do Maranhão.

7 ENTRE A MEMÓRIA E A NARRATIVA: A HISTÓRIA ORAL NA ANÁLISE DAS TURMAS DE SAMBA

A realização das entrevistas com os brincantes das turmas de samba apresentou desafios que decorrem, sobretudo, das especificidades sociais e culturais dos grupos pesquisados. Muitos desses sujeitos carregam trajetórias marcadas pela oralidade, pelo saber vivido e pela experiência prática, o que, por vezes, torna o ambiente formal da pesquisa algo distante de sua rotina. Em alguns casos, observou-se certa reserva inicial diante de determinadas perguntas, especialmente aquelas que poderiam ser interpretadas como sensíveis ou que remetiam a conflitos, decisões institucionais ou questões políticas, exigindo do pesquisador sensibilidade, escuta atenta e respeito ao tempo e aos limites de cada interlocutor.

Outro fator que influenciou o processo foi a heterogeneidade dos níveis de letramento e familiaridade com procedimentos acadêmicos, o que demandou adequações na linguagem e na condução das entrevistas. Tornou-se necessário substituir termos técnicos por explicações mais acessíveis e criar um ambiente de diálogo que valorizasse a confiança, a espontaneidade e o conforto dos participantes, priorizando uma conversa fluida em detrimento de um roteiro rígido.

As dinâmicas da vida cotidiana, como compromissos profissionais, responsabilidades familiares e a imprevisibilidade das rotinas comunitárias, por vezes dificultaram a marcação e a continuidade das entrevistas. Ainda assim, o processo se revelou enriquecedor, na medida em que possibilitou a construção de vínculos e o fortalecimento do respeito mútuo, imprescindíveis para que as narrativas emergissem de forma autêntica, sem constrangimentos ou exposições indevidas.

Neste trabalho, encontram-se fontes de pesquisa distintas, sobre as quais convém esclarecer não apenas a forma como são apresentadas, mas também os limites e as potencialidades de cada uma. Àquelas identificadas nominalmente correspondem personagens da história oral, homens e mulheres que contribuíram com depoimentos decisivos para a compreensão do tema e que, em diferentes momentos, foram protagonistas, ou testemunhas privilegiadas, dos processos de transformação do carnaval ludovicense. Trata-se de sujeitos cuja memória, embora construída por seleções, silêncios e afetos, constitui um campo indispensável de interpretação histórica, sobretudo quando se investiga manifestações populares marcadas pela oralidade e pela transmissão intergeracional.

Há, também, situações em que o sigilo da fonte foi preservado. Nesses casos, os participantes responderam a um questionário semiestruturado, aplicado segundo protocolo em conformidade com o termo de compromisso exigido pelo Comitê de Ética em Pesquisa. Tal opção metodológica não decorre apenas de uma exigência normativa, mas reflete a compreensão de que, em contextos de vulnerabilidade cultural e institucional, o anonimato pode favorecer narrativas mais francas, críticas e menos condicionadas por expectativas externas.

Ressalta-se que a coexistência entre fontes identificadas e anônimas não constitui fragilidade da pesquisa, mas, ao contrário, amplia o seu alcance analítico, permitindo captar tanto discursos públicos quanto percepções mais reservadas sobre os rumos do carnaval e das turmas de samba. Sob essa perspectiva, os quadros 2 e 3 apresentados a seguir não devem ser lidos apenas como instrumentos técnicos de sistematização, mas como registros de uma escuta atenta e situada, que buscou respeitar os tempos, as experiências e as condições concretas dos integrantes das quatro turmas de samba investigadas.

Quadro 2. Integrantes das turmas de samba entrevistados

Turmas de Samba	Entrevistado 1	Entrevistado 2	Entrevistado 3
Fuzileiros da Fuzarca	Dirigente	Porta-estandarte	Ritmista
Ritmistas Unidos da Madre Deus	Dirigente	Compositor	Brincante
Vinagreira da Samba	Dirigente	Compositor	Ritmista
Ritmistas Unidos de São José de Ribamar	Dirigente	Porta-estandarte	Ritmista

Fonte: Elaboração própria (2025).

