

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA**  
**CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS – CECEN**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA**  
**CURSO DE HISTÓRIA**

**MARIANA PINHEIRO DE SOUSA**

**“QUE O ENCANTO NÃO ACABE NA QUARTA DE CINZAS”: AS  
SINGULARIDADES CARNAVALESCAS CARIOCA E LUDOVICENSE  
(SÉC. XVII-XX)**

**São Luís – MA**

**2016**

**MARIANA PINHEIRO DE SOUSA**

**“QUE O ENCANTO NÃO ACABE NA QUARTA DE CINZAS”: AS  
SINGULARIDADES CARNAVALESCAS CARIOCA E LUDOVICENSE  
(SÉC. XVII-XX)**

Monografia apresentada ao Curso de História,  
da Universidade Estadual do Maranhão, como  
parte dos requisitos para a obtenção da  
graduação em História Licenciatura Plena.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Henrique  
Monteiro Silva.

**São Luís – MA**

**2016**

Sousa, Mariana Pinheiro de

“Que o encanto não acabe na quarta de cinzas”: as singularidades carnavalescas carioca e ludovicense (séc. XVII-XX) / Mariana Pinheiro de Sousa – São Luís, 2016.

76 f

Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2016.

Orientador: Prof. Drº Fabio Henrique Monteiro Silva

1.Carnaval. 2.Festa. 3.Rio de Janeiro. 4. São Luís. I.Título

CDU: 94(81).087:394.25

**MARIANA PINHEIRO DE SOUSA**

**“QUE O ENCANTO NÃO ACABE NA QUARTA DE CINZAS”: AS  
SINGULARIDADES CARNAVALESCAS CARIOCA E LUDOVICENSE  
(SÉC. XVII-XX)**

Monografia apresentada ao Curso de História,  
da Universidade Estadual do Maranhão, como  
parte dos requisitos para a obtenção da  
graduação em História Licenciatura Plena.

Orientadora: Prof. Dr. Fabio Henrique  
Monteiro Silva.

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

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Fabio Henrique Monteiro Silva (Orientador)  
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA

---

Prof. Me. Nivaldo Germano dos Santos

---

Prof. Dr. Antonio Evaldo Almeida Barros

*Para os meus pais, Neto e Alice, que sempre estiveram ao meu lado.*

*Para os meus irmãos, Luís Felipe e Guilherme, pelo companheirismo e carinho.*

*“Acabou nosso carnaval  
Ninguém ouve cantar canções  
Ninguém passa mais  
Brincando feliz  
E nos corações  
Saudades e cinzas  
Foi o que restou  
[...]  
Quem me dera viver pra ver  
E brincar outros carnavais  
Com a beleza  
Dos velhos carnavais  
Que marchas tão lindas  
E o povo cantando  
Seu canto de paz  
Seu canto de paz”.*

*Vinícius de Moraes*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus em primeiro lugar, por sempre estar ao meu lado em todos os momentos, sem ele nada seria possível.

Aos meus pais Neto e Alice que sempre investiram na minha educação e na dos meus irmãos. Sempre se preocupando com a nossa formação pessoal e profissional. Me criaram, educaram e fizeram de mim a pessoa que me tornei, temente a Deus. No mais eu só tenho a agradecer pelos pais que tenho.

Aos meus irmãos Felipe e Guilherme por estarem sempre ao meu lado me apoiando.

Agradeço ao meu orientador Fabio Monteiro, por ter me ajudado a construir esse trabalho.

Aos professores do curso de História da UEMA que contribuíram com a minha graduação: Henrique Borralho, Adriana Zierer, Julia Constança, Sandra, Beth e Ana Livia. Agradeço também as bibliotecárias Lauisa e Reyjane pela paciência na procura dos livros.

Aos amigos que o Curso me permitiu fazer, em especial a Diogo Aires, Rafaella Gomes, Yuri Alhadeff, Marla Rafaela e a todos da turma de 2011.2.

Aos que foram lembrados ou não, mais que contribuíram com este trabalho e estiveram ao meu lado durante a graduação.

## RESUMO

O presente trabalho analisa o período momesco no Brasil, através dos Carnavais carioca e ludovicense especificamente. Enquanto o Carnaval do Rio de Janeiro é mais estruturado e centrado nas Escolas de Samba, atuando como polo irradiador para outras cidades, o Carnaval de São Luís se diferencia pela sua riqueza de manifestações (escolas de samba, blocos, cordões de fofões, tambor de crioula, dentre outras). Isso demonstra a repercussão dessa festividade no processo de formação da tradição, cultura e identidade brasileira. Além disso, destacaremos o posicionamento de alguns pesquisadores e historiadores acerca de uma possível “*carioquização*” do Carnaval ludovicense – fruto da inserção do Carnaval de passarelas. Sendo uma discussão significativa na Historiografia Cultural, sua proposta é apresentar as singularidades do Carnaval ludovicense e reconhecer, que apesar da influência do Carnaval carioca, as brincadeiras momescas locais não foram completamente anuladas nesse processo.

**Palavras-chave:** Carnaval. Festa. Rio de Janeiro. São Luís.



## ABSTRACT

This paper analyzes the momesco period in Brazil, through the carioca and ludovicense Carnivals specifically. While Carnival in Rio de Janeiro is more structured and focused on Samba Schools, acting as irradiator pole to other cities, the São Luís Carnival differentiates by its wealth of expressions (Samba Schools, blocs, fofões cords, drum of creole, among others). This demonstrates the impact of this festival in the formation of tradition, culture and Brazilian identity. In addition, we will highlight the positioning of some researchers and historians about a possible “*carioquização*” ludovicense of Carnival - the result of inserting the footbridge of Carnival. Being a meaningful discussion on Cultural Historiography, its proposal is to present the singularities of ludovicense Carnival and recognize that despite the influence of carioca Carnival, local momescas expressions were not completely set-aside in this process.

