



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, ENSINO E NARRATIVAS

**MAYSA LEITE SERRA DOS SANTOS**

**SILÊNCIO, VOU “LÊ” UM AVISO: A FUZARCA DOS FUZILEIROS – UM ESTUDO  
HISTÓRICO SOBRE O BLOCO FUZILEIROS DA FUZARCA**

São Luís  
2017

**MAYSA LEITE SERRA DOS SANTOS**

**SILÊNCIO, VOU “LÊ” UM AVISO: A FUZARCA DOS FUZILEIROS – UM ESTUDO  
HISTÓRICO SOBRE O BLOCO FUZILEIROS DA FUZARCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Ensino e Narrativas da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Monteiro Silva.

São Luís  
2017

Santos, Maysa Leite Serra dos.

Silêncio, vou “lê” um aviso: a fuzarca dos fuzileiros - um estudo histórico sobre o bloco Fuzileiros da Fuzarca / Maysa Leite Serra dos Santos. – São Luís, 2017.

120 f

Dissertação (Mestrado) – História, Ensino e Narrativas, Universidade Estadual do Maranhão, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Monteiro Silva.

1. Memória. 2. Oralidade. 3. Carnaval 4. Fuzileiros da Fuzarca 5. Maranhão. I. Título

CDU: 394.25(812.1)

**MAYSA LEITE SERRA DOS SANTOS**

**SILÊNCIO, VOU “LÊ” UM AVISO: A FUZARCA DOS FUZILEIROS – UM ESTUDO  
HISTÓRICO SOBRE O BLOCO FUZILEIROS DA FUZARCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em História, Ensino e Narrativas da  
Universidade Estadual do Maranhão para  
obtenção do título de Mestre.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Fábio Henrique Monteiro Silva** (Orientador)  
Universidade Estadual do Maranhão

---

**Prof. Dr. Antônio Evaldo Almeida Barros** (Examinador – Interno)  
Universidade Estadual do Maranhão

---

**Prof. Dr. Sérgio Figueiredo Ferretti** (Examinador – Externo)  
Universidade Federal do Maranhão

---

**Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho**  
Universidade Estadual do Maranhão (Examinador-Suplente)

## AGRADECIMENTOS

A DEUS por me provar a todo instante que está sempre comigo em minhas andanças, principalmente quando não conseguia entender o caminho... Mas ELE sempre respondeu as minhas aflições, quando clamei: *“Senhor, tu não me disseste que, eu resolvido te seguir, tu andarias sempre comigo, em todo o caminho? Contudo, notei que durante as maiores tribulações do meu viver, havia apenas um par de pegadas na areia. Não compreendo por que nas horas em que eu mais necessitava de ti, tu me deixaste sozinha. Foi quando o Senhor me respondeu: - Minha querida foi exatamente aí, que te carreguei nos braços...”* – em *Pegadas na areia*.

A minha mãe, Mariza dos Anjos, saudades eternas daquela grande mulher guerreira, exemplo de generosidade e respeito ao próximo. Mostrou a excelência de ser professora. Plantou a semente da docência em suas filhas e nos fez acreditar que é preciso saborear o olhar curioso de nossos alunos. Ausentou-se da vida terrena orgulhosa do legado familiar que construiu. *“Eu tenho tanto pra ti falar, mas com palavras não sei dizer: como é grande o meu amor por você”...*

A meu pai, Cândido Serra, homem íntegro e trabalhador. Sua menina grande agradece pelos degustes sonoros e educacionais que me proporcionou. Tenho a honra de ser sua filha. Os louros são seus. Meu Amor. *Amigo de tantos caminhos e tantas jornadas cabeça de homem, mas o coração de menino Aquele que está do meu lado em qualquer caminhada...*

A Martinho dos Santos Filho, meu esposo, meu porto seguro, meu mundo. É ao seu lado que a vida se faz muito, muito mais, intensa e feliz. *Eu preciso de você porque em toda a minha vida nem por uma vez amei alguém assim. Você é tudo, és muito mais do que sonhei pra mim. È por isso que preciso de você.*

Aos meus filhos Hennderson Guilherme, Lucas e Maysa Valéria, por me fazerem acreditar na magia da vida e me tornarem uma pessoa cada dia melhor. Sou abençoada por ter sido escolhida para ser a genitora de vocês.

A meu irmão Telson que sempre está presente nos meus melhores momentos de minha existência. Das nossas brincadeiras e estripulias infantis aos prazeres e conflitos da vida adulta. Teu apoio é essencial. Muito obrigada.

Ao meu irmão Wylligton, pelo exemplo de irmão, filho, esposo e pai. Apreciamos por muitas vezes os sábados regados a muito samba e conversa fora. Momentos inesquecíveis. És meu ídolo.

Ao meu irmão Jefferson, pela disponibilidade de chegar a nossa casa às cinco horas da manhã para que eu pudesse ir à UEMA cursar meu Mestrado. Por ser o “pai do meu menino Gui”. Enquanto houver batimentos cardíacos pulsando em meu ser, te serei grata por nossas risadas, choros e vivências. Por tudo.

Á minha irmã Naysa, a quem tenho maior admiração do mundo. Pessoa de excelência. Somos comadres, amigas, parceiras. Muitos sonhos compartilhados. E o Mestrado foi mais um. Obrigada por encher meu coração de alegrias fraternas. Amo-te.

Aos meus irmãos Willame e Kátia Maria pelo carinho e apoio nessa jornada acadêmica e em tantas outras, completando a cumplicidade dos demais irmãos.

As minhas primas-irmãs, Marise Barros e Luíza, pelas lembranças memoráveis de nossos carnavais, especialmente o de 1987, que debaixo de muita chuva, alegria e samba, desfilamos na Turma do Quinto, foi inexplicavelmente mágico: *“Voa, voa, voa, voa, voa meu catamarã, vou cantar vento, catar flor toda manhã”*

Aos meus sogros: Martinho e especialmente á Maria da Glória (em memória) por ser exemplo de mulher forte e de muita garra.

Aos meus amigos-irmãos Dayse Cristina e Víctor Hugo pelo carinho e amizade fraterna. Vocês são presentes divinos no meu viver.

As minhas amigas da Faculdade Pitágoras: Márcia Carvalho, Deborah Muniz, Patrícia Trinta e Keila Rodrigues por tornar minha jornada de trabalho um oásis de sorrisos e afetos.

As amigas Cíntia Moraes e Érika Lima pelo apoio, incentivo e carinho que recebi de vocês. Sou privilegiada em tê-las em minha vida.

As minhas amigas, Marluce Campos e Girlene Rosa, pelos desleites nas fuzarcas momescas encantadas por purpurinas, confetes, serpentinas e muito samba.

Aos meus alunos da Faculdade Pitágoras e da Universidade Estadual do Maranhão, pelas contribuições afetivas e de apoio moral.

Ao meu orientador Prof. Dr. Fábio Monteiro, pelas lembranças carnavalescas de adolescente, onde disputávamos os campeonatos dos blocos organizados, Turma do Saco e Unidos de São Roque em nossa comunidade e via naquele moleque atrevido, um brilho e gana no olhar de um guerreiro da Tribo Sioux. Anos depois nos reencontramos, e com a sua batuta em punho, faz ecoar uma rufada de tambores, não na Passarela do Samba, mas na cadência da

História, coordenando meus escovamentos de palavras e letras. ” *Quem foi que falou que eu não sou um moleque atrevido....Respeite quem pode chegar onde a gente chegou. ”*

À prof.<sup>a</sup> Adriana Zierer, pelo abraço carinhoso a mim dispensado quando estava precisando de um afago e pelas palavras encorajadoras. Muito obrigada mesmo.

Ao meu Professor Dr. Plínio Fontenelle da Universidade Federal do Maranhão, que suscitou em mim, a concretização desse sonho mestraniano. Obrigadíssima.

À Ilma Pinheiro, amiga que ganhei no PPGHEN. Obrigada pelas conversas, risadas e contribuições acadêmicas. Tua amizade é primordial para mim.

À Bianca Trindade pela valiosa e generosa contribuição na minha dissertação, por nossas conversas animadas e alegres. És uma pessoa especialíssima. Obrigada mesmo.

À Reyjane Mendes, bibliotecária da UEMA, pela competência em fazer a tão complexa normalização dessa dissertação. Obrigada.

À Coordenação e todos os professores e professoras do PPGHEN pelo conhecimento compartilhado e incentivo em buscar mais e mais.

À todos os bambas fuzarqueiros que enriquecem o carnaval maranhense e enche o meu de batucadas memoráveis.

## **Bridge over troubled water**

When you're weary  
Feeling small  
When tears are in your eyes  
I will dry them all

I'm on your side  
When times get rough  
And friends just can't be found  
Like a bridge over troubled water  
I will lay me down  
Like a bridge over troubled water  
I will lay me down

When you're down and out  
When you're on the street  
When evening falls so hard  
I will comfort you

I'll take your part  
When darkness comes  
And pain is all around  
Like a bridge over troubled water  
I Will lay me down  
Like a bridge over troubled water  
I will lay me down

Sail on Silver Girl,  
Sail on by  
Your time has come to shine  
All your dreams are on their way

See how they shine  
If you need a friend  
I'm sailing right behind  
Like a bridge over troubled water  
I will ease your mind  
Like a bridge over troubled water  
I will ease your mind  
Ah, ah, ah

(PRESLEY, 1970)



**A meu esposo, Martinho dos Santos Filho, Luz de Minha Vida.**

*“Somos dois apaixonados, caminhando lado a lado, nesse amor sem fim.”*

## RESUMO

A presente pesquisa adota como tema central a tentativa de compreender as mudanças pelas quais o bloco Fuzileiros da Fuzarca sofreu ao longo desses oitenta e um anos no carnaval ludovicense. Na perspectiva de compreender as mudanças ocorridas nesse remanescente das turmas de samba da década de 1930, considerado o bloco mais antigo em atividade no carnaval ludovicense, propõe-se enfatizar os instrumentos de análise sobre sua trajetória, sua preservação e transmissão de suas heranças identitárias e tradições, que privilegiaram suas redes de relações sociais, as transformações internas e externas representadas pelos atores sociais, possibilitando eixos norteadores que ocasionassem a multiplicidade das experiências humanas em sociedade. Procurando entender como, apesar das transformações, não apenas em sua composição, mas da própria sociedade que está em sua volta, sobrevivem e transmitem suas histórias, símbolos e identidades peculiares. Assim, na perspectiva de ampliação desse tema, essa pesquisa pretende colaborar com a discussão a respeito do carnaval maranhense, realizando um estudo histórico sobre o bloco Fuzileiros da Fuzarca fomentando a discussão sobre a valorização do patrimônio sociocultural brasileiro, perpassando pela narrativa e memória de seus protagonistas, enaltecendo sua oralidade como instrumento de preservação e transmissão do conhecimento histórico.

**Palavras-chave:** Ensino de História. Carnaval. Fuzileiros da Fuzarca. Memória. Oralidade.

## **ABSTRACT**

The central theme of this research is the attempt to understand the changes that the Fuzileiros da Fuzarca block suffered during these eighty - one years in the Ludovic carnival. In order to understand the changes that occurred in this remnant of the samba classes of the 1930s, considered the oldest block in activity in the Ludovic carnival, it is proposed to emphasize the instruments of analysis about its trajectory, its preservation and transmission of its identity and Traditions, which privileged their networks of social relations, the internal and external transformations represented by the social actors, enabling guiding axes that would cause the multiplicity of human experiences in society. Seeking to understand how, despite the transformations, not only in its composition, but of the very society that is around it, they survive and transmit their peculiar histories, symbols and identities. Thus, in the perspective of expanding this theme, this research intends to collaborate with the discussion about the Maranhão carnival, carrying out a historical study on the Fuzileiros Fuzarca block fomenting the discussion about the valorization of the Brazilian sociocultural patrimony, going through the narrative and memory of its Protagonists, extolling their orality as an instrument of preservation and transmission of historical knowledge.

**Keywords:** History teaching. Carnival. Marines of the Fuzarca. Memory. Orality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 1</b> - Carnaval (Dia d' entrudo). Jean-Baptiste Debret. Aquarela sobre papel; 18 x 23 cm, Rio de Janeiro 1823 – Museu Castro Maya, Rio de Janeiro .....	28
<b>FIGURA 2</b> - Casinha da Roça, 2013 .....	58
<b>FIGURA 3</b> - Bailado da porta bandeira e mestre sala da Turma do Quinto.....	69
<b>FIGURA 4</b> - Bloco Tradicional Príncipe de Rua na Passarela do Samba no Anel Viário 2015.....	75
<b>FIGURA 5</b> - Folia do Bicho – 2014 .....	78
<b>FIGURA 6</b> - Os Fuzileiros da Fuzarca na Madre Deus – 2016.....	87
<b>FIGURA 7</b> - Os Fuzileiros da Fuzarca na Madre Deus – 2016.....	91
<b>FIGURA 8</b> - Os Fuzileiros da Fuzarca na Madre Deus – 2016.....	104
<b>FIGURA 9</b> - Os Fuzileiros da Fuzarca na Madre Deus – 2016.....	105

## **LISTA DE SIGLAS**

**FUNCMA** - Fundação Cultural Maranhense

**IPHAN** - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**VIVA** – Projeto de Melhoria da Infraestrutura Urbana

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO I - A FESTA CARNAVALESCA ATRAVÉS DO TEMPO</b> .....	18
<b>1.1 Dionísio e o Carnaval</b> .....	20
<b>1.2 Carnaval no mundo</b> .....	22
1.2.1 Idade Média.....	22
1.2.2 A Pândega Portuguesa.....	24
<b>1.3 O Carnaval em Terras Tupiniquins</b> .....	26
1.3.1 O Entrudo adentra solo brasileiro .....	26
1.3.2 Representações carnavalescas do Rio de Janeiro.....	33
1.3.2.1 Rancho .....	34
<b>1.4 Cordões e Blocos</b> .....	36
<b>1.5 Corsos e Batalha de Confetes</b> .....	38
<b>1.6 Escolas de Samba</b> .....	39
1.6.1 O Samba e a Praça Onze.....	39
1.6.2 O Surgimento das Escolas de Samba .....	44
1.6.3 Marquês de Sapucaí: passarela do samba e da alegria.....	46
1.6.4 Organização do Desfile das Escolas de Samba.....	48
<b>CAPÍTULO II - O CARNAVAL NO MARANHÃO: São Luís a Terra Momesca</b> ...	49
2.1 <i>Musicalidades em São Luís: turmas de samba</i> .....	58
2.2 <i>O Bairro da Madre Deus: breve histórico</i> .....	63
2.2.1 “A Madre Deus é um bem querer, coração batuca até se vê.....	63
2.2.2 <i>Sociedade Recreativa Cultural Escola de Samba Turma do Quinto: A voz dos</i> <i>Compositores Madredivinos</i> .....	68
2.2.3 <i>Bloco Tradicional Príncipe de Roma: luxo e esplendor no carnaval maranhense</i> .....	74
2.2.4 <i>Bicho Terra: explosão de ritmos</i> .....	77
<b>CAPÍTULO III - FUZILEIROS: 80 anos de Fuzarca</b> .....	79
<b>3.1 Caminhadas Fuzarqueiras</b> .....	81
<b>3.2 Primícias Fuzarqueiras</b> .....	84
<b>3.3 Madre Deus e Fuzileiros: Metamorfose Fuzarqueira</b> .....	86
<b>3.4 Musicalidade Fuzarqueira: o ritmo dos fuzileiros</b> .....	90

<b>3.5</b>	<b>A Fuzarca em versos e prosa: os sambas dos fuzileiros.....</b>	<b>94</b>
<b>3.6</b>	<b>Tempestades e Bonanças Fuzarqueiras: “os fuzileiros” não pode parar.....</b>	<b>96</b>
<b>3.7</b>	<b>Os 80 Anos de Fuzarca: não deixe o samba morrer! .....</b>	<b>102</b>
<b>3.8</b>	<b>A Fuzarca pelos Fuzileiros.....</b>	<b>104</b>
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>108</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>110</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>115</b>

## INTRODUÇÃO

Escutar as construções de memória sobre o bloco “Os Fuzileiros da Fuzarca” por diversos narradores, não soou como novidade. As primeiras narrativas ouvidas a respeito do grupo de foliões, foram relatadas bem antes do início da pesquisa, ou mesmo da ideia de empreendê-la, pertenciam mesmo aos tempos idos da minha meninice.

Lembro-me de meu pai, conhecedor de um bom samba, escutando e cantarolando as músicas que saíam de vitrola nos LP’S de sambistas na sala de nossa casa. Época carnavalesca era um fuá<sup>1</sup> em nosso bairro, os adultos enfeitavam a rua e disputavam quem colocava a música mais alta e nós as crianças do Codozinho<sup>2</sup>, disputávamos quem ficava mais sujo de maisena<sup>3</sup> e fizesse também o rodó<sup>4</sup> mais fedorento para lambuzar os desavisados.

Entretanto, o dia mais marcante dessa brincadeira momesca que começava em minha casa e transbordava para rua, foi quando no entardecer de “domingo gordo”, minha mãe me manda entrar, pois íamos à Praça da Saudade ver a Turma do Saco, bloco organizado que ficava algumas casas após a minha.

Eu, toda apumada de laçarotes, estrelinhas e “*glitter*”<sup>5</sup> nos olhos, ficava ansiosa para cair na folia carnavalesca, quando de repente, meu pai grita lá da sala: **traga o mocho<sup>6</sup> menina!**

Apressada, corri com o mocho para entregá-lo e ele me convidara para assistir o bloco que ia descer nossa rua. Era o ano de 1983. Foi a primeira vez que meus olhos se encantaram com o bloco “Fuzileiros da Fuzarca”...

Aquela batucada e aqueles passos que pareciam se arrastar ficaram gravados em minha memória. Essa história sempre teve destaque em minhas memórias, como lembrança herdada de um tempo que vivi e me aguçaram a curiosidade sobre o bloco e os seus integrantes, criando em mim ao longo dos anos, à medida que crescia, a expectativa de um dia conhecer profundamente que bloco era aquele que mexia de forma profunda, não só meu corpo, como com minha alma.

---

<sup>1</sup> Palavra popular que significa animação

<sup>2</sup> Esse é o bairro onde vivenciei minhas fuzarcas carnavalescas.

<sup>3</sup> Pó de amido de milho utilizado para lambuzar as pessoas no período carnavalesco.

<sup>4</sup> Arma de água confeccionada com cano PVC, borracha de chinela e cabo de vassoura, preenchida com água de esgoto, urina e pó colorante.

<sup>5</sup> Adereços para utilizados pelos brincantes do Carnaval.

<sup>6</sup> Espécie de assento de madeira sem braços, nem encostos.



Tais lembranças me inquietaram por muitos anos, pois, ao mesmo tempo em que admirava, começara, na minha pequenez e curiosidade própria da idade, a prestar atenção que ao longo dos anos, sempre que se apresentava, o bloco vinha diferente e com novidades.

Isso me inquietou e passei a fazer alguns questionamentos que resultaram no meu trabalho monográfico apresentado ao curso de licenciatura em Educação Artística da Universidade Federal do Maranhão orientado pelo Professor Dr. Eugênio Araújo<sup>7</sup>.

Essas informações subsidiaram a elaboração desta dissertação, a partir das narrativas e lembranças dos brincantes fuzarqueiros no carnaval da cidade de São Luís. Este trabalho pretende colaborar com a discussão a respeito das transformações ocorridas no bloco Fuzileiros da Fuzarca.

Optou-se em pesquisar o processo metamórfico e as influências que o grupo sofreu desde a sua fundação. Fuzileiros da Fuzarca é o grupo que foi escolhido para discutir a memória e a oralidade como construto histórico, abrindo espaço para esse debate no terceiro capítulo.

Uma das principais motivações e preocupação com esse estudo é a reconstrução da memória de um segmento carnavalesco que se caracteriza pela escassez de registros fotográficos e documentação escrita, organizada e sistematizada, aspectos importantes quando se trata de arquivos e da própria história.

Assim, na perspectiva de ampliação desse tema, essa pesquisa pretende colaborar com a discussão a respeito do carnaval maranhense, de modo geral, mas em especial, realizando um estudo histórico sobre o bloco Fuzileiros da Fuzarca e fomentando discussões sobre a valorização do patrimônio cultural brasileiro, perpassando pela narrativa e memória de seus protagonistas, enaltecendo sua oralidade e lembranças como instrumentos de preservação e transmissão do conhecimento histórico, onde se pode perceber que a memória será elemento fundamental dessa narrativa histórica e construto de identidades que potencializam o pertencimento social e que por intermédio de outras histórias valorizam a sua compreensão como objeto pensado historicamente.

Ao falar do bloco, os entrevistados referiram a si mesmos. Sobretudo, porque quase todos compartilhavam experiências do bairro onde hoje é a sede da brincadeira, o bairro de nome Madre de Deus. Na oralidade, os entrevistados construíram e reconstruíram suas memórias sobre a brincadeira, que no ano de 2016, comemorou 80 anos de folia momesca.

---

<sup>7</sup> Professor do Departamento de Artes da UFMA.

Segundo Certeau (2008) a arte da conversa é um exercício transformador ‘de situações de palavra’ onde há uma costura oral sem proprietários individuais. Para o autor a conversa é um efeito irremissível na forma de manusear “lugares comuns” e convertê-los em habitáveis.

Pesquisar os Fuzileiros da Fuzarca de 80 anos do grupo a partir das memórias e narrativas de seus próprios integrantes será suporte para o entendimento das identidades coletivas e do reconhecimento do homem como ser no mundo.

Na primeira parte do trabalho foi feito um histórico do carnaval desde as suas origens em nível mundial, chegando no Brasil e no Maranhão. No segundo capítulo abordou-se sobre as manifestações carnavalescas do nosso Estado tendo como referências bibliográficas os autores Ananias Martins (2000), Eugênio Araújo (2001), Fábio Silva (2015). Roberto Da Matta (1983), Felipe Ferreira (1954) dentre outros.

No terceiro capítulo se deteve a analisar a trajetória do bloco Fuzileiros da Fuzarca, remanescente das turmas de samba e batucadas. Apresenta-se neste referido capítulo o processo de fundação do bloco, as transformações alvinegras ao longo de seus 80 anos de história, privilegiando, a identidade cultural do bloco, contada a partir da oralidade e memória de seus protagonistas, como partes essenciais nesse percurso.

## CAPÍTULO I - A FESTA CARNAVALESCA ATRAVÉS DO TEMPO

*O rei mandou cair dentro da folia/ E lá vou eu (e lá vou eu) O Sol que brilha nessa noite vem da Ilha/Lindo sonho que é só meu/ (Vem amor). Vem, vem amor! Na poesia vem rimar sem dor/Na fantasia, vem colorir/Que a vida tem mais cor/Vem na magia/Me beija nesse mar de amor/Vem, me abraça mais/Que eu quero é mais/O teu coração/Eu vou tomar um porre de felicidade/Vou sacudir, eu vou zoar toda cidade/Êh! Boi Ápis/Lá no Egito, festa de Ísis/Êh! Deus Baco, bebe sem mágoa/Você pensa que esse vinho é água? /É primavera! /Na lei de Roma, a alegria é que impera/Oh! Que beleza! /Máscara negra lá no baile de Veneza/Oi joga água que é de cheiro/Confete e serpentina/Lança perfume no cangote da menina. (BRITO, 1989).*

Segundo alguns historiadores, dentre eles, Morais (1985) e Araújo (1996), a origem do carnaval é indefinida. Muitos relacionam o início das festas momescas com os cultos feitos pelos antigos, para saudar a boa colheita agrária, entretanto, outros historiadores acreditam que teria acontecido em terras egípcias, com danças e pessoas mascaradas, como parte daqueles rituais.

O termo Carnaval é de origem duvidosa também, alguns estudiosos acreditam que seria advindo da denominação de um carro alegórico denominado “Carrum Navalis” existente em Roma, mas também é encontrado no latim medieval, como “Carnelevarium” que significa abstinência da carne, um veto imposto pela Igreja Católica no tempo da Quaresma, como nos explica Peter Burke:

Segundo a Igreja, a Quaresma era época de jejum e abstinência, não só da carne, mas de ovos, sexo, ir ao teatro ou outros entretenimentos. Havia três temas principais no carnaval, reais e simbólicos: comida, sexo e violência. A comida era a mais evidente. Foi carne que compôs a palavra Carnaval. O maciço consumo de carne de porco, de vacas e outras ocorriam de fato e era representado simbolicamente (BURKE, 1989, p.52-53).

Conforme Eneida Morais (1958, p. 32), o carnaval teve sua origem “no culto agrário praticado pelos povos da Antiguidade, onde homens e mulheres mascarados com os corpos e caras tismadas, cobertos de pele, saía em bandos, fazendo terrível algazarra”.

Para o pesquisador Hiram Araújo (1996), a origem das festas carnavalescas não tem uma precisão estabelecida, segundo o autor está ligado aos cultos agrários, às festas egípcias e, mais tarde ao culto á Dionísio.

De acordo, com muitos estudiosos, dentre eles: Sebe (1986), Passalargo (2002) e Almeida (2015), a origem do carnaval teve influências de celebrações egípcias, gregas e romanas, reforçando o que já foi mencionado. Mas encontrou-se algumas referências a cultos agrários celebrados em outras sociedades como se vê a seguir:

A origem do carnaval tá ligada as comemorações pagãs do Antigo Egito em homenagem a deusa Isis e o deus Osíris. Isis: deusa lunar outorga a vida e a saúde, sendo o símbolo maior do princípio feminino personificado na natureza e no cosmos. Osíris: divindade da vegetação e da vida do além (SEBE, 1986).

Nessa celebração, fala-se que a cada renascimento da natureza, a deusa Isis tornava-se mais sedutora e poderosa. Abrindo assim, oportunidades para Osíris gozar de todos os prazeres possíveis, mas por um determinado tempo. Reza a lenda, que depois de satisfazê-los, a deusa Isis sacrificava seu parceiro para suspender esse período de deleites e regressar à normalidade.

Sebe afirma:

Muitos elementos identificáveis no ritual carnavalesco encontraram sinônimos em festas antigas como as celebrações de Isis e Osíris. O culto ao corpo, a exaltação sensual, a aparente modificação das regras cotidianas, tudo combina com o princípio que rege as normas do carnaval. (SEBE, 1986, p.10).

Na Pérsia havia celebrações à deusa da Fecundidade Anaitis venerada como a divindade das “águas” e associada à fertilidade, cura e sabedoria e do grande deus Mitra, o "Sol Invicto", respeitavelmente venerado em 25 de dezembro e nos domingos em Roma.

Astarte, também conhecida como Astarote é a deusa do amor e da fertilidade. Uma das mais importantes deusas dos fenícios, rainha dos sidônios e senhora dos bíblos, representa a lua, a beleza, o erotismo e o desejo sexual.

Em Creta acontecia homenagens à Grande Mãe, deusa protetora da terra e da fertilidade, representada por uma pomba. Na Babilônia festejava-se as Sáceas, que tinha duração de cinco dias e eram caracterizadas pela licença sexual e pela inversão dos papéis entre servos e senhores. No final da celebração o escravo rei eleito, era sacrificado.

Segundo a Revista Super Interessante, em seu artigo intitulado de “*Bacanais eram festas em homenagem a Baco*” (1996, p. 19), as bacanais eram festas em homenagem ao deus romano Baco, deus do vinho e dos prazeres. Essas comemorações eram, muitas vezes orgias”. [...] Por isso, a palavra bacanal permaneceu como sinônimo de reuniões em que há orgia, sexo e danças”.

Inicialmente, somente as mulheres podiam participar das festividades, eram as chamadas bacantes. As sacerdotisas do deus que dançavam loucamente vestidas com pele de leão. Mesmo proibido pelo Senado Romano em 186 a.C., a festividade se manteve por muitos anos.

As Saturnais ou Saturnálias, eram festas em homenagem ao deus do tempo: Saturno. Ocorria nos meses de dezembro, no solstício de inverno. Nessas comemorações, degustava-se de muita comida, bebida e dança.

Segundo Lopes (1997), nas saturnais, toda a gente perdia a cabeça, homens, mulheres, crianças, velhos libertos e até mesmo escravos pareciam enlouquecer, eis que até hoje, o espírito dessa liberdade continua nos brincantes em nosso país, em tempos de Carnaval, presente inclusive nos carnavais maranhenses.

Durante essa festividade acontecia uma inversão na ordem social: os escravos se comportavam temporariamente como homens livres; elegia-se, à sorte, um *princeps* - uma espécie de caricatura da classe nobre - a quem se entregava todo o poder.

Nas Lupercais as celebrações que aconteciam no dia 15 de fevereiro, onde matava-se uma cabra e os sacerdotes lambuzavam a cara com o seu sangue ou atavam uma máscara na cara e corriam praticamente nus por toda a cidade.

Conforme nos explica Sebe:

O enredo dos lupercais consistia na existência de dois reis ou sacerdotes chamados flâmines ou lupercos; um simbolizava a ordem, a harmonia e a paz, e outro representava a desordem, a depravação e o tumulto. Segundo a tradição, o primeiro sobreviveria e o outro seria morto em meio a grande festa. Ao fim de um ano a dramatização coletiva era recriada e a efervescência do festejo permitia renascer a festa. (SEBE, 1986, p. 15).

Percebe-se através dessas festividades, pagãs ou religiosas que, sempre existiu, na história da humanidade, um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, pular e cantar livremente, momentos aqueles em que todos os brincantes extravasam seus sentimentos muitas vezes, reprimidos pela própria sociedade onde se inseriam, o que não é muito diferente dos dias atuais.

## 1.1 Dionísio e o Carnaval

Os gregos adoravam ao deus Dionísio em busca de resultados satisfatórios na fertilização da terra. Segundo a mitologia grega, Dionísio é filho de Zeus e da princesa Sêmele. Eles realizavam três grandes festivais: o Festival de Lenaea que ocorria em fevereiro, as Dionísias Rurais que aconteciam em janeiro e a Grande Dionísia, ou Dionísia Urbana, principal festival, com duração de seis dias, evento de inspiração para as principais tragédias e comédias gregas.

Como afirma Carolina Almeida,

Dionísio foi o responsável por dar proporções astronômicas a tais celebrações, que passaram a integrar o calendário oficial das cidades. Alguns séculos mais tarde, as festas dionisiacas influenciaram diretamente as comemorações romanas, povo que sucedeu os helenos e assimilou grande parte de sua cultura. Com o passar dos anos, a comemoração foi ganhando forma dos povos que a dominavam e só chegou ao formato atual, do 'Carnaval Cristão', em 590 d.C. quando a Igreja Católica oficializou a festa. (ALMEIDA, 2015, p.01).

Felipe Ferreira aponta essa oficialização da festa pela Igreja em seu livro intitulado "O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro":

[...] A história começou no ano de 604 quando o Papa Gregório I deliberou que num determinado período do ano, os fiéis deveriam deixar de lado a vida cotidiana para, durante certo número de dias, dedicarem-se exclusivamente as questões espirituais. Todo esse evento durava em torno de quarenta dias, lembrando os quarenta dias de jejum e provações passadas por Jesus no deserto antes de iniciar seu ministério apostólico. Por causa disso, o período ficou conhecido como o nome de quadragésima ou quaresma. A usança foi-se espalhando, até que no ano 1.091, época do Papa Urbano II, foi realizada uma reunião dos representantes da Igreja – chamada se Sínodo de Benevento – no qual se decidiu, entre muitas outras coisas, que estava na hora de escolher a data oficial para o período de Quaresma [...]. (FERREIRA, 2004, p.25).