Os entrevistados pertencentes às turmas de samba – dois homens e uma mulher selecionados aleatoriamente em cada agremiação – apresentaram percepções distintas sobre o funcionamento, a organização e os desafios de suas respectivas entidades quando submetidos ao mesmo conjunto de questões. Essa heterogeneidade não se mostrou casual. Ao contrário, evidencia que a posição ocupada no interior do grupo influencia de modo decisivo tanto o grau de informação quanto a forma de elaboração discursiva dos entrevistados. Enquanto alguns demonstraram domínio parcial de determinados temas, outros revelaram desconhecimento quase absoluto sobre aspectos básicos da própria agremiação.

Quadro 3. Temas e blocos de perguntas aplicadas

Temas	Blocos de Perguntas
1. Identificação da turma de samba	• Nome da turma de samba? • Há quanto tempo está ativa?
2. Manifestações culturais	• Qual a importância cultural que sua turma atribui a essa tradição? • Além de turma de samba, você participa de outra manifestação cultural?
3. Estrutura e recursos	• Sua turma possui sede própria ou local fixo para ensaios? • Quais são as maiores dificuldades de infraestrutura enfrentadas?
4. Financiamento e apoio	• Sua turma recebe algum apoio financeiro do governo municipal ou estadual? • Quais outras fontes de financiamento são utilizadas (ex.: doações, patrocínios, eventos)?
5. Participação popular	• Como é a participação da comunidade local nos eventos e ensaios da turma? • A turma realiza ações de engajamento para atrair novos membros ou público?
6. Impacto do descaso governamental	• Como a falta de apoio do governo estadual e municipal afeta suas atividades? • Existe algum projeto ou iniciativa governamental que seja realmente útil para a turma?
7. Competição com artistas de fora	• Como a presença de artistas de fora no calendário cultural impacta a visibilidade e os recursos das turmas locais? • Há estratégias adotadas pela turma para se destacar nesse cenário?
8. Preservação cultural	• Quais medidas a turma tem adotado para preservar as manifestações culturais locais? • Existe preocupação com a falta de continuidade dessa tradição entre as gerações mais jovens?
9. Apoio de empresas privadas	• Há parcerias com empresas privadas para eventos ou divulgação? • Essas parcerias têm ajudado a superar as dificuldades financeiras?
10. Propostas para melhorias	• Quais seriam as principais demandas da turma para melhorar sua atuação e valorização cultural? • Existe alguma proposta concreta que a turma gostaria de levar às autoridades?

Fonte: Elaboração própria (2025).

De maneira recorrente, os dirigentes, ainda que com reservas e lacunas pontuais, responderam às perguntas com maior desenvoltura e senso de conjunto. Já entre os demais brincantes, prevaleceu um conhecimento fragmentado ou inexistente sobre questões relacionadas à gestão, ao financiamento e às estratégias de continuidade do grupo. Esse dado sugere uma forte concentração das informações institucionais em núcleos restritos, o que limita a circulação interna do conhecimento e fragiliza os processos coletivos de decisão.

A pesquisa também revelou que a maioria dos participantes – oito dos doze entrevistados – mantém vínculo simultâneo com outras manifestações da cultura popular, seja no campo carnavalesco, por meio da participação em blocos ou escolas de samba, seja no ciclo junino, especialmente em grupos de bumba meu boi e tambor de crioula. Tal circulação entre diferentes expressões culturais indica tanto a centralidade da festa na sociabilidade local quanto a ausência de exclusividade no pertencimento às turmas de samba.