**Keywords:** Carnival. Feast. Rio de Janeiro. São Luís.

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>LISTA DE FIGURAS</b> .....   | 11 |
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 12 |
| <b>Capítulo 1 – CULTURA, TRADIÇÃO E IDENTIDADE: O CARNAVAL EM PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA</b> ..... | 15 |
| 1.1 – A História no Campo Cultural .....  | 20 |
| 1.2 – Cultura e Identidade .....  | 23 |
| 1.3 – Cultura e Tradição .....  | 26 |
| 1.4 – O Carnaval como símbolo da Cultura, Identidade e Tradição .....                               | 28 |
| <b>Capítulo 2 – RUFEM OS TAMBORES: A FOLIA CARIOCA VAI COMEÇAR</b> .....                            | 30 |
| 2.1 – Rumo à consolidação do Espetáculo Carioca.....  | 38 |
| 2.2 – Da Praça Onze à Sapucaí.....  | 40 |
| 2.3 – O Samba-enredo: a expressão do Carnaval.....  | 45 |
| <b>Capítulo 3 – ABRE-ALAS: O FESTEJO DA ILHA VAI PASSAR</b> .....                                   | 47 |
| 3.1 – O Carnaval dos Cordões e dos Corsos .....   | 49 |
| 3.2 – Os Bailes Carnavalescos .....   | 53 |
| 3.3 – Os Blocos .....   | 54 |
| 3.4 – As Escolas de Samba.....  | 59 |
| 3.5 – A chegada das Passarelas e o (Re)nascimento do Carnaval de Rua Ludovicense.....               | 63 |
| 3.6 – Transformações urbanas na Ilha.....   | 67 |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 69 |
| <b>DOCUMENTAÇÃO E BIBLIOGRAFIA</b> .....  | 71 |

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 1</b> – O Entrudo Familiar por Augustus Earle ( <i>Jogos durante o Carnaval no Rio de Janeiro</i> ).....                  | 33 |
| <b>Figura 2</b> – O Entrudo Popular por Angelo Agostini ( <i>Carnaval de 1880</i> ).....  | 34 |
| <b>Figura 3</b> – O Entrudo Popular por Jean-Baptiste Debret ( <i>Dia d'entrudo ou Scene de Carnaval</i> )<br>.....                 | 35 |
| <b>Figura 4</b> – Inauguração do Sambódromo .....   | 43 |
| <b>Figura 5</b> – Carnaval de rua da década de 1980.....  | 48 |
| <b>Figura 6</b> – O Popular Fofão .....   | 51 |
| <b>Figura 7</b> – Bloco Tradicional Ludovicense .....   | 56 |
| <b>Figura 8</b> – Comemoração dos 80 anos do Bloco Fuzileiros da Fuzarca .....  | 57 |
| <b>Figura 9</b> – Bloco Akomabu no Carnaval de 1984 .....   | 58 |
| <b>Figura 10</b> – Desfile da Flor do Samba de 1980, com o enredo “ <i>Do Daomé à Casa das Minas – As raízes de um povo</i> ” ..... | 62 |
| <b>Figura 11</b> – Espaço destinado para a Passarela do Samba de São Luís .....   | 65 |

## INTRODUÇÃO

O trabalho em questão pretende analisar as rupturas e continuidades do Carnaval Brasileiro, reconhecendo as peculiaridades de cada cenário (carioca e ludovicense, especificamente) e a interferência cultural. Para isso, pretendemos esclarecer alguns questionamentos: Como o Carnaval carioca e o ludovicense consolidaram-se? Quais as transformações ocorridas ao longo dos anos em ambos os cenários carnavalescos? São Luís “copiou” ou adotou como modelo o carnaval carioca?

Apesar de ser um tema novo e pouco explorado na Historiografia local, as primeiras representações em território brasileiro dessa festividade, se remontam ao século XVII – com a introdução do *Entrudo* europeu. Entretanto, priorizaremos as décadas de 1920 a 1990, considerando a consolidação e transformação do Carnaval de São Luís.

Como símbolo de identidade e tradição cultural, o Carnaval Brasileiro apresenta características e manifestações específicas em cada lugar. Por exemplo, o Rio de Janeiro possui um dos maiores carnavais do Brasil, em termos de investimento e reprodução midiática das grandes Escolas de Samba. Apesar da pouca visibilidade, São Luís apresenta uma diversidade de manifestações momescas (além das Escolas de Samba), o que demonstra a riqueza cultural local. Entretanto, ambos os Carnavais sofreram grandes transformações até se consolidarem no cenário brasileiro.

As transformações ocorridas no cenário carnavalesco do Brasil, destacando a cidade do Rio de Janeiro e São Luís, demonstram um aperfeiçoamento das manifestações, da estrutura física local, participação de capital público e privado no seu financiamento e maior valorização cultural local. Entretanto, essas alterações também perpassam interesses políticos e econômicos, seja na apropriação comercial da festa ou na preferência de determinada manifestação. Essa é uma das principais críticas de intelectuais e artistas maranhenses acerca da pouca visibilidade e financiamento das manifestações carnavalescas mais tradicionais, principalmente analisando a repercussão do Carnaval de passarela na Ilha.