Segundo Marcelo Passalargo (2002, p.04), nessa reunião decidiu-se que:

O primeiro dia desse período foi chamado de "Quarta-feira de Cinzas". Devido a ação, que permanece até os dias atuais – de marcar a testa dos fiéis com uma cruz de cinzas em sinal de penitência - e o último dia seria "Domingo de Páscoa". Ou seja, durante esse tempo a população em geral deveria se abster de festas, bebedeiras, brincadeiras e namoros e se dedicar exclusivamente a elevar seu espírito a Deus, Então, o ideal seria, até esse período chegar, aproveitar o máximo que se podia. Assim, foi estabelecendo-se o costume de realizar festas regadas à muita comida e bebida, antes do período da Quaresma.

De acordo com Eneida Moraes (1958), o carnaval pagão foi aplicado no universo católico com pequenas alterações, mantendo como suas particularidades, as danças e os disfarces, em todas as épocas. Segundo Burke (1989), o carnaval caracteriza-se pela criatividade de seus participantes. Mostrando brincadeiras de duplo sentido, máscaras, fantasias, zombaria e tendo como elementos naturais, o riso e a alegria, que contagia a todos, transformando as principais ruas e praças em palcos onde a cidade se torna um teatro sem parede e os seus habitantes transformam-se em atores e espectadores.

## 1.2 Carnaval no Mundo

### 1.2.1 Idade Média

Tendo como objetivo a sua expansão doutrinária, a Igreja Católica, permite a prática de costumes pagãos para atenuar as proibições no período da Quaresma.

Passolargo explica como acontecia essa prática:

Saindo para as ruas, bebendo, dançando e cantarolando, os cristãos não convertidos, rendendo-se ao festival e seus costumes de raízes pagãs. Era o momento que o sagrado que regia a vida das pessoas era profanado. Nesse período, vivia-se aos avessos, pois a vida religiosa e oficial era trocada pelo seu oposto: pagã e carnal. Na Festa dos Loucos, originada das Saturnais Romanas e antecessora do Carnaval moderno, participavam também o baixo clero e seus estudantes, e caracterizavam a inversão temporária da ordem eclesiástica. Eram líderes e papas de um mundo ilusório/utópico nesse cenário carnavalesco. (PASSOLARGO, 2002, p. 03).

Peter Burke escreveu sobre essa prática momesca:

A estação do carnaval começava em janeiro, ou mesmo em finais de dezembro, sendo que a animação crescia à medida que se aproximava da Quaresma. O local era ao ar livre no centro da cidade. O carnaval pode ser visto como uma peça imensa, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos. O carnaval servia como forma de contestação do controle social e moral realizado pela Igreja e pelos governantes, mas também servia como uma válvula de escape das tensões sociais. (BURKE, 1989, p.23-24).

Segundo Bakhtin (1981, p. 105), a hierarquia era abolida durante o carnaval, eram suspensas as leis, proibições e restrições, padrões determinantes do sistema e da ordem cotidiana. Incorpora a essa visão vasta e popular de carnaval contrariando ao sério, ao individual, ao medo, à discriminação, ao dogmático.

Nessas comemorações, havia uma atração principal. A representação da batalha entre os personagens: o Senhor Carnaval e a Dona Quaresma. Tempos depois, essa atração encenada, virou um livro, escrito em XIII, com o título "A Batalha de Quaresma e Carnagem" conforme relata Ferreira:

Do lado do Carnagem (que é como o autor chama o personagem que representa o período do adeus a carne, ou seja, o Carnaval), lutam carnes, toucinhos assados, bifes de porco, queijos, tortas e animais cozidos. Do lado da Quaresma, representado ainda como uma figura masculina, alinham-se peixes, como arenques, enguias e outros alimentos secos. O personagem Quaresma, nem um pouco simpático, ligava-se aos ricos e grandes proprietários de casas e abadias. Por sua vez, Carnagem, representando a abundâncias e a distribuição de riquezas, é o bom senhor amado por todos: humildes e poderosos, grandes e pequenos. Por volta do século XII, ouviremos falar, pela primeira vez, de uma curiosa batalha que colocaria *em*

campos opostos dois lutadores incansáveis de um lado o gordo e bonachão Senhor Carnaval e do outro a magra e triste Dona Quaresma. Estes dois personagens, representados em peças teatrais, contos e poemas humorísticos, se enfrentariam ano após ano, durante séculos, marcando a luta entre a fartura e a escassez característica do período do adeus à carne. Sua disputa era um verdadeiro símbolo do significado associado às festas da carne vale que começavam a se organizar na Idade Média. (FERREIRA, 2004, p.32-33).

No fim do século XVI, essas brincadeiras e comemorações tiveram os jovens como principais responsáveis por sua organização no período carnavalesco. Essas batalhas entre o Senhor Bonachão e a Senhora Quaresma era o carro chefe dessa festividade organizada por esses jovens. Cabia a eles, a montagem e a divulgação desse espetáculo que simbolizava o período carnavalesco.

### 1.2.2 A Pândega Portuguesa

Em Portugal, a folia momesca era chamada de Entrudo do latim “*introitus*”, que tem como tradução, entrada ou início. Praticado desde a Idade Média, o entrudo lusitano tinha uma série de brincadeiras que variavam de aldeia em aldeia.

Nessas festividades, haviam imensos bonecos confeccionados de madeira e tecidos. Bonecos estes que inspiraram o carnaval pernambucano e o carnaval maranhense.

Em São Luís, existe um bloco chamado ‘Bandida’, que percorre as ruas do centro ludovicense cuja atração principal é uma enorme boneca de madeira, revestida com chita e papel machê. Na verdade, esse bloco tem uma mistura de elementos que nos lembram não só o entrudo por causa desse adereço, mas também por utilizar a rua como instrumento de diversão e as ‘molhadas’, para sujar os participantes da brincadeira.

Em Olinda, esses bonecos gigantes esbanjam criatividade no período carnavalesco e são um legado europeu que tem seu primórdio nas procissões do século XV. O primeiro boneco a sair às ruas de Olinda foi o Homem da Meia-Noite, que anima a folia desde 1932.

Alguns pesquisadores como veremos a seguir, descrevem essas brincadeiras do entrudo português:

Ora, a palavra **Entrudo**, terá tido origem no latim *introitus*, e significaria "entrada" ou “início da Quaresma, período de 40 dias de reflexão e penitência que a Igreja Católica propõe como preparação para a festa da Páscoa, recordando os 40 dias que Jesus esteve a rezar e a jejuar no deserto, antes do início da Sua pregação e vida pública, e dos 40 anos que os israelitas vagaram pelo deserto, antes de entrarem, finalmente, na Terra Prometida. (PASSALARGO, 2002, p. 05).



Saraiva (2002, p.23) também comenta as brincadeiras do entrudo lusitano,

Em Portugal, as brincadeiras carnavalescas começam a fazer história por volta do século XVI, quando um homem do povo atira uma “laranjada” a um nobre. As partidas chegaram a ser violentas: havia brigas e vassouradas, baldes de água (e de outras coisas) despejados das janelas, lixo arremessado, cal esfregada nas roupas e nos cabelos, escadas ensaboadas à espera do trambolhão. Estas práticas foram proibidas e o Carnaval entrou na ordem dos cortejos, nas batalhas das flores que ainda hoje animam Loulé e, nos salões de baile.

O carnaval lusitano está interligado por peculiaridades próprias, conforme nos explica Ferreira:

Lançando mão de pequenas esferas de cera cheias de algum tipo de líquido (as chamadas das laranjas, ou limões-de-cheiro), além de bacias, jarras utilizadas para atirar água. Esta festa, denominada entrudo em Portugal em razão dos bonecos que dela participavam e que têm esse nome relaciona aos antigos chavarias medievais europeus representados, em terras lusitanas, pela cerimônia da Serração da Velha. (FERREIRA, 2005, p.29).

Denominado também como uma brincadeira de mau gosto, suja e violenta, o entrudo lusitano tornou-se indesejável devido aos ataques a indivíduos com gomas de ovos, farinhas, sacos de areia e também as bolinhas feitas de cera nos indivíduos desavisados que transitavam nas ruas da capital.

Segundo Eugênio Araújo, até início do séc. XIX, o entrudo comandava a festa lusitana. Mas foi sendo substituído por outros festejos de caráter mais urbano e "civilizado", como os bailes de máscaras, o corso, e os blocos dramáticos. Manifestações estas destinadas às camadas médias da sociedade. Assim,

Proliferavam também pelas ruas, bandos de rapazes mascarados, cantando em altos brados ao som de instrumentos insólitos, e representando às vezes, comediazinhas cômicas e mesmo dramáticas (...) Rivaís entre si, queriam vencer pela beleza e pelo luxo de suas fantasias, ou pela realização das farsas mais originais. Foram também aristocráticas ou muito ricas, tomando hábito de passear de carruagem pelas avenidas centrais, ao fim da tarde. A riqueza dos trajes e da ornamentação dos trajes demonstravam a envergadura da fortuna; e logo se estabeleceram concursos com prêmios para as mais esplêndidas fantasias, as mais belas carruagens. (ARAÚJO, 2005, p.43).

Com o desembarque da Família Real no Brasil, por sua vez, não só as caravelas adentraram terras tupiniquins, como os foliões portugueses trouxeram concomitantemente seus costumes e, dentre eles, o Entrudo, incorporando-o em nosso território, inicializando assim, as festividades momescas no Brasil.

O que se pode perceber, é que as tradições carnavalescas em todo o nosso país, não são originariamente criações de nosso povo, foram trazidas de outras plagas, desde a

antiguidade no Egito, depois pela Europa, seguido depois para Portugal, chegando até as terras brasileiras, nesse somatório de costumes e culturas diferentes e que aqui permaneceram até então, contribuindo de alguma maneira, com a formação da identidade cultural brasileira.

### 1.3 O Carnaval em Terras Tupiniquins

#### 1.3.1 O Entrudo adentra solo Brasileiro

Essa festividade com peculiaridades urbanas adentrou em terras brasileiras por foliões que utilizavam os espaços públicos e privados como praças e salões para celebrarem o carnaval. Segundo Hiram Araújo, “o entrudo era grosseiro, violento, imundo e consistia a forma mais generalizada de brincar no período colonial e monárquico, e também a mais popular”. (ARAÚJO, 1996, p. 37).

Desde meados do século XVI, o entrudo, esse folguedo alegre, mas violento, podia ser percebido no Brasil, "persistindo, com esse nome, até as primeiras décadas do século XX". (QUEIROZ, 1992, p.13).

A partir de 1723, emigrantes vindos de Açores, Ilhas da Madeira e Cabo Verde desembarcaram em Porto dos Casais – hoje Porto Alegre – uma brincadeira muito popular em Portugal chamada de entrudo. E na Cidade Maravilhosa, se espalhou e criou raízes ao longo dos tempos, desde que chegou por aqui.

No Brasil, o carnaval surgiu na segunda década do século XVIII, com a migração dos ilhéus portugueses da Madeira, Açores e Cabo Verde. As festividades carnavalescas, chamadas de entrudo (palavra de origem latina que significa “entrada”), eram uma verdadeira guerra na rua em que as armas utilizadas variavam entre bisnagas de lata, cabaças de cera, chamadas também de limões de cheiro, farinha ou gesso, cartuchos de pós de goma, bombinhas de mau-cheiro, enfim, toda sorte do que se pudesse lançar nos transeuntes desavisados (GOES, 2002, p.04).

O entrudo sofreu alterações em solo brasileiro, a brincadeira aqui consistia em molhar quem passasse pela rua e misturar umas variedades de pó para completar o trabalho. Temos como exemplo, o “*alvaide*”, um pó branco para pintar paredes, o vermelhão, elemento químico utilizado na composição de tinturas, polvilho ou pó de sapatos.

“Utilizavam-se baldes, bacias, canecas, cabacinhas, seringas de flandres, laranjas e limões de cheiro, borracha, de celuloide as bisnagas, predecessoras do lança perfume metálico que apareceu em 1885”. Atirava-se também água suja, ovos podres, talos de hortaliças, piche e pó-de-mico –

valia tudo para sacanear o próximo. A "molhação" provocava gripes e até mesmo pneumonia (GOES, 2002, p.07).

Essa brincadeira lusitana enraizada na Cidade Maravilhosa do grande Rio de Janeiro, foi registrada por Jean Baptiste Debret, artista plástico renomado da Missão Artística Francesa, em cartas enviadas a Paris e também em seu livro ilustrado com 220 gravuras em 151 pranchas intitulado de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

Através de suas descrições, poderemos perceber desde a fabricação dos artefatos necessários para se vivenciar o entrudo como também a segregação social existente no modo que se brincava, apontando assim uma diferenciação de espaços não só geográficos, mas também sociais entre o entrudo praticado pela elite e o entrudo praticado pelos negros libertos ou escravos.

Debret descreve as brincadeiras do entrudo:

O carnaval no Rio e em todas as províncias do Brasil não lembra, em geral, nem os bailes nem os cordões barulhentos de mascarados que, na Europa, comparecem a pé ou de carro nas ruas mais frequentadas, nem as corridas de cavalos xucros, tão comuns na Itália. Os únicos preparativos do carnaval brasileiro consistem na fabricação dos limões-de-cheiro, atividade que ocupa toda a família do pequeno capitalista, da viúva pobre, da negra livre que se reúne a duas ou três amigas, e finalmente das negras das casas ricas, e todas, com dois meses de antecedência e à força de economias, procuram constituir sua provisão de cera. O limão-de-cheiro, único objeto dos divertimentos do carnaval, é um simulacro de laranja, frágil invólucro de cera de um quarto de linha [meio milímetro] de espessura e cuja transparência permite ver-se o volume de água que contém. A cor varia do branco ao vermelho e do amarelo ao verde; o tamanho é o de uma laranja comum; vende-se por um vintém, e os menores a dez réis (DEBRET, 1978, p. 301-302, v. I).

Segundo Debret (1978), toda a família se envolvia na fabricação desses limões de cheiro: homens, mulheres, idosos, crianças, viúva e as mulheres negras libertas. Nessa 'indústria familiar' reforça-se os laços consanguíneos, as práticas comunitárias e ainda garantia uma renda extra com o comércio desses apetrechos.

Em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, Debret descreve na sua aquarela do dia d'Entrudo, prancha 33, como os negros apoderavam-se das ruas para brincar o entrudo.

Eis em resumo, a história do carnaval brasileiro; quanto ao episódio aqui desenhado, eis a explicação: a cena se passa à porta de uma venda, instalada como de costume numa esquina. A negra sacrifica tudo ao equilíbrio de seu cesto, já repleto de provisões que traz para seus senhores, enquanto o moleque, de seringa de lata na mão, joga um jacto de água que a inunda e provoca um último acidente nessa catástrofe carnavalesca. Sentada à porta

da venda, uma negra mais velha ainda, vendedora de limões e de polvilho, já enlambuzada, com seu tabuleiro nos joelhos, segura o dinheiro dos limões pagos adiantado que um negrinho, tatuado voluntariamente com barro amarelo, escolhe, como campeão entusiasta das lutas em perspectiva. Perto deste e da porta pequena da venda, outro negro, orgulhoso da linha vermelha traçada na testa, adquire um pacote de polvilho a um pequeno vendedor de nove a dez anos; em cima, uma negra dispõe-se a vingar com um limão o punhado de polvilho que lhe recobre a face e parte do olho; ao lado da mesma porta, outro negro, grotescamente tatuado, está de tocaia. O vendeiro, tendo retirado precipitadamente todos os comestíveis que de costume expõe à sua porta, deixou tão-somente garrafas cobertas de palha trançada, abanadores e vassouras. No fundo do quadro podem-se observar famílias tomadas da loucura do momento, uma vendedora ambulante de limões, negros lutando e um pacífico cidadão escondido atrás de seu guarda-chuva aberto e que circula por entre restos de limões de cera. (DEBRET, 1978, p. 301-302, v. I).

**FIGURA 1** - Carnaval (Dia d' entrudo). Jean-Baptiste Debret. Aquarela sobre papel; 18 x 23 cm, Rio de Janeiro 1823 – Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.



**FONTE:** Rádios. ebc.com. br

Nessa obra, poderemos observar que os negros libertos ou não, utilizam as ruas como palco para as brincadeiras do entrudo. Esse espaço geográfico, por muitas vezes caracterizou-se numa segregação social diferentemente do que foi apontado por DaMatta em seu livro *Carnavais, Malandros e Heróis* onde acreditava que nesse espaço haveria uma inversão de valores, uma quebra de barreiras sociais, econômicas e geográficas:

Mas no carnaval as leis são mínimas. É como se tivesse criado um espaço especial, fora da casa e acima da rua, onde todos pudessem estar sem essas preocupações de relacionamentos ou filiação a seus grupos de nascimento, casamento e ocupação. Estando, de fato, acima e fora da rua e da casa, o carnaval cria uma festa do mundo social cotidiana, sem sujeição às duras regras de pertencer a alguém ou de ser alguém. Por causa disso, todos podem mudar de grupos e todos podem se encontrar e criar novas relações

insuspeitada solidariedade. No carnaval, se o leitor me permite um paradoxo, a lei é não ter lei. (DAMATTA, 1936, p.121).

O entrudo, na verdade, era uma junção de brincadeiras que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro nos fins do século XVII que se modificava de acordo com o espaço e os protagonistas sociais envolvidos:

O entrudo era a expressão do extravasamento de recalques. Durante os três dias que antecediam a Quarta-Feira de Cinzas, o tumulto dominava as ruas das cidades brasileiras. No Rio, a intensidade culminava na esquina da rua do Ouvidor com Gonçalves Dias. Mascarados lançavam as tais bombas fétidas e esguichavam um líquido de cheiro forte com farinha uns nos outros. Os escravos espalhavam farinha no rosto, usavam velhas perucas ou camisas rasgadas dos seus senhores e se entregavam à folia durante os dias da festa. Muitos senhores chegavam a deixar os escravos livres durante a comemoração e, curiosamente, poucos são os registros de fuga nessa ocasião “(GÓES, 2002, p. 02).

Essa variação de espaço e de sujeitos envolvidos no entrudo brasileiro demonstra claramente a estratificação social diferenciada na maneira de divertimento da sociedade nos dias que precediam a folia momesca.

Sobre essa questão de estratificação social, Roberto DaMatta (1983, p. 96) em seu livro "Carnavais, Malandros e Heróis", afirma que no carnaval há uma inversão de valores, uma quebra de barreiras. O mundo do jeito que conhecemos, inverte-se no carnaval. Sendo uma festa popular e informal, tem-se uma ideia de comunidade, "um ritual sem dono, realizado em determinados dias e em espaços públicos definidos, que favorece a formação de grupos sociais novos" embora o carnaval se realize em quatro dias 'é percebido como uma festa compacta'.

Para o autor, assim como o teatro, o futebol e as situações em geral, o carnaval, idealiza seu próprio espaço, tem suas próprias regras e segue sua própria lógica. Propicia assim, a formação de novos grupos sociais, ajustando logo em seguida. O mundo inverte-se durante a folia carnavalesca. DaMatta toma como exemplo dessa inversão, os domínios da casa e da rua, expondo como a festa carnavalesca os reelabora. No carnaval, a sociedade idealiza um espaço especial onde a casa e a rua se encontram.

O carnaval é essencialmente igualitário e, nos seus três dias, transpõe para o mundo da "rua" os ideais das relações espontâneas, afetivas, e essencialmente simétricas que são a contrapartida das paradas. A negação que o carnaval faz das estruturas de poder e autoridade é corporificada no malandro e seu paradigma, Pedro Malasartes, que não respeita nem crê nos valores da autoridade e do poder, mas os conhece, e aproveita deles em seu próprio benefício. O malandro, ao contrário do herói, não busca dominar a estrutura do poder e a ela se sobrepõe - e, nesse processo, termina por ser reabsorvido por ela. Ele vive nos interstícios do sistema, de seus absurdos e

de suas contradições. Se o herói sai das paradas e o malandro dos carnavais, outro personagem - o místico renunciador - sai das procissões. Ele rejeita o sistema como um todo, nem o aceita nem se aproveita dele, mas cria seu próprio espaço de vida e seus próprios valores (DAMATTA, 1983, p.21).

Contrapondo a essa inversão de valores enfatizada por DaMatta, o carnaval, desde a época do entrudo tem em seu bojo a diferenciação de classes e uma segregação social demarcando limites do brincar em família e entre amigos, e o brincar na rua.

A pesquisadora Mônica Pimenta Veloso (1990, p. 17) aborda em seu trabalho sobre pertencimento social, que há uma ordem burguesa “destinada a codificar o espaço da família e o da intimidade em refúgio idealizado, em oposição ao domínio público que é tido como moralmente inferior”.

Existindo então um código regulamentando cuidadosamente esses espaços, ou seja, esse espaço público é reconhecido como moralmente inferior ao refúgio idealizado. E na brincadeira do entrudo brasileiro, Felipe Ferreira classificou a diferença entre os esses espaços, um chamou de Familiar e o outro de Popular.

O entrudo familiar acontecia nos sobrados senhoris e casas térreas, possuía características delicadas e de convívio social. A participação das moças nessa brincadeira era incentivada para reafirmar laço social (parentescos e comerciais) mais intenso entre as famílias.

Diferentemente do familiar, o entrudo popular era uma prática de rua, a céu aberto. Os escravos e os libertos comemoravam de forma agressiva e suja o entrudo. Chegavam a jogar urina e todos os tipos de pós naqueles que ousam passear pelas ruas.

Segundo Sebe (1986, p. 57) “o entrudo, ano após ano, ficava mais agressivo, comprometendo inclusive a ordem pública”. Como consequência, a proibição da brincadeira aconteceu em forma de portarias, alvarás e avisos oficiais (1784,1818, 1857, 1879,1885).

A Portaria de 1853, no Rio de Janeiro estabelece:

Fica proibido o jogo do entrudo. Qualquer pessoa que jogar incorrerá na pena de 4 a 12 mil-réis e, não tendo o que satisfazer, sofrerá de 2 a 8 dias de prisão. Sendo escravo, 8 dias de cadeia, caso seu senhor não o mandar no calabouço com 100 açoites. (SEBE, 1986, p.87).

Na verdade, com essas proibições, o que realmente se queria era não só extinguir o entrudo, mas de encontrar uma "forma mais civilizada que serviria de espaço de lazer para a recém-formada elite burguesa brasileira" (SILVA, 2015. p. 73).

Então o modelo festivo e civilizado seria o Baile de Máscara, sendo essa a nova forma de comemoração momesca uma cópia dos bailes franceses.

Como nos esclarece Ferreira:

É esta festa, à francesa, que a burguesia carioca procurará importar para a capital do Brasil como objetivo de, inicialmente, combater a 'praga' do chamado entrudo (festa á lusitana ligada a um passado colonial que precisava ser exorcizado). Entretanto, diferentemente do que acontecia em Paris, o Carnaval carioca padecia de uma série de dificuldades, que iam desde a pouca força de sua burguesia até aquelas representadas pelo próprio espaço urbano da cidade. Se, de início, a festa civilizada parece impor-se "naturalmente" como única opção possível de enfrentamento festivo, aos poucos a questão se complicará (FERREIRA, 2004, p. 42).

E nessa tentativa de 'civilidade', acontece o primeiro baile no Hotel Itália, localizado no Largo do Roccio com o seguinte anúncio: "Hoje 22 de Janeiro no Hotel Itália, haverá baile mascarado, com excelente orquestra, havendo dois cometas a piston". (FRAZÃO, 1999, p.18).

Fernando Moura Peixoto nos explica como procedeu esse baile:

Nos primeiros bailes do Rio de Janeiro, os ingressos eram individuais, custavam dois mil réis. A iniciativa dessa festa partira dos proprietários do hotel, procurando imitar os grandes bailes de máscaras europeus. As máscaras eram de cera, veludo ou cetim, de finíssimo acabamento, tinha sido introduzido aqui um ano antes, por influência francesa (PEIXOTO, 2017, p.02).

Devido ao enorme sucesso desse baile, aconteceram mais dois bailes de máscaras, no mesmo hotel, alegando-se agora a palavra carnaval.

Góes comenta:

Na segunda metade do século XIX, surge, no carnaval do Rio, a primeira Grande Sociedade. Em 14 de janeiro de 1855 o jornal Correio Mercantil publicava uma crônica assinada pelo romancista José de Alencar, em que descrevia uma sociedade, que fora criada no ano anterior, e que contava já com cerca de oitenta sócios "de boa companhia" e pretendia desfilarem no domingo de carnaval com uma banda de música, flores, máscaras e roupas luxuosas, sendo a grande atração do carnaval daquele ano: chamava-se Congresso das Sumidades Carnavalescas e é, efetivamente, a primeira das Grandes Sociedades que se tem notícia. Escragnoille Doria registra que o desfile ocorreu às 3 horas da tarde de domingo, 18 de fevereiro de 1855, saído do Largo de D. Manoel, percorrendo a cidade "em galhofa", e recolhendo-se ao Teatro de São Pedro. (GOES, 2002, p.54).

A partir daí, vislumbraria, outras sociedades em terras cariocas: União Veneziana, Zuacos Carnavalescos, Enterpe Comercial, Tenentes, Democráticos, Congressos

dos Fenianos, Os Fenianos, Estandarte de Heidelberg, Acadêmicos de Joannisberg, Clube X, Boêmia, Novo Clube X, Clube dos Socialistas.

Segundo Góes:

A partir daí, passam a ser habituais os bailes realizados nos teatros, como o São Pedro e o Imperial Teatro D. Pedro II. O costume atravessou todo o século XX, sendo destacáveis os bailes do Teatro Municipal, os dos hotéis Copacabana Palace e Glória e os promovidos pelos clubes sociais e associações atléticas. Atualmente, no Rio de Janeiro, a maior parte dos bailes se realiza em casas noturna. (GOES, 2003, p.38).

Em 1855, quinze anos após o primeiro baile de máscaras, surgem as Grandes Sociedades ou Clubes. Que organizavam na noite de terça-feira gorda, grandes desfiles de carros alegóricos, "mais ou menos no mesmo tempo em que nascia o corso".

Pela primeira vez o Rio de Janeiro estava presenciando um desfile organizado nos dias de carnaval. Chamado inicialmente de passeatas e posteriormente de préstitos, esta nova forma de brincar tinha como radical modificação o aporte, ao carnaval carioca, da ideia de movimento tão cara à sociedade burguesa na segunda metade do século XIX. É, entretanto somente em 1859 que desfila o primeiro carro alegórico Rio de Janeiro, idealizado pelo artista plástico italiano Furracani para o clube dos Democráticos. Em 1867, a estrutura das Grandes Sociedades começa a firmar. Os desfiles passariam a consistir basicamente de sequência de 03 e 04 carros alegóricos, cada um tema que iriam desde assuntos gerais, como a primavera, ou o sistema solar – chamados de “alegorias” - até comentários e críticas à política da época - os carros alegóricos (GOES, 2002, p.39).

Essa nova forma de divertimento no carnaval carioca, deu-se com a iniciativa das filhas do então Presidente da República Afonso Neto que desfilaram com os carros do palácio presidencial. Os desfiles aconteciam no meio da tarde e varava a madrugada, geralmente os automóveis saíam do centro da cidade até Botafogo.

Sendo um dos maiores destaques, o “*corso*” consagrou-se no carnaval carioca até o final dos anos 30. Seu declínio aconteceu não somente por causa do aumento da população e dos automóveis, mas devido a nova aparência desse último, que em sua maioria passaram a ter a capota fixa, fechada. E também a descentralização do carnaval, que começou a se expandir pelos bairros, que acabou se tradicionalizando com os tempos.

No carnaval carioca tinha a figura do Zé Pereira, onde se costumava prestar homenagem galhofeira a notórios tipos populares durante o festejo de Momo, sendo o mais conhecido, este foi o sapateiro português chamado José Nogueira Paredes, que com um bumbo brincava e cantava como fazia em sua terra natal.



De acordo com Hiram Araújo (1996, p. 13), o Zé Pereira cresceu de fama no fim do séc. XIX, em meados de 1869, a Companhia Teatral Heller, representa pelo ator Francisco Gorrêa Vaquez que elogiou a barulhada encenando a comédia "o Zé Pereira", na qual pregava os versos que o zabumba cantava anualmente em que dizia: "E viva o Zé Pereira, pois a ninguém faz mal, viva a pagodeira nos dias de carnaval".

Em seu livro, *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*, o jornalista e pesquisador Sérgio Cabral fala sobre os "Zé-Pereiras":

Brincava-se o carnaval, no século XIX, também como zé-pereira, o nome adotado para os foliões que percorriam as ruas da cidade dando pancadas em enormes tambores e produzindo decibéis em níveis extremamente elevados para os padrões da época. O zé-pereira poderia ser representado por um folião solitário e também por grupos de carnavalescos, todos com os seus tambores, desfilando pelas ruas e visitando as redações dos jornais, como era o hábito dos foliões que se julgavam merecedores de aparecer na imprensa. O historiador Vieira da Fazenda, autor de *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, foi o único a mencionar as origens do zé-pereira. Para ele, o primeiro deles foi um cidadão português chamado José Nogueira de Azevedo Paredes, sobre o qual traça um perfil minucioso (CABRAL, 2000, p.16-17).

Também escreve Gontijo sobre o Zé Pereira:

[...] No século XIX, teria aparecido um personagem que marcaria profundamente o carnaval de rua da capital imperial. Trata-se de um certo José Nogueira de Azevedo Paredes, um sapateiro português que, por volta de 1850, no mesmo momento em que os primeiros bailes carnavalescos á moda veneziana despontavam cá e lá, saiu fantasiado pelas ruas da cidade acompanhado de alguns colegas portugueses, tocando tambor. Nos anos seguintes, ele seria imitado por outros foliões que acabaram por ser chamados de Zé Pereira. [...] (GONTIJO, 1998, p.12).

Nesse carnaval essencialmente de rua, liderado pela brincadeira do Zé Pereira, os foliões, fazendo gracejos e zombarias, andavam fantasiados ou mascarados ao som de tambores e zabumbas. Nesse frenesi citadino, o ritmo musical era conduzido pelo Jongo, dança mística e sensual, trazida pelos negros bantos de Angola, antecessora do samba. Percutida por Tambor de Candongueira, três Atabaques e Caxambu.

Segundo Nívea Santos (2002), mesmo com os resquícios do entrudo nas primeiras décadas do séc. XX, o carnaval entrou em nova fase, oficializando assim suas mudanças através de: ranchos, cordões, blocos, bailes de máscaras, corsos, além de inúmeras representações carnavalescas que consagraram veementemente a criatividade múltipla do brasileiro e que se torna sustentáculo do período momesco.

### 1.3.2 Representações Carnavalescas do Rio de Janeiro

### 1.3.2.1 Rancho

Surgiram no final do século XIX, tendo seu ápice de prestígio e reconhecimento na primeira metade do séc. XX. Tendo influências da cultura africana como o Congo e Cumcubis, e da cultura nordestina de cunho religioso como as procissões do Dia de Reis, essas manifestações eram mais difundidas nas camadas populares.

Ao som da Marcha-Rancho e acompanhado por instrumentos de sopro, a Rainha e o Rei desfilavam num cortejo alegre pelas ruas fluminenses. Participavam também dessa corte, os Mestres de Harmonia, de Canto e o Mestre de Sala, sendo este último responsável pela coreografia apresentada nas apresentações da brincadeira.

Chiquinha Gonzaga compôs a primeira música brasileira produzida para animar o carnaval, a célebre marcha "Ô Abre Alas", a pedido dos foliões do cordão Rosa de Ouro.