No que diz respeito à infraestrutura, observam-se condições bastante desiguais entre as agremiações analisadas. Duas delas, Fuzileiros da Fuzarca e Vinagreira do Samba, dispõem de sede própria, ainda que com limitações. A Ritmistas da Madre Deus, segunda mais antiga em atividade, realiza seus ensaios em via pública e recorre ao barracão do bumba meu boi do bairro para reuniões e eventos. Já a Ritmistas Unidos de São José de Ribamar utiliza, como endereço institucional, a residência de seu presidente, situação que evidencia a precariedade material e organizacional do grupo.

Um traço comum, reiteradamente mencionado por todos os entrevistados, é a dependência quase absoluta de recursos estatais, apontada como o principal obstáculo à sustentabilidade das turmas de samba. Sem o apoio financeiro do poder público estadual ou municipal, nenhuma das agremiações teria condições mínimas de manter suas atividades. Não há fontes alternativas de financiamento, tampouco iniciativas estruturadas de captação de recursos ou elaboração de projetos culturais. Soma-se a isso a recorrente insatisfação com o atraso no repasse das subvenções governamentais, frequentemente realizado meses após o encerramento do carnaval, o que inviabiliza qualquer planejamento prévio. Apenas as duas turmas sediadas na Madre Deus relataram algum tipo de apoio complementar, limitado a patrocínios políticos pontuais, geralmente materializados na confecção de camisas, e a pequenas contribuições de comerciantes locais.

A situação de vulnerabilidade dessas agremiações não é recente e se arrasta há décadas. Contudo, os entrevistados identificam, nos últimos anos, um fator adicional que tende a agravar a desvalorização das turmas de samba: a concorrência com artistas consagrados da indústria musical, contratados tanto pelo governo estadual quanto pela Prefeitura de São Luís para as programações oficiais do carnaval. Curiosamente, esse ponto não gera consenso absoluto. A defesa de maior espaço para as turmas de samba não implica, necessariamente, uma crítica frontal a

esse modelo de contratação, ainda que ele concentre a maior parcela dos investimentos públicos destinados à festa.

Entre as ameaças mais significativas à continuidade da batucada mais antiga do carnaval ludovicense, destaca-se a ausência de renovação geracional. O ritmo não tem atraído jovens brincantes, problema que se repete em todas as turmas analisadas. A média etária dos integrantes ultrapassa os cinquenta anos, embora um pequeno número de crianças e adolescentes acompanhe familiares durante os desfiles. Apesar de a preocupação com o desinteresse das novas gerações ser recorrente nos discursos, ela não se traduz em ações concretas. Nenhuma das agremiações desenvolve iniciativas sistemáticas voltadas à formação de novos integrantes ou à aproximação com as comunidades onde atua. Fora do período carnavalesco, os raros momentos de mobilização coletiva se restringem a datas comemorativas pontuais.

Quadro 4. Síntese comparativa das entrevistas

Dimensão analisada	Principais achados
Perfil dos entrevistados	12 entrevistados (8 homens e 4 mulheres); presença de dirigentes e brincantes
Circulação cultural	8 entrevistados participam de outras manifestações populares
Infraestrutura	2 turmas com sede própria; 1 utiliza espaços públicos; 1 funciona em residência
Financiamento	Dependência quase total de recursos públicos
Principais dificuldades	Atraso nos repasses, ausência de planejamento e falta de renovação geracional
Renovação juvenil	Baixa adesão de jovens; inexistência de ações estruturadas
Propostas apresentadas	Editais específicos e cursos de capacitação comunitária

Fonte: Elaboração própria (2025).

Por fim, embora a reivindicação por melhorias na subvenção pública seja praticamente unânime, a maioria dos entrevistados não consegue formular propostas objetivas a serem apresentadas ao poder público. Apenas dois componentes se mostraram mais assertivos nesse aspecto: um defendeu a criação de um edital específico para as turmas de samba, que hoje são enquadradas de forma genérica na categoria de blocos alternativos; outro sugeriu a oferta de cursos de capacitação voltados à comunidade do bairro onde a agremiação está inserida, indicando uma compreensão mais ampla do papel social dessas manifestações.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender de que modo as transformações estruturais do carnaval de rua de São Luís impactaram a permanência, a visibilidade e as condições de existência das turmas de samba, manifestações que figuram entre as formas mais antigas de brincar o carnaval na capital maranhense. A análise histórica, teórica e empírica realizada permite afirmar que o processo de declínio dessas agremiações não resulta de um suposto esgotamento cultural ou de uma perda espontânea de interesse popular, mas está profundamente associado a escolhas políticas, modelos de financiamento excludentes e processos de hierarquização simbólica que passaram a privilegiar determinadas expressões em detrimento de outras.