Além disso, a compreensão de uma cultura como todo ou de suas especificidades regionais, é deveras interessante e enriquecedor para a História sociocultural. Afinal, enfatiza-se e valoriza-se a memória e a tradição de uma sociedade. Dessa forma, um dos caminhos percorridos por essa pesquisa é a análise teórica acerca da cultura, buscando entender como esta interfere no processo de formação da tradição e da identidade social.

\*

O trabalho apresenta reflexões ligadas, principalmente, ao campo da História Cultural. Tendo como base, as contribuições da *Escola dos Annales*, que deu visibilidade aos mais variados campos da História e da Historiografia. Através das contribuições de Hobsbawm, Marc Bloch, Bauman, Peter Burke, Sandra Pesavento, Assunção Barros e Pollak, discutiremos acerca dos conceitos de *cultura, identidade e tradição*.

Para análise do objeto, será feito um ensaio bibliográfico com autores locais e nacionais como: Felipe Ferreira, DaMatta, Fabio Silva e Ananias Martin. Quanto à documentação, destacamos alguns jornais (*O Globo, Jornal do Dia, O Imparcial e O Estado do Maranhão*), fascículos (*Maranhão Turismo, Perfil Cultural e Artístico do Maranhão e A Enciclopédia do Maranhão São Luís: de França Equinocial a Patrimônio da Humanidade*) e panfletos disponibilizados por Escolas de Samba locais (*Turma do Quinto, Flor do Samba e Favela do Samba*). Apesar disso, observa-se uma carência de publicações sobre o tema, sobretudo quando o objeto se reporta à cidade ludovicense.

Primeiramente, o estudo teórico estará baseado em Marc Bloch, ao orientar o historiador quanto a sua função de pesquisador e na relação história/tempo. Em discurso semelhante, Hobsbawm observa o passado enquanto elemento essencial para se entender o presente. Quanto ao campo cultural, Peter Burke ressalta o desenvolvimento da História Cultural a partir da década de 1970 e como esta vem se firmando no mundo acadêmico. Sandra Pesavento já aborda a História Cultural enquanto reinvenção do passado, como uma expressão e tradução da realidade. Zygmunt Bauman, por outro lado, apresenta o caráter elitista e comercial da cultura. Finalmente, apresentamos a influência da cultura no campo identitário. Segundo Pesavento, a Identidade é outro campo dentro da História Cultural, apresentada enquanto construção simbólica e de pertencimento social.

\*

Ao longo do texto, serão utilizadas algumas imagens que favoreçam a percepção e construção do cotidiano do cenário carnavalesco. Para Pesavento, a imagem desperta sentimentos no historiador, recuperando o momento passado. Logo, a imagem é um registro do tempo e de testemunhos da época, sendo também considerado um documento legítimo.

Assim, a imagem tem, para o historiador, sem dúvida, um valor documental, de época, mas não tomado no seu sentido mimético. O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que

experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação.<sup>1</sup>

Peter Burke, em sua obra “*Testemunha ocular: História e Imagem*”, também define a imagem como importante fonte de evidência histórica, além de ser essencial na elaboração da cultura cotidiana e na história de pessoas comuns. Por essa razão, as representações dos momentos vividos durante as manifestações, possibilitam análises em consonância aos documentos textuais. Não é exagero afirmar, portanto, que algumas imagens tem o poder de transportar o Historiador ao momento observado e analisado por ele.

\*

A monografia está dividida em quatro partes, composta por três capítulos e as considerações finais. No primeiro capítulo, discutimos como o Carnaval está inserido no âmbito cultural, especificamente na construção de uma identidade e tradição local. No segundo capítulo, nos reportamos ao Carnaval carioca para compreender as transformações e o processo de consolidação da festa. No terceiro capítulo, apontamos algumas peculiaridades do Carnaval ludovicense e questionamos a adoção do conceito de “*carioquização*” por alguns estudiosos.

---

<sup>1</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 88.

## 1

## CULTURA, TRADIÇÃO E IDENTIDADE: O CARNAVAL EM PERSPECTIVA HISTORIOGRÁFICA

“Assim pensa Bakhtin, que afirma serem as festividades, qualquer que seja o seu tipo, uma forma primordial, marcante da civilização humana. A vinculação com os fins superiores da existência humana, com o mundo dos ideais, é condição essencial para que aconteça um clima de festa. Esta relação, contudo, só se realiza plenamente nas festas populares e públicas, mormente no carnaval. Nele todos são iguais, penetrando o povo temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade e abundância; ocorre o triunfo de uma liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, abolindo-se provisoriamente todas as relações hierárquicas, regras e tabus”.

Bakhtin (1987) apud SOIHET, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia – algumas abordagens. In: **Revista Tempo**. Rio de Janeiro: UFF, nº 07, 1998, p. 01.

Por muito tempo a História foi limitada no que se refere ao seu significado e objetivo como um todo. Durante algumas gerações ela foi definida apenas como uma ciência humana. Partindo da perspectiva do historiador francês e um dos fundadores da Escola dos Annales, na obra “*Apologia da História ou O Ofício de Historiador*”, Marc Bloch destaca que a história não deveria ser pensada apenas enquanto uma ciência do passado. Segundo o medievalista, o passado não é objeto da ciência e que talvez a história seria uma ciência dos homens, ou melhor, dos homens no tempo.