No Rancho, as figuras do casal de Porta-Estandarte e Mestre-Sala eram os responsáveis pela guarda do estandarte. Elemento este, também encontrado no bloco "Fuzileiros da Fuzarca", que durante a folia do Rei Momo é reverenciado pela Porta-Estandarte alvinegra. Os Ranchos, por sua vez, tiveram reconhecimento e prestígio não só dos foliões que os frequentavam, mas também da sociedade carioca como se pode perceber em seguida:

Os Ranchos ganharam o reconhecimento das autoridades, não somente reconhecimento formal, mas também na forma de prestígio. O "Reis de Ouro", um famoso Rancho à sua época, foi recebido pelo Marechal Floriano Peixoto em 1894. Assim se seguindo, nos primeiros anos do século XX os Ranchos despontaram e se tornaram uma grande atração do carnaval carioca, quando então passaram a ser descritos como uma espécie de ópera popular. Em 1911 foi organizado a primeira competição oficial dos desfiles de Rancho, competição está organizada pelo Jornal do Brasil. Neste mesmo ano, o Marechal Hermes da Fonseca convidou o Rancho Ameno Resedá para visitar o Palácio da Guanabara. No ano de 1919 foi criada a primeira Liga Metropolitana Carnavalesca, tendo como membros fundadores os principais Ranchos da época. (HISTÓRIA..., 2015, p.01)

A imprensa teve um papel preponderante na popularidade dos ranchos. Principalmente o Jornal do Brasil, pois segundo Eneida Moraes (1987, p. 42) o mesmo promovia “o desfile desses grupos, dando prêmios e incentivando-os a manter essa verdadeira tradição do carnaval carioca”.

O Rancho Ameno Resedá, foi um dos mais importantes para o apogeu desse segmento carnavalesco. Conhecido com o “rancho que foi escola”, introduziu várias novidades na festividade momesca, entre elas o samba-enredo:

Os baianos tiveram uma grande influência nos ranchos, até a fundação do Ameno Resedá - o “rancho que foi escola”, em 1908. Possuindo uma organização grandiosa com fantasias ricas, um coro de qualidade, uma orquestra bem estruturada, esse rancho introduziu no Carnaval a novidade do enredo, que até então não existia: na apresentação desses cortejos, um participante vinha fantasiado de Sócrates, outro de Czar da Rússia, etc. Ligados a esses ranchos havia músicos como Pixinguinha, que pertencia às "Filhas da Jardineira", e Ernesto Nazareth, vinculado ao "Ameno Resedá" (DICIONÁRIO..., 2015, p. 01).

O Rancho Ameno Resedá marcou uma época de esplendor e beleza na folia de Momo carioca. Os Ranchos como segmento carnavalesco só começaram a declinar por causa do surgimento e ascensão das escolas de samba:

O desaparecimento do Rancho Ameno Resedá em 1941 marcou definitivamente o término de uma fase de esplendor. Os ranchos desfilaram no palco principal dos desfiles carnavalescos cariocas até meados da década de 70 do século XX. Nas décadas posteriores, e por mais vinte anos no máximo, os ranchos passaram ao palco secundário, o da Avenida Rio Branco, até não mais desfilarem a partir de meados dos anos 1990. Fizeram-se no Rio vários movimentos de intelectuais para tentar salvar os ranchos, o mais vigoroso dos quais foi promovido pela cronista Eneida dentro do Conselho Superior de MPB do MIS. Em 1988, o rancho Azulões de Santa Cruz apresentou-se com seus destaques principais no show de despedida do cantor Sílvio Caldas no Teatro João Caetano (por duas semanas), com roteiro e direção de R. C. Albin. Terá sido então a derradeira apresentação em teatro de um rancho carnavalesco na cidade do Rio de Janeiro. (DICIONÁRIO..., 2015, p.01).

Araújo descreve como acontecia o roteiro dos ranchos na ‘Pequena África’:

Formados, os primitivos ranchos saíam da Pedra do Sal, atravessavam o Valongo, passavam pelo cemitério dos escravos, onde silenciavam temporariamente, desciam a Rua Camerino (antiga Rua da Imperatriz) e chegavam ao Largo de São Domingos (entre as antigas Ruas General Câmara e São Pedro, em frente à Avenida Passos) – desaparecido em 1942, para dar passagem à Avenida Presidente Vargas, local onde, em fins do século XIX e princípios do século XX, o carnaval acontecia na cidade velha. Lá se apresentava na lapinha, cuidadosamente montada por Tia Bebiana (após o carnaval o presépio era guardado em sua casa). Obrigatoriamente eles passavam pelas casas das Tias Bebiana e Ciata, que moravam na Rua da Alfândega, para reverenciá-las. Retribuindo as homenagens, as tias entregavam “ramos bentos” aos desfilantes, como forma de gratidão (ARAÚJO, 2000, p. 177).

Em 1980, aconteceu o último desfile de Ranchos no Rio de Janeiro. Na verdade, vinha definindo desde meados dos anos de 1950. Segundo O blog Rio de Janeiro Aqui <sup>8</sup> essas manifestações que um dia foram a principal atração do carnaval carioca desapareceram, tendo as Escolas de Samba ocupado seu lugar. Assim como o Rancho, os Cordões e Blocos deixaram um legado para a folia carnavalesca carioca, como veremos nas próximas linhas.

#### 1.4 Cordões e Blocos

Os cordões tinham essa nomenclatura devido a seus foliões andarem em filas, cantando e dançando nas ruas durante o carnaval. Caracterizaram-se com fantasias bem diversificadas, tais como: palhaços, velhos, índios, reis, rainhas, diabos, baianas e vários outros tipos de personagens. Sob o pseudônimo de João do Rio, o cronista Paulo Barreto, escreveu no seu livro *A Alma Encantadora das Ruas*, um capítulo inteiro sobre os cordões carnavalescos:

Era em plena rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada.

Havia sujeitado com gestos, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogueadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias A pletera da alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do Largo de São Francisco à rua Direita, dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem com bombos, gritassem cinquenta mil pessoas (RIO, 1987, p.01).

O surgimento dessa brincadeira acontece no ano de 1886, tendo a fundação do cordão Estrela da Aurora como ponto de partida. Em 1902 os cordões propagaram-se na "Cidade Maravilhosa" sendo mais de 200 cordões licenciados pela polícia da capital fluminense.

Dentre os blocos licenciados temos: Zé Pereira, Bumba meu Boi, Estrela da Mocidade, Grupo Carnavalesco São Cristóvão, Corações de Ouro, Recreio dos Inocentes, Um Grupo de Máscaras, Novo Clube Terpsícoro, Guarani, Piratas do Amor, Bondengó, Lanceiros, Teimosos do Catete, Guaranis da Cidade Nova, Prazer da Providência, Prazer do Livramento.

O Cordão do Bola Preta é um remanescente dessa turma, considerado o bloco mais antigo em atividade no carnaval fluminense, pois apresentou-se pela primeira vez em 13 de dezembro de 1918.

---

<sup>8</sup> riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-historia.html – acessado no dia 13.01.2016

Remadores medalhistas do Botafogo, fundadores do cordão, redigiram um estatuto inicial, com alguns requisitos para a que o folião fosse admitido na agremiação: ‘Ser bom de copo: o candidato tinha que ser testado em uma choupada. Ser alegre. Ser maior de idade. Apresentar provas que trabalhem’ (PEREIRA, 2000, p.03).

No dia 23 de janeiro de 1930, é publicado no Jornal *A Pátria*, uma entrevista com um dos fundadores do Cordão do Bola Preta.

Então houve, para melhor contares: A Bola Preta nasceu de uma cena amorosa entre uma colombina de branco e preto, isto é, de branco e de bolas pretas, com um rapaz de sport, aliás remador do C. R. Botafogo e um dos meus melhores amigos. Esse rapaz era o “Caveirinha”. A colombina é que não conheci. Sei, porém, que a scena ocorreu na Gloria, durante o Carnaval de 1919, quando ambos esses personagens, na expansão natural daquele dia conseguiram falar-se. “Caveirinha” enamorou-se da colombina. E mergulhado nesse namoro sahiram ambos em colloquio, no meio da multidão. Isto foi visto e seguido por um primo de “Caveirinha”, que os acompanhou de longe. Mas houve um instante que o rapaz perdeu de vista os namorados, e, quando o “Caveirinha” reapareceu foi para indagar (CORDEIRO, 1930, p.05).

A partir desse ‘flerte’ surge o Cordão do Bola Preta fundado por Álvaro Gomes, Eugênio Ferreira, João Torres, Francisco Brício e outros foliões. Tornou-se referência no carnaval popular carioca. A música “Quem não chora não mama” de autoria de Vicente Paiva e Nelson Barbosa composta em 1962 é o hit da agremiação e uma das mais famosas do carnaval em todo o Brasil.

Quem não chora não mama!  
 Segura, meu bem, a chupeta  
 Lugar quente é na cama  
 Ou então no Bola Preta  
 Quem não chora não mama!  
 Segura, meu bem, a chupeta  
 Lugar quente é na cama  
 Ou então no Bola Preta  
 Vem para o Bola, meu bem  
 Com alegria infernal!  
 Todos são de coração!  
 Todos são de coração

(Foliões do carnaval) (Sensacional!)

Repertório com uma variedade de marchinhas, o bloco atrai uma enorme quantidade de pessoas para as ruas do Centro da cidade, por onde passa seu cortejo. O

uniforme "oficial" não estabelece um parâmetro para a vestimenta, pode ser qualquer roupa branca com bolinhas pretas, alguns brincantes preferem ir fantasiados.

### 1.5 Corsos e Batalha de Confetes

Segundo Fred Góes, o curso e as batalhas de confeites eram, a princípio, brincadeiras da elite carioca:

Os corsos de carnaval seriam a nova forma tomada no século 20 pelos cortejos ou desfiles das sociedades carnavalescas da segunda metade do século 19. Os corsos também poderiam ser entendidos como uma tropicalização das "batalhas das flores" que eram características de sofisticados carnavais Europeus na virada do século 19 para o século 20, semelhantes aos carnavais que ocorriam na cidade de Nice no sul da França. Estas brincadeiras de carnaval eram basicamente um desfile de carruagens enfeitadas e posteriormente de automóveis com suas respectivas capotas de lona abaixadas. Os veículos desfilavam na Av. Central (atual Av. Rio Branco) e Av. Beira Mar, repletos de foliões fantasiados. Quando os veículos se entrecruzavam, os grupos de foliões fantasiados jogavam confetes, serpentinas e esguichos de água ou lança-perfume uns nos outros (GOÉS, 2002, p. 42).

O itinerário geralmente feito no curso carioca saía da Praça de Mauá, cortando sentido à Avenida Beira Mar até chegar ao ponto final da concentração carnavalesca no antigo Pavilhão Mourisco, na Praia de Botafogo.

Em São Luís, na década de 1980, desfilavam os corsos no circuito carnavalesco do centro da cidade. Tinham sua concentração na Praça Deodoro e desciam a Rua do Passeio rumo ao bairro boêmio Madre de Deus. Nesse itinerário, as moças que faziam parte da brincadeira vinham em cima das carrocerias, cantando, acenando e esbanjando simpatia aos transeuntes, em maneiras bem libertárias.

Lembro-me nas minhas andanças carnavalescas infantis acompanhadas por minha mãe que ficávamos apreciando a folia dos corsos com seus carros abertos compostos de muitas meninas com vestes alegremente coloridas que transitavam na Praça da Saudade, localizada entre a Rua do Passeio e a Rua do Norte.

Atualmente, o curso no carnaval maranhense é representado pelo Corso da Terceira Idade que esbanja charme e elegância com suas brincantes rodopiando animadamente suas roupas de tonalidades vibrantes pelo Circuito Carnavalesco São Pantaleão/ Madre Deus<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Movimento de Revitalização do Carnaval de Rua em São Luís desde 1991.

O curso carnavalesco foi um dos mais importantes eventos do carnaval carioca na primeira década do século 20, geralmente ocupando as vias da cidade dedicadas ao carnaval durante os três dias de folia. Somente em horários pré-determinados era aberto espaço para os agrupamentos populares como os Ranchos que desfilavam na segunda-feira e para Grandes Sociedades que desfilavam na chamada terça-feira.

A decadência do curso e do carnaval tradicional de rua com farta batalha de confetes, lança-perfumes e serpentinas no Rio de Janeiro, se deu a partir de 1935.

## 1.6 Escolas de Samba

Na Cidade Maravilhosa do Rio de Janeiro, o Carnaval ficou famoso em várias partes do mundo pela propagação dos desfiles das escolas de samba. Conforme Eneida Moraes (1958), são organizações coletivas que participam ricos, pobres, empregados e sambistas. São advindas de guetos das camadas populares da cidade, onde a música e a dança do samba seriam elementos de entretenimento e lazer.

Esse elemento de entretenimento e lazer será palco de uma pequena historiografia aqui abordada. Com vocês: O SAMBA!!!!

### 1.6.1 O Samba e a Praça Onze

#### Samba da Minha Terra

*O samba da minha terra deixa a gente mole\quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole\Eu nasci com o samba e no samba me criei\do danado do samba nunca me separei\O samba da minha terra deixa a gente mole\quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole\Quem não gosta do samba bom sujeito não é\Ou é ruim da cabeça ou doente do pé\O samba da minha terra deixa a gente mole\quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole\Eu nasci com o samba no samba me criei\e do danado do samba nunca me separei\O samba da minha terra deixa a gente mole\quando se canta todo mundo bole, quando se canta todo mundo bole (CAYMMI, 1958).*

Originário dos batuques do ritmo calundu trazido pelos negros africanos na época colonial, o samba tem como primórdio a expressão “semba”, que significaria umbigada, movimento presente nas danças afro-brasileiras. Esses batuques utilizavam a dança, a percussão e os movimentos do corpo como uma comunicação ritualística entre os negros.

Uma das possíveis origens, segundo Nei Lopes, seria a etnia quioco, na qual *samba* significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Há quem diga que vem do banto *semba*, como o significado de umbigo ou coração. Parecia aplicar-se a danças nupciais de Angola caracterizadas pela umbigada, em uma espécie de ritual de fertilidade. Na Bahia surge a modalidade *samba de roda*, em que homens tocam e só as mulheres dançam, uma de cada vez. Há outras versões, menos rígidas, em que um casal ocupa o centro da roda (ALVITO, 2013, p. 80).

Na Revista O Carapueiro, de Pernambuco em 03 de fevereiro de 1838, aparece o primeiro registro da palavra “samba”. Quando Frei Miguel do Sacramento Lopes Gama escreve contra o que chamou de “samba d’almocreve<sup>10</sup>”.

Apesar de estar presente nos Estados da Bahia, Maranhão, Minas Gerais e São Paulo, é no Rio de Janeiro que se consagra como gênero musical. Característica marcante do Brasil, o samba cresce e se reinventa, desdobra-se em vários ritmos com variações distintas.

Essa diferenciação rítmica é percebida na sonoridade, cadência e instrumentos utilizados em cada gênero musical. No Partido Alto, esse tipo de samba costuma ser dividido em duas partes: o verso e o refrão. Utiliza instrumentos de percussão como o pandeiro, o surdo, e o tamborim. A harmonia desse gênero é sempre em Tom Maior. O Pagode introduz além desses instrumentos, o banjo, o tantã e o repique de mão. É a forma de samba mais difundida no país.

De ritmo mais romântico e com influências no Bolero Mexicano e no Ballad Americano temos o Samba-Canção. Estilo que foi muito difundido pelas rádios através de seus intérpretes famosos como: Noel Rosa, Maysa dentre outros. O estilo cantado pelas Escolas de Samba durante o desfile de carnaval é o Samba-Enredo. Possui letra e melodia que contam uma história que será construída para o desenvolvimento da apresentação anual da tradicional avenida carioca Marquês de Sapucaí. Sendo esse gênero, um dos elementos de classificação utilizado pela Comissão Julgadora para consagrar a campeã do carnaval.

Um dos principais gêneros musicais brasileiro, o samba surge no início do século XX na cidade do Rio de Janeiro, nas casas das chamadas "tias baianas" — migrantes da Bahia.

Foi no Rio de Janeiro que a dança praticada pelos escravos baianos migrados entrou em contato e incorporou outros gêneros musicais tocados na cidade (como a polca, o maxixe, o lundu, o xote, entre outros), adquirindo um caráter totalmente singular e criando o samba carioca urbano e carnavalesco (MELLO, 2009, p. 36).

---

<sup>10</sup> O padre Gama classificou como “coisa” de periferia, do meio rural.



“Dentre as principais “tias baianas”, a mais conhecida foi Hilária Batista de Almeida - a TIA CIATA “mãe de santo” e “partideira” foi homenageada em 1983 pelo Grêmio Escola de Samba “Império Serrano”, cujo samba-enredo ‘, Mãe Baiana Mãe’ composto por Aluísio Machado, apreciaremos abaixo:

Mãe, Baiana Mãe (Aluísio Machado)

*Abre as portas, oh folia/Venho dar vazão à minha euforia/A musa se vestiu de verde e branco/E o pranto se fez canto/Na razão do dia-a-dia/Mãe, baiana mãe/Emprresta o teu calor/Eu quero amanhecer no teu colo/Onde deito, durmo e rol/E isolo a minha dor/Eu quero, quero te saudar nesta avenida//Pra valorizar a via/Que a vida valorizou/Mãe negra, sou a tua descendência/Sinto tua influência/No meu sangue e na cor/Iê, abará, acarajé/Capoeira, filho da mãe/Pregoeiro, homem da mulhe/Okolofê mamãe/Kolofê-lorum/Aieieu, aieieu mamãe oxum (bis)/Baiana, baianinha boa/Teu requebro me enfeitiçou/Enfeitiçado, sambando eu vou/Baiana mãe Baiana/É belo o teu pedestal/Eu te adoro e adorando imploro/Teu carinho maternal/Tia Ciata, mãe amor/O teu seio o samba alimentou. E a baiana se glorificou (bis/).*

Na casa de Hilária Batista de Almeida, a “tia Ciata”, localizada na Praça Onze, havia saraus musicais abundantemente regados a acepipes, onde se reuniam malandros e compositores para as celebrações dos blocos. Segundo Pimenta Moura, essa hospitalidade festiva contribuiria para o desenvolvimento deles na cidade.

Foi na Pedra do Sal, bairro da Saúde, que surgiu o primeiro rancho carioca de que se tem notícia: o Rancho das Sereias, formado quase exclusivamente por elementos da colônia baiana. O fato se explica: a casa da tia Sadata, local onde nasceu o referido rancho, era uma espécie de passagem obrigatória para grande parte dos baianos recém-chegados ao Rio. Conta-se que a casa, situada no alto do morro, oferecia uma visão panorâmica da baía de Guanabara. De lá era possível controlar todo o tráfego marítimo. Para sinalizar a chegada de novos baianos, a embarcação já trazia na proa a bandeira branca de Oxalá. A acolhida e proteção da “tia” eram certas (Moura, 1983). Lá eles encontravam o apoio necessário para enfrentar a dura batalha da sobrevivência na cidade hostil. Essa rede de solidariedade grupal acabou criando fortes vínculos entre os conterrâneos, levando-os a desenvolverem expressões culturais próprias em relação ao restante da cidade. Muitas famílias de baianos viriam a se estabelecer no bairro da Saúde, trazendo os hábitos e costumes da terra. No final do século XIX, as áreas do centro da cidade foram sendo ocupadas pelo grupo, que passou a identificar esse espaço com a sua própria identidade cultural. De início, Gamboa, Saúde e Santo Cristo constituíram esse núcleo aglutinador. No seu depoimento, Meninazinha de Oxum confirmou amplamente a ideia do pedaço baiano (PIMENTA, 1990, p.03).

A Pedra do Sal era onde ficava o mercado de escravos. Nos séculos que se seguiram, tornou-se a moradia de pretos forros, particularmente os baianos e as baianas que, naquelas moradias baratas próximas ao cais do porto exerciam várias profissões: doceiras, pedreiros, serventes.

Matos (1982) identifica o espaço de cultivo e de preservação das manifestações culturais que o samba atingia:

A predominância de negros e mestiços nas favelas faz delas redutos de uma autoafirmação racial que não encontra lugar fora delas, no espaço dominado pelos brancos. Aí se gera a possibilidade e a necessidade de cultivar e preservar inteiramente manifestações culturais próprias à etnia negra, uma das quais é o samba. Então o samba era uma forma de lazer e de exercer a liberdade, em oposição ao desprazer, a opressão e aos valores da "ideologia do poder". Assim, as letras de música, são expressivas desta tensão e também do "processo de questionamento e descoroamento dos valores burgueses", como o capital, trabalho. O sambista se identificava a uma vivência comum, mas condições sociais, imposição do trabalho, perseguição policial, sendo este inserido no grupo social caracterizado, constituindo valores próprios (MATOS, 1982, p.30).

Nessa ‘Pequena África’, assim ficou conhecida a Praça Onze, congregavam-se músicos amadores e compositores anônimos para beber, compor e dançar o samba. E Tia Ciata, recebia também nessas rodas de batuques, os poetas e compositores: Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Pixinguinha, Donga e Sinhô, que deram vida ao gênero musical samba.

A partir do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro, que se tornara a capital do Império, também passou a comportar uma leva de negros vindos de outras regiões do país, sobretudo da Bahia. Foi nesse contexto que nasceram os aglomerados em torno das religiões iorubás na região central da cidade, principalmente na região da Praça Onze, onde atuavam mães e pais de santo. Foi nessa ambiência que as primeiras rodas de samba apareceram, misturando-se os elementos do batuque africano com a polca e o maxixe (FERNANDES, 2001, p.01).

Nesses encontros na casa de Tia Ciata, foi concebida a música Pelo Telefone, considerada um marco na história do samba. Segundo os registros da Biblioteca Nacional, é o primeiro samba a ser gravado e a partir daí ‘o carnaval ganha música própria e o samba começa a se fixar como gênero musical’. Composta em 1916, no Rio de Janeiro, por Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga, e Mauro de Almeida.

Na verdade, essa composição está cheia de controvérsias: da autoria, a letra da música e ser a primeira gravação, tornando-se uma de nossas composições mais polêmicas em todos os tempos.

Como nos relata Cláudia Matos (1982):

Já a primeira composição a ser gravada sob designação de “samba” deu motivo a calorosas disputas autorais. Era o famoso “Pelo Telefone”, registrado em novembro de 1916 por Donga e Mauro de Almeida, e lançado em disco, com enorme sucesso, no carnaval do ano seguinte. Entre os que declararam seus coautores, figuravam na figura de João da Mata, Mestre Germano, tia Ciata, Hilário Jovino e Sinhô. Todos eles, bem como os autores oficiais do samba, eram integrantes do grupo de músicos que se reunia na casa de Tia Ciata. “Pelo Telefone” ensejou não somente muita controvérsia, como também diversas paródias e variantes populares. Na questão da autoria, a versão mais aceita atualmente parece ser a defendida por Almirante: Mauro de Almeida teria criado os versos e a melodia seria efetivamente criação conjunta dos vários sambistas que reclamaram a coautoria, entre eles o próprio Donga (MATOS,1982, p. 19).

A seguir, apreciar-se-á a letra da música Pelo Telefone:

*O chefe da folia / Pelo telefone / Manda avisar / Que com alegria / Não se questione / Para se brincar. Ai, ai, ai, / Deixa as mágoas para trás / Ó rapaz! / Ai, ai, ai, / Fica triste se és capaz / E verás. Tomara que tu apanhes / Para nunca mais fazer isso / Tirar amores dos outros / E depois fazer feitiço...Ai, a rolinha / Sinhô, Sinhô / Se embarçou / Sinhô, Sinhô / É que a avezinha / Sinhô, Sinhô / Nunca sambou / Sinhô, Sinhô, / Porque esse samba, /Sinhô, Sinhô, / É de arrepiar, /Sinhô, Sinhô, / Põe a perna bamba / Sinhô, Sinhô, / Me faz gozar, / Sinhô, Sinhô. O “Peru” me disse / Se o “Morcego” visse / Eu fazer tolice, / Que eu então saísse / Dessa esquisitice / De disse que não disse. Ai, ai, ai, / Ai está o canto ideal / Triunfal / Viva o nosso carnaval. / Sem rival. Se quem tira o amor dos outros / Por Deus fosse castigado / O mundo estava vazio / E o inferno só habita (DONG; MAURO ALMEIDA, 1916).*

No final da década de 20, essa expressão musical urbana e moderna é produzida por compositores nos bairros Estácio, Sá, Osvaldo Cruz e dos morros da cidade, sendo tocado em larga escala nas rádios, espalhando-se desde os morros cariocas até os bairros da zona sul da cidade. Tendo a Praça Onze como um divisor de águas dessa expansão territorial.

A Praça Onze, reduto sambista, foi durante muito tempo palco de grandes carnavais e assim se tornou uma lenda do carnaval carioca. Na verdade, está praça tinha na boêmia sua atração maior. Foi declamada em vários sambas-enredo, como este composto por Em “*Beto Sem Braço*” e Azevedo; Casimiro (1982):

*Bumbum paticumbum prugurundum\O nosso samba minha gente é isso aí, é isso aí\Bumbum paticumbum prugurundum\Contagiando a Marquês de Sapucaí (Eu enfeitei\Enfeitei meu coração (enfeitei meu coração )\De confete e serpentina\Minha mente se fez menina\Num mundo de recordação\Abracei a coroa imperial, fiz meu carnaval\Extravasando toda a minha emoção\Óh, Praça Onze, tu és imortal\Teus braços embalaram o samba\A sua apoteose é triunfal\De uma barrica se fez uma cuíca\De outra barrica um surdo de marcação.*

Com o patrocínio do primeiro concurso de Escolas de Samba em 1932 pelo Jornal Mundo Esportivo, a Praça Onze consagrou-se como ‘berço do samba’.

A Praça Onze era um lugar de acolhimento da diversidade religiosa, de distintas condições financeiras, nacionalidades e etnias, nessa mistura social ‘o samba aparece como produto de engajamento e entrosamento entre eles’ (A HISTÓRIA..., 1996, p.02).

Com sua demolição para dar passagem à Avenida Presidente Vargas, o bairro entrou para a mitologia do Rio de Janeiro. Um lugar de ‘memórias’ das comunidades negras e judaicas que ‘ainda hoje realimentam e reelaboram essa memória social, que pode ser entendida como uma forma de luta, e luta pela significação e preservação deste espaço’ (RIBEIRO, 1970, p.03).

#### 1.6.2 O surgimento das Escolas de Samba

A escola de samba é uma legítima descendente dos ranchos carnavalescos muitas outras adviriam, paulatinamente, nos morros e subúrbios cariocas. Em 12 de agosto, nos arredores do bairro Estácio de Sá, surgiu a primeira Escola de Samba, a 'Deixa Falar,' originalmente chamada de 'Bloco Carnavalesco Deixa Falar' e depois de 'Rancho Carnavalesco Deixa Falar'. Dentre os fundadores, destaque para o compositor Ismael Silva.

[...] as Escolas de Samba originaram-se nos estratos sociais mais baixos e eram formadas por uma população relativamente marginalizada, composta por indivíduos sem profissão definida, em sua maioria, ou migrantes de áreas rurais que aqui ocupavam as posições sociais mais periféricas (SILVA; SANTOS, 2003, p.67).

Numa entrevista a um jornal da época, Ismael Silva explica a denominação da palavra escola de samba para Sérgio Cabral:

Fui eu. É capaz de você encontrar quem diga o contrário. Mas fui eu, por causa da Escola Normal que havia no Estácio. A gente falava assim: “É daqui que saem os professores”. Havia aquela disputa com Mangueira, Oswaldo Cruz, Salgueiro, cada um querendo ser melhor. “E o pessoal do Estácio dizia: Deixa Falar, é daqui que saem os professores” (CABRAL, 1996, p.01).

A Escola “Deixa Falar” participou do desfile da Praça Onze nos carnavais de 1929, 1930 e 1931. Em 1933, foi o término da escola, que se fundiu ao bloco União das Cores, criando assim o União do Estácio de Sá.

O termo escola de samba teria duas vertentes: a princípio por causa da voz de comando "Escola! Sentido", vigente nos tiros de guerra, como se chamava o serviço militar. A segunda, pela existência de uma escola normal no largo do Estácio. Sucesso entre os

moradores da região e adjacências, afloraram outras escolas tais como: “Cada Ano Sai Melhor”, Estação Primeira<sup>11</sup>, Vai como Pode<sup>12</sup>, “Vizinha Faladeira” e “Para o Ano sai Melhor”.

O baiano José Gomes da Costa, presidente do "Bloco dos Arengueiros", bloco que se tornaria em 1929 a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, promoveu em 1930 o primeiro desfile público das escolas de samba. Venceu a Mangueira, com o enredo 'Baianinha de São Salvador'.

Em 1935, O prefeito do Distrito Federal, Pedro Ernesto, oficializou os desfiles das Escolas de Samba e tornou obrigatória a utilização de uma temática nacional nos enredos das mesmas, fato este que deixou muitos compositores de "cabelo em pé".

Como nos explica Góes:

Desde 1935 até meados dos anos 90, as escolas, por decisão do governo, apresentavam enredos inspirados na História do Brasil. Havia nas músicas tantos nomes e tantas datas que era necessário um verdadeiro malabarismo por parte dos compositores para manter a linha melódica compatível com o tema tratado. Foi a observação desse fato que inspirou o cronista Sérgio Porto a compor o Samba do Crioulo Doido, em que narra as dificuldades de um compositor de samba enredo que acaba por misturar vultos e fatos históricos de forma completamente aleatória para não perder a cadência do samba (GÓES, 2003, p. 03).

Aconteceu também nesse ano, o Primeiro Grande Baile do Teatro Municipal, patrocinado pela Touring Club do Brasil, com início às onze da noite de 08 de fevereiro com a venda de ingressos no valor de sessenta mil réis. Nos anos seguintes, aconteceram outros bailes no Municipal e também nos hotéis Glória e Copacabana Palace, dos cassinos da Urca e Atlântico, dos Pierrôs, das Atrizes, do Automóvel, dos Travestis e dos clubes Vasco, Fluminense, Botafogo dentre outros.

Em 1983, ano antecessor à inauguração do Sambódromo, as Escolas de Samba pertenciam ao Grupo 1A, desfilavam apenas num único dia, o Domingo Gordo de Carnaval. Nessa época, havia um grande número de agremiações, ocasionando assim atrasos gigantescos nas apresentações das mesmas.

Os desfiles iniciavam na noite de Domingo Gordo e só terminava sob à luz incandescente da tarde de segunda-feira, numa maratona carnavalesca. E, diga-se de passagem, as arquibancadas não esvaziavam no decorrer da exibição das Escolas de Samba, os espectadores ficavam extasiados perante todo esse espetáculo carnavalesco.

---

<sup>11</sup> Atualmente Estação Primeira de Mangueira.

<sup>12</sup> Atualmente Grêmio Recreativo Escola de Samba Portela.

Marcelo Guireli, em seu blog *Sambario*, nos descreve o desfile da Escola de Samba Império Serrano de 1983:

Em busca do bicampeonato, o G. R. E. S. Império Serrano adentrou na avenida com 4.000 componentes, apresentando o enredo "Mãe, Baiana Mãe" de autoria de Fernando Pamplona e o seu desenvolvimento a cargo de Renato Lage. Dividido em sete partes, a escola de Madureira, iniciou seu desfile com o quadro denominado "A Mãe Negra da Baiana Mãe", onde apareceram várias alas com luxuosas fantasias e tripés muito bem elaborados em referência a Mãe África. No segundo quadro chamado de "A Fé Negra da Mãe Baiana", teve como destaque os tripés em homenagem aos orixás. Evandro de Castro Lima, filho legítimo da Bahia e célebre figura do Império, foi a principal atração do terceiro setor intitulado "O Homem da Mãe Baiana". A parte de maior destaque do enredo foi o quadro "A Comida de Mãe Baiana", com enormes alas e lindos adereços que colaboraram para a representação de um magnífico carro que lembrava um grande mercado. Depois vieram os quadros: "A Filha da Baiana", "Baiana, Mãe do Samba" e finalizando "A Mãe Nossa da Bahia", 'setor representado por duas alas de baianas e por um lindo carro que trazia uma enorme escultura de baiana com um esplendor que girava atrás de seu torço: era a glorificação da baiana" (GUIRELLI, 2015).