Os dados levantados por meio da história oral, da observação de campo e da análise documental evidenciam que as turmas de samba enfrentam um cenário de vulnerabilidade estrutural marcado pela dependência quase absoluta de recursos públicos, pela ausência de políticas específicas de fomento e pela dificuldade de planejamento decorrente do atraso sistemático no repasse das subvenções. Soma-se a esse quadro a inexistência de estratégias institucionais voltadas à renovação geracional, fator reconhecido pelos próprios brincantes como uma das principais ameaças à continuidade do ritmo.

A pesquisa demonstra que essas agremiações não permanecem ativas por inércia. Sua resistência se sustenta na memória coletiva, na oralidade, nos vínculos comunitários e na fidelidade a uma cadência própria que se recusa a se submeter integralmente às lógicas hegemônicas do espetáculo carnavalesco. As narrativas dos entrevistados revelam que a permanência das turmas de samba constitui um ato consciente de afirmação cultural, no qual tradição e identidade são continuamente negociadas frente às pressões da modernidade e da indústria cultural.

Confirma-se a hipótese que orientou o estudo: o risco de extinção das turmas de samba não pode ser compreendido como um fenômeno natural ou inevitável, mas como resultado de processos históricos e políticos que redefiniram os critérios de legitimidade cultural no carnaval de São Luís. A permanência desses grupos, por sua vez, evidencia formas de resistência que se expressam menos pela visibilidade midiática e mais pela persistência cotidiana de seus saberes, ritmos e modos de organização.

Ao retomar o debate sobre patrimônio cultural imaterial, esta dissertação reforça que o reconhecimento formal, embora importante, não é suficiente para garantir a salvaguarda dessas manifestações. Torna-se imprescindível a formulação de políticas públicas sensíveis às especificidades das turmas de samba, capazes de assegurar condições materiais de existência, estimular a participação das novas gerações e reconhecer a centralidade desses grupos na história e na identidade cultural maranhense.

As entrevistas realizadas com representantes das turmas de samba revelam memórias afetivas que resistem ao esquecimento institucional. Elas narram trajetórias de luta, criatividade e solidariedade que não estão nos arquivos, mas nos corpos, nas vozes e nos gestos dos brincantes. A memória, nesse sentido, é força ativa na construção do presente e na reivindicação de um futuro em que o carnaval de rua seja reconhecido como expressão legítima do patrimônio cultural brasileiro.

Por fim, ao dar centralidade às vozes dos sujeitos populares, este trabalho contribui para ampliar o entendimento sobre o carnaval de rua como espaço de disputa, memória e resistência. O “último batuque”, longe de representar um fim anunciado, revela-se como um chamado à reflexão crítica sobre os rumos das políticas culturais e sobre a responsabilidade coletiva na preservação de práticas que, embora ameaçadas, continuam a pulsar no coração da cultura popular de São Luís.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marilande Martins. [Entrevista pessoal]. São Luís, 13 dez. 2024.

ARAÚJO, Eugênio. **Não deixa o samba morrer**. Um estudo histórico e etnográfico sobre o carnaval de São Luís e a escola Favela o Samba. São Luís: Imprensa Universitária, 2001.

AZEVEDO NETO, Américo. [Entrevista pessoal]. São Luís, 23 abr. 2025.