[...] Bloch preferia trocar os termos da equação e provocar dizendo que, assim como a história não era a ciência do passado, também não poderia ser definida como uma ‘ciência do homem’.<sup>2</sup>

Os escritos de Bloch têm por objetivo apresentar um debate para além da relação entre história e historiador. Essa obra em específico trata de uma defesa da história, além de realizar um debate acerca da definição do historiador como *homem de ofício*, investigando suas práticas de trabalho e seus objetivos científicos, inclusive para além da própria ciência.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 5.

<sup>3</sup> Idem, p. 16.

O autor ainda destaca que “*o historiador tem responsabilidades e deve ‘prestar contas’*”<sup>4</sup>. Ou seja, o historiador tem a obrigação de difundir e explicar seus trabalhos. Além disso, enfatiza a percepção dos documentos enquanto vestígios, criticando a versão da época que definia o passado como um dado rígido e sem qualquer possibilidade de modificação ou alteração. O autor não se contenta em definir a história e o ofício de historiador, mas quer também assinalar o que deve ser a história e como deve trabalhar o historiador. O medievalista continua a ressaltar que para o historiador e para o amante da história, a memória é uma das suas principais matérias-primas.

Bloch critica o pensamento de quem define o trabalho do historiador somente como uma coleta de fatos, pois é preciso ter em mente que o fato histórico não é um fato “positivo”, mas um produto de uma construção ativa na transformação da fonte em documento. Dessa forma, é possível pensar os fatos históricos enquanto problema. Nesse momento, ele destaca o verdadeiro sentido do positivismo e o seu reducionismo histórico, priorizando uma História Total.

O que Marc Bloch não aceitava em seu mestre Charles Seignobos, principal representante desses historiadores “positivistas”, era iniciar o trabalho do historiador somente com a coleta dos fatos, ao passo que uma fase anterior essencial exige do historiador a consciência de que o fato histórico não é um fato “positivo”, mas o produto de uma construção ativa de sua parte para transformar a fonte em documento e, em seguida, constituir esses documentos, esses fatos históricos, em problema. Eis o sentido do “positivismo” recriminado nesses historiadores, positivismo que se tingem de utilitarismo quando, em vez de fazerem a história total, eles reduzem o trabalho histórico ao que lhes parece capaz de “servir à ação”.<sup>5</sup>

A pretensão de Marc Bloch era obter uma história ampliada e mais aprofundada, por isso a crítica aos historiadores positivistas e sua história estreita e superficial. “*Ampliar e aprofundar é o essencial do movimento que continua, ainda hoje, a animar os historiadores tocados pelo espírito dos Annales*”<sup>6</sup>.

Para o autor, a história é sinônima de buscas e escolhas, em que o tempo é a sua matéria concreta. É necessário um presente bem referenciado para que o historiador possa correlacionar passado e presente. Bloch continua a explicar que essa história ampla, profunda, longa, aberta e comparativa, não pode ser realizada por um historiador isolado.

**“Isolado, nenhum especialista nunca compreenderá nada senão pela metade, mesmo em seu próprio campo de estudos”. A história “só pode ser feita com uma**

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 17.



**ajuda mútua**". O ofício de historiador se exerce numa combinação do trabalho individual e do trabalho por equipes. O movimento da história e da historiografia levou uma grande parte dos historiadores a abandonar sua torre de marfim. <sup>7</sup> (Grifo nosso)

O debate teórico de Bloch é extremamente interessante, pois realiza uma abordagem acerca do passado como fonte essencial na compreensão da história e do historiador. O historiador Eric Hobsbawm realiza discussão semelhante em sua obra "*Sobre História*", afirmando que o passado tem essencialmente o objetivo da legitimação de um fato.

O passado é um elemento essencial, talvez o elemento essencial nessas ideologias. Se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo. De fato, na natureza das coisas não costuma haver nenhum passado completamente satisfatório, porque o fenômeno que essas ideologias pretendem justificar não é antigo ou eterno, mas historicamente novo. <sup>8</sup>

Segundo o marxista, todo ser humano tem consciência do passado, em virtude da convivência com pessoas mais velhas. Hobsbawm continua a destacar que o passado é uma dimensão permanente da consciência humana, um componente inevitável das instituições, valores e outros padrões da sociedade humana. O problema dos historiadores centra-se em analisar a natureza desse "*sentido do passado*" na sociedade e localizar suas mudanças e transformações.

Em história, na maioria das vezes, lidamos com sociedades e comunidades para as quais o passado é essencialmente o padrão para o presente. Teoricamente, cada geração cópia e reproduz sua predecessora até onde seja possível, esse considera em falta para com ela na medida em que falha nesse intento. Claro que uma dominação total do passado excluiria todas as mudanças e inovações legítimas, e é improvável que exista alguma sociedade humana que não reconheça nenhuma delas. A inovação pode acontecer de dois modos. Primeiro, o que é definido oficialmente como "passado" é e deve ser claramente uma seleção particular da intimidade daquilo que é lembrado ou capaz de ser lembrado. <sup>9</sup>

Para esse historiador, existiam muitas sociedades essencialmente tradicionais e ritualizadas, que no passado aceitaram a introdução de novas culturas sem perturbação ao padrão imposto, enquanto outras culturas resistiram a esse padrão de inovação.

Embora a mudança e inovação que surgem por imposição e importação de fora, aparentemente desvinculadas de forças sociais internas, não precisem necessariamente afetar o sistema de ideias que uma comunidade mantém acerca da novidade – já que a questão de sua legitimidade é resolvida por force majeure – em tais ocasiões, mesmo a sociedade extremamente tradicionalista deve chegar a algum tipo de acordo com a inovação circundante e invasora. É claro que ela pode decidir

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>8</sup> HOBBSAWM, Eric J. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 18.