A Praça Onze foi o palco dos desfiles até 1951. Entre os anos de 1952 e 1956, a Avenida Presidente Vargas serve de ponto de encontro entre as principais escolas. As coadjuvantes permaneceram na Praça Onze, criando-se o regime de acesso. Até voltar em 1976 para a Praça Onze, o desfile das Escolas de Samba, perambularam na Avenida Rio Branco e Avenida Presidente Antônio Carlos. Com o projeto de Oscar Niemeyer, a Marquês de Sapucaí tornou-se em 1984, a Passarela do Samba.

### 1.6.3 Marquês de Sapucaí: Passarela do Samba e da Alegria

Insatisfeitos com o "monta e desmonta" das arquibancadas, os sambistas do Rio de Janeiro, reivindicaram ao recém-eleito governador Leonel Brizola e ao seu vice Darcy Ribeiro, a construção de local permanente para as apresentações das Escolas de Samba no período carnavalesco. Leonel Brizola abraçou a ideia e chamou o renomado arquiteto Oscar Niemeyer para ficar a cargo do projeto de construção da Passarela. O arquiteto construiu um espaço de cerca de 700 metros de comprimento, cercado por um lado, de seis blocos de arquibancadas e um imenso bloco de camarotes.

Segundo Guilherme Figueiredo (2002, p. 29), a "Passarela do Samba é a solução material proposta pelo arquiteto Oscar Niemeyer em resposta a um problema posto pelas especificidades do carnaval das Escolas de Samba carioca".

Rachel Valença (2016) comenta a relevância do Sambódromo para o universo carnavalesco:

Não se trata apenas do fim do “monta-desmonta” anual de arquibancadas: trata-se da criação de um monumento arquitetônico, em área nobre da cidade, exatamente aquela que viu o novo gênero ganhar suas características de "samba de sambar". E, diga-se de passagem, monumento criado por um dos maiores arquitetos do mundo, Oscar Niemeyer.

A partir da construção da passarela, batizada de Avenida dos Desfiles, houve uma mudança nos desfiles das Escolas, estas passaram a se apresentar em dois dias, formato esse que persistir até a atualidade. Instalado no centro da cidade, na Rua Marquês de Sapucaí, O Sambódromo a princípio comportaria 60 mil pessoas. Tem seu início na Avenida Presidente Vargas, próximo à Praça Onze e termina na Rua Frei Caneca, e tem como apogeu das apresentações de cada escola a Praça da Apoteose.

Segundo o arquiteto:

Na parte final do Desfile, as arquibancadas se separam criando a grande praça, solução que dará ao Desfile uma nova possibilidade de dança, beleza e movimento. Sua monumental apoteose. É o fecho da composição que um grande arco assinala, suspendendo a placa de som (NIEMEYER, 1984, p. 88).

Góes esclarece a funcionalidade da Passarela quando termina a folia momesca:

O conjunto arquitetônico projetado por Niemeyer, além de servir como passarela do samba, durante o Carnaval, é utilizado como escola para 800 crianças da rede pública de ensino durante o resto do ano, servindo também de palco a espetáculos musicais em determinadas datas (GOÉS, 2003, p.05-06).

Em 2011, o prédio da Cervejaria Brahma foi demolido, possibilitando assim a ampliação e construção de arquibancadas no lado par da Avenida, remetendo à obra sua natureza simétrica originalmente prevista. Hoje a Passarela comporta 72.500 lugares garantindo assim o maior número de espectadores. Com essa reforma, o local ficou ajustado para sediar as competições de tiro com arco e a chegada da maratona que acontecerão nos Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro em 2016.

Oscar Niemeyer descreve as emoções vivenciadas na construção do Berço do Samba:

Como aconteceu com Brasília, a Passarela dos Desfiles foi inaugurada na data prevista. Construída em tempo recorde - três meses e meio apenas - ela representa um exemplo irrecusável do progresso da nossa engenharia. Não se restringe ao carnaval propriamente dito. Graças a Darcy Ribeiro a Passarela dos Desfiles assumiu uma nova dimensão, levando para aquela área não apenas os desfiles carnavalescos que já lhe pertenciam, mas um novo complexo cultural e artístico de maior importância. Tudo isso explica o projeto que atendendo ao programa compreende a passarela, escolas, *creches*

e uma grande praça destinada a espetáculos de balé, música, teatro etc. Uma praça como outra não existe no país: uma praça que nada tem a ver com a passarela, mas que nela poderá se inserir se para isso prevalecerem o empenho e poder criativo das Escolas de Samba). Quanto ao meu trabalho, ele se minimiza diante da grandeza técnica da obra; da atuação exemplar de Darcy Ribeiro, modificando o programa, preocupado como sempre foi com os problemas culturais e artísticos, entre nós, nem sempre bem atendidos, do entusiasmo com que a ela engenheiros e operários se dedicaram abnegadamente. O resto é a satisfação da obra concluída; o apoio que deu o Governador Brizola; o comando incansável de Darcy; a colaboração técnica de José Carlos Sussekind; a dedicação de João Brizola e seus companheiros de equipe e o esmero com que em tempo tão curto as firmas construtoras a realizaram. E isso sem esquecer meus companheiros de trabalho, o mural de Marianne Peretti e os azulejos de Athos Bulcão, que tanto enriquecem o museu (NIEMEYER; SUSSEKIND 1983, p.18).

E com as palavras do arquiteto "sambista", podemos compreender a beleza e o prazer inebriado na construção do Berço do Samba, obra esta que extrapola a folia de Momo, abrindo em seu arrojado design: sonhos, poesias, gana, educação e amor. Enfim, lembrando a música: "não deixa o samba morrer..."

#### 1.6.4 Organização do desfile das Escolas de Samba

Fundada em 1984, a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, a LIESA, nasceu da insatisfação dos dirigentes das dez maiores Escolas de Samba do Rio de Janeiro : Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor, Caprichosos de Pilares, Estação Primeira de Mangueira, Imperatriz Leopoldinense, Império Serrano, Mocidade Independente de Padre Miguel, Portela, União da Ilha do Governador e Unidos de Vila Isabel pela forma desinteressada e amadorística como eram tratados os desfiles das Escolas de Samba. Essa Liga é a principal associação que organiza, atualmente, o carnaval do Rio do Janeiro.

Nessa organização, há um grupo de especialistas chamados de jurados, que fazem durante o desfile das Escolas de Samba na Marquês de Sapucaí um julgamento que atribui notas que variam de 05 a 10 para classificar a campeã do carnaval carioca.

Serão mostrados a seguir alguns itens que são avaliados por essa comissão, conforme a LIESA- Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro.

**Comissão de Frente:** formado por 10 ou 15 componentes, a comissão dá boas vindas ao público e aos jurados. Ela demonstra o enredo da escola.

Seguindo o Manual do Julgador, os critérios dos jurados para dar as notas à comissão de frente são:



- ✓ O cumprimento da função de saudar o público e apresentar a escola, sendo obrigatória a exibição em frente às cabines de julgamento;
- ✓ A coordenação, a sintonia e a criatividade de sua exibição, que será obrigatória em frente às cabines de julgamento, podendo evoluir da maneira que desejar;
- ✓ A indumentária da comissão de frente, que poderá ser tradicional (fraques, casacas, summers, ternos, smokings etc., estilizados ou não) ou realizada de acordo com o enredo, levando em conta, neste caso, sua adequação para o tipo de apresentação proposta

**Carro abre-alas:** É o começo da apresentação da Escola. O carro abre-alas é composto pelo símbolo da agremiação e cujo elemento é exibido para os espectadores.

**Alegorias e adereços:** Nos carros alegóricos grande parte do enredo é descrita. E os destaques principais são apresentados nos 'queijos'

**O mestre-sala e a porta-bandeira:** Usam fantasias extremamente luxuosas, exibem-se para a plateia e os jurados com criativas e belas coreografias, segurando orgulhosamente o símbolo representativo da escola, o seu estandarte.

**Bateria:** Ritmistas que executam instrumentos de percussão. As baterias reúnem os seguintes instrumentos de percussão: surdo, tarol, repinique, tamborim, ganzá, cuíca, agogô, pandeiro, reco-reco, prato e frigideira. O samba é cantado por um cantor chamado de “puxador” que se é acompanhado por um pequeno grupo de harmonia.

Eis alguns itens que são julgados na exibição das escolas de samba do Rio de Janeiro para concorrerem ao título de campeã do carnaval.

## CAPITULO II - O CARNAVAL NO MARANHÃO: São Luís a Terra Momesca

Em seu recente estudo, Ananias Martins estrutura a folia momesca maranhense em 03 (três) fases distintas: (01) o carnaval colonial, relacionando ao processo de colonização, (02) o carnaval de cordões, responsável pelo ápice no cenário nacional devido à abrangência das brincadeiras como corso, pierrôs, colombianas, fofões e baralhos. (03) carnaval do samba onde mostra as influências das turmas de samba, sendo este um elemento delineador para esta pesquisa.

Segundo o autor, no Carnaval Colonial, os grupos de negros africanos que aqui se instalaram misturaram a sua veia de religiosidade com a cultura europeia metamorfoseando assim os seus ritos da Pátria Mãe.

Chamada de Congo, antigas epopeias angola conguense, misturava características monarquistas com africanas e possuía uma estrutura para passar nas vielas ludovicenses, como nos relataria Maria José Bastos Ribeiro no livro de Ananias Martins:

Dança do Congo – pum! Pum! Pum! Lá vinham os negros requebrando-se, saltando, pungando. Á frente o rei congo; uma coroação se reproduzia. Acompanhava-o a filha, a linda princesa Juni. Mas eis que tomada de um mal desconhecido a moça foi morta. E o canto lúgubre e dolente, reproduzia a tristeza ocorrência. O pai inconsolável chamava os feiticeiros da tribo, prometendo a mão da princesa a quem lhe ressuscitasse a filha. A magia negra entrava em ação, o feiticeiro erguendo-se sobre o corpo já frio, benzia-o, soprava-lhe a boca, e a princesa voltava a vida. Pertencia aquele homem, porque palavra de rei não volta atrás. Então, a música e os cantos, de novo alegres e vivos, contavam o casamento e terminavam pela invocação a Virgem Senhora Maria (RIBEIRO, 1970, p. 142).

O Congo, também conhecido como Cocumbis, era a mais dinâmica expressão negra nas ruas e era composto por rei, rainha, arautos, secretários de estado, embaixadores, damas de honra e militares.

O artista Jean Baptiste Debret, comentado no artigo Cucumbis Carnavalescos: Áfricas, carnaval e abolição de Eric Brasil (2014), descreve em sua prancha intitulada *Convoi funèbre dun fils de roi nègre* ("Cortejo fúnebre de um filho de rei negro"), o rito fúnebre ligado aos Cocumbis, onde podemos perceber a organização e sequência dos principais personagens nesta celebração de cunho estritamente religiosa.

Quando morre ou, então, seu filho morre, seu corpo é exposto com vestuário africano, recebendo visita de seus súditos e de delegações de negros de outras nações (compostas por três dignitários: um diplomata, um porta-estandarte e um capitão de guarda). Uma multidão de negros se aglomera fora da casa que abriga o corpo. Em seu interior, os negros cantam acompanhados de seus "instrumentos nacionais", reforçados pelas palmas

das mãos daqueles que os rodeiam. Ao anoitecer, o cortejo sai às ruas. O mestre de cerimônias sai da casa e, "a grandes golpes de rotina [a tradução literal é "vime"; aparentemente se refere a um pequeno pedaço de madeira]", faz recuar a multidão de negros que obstruem a passagem. Ele é seguido por um negro que solta fogos de artifício e, atrás dele, vêm três ou quatro negros dando cambalhotas, saltos, piruetas, "e mil outras artimanhas para animar a cena". Atrás segue, então, "a saída silenciosa dos amigos e das delegações que escoltam seriamente o corpo transportado em uma maca coberta com um manto mortuário" (BRASIL, 2004, p. 32).

A cidade de São Luís possuía um cunho muito religioso principalmente nas festas comemorativa aos santos e por causa desses cultos as manifestações acabaram se tornando populares

Durante os séculos XVII e XVIII em São Luís, os únicos festejos de que encontramos relatos são religiosos. São festas do Divino, o Corpus Christi, a festa de São Gonçalo e certas procissões, como a do rei Davi (...) A colonização tardia (1615) e a expansão econômica demorada – somente a partir do séc. XVIII, com o plantio do algodão – fizeram com que só às vésperas do Império, a vida na cidade justificasse manifestações de folgedos, como os relatados pelos cronistas do início do séc. XX, ao se referirem às influências do séc. XIX. (MARTINS, 2000, p.19-20).

Devido ao crescimento populacional ocorrido durante o avanço do plantio do algodão e o aumento das atividades portuárias, surgiram outras manifestações de folgedos no período de transição entre o Colonial e o Imperial tais como: Chegança, Fandango e a Caninha Verde.

O Professor Araújo (2001) comenta em seu livro Não Deixa o Samba Morrer o caráter dramático dessas brincadeiras:

O Congo, originário direto das irmandades religiosas, especialmente do Rosário, dramatizava a coroação de reis negros e rituais de magia negra, com a ressurreição da princesa morta por uma espécie de feiticeiro, apresentando rica indumentária. A chegança era uma dança portuguesa desde o século VII, simulando uma luta entre estes e os mouros. No Brasil transformou-se em um Auto. Grupos caracterizados de marinheiros representavam a chegada dos portugueses a tomar a posse da nova terra. Gibão, manto e espada faziam parte do figurino. A turba movimentava-se em terra como um navio a atacar o porto. A caninha verde era uma dramatização próxima à das atuais quadrilhas, como um auto de casamento, sendo os reis, os pais da noiva que foge de navio com um pretendente desonesto para Portugal e volta depois desconsolada – por isso aqui também apareciam muitos marinheiros. O fundamental destes três folgedos, que foram muitos numerosos em São Luís, é o caráter dramático e sua origem essencialmente popular, organizados por escravos e ex-escravos.

A Chegança, no Maranhão, também conhecida como Fandango, é descrita por Astolfo Serra (1965) em seu Guia Histórico e Sentimental de São Luís do Maranhão no

capítulo Festas e Procissões Antigas que essas encenações eram conduzidas pelos homens das “Irmandades” em desfiles pelas ruas de São Luís.

A professora Maria Michol Pinho de Carvalho quando ministrava aulas no Curso de Educação Artística da Universidade Federal do Maranhão, no qual fui sua aluna, discutia em sala sobre esse folguedo e outros mais. Explicando-nos a importância deles nos festejos de Momo. Ficávamos encantados com sua oratória nostálgica que descrevia a história de nossa cidade através dessas brincadeiras. Esse discurso que nos conduzia de forma primorosa a magia de um passado tão peculiar resultou num artigo publicado em 2006, que descreve esta dança dramática em nosso Estado:

A Dança do Marujo ou Marujada, também conhecida como Chegança do Marujo, Barca Fandango, os Fandangos, Nau Catarineta ou apenas Chegança, é de origem portuguesa que se espalhou por todo o Brasil. Chegou ao Maranhão pelo Piauí e fixou-se em Caxias. Os brincantes são do sexo masculino, de idade que varia de 13 a 50 anos e, geralmente, são açougueiros, magarefes e feirantes. A Dança do Marujo apresenta uma coreografia simples, formada por 2 cordões de participantes, que pouco falam ou cantam, mas respondem em forma de coro e dançam imitando as ondas do mar. Arrumam-se em forma de barco, ficando, em uma extremidade, o rei Mouro e seus embaixadores (muçulmanos) e, na outra, o chefe de divisão e seus tripulantes (cristãos). O grupo sai cantando do local de ensaio para o de apresentação, entoando uma música denominada cantiga de rua. Dependendo do local de apresentação, os brincantes fazem saudações ao dono da casa ou a algum santo, de preferência São Benedito, e à plateia. A dança é acompanhada apenas por maracás de latas. A Dança do Marujo, em Caxias, é composta de sete partes independentes entre si, que são apresentadas com diálogos cantados ou falados. Essas partes são: Mora (Rei Mouro), Piloto, Chiquito, Capitão-General, Rizinga, Mestre-Patrão e Bandeireiro. A dança inicia-se pela saída da nau portuguesa do porto (Mora ou Rei Mouro). Nessa parte há o confronto entre o chefe de divisão e os embaixadores, na tentativa de estes serem convertidos ao cristianismo. Finaliza com o batizado dos embaixadores. A partir da parte do Piloto, a dança gira em torno do navio que fica à deriva, danificado. O piloto embriaga-se. Surge uma série de brigas e desentendimentos, em que estão envolvidos: o piloto, o mestre-patrão, o cala-fatinho, o contra-mestre, o chefe de divisão, o guarda-marinha e o doutor. O doutor consegue salvar a vida do contra-mestre, que foi esfaqueado pelo piloto, e este, já sóbrio, pede desculpas e é perdoado. Na parte do Chiquito, este, como personagem central, se apresenta com uma luneta na mão à procura de terra; os demais marujos vivem um período de desolação. Na fase final ou Bandeireiro, a dança apresenta a parte mais curta e o espetáculo fica por conta da coreografia. Ao encerrar a dança, os participantes cantam uma melodia de despedida. A dança do Marujo faz parte das festas natalinas, podendo prolongar-se até 15 de janeiro. De acordo com informações de Enóquio Sousa, esse folguedo encontra-se, hoje, totalmente desativado e, portanto, em fase de completa extinção”(MENDENGO FILHO, 2008 apud CARVALHO, 2001).

A “Chegança” do Maranhão é o que em outras regiões brasileiras tem os nomes de “Marujada”, “Chegança do Mouro” e “Os Marujos”, auto coreografado baseado essencialmente na viagem da Nau Catarineta, segundo Pedro Mendengo.

Esse autor nos conta que ‘desta viagem o episódio central é o que está sintetizado no romance, em todas as suas versões completas de aquém e além-mar: o do gajeiro’ (MENDENGO, 2008 p. 17), esta obra marca a atividade folclorista de Antônio Lopes e o seu entender dos versos da Nau Catarineta, escrita no livro “Presença de Romanceiro” publicado pela Editora Civilização em 1967 cujo teor descreveremos abaixo.

Sete anos e um dia andou perdida no mar a nau Catarineta da marinha imperial. Acabou a matalotagem, não tinha o que jantar, botaram sola de molho para depois cozinhar. A sola era muito dura, não puderam mastigar. Então foram tirar por sorte quem haveria de matar, mas a sorte foi cair no capitão-general da nau Catarineta da marinha imperial. - Trepá, trepá, meu gajeiro, meu gajeirinho real, para ver terra de Espanha, (Olaré) areia de Portugal. - Não veja terra de Espanha nem areia de Portugal, vejo só espadas nuas, (Olaré) que é para te matar. - Trepá, trepá, meu gajeiro, meu gajeirinho real, vê se vê terra de Espanha, (Olaré) areia de Portugal. - Alvissas, seu capitão, seu capitão-general, não vejo terra de Espanha, mas praia de Portugal.<sup>32</sup> Vejo três moças donzelas debaixo dum laranjal, uma com dedal de ouro, outra com agulha de prata, a mais bonita de todas, (Olaré) na sua roca a fiar. Todas três são minhas filhas, eu faço gosto em te dar aquela que tu quiseres, para contigo casar. - Eu não quero suas filhas que lhe custou a criar. Não procuro casamento, sou casado com o mar. - Te dou de ouro e prata o que quiseres levar. - Nem com ouro nem com prata ninguém me venha atentar. - Já te ofereci o que tenho e tu nada de aceitar. - Quero a nau Catarineta para nela navegar. - Esta nau Catarineta é do rei de Portugal, foi ele que me mandou sair nela para o mar. - Vamos, vamos companheiros, vamos já desembarcar, larga, larga a catraia, que a maré está preamar (LOPES, 1967, p. 115 - 119).

Essa versão foi encontrada em Viana em 1912, nessa cidade a “Chegança” aconteceu até meados de 1898. Em São Luís essa “brincadeira” prevaleceu até pelo menos 1910. Essa brincadeira com marujada e espadas simulando uma luta teve grande influência nos carnavais maranhenses. Esse folguedo permaneceu no festejo de Momo até a segunda metade do século XX.

A Caninha Verde é de origem portuguesa que consistia numa brincadeira de roda, onde os homens e mulheres se defrontam, cantando e permutando lugares. Aqui em nosso Estado se tornou uma manifestação urbana, sofrendo com isso algumas modificações, é dançada além de São Luís também nas cidades do Vale do Itapecuru.

No livro *Os Desvãos do Alto Itapecuru* de Reis Junior (1980) tem-se um relato mais detalhado sobre a representatividade da Caninha Verde no Maranhão.

Dentro de seu aparatoso quadro cênico sobressai-se o enredo de uma menina-moça (Marília) que se enche de amores por um vilão rico e autoritário (Balaiada). Este, infringindo as boas normas sociais, em vez de fazer o pedido de Marília, em casamento, a seus pais, manda que a sua eleita, independente desse preceito, anuncie para todo mundo que será sua mulher. A mocinha, envaidecida com o noivado, e sonhando com a riqueza que lhe advirá do casamento, não só cumpre aquela ordem esdrúxula, como se dirige aos pais de maneira arrogante a fim de pedir a necessária licença para o casamento. Os pais, conhecendo os péssimos predicados morais do pretendente, negam a licença para o casamento. Os noivos não se conformam com a negativa e apelam para o Rei a fim de obterem a permissão desejada. Casam-se e partem no mesmo dia, para uma viagem de além-mar da qual regressam arrependidos do açodado casamento. Os seus figurantes, trajando a caráter com indumentárias espalhafatosas, davam extraordinário colorido ao conjunto. O Rei e os príncipes apresentavam fatiotas afidalgadas; os cortesãos, naturalmente, trajes mais simples, todos, porém, próprios da época em que se teriam passado as cenas; e os restantes, moças e rapazes, apareciam vestidos de marinheiro (REIS JUNIOR, 1980, p. 130).

A Caninha Verde tem o seu conjunto formado pelo Rei, dois príncipes, o mestre, o padre, o sacristão, o carcereiro, o dispensário, o padeiro e a figura burlesca de um beberão. Essa brincadeira continuou com outras versões carnavalescas predominantes no período de 1940 a 1950. Atualmente em São Luís, ainda se pode ver alguma versão desse brinquedo.

Com a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, por volta de 1808, às atenções da elite maranhense se voltaram para a capital brasileira, o Rio de Janeiro, de onde eram absorvidas as modas trazidas pela nobreza cortesã. Um dos costumes assimilados foram os Bailes de Máscaras. Até então, somente as camadas mais abastardas se manifestam festivamente com seus autos e entrudos, sendo que este último não poupava ninguém. Esses bailes serviam de alternativa para a elite local que não queriam se misturar com os escravos, ex-escravos e homens livres pobres.

Na verdade, a elite maranhense via esses bailes como uma válvula de escape da agitação e dos jogos do entrudo que tinha o espaço da rua como local de divertimento. Nos Bailes, a elite maranhense encontrou uma forma para se divertir, tendo como espaço, inicialmente, o Teatro São Luís, atualmente Arthur Azevedo. Aconteciam também no Casino Maranhense, situado no centro da cidade, e mais tarde surgiu o Lítero e Jaguarema.

Com o passar do tempo, os bailes foram se popularizando, sem deixar de lado o seu requinte. Os clubes mais populares estimulavam a criatividade dos seus frequentadores ao pronunciarem concursos de máscaras que se apresentavam cada vez mais luxuosa. Era um acessório indispensável para os brincantes.

O segredo do sucesso desses bailes, consistia nas fantasias mascaradas que só as mulheres usavam, ocultando totalmente sua identidade, e que funcionavam como subterfúgio de liberação, em uma sociedade com diversos tabus. Clubes como o Paquetá, Pierrot, Marajá, Dragão da Folia, o General da Banda, Vassourinha, Bigorrião, Hawaí, Gruta de Satã, Colombina, etc., animavam a festa carnavalesca ludovicense.

Na crônica de Astolfo Marques percebeu-se uma variedade de farras diversas que eram promovidas pelos clubes no final do século XIX

Os grandes clubes, as prestigiosas associações carnavalescas, essas sempre foram de efêmera duração, embora quase de continuo fizessem época e os seus nomes se perpetuassem transmitindo-se, pela fama às gerações sucedâneas nos tempos em que floresceram. Assim, o **Clube Francisquinha**, em 1883, num luzimento fantástico, pompeante e filantrópico, na sua meritória campanha em prol da redenção dos cativos. **O Mefistófeles**, no carnaval de uma década depois, celebrizados pelo brilho com que se exibia, desde os atos preliminares até o enterramento dos folguedos, em pompas funerárias, que mais solenes e custosas não podia ser. E o **Pinto Colás**, proclamava que as sete vacas gordas daquele eram simbolizadas em peitudas e ariscos jurarás (MARQUES, 1965).

Nessas farras, a música tocada era a polca, a valsa e o xote. No Cassino Maranhense variavam-se os ritmos, tais como: ouverture, sertanejo, tanguinho, ragtime, tango, tango car, galope e cateretê. No ano de 1966, o Prefeito de São Luís, Epitácio Cafeteira, assinou um Decreto proibindo a realização dos bailes de máscaras em toda cidade, fato este que iniciou a sua decadência.

A segunda fase do carnaval maranhense, principiada nos fins do século XIX, foi descrita por Ananias Martins como o “Carnaval dos Cordões”, que ele descreve como a fase mais rica. Nesse século, as brincadeiras de rua começaram a se diversificar, incorporando novos grupos sociais que iam de pequenos proprietários, pequenos comerciantes a trabalhadores livres que usavam as fantasias para fazer críticas aos serviços públicos.

O Professor Fábio Silva (2015), comenta no seu livro *O Reinado de Momo na Terra dos Tupinambás*, as formas de brincar o carnaval desses homens e mulheres, excluídos da participação política e sob condição de pobreza, conseguiam expressar seus anseios e suas necessidades através dos festejos de Momo.

A partir do momento em que os moradores dos bairros periféricos saem às ruas com as suas normas, valores e rituais, tem-se o registro do anseio dessa parcela da sociedade em busca do seu espaço e do seu reconhecimento como produtores de uma cultura. Tais moradores conseguem esse feito através da festa carnavalesca, uma vez que, a partir de suas estratégias, brincam o carnaval de acordo com as suas condições econômicas. A intensidade dessas brincadeiras fazia com que, muitas vezes, personagens da elite da cidade não

resistissem às manifestações advindas das camadas menos abastecidas (SILVA, 2015, p.79).

Pode-se deduzir daí o início de uma incrementação da vida urbana e uma espécie de reestruturação da cidade e da população, composta agora de operários, a nova burguesia empresarial, uma classe política centrada na oligarquia e de um clero ainda muito forte. Desse período tem-se a “fase mais rica e complexa do Carnaval de rua que São Luís já conheceu” (MARTINS, 2000, p. 34). Denominado pelo autor de “Carnaval de Cordões”.

Nesse carnaval das ruas, vielas e praças, ‘os foliões cantavam e dançavam ao sabor da criação ou de algumas rimas já consagradas (MARTINS, 2000, p.83). A rua era o palco principal dessas brincadeiras, onde se espalhavam no centro da cidade, oriundas dos subúrbios e dos bairros os cordões de ursos, de fofões, de dominós, de cruz-diabos, de pierrôs, de arlequins, de Baralhos, de macacos, de sujos dentre outros.

Pela Vila Passos, Baixinha, Canto da Fabril, Alto da Carneira, Madre Deus, desfilavam as “brincadeiras”, os cordões de bichos: guarás, carneiros, águias, erguidos, nas pontas das varas, emblemas dos grupos. Moças e rapazes (e velhos também) iam uniformizados (calças lisas e blusas lisas coloridas); o pessoal da Madre-de-Deus (de branco e com bonés vermelhos), todos em fila, um atrás do outro, a fazer “cobrinhas” pelas ruas, cantando alegremente. O apito do comandante marcando a cadência dos passos fri,fri...fri...fri! À frente a mocinha porta-bandeira revolteava seu estandarte bordado com o nome da brincadeira. Entravam nas casas, cantavam, dançavam, faziam evoluções e recitavam versos de louvor ao dono da casa e sua família (LIMA, 1996, p.03).

A rua era o palco principal dessas brincadeiras, onde se espalhavam no centro da cidade, oriundas dos subúrbios e dos bairros os cordões de ursos, de fofões, de dominós, de cruz-diabos, de pierrôs, de arlequins, de Baralhos, de macacos, de sujos dentre outros. O Baralho é uma brincadeira tipicamente maranhense ‘possuía elementos africanos tendo se manifestado com mais vigor do afrouxamento dos laços da escravidão na metade do século XIX (ARAÚJO, 2005, p.33).

Os negros e negras que participavam do Baralho aproveitavam para fazer críticas aos valores sociais vinculados à escravidão e por isso se pintavam de branco com tapioca de goma e as mulheres empunhavam sombrinhas, trajavam vestes que imitavam a moda das sinhás e saíam pelas ruas aos requebros. Requebros esses que escandalizavam a sociedade elitizada e conservadora da época, surgindo assim, termos depreciativos como "negras do baralho" e "polvilho do baralho” para se referirem as pessoas que brincavam o folgado.

Para Nonnato Masson (1994 apud MENDENGO FILHO, 2008) em sua crônica-poema, o Baralho toma outros significados alegóricos e de classe.



O cordão vai passar. É o ‘baralho’, o brilho das Barrocas, vai gente de todo tipo e tamanho. Na frente vai a porta-bandeira faceira, fuzarqueira, rameira, reboladeira, vestida de azul cintilante, estrelando de branco, a saracotear, a agitar o verde pendão do cordão brilho das Barrocas, pendão verde-bonança que a brisa de São Luís beija e balança. O mestre-sala vai de fraque amarelo e calça verde apertada na regada; brilha o luminoso do cetim. Na cabeça, um despropósito de cartolina alvi azul de papelão. A música é de flauta e clarinete, violão e cavaquinho, pandeiro, e reco-reco, harmônica e maracá de folha de flandres. Os crioulos dos tambores vão só de ceroulão, nus de cintura para cima. As crioulas, não. Cada crioula veste cabeção de renda e saia de veludo, com anágua engomada, para não aparecer o bicho cabeludo. Rebola bola, você diz que dá, que dá. Rebola bola, na bola você não dá, e tome punça! E tome umbigada! Êta, crioulas inzoneiras, metedeiras, parideiras! Viva o Brilho das Barrocas, viva o nosso cordão, viva a nossa brincadeira! Hoje é carnaval, hoje o dia é nosso! Vale tudo como fantasia, roupas do marinheiro de chegança, de Caninha Verde, Dança de São Gonçalo, Terecô, bumba-meu-boi, roupas do Divino e dos terreiros de mina, fofão, dominó, cruzdiabo. E lá vai o cordão. Lá vai o cordão com a patuléia, a sarandalha, a fina flor da escumalha. Só gente plebeia, agitada, destrambelhada, excitada, suada, a pular, a gingar, a cantar, a baralhar, a multidão encachaçada, saída das Barrocas coloando, serpenteando, zigzagueando, volteando pela cantaria e cabeças-de-negro da Rua da Alagadeira. Vai o brilho das Barrocas em três colunas por um, podia ser de mais, mas vai mesmo assim, amar e gozar, cada um segurando com as mãos a bunda do outro para não sair da linha nem perder o ritmo, a porta-bandeira na frente já está lá em cima na Rua dos Afogados, quase saindo na Rua dos Remédios, e o rabo do cordão se arrasta ainda pela Praia do Caju. Quem vai, vamos, que é carnaval, o dia é nosso! Vai gente de toda laia e de todo ofício, até mesmo a súcia dos sevandijas. Um piquete de cavalaria da Força Pública, cada meganha com seu chanfalho, vê o brilho das Barrocas passar serpenteando, em frenética algazarra, pela Rua dos Remédios, no rumo da Rua do Passeio. De vez em quando cessa o som da corda e do sopro, o cordão pára a faz roda. Desta feita foi no Largo do Quartel. Os crioulos, ajoelhados, esmurram os tambores e as crioulas cantam e dançam. As crioulas reboladeiras rebolam, quebram, requebram, seios duros bulindo, o cabeção sacudindo. Rebola, crioula. E tome punça! Tome umbigada! É o Baralho, cordão de muita gente, gentinha, animando o Carnaval de Rua de São Luís, no começo do século, com tambores de crioula e música como o “maxixe” (MASSON, 1994 apud MENDENGO FILHO, 2008, p.23).