BAHADOOR, Brittney. Everybody Jumping on the Savannah Grass: How Carnival Became a Symbol of Trinidad and Tobago's National Culture. **Caribbean Quilt**, v. 7, n. 1, 2021. DOI: <https://doi.org/10.33137/CQ.V7I1.38626>

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução: Luís Antero Reto; Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-345. (Cultura brasileira e culturas brasileiras).

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CHAGAS JÚNIOR, José de Ribamar de Sousa. **Madre Deus de festejos e festas**. São Luís: Lithograf, 2003

CLIFFORD, James; MARCUS, George E. **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.

CONCEIÇÃO, Venerável Ranulfo da. [Entrevista pessoal]. São Luís, 6 dez. 2024.

COOPER, David R.; SCHINDLER, Paul S. **Business Research Methods**. 12. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2019.

COSTA, João Álvaro. [Entrevista pessoal]. São Luís, 17 jan. 2025.

COUTINHO, Jorge. [Entrevista pessoal]. São Luís, 10 maio 2025.

CRESWELL, John W. **Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing Among Five Approaches**. 4. ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2017.

CUNHA, Douglas. Relembre os altos e baixos dos carnavais de antigamente em São Luís. **O Imparcial**, São Luís, 4 jan. 2021. Caderno: Entretenimento e Cultura. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/entretenimento-e-cultura/2021/01/relembre-os-altos-e-baixos-dos-carnavais-de-antigamente-em-sao-luis/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

_____. Madre Deus: um berço da cultura popular de São Luís. **O Imparcial**, São Luís, 16 jun. 2025. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2025/06/madre->

deus-um-berco-da-cultura-popular-de-sao-luis/. Acesso em: 26 fev. 2026.

CUNHA, Milton. **Carnaval e cultura: poética e técnica no fazer escola de samba**. São Paulo: Editora Senac, 2015.

DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1997. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1997.

DeWAAL, Jeremy. The Reinvention of Tradition: Form, Meaning, and Local Identity in Modern Cologne Carnival. **Central European History**, v. 46, n. 3, p. 495–532, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0008938913000976>

FARIA, Ângela. “Morre Tinhorão, o crítico que não poupou Tom, Chico, Caetano e a bossa nova”. **O Estado de Minas**, Belo Horizonte, 3 ago. 2021. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2021/08/03/interna_cultura,1292557/morre-tinhorao-o-critico-que-nao-poupou-tom-chico-caetano-e-a-bossa-nova.shtml. Acesso em: 10 jun. 2025.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERRETI, Sergio. O tambor de crioula no maranhão. In: ENCONTRO DA CASA DE SAMBA DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, 1., 2007, Bahia. Os sambas brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda. **Anais...** Organização de Márcia Sant’Anna. Brasília: IPHAN, 2007. p. 61-70.

FLICK, Uwe. **An Introduction to Qualitative Research**. 6. ed. Los Angeles: SAGE Publications, 2018.

FUZILEIROS da Fuzarca. Documentário. Direção de Jorge Murad. São Luís: Instituto Geia, 2002. 1 DVD.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO. Governo do Estado investe R\$ 20 milhões e antecipa pagamento integral dos cachês de agremiações carnavalescas. **Portal do Governo do Maranhão**, São Luís, 1 dez. 2025. Disponível em: <https://www.ma.gov.br/noticias/governo-do-estado-investe-r-20-milhoes-e-antecipa-pagamento-integral-dos-caches-de-agremiacoes-carnavalescas>. Acesso em: 26 fev. 2026.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **The Invention of Tradition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LABOV, William. **Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.

LIMA, Felix Alberto. **A Curva dos 90Venta**: almanaque Cultural do Maranhão. São Luís: Clara Editora, 2023.

MARDI GRAS. **Encyclopaedia Britannica**. 2026. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Mardi-Gras>. Acesso em: 20 fev. 2026.

MARQUES, Luís Queiroz. [Entrevista pessoal]. São Luís, 13 jun. 2025.