<sup>9</sup> Idem, p. 17.

rejeitá-la in toto, e dela se afastar, embora essa solução raramente seja viável durante longos períodos.<sup>10</sup>

Hobsbawm continua a interpelar sobre o passado, quando aponta que a mudança social acelera ou transforma a sociedade para além de certo ponto. Neste caso, o passado deve parar de ser o padrão do presente, e pode, no máximo, tornar-se um modelo para o mesmo.

“Devemos voltar aos caminhos de nossos antepassados” quando já não os trilhamos automaticamente, ou quando não é provável que o façamos. Isso implica uma transformação fundamental do próprio passado. Ele agora se torna, e deve se tornar, uma máscara para inovação, pois já não expressa a repetição daquilo que ocorreu antes, mas ações que são por definição, diferentes das anteriores, mesmo quando se tenta realmente retroceder o relógio, isso não restabelece de fato os velhos tempos, mas meramente certas partes do sistema formal do passado consciente, que agora são funcionalmente diferentes.<sup>11</sup>

Portanto, o historiador ressalta que é extremamente importante e inquestionável o valor da investigação histórica sobre ‘o que de fato aconteceu’. E assim, é possível pensar em uma solução desse ou daquele problema específico do presente e do futuro, dando nova perspectiva a algumas atividades históricas um tanto antiquadas, mas que ainda associadas aos problemas modernos. “*Nadamos no passado como o peixe na água e não podemos fugir disso. Mas nossas maneiras de viver e de nos mover nesse meio requerem análise e discussão*”<sup>12</sup>.

Diante desses questionamentos, é provável afirmar que há uma grande diferença entre a visão do senso comum e a de um historiador. O senso comum consegue facilmente vislumbrar algo que marcou a história sem apontar fundamentos ou fontes que embasam sua observação. Diferente dessa perspectiva, um pesquisador, mais especificamente um historiador, apresenta uma análise bem mais complexa levando em consideração todo o contexto e o cenário em que está inserido o acontecimento. Assim como é destacado por Barros na obra “*O Tempo dos Historiadores*”:

Essa capacidade de enxergar mais além e mais profundamente é o que se manifesta também quando um historiador olha para uma data. Enquanto uma pessoa comum vê na data apenas uma data, o historiador vê através dela um contexto, situa-a quase que automaticamente em conexão com certos processos, vislumbra um jogo de relações, apercebe-se da data como um ponto a partir do qual se pode estabelecer uma série de problematizações.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>13</sup> BARROS, José D’ Assunção. **O Tempo dos Historiadores**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 25.

José D' Assunção Barros ainda realiza uma abordagem análoga aos autores citados anteriormente. Na obra em questão, ele destaca que havia uma época em que os historiadores assumiam a história enquanto saber dotado de cientificidade, contentando-se em compreendê-la como um estudo do passado humano. O autor rememora os escritos de Bloch no momento em que considera esta definição deficiente, ressaltando que a história é o estudo ou a ciência dos homens no seu tempo; concepção já apresentada anteriormente.

Barros parte de uma discussão da própria definição da história em relação ao tempo, na qual o tempo dos historiadores integra necessariamente instâncias que se remetem ao tempo humano, social, flexível, mensurável, ordenado, territorializado e narrativo. Depois busca relacionar o tempo com o trabalho do historiador para o entendimento da história. O mesmo chega a ressaltar que se fosse possível escolher uma palavra que expressasse o que há de mais singular na história, dificilmente seria encontrada uma palavra mais adequada que 'tempo'. *“A questão é que, no caso da História, a perspectiva do tempo é visceral. Sem ela, os historiadores simplesmente não existem”*<sup>14</sup>.

O autor afirma que essa consciência do tempo entre os historiadores pode ter variado consideravelmente no decurso da história e da historiografia, no momento em que foi adquirindo as mais diversas formas e intensidades. No entanto, o autor destaca que de alguma forma sempre esteve presente desde os primórdios da prática historiográfica.

Os historiadores estão presos ao tempo, literalmente. As datas, obviamente estão longe de ser aqui o que mais importa. O que é visceral mesmo em cada historiador é a ideia de que tudo se inscreve no tempo, de que tudo se transforma e de que devemos refletir de modo problematizado sobre cada uma destas transformações, deixando que incida sobre elas uma análise que será a nossa e que, de resto, também se inscreve no tempo.<sup>15</sup>

Portanto, Barros também elabora de maneira bem sucinta uma pequena diferenciação entre história e as práticas historiográficas. Quando dado um período de vida humana ou uma realização autoral inscrita em um específico momento no tempo, essa prática é tipicamente historiográfica. Quando não se consegue escrever um único nome sem datar entre parênteses ou quando não se consegue mencionar uma única obra literária ou artística sem o registro do ano de sua autoria ou apresentação pública, pode-se evidenciar uma escrita

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 18.

tipicamente historiográfica. Frisa também que a história situa todas as coisas no tempo, enxergando-as sob as mais diversas perspectivas para a construção de um contexto.