O Cordão de Urso, brincadeira que representava a intimidade que os carnavais maranhenses tiveram com o circo e o teatro (MARTINS, 2000, p.85) era um auto popular constituído por dois cordões de homens e mulheres, jovens e crianças fantasiados de caboclos, índios, soldados, curandeiros, médicos veterinários, baianas e ciganas.

Em meados de 1935, com apresentações teatrais nas casas e nas ruas, o Cordão do Urso era acompanhado de um pequeno conjunto musical essas apresentações tinham em seu elenco de domador, macaco e cachorro. Nessa diversidade do “carnaval de cordões” temos ainda o Fofão, inspirado em personagens do carnaval europeu.

Seria um primo distante do carioca Clóvis, do pernambucano Papangu, do potiguar Ala-Ursa e de tantos outros bonecos animados que fazem parte da folia de Momo brasileira. Com suas vestes coloridas e suas máscaras artesanais confeccionadas em papel machê, esse personagem desfila no carnaval segurando uma boneca na mão em busca de algumas moedas.

Cruz-Diabo, as roupas eram encarnadas e enfeitadas com galões e lantejoulas, usava casa e cabeça de papelão preta com dois grandes chifres. Inspirados no carnaval carioca, o curso maranhense deu início por volta da década de 1920. Eram veículos de carroceria enfeitados em forma de peixe, barco, carruagem. Os cursos de iniciativa de comerciantes, grupos de família e casa de mulheres, davam espetáculos com as batalhas de confetes e serpentinas, que ficaram famosos por deixarem as ruas completamente cobertas de papel.

Um símbolo da criatividade ludovicense inspirada no Corso foi a Casinha da Roça, com características tipicamente rurais, feita de palha de pindoba, com figurantes vestidos a caráter e enfeitada com apetrechos que lembravam a vida simples do campo, saiam pelas ruas da cidade vendendo comidas típicas ao som, principalmente do tambor de crioula. A Casinha da Roça representa o modo de vida das pessoas que moram no interior do Estado.

**FIGURA 2** - Casinha da Roça, 2013



**Fonte:** Imirante.com

Nesse curso há uma roda de tambor de crioula, com homens tocando instrumentos de percussão e as mulheres envoltas num círculo de danças, rodopiando suas saias estampadas num belo bailado.

Carlos de Lima (1996, p.5) comenta que esses cordões em São Luís apresentam as mesmas características da diversidade que são vistos nos demais estados brasileiros, onde a festa carnavalesca ganha expressão.

Os cordões de bichos: guarás, carneiro, águias, erguidos nas pontas das varas, emblemas dos grupos. Moças e rapazes (também velhos) iam uniformizados (calças lisas e blusas lisas coloridas); todos em fila, um atrás do outro a fazer cobrinhas pelas ruas, cantando alegremente.

Essas brincadeiras de cunho popular possuía a “singularidade desses cordões era o fato de ocuparem o mesmo espaço, o mais democrático, que era a rua, além de sua alegria e disposição de participar da festa carnavalesca” (SILVA, 2015, p.97).

A rua é nossa mais antiga rede social, e serve como troca de informações. Em meus devaneios de foliã, ainda suspiro que nossos folguedos sejam estruturados como o *Ágora*<sup>13</sup>.

De acordo com Ananias Martins a terceira e última fase do nosso carnaval seria o “Carnaval do Samba” que compreenderia ao período que vai da fundação dos primeiros blocos carnavalescos de São Luís, as turmas de samba até terminarem nos desfiles oficiais das Escolas de Samba.

Essa terceira fase do carnaval maranhense alinhava as próximas linhas desta pesquisa, pois dentre os blocos e turmas que deram início ao processo de proliferação do ritmo, encontra-se o bloco Os Fuzileiros da Fuzarca, objeto de estudo da pesquisadora, sediado atualmente na Madre de Deus.

## 2.1 *Musicalidade em São Luís*: Turmas de Samba

### **SANDÁLIA DE PRATA**

(Zé Pivó- 2004)

Vou de coração  
 Vem você também  
 Pra você eu já comprei  
 Uma sandália cor de prata  
 Pra brincar comigo meu amor  
 Nos Fuzileiros da Fuzarca  
 Mas se quiser ficar em casa  
 O problema é seu  
 Eu sou João Paulino

<sup>13</sup> Local grego onde todos tinham voz, sem nenhuma distinção. Um símbolo de democracia.

### Mas vou brincar na Madre Deus

Falar da música de São Luís é adentrar em minhas lembranças e reviver um passado ainda tão presente em minha alma. Tive o privilégio de nascer num lar, onde a “música boa” era frequentemente tocada. Meu pai apreciador de música popular brasileira punha em sua radiola, LP’s de compositores consagrados nesse gênero e ficávamos num deleite sonoro.

Essa musicalidade maranhense que escutávamos em meu lar, teve nos anos 1970, uma profusão de talentos principalmente na cidade de São Luís com o surgimento do Laborarte, centro de artes, local em que foi disseminando e popularizando a Cultura Popular Maranhense.

A conjuntura e ambiência política e cultural da década de 70 oferecem os mais significativos acontecimentos e movimentos na seara cultural e artística do Maranhão, que vão ser decisivos na conformação de uma música de feições maranhenses, a exemplo dos festivais de música popular, os programas de televisão e do aparecimento do Laborarte. A década de 70 chega com a explosão de movimentos culturais emergentes que buscavam um porão comum para suas inconfidências, num momento em que jovens artistas viviam perigosamente entre o dedo provinciano acusador e a sombra da inquisição militaresca, mesmo que não fossem de esquerda. É quando “o Maranhão viu surgir, principalmente na cidade de São Luís, uma geração de compositores e cantores que foram claramente responsáveis pela disseminação da cultura popular que se fazia, em todo o estado” (TEIXEIRA, 2005, p. 12), através de sua música, o que Cesar Teixeira classificou como paradigma musical, qualificando seu conteúdo diferente, novo, quando afirma que “esse paradigma musical incluiu ritmos de bumba-meu-boi, divino, tambor de crioula e de mina, entre outros, caracterizando-se como música percussiva e adotando uma poética enriquecida pelo vocabulário popular [...]” (TEIXEIRA, 2005, p. 12).

A música produzida por esses artistas teve forte influência da cultura musical brasileira, fortalecendo assim a sonoridade e as composições dos poetas do Laborarte. O LP *Bandeira de Aço*, ícone da produção local, lançado em 1978 pela gravadora Marcos Pereira, deu maior visibilidade a arte popular maranhense.

### ***Bandeira de Aço (César Teixeira)***

*Se ela soubesse*

*Da areia que eu como*

*Ela nem perguntava*

*Se ela soubesse do pó da sereia*

*Ela nem se zangava*

*Vento na cumeeira nem dizia palavra...*

*Palavra, palavra...*  
*Mamãe eu tô com uma vontade louca*  
*De ver o dia sair pela boca*  
*De ver Maria cair da janela*  
*De ver besouro*  
*Ai, ai, besouro*  
*Mamãe eu tô com uma vontade louco*  
*De ver o dia sair pela bora*  
*De ver Maria cair da janela*  
*De ver lobisomem*  
*Ai, lobisomem...*  
*E ela nem se parece*  
*Como Nhozinho Chico Soldado*  
*Que na subida da bandeira*  
*Pensou que tava no mundo e era fundo de quintal*  
*Bandeira de aço, bandeira de aço,*  
*Bandeira de aço, bandeira de aço.*  
*Mamãe eu to com uma vontade louca,*  
*De ver o dia sair pela boca*  
*De ver Maria cair da janela*  
*De ver maresia,*  
*Ai, maresia...*

Essa Cultura Popular está formada por matizes étnicos que moldaram o povo maranhense, enriquecendo a diversidade musical, rítmica e de danças oriundas dessa fusão. Em São Luís são muitos ritmos e sonoridades, que compõem o gosto musical dos maranhenses. A diversidade musical e rítmica é imensa. Temos como os maiores expoentes dessa riqueza o Bumba-Meu-Boi, entranhado de vários sotaques, tais como: zabumba, matraca, orquestra, costa de mão e baixada.

O Tambor de Crioula oficializado em 2007 pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - como patrimônio cultural e imaterial da humanidade. Além do luxo dos blocos tradicionais, a farra estridente dos blocos sujos, a casinha da roça, os blocos afros, as tribos de índios, o coco, a dança do caroço e os blocos alternativos incluindo aqui “Fuzileiros da Fuzarca”. Destacar-se-á aqui a musicalidade das turmas de samba de São Luís dando ênfase às composições do bloco.

A partir da década de 1920, as diversidades das brincadeiras carnavalescas de São Luís consagram o carnaval do samba, onde Martins nos explica como se instalou o processo do carnaval sambista em São Luís.

O carnaval do samba em São Luís inicia-se com a formação das turmas de batucadas e se consolida com a canalização da maioria dos esforços carnavalescos para os desfiles oficiais das Escolas de Samba {...} a princípio não se falava exatamente de samba, mas de batucada, que, a rigor, são sinônimos. Foi como turma de batucada que se fundaram os primeiros blocos carnavalescos de São Luís, ao findar a década de 1920 (MARTINS, 2000, p113).

Segundo Martins (2000), as turmas que procuravam alternativas carnavalescas, eram marginalizados e enfrentavam repressões policiais quando tentava participar ativamente do carnaval, esse grupo era constituído basicamente de negros e pobres, elementos este percebido por Queiros (1958) também no Rio de Janeiro:

As camadas inferiores, principalmente os grupos de negros e de mulatos, estavam praticamente impedidas de se reunir e dançar nas ruas e avenidas centrais, e até mesmo nas ruas de seus bairros, podia apenas desempenhar o papel de expectadores ao longo das calçadas. Às vezes se revolta: grupos de funcionários subalternos, de artesãos, de operários, de doqueiros, aos quais se juntava toda uma turma de desempregados e de vagabundos, buscavam sambar nas proximidades das grandes artérias centrais, desafiando a polícia, o que terminava muitas vezes num conflito que podia chegar ao derramamento de sangue, considerado fatores de desordem, tal ousadia terminava sempre na cadeia (MARTINS, 2000, p. 44).

Cláudia Matos (1982) comenta que o samba é o elemento delineador da identidade desse grupo social como forma de lazer e brincadeira:

O samba era então a expressão de um determinado grupo social, da sua visão de mundo, da sua cultura e do lugar que ocupavam numa sociedade que os excluía socialmente e politicamente. Mas também, uma das formas que se formava a identidade desse grupo, ou seja, por meio do samba havia a identificação de experiências vividas e compartilhadas permitindo assim a sua identidade de classe (MATOS, p.34, 1982).

Com o decorrer do tempo, o talento e a originalidade desses brincantes, acabaram por vencer barreiras do preconceito, caindo assim no gosto popular, e foi a partir destas turmas de batucadas que se formaram os primeiros blocos carnavalescos de São Luís.

Sofrendo influências de vários festejos, os instrumentos de percussão como o pandeiro e o reco-reco podem ter sido herdados do Baralho e as nuances do Tambor de Crioula com sua convergência e o seu ‘semba’ tiveram sua contribuição.

Tendo uma rápida absorção, o samba alastrou-se na cidade, contribuindo para o surgimento da primeira turma de samba de São Luís, a Turma de Mangueira, situada no bairro do João Paulo, em 1929, conforme seu Paulo de Tarso. Com o surgimento da Turma da Mangueira, segundo Martins, “inicia-se um processo de proliferação do ritmo que se instalou nos diversos bairros da cidade, ora como bloco, ora como turma”.

Segundo Ananias Martins (2000):

[...] a princípio, quase nada difere aquelas que foram fundadas como turmas de batucada e continuaram se autodenominando blocos e turmas de samba que acabou virando escola, apesar de na história das escolas de samba se contarem os anos de bloco para demarcar o surgimento. (MARTINS, 2000, p. 24).

Reinando absoluto nas décadas de 1950 e 1960, os bailes de mascarados, foram perdendo espaço no carnaval de São Luís, aparecendo novas formas de brincar na folia de Momo, como nos esclarece Fábio Silva (2015):

As turmas de samba, os blocos, as escolas de samba começam a ganhar destaque graças a suas inovações. A rua, assim, vai se transformando no palco de ações de artistas, homens e mulheres que saíam nos dias momescos para participarem da mais importante festa brasileira. Notam-se ainda, nas ruas ludovicenses durante o carnaval, alguns transgressores com mascarados que desfilam suas caras horrendas com um toque de superioridade que só cabe àqueles audazes da ânsia de viver. “As máscaras são o espelho da transgressão no qual muitos foliões se veem e se admiram como se fosse o próprio mascarado” (SILVA, 2015, p.94).

Na década de 1970, as turmas de samba, irão agregar singularidades do carnaval carioca sob as influências das imagens televisivas em crescimento na cidade de São Luís. Segundo Ananias Martins, na metade da década de 1970 observa-se nas Escolas de Samba um processo de carioquização reiterando as novidades da Cidade Maravilhosa.

Dentre esses blocos e turmas de samba pode-se destacar: Águia do Samba, Os Lunáticos, Turma do Quinto, Flor do Samba, Vira-Lata, Turma do Samba, Pife-Pafe, e o bloco “FUZILEIROS DA FUZARCA” sediada atualmente no bairro Madre Deus, comunidade que nos determos mais a seguir. Nos primeiros anos de sua existência, o bloco Os Fuzileiros da Fuzarca cantava somente músicas de cantores de conhecimento nacional. A partir de 1950, o bloco começou a privilegiar seus próprios compositores como Cristóvão Alô Brasil, João Paletó, Caboclinho Henrique Sapo, entre outros. Compositores esses que enfatizaremos no terceiro capítulo.]

### **Hino dos Fuzileiros da Fuzarca (Luís Galinha Branca- 1936)**

Fuzileiros da Fuzarca  
 Tem sempre o seu valor  
 Que os descontentes de inveja  
 Morram de dor

Somos pobrezinhos  
 Somos pobrezinhos  
 Mas temos educação  
 Em toda parte,  
 que vamos causamos boa impressão

Essa marcha oficial era a música de entrada e saída dos encontros com outras brincadeiras, mas devido seu caráter ousado, segundo seu Waldemir Silva, nem sempre causava boa impressão:

Antigamente, os blocos tinham costume de visitar o outro em sua sede. Uma vez, nós fomos fazer uma visita para a Turma de Mangueira lá no João Paulo. Na hora de encerrar, da gente vir embora, cada bloco tinha seu hino, e os Fuzileiros tinha a sua marcha de guerra. Bom, aí nesse dia, quando se cantou esse hino lá na Turma de Mangueira, Messias chegou para cumprimentar a rapaziada e disse: - ‘pôxa, rapaziada, o nosso bloco aqui é tão amigo de vocês e vocês cantam uma marcha dessa falando de despeite, inveja. Nós aqui não temos inveja dos Fuzileiros’. Messias era um dos grandes compositores maranhenses que vivia lá no João Paulo. Ai, nós viemos embora dentro daquele clima, e quando foi no outro ano eu tirei uma marcha aqui e fomos lá. Era um pedido de desculpas. (SILVA apud JÚNIOR, 2002, p. 77 -78, grifo nosso).

Sob os versos das turmas de samba, representada aqui pelo bloco “Fuzileiros da Fuzarca” fecha-se aqui esse breve histórico sobre o Carnaval e suas origens. Mas continua-se a tratar da batucada maranhense nas próximas linhas para se descrever a magia, o colorido, as belezas e as peculiaridades da folia momesca em nosso Estado.

## 2.2 *O Bairro da Madre de Deus*: breve histórico

### 2.2.1 “A Madre Deus é um bem querer, coração batuca até se vê”

*Lá na vila que eu moro só tem bomba.  
 É realeza, salve a Madre Deus,  
 o samba é bom e o lugar é uma beleza.  
 (Baralho de Reis, Caboclinho – 1984)*

O bairro da Madre de Deus é conhecido por sua variedade cultural, contribuindo fervorosamente para o fortalecimento do carnaval de rua de São Luís, com o seu manancial de brincadeira, tais como: Sociedade Recreativa Cultural Escola de Samba Turma do Quinto, Bloco Organizado Grupo Sambista Caroçudo, Bloco Organizado Os Cobras das Estrelas, Bloco Organizado Mocidade Independente Dragões da Madre de Deus, Bloco Tradicional Príncipe de Roma, Vagabundos do Jegue, A Máquina de Descascar Alho, Bicho-Terra, C. de



Asa, Grupo de Samba e Pagode Regional 310 e os FUZILEIROS DA FUZARCA, grupo remanescente das turmas de samba e objeto de estudo deste presente trabalho. Segundo o historiador César Augusto Marques, foi construída em 04 de outubro de 1713 na localidade Santo Amaro, uma ermida para Nossa Senhora da Madre de Deus, Aurora da Vida.

Em 1730 essa ermida se torna “Casa dos Exercícios e Religiosa Recreação de Senhora da Nossa Senhora da Madre de Deus” sob o comando dos jesuítas com o objetivo de aprimorar estudos gerais de Teologia, Filosofia, Retórica, Gramática e outros. Em 1760, a Casa da Madre de Deus abrigou temporariamente a Governadoria do Estado e mais tarde tornou-se matriz do Hospital Militar. Atualmente, sobre os destroços dessa ermida, encontra-se o Hospital Tarquínio Lopes.

Em 1893, a fábrica Companhia de Fiação e Tecidos do Cânhamo foi inaugurada enriquecendo o parque industrial têxtil de São Luís que já se consagrava como o terceiro maior produtor e exportador do país e atraindo um grande número de pessoas para o bairro, oportunizando o aparecimento de outras fábricas, nas circunvizinhanças, como a Santa Amélia, Companhia de Fiação e Tecelagem São Luís e Martins Irmãos e Companhia.

Essas fábricas e a própria pesca gerava as únicas fontes de renda para a sobrevivência das famílias que residiam no bairro. Na década de 1960, esse complexo industrial sofreu uma degradingolada financeira ocasionando um enorme revés socioeconômico nessa comunidade. Com a implantação da Barragem do Bacanga durante o governo de José Sarney, houve uma reorganização na comunidade, atingindo principalmente aqueles moradores sujeitos à pesca de subsistência, com o objetivo de habitar outras zonas do Itaqui-Bacanga.

Antes da construção da Barragem do Bacanga, havia do lado de cá, da Madre Deus, a praia de Tabatinga, onde muitas embarcações, principalmente as pesqueiras, atracavam. A grande população marítima aventurava-se sobre pontes de madeiras. Havia também uma escadaria de alvenaria e uma rampa, que era uma espécie de ponte de madeira e que avançava para o mar. Com a construção desta barragem, muitas casas erguidas às margens do rio Bacanga foram demolidas, causando profundas mudanças na estrutura física, social e econômica do bairro da Madre Deus (CHAGAS JÚNIOR, 2002, p.37).

Ao longo das décadas, o bairro sofreu transformações, tanto no estilo de vida dos moradores, como em sua estrutura física, conforme nos aponta Mendengo Filho (2008 apud CARVALHO, 2001).

Mesmo com a predominância das condições desfavoráveis economicamente na Madre Deus, havia uma forte identidade cultural com um intenso calendário de atividades. As transformações ocorridas ao longo dos anos em decorrência das crises socioeconômicas alteraram a estrutura da organização comunitária neste bairro e ampliaram o sentido de comunidade.

Continua Mendengo Filho (2008 apud CARVALHO, 2001).

Desde a década de 80 já havia um Carnaval de rua no Largo do Caroçudo, com a participação dos intelectuais, artistas e envolvendo a comunidade, que passou a atrair outros grupos de manifestações populares e brincantes de outras áreas para em seguida surgir o Circuito de Rua, dada a efervescência dos grupos culturais locais, tais como: Caroçudo, Fuzileiros da Fuzarca, Sioux, Guarani, Os Cobras, Príncipe de Roma, Bandada Saudade, As Depravadas, URPA, Máquina de Descascar' alhos, Tambor de Crioula, Casinha da Roça, Cia de Teatro de Rua, Bloco Blofão, Canto Quente, dentre muitos outros.

Em 1991, as transformações aconteceram de forma mais rigorosa com o movimento de revitalização do Carnaval de rua, como nos relata José Pereira Godão:

A proposta do Circuito Carnavalesco São Pantaleão, guardado no baú desde 1984, fora aceita, em 1991, no ano seguinte à criação do Bicho Terra, pela recém-criada Associação Maranhense de Blocos, que também já não suportava mais tamanha indiferença do chamado carnaval oficial. E estreamos naquele domingo de chuva de expectativas para as nossas folias são-luisense. Rua do Norte, Passeio, Largo do Gavião e Caroçudo superlotados de gente (GODÃO, 2015).

As manifestações carnavalescas viram surgir uma nova alternativa de diversão, que fortaleceria a folia momesca ludovicense, esse Carnaval de rua foi ganhando força e se proliferou, constituindo-se então, o Circuito Madre de Deus/São Pantaleão.

A partir de 1997, com a implantação do primeiro Projeto “VIVA” – de Melhoria da Infraestrutura Urbana, patrocinado pelo Governo do Estado, sob o comando da governadora Roseana Sarney, foi feita a pavimentação de ruas e calçadas, saneamento e drenagem de esgotos, rede elétrica e telefônica subterrâneas, praças e teatro construídos, conforme nos relata Chagas Júnior (2002, p.39).

Tendo sido beneficiado com a implementação do primeiro VIVA - Projeto de Melhoria da Infraestrutura Urbana, que serviu de modelo para outros bairros, patrocinado pelo Governo do Estado do Maranhão, na pessoa da Governadora Roseana Sarney, a partir do ano de 1997, onde foi feita a pavimentação da avenida Rui Barbosa, construídos o Teatro de Arena Marciano Vieira Passos (na parte interna do CEPRAMA), uma praça no final do Morro do Querosene que levou o nome de “Estação da Máquina de Descascar' alho, a sede do Bumba-meu-boi da Madre Deus, reestruturada a localidade do festejo de São Pedro, com a construção em um lugar mais adequado de uma nova Capela, reformadas as praças da Saudade, São Lázaro e José Carlos Macieira...

No bairro da Madre de Deus, as manifestações culturais se organizavam antes mesmo da implantação do Projeto Viva, essa localidade tem em seu bojo cultural, brincadeiras tanto no período carnavalesco e junino como em festas de outros Santos e afins,

denotam certa identidade comunitária, que contribuíram para o reconhecimento de seu poder na organização e produção cultural.

Para Mendengo Filho (2008 apud CARVALHO, 2001, p.73).

O bairro da Madre Deus se caracteriza pelo agrupamento de casas em uma determinada localidade da área periférica da cidade, predominando uma população de baixo poder aquisitivo, vinculada por uma unidade geográfica e urbanística, onde a vida social se desenvolve próximo ao centro comercial e administrativo da capital, havendo uma maior facilidade do suprimento das necessidades básicas da população. Com as transformações urbanas na cidade de São Luís, este bairro passou a ter amplitude que alterou a organização comunitária, pois apresentava, originalmente, uma forte tradição de manifestações populares e posição de protesto aos grupos dominantes.

A feitura do Projeto Viva Madre Deus em parceria do governo do Estado com a comunidade principia uma intervenção da gestão pública com a cultura popular que para Mendengo Filho (2008 apud CARVALHO, 2001, p.74), “identifica-se como uma experiência que se propõe inovadora numa área de significativa produção cultural”.

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.

Letícia Cardoso (2008), na sua dissertação de mestrado ratifica essa intervenção política na Madre Deus sob o comando da governadora Roseana Sarney:

Ao referir-se ao “Projeto Viva Madre Deus”, subtende-se que a reforma infra estrutural do bairro foi pensada como pretexto para a difusão da “cultura popular”. Além disso, o fato de Roseana Sarney ter sido caracterizada como brincante do boi Barrica – e não de outra manifestação qualquer – revela mais que uma preferência pessoal da governadora por esse grupo cultural. Simbolicamente demonstra a sua ligação com os amigos Luís Bulcão e José Pereira Godão, compositores do Boi Barrica (CARDOSO, 2008, p. 134).

Alguns moradores da área viram essa intervenção pública como uma forma do governo manipular a cultura local:

“Muita parte do bairro ficou esquecida desse projeto. Valorizaram apenas o que mais interessava a eles. Muitas ruas e becos ainda continuam como antigamente. Só ajertaram lá na frente, aqui para trás nada” (FLOR RAMOS).

“Esse negócio de Viva, só beneficiou algumas brincadeiras. Só aquelas que mais encantaram a governadora Roseana. Muitas até hoje fazem parte do Circuito de Rua, mas só recebem uma coisinha de cachê” (RONALDO SILVA).

Na verdade, essa intervenção política não agradou a “gregos e troianos” da comunidade madredevina, suscitando nos moradores certo desconforto frente a essas transformações. Principalmente naqueles que não foram agraciados pela ação pública.

Conforme Mendengo Filho (2008 apud CARVALHO, 2001, p.135).

O Projeto Viva, melhorou a infraestrutura apenas nas áreas onde havia maior concentração das manifestações populares, como o teatro de arena do Ceprama, as praças, e Largo do Caroçudo. O restante da comunidade ficou de fora dessas ações implantadas no Projeto Viva.

Mais outros moradores daquela área, como seu Leopoldo e seu Crismâncio acreditam que o Projeto veio mesmo para melhorar a comunidade e exaltar a cultura popular como veremos nos depoimentos a seguir:

“Minha filha, a Madre Deus estava pobre, pobre. Ninguém dava nada por ela. As brincadeiras aqui estavam quase defilhando. Ninguém olhava pra nós. Esse projeto veio mostrar nós ‘pro’ mundo. Fiquei muito feliz com todo esse alvoroço na melhoria do nosso bairro” (LEOPOLDO SILVEIRA).

“Agora temos orgulho de mostrar nossa comunidade. Está tudo muito legal. As ruas asfaltadas, não tem aquele monte de fios espalhados na fiação elétrica. Os bares estão organizados. Tudo limpinho. Dá de ficar na porta até mais tarde conversando com os amigos e admirando tudo isso aqui. A Madre é Cultural” (CRISMÂNCIO CANTANHEDE).

Além da Madre Deus, outras comunidades foram beneficiadas pelo Projeto Viva, tais como: Anjo da Guarda, Liberdade, Maracanã, Maioba, João Paulo, Monte Castelo, Vinhais, Bairro de Fátima, Angelim e Cidade Operária, vislumbrando não só o melhoramento arquitetônico e valorização das brincadeiras, mas também apresentando o Estado como grande provedor da cultura e das manifestações populares. Esse “Vivas” tornaram-se espaço propagadores das intervenções do Estado nas manifestações culturais de nosso estado, “constituindo ambientes próprios para a difusão\encenações de formas simbólicas próprias do poder” (CARDOSO, 2008, p.130).

Nesse breve histórico sobre o bairro da Madre Deus, destacam-se alguns parâmetros para a discussão a respeito desse sistema de trocas entre cultura popular e a intervenção política do Estado. Ressaltamos a pertinência de reflexões tratem deste assunto, farto em valores, oportunizando o surgimento de uma crítica construtiva sobre a representatividade do Estado.

A seguir, destacam-se algumas brincadeiras da comunidade Madre Deus, que fazem parte desse universo cultural ludovicense. Dentre esses grupos, destacaremos a musicalidade da Escola de Samba Turma do Quinto, o Bloco Tradicional Príncipe de Roma e o Bicho Terra.

**FIGURA 3** - Bailado da porta bandeira e mestre sala da Turma do Quinto



**Fonte:** Imirante.com

### 2.2.2 *Sociedade Recreativa Cultural Escola de Samba Turma do Quinto: a voz dos Compositores Madredevinos*

Em 1939, a Sociedade Recreativa Cultural Escola de Samba Turma de Quinto desfila pela primeira vez percorrendo as ruas da Madre Deus na folia momesca.

Foi no Sítio Piranhenga que um grupo de amigos teve a ideia de criar uma brincadeira que se apresentasse no carnaval. E com 25 componentes trajando azul escuro e amarelo claro percorreu as ruas do bairro cantando e sambando ao som da música do Virador, que dizia: “*É tumba\É tumba, mas não é tumba real\O Quinto está parecendo com o batalhão naval.*”

Não se tem uma data precisa de sua fundação. Segundo Chagas Júnior (2004), essa data é contraditória, alguns jornais falam do ano de 1939, enquanto alguns escritos baseados na memória oral da velha-guarda madredevina afirmam que seja o dia 25 de dezembro de 1940.

No meio dessa roda de amigos que batucavam e cantarolavam no canto do Maguari, havia compositores de primeira linha cujos sambas ecoam até hoje nas principais rodas de samba do Estado, quiçá do Brasil.

Dentre esses poetas estava Bibi Silva, Caboquinho, Cristóvão “Alô Brasil”, Cuité, Luís de França e Paletó que serviriam de influência musical anos mais tarde para uma nova geração de compositores madredevinos, que com seus sambas elevaram a Turma do Quinto como um dos maiores expoentes do carnaval maranhense.

Essa nova geração composta por Luís Bulcão, Zé Pereira Godão, Henrique Reis dentre outros abrilhantaram a folia maranhenses com seus belos poemas de samba. A seguir alguns dos sambas-enredo de autoria dessa nova geração.

Em 1983, a Sociedade Recreativa Cultural Escola de Samba Turma do Quinto homenageia o saudoso poeta maranhense João Batista do Vale. Destacando a música de “Teresina a São Luís” feita por ele em parceria com Helena Gonzaga.

O poeta nascido em Pedreiras é criador de mais de 400 (quatrocentas) músicas, versou em suas letras temas rurais, misturando os ritmos: baião, xaxado, xote, entre outros. O Show Opinião no Rio de Janeiro em 1964, o consagrou no cenário musical como o compositor da música Carcará. Popularizou-se ao lado de grandes nomes como: Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, Maria Bethânia, Zé Kéti, Nara Leão, Miúcha e, Chico Buarque. Em 2001, foi eleito o “Maranhense do Século XX”.

Nesse ano a Sociedade Recreativa Cultural Escola de Samba Turma do Quinto obteve o título de campeã do carnaval.