MARTINS, Ananias Alves. **Carnavais de São Luís**: tradição e mudança. São Luís: Sanluiz, 2000.

MENEZES NETO, Hugo. Tem Samba na Terra do Frevo. Rio de Janeiro, 2010. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, v. 7, n. 2, nov. 2010.

MOREIRA NETO, Euclides. **O “vai querer” dos blocos tradicionais**. São Luís: EDUFMA, 2019.

PEREIRA, Lázaro de Oliveira. [Entrevista pessoal]. São Luís, 29 abr. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRATS, Llorenç. El concepto de patrimonio cultural. In: **Política Y Sociedad**, Madrid, n. 27, p. 66-76, 1998.

PYE, David. **Oral History: An Introduction**. Oxford: Blackwell, 1993.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro**: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. A ordem carnavalesca. **Tempo Social**, 6(1/2), 27-45, 1994. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84999>. Acesso em: 10 jul. 2024. <https://doi.org/10.1590/ts.v6i1/2.84999>

RAMASSOTE, Rodrigo Martins (Coord.). **Os tambores da ilha**: tambor de crioula. Brasília: IPHAN, 2006.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Luci Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

SAHLINS, Marshal. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção”. In: **Mana** - Estudos de Antropologia Social do Museu Nacional. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1-2, UFRJ, 1997.

SALAIA, Paulo. **Paixão ao toque da retinta**. São Luís: Fundação Municipal do Patrimônio Histórico, 2024.

SALLES, Walter. **Cinema não é sabão em pó**. Disponível em: <https://cinemagia.wordpress.com/2008/09/09/walter-salles-cinema-nao-e-sabao-em-po/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

SANDRONI, Carlos. Os cocos no Nordeste. Batuques e sambas de umbigada. In: Encontro da Casa de Samba de Santo Amaro da Purificação, 1, Bahia, **Anais**, 2007. p. 49-59.

SANTOS, Maysa Leite Serra dos. **Silêncio, vou “lê” um aviso**: a fuzarca dos fuzileiros – um estudo histórico sobre o bloco Fuzileiros da Fuzarca. Dissertação (Mestrado Profissional em História, Ensino e Narrativas) – Programa de Pós-Graduação em História, Ensino e Narrativas, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 120 f., 2017.

SILVA, A. N. Reflexões sobre carnaval e samba na historiografia brasileira. **Revista Tempo Histórico**, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistatempohistorico/article/view/2445>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SILVA, Fabio Henrique Monteiro. **O reinado de Momo na terra dos Tupinambás**: permanências e rupturas no Carnaval de São Luís (1950-1996). 2009. 151 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina.

SILVEIRA, Daniel. João Gilberto? É um bom malandro. **Revista Cult**, São Paulo, jul. 2011. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/joao-gilberto-e-um-bom-malandro/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

SMITH, Laurajane. Desafiando o discurso autorizado de patrimônio. **Caderno Virtual de Turismo**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, 2021.

SOUSA, Maria da Graça Viana de. [Entrevista pessoal]. São Luís, 17 jan. 2025.

SOUSA, Sandra Maria Nascimento. **A Folia de Máscaras**. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. São Luís, 1996, p.4-5.

TINHORÃO, José Ramos. **O samba agora vai...**: a farsa da música popular no exterior. Rio de Janeiro: JCM, 1969. 147 p.

UNESCO. Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2024.

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro, 2010.

VEIGA, Miguel. [Entrevista pessoal]. São Luís, 25 de novembro de 2025.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 256 p.

WISNIK, José Miguel. Nacionalidade e construção do samba. In: ENCONTRO DA CASA DE SAMBA DE SANTO AMARO DA PURIFICAÇÃO, 1., 2007, Bahia. Os sambas brasileiros: diversidade, apropriação e salvaguarda. **Anais...** Organização de Márcia Sant'Anna. Brasília: IPHAN, 2007. p. 89-100.

YIN, Robert K. **Case Study Research and Applications: Design and Methods**. 6. ed. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2018.