Contudo, ter conhecimento dos fatos já ocorridos não significa que sabemos o que realmente aconteceu em determinado período da história. Deve-se enfatizar ao historiador uma ética profissional e uma constante imparcialidade acerca da temática abordada, mesmo tendo como pretensão a reconstrução de um passado longínquo e a busca de uma verdade absoluta. Mesmo sabendo que não é possível construir uma verdade absoluta por um único viés, até mesmo porque a história assim como outros campos de conhecimento está em constante construção, nada é dado por acabado e absoluto. Dessa forma, é necessário que o pesquisador se empenhe em determinar um assunto ou recorte temporal para que se possa realizar um trabalho com mais riqueza em detalhes.

## 1.1 – A HISTÓRIA NO CAMPO CULTURAL

A escola dos Annales permitiu um conhecimento acerca dos mais diversos campos da história, dentre eles o do campo cultural. Na obra de Peter Burke, “*A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)*”, é salientado que a história cultural não possuiu a atenção merecida na geração de Braudel, se situando marginalmente ao projeto dos Annales. No decorrer dos anos 60 e 70, ocorreu uma importante mudança de interesse e o itinerário intelectual de alguns historiadores dos Annales transferiu-se da base econômica para a ‘superestrutura’ cultural. No entanto, o autor ressalta que “*no interior do grupo dos Annales, alguns historiadores sempre estiveram envolvidos prioritariamente com os fenômenos culturais*”<sup>16</sup>. Burke prossegue frisando que uma de suas maiores e mais importantes perspectivas foi expandir o campo da história para diversas áreas, se tornando possível a descoberta de novas fontes além do desenvolvimento de novos métodos para explorá-las.

Burke destaca que a História Cultural foi redescoberta em 1970, e desde então vem desfrutando de uma renovação no mundo acadêmico. “*O interesse por cultura, história cultural e estudos culturais ficou cada vez mais visível nas décadas de 1980 e 1990*”<sup>17</sup>. Além da História

---

<sup>16</sup> BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991, p. 59.

<sup>17</sup> BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008, p. 45.

Cultural não estar estabelecida de maneira sólida, referindo-se ao sentido institucional, ainda é importante lembrar da dificuldade em definir o termo cultura.

Sandra Pesavento ressalta que a história trabalha com a mudança no tempo e que a presença de uma História Cultural aponta uma reinvenção do passado construída na contemporaneidade. A historiadora ainda destaca que a cultura é uma forma de expressão e tradução da realidade, que se faz de forma simbólica e admitindo que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentem de forma cifrada, com um significado e uma apreciação valorativa. *“Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”*<sup>18</sup>.

A autora acrescenta que, em termos gerais, a proposta da História Cultural é decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, chegando às formas discursivas e imagéticas nas quais os homens expressam a si próprios e ao mundo. No entanto, Pesavento continua caracterizando como um processo complexo, pois o historiador deve realizar uma leitura dos códigos de outros tempos, que muitas vezes podem se mostrar incompreensíveis. A construção do real que não faz parte do presente é o grande desafio da História Cultural.

Pesavento enfatiza que o historiador da cultura deve reconstruir, por meio das fontes, as representações da vida elaboradas pelo homem no passado.

Fonte como representação do passado, meio para o historiador chega às representações construídas no passado. Mais que um mero jogo de palavras, este raciocínio não leva a desconsiderar a realidade sobre a qual se construíram as representações, mas sim a entender que a realidade do passado só chega ao historiador por meio de representações.<sup>19</sup>

Portanto, a autora aborda como a História Cultural se tornou uma representação que resgata representações, se incumbindo de construir uma representação sobre o já representado. Para Pesavento, o historiador da cultura deve reconhecer a existência das hierarquias de verdade (verdades parciais, transitórias, pessoais ou sociais) e como estas são provisórias, aceitas e reconhecidas em uma determinada época.

Além disso, ela reforça que outra característica da História Cultural é compreender o indivíduo enquanto sujeito da História, recompondo histórias de vida, particularmente daqueles egressos das camadas populares. *“Para o historiador da cultura, como já foi*

---

<sup>18</sup> PESAVENTO, op. cit., 2008, p. 15.

<sup>19</sup> Idem, p. 42.

*explicitado anteriormente, fazer História é uma aventura de descoberta que se renova passo a passo*<sup>20</sup>.

Sandra Pesavento destaca que a História Cultural pressupõe um método trabalhoso e meticuloso para que se torne possível revelar os significados perdidos do passado. Portanto, segundo o entendimento da autora, pode-se considerar a História no campo cultural como uma reestruturação do passado.

Outro autor que se debruça sobre essa temática é o Zygmunt Bauman. A partir de outra perspectiva, o sociólogo reflete a cultura como um pertencimento elitista, destacando a sociedade como consumidora. A Revista Época publicou uma entrevista com o autor, abordando a questão da insegurança da civilização pelo viés cultural. Em uma das perguntas acerca de sua obra “*A Cultura no Mundo Líquido Moderno*”, o polonês afirma que a cultura passou por enormes transformações e que por volta da metade do século passado, tem sido vista como *homeostática*, por manter um equilíbrio com o tipo de realidade que é produzida monotonamente numa rotina diária. Agora, a cultura é crescentemente vista como uma espécie de faca pressionada contra o futuro. Para o autor, trata-se de uma força que avança por novos trilhos, que critica as realidades instantâneas e explora os meios alternativos de estar no mundo, além de ser considerada um campo de batalha com constantes confrontos. Já não é mais uma instituição com um currículo uniforme. “*Tornou-se uma ferramenta mais de mudança do que de conservação*”<sup>21</sup>.