**Enredo: Tanto queima como atrasa – 1983**

**Autores do Samba: Zé Pereira Godão – Luís Bulcão**

**Intérprete: Gabriel Melônio**

A cidade vai balançar  
 Toda avenida eu sei que está pegando fogo  
 Quem joga lenha nessa massa  
 É o Quinto de novo  
 Que pega o trem em Teresina  
 Vem clareando Caxias, rios, campos e quintais  
 No sonho, ô! Na luta!  
 Pra levantar a poeira  
 Neste carnaval  
 E lá vai o trem  
 Ora! Deixa a macumba tocar  
 O carimbo da Jandira  
 O terecô de Sinhá  
 Meu Deus do céu

Tem tanta lenha pra queimar!  
 (E quando...)  
 Quando correrem os trilhos do amanhecer  
 Maracanã voando há de ver  
 Perizes solto pelo ar  
 Que os clarins de Rosário anunciaram  
 Que o circo que se vê na estrada  
 É São Luís  
 E lá vou eu!  
 Eu sou mais eu  
 Eu vou assim soltando brasa  
 Tanto queima como atrasa  
 Eu sou cigano, viajante  
 Eu sou o trem, eu sou a luz  
 Que veio incendiar  
 Oh, João! Vale quem tem!  
 A Madre Deus na rua  
 Vai brincar de trem

**Enredo: Poema Sujo – 1985**

**Autor do Samba: César Teixeira**

**Intérprete: Gabriel Melônio**

Exilado na Argentina, o poeta maranhense Ferreira Gullar, divulga em 1975 o Poema Sujo. Poema esse que serviu de fonte de inspiração para o enredo da Escola Madredequina no ano de 1985. Nesse carnaval a Escola de Samba conquistou o vice-campeonato devido a um dos quesitos de julgamento, o Samba Enredo, ter recebido a nota 7.0.

Tá pegando fogo a multidão  
 Que no espelho do poeta viajou  
 Ô ô ô ô ilusão  
 Tem águia no exílio do condor  
 Uirá vem sonhar de novo  
 Hoje a fome é do povo  
 Como o céu é do urubu  
 E os guerreiros continuam vivos  
 No cocar do Uirapuru  
 É pahí Aukê! Vamos guerrear  
 Pra sobreviver Akomabu Babá  
 (E salve! Salve!)  
 Salve as mulheres da Zona  
 Que também choram nas praças de maio

Pelas crianças negadas  
 E as estrelas torturadas  
 Numa traição dos raios  
 Salve do lixo e da lama  
 Essa voz que nos chama  
 Nas margens do rio anil  
 E o Timbiras devorados  
 Pelos faraós do meu Brasil  
 (Pois é!)  
 Tem reco-reco e caçarola pra tocar  
 - “e o canário nem- seu- Souza”  
 Trá lá lá lá lá!

**Enredo: Ali Babão e o Ladrão - 1986**

**Autores do Samba: Marquinhos Duailibe - Jorge Luís – Ivanildo**

**Ewerton – Wellington Reis – Henrique Duailibe**

**Intérprete: Gabriel Melônio**

Revoltados pelo vice-campeonato do ano anterior, a Sociedade Recreativa Cultura Escola de Samba Turma do Quinto, leva para o carnaval em 1986, o enredo em forma de protesto e com dose de ironia, conquistando o título de campeã do carnaval.

Quem quer comprar  
 Quem vai querer  
 Temos sete vezes sete  
 Maravilhas pra vender  
 (Só deu sete)  
 Sete cores de um arco-iris luminoso  
 Sete letras que escrevem a nossa ilha  
 Sete vezes como conta o mentiroso  
 Temos sete maravilhas  
 E na avenida da ilusão  
 Se varre o lixo com ironia  
 Quando aparece Ali Babão  
 No reino da fantasia  
 Abre-te Sésamo  
 Abre o envelope  
 Pois na hora que se julga  
 Se prepara mais um golpe  
 (E hoje tem)  
 Hoje tem marmelada  
 Claro que tem!



Hoje tem futebol  
 Claro que tem!  
 E o palhaço o que é afinal  
 É um ladrão de carnaval  
 Mas na vida nem tudo é carnaval  
 Na avenida o Quinto é imortal  
 Quem pensa fácil ao povo enganar  
 Quinto é povo, povo é Quinto  
 Grito em qualquer lugar

### **Madre Deus de Festejos e Festanças – 2015**

**Compositores: Zé Lopes, Gilvan da Mocidade e Wallace Godinho**

**Intérprete: Gabriel Melônio**

Nesse enredo, a Sociedade Recreativa Cultura Escola de Samba Turma do Quinto adentrou na avenida contando a história do bairro, onde está sediada, o Madre Deus. Bairro boêmio, conhecido por sua variedade cultural, foi cantado em versos, apresentando a diversidade das manifestações culturais existentes em seu bojo. Na classificação oficial do desfile das Escolas de Samba obteve a 4ª colocação.

Aurora da vida clareou  
 Na Ponta de Santo Amaro  
 E essa luz divina fez nascer  
 A Madre Deus, vitrine cultural  
 Religiosa, cheia de amor  
 Tambor de mina, Casa de Nagô  
 É São João! Meu boi balança  
 No carnaval vem pra festança  
 Meu ponto de guda é você  
 “carociando” com a Explosão TQ  
 Natalina da Paixão  
 Ladainha pra Sebastião ô...  
 Barricando vou fuzarquiar  
 Não enxiriza o Bicho vai passar  
 Divina, Mãe Senhora  
 O mar sempre este aos teus pés  
 A chama do Dragão  
 Vem das estrelas  
 Ao som do 310  
 Com essa Máquina vou descascar  
 Vou fazer fuá, vou ficar a mil

Voanda alto com meu Sabiá  
 Na voz de Vavá  
 Alô, Alô Brasil.  
 Vem da Saudade essa emoção  
 Azul e branco é meu coração  
 Turma do Quinto é de enlouquecer  
 A deusa do samba é você!  
*Enlouquecer*  
*A deusa do samba é você!*

### **S.R.C.E.S. TURMA DO QUINTO – CARNAVAL 2016**

#### **“O Anjo Gabriel, uma canção da Madre Deus”**

**Autores: Luís Bulcão, José Pereira Godão e Inácio Pinheiro**

Em homenagem ao cantor Gabriel Melônio, a Escola contou a trajetória artística e musical do intérprete oficial da agremiação há 39 anos. O samba destaca a paixão do artista pela cantora Elis Regina e pela Turma do Quinto. Consagrou-se campeã do carnaval.

A vila é só alegria  
 Vamos comemorar  
 Um anjo cabelos grisalhos  
 De orvalhos, como noites de luar  
 Com o braço do meu violão te abraço  
 Carinhos dos sambas que eu te fiz  
 Dos blocos e charangas, teu fofão  
 É pura fascinação de Elis  
 És carnaval desde criança  
 A tua infância revelou  
 Príncipe da voz, canta hoje pra nos  
 Teu coração é um cântaro de amor  
 Eu sou Quinto  
 E nunca deixarei de ser  
 Azul e branco é o nosso manto  
 Madre Divina, serei sempre até morrer  
 Hinos de amor, teu canto coral  
 Mestre, da interpretação  
 São teus amores, Flamengo e Sampaio  
 Juntam-se à Vera no teu coração  
 De mãos dadas para o céu  
 És nosso anjo Gabriel  
 Uma latina oração  
 Santo de casa, faz milagre na canção

Minha mãe divina, vem abençoar  
Meu Gabi querido  
Vamos festejar

A leitura dessas composições nos leva a navegar em mares profundos, turbulentos e enigmáticos desse gênero musical que por muitas décadas foi rotulado de coisa de preto e pobre, marginalizando-o. Através da Turma do Quinto, ele ainda reina absoluto, inspirando os baluartes madredevinos a traduzirem em palavras, letras e música, as lutas e protestos do povo maranhense.

### 2.2.3 *Bloco Tradicional Príncipe de Roma: luxo e esplendor no carnaval maranhense*

**FIGURA 4** - Bloco Tradicional Príncipe de Rua na Passarela do Samba no Anel Viário 2015



Os blocos tradicionais apareceram na primeira metade do século XX, a princípio era conhecido como Bloco de Ritmos ou Blocos de Tambor Grande, devido a sua cadência rítmica e pela utilização de grandes tambores coberto com couro de bode. A sonoridade dos blocos é propagada pelos contratempos, retintas, reco-recos, tambores, agogôs, afoxés, ganzás e rocas, instrumentos do estilo africano.

Os Blocos Tradicionais desfilam no Circuito Madre Deus e também na Passarela do Samba localizada no Anel Viário. Desfiles estes que são diferenciados de acordo com o espaço geográfico. Na Passarela do Samba, os Blocos Tradicionais se apresentam durante 20 minutos para uma comissão julgadora em busca do título de campeão do carnaval.

Nesse espaço, as agremiações estão impecavelmente arrumadas e organizadas, afinal, estarão na concorrência com os outros no almejado prêmio de campeão do carnaval. Na rua, os blocos tradicionais estão mais leves e se deixam levar pelo amor a sua agremiação e utilizam esse espaço para um divertimento casual que inebria os seus brincantes nos dias da folia.

A Prefeitura de São Luís oficializou o dia 08 de maio como o Dia Municipal do Bloco Tradicional, homenagem ao Mestre Walmir, comandante do bloco Os Foliões, fundado em 1976. A Região Metropolitana de São Luís que inclui São José de Ribamar e Paço do Lumiar possui 48 blocos tradicionais espalhados em vários bairros dessas comunidades.

Sediada atualmente no bairro da Madre de Deus, o bloco Tradicional Príncipe de Roma, vencedor de vários títulos, levou para a avenida letras bem construídas e melodias de fácil aceitação, compostas por Luís Bulcão e interpretadas por Gabriel Melônio, Inácio Pinheiro e Roberto Brandão.

**Música Tema: As Águas da Fonte do Ribeirão - 2010**

Compositor: Wallace Godinho

Intérprete: Gabriel Melônio

O enredo do bloco declama a Fonte do Ribeirão, construída em 1796, durante o governo de Fernando de Noronha. É considerada um dos pontos turísticos mais importantes da cidade de São Luís. O bloco faz uma viagem na Passarela do Samba revelando as lendas e os mistérios que brota da Fonte do Ribeirão. A colocação do bloco foi a 7ª colocação.

**Água que desce da fonte**  
 Água Que Desce Da Fonte  
 Que Vêm Das Entranhas Do Chão  
 Fonte De Tantos Mistérios  
 Ribeirão De Louvores  
 De Tantos Mistérios  
 E De Tantos Amores.  
 O Tempo Que Te Viu Nascer  
 Com Tão Soberba Sina  
 Sou Teu Príncipe Menina  
 Afagando Tuas Águas Com As Mãos  
 Então Porque Choras  
 De Paixão Ou De Saudades  
 Talvez Seja Por Amor  
 Manjedoura Da Cidade  
 Eu Sei Tu Serás Eterna

Enquanto O Sol Brilhar  
Se Mostra Tão Bela  
Sobre A Luz Do Luar  
Quando Desliza Serena  
Pros Braços Do Mar

Música Tema: **Herói da Batalhão de Confetes - 2002**

Composição: Luís Bulcão

Intérprete: Gabriel Melônio

Naquele pedacinho de papel  
Eu escreví te amo  
Ainda sinto cheiro de jasmin  
Dos beijos que você negou pra mim  
Lá, Lá, Lá, Lá  
Agora é alegria  
São outros carnavais  
Meu coração por você não bate mais  
Há uma canção no ar  
Sorri quem aprendeu sofrer  
Em cada confete colorido  
Há um sorriso de quem sente um bem-querer  
Eu sou, eu sou o PRÍNCIPE DE ROMA  
Chegou, chegou alegre, vem cantar  
Lá, Lá, Lá, Lá  
Dos beijos da batalha de confete  
Um novo amor renascerá

Aos sons dos contratempos, retintas, reco-recos, tambores, agogôs, afoxés e ganzás, os blocos tradicionais celebram a folia de Momo, contagiando seus expectadores, seduzindo-os com os acordes e melodias de suas batucadas na Passarela do Samba, nas praças e ruas maranhenses, sob as bênçãos do deus Apolo.

#### 2.2.4 *Bicho Terra*: explosão de ritmo

**FIGURA 5 - Folia do Bicho – 2014**

**Fonte:** [Rádios.ebc.com.br](http://Rádios.ebc.com.br)

Sob o comando de José Pereira Godão, o Bicho Terra faz parte do Carnaval de São Luís desde 1990, ano que estreou o musical carnavalesco “Bicho-Terra – Peleja e Folia” Nesse mesmo ano, teve sua primeira gravação em vinil, com o disco Guizos.

Uma das mais significativas manifestações populares do Maranhão, o Bicho Terra é resultante de uma mistura de ritmos: Tribo de Índio, Baralho, Samba, Frevo, Tambor de Crioula, Marcha e Bloco de Ritmo.

A sonoridade múltipla do bloco ecoa nas ladeiras, becos, ruas e praças da cidade empolgando e arrastando multidões inebriadas por seus batuques e coreografias. Suas composições são de autoria de José Pereira Godão e Luís Bulcão e interpretadas pelos cantores Inácio Pinheiro e Roberto Brandão.

Essa música interpretada por Inácio Pinheiro e Roberto Brandão fala de uma menina moradora do bairro da Madre Deus com atributos físicos de causa inveja e cortejada pelos homens do bairro.

**Música: Gostosa (2002)**

**Composição: Luís Bulcão**

Enlouqueço, amor

Com essa menina com cheirinho de praia

Eu não consigo me controlar  
Esse ciúme vai às raias da loucura  
Quando ela passa com graça  
Fazendo pirraça e a turma na praça  
Fazendo fiu,fiu, fiu,fiu e dizendo:  
É gostosa, é gostosa  
É gostosa, parece um avião  
Meu coração explodir

Nessa riquíssima viagem cultural maranhense cercada por tambores, retintas, tribos de índios, corsos e fofões, deixo-me embalar por esses ritmos e coreografias. E descendo a ladeira em pedras de cantaria, cantarolando os poetas e sambistas que me trazem o deleite d'alma com suas belas canções. Vislumbro o descortinar dessa grande peça, imaginado um desfecho feliz. E plagiando o poeta: “Vou descendo a cidade, pra mostrar pra essa gente, o que é sambar de verdade.”

### CAPÍTULO III - *FUZILEIROS*: 80 anos de Fuzarca

O terceiro capítulo versa sobre as transformações ocorridas na turma de samba Os Fuzileiros da Fuzarca. Para tanto, levamos em consideração a dizibilidade pautada na oralidade dos bambas da nossa mais antiga turma de samba do Carnaval de São Luís.

Pesquisar a fuzarca de 80 anos do grupo a partir das memórias e narrativas de seus próprios integrantes serviu de suporte para o entendimento das identidades coletivas e do reconhecimento do homem como ser no mundo. A construção desse capítulo foi feita a partir da fundamentação teórica assentada nas discussões sobre memória e oralidade baseada nos trabalhos de Pierre Nora, Paul Thompson, Verena Alberti, Lucília Delgado, dentre outros.

Numa abordagem etnográfica, traçou-se a história do bloco a partir do ponto de vista de seus próprios integrantes. Concentraram-se nossa investigação no período da gênese do grupo, privilegiando como fonte o discurso dos fundadores, colaboradores e testemunhas do seu processo de criação e crescimento.

Os relatos serviram para compreender o contexto histórico da condição humana e social, tanto anterior, quanto a atual dos agentes envolvidos no processo de transformação ocorrido no bloco “Os Fuzileiros da Fuzarca”, que diferente das turmas de sambas da década de 1930, conseguiu sobreviver às modificações do tempo.

Apontado como um bloco carnavalesco da terceira idade, explorou-se essas “memórias de velhos” como aporte para se entender os mecanismos acionados para preservar e transmitir às atuais gerações de fuzarqueros.

Apresenta-se nesse capítulo o processo de fundação do bloco, os primeiros sambistas e as primeiras composições, enfatizando a passagem de grandes compositores como Cristóvão “Alô Brasil” e “Paletó”, as transformações alvinegras, o ritmo da fuzarca, onde ressalta-se o samba da década de 1930\1940.

As histórias foram narradas pelos próprios brincantes, na tentativa de preservar e transmitir suas heranças e tradições fuzarqueras e os conteúdos do passado dessa agremiação. Utilizou-se a História Oral como possibilidade de reconstrução da história através das informações desses sujeitos, que segundo Portelli (1997), essas narrativas estão impregnadas de significações pertinentes no decorrer da vida.

Para Thompson (1992) a história oral é uma história construída em torno de pessoas:

Ela lança a vida para dentro da própria história e isso alarga seu campo de ação. Admite heróis vindos não só dentre os líderes, mas dentre a maioria



desconhecida do povo. Estimula professores e alunos a se tornarem companheiros de trabalho. Traz a história para dentro da comunidade e extrai a história de dentro da comunidade. Ajuda os menos privilegiados, e especialmente os idosos, a conquistar dignidade e autoconfiança. Propicia o contato – e, pois, a compreensão – entre classes sociais e entre gerações. E para cada um dos historiadores e outros que partilhem das mesmas intenções, ela pode dar um sentimento de pertencer a determinado lugar e a determinada época. Em suma, contribui para formar seres humanos mais completos. Paralelamente, a história oral propõe um desafio aos mitos consagrados da história, ao juízo autoritário inerente a sua tradição. E oferece os meios para uma transformação radical no sentido social da história (THOMPSON, 1992, p. 44).

No livro “Tradição Viva”, Ki-Zerbo (1980, p.13), descreve a importância da transmissão oral e do conhecimento pela experiência:

A memória das pessoas da minha geração, sobretudo a dos povos de tradição oral, que não podiam apoiar-se na escrita é de uma fidelidade e de uma precisão prodigiosas. Desde a infância éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem. Tudo lá estava nos menores detalhes: o cenário, as palavras, os personagens e até as roupas. (...) para descrever uma cena, só preciso revivê-la. E se uma história me foi contada por alguém, minha memória não registrou somente seu conteúdo, mas toda a cena – a atitude do narrador, sua roupa, seus gestos, sua mímica e os ruídos do ambiente.

Sendo assim, Martins (2000, p.13) defende que:

A memória é uma construção simbólica sobre o passado, sob o olhar do presente e em constante movimento e atualização, acompanhando as mudanças na sociedade e nos grupos que dela se empoderam; e é também um lugar de disputa desses grupos por legitimidade, transmissão e perpetuação no espaço público.

Neves (2005) relata a importância da memória como construção simbólica:

[...] a memória constitui-se como forma de preservação e retenção do tempo, salvando-o do esquecimento e da perda. Portanto, História e memória, por meio de uma inter-relação dinâmica, são suportes das identidades individuais e coletivas (...) constituem-se fundamento, em substrato identificador do tecido social. Povos desprovidos de lembranças correm o risco de não saberem quem são. Neste sentido, à abundância de estudos sobre a memória seduziu a história e, no limite, modificou – lhe a maneira de escrevê-la (NEVES, 2005, p. 17).

É importante ressaltar que o presente capítulo foi realizado a partir do material coletado das entrevistas com os integrantes do bloco, registros fotográficos, observações da brincadeira, visita a sede do bloco, além de pesquisas bibliográficas no arquivo da agremiação, na Biblioteca Benedito Leite e em vários jornais da época. Em todos os depoimentos dos fuzarqueiros procuraremos transcrevê-los fielmente no sentido de que o

leitor possa compreender a trajetória do bloco a partir da visão dos próprios sujeitos envolvidos.

Para que se entenda como seus partícipes preservam e transmitem suas heranças identitárias e tradições nesses seus oitenta anos oriundos dos remanescentes das turmas de samba da década de 1930, a identidade cultural do bloco será contada a partir da oralidade e memória de seus protagonistas.

É nesta perspectiva, através da valorização dos portadores de uma memória, que o carnaval maranhense pode ser representado e reconstruído historicamente pelo bloco “Fuzileiros da Fuzarca”. Como memória coletiva, torna-se muito mais que uma lembrança pessoal, mas parte de uma história comum. São estes significados compartilhados que os fuzarqueiros de hoje, com suas múltiplas experiências pessoais, herdaram, usam, transformam, adicionam e transmitem, seguindo o conceito de cultura para Firth Hannerz (1987).

E partilhar das memórias e narrativas orais daqueles que vivenciam o carnaval maranhense, é deixar-se levar ao sabor de um bom samba, fechar os olhos e curtir a canção.

### 3.1 *Caminhadas Fuzarqueiras*

*“Ai, ai, ai... Eu vou descer pra cidade  
Eu vou mostrar pra essa gente o que é sambar de verdade...  
” (Caboclinho)*

E quando vou caminhando rumo à sede dos Fuzileiros, transitando pelas ruas que conheço desde que me “entendo por gente”, recordo-me muito bem, que eram nelas que agora volto a percorrer com certo saudosismo, o que eu e minha turma de amigas brincávamos de queimado, canção, amarelinha<sup>14</sup> e tantas outras cantorias alegres de adolescentes.

Revido amigos, cumprimento alguns conhecidos e continuo no meu caminhar, descendo e subindo as ladeiras das ruas próximas da Madre Deus, bairro onde fica a sede do bloco, já tantas vezes aqui mencionada.

Quando passo na Praça da Saudade – popularmente conhecida como a Praça do Cemitério, meu coração bate um pouco mais forte: “Bum, Bum, Bum,” dá a sensação de um pequeno surdo<sup>15</sup> acoplado no peito. Era naquele espaço que brincava muitos carnavais e me assustava outras tantas vezes com os velhos fofões<sup>16</sup>, me lambuzava nos blocos de sujios e

<sup>14</sup> Tradicionais brincadeiras de rua, passadas de gerações para gerações no cotidiano popular maranhense.

<sup>15</sup> Instrumento musical de percussão.

<sup>16</sup> Personagem do Carnaval Maranhense composto de fantasia com macacão largo de tecido chita e máscara rudimentar confeccionada em papel machê.

dancei com a Banda da Saudade os “*rits*” carnavalescos que embalavam os brincantes na folia de Momo, num êxtase indescritível e ímpar.

Seguindo em direção à Madre Deus, chego à encruzilhada da Rua do Norte com a Avenida Ribamar Pinheiro, assobio Sampa<sup>17</sup>. Conheço aquele espaço, saboreio as lembranças vividas ali. E continuo minha caminhada, o que me lembra de Magnani (2000, p. 36) que afirma a caminhada “pelo efeito de estranhamento que induz, permite treinar e dirigir o olhar para uma realidade inicialmente tida como familiar e conhecida”.

É preciso estar atenta ao que acontece nesse cenário, assim sigo com um olhar pormenorizado, olhar de pesquisadora. Adentro o bairro sem apressar os passos, observo sua complexidade, seus moradores, sua gente. Na avenida Rui Barbosa, tento imaginar o portão de acesso ao bairro nas primeiras décadas do séc. XX, cuja localização ficava próxima à esquina do Beco do Gavião (Avenida Ribamar Fiquene).

Conhecida afetosamente como Largo do Caroçudo<sup>18</sup>, esse pequeno e fervilhante espaço cultural muito me traz boas lembranças carnavalescas, um tempo que brincávamos despreziosos a folia momesca. Rodó, blocos de sujos e a disputa com nosso rival maior de todos os blocos organizados: o Unidos de São Roque era garantia de um bom enredo nas terras caroçudianas. Resguardo em minha memória um tempo que não quero que evapore. Posso ainda num fechar de olhos vivenciar aqueles momentos...

O pesquisador Fábio Silva (2015) relata que o ato de lembrar e a sedução das lembranças tornam-se a resistência ao expurgo da nossa vivência. Talvez minha memória esteja lutando contra esse expurgo, esse vazio temporal que insiste em me acorrentar.

Segundo o autor, a memória é a forma eficaz de se manterem vivas as lembranças:

A memória é uma arma eficaz na luta contra a imposição do imediatismo, contra o vazio temporal imposto pelo apagamento do vivido, é a forma coerente de manter vivas as lembranças, acendendo as luzes do passado. Assim, nossas lembranças em relação às festas carnavalescas não podem ser trocadas como fantasias que são vestidas e logo descartadas – se isso acontecer, o folião entrará em outro bloco. As lembranças devem ser evocação de vida, ou mesmo convocação da vida, pois o ato de contar é experimentar lembranças e celebrar, até mesmo na dor, aquilo que foi lembrado. Celebram-se, portanto, as lembranças do Carnaval do passado enquanto se brinca o Carnaval no presente – que um dia também será a lembrança do passado (SILVA, 2015, p.15)

---

<sup>17</sup> Música do cantor e compositor baiano Caetano Veloso, ano de 1978, álbum Muito – Dentro da Estrela Azulada.

<sup>18</sup> Região do bairro da Madre Deus, onde regularmente acontecem as festividades Juninas e Carnavalescas.

Ter o bloco Fuzileiros da Fuzarca como objeto de estudo desta dissertação é acender as luzes do passado através das inúmeras histórias que aqui foram bem explanadas, numa tentativa de reação contra a perda irreversível da nossa identidade, legitimando o nosso existir, cheios de sentimentos nobres, como a própria saudade do que se tem como bom.

Nessa caminhada pelo bairro da Madre Deus deu para perceber que não estou em busca apenas das narrativas e memórias dos integrantes do bloco, mas também reviro do meu próprio baú as minhas reminiscências carnavalescas. Sigo em frente em minha andança, desenhando as paisagens. Observando o cotidiano dessa comunidade. O menino que empina papagaio, o barzinho com alguns fregueses que conversam animadamente entre um gole e outro de cerveja ou mesmo uma pinga. Uma senhora com bobies<sup>19</sup> na cabeça reclamando de alguma coisa, a moça montando sua barraquinha de churrasco, crianças e seus cachorros transitando de um lado e outro da avenida.

Brincam na melhor parte do bairro, como me confidenciara uma moradora, referindo-se a infraestrutura da avenida pós Projeto Viva. Talvez tenha razão, se compararmos com as ruas da comunidade que dão acesso ao Itaqui-Bacanga, onde o projeto não chegou. É um lugar de estranhamento essa Madre Deus. Um espaço geograficamente homogêneo, mas formado por recortes sociais que ora exclui, ora interpenetram seus próprios moradores. Côncavo e convexo madredevino.

E tentando compreender esse universo tão complexo, sigo rumo a sede dos Fuzileiros, levando caderno, gravador, caneta, câmera fotográfica e a vontade de me deleitar com as histórias, oralidades e memória que embalam esse museu vivo de nossa cultura popular. Nesse processo, lembro-me de Verena Alberti (2005) que nos aponta que ‘fazer história oral não é simplesmente sair com um gravador em punho, algumas perguntas na cabeça’. É uma investigação científica.

Aos poucos ao seguir e me aproximando da sede dos Fuzileiros, uma casa típica do subúrbio de São Luís, pintada de branco e preto, claro! Subindo as escadas devagar, no corredor de acesso à casa, sou recebida por dona Graça, atual presidente do bloco, com um caloroso abraço e juntas fomos para o interior da sede onde os integrantes da brincadeira me aguardavam com uma garrafa de café e bolo de tapioca. Estivera gulosa, não pelos quitutes, mas pelas experiências carnavalescas que me foram carinhosamente narradas, levando-me ao universo magnânimo da palavra que segundo Ki-Zerbo (1980), a fala humana como poder de criação, como agente ativo da magia.

---

<sup>19</sup> Rolinhos de plásticos que são usados para: alisar, cachear e dar volume nos cabelos.

Para mim, pesquisar o bloco Fuzileiros da Fuzarca é mergulhar em minhas memórias e trazer à tona muitas fagulhas de um tempo que me faz suspirar de saudades. Então vamos à história dos Fuzileiros!!!!

### 3.2 Primícias Fuzarqueiras

Na Rua Antônio Rayol, no centro de São Luís, nasceu a ideia de criar um bloco com a pretensão de brincar no Carnaval. Nesse animado grupo de amigos estavam Raimundo Silva Amaral, João Santos – o Piche, José João, Vitório Pereira – o Sabiá e o quarteto de irmãos Silva: Sandoval Silva, Manuel Silva – o Guaju, Astrogildo Silva, da Silva, Cristóvão Colombo da Silva – o Alô Brasil, entre outros.

A intenção era sair batucando e cantando pelas ruas da cidade, conforme nos relata seu Euzébio Amaral:

na verdade, minha filha, queríamos mesmo era jogar conversa fora e bebericar. Era uma forma de brincar com os amigos e nos divertir. Fazer uma batucada pelas ruas do centro. Esse era o nosso objetivo: ter um bloco para cair na gandaia. (AMARAL, 2004).

Essas ruas do centro eram habitadas por famílias de classe média de São Luís, nos anos 30 e 40. Neste sentido, o bloco Os Fuzileiros da Fuzarca apareceu no cenário carnavalesco do Maranhão vale ressaltar que os blocos foram em São Luís inicialmente criação e domínio das camadas médias da população. Eugênio Araújo (2001) no seu livro “Não deixa o Samba Morrer”, comenta: “as turmas e as escolas de samba começaram como bloco e estes eram diferenciados sobretudo pela extração social e origem dos participantes. É que os blocos das camadas médias não precisavam vir à cidade, pois já nasciam lá”. (ARAÚJO, 2001, p.83).

Com o objetivo de encontrar o nome condizente com a animação dos amigos e organizar o bloco, as reuniões não tinha local definido, às vezes, acontecia na casa de um integrante, outras vezes perto da Faculdade de Farmácia ou nos degraus da Igreja São João. O nome que foi escolhido dias depois de sua existência, numa alusão ao filme norte-americano que estava sendo exibido num cinema em São Luís, como nos relatou seu Rosendo Amaral (2004):

Surgiu pelo nome de um filme americano em dezembro de 1935, eles já tinha reunido, mas não tinha definido o nome do bloco. Eles foram assistir a esse filme no cinema da Rua do Passeio, quando terminou o filme dez horas eles vieram conversando e um deles disse assim: o nome do bloco é esse aí Fuzileiros!

Após a definição do nome os fundadores organizaram o batizado da brincadeira tendo como ponto de partida a escolha da madrinha. Mas no ano de estreia do bloco na folia momesca, aconteceu um fato trágico, a moça escolhida faleceu deixando todos os fuzarqueiros entristecidos, como nos conta Waldiney Sousa: “é a moça escolhida para ser madrinha faleceu. Todos ficaram numa tristeza de dá dó, mas tiveram força de levar o bloco às ruas, foi uma espécie de homenagem”.

Até hoje, o ritual do batismo acontece no Domingo Gordo de Carnaval, onde é feita a apresentação da fantasia e também a escolha dos padrinhos para o próximo carnaval. Em 1936, o bloco saiu pela primeira vez nas ruas de São Luís com 32 componentes, todos do sexo masculino com idade média de 23 anos, eram trabalhadores fabris, servidores públicos, segundo seu Sandoval Silva: “No Maranhão não tinha bloco com muitos componentes, fazia um bloco pequeno para brincar o carnaval e pronto, ia pequeno pode ouvir todo mundo cantar, que era mais fácil de ouvir todo mundo cantar, dava para cantarolar”.

Segundo Ananias Martins (2000), em meados de 1940, os blocos compartilham a preferência dos foliões com a pluralidade das brincadeiras que acontecia na cidade tais como: Entrudo, Urso, Baralho e os Cordões. A mídia percebeu as turmas como grandes surpresas no período carnavalesco. Sendo que algumas dessas turmas evoluíram para Escola de Samba. No término de 1940, pós Segunda Guerra Mundial, os blocos então no ápice da folia e mais estruturados, tornaram-se as estrelas do período carnavalesco.

Em 1941, o bloco antes sediado no centro da cidade, transferiu-se para a comunidade da Madre Deus, passando a ter como primeira sede a residência de D. Mercedes, mãe de quatro integrantes, sendo eles: Cristóvão Alô Brasil, Astrogildo, Sandoval e Manuel Guaju, como afirma seu Rosendo Amaral (2004, p. 20):

O compadre Cristóvão e seus irmãos foram um dos fundadores do bloco e aceitaram trazer o bloco para a residência de sua mãe. Eles eram Fuzileiros de coração mesmo, pode trazer para cá que está em casa, disseram. O bloco permaneceu por lá uns dez anos.

Ao nosso entender, essa mudança de bairro foi um “divisor de águas” na estrutura, organização e musicalidade da brincadeira. Embora a historiadora Nívea Santos (2002), pioneira em registrar a história da agremiação, afirme em sua monografia que essa mudança de bairro “não interferiu na estrutura, animação e prestígio do bloco” (p.31). Afirmação esta que contestamos, pois, o bairro foi de grande influência para a metamorfose ocorrida nessa agremiação como pode-se ver nas próximas linhas.

### 3.3 Madre de Deus e Fuzileiros: Metamorfose Fuzarqueira

FIGURA 6 - Os Fuzileiros da Fuzarca na Madre Deus – 2013



Fonte: joeljasinto.blogspot.com.br

Antes de ter como sede o bairro da Madre Deus, o bloco não possuía nenhuma documentação; no novo endereço o grupo percebeu que era preciso se organizar melhor e em consenso estabeleceram um Livro de Atas, um Estatuto e a confecção das carteiras de sócios. Seu Rosendo nos afirma que na Madre Deus, a brincadeira tomou o ‘rumo da seriedade:

Nós não tínhamos nenhuma documentação, nem estatuto e nem livro de ata. Fizemos tudo na Madre Deus. Mandamos confeccionar até as carteiras com foto para provar que era sócio dos fuzileiros. Por exemplo: eu sou sócio dos Fuzileiros, mas como tu provas? Eu metia a mão no bolso, puxava a carteira e o cabra olhava, é.. é tu é sócio mesmo. E até hoje quem participa dos Fuzileiros tem sua carteira. (RODRIGUES).

A seleção para o ingresso na brincadeira ocorria de diversas maneiras, por convites de amigos ou voluntariamente, mas antes de participar do bloco, o candidato passava por uma seleção para saber o seu procedimento, onde trabalhava de quem era amigo, conforme declaração de seu Anselmo Rodrigues (2015):

A primeira vez que sai nos Fuzileiros, ele já estava aqui na Madre Deus, rapaz passei por um monte de perguntas e olha que quem me levou foi o Pequeno. Eles queriam saber muita coisa. Depois de uma semana fiquei sabendo do resultado: podia participar do bloco!

A partir dessa ‘seleção’ surgiram rumores de que o grupo não permitiria a participação de negros na brincadeira, informação está confirmada por Eudalmir Araújo,

sobrinho do compositor fuzarqueiro Cristóvão Colombo: “muitos colegas nossos só participavam do bloco porque tinham cabelo ‘bom’ e por isso eram considerados ‘roxos’ e não ‘pretos’.”.

Essas afirmações sobre o posicionamento preconceituoso do grupo em relação à participação de negros no bloco também foram registradas no primeiro DVD sobre a sua trajetória, um dos integrantes seu Ubaldo Viana relata a respeito:

“Eu era menor, eu queria sair no bloco, mas minha mãe dizia; rapaz ai não entra preto, esse bloco é de rico, mas um dia quando eu crescer, né? Cresci, tive oportunidade de ser apresentado numa semana, julgado na outra. Assim que era os Fuzileiros da Fuzarca. Apresentado numa semana, aí a diretoria se reunia e julgava. “Os Fuzileiros eram organizados”.

Entretanto seu Rosendo Amaral, afirmou que isso nunca aconteceu e esclarece que os irmãos Silva (Astrogildo, Manuel, Cristóvão e Sandoval) eram negros e foram grandes lideranças no bloco e assegurou que isso tudo é “conversa fiada” e discursou a favor da brincadeira:

“Nada disso gente. Quando o bloco veio pra Madre Deus queria continuar fazendo bonito. Não teve esse negócio de preconceito de cor. Isso nunca existiu. Porque preto também é gente e participa da sociedade. Tem negro doutor, engenheiro. O que se exigia era o porte da pessoa para brincar nos fuzileiros, pois aqui é uma família. Os Fuzileiros da Fuzarca é uma família. Sempre foi. Pode ser de qualquer cor. Preto ou branco”.

Outros brincantes confirmaram sobre essa seleção para o ingresso de novos fuzarqueiros, ratificando assim um certo desconforto entre as pessoas que já participavam da brincadeira. Quanto a musicalidade do bloco que antes tinha em seu repertório músicas de compositores nacionais como Risadinha, Jorge Dente, Jamelão, Ciro Monteiro, Cartola, Noel Rosa, Pixinguinha, entre outros, passa com a mudança de bairro, a valorizar poetas e compositores locais como Cristóvão Alô Brasil, Paletó, Henrique Sapo, Caboclinho, Chico Bicicleta, Vadico e Pedro Pantaleão, moradores do bairro da Madre de Deus que cantavam, glorificavam e enalteciam o bloco.

Composições cujas letras eram engraçadas registravam fatos corriqueiros da vida, refletiam o cotidiano do bairro, as brigas de casal, etc. Sobre essa musicalidade voltaremos a comentar no subitem Musicalidade fuzarqueira: o ritmo dos Fuzileiros. Desde sua fundação, o bloco adotou para seu traje oficial, o modelo militar, nas cores brancas e pretas, na comunidade madredevina<sup>20</sup>, a brincadeira modificou o padrão das fantasias para um tipo mais

<sup>20</sup> Termo utilizado pelos moradores para nomear carinhosamente o bairro da Madre Deus.



leve, surgindo assim uma diversidade estética, porém mantendo as cores brancas e pretas e os tradicionais ‘FF’.

Exemplifica-se algumas dessas mudanças na fantasia: Camisas brancas com bolinhas pretas e chapéu de comprimento curto, também a do fofão inspirado no bufão medieval, que consistia num macacão de um lado preto e outro branco com guizos nas extremidades da gola, das mangas e pernas. Houve a do malandro, inspirado no carnaval carioca e que lembrava a boêmia do bairro.

A estrutura do bloco sofreu modificações, em quantidade de ritmistas, inserção de novos instrumentos, a participação feminina a partir da década de 1960, a organização do seu patrimônio e diversidade estética. Ratificando esse processo de mutação do bloco no bairro da Madre Deus, poderemos destacar ainda que a brincadeira serviu como fonte de inspiração para mais duas turmas de samba e o Grupo Fuzarca que se abordou mais adiante.

Entretanto, a brincadeira sofreu esse processo de transformação somente porque mudou de bairro. Não podemos afirmar que somente a mudança de bairro serviu como ‘divisor de águas’, na metamorfose fuzarqueira, por isso destacam-se brevemente, as modificações do carnaval ludovicense e da própria cidade de São Luís como influências significativas nesse processo de transformação do bloco.

Segundo Ananias Martins (2000), no início da década de 1940, os blocos fragmentavam as atenções com a diversidade de brincadeiras que aconteciam na cidade tais como: o Entrudo, o Urso o Baralho e os cordões em geral. A mídia destacou as turmas de samba como grandes atrações carnavalescas. O final dessa década, os blocos estão mais organizados, sendo considerados as novas estrelas do carnaval.

No decênio de 1950, a cidade de São Luís passa por um processo de urbanização muito grande, a passagem de uma arquitetura horizontal, de estilo europeu, para versão verticalizada nos moldes norte-americanos. Para o historiador Fábio Silva (2005, p.158), a partir dessa transição, a cidade inicia uma ‘nova organização, novos costumes, novas atitudes no vaivém da cidade’:

As ruas necessitavam de uma nova organização, até mesmo um alargamento e melhoria de sinalização pois já eram observados na cidade os primeiros automóveis circulando. Essa mudança propiciou, a princípio, um grave problema, para aquela sociedade que estava acostumada com um ritmo mais lento, que não se preocupava em ter que andar nas calçadas vivia de modo mais despojado ao transitar pelas ruas e vielas da capital.

Naquele contexto novo, os pedestres não estavam familiarizados com a movimentação de veículos na capital e a falta de prática de alguns motoristas para conduzir esses novos carros, constituiu-se como um problema aparente. O carnaval nesse decênio começa a ser sistematizado pelo poder público, conforme nos relata Martins (1988, p.119-120):

Entrava-se na fase do carnaval organizado pelo poder público, que não deixou de interferir na espontaneidade das manifestações. Na reunião da comissão do carnaval ficou assentado um apelo à sociedade sanluisense no sentido de que contribuísse para o maior brilhantismo do carnaval de 1950 voltando a participar do curso e dirigindo as batalhas de confete. A “comissão do carnaval” tinha a princípio a função de organizar o carnaval como um todo, mas aos poucos foi se reduzindo a “comissão de desfiles oficiais” pari passú à estruturação das escolas de samba.

Localizados no centro de São Luís, a Praça Deodoro e a Praça João Lisboa eram os principais locais de apresentação das brincadeiras. Nesses espaços eram realizados os concursos carnavalescos. Em 1965, o carnaval de rua é representado pelos desfiles oficiais das brincadeiras, as quinze escolas inscritas para o desfile tinham endereço em bairros populares da cidade como: Sacavém, Floresta, Fátima, Desterro etc. e os blocos, alguns tinham sede na parte central de São Luís.

Na década de 1970, o carnaval carioca é amplamente transmitido pela mídia maranhense influenciando nitidamente as Escolas de Samba ludovicense. Assim,

A partir da década de 1970, quando a mídia começa a mostrar o carnaval carioca é que as escolas de São Luís começaram a adotar a mesma forma de desfile do Rio de Janeiro, dividindo em alas, carros alegóricos e a bateria. Dentre as Escolas de São Luís, as que mais se destacaram no concurso oficial foram a Turma do Quinto, a Flor do Samba e a Favela do Samba. Essas agremiações contam com os chamados e “padrinhos políticos”, bem como uma infraestrutura no mínimo necessária para produzir um bom desfile no carnaval (SILVA, 1998, p.118).

As Escolas de Samba padronizavam suas roupas com as cores da escola e cantavam uma variedade de samba a partir de 1974 após a construída a passarela do samba com arquibancadas; e essas agremiações redistribuíram o desfile em vários pontos e desenvolvem um samba-enredo. Em 1979 depois de muitos contratemos, a passarela do samba foi construída no Anel Viário ocasionando diversas discussões na imprensa escrita ludovicense que temiam a falta de público no carnaval centro da cidade, considerado o ápice do festejo de Momo.

Em 1981 o local para a exibição das Escolas de Samba, tribos e blocos volta a ser a Praça Deodoro com uma estrutura bem melhor, com iluminação adequada e arquibancadas.

A década de 1980 simboliza o apogeu do carnaval de passarela. Em decorrência da divulgação do carnaval em outros estados, os blocos afros, são os destaques na década de 1980. Oriundos do movimento negro, esses batuques étnicos apropriam-se da folia momesca para ressoar o clamor por liberdade e igualdade.

A partir da década de 1990 pode-se perceber um discurso da imprensa para o resgate do Carnaval de Rua ludovicense. O Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho após várias reuniões, elabora o Projeto Carnaval de Rua com intuito de aperfeiçoar o folguedo maranhense através da construção dos circuitos carnavalescos cujos locais de apresentação seriam os bairros da Madre Deus e São Pantaleão. Assim,

É conveniente lembrar que, na década de 1990, com a reestruturação do carnaval de rua, muitos bailes, inclusive de máscaras, voltaram a fazer parte do carnaval de São Luís. Por tanto, se nos carnavais anteriores os foliões saíam às ruas cedo para depois ir aos bailes, na década de 1990, por conta da reorganização de alguns bailes, isso também era possível (SILVA, 2015, 148).

Desse modo, corroboro com o discurso de Silva (2015), quando o referido historiador salienta que a cidade mudou e por não ser mais a mesma os locais onde os foliões brincam, a festa momesca também mudou. Reitero que essas mudanças na cidade e na estrutura da folia carnavalesca ludovicense refletiram pertinentemente no bloco os Fuzileiros da Fuzarca: em sua estrutura, no número de brincantes, diversidade estética, inserção de novos instrumentos e na participação feminina.

### 3.4 Musicalidade Fuzarqueira: O Ritmo dos Fuzileiros

**FIGURA 7 - Os Fuzileiros da Fuzarca na Madre Deus – 2016**



Fonte: [Rádios.ebc.com.br](http://Rádios.ebc.com.br)

Os compositores e intérpretes da rádio influenciaram a base musical do bloco, as transmissões radiofônicas, segundo Rosendo Amaral foram de extrema importância para o grupo, pois através do rádio, eles conheciam as letras das músicas que serviriam para enriquecer o repertório da brincadeira.

Conforme seu Euzébio Amaral, o grupo ficava reunido escutando o rádio, depois que aprendiam as letras das músicas “era batucada pelos cantos, um tocava na porta do outro e a notícia corria... fulano fez um samba assim”

As transmissões radiofônicas no Brasil na década de 1930 foi em caráter estritamente experimental, segundo Meneguel; Oliveira (2003, p.02): “Organizado em sistema de sociedade, com uma programação voltada para a elite, o rádio teve um desenvolvimento lento até quando foram permitidas propagandas comerciais que levaram à organização de empresas para disputar o mercado”.

O seu desenvolvimento empreendeu sólida interferência na vida da população com a sua capacidade de criar, inventar e inovar práticas cotidianas. O sucesso das radionovelas, os programas humorísticos, de auditórios, de calouros marcaram intensamente a vida da população brasileira. Conforme Meneguel; Oliveira (2003, p.2) “além da divulgação de manifestações artísticas, mantinha as pessoas informadas e integradas, superando os limites físicos. O rádio trazia o mundo para dentro de casa”.

No Mundo do Samba não poderia ser diferente. A partir da gravação de ‘Pelo Telefone’ de Donga e Mauro de Almeida, uma década mais tarde, a indústria fonográfica brasileira fabricava mais de 3000 gravações, onde destacamos a primeira tiragem discográfica de Celestino e Francisco Alves. Grandes sucessos carnavalescos poderiam vender até 5000 discos.

Cláudia Matos (1982) nos esclarece a relevância do rádio para o movimento sambista:

O aumento da vendagem de discos nos 30 está ligado à promoção que o rádio passou a fazer de nossa música popular. É através da difusão radiofônica que o samba e gêneros adjacentes ampliarão decisivamente seu mercado consumidor conquistando outros tipos de público, em todas as camadas sociais. No início da década de 30, as estações de rádio, cuja programação baseava-se até então em música clássica e textos educacionais, começam a veicular música popular em larga escala. Forma musical originalmente proletária, negra ou mestiça, o samba começa desde os anos 20 a “descer o morro” e vai encontrando aos poucos um lugar pra si no palco sociocultural. Adquire novos atributos positivos aos olhos das classes mais abastadas e daqueles que detêm o poder político, pois passa a constituir mercadoria de peso, enriquecendo gravadoras, os canais de comunicação,

etc. Por outro lado, o carnaval também se modifica, na mesma época e por semelhantes razões. É em 1930 que tem lugar o primeiro concurso de músicas carnavalescas, promovido pela Casa Edison, sinal de uma tendência progressiva a institucionalização dos festejos momescos.

O samba “desce o morro” do Rio de Janeiro através das ondas do rádio, adentra a cidade de São Luís e começa a ser referenciado pelos integrantes do bloco Fuzileiros da Fuzarca. Através dos sambistas cariocas, o bloco impulsionava a batucada maranhense. Geralmente quando o bloco saía para mostrar os sambas eram sempre acompanhados de uma garrafa de cachaça ou “*tiquira*”<sup>21</sup>, que entre um gole e outro, a música era passada para os componentes. O percurso era ao bel-prazer dos integrantes, segundo nos afirma José Evaristo Costa:

Saia cantando uma música passava na Praça Deodoro, ai saia outro samba, descia a Rua do Passeio até o Caminho da Boiada, cantando outra música. O certo é que cantávamos música de muitos artistas do rádio, sempre tinha as preferidas que a turma pedia (COSTA).

Conforme Rosendo Amaral, a primeira geração de compositores era liderado por Cristóvão Colombo, artista repentista que compôs os mais belos sambas para o bloco, justamente com João Paletó, Caboclinho, Henrique Sapo, José Penicilina, que proporcionaram à brincadeira um reconhecimento musical que até hoje lhe é peculiar simultaneamente com a percussão de sua bateria.

Cristóvão Alô Brasil foi sem dúvida alguma um ícone no que se refere à produção musical do bloco, influenciando significativamente a nova geração de compositores como Juarez Assunção, José Ribamar Costa o Zé Pivô, conhecido com a voz de ouro da Escola de Samba Turma de Mangueira, que compunham inspirados no cotidiano do bairro da Madre Deus, nas noites boêmias, nas mulheres e no Carnaval, ou seja, essas letras retratam as mais diversas temáticas.

José de Ribamar Costa era o cantor oficial do bloco, faleceu recentemente deixando uma perda irreparável em nossa cultura popular. O samba maranhense ainda está de luto dessa figura carnavalesca tão importante.

A musicalidade do bloco serviu como fonte de inspiração para o surgimento do Grupo Fuzarca em 1977, cujo objetivo é resgatar composições dos artistas fuzarqueiros e é liderado pelos artistas Cláudio Pinheiro, Rosa Reis, Fátima Passarinho e Roberto Brandão.

Tendo também como referência a batucada da agremiação, surgiram mais dois blocos: “O Vinagreira do Samba”, do bairro da Vila Palmeira, fundado no dia primeiro de

---

<sup>21</sup> Bebida alcoólica artesanal de cor azulada encontrada no Maranhão, Piauí e Ceará.

maio de 1994 e o bloco “Os Ritmistas Unidos da Madre Deus”, fundado em treze de fevereiro de 1998, por João Bosco, ex-integrante dos Fuzileiros.

Entre as baterias desses blocos há uma diferenciação, enquanto “Os Fuzileiros da Fuzarca” possuem instrumentos de percussão confeccionados com couro de animal, os dissidentes optaram por incluir instrumentos confeccionados por nylon, que segundo o presidente do Vinagreira do Samba, é melhor pois o som sai mais estridente. O bloco “O Ritmista Unido da Madre Deus” utiliza além dos instrumentos confeccionados por nylon, os confeccionados em couro de animal na sua bateria.

O Professor Doutor Fábio Silva (2010) em entrevista no Programa Janela Cultural da Rádio Universidade explica essa musicalidade peculiar do bloco:

A partir da década de 1980 começou a surgir o chamado instrumento de acrílico, de nylon em função das observações da mídia televisivas mostrando aquelas escolas de samba do Rio de Janeiro. O maranhense, o ludovicense percebeu o batuque mais forte, mais acelerado. Os Fuzileiros da Fuzarca representam a tradição porque não aderiram a essa nova forma de batuque mais acelerado, mais forte. O que os fuzileiros batem com tarol de mão, duas por uma, pandeiros e alguns ganzá. O estilo, essa batida, é um pouco mais lenta. É uma singularidade. Outra singularidade é a forma como os Fuzileiros começam a de bater, a tocar. Até hoje é comum nos blocos tradicionais. Começa com o apito do mestre de bateria com os Fuzileiros é a mesma coisa. O mestre apita os Fuzileiros dá a marcação, as retintas e os taróis de mãos eles entram. É uma singularidade. Nas outras baterias dos blocos tradicionais e escolas de samba o que entra é o repique. Outro aspecto é que os Fuzileiros da Fuzarca continuam com os instrumentos artesanais feito de zinco, as chamadas duas por uma, uma é tocada com baqueta, chamada de marcação e as outras fazem uma espécie de toque dobrada. Isso vai singularizar essa turma que hoje chama de bloco, escolas, mas ela surge com turma de samba, assim como surgiu A Turma do Salgueiro e Turma de Mangueira e que alguns se transformaram em escola de samba (SILVA, 2010).

A bateria do bloco tenta conservar até hoje a sonoridade das turmas de samba. O bloco Os Fuzileiros da Fuzarca fez do samba sua marca registrada e tem como força maior sua bateria. Composta por instrumentos de fabricação artesanal como surdo e duas por uma, essa confecção é preferida pelos brincantes pois estes compreendem que assim estão conservando a originalidade rítmica da agremiação.

A fabricação artesanal dos instrumentos é feita até hoje pelos próprios brincantes, como nos explica Herbeth Almeida (2004) – o Betinho:

“Essa fabricação é feita até hoje. Compramos zinco e os baldes no Mercado Central, a gente prepara o arco, o semiarco, os estais, tudo isso a gente coloca para formar os instrumentos. Depois cobre com pele de cabra que

compramos seca e colocamos de molho uns três dias para bem molinha, para melhor trabalhar com ela, pois a pele molhada fica mais flexível e estica bastante. ”

Para organizar toda essa batucada, se tem o mestre de bateria que surgiu na década de 1980, como nos relatou seu Herbeth Almeida (2004):

“Antes não havia um mestre de bateria, quem puxava o samba, cantava e tocava. Agoira já temos a estrutura do mestre de bateria, foi uma modificação que houve por causa da quantidade de componentes que ingressaram na brincadeira, o mestre veio para organizar, pois tudo estava muito solto. ”

Para auxiliar o mestre de bateria a brincadeira possui um diretor de bateria que tem como função a organização espacial dos ritmistas, é ele que coloca todos os brincantes e seus instrumentos nos seus devidos lugares, organiza a sonorização e o ritmo. A frente da diretoria está seu Basílio Amaral (2004) – o calça curta que descreve a importância de sua função na brincadeira:

“Olha eu arrumo tudinho. Deixo tudo organizado para o mestre. Cuido até da confecção de alguns instrumentos. Deixo no capricho. Fico cheio de orgulho quando passamos nas ruas cantando e batendo e o povo acompanha alegremente nossa brincadeira. A bateria dos Fuzileiros vale mais que 10, é 1000!”

O atual comandante dos ritmistas relata sobre a disciplina empregada no grupo na intenção de preservar os ensinamentos de seu mestre Betinho:

“Para obter o sucesso da bateria, meu lema é disciplina. Lembro demais do meu mestre...ele organizava a turma só num apito, sigo o seu método. A responsabilidade rítmica agora é minha. Quando dou o primeiro apito, os ritmistas já estão todos atenciosos a som do meu comando. Está à frente da bateria é um privilégio para mim;”

Atualmente no cenário cultural de São Luís, a bateria do bloco Os Fuzileiros da Fuzarca ocupa uma posição única. Ela é a porta-voz dos remanescentes das turmas de batucada que estão na luta para combater o enfraquecimento do movimento sambista de São Luís, incluindo aqui as Escolas de Samba, não só em prol de ressaltar sua peculiaridade rítmica, mas compartilhando com outras agremiações a busca de soluções para a retirada do apoio oficial na feitura da festa momesca ludovicense deixando essa turma de sambistas por muitos anos sem passarela e sem um centavo de subsídio público.

### **3.5 A fuzarca em versos e prosa: Os Sambas dos Fuzileiros**

Neste subitem, citam-se alguns sambas compostas pelos baluartes fuzarqueiros, cujas letras retratam uma variedade de assuntos: alegria, tristeza, orgulho e saudade.

Madrugada de Henrique Reis, Sapo e César Teixeira. Neste samba a saudade da amada inspira os compositores.

### **Madrugada**

“Ô madrugada!  
 Onde anda meu amor  
 Que saiu para a batucada  
 E até agora não voltou  
 Não sei se ela me disse adeus  
 È! Mas mesmo assim  
 Eu fiz um samba pra ela  
 O meu de cigarro acabou de manhã  
 E a lua saiu da janela

Nessa música, o compositor Zé Pivó presta uma homenagem aos 65 anos dos Fuzileiros da Fuzarca. Essa composição nos mostra logo no primeiro verso “Te perfila, faz continência, que eu vou sambar, ” a exigência de respeito declarada pelo compositor, pois ele é sambista. E finaliza: “E procura entender que antiguidade é posto”, mostrando aos seus rivais que mesmo que sonhem, não poderão se igualar a história dos Fuzileiros no carnaval do Maranhão, uma vez que, há muitas décadas o bloco abrilhanta a folia momesca do Estado.

### **Antiguidade é Posto**

Te perfila  
 Faz continência que eu vou sambar  
 Tu já sabes quem eu sou  
 Também eu sei quem tu és  
 Mas na Madre Deus  
 Os Fuzileiros da Fuzarca é batucada nota dez  
 Sessenta e cinco anos de glória  
 Que essa estrela já faz parte da história  
 Não é a toa que brilha  
 No circuito do carnaval da Ilha  
 Olha meu rosto  
 E procura entender  
 Que antiguidade é Posto”



O bairro boêmio da Madre Deus é um tema sempre lembrado pelos compositores do bloco. Essas duas músicas a seguir, declama essa comunidade. Nas letras a seguir fica evidente a necessidade de valorização e respeito a este reduto sambista.

### **Recordação**

“Vou levando da Madre Deus pra passarela  
Os Fuzileiros da Fuzarca  
Procurar é sambar com ela  
No carnaval passado  
Ousadia e batucada  
Só me resta a recordação da bateria  
Raiz do carnaval do Maranhão”

### **Salve a Madre Deus**

“Eu vou voltar pro meu lugar  
Tô avisando que este ano eu vou sambar  
Não vou esquecer os velhos bambas  
Pro meu samba não morrer  
É só tristeza  
Salve a Madre Deus  
O samba é bom  
E o lugar é uma beleza”

No dia 26 de novembro de 2016 aconteceu o 1º Festival de Música dos Fuzileiros na sede do IPAM no bairro do Olho d’água cujo objetivo era renovar o repertório do grupo, revelar talentos e escolher dez sambas inéditos para a composição do CD em comemoração aos 80 anos do bloco.

### **3.6 Tempestades e bonanças fuzarqueiras: A Fuzarca não pode parar**

A pesquisadora Nívea Santos (2002, p.55) em seu trabalho destaca que “se por um lado ele passou por momentos de retração, estes não foram suficientemente preponderantes no percurso do bloco”. A análise da autora está certa, é relevante salientar que mesmo passando por muitas tempestades que lhe causaram transtornos enormes, a brincadeira resistiu, continuando até hoje abrilhantando nossa folia momesca.

Em 1947, aconteceu um fato inesperado, Cristóvão Alô Brasil que compunha as músicas, ameaçava deixar a brincadeira devido ao seu envolvimento com Escola de Samba

Turma do Quinto, e todos os componentes pensaram que com a ausência de Cristóvão a brincadeira viria a fracassar, mas seu Waldemir Silva (Vadico) não deixou que isso acontecesse; conversou com Cristóvão e o convenceu a não deixar o grupo, como até compôs uma música para o amigo intitulada “Cadê o apito”, cuja letra veremos a seguir:

### **Cristóvão, cadê o apito?**

Não vá deixar minha turma fracassar  
 Este ano quero ver coisa boa  
 Cristóvão, você não vá envergonhar-me  
 Você bem sabe  
 Como eu me sentiria  
 Se a minha turma saísse para errar  
 Mas com você é diferente  
 A minha turma vai sair bastante quente  
 Por isso eu torno a lhe avisar  
 Não vá deixar a turma fracassar”

Percebe-se nessa música a tentativa de seu Vadico em convencer o amigo a não deixar a turma fracassar. Na letra do samba, Cristóvão é o capitão que não pode abandonar o barco, a turma precisa dele para não fracassar, pois com o compositor tudo é diferente, incendeia a folia alvinegra. Como Mestre-Sala, Cristóvão é a celebridade do bloco, da comunidade, a simbiose sambista fuzarqueira: o bloco precisa do sambista e o sambista precisa do bloco. A música causou o efeito desejado... E ele permaneceu.

Nesse mesmo ano, o Instituto de Beleza Vênus premia no seu concurso carnavalesco o bloco com o 2º lugar. Após quase uma década tendo como sede a residência de Dona Mercedes, o bloco transferiu-se para uma casa alugada pela agremiação na Rua Lúcio de Mendonça, permanecendo por lá por 15 anos. Durante várias décadas, o bloco não tinha participação efetiva das mulheres, mas estas assumiram um papel de extrema importância na brincadeira, exercendo as funções de costureira e bordadeira. Somente a partir de meados dos anos 1960, houve um rompimento de hegemonia masculina, abrindo espaços para inserção feminina nas apresentações da agremiação.

Em meados da década de 1960, houve uma grande dispersão por parte dos componentes fundadores, que por uma série de motivos pessoais ficaram impossibilitados de assumir o compromisso de colocar a brincadeira nos carnavais da cidade. Essa impossibilidade, segundo o senhor Euzébio Amaral, acarretou numa profunda crise entre os participantes da brincadeira:

Ninguém queria assumir a brincadeira, ficamos rolando de um lado pra outro, parecíamos baratas tontas. Sem rumo. Sem recursos financeiros. Pensei com meus botões que já estava tudo perdido. Não teria mais a brincadeira dos Fuzileiros. Mas eu tinha que fazer alguma coisa, caso contrário, tudo teria sido em vão. Nossa história não poderia ter um fim.

Parece ter ocorrido um boicote e desmantelamento da estrutura administrativa do bloco e sem o interesse dos integrantes, o bloco não conseguia deslanchar, denotando uma administração obsoleta e tendo como consequência a perda de seu patrimônio. Instrumentos, documentação, placas de participações nos carnavais, muita coisa se perdeu, lamentavelmente.

Essa situação penalizou Zé Toinho, morador do bairro e apaixonado pela folia fuzarqueira, que se comprometeu a seguir com a brincadeira assumindo a presidência e justamente com Elesbão Araújo começa um processo de reestruturação do bloco.

Em 1966, a brincadeira começou a fraquejar. As pessoas que estavam no comando alegaram motivos pessoais e não queriam mais botar o bloco na rua, o Lelé( Elesbão Araújo) ficou muito entristecido, tentou argumentar com os componentes da diretoria, mas não os convenceu. Depois de uma longa conversa, “eu e Lelé, resolvemos assumir a brincadeira. Foi muito difícil. Mas graças a Deus conseguimos colocar o bloco para participar do carnaval naquele ano. Ficou muito bonito.” (JOSÉ EVARISTO COSTA).

Contando mais uma vez com a ajuda da própria comunidade e de alguns comerciantes que simpatizavam com a brincadeira e que resolveram colaborar com o custeio das despesas para o bloco sair bonito no Carnaval, conforme declaração de seu Waldemir Silva, o Vadico:

Os comerciantes foram de grande ajuda para o bloco, custeavam a comida e a bebida, o mais generoso era o Amorim, conhecido como Titio, era muito farto, mandava latões de cerveja para os brincantes. Era praicamente nosso patrocinador, nos ajudou bastante o titio. Sempre contávamos com sua generosidade.”

No final da década de 1970, mais precisamente em 1979, o grupo tornou a dispersar-se, contudo, grande parte de seus componentes para não ficarem fora da folia carnavalesca, organizaram uma ala para sair na Escola de Samba Turma do Quinto, cujo samba enredo Dias de Sonhos e Festas de autoria do compositor César Teixeira, prestava também uma homenagem ao bloco.

“Aquela flor que eu joguei pela janela do tempo”  
 Resolveu desabrochar o fruto do pensamento  
 E de janela e janela, revirando carambela, lá vem o fofão  
 Ô lelê, Ô lalá pedindo esmola com uma boneca na mão

Por isso eu levo um baralho no bolso, o cordão no pescoço  
 Pois agora eu sei que os **FUZILEIROS DA FUZARCA**  
 Só deixará marcas por onde eu passei  
 E quando a polícia chegar eu fujo  
 Entro no bloco de sujo e finjo que nada sei...