Bauman destaca que a sociedade é formada por consumidores e que a cultura também está evidenciada em um arsenal de artigos destinados ao consumo. Entretanto, a função da cultura não é satisfazer as necessidades existentes, mas evitar o sentimento de satisfação em seus antigos objetos e encargos. Neutralizar a satisfação total, completa e definitiva, impedindo que outras necessidades e novas fantasias possam ser alcançadas.

[...] a cultura agora é capaz de se concentrar em atender às necessidades dos indivíduos, resolver problemas e conflitos individuais com os desafios e problemas da vida das pessoas.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 118.

<sup>21</sup> BAUMAN, Zygmunt. Zygmunt Bauman: "A cultura é um campo de batalha e um parque de diversões": depoimento. [07 de fevereiro, 2014]. Rio de Janeiro: **Revista Época**. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-cultura-e-um-campo-de-batalha-e-um-parque-de-diversoes.html>>. Acesso em 07 de abril de 2016.

<sup>22</sup> BAUMAN, Zygmunt. **A Cultura no Mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013, p. 17.

Bauman continua a interpelar sobre a temática, destacando que o sinal de pertencimento a uma elite cultural é o máximo de tolerância e o mínimo de seletividade, e que, além disso, o esnobismo cultural consiste na ostentosa negação do esnobismo. “*O princípio do elitismo cultural é onívoro – está à vontade em qualquer ambiente cultural, sem considerar nenhum deles seu lar, muito menos o único lar*”<sup>23</sup>.

Outro ponto de grande relevância a ser destacado dentro da História Cultural é o conceito de cultura popular. Rememorando os escritos de Burke, quando destaca a descoberta do povo, o historiador aponta que a ideia de “cultura popular” e a própria História Cultural originaram-se no mesmo lugar e momento, no caso, na Alemanha do século XVIII. Ademais, as canções, contos populares, as danças, os rituais, artes e ofícios foram descobertos por intelectuais da classe média da época, e que a História da Cultura Popular foi estudada por admiradores da Antiguidade, folcloristas e antropólogos, a partir da década de 1960.

Burke destaca ser difícil chegar a uma definição do tema, pois surgem algumas indagações sobre quem seria o povo ou apenas quem não seria da elite, acentuando que esta última categoria recaía sobre a classe dos excluídos. O historiador faz uma abordagem sobre a cultura erudita e a cultura popular, evidenciando que pessoas comuns eram excluídas, embora participassem do que hoje é chamada cultura popular.

Os historiadores culturais sem dúvida têm razão ao deslocar-se, como vem fazendo, da preocupação com a cultura popular em si para um estudo do longo processo de interação entre os elementos eruditos e populares. Contudo, se nos concentrarmos na interação entre alta e baixa culturas, precisamos reconhecer a variedade ou o polimorfismo desse processo.<sup>24</sup>

## 1.2 – CULTURA E IDENTIDADE

A identidade é um ponto deveras importante a ser debatido dentro do campo cultural. Segundo Pesavento, a identidade é outro campo de pesquisa para a História Cultural, já que representa uma construção simbólica da ideia de pertencimento. Visto que a identidade é uma construção imaginária que produz a coesão social, permitindo a identificação da parte com o todo, ou seja, a relação do indivíduo frente à coletividade e que estabelece a diferença.

---

<sup>23</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>24</sup> BURKE, Peter. **Variedade de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 192.

“A identidade é relacional, pois ela se constitui a partir da identificação de uma alteridade. Frente ao eu ou ao nós do pertencimento se coloca a estrangeiridade do outro”<sup>25</sup>.

A historiadora ressalta que as identidades são múltiplas e que vão desde o eu, pessoal e construtor da personalidade, aos inúmeros recortes sociais. Dessa forma, o indivíduo acumula consigo diferentes perfis identitários, que dão conta dos múltiplos recortes sociais (gênero, etnicidade, racial, religiosos, etárias, de posição social, de classe, de renda ou profissionais).

Para a elaboração identitária, que se cria o sentimento partilhado de pertencer a um grupo dado, as identificações se dão a partir do defrontamento com o outro, identificações de reconhecimento estas que podem ou não guardar relações de proximidade com o real. As representações de identidade são sempre qualificadas em torno de atributos, características e valores socializados em torno daqueles que integram o parâmetro identitário e que se colocam como diferencial em relação à alteridade.<sup>26</sup>

Assim como Pesavento, Peter Burke aborda a questão identitária como uma “multiplicidade de identidades sociais”<sup>27</sup>, além de pensar em termos pluralistas sobre o uso da memória pelos diferentes grupos sociais. Ou seja, as diferentes visões do que é importante ou que devem entrar para a memória. Ainda segundo Pesavento, a memória, além de ser mais um campo de pesquisa da História Cultural, é uma narrativa que propõe a reconstrução de um passado. Pollak também observa a construção identitária por esse viés, analisando a memória como o caminho para a construção de uma identidade, seja ela individual ou coletiva.

A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada.<sup>28</sup>

Portanto, é interessante observar como a memória tem um papel fundamental na reconstrução do passado e o intuito de formação identitária social. Assim como Pollak, a historiadora Pesavento também destaca que a memória é esquecimento, e que não é possível lembrar-se de tudo devido ao seu processo de seletividade, tal como a matéria do esquecimento que também é objeto de processos que ultrapassam a escala do inconsciente. Pollak, por sua

<sup>25</sup> PESAVENTO, op. cit., 2008, p. 90.

<sup>26</sup> Idem, p. 90.

<sup>27</sup> BURKE, op. cit., 2000, p. 84.

<sup>28</sup> POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 204.



vez, continua a reforçar que a memória é um fator essencial para a formação do sentimento identitário, na medida em que é um elemento extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo na reconstrução de si.

Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos.<sup>29</sup>

É interessante abordar a entrevista concedida por Zygmunt Bauman a Benedetto Vecchi, pois também se aborda a construção identitária. A entrevista em questão foi organizada na obra “*Identidade*” e, assim como é explicado logo na introdução, foge um pouco do padrão por ter sido realizada por e-mail.<sup>30</sup>

O autor em destaque define que o indivíduo pode assumir várias identidades, ressaltando que essa construção assume uma forma de experimentação infundável, onde o indivíduo pode priorizar uma identidade sem excluir as outras, que continuam à espera de uma oportunidade. O sociólogo ainda coloca que muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas ao longo da vida. “*Você nunca saberá ao certo se a identidade que lhe agora exhibe é a melhor que se pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação*”<sup>31</sup>.

Sem dúvidas, o conceito sobre identidade é extremamente vasto e complexo, assim como também é muito contestado. Bauman define que o campo de batalha é o lar natural da identidade.

As batalhas da identidade não podem realizar a sua tarefa de identificação sem dividir tanto quanto, ou mais do que, unir. Suas intenções incluídas se misturam com (ou melhor, são complementadas por) suas intenções de segregar, isentar e excluir.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 204.

<sup>30</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 7.

<sup>31</sup> Idem, p. 92.

<sup>32</sup> Idem, p. 85.

### 1.3 – CULTURA E TRADIÇÃO

Compreender e debater acerca do campo da tradição é extremamente importante, não apenas sob a perspectiva de um historiador, mas para a sociedade como um todo. A tradição é outra temática de grande relevância dentro do âmbito cultural.

O historiador Peter Burke destaca que a ideia de cultura implica também na de tradição. Uma tradição de certos tipos de conhecimentos e habilidades, legados de uma geração para outra. Para o autor, a noção clássica de tradição é problemática, pois uma aparente inovação pode mascarar a sua persistência e, conseqüentemente, mudar o seu legado no decorrer de sua transferência para uma nova geração.<sup>33</sup>

O marxista britânico Eric Hobsbawm em sua obra “*Invenção das Tradições*” discute sobre o assunto ao apontar o termo “*tradição inventada*”, empregando um sentido amplo, porém nunca indefinido. O autor inclui tanto as tradições que realmente foram inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo ou que se estabeleceram com enorme rapidez.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.<sup>34</sup>

Para o marxista, não existe lugar nem tempo onde não tenha ocorrido a invenção das tradições. Para ele, o mais interessante seria a utilização de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas, visto que sempre se pode encontrar um amplo repertório desses elementos no passado de qualquer sociedade. E sempre sob uma linguagem elaborada, composta de práticas e comunicações simbólicas.

Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizando por referir-se ao passado, mesmo que apenas imposições da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> BURKE, op. cit., 2008, pp. 38-40.

<sup>34</sup> HOBBSAWM, Eric J. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence (orgs). **Invenção das Tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2015, p. 8.

<sup>35</sup> Idem, p. 11.

Outro ponto evidenciado pelo autor é a diferença entre tradição e rotina. Hobsbawm observa que é natural de qualquer prática social a sua repetição por conveniência e para maior eficiência, gerando certo número de convenções e rotinas e sendo formalizadas por direito ou fato. Desta maneira, facilita-se a transferência do costume. Destaca também, que no caso da decadência de um costume é inevitável a modificação da tradição a qual está associado; o costume não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é estática nem mesmo nas sociedades tradicionais.

O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive as inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao preceder. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sensação do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história.<sup>36</sup>

É incontestável que a inserção de novos elementos no seio da tradição é de fato muito questionável. Hobsbawm coloca que não é necessário recuperar nem inventar tradições, quando ainda se usam ou se conservam velhas práticas. Porém, ressalta que pode ocorrer a invenção de tradições, não porque os velhos costumes não estejam mais disponíveis e sim por não estarem sendo utilizados e nem adaptados.

Não nos cabe analisar aqui até que ponto as novas tradições podem lançar mão de velhos elementos, até que ponto elas podem ser forçadas a inventar novos acessórios ou linguagens, ou a ampliar o velho vocabulário simbólico. Naturalmente, muitas instituições políticas, movimentos ideológicos e grupos- inclusive o nacionalismo- sem antecessores tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real [...].<sup>37</sup>

Enfim, toda essa discussão recai na função e no ofício do historiador. O estudo das tradições revela a relação dos homens com o passado e, conseqüentemente, o ofício do historiador. Ainda segundo Hobsbawm, os historiadores estão envolvidos neste processo, uma vez que contribuem ou não para a criação, demolição ou reestruturação de imagens do passado<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Ibidem, pp. 8-9.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 21.

## 1.4 – O CARNAVAL COMO SÍMBOLO DA CULTURA, IDENTIDADE E TRADIÇÃO

Diante dos conceitos teóricos que foram expostos, é inegável que o Carnaval é um tema que está inserido no contexto cultural, principalmente ao que se refere ao campo identitário e tradicional. Assim como é destacado por Burke, o Carnaval não é apenas um tema de romances e filmes sobre o Brasil. Segundo o autor, para quem mora no Brasil é difícil deixar de ouvir músicas de Carnaval e até mesmo observar imagens o ano inteiro, sobretudo do ano novo em diante<sup>39</sup>. Observação