Tendo uma boa apresentação, muitos componentes pensaram que, no ano de 1980, o bloco estaria refeito, o que não aconteceu. Passaram-se cinco anos, entre 1979 e 1980 sem que o bloco participasse da folia momesca. Sobre essa questão, Dona Carmem afirma na Escola de Samba Turma do Quinto, a ala em homenagem aos Fuzileiros era a mais animada e que muitos acreditavam que o bloco ia seguir adiante:

“Menina, a Turma fez bonito no desfile. Todos estavam com aquele brilho no olhar..sabe? Vi muita gente cantando com lágrimas nos olhos. Eu estava tão emocionada que nem conseguia cantar o samba-enredo. Foi lindo demais! Pena que ficamos muitos anos sem participar do carnaval, todos sentimos muito essa ausência”

Nesse período em que o bloco não participou dos carnavais, toda a sua documentação e instrumentos foram perdidos, fotos extraviadas, dificultando até hoje o registro de sua história, de forma mais completa, ficaram estas lacunas temporais. “Sem ninguém no comando da brincadeira, segundo seu Euzébio Amaral “ela foi parar no fundo do poço”, despertando em alguns brincantes nostalgia dos tempos áureos”.

Dona Verônica Souza, costureira da brincadeira, comenta esse período de afastamento do bloco da folia carnavalesca:

“Nem parecia aquele Fuzileiros. Onde todo mundo ia pra se divertir, cantar e levar o samba no gogó. Estava parecendo nem sei dizer o quê. Neginho andava triste na Madre Deus. Parecia que dessa o bloco não sobreviveria. Em muitos momentos tivemos a impressão de que era o fim. E nunca mais ouviríamos a nossa batucada.”

Dona Verônica, com a voz embargada pelas lembranças, nos conta que uns grupos de fuzileiros foram bater na porta de seu Zé Toinho, pedindo a ele que colocasse o bloco na rua. Ao assumir novamente o bloco, o seu Zé Toinho inicia um trabalho de recuperação da imagem da brincadeira, através de parceira com a força do bairro e com uma cervejaria, se comprometeu a colocar o bloco na rua, só que dessa vez com a ajuda de seu Rosendo Amaral, morador da comunidade madredevina e admirador do grupo.

“quando os meninos chegaram à minha casa pedindo ajuda para colocar o bloco de novo no carnaval fiquei pensativo, será que dou conta? Respirei

fundo e aceitei o desafio. Adoro os Fuzileiros, não podia deixar tudo ir para o bebeleu. E fui atrás de verbas e parcerias para ajudar nossa brincadeira. Estava com vontade mesmo de levantar essa turma.”

Juntos organizaram uma grande festa no Largo do Caroçudo, regada a muita batucada e cerveja, como nos explica seu Zé Toinho:

“Em 1985, eu chamei Rosendo e decidimos colocar o bloco novamente na rua. Essa batucada diferenciada não poderia morrer. Chamamos Gabriel Melônio, compramos quarenta grades de cerveja e um boi. Teve muito samba. Conseguimos um recurso aqui e outro ali e a brincadeira voltou. E ainda hoje permanece.”

Morador do Largo do Caroçudo, seu João Vicente nos descreve a sua emoção no dia da festa de apoio a volta dos Fuzileiros:

“Moça, nem te conto como isso aqui ficou lotado de gente. Era o povo sambando e aplaudindo o bloco. O Gabriel cantava a música e povo se alegrava. Ai veio a bateria dos Fuzileiros, tocaram certinho, no ritmo. Todo o Largo do Caroçudo era uma só festa. A bateria emocionou todos com a nossa batucada. Foi lindo demais!”

Assim começa uma parceria que parece ter sido muito bem-sucedida. A dupla Zé Toinho e Rosendo Amaral atuaram como determinação na consolidação do grupo. Nesta complexa equação social reuniram-se além da comunidade, dois integrantes do bloco ambiciosos e uma grande cervejaria ávida por uma participação mais visível na vida cultural do bairro da Madre Deus.

E a reunião de tal grupo, tais forças e do resultado do trabalho em conjunto possibilitou o ressurgimento da brincadeira. José Evaristo, na verdade funcionou como grande articulador. É como se o bloco encarnasse a própria pessoa. Não podemos deixar de lembrar de Mauss (1988, p.86): “Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas e eis como as pessoas e as coisas misturadas saem, cada uma, das suas esferas se misturam: o que é precisamente o contato e a troca”.

Em fins de 1985, após um rápido e árduo trabalho de reestruturação, o bloco “Os Fuzileiros da Fuzarca” dá os primeiros sinais de recuperação:

“Eu não poderia deixar essa batucada acabar, esse ritmo dos antigos blocos e que hoje são escolas de samba só os Fuzileiros conservam, eu me emociono só de escutar. Levei a coisa á sério e me entreguei de corpo e alma na volta do bloco. Essa batucada é inconfundível, tinha que continuar, não podia deixar a peteca cair. A nossa batucada é muito boa mesmo.” (ZÉ TOINHO).

Dona Amélia revela que a brincadeira só sobreviveu por causa do empenho de seu Zé Toinho e de seu Rosendo Amaral:

“Zé Toinho e Rosendo merecem todo o respeito dos Fuzileiros, senão fossem eles, nada disso aqui teria sobrevivido. Deram o suor mesmo. Arrumaram a casa. E olha que deu trabalho. Muita coisa estava fora de lugar. Os instrumentos, esses quase não tinham nada. Foi difícil, mas eles conseguiram”.

Quando se entrevistou seu Rosendo e se falou a ele sobre a sua importância no bloco, de acordo com as declarações de muitos fuzarqueiros, ele sorri e fica um pouco acanhado. Nesse momento fica com os olhares perdidos em suas lembranças e conta-me sobre a sua história dentro da brincadeira:

“Minha filha, ser fuzileiro está no meu sangue. Desde tempos antigos. Não consigo me imaginar sem tocar minha retinta no bloco. Vejo tudo, confecção das fantasias, compro material para os instrumentos lá no Mercado Central, organizo as reuniões, dou puxão de orelha nos brincantes e digo também quando está bom, quando está legal. Dou opinião em tudo. Tenho que preservar nossa tradição.”

E continua:

“Naquela época, o bloco estava na pior mesmo, tínhamos perdido quase tudo. Estava tudo desorganizado. E faltava o dinheiro para colocar o bloco na rua. Mas Zé Toinho foi firme e me disse: cuida Rosendo que o bloco precisa da gente. Vamos coordenar a brincadeira.”

Seu Rosendo é um baluarte de nossa cultura. Um andarilho de suas lembranças, que de tão intensa chega a emocionar. Contar com suas histórias sobre nosso carnaval foi um dos melhores presentes que se ganhou no caminhar das minhas investigações históricas e momescas acerca da vida e da trajetória dessa Escola Carnavalesca tão importante.

Corroboro com o olhar do prof. Fábio Silva (2014) quando afirma que “a memória desses foliões é singularizada pela sensibilidade que se fazia e faz presente nas suas formas de brincar o carnaval”. Para seu Rosendo, Os Fuzileiros da Fuzarca representava sua vivência, à luz do que nos diz Mauss (1988), “a ligação pelas coisas é uma ligação de almas”.

Na década de 1990, uma briga entre os diretores da agremiação acirrou os ânimos e como consequência, houve um rompimento novamente, uma quebra dentro do grupo. João Bosco, filho do compositor Paletó, foi integrante do bloco Fuzileiro da Fuzarca por mais de dez anos, desentendeu-se com Rosendo Amaral por causa do cachê de algumas apresentações. Esse desentendimento resultou na saída de João Bosco e na criação de um outro bloco, “Os

Ritmistas da Madre de Deus”, levando quase a metade dos integrantes do Fuzileiros da Fuzarca, que o apoiaram nessa nova empreitada.

Para Evaristo Costa, essa separação serviu unicamente para enfraquecer não só o bloco, mas todo um trabalho que tinha sido conquistado dentro desta agremiação:

“Todos perderam. Os melhores ritmistas, pois, ficaram divididos, cada um num bloco diferente. Quem saiu no prejuízo foi o público com essa divisão, com a separação, o ritmo se separou e a amizade também. Cada brincadeira ficou repartida, e pairou um sentimento de tristeza entre nós. Mas pelo menos o carnaval ganhou alguma coisa, temos mais blocos nas ruas.”

A fundação desse bloco coincide com um período de aproximação dos Fuzileiros da Fuzarca a órgãos oficiais de cultura, gerenciados pelo Governo do Estado, onde o mesmo obteve reconhecimento e mais contratos para a apresentação e conseqüentemente maior faturamento econômico, gerando desentendimentos entre os partícipes da brincadeira.

Na década de 2000 pode-se destacar aquisição da sede permanente, situada à Rua Afrânio Peixoto, número 04, que foi doada pelo Governo do Estado do Maranhão e a gravação do CD e DVD, o que foram relevantes contribuições para o registro da trajetória da agremiação. Em julho de 2005, aconteceu a primeira viagem internacional do grupo. Foi uma programação do Ano do Brasil na França, este evento aconteceu em Paris, no Palais Garnier, na Place de L’opera com a participação de vários artistas. Segundo Rosendo Amaral, os fuzarqueiros estavam eufóricos por essa viagem:

O convite surgiu após a difusão do DVD e CD da brincadeira no mês de abril em São Paulo. Seu Rosendo Amaral e Seu Herbeth Almeida foram os comandantes da trupe dos 15 fuzarqueiros que embarcaram para representar a folia momesca maranhense, em plagas francesas, na certeza de que fariam uma excelente apresentação do que nosso Estado tem.

### **3.7 Os 80 anos de Fuzarca: não deixa o samba morrer!**

**FIGURA 8 - Os Fuzileiros da Fuzarca na Madre Deus – 2016**



Fonte: Rádios.ebc.com.br

É domingo gordo de Carnaval, vamos para a Madre Deus, eu, meu marido, meus filhos e minha irmã Naysa Christine. Levo todos para passarmos momentos inesquecíveis na folia momesca. Amo carnaval, seu colorido e adereços, suas batucadas, fantasias e ilusões. Contagio-me com essa agitação, rememoro meus idos de menina quando com minha mãe via esse espetáculo. Agora sou espectadora e atriz dessa montagem cênica que segundo Bakhtin (1996), é uma montagem livre. Visto minha fantasia e vou brincar o carnaval, sou elemento teatral dessa festividade.

E cantarolando, vou descendo a vila, a Madre Deus, berço de vidas e sonhos. Quero ver o samba de verdade, o samba fuzarqueiro. Entro no bloco de sujo, mas não finjo que nada sei. Vou atrás dos Fuzileiros da Fuzarca, que para mim é batucada nota dez. Tem retinta e ganzá. Quero me batizar na poesia dos guardiões do samba maranhense, para alegrar meu coração. Eternizar nessa noite de luar o encantamento de nossa gente, de nossa música, de nosso carnaval, dos oitenta anos desses bravos guerreiros!

E como num grito de guerra, eis que surgem as expressões de êxtase ao fazer referências a essas belas histórias de vida:

“Hoje tem Fuzileiros? Tem sim senhor! Na avenida da ilusão, não são apenas sete vezes sete. São oitenta. 80 anos no reino da folia!”

Não tem marmelada, tem fuzarcada! Por que na Sublime Mãe Senhora, a Madre Deus, o bloco Os Fuzileiros da Fuzarca ainda tem muita lenha pra queimar...”



E ao longe escutamos a batucada inconfundível dos Fuzileiros, o corpo vai ao embalo dos instrumentos musicais, e não me obedece mais. Um pé vai para um lado e para outro querendo logo chegar na fuzarcada, o bloco está numa agitação total. Tem foguetada, carro de som e muita gente. É o batizado da brincadeira e comemoração dos oitenta anos de folia.

Dona Graça está radiante, todos estão. E vamos descendo as ladeiras, vielas e becos da Madre Deus no rumo da Passarela do Samba, entoando as músicas que fazem a alegria dos participantes desse cortejo momesco.

E a cada esquina, esse cortejo vai aumento de volume, as pessoas vão entrando e acompanhado a brincadeira no único e feliz coro. Sob as chuvas dionisíacas, o bloco é aclamado pelo público que o aguarda na Passarela do Samba.

Num misto de sentimentos e emoções, fica muito difícil de resistir aos sons daquele povo, aos anseios daquelas almas que nada mais querem do que brincar de brincar.

Frank Matos <sup>22</sup>dá o sinal verde, olho a minha volta, tudo está em sintonia, percebo o brilho nos olhos desses guardiões do samba. É pura emoção, e aos versos de Cristóvão Alô Brasil, a turma de batuqueiros canta: ai, ai, ai, eu vou descer a cidade e vou mostrar pra essa gente, o que é sambar de verdade.

### 3.8 A Fuzarca pelos Fuzileiros

**FIGURA 9-** Os Fuzileiros da Fuzarca na Madre Deus – 2016



**Fonte:** Arquivo pessoal

---

<sup>22</sup> Francisco Vilhena de Matos- conhecido popularmente como Frank Matos celebra esse ano trinta e quatro anos como apresentador do carnaval e trinta oficialmente

A partir dos depoimentos dos integrantes do bloco “Os Fuzileiros da Fuzarca”, podemos entender a relevância da brincadeira não só na folia momesca, mas também como um escape da seriedade cotidiana dessas pessoas. Cada um, a seu modo, traduz em suas palavras, as emoções de fazer parte da brincadeira. Os depoimentos são envolventes, Os sentimentos são diversos: alegria, amor, nostalgia e muita saudade daqueles que já não estão mais nessa brincadeira, saudades dos que a fizeram, dos que não foram, mas não estão mais conosco, isso tudo, para consolidar os mais nobres sentimentos que histórias de vida podem fazer, até mesmo se falando de carnaval, que mesmo sendo uma festa temporária, ela marca.

Selecionamos as entrevistas de acordo com os sentimentos proferidos por todos os participantes. A relação de afetividade está subtendida nas memórias desses indivíduos que viveram e vivenciam a festa carnavalesca ludovicense. Nessa perspectiva, as memórias materializadas por mim através da escrita estão marcadas por elaborações carregadas de sensibilidade. A seguir, veremos alguns depoimentos que exaltam a alegria em fazer parte da brincadeira;

*“Os Fuzileiros” é a minha vida. Eu quero chegar aos meus 90 anos e ainda estar aqui no bloco, junto com meus amigos e com essa alegria. Ainda mais que eu faço aniversário em fevereiro e não posso ficar sem essa comemoração. ”*

*“É emoção, minha filha. Quando eu saio nos Fuzileiros, eu me realizo, esqueço os meus problemas. Dançamos com as meninas e os meninos. E nos divertimos demais. Passamos nas portas e todo mundo vem ver a gente. ”*

*“Nêga, Os Fuzileiros é alegria demais. Eu danço, eu canto, eu desfilo e tenho a honra de ser a porta-estandarte. Rodo minha saia com fervor. Eu amo nosso grupo. ”*

*“Menina, eu gosto de brilho, de pluma, de fantasia. Eu gosto do Carnaval. Desde quando entrei no Fuzileiros me encontrei com amigos e com a felicidade. Ser Fuzileira é uma coisa maravilhosa. ”*

*“São 32 anos como membro desse grupo, estou aqui desde os meus 2 anos, junto com meus pais. E agora trago meus filhos para a as apresentações. Para mim, aqui é coisa de família. É pura alegria”.*

*“Eu gosto muito dos Fuzileiros. Danço todos os dias e volto para casa feliz. Fuzileiros é alegria de verdade.”*

*“Somos amigos e somos animados. Eu gosto da nossa alegria. Eu sou Fuzileira de coração!”*

*“O Fuzileiros é para se viver, para dançar, para nos alegrar.”*

*“Pulo, dança, sambo e canto com amor. O Fuzileiro é vida de alegria.”*

- **Sentimentos que enaltecem a relevância da bateria e do ritmo desse remanescente das turmas de samba no carnaval ludovicense:**

*“Nosso bloco é meu, é teu, é dele, é de quem vier. Vem sambar nos Fuzileiros”*

*“Como diz nossa canção, aqui tem sambista de verdade. ”*

*“Gosto de tudo no nosso bloco. Mas as nossas canções e as nossas roupas são o que de melhor nós temos para apresentar. Mas a nossa gente é de bom coração.”*

*“Eu gosto da nossa batucada, não tem igual!”*

*“Nosso bloco é amor.”*

- **Depoimentos que relatam a reivindicação da reforma da sede dos Fuzileiros da Fuzarca:**

*“Estamos completando oitenta anos e nossa sede está largada. É goteira, cupinzada, paredes rajadas. Falta pintura e tudo o mais”.*

*“Nossa sede é bem antiga. Tem muita coisa errada lá, as paredes estão com manchas de infiltração, a fiação da luz está toda ‘pipocada’. Precisamos de ajuda para reformar.”*

*“Fico tristonha, quando entro na sede... Tudo velho e acabado. Já tentamos reformar, mas é tudo muito caro. Será se o pessoal da Cultura pode nos ajudar? Seria muito bom!”*

A partir desses depoimentos percebemos em que os integrantes do bloco Os Fuzileiros da Fuzarca além de gostarem de participar da brincadeira, possuem um relacionamento de responsabilidade e de união quanto à organização operacional e administrativa do grupo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração discursiva dentro da perspectiva que nos apropriamos está atravessada pela materialização da palavra. Nesse sentido, a História é descontinuidade e o discurso é acontecimento. Assim, o controle dos usos linguísticos nos dá substratos para a construção subjetiva da contemporaneidade contribuindo para a elaboração social que queremos estabelecer. A nossa dizibilidade é enunciativa – desse modo, materializamos nossos desejos à medida que construímos nossos conceitos. Foi assim que, na Terra Brasil, bem como em São Luís do Maranhão, o Carnaval se tornou de rua, de clube, de passarela, dos Fuzileiros da fuzarca e de tantas outras denominações.

Nossa dizibilidade é uma relação de poder, ou melhor, de micro poderes, pois o que fazemos quando escrevemos algo é departamentalizar espaços ou mesmo fragmentá-los é territorializar nossos sentimentos, nossas vontades. Materializamos, portanto, nossa dizibilidade ao não nos preocuparmos em desconstruir os conceitos de carnaval disso ou daquilo. Na verdade, compartilhamos com os olhares de que temos um carnaval de rua, de clube ou de passarela. Temos o carnaval da fuzarca, o carnaval dos Fuzileiros.

Carnaval é uma festa datada e suas práticas são consumidas em locais diferenciados de acordo com o desejo e a condição socioeconômica dos brincantes. Existe, sim, uma festa carnavalesca, que acontece nas ruas, nos clubes, nas praças, avenidas, casas, terraços e quintais. Há músicas carnavalescas, há brincadeiras, há alegria, há folião: tem-se carnaval. Não importa se é clube – caro para os que não podem pagar para “brincar” o carnaval. Importa é a festa, que aqui fora apropriada por uma Turma de Samba.

Os Fuzileiros da Fuzarca atravessaram décadas e permanecem fiéis à sua fundação. Continuam com o mesmo batuque, com a mesma indumentária, o mesmo ritmo e melodias em seus sambas carnavalescos. Os Fuzileiros viram o concurso de Carnaval na Avenida João Lisboa, brincou no João Paulo, na Praça Deodoro e na Madre de Deus. Quando, a partir da década de 1970, começou a ser construída, na Praça Deodoro uma passarela para que as agremiações carnavalescas pudessem desfilar, os Fuzileiros por lá estavam. Em 1989, o local passou a ser o Anel Viário, onde, até hoje, os blocos, tribos e escolas fazem suas apresentações, e mais uma vez, os Fuzileiros se fizeram e fazem presentes.

Ao se realizar o Carnaval da cidade, os Fuzileiros da Fuzarca fazem de São Luís uma metrópole fuzarqueira. Por ser a Turma de Samba mais antiga do nosso celeiro de bambas inebriou nossas ruas e vielas com sua musicalidade singular. Seus versos continuam

sendo soados e suas melodias sentidas por cada folião em todos os anos nos dias momescos. Basta escutar o apito que, as duas por uma, ganzá, reco-reco, retinta e tarô mão nos presenteiam com seu unísono magistral.

As memórias aqui violadas desses bambas foram atravessadas por um despertar de angústias, dores, tristezas e alegrias. Foram a pureza das palavras que romperam com a prisão da racionalidade. Contar a história dos Fuzileiros permitiu, mesmo que momentaneamente, a vida se tornar mais doce, pois nos ajudou a restituir a nossa pessoal imponderabilidade.

A nossa natureza difere do irracional porque somos sensíveis, não só do ponto de vista físico, mas principalmente do psíquico. A história dos fuzileiros é uma elaboração do dizível, e, portanto, linguagem, pois foi contada e cantada a partir da oralidade e dos registros deixados pelos seus membros e simpatizantes. Desse modo, a nossa dizibilidade foi e sempre será atravessada por um canto de sensibilidade que, ao se transformar em texto, contribuiu para o enriquecimento e compreensão desses expoentes da cultura popular.

O canto mavórtico de um grupo que é atravessado pela cultura popular nos presenteou com sua singularidade. Assim, a Fuzarca continua, e se a cidade de São Luís passou por transformações essas foram até sentidas pelos Fuzileiros, afinal, o bloco desceu a cidade, tocou, cantou e dançou em diversas localidades da nossa São Luís festeira, mostrando para todos o que é sambar de verdade. Se as mudanças são inerentes ao tempo, registrá-las é o papel de qualquer cientista social, guardião das memórias de um povo, para que estas não se percam no vazio da existência. Resgatamos as memórias da história do Carnaval de São Luís, contamos e cantamos essa história a partir de um olhar, o olhar da mais antiga Turma de Samba do nosso carnaval.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A HISTÓRIA do Samba. **Jornal o Globo**, Rio de Janeiro, 1996.

ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassenegi (Org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

ALVITO, Marcos. Samba. In:\_\_\_\_\_. **Revista de história da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, ano 9. n.97, p.80, Out. 2013.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional I**: festas, bailados, mitos e lendas; fotografias do autor; desenhos de Oswaldo Storni, Osny Azevedo, do autor e de outras fontes. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARAÚJO, Hiran. **O carnaval**. São Paulo: Paulista, 1996.

ARAÚJO, Eugênio. Complexo da geriatria cultural. **Folha do Maranhão**, São Luís, 02 Jul. 2002.

\_\_\_\_\_. **Não deixe o samba morrer**: um estudo histórico e etnográfico sobre o carnaval de São Luís e a Escola de Samba Favela do Samba. São Luís: UFMA/PREXAE/DAC, 2001.

ARAÚJO, Ilma da Silva. **O Carnaval de Rua de São Luís**: transformação e forma de expressão (1950 a 1970). 2005. 52 f. Monografia (Especialização em História) - Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2005.

AZEVEDO; Aluizio; CASIMIRO. **Laudemir. Bum bum paticumbum prugurundum**. Rio de Janeiro, 1982. Disponível em:<[www.letras.mus.br](http://www.letras.mus.br)>. Acesso em: 02. jun. 2016.

BACANAIS eram festas em homenagem a Baco. Revista Super Interessante. São Paulo: Editor Abril, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Moderna e no Renascimento**. O Contexto de François Rabelais. Brasília: Hucitec, 1996.

BRASIL, A.B.Nepomuceno. **Cumcubis carnavalescos**: África, carnaval e abolição. 2001. 102 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2001.

BRITO, José. **Festa profana**. Rio de Janeiro: [s.n], 1989.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CABRAL, Sérgio. A música de carnaval. IN: DREYFUS, Dominique et al. **Raízes Musicais do Brasil**. Rio de Janeiro: Sesc, 2005. p. 42-50.

CARDOSO, Leticia Martins Cardoso. **O Teatro no Poder: Cultura e Política no Maranhão**. 170 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Federal Maranhão, São Luís, 2008.

CAYMMI, Dorival. **Samba da minha terra**. 1958. Disponível em: <ww.lettras.mus.br>. Acesso em: 08. Jun. 2016.

CARVALHO, Ozimo de. **Retrato de um Município**. s/l., s/e., s/d. CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Danças populares do Maranhão, - “A Marujada” publicado em 15/04/06. [www.culturapopular.ma.gov.br/](http://www.culturapopular.ma.gov.br/). Acessado em 12/01/17.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano – artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008, p.13.

CORDEIRO, Jefferson. O Cordão de Bola Preta: a alegria do Rio de Janeiro. **Jornal a Pátria**, Rio de Janeiro, 23 jan. 1930.

CHAGAS JUNIOR. **Madre de Deus de festejos e festanças**. São Luís: Litograf, 2002.

DEBRET, Jean Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'a 1831**. Paris: Firmin Didot, 1978.

DICIONÁRIO Cravo Albim de Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro, 2015 Disponível em: <<http://www.dicionariompm.com.br>>. Acesso em: 08. Jun. 2016.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Festa, Cultura Popular e Identidade Nacional: as escolas de samba do Rio de Janeiro (1928-1949)** 2001. 376 f. Tese (Doutorando em Geografia) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

\_\_\_\_\_. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FRAZÃO, Ana Luiza Lobato. **Cultura popular: o carnaval do Maranhão**. São Luís, 1999. 87 f. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 1999.

FIGUEREDO, Guilherme Araújo de. **Os desfiles da forma carnavalesca na rua reformada da arquitetura**. 327f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

**Folia começa na Deodoro**. O Estado do Maranhão. São Luís, p.01, 2000

**Fuzileiros da Fuzarca confraternizam-se na Madre Deus**, Jornal do Povo. São Luís, p.08, 11 de fev. 1958

MENDENGO FILHO, Pedro. **Chegança**: um dramalhão de ritual esquecido. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[www.aldeiamaracu.org.br/cheganca](http://www.aldeiamaracu.org.br/cheganca)>. Acesso em: 08. Jun. 2016.

GÓES, Fred. Imagens do Carnaval Brasileiro: do entrudo aos nossos dias. **Brasileira da Biblioteca Nacional**: guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

GONTIJO, Fabiano. **O rei Momo e o arco-íris**: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Saraiva, 1998.

GUIRELLI, Marcelo. **O inesquecível e polêmico desfile de 1983**. Rio de Janeiro: [s.n], 2009. Disponível em: <<http://sambariocarnaval.com>>. Acesso em: 02. jun. 2016.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. In. \_\_\_\_\_ **Mana**: Estudos de Antropologia Social. Rio de Janeiro: Relume Dumará, PPGAS – Museu Nacional / UFRJ, 1987. p. 7-39.

HISTÓRIA do carnaval do Rio de Janeiro: Ranchos Carnavalescos. Rio de Janeiro: [s.n], 2015. Disponível em: <[www.riodejaneiro.com/carnaval-ranchos](http://www.riodejaneiro.com/carnaval-ranchos)>. Acesso em: 02. jun. 2016.

KI-ZERBO, Joseph (Org.). **A tradição viva, em História Geral da África I. Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática/ UNESCO, 1980.

LIMA, Carlos de. **Antigos Carnavais**. São Luís: Comissão maranhense de Folclore, 1996. Disponível em: <<http://migre.me/wh1BY>> Acesso em: 02. jun. 2016.

LOPES, Antônio. **Presença do Romancero**: versões maranhenses. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 115 – 119.

MARTINS, Ananias. **Carnaval de São Luís**: diversidade e tradição. São Luís: SNALUIZ, 2000.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro: [s.n], 1983.

MAUSS, Marcel. **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MAGNANI, José Guilherme C. Quando o campo é a cidade: fazendo Antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lílian de Lucca (Orgs.). **Na Metrópole**: textos de Antropologia urbana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FASEP, 2000.



**Máscaras até às 19 horas: a polícia estabelece várias normas a serem seguidas para o carnaval de 1941.** O GLOBO, São Luís, p.6, 19 jan. 1941

MATOS, Claudia Neiva de. **Acertei no milhar:** malandragem e samba no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MELLO, Marcelo. **Samba e a era do Rádio.** Rio de Janeiro: [s.n], 2009. Disponível em: <marceloweb.net>. Acesso em: 01. fev. 2016.

MENEGUEL, Yvonete Pedra; OLIVEIRA, Oseias de. **O Rádio no Brasil:** do surgimento à década de 1940 e a primeira emissora de rádio em Guarapuava. [s.l]. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/713-4.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

MORAES, Eneida. **História do Carnaval Carioca.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

NEVES, Lucilia de Almeida. Memória, história e sujeito: substratos da identidade. (Este texto foi apresentado na Mesa- redonda “História Oral e as tramas da subjetividade” realizada no III Encontro Regional Sudeste de História Oral, Mariana, 12 a 14 de maio de 1999).

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

NIEMEYER, Oscar; SUSSEKIND, J.C. A Passarela do Samba. **Módulo**, Rio de Janeiro, n.78, p. 18, Dezembro 1983.

NIEMEYER, Oscar. Passarela do Samba. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, v.1 n. 2, p.88, 1984.

PACÍFICO. Em pleno carnaval: Evohé! Evohé! Os bailes, outras festas e Fuzileiros da Fuzarca. Diário do Norte, São Luís, p. 3, 23 fev. 1941

PASSALARGO, Marcelo. As brincadeiras do folclore português. In: Portla do Folclore Português. Acessado em 24.02.2017

PEIXOTO, Fernando Moura. Viagem pelo carnaval carioca em seus 181 anos. [s.l] [s.n], 2017. Disponível em: < cidadesdomeubrasil.com>. Acesso em: 01. fev. 2016.

PEREIRA, Paulo (Org.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, INL, 2000.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na História Oral. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 15, p. 13- 49, abr. 1997.

**O Baile de sábado.** Jornal O Globo, São Luís, p. 5, 20 fev. 1941.

**O melhor bloco de 1942.** Correio da tarde. São Luís, p. 4, 11 de fevereiro de 1942.

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

REIS JUNIOR, José Sérgio. **Os Desvãos do Alto do Itapecuru.** Fortaleza: Tipografia Minerva, 1980.

RIBEIRO, José. **Brasil no Folclore.** Rio de Janeiro: Gráfica Ed. Aurora, 1970.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas.** Rio de Janeiro: Sec. Mun. de Cultura, 1987.

RODRIGUES, Anselmo. **A fuzarca.** São Luís, 2004. Entrevista a Maysa dos Santos.

SANTOS, Maysa Leite Serra. Fuzileiros da fuzarca: permanência E MUDANÇAS. Monografia.UFMA,2005 CURSO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA

SARAIVA, Nivea Santos. **Dos sambistas que habitam lá na vila o mais veterano sou eu.** 2002. 82 f. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal do Maranhão, 2002.

SEBE, José Carlos. **Carnaval, Carnavais.** São Paulo: Ática, 1986.

SERRA, Astolfo. **Guia Histórico e Sentimental de São Luís do Maranhão.** Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S/A, 1965.

SILVA, Fábio Henrique Monteiro. **O Reinado de momo na Terra dos Tupinambás.** São Luís: Editora UEMA, 2015.

\_\_\_\_\_. **Fuzileiros da Fuzarca.** São Luís, 2010. Entrevista ao Programa Janela Cultura da Rádio Universidade FM.

SILVA, Carlos; SANTOS, Pedro. **O Samba e as escolas de samba no Rio de Janeiro: a emergência de um movimento cultural local e sua estruturação administrativa na definição de territórios.** Rio de Janeiro, 2003. p. 37. Disponível em: <maxwell.vrac.puc-rio.br>. Acesso em: 01. fev. 2016.

TEIXEIRA, Roger Gustavo Pedrosa. **Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70 f.** 2005. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2005.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado: história oral.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VALENÇA, Rachel. **Patrimônio Histórico aprova tombamento da Passarela do Samba.** Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <<http://migre.me/whI4c>>. Acesso em: 01. fev. 2016.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **As tias baianas tomam conta do pedaço:** Espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Fundação Carlos Chagas, 1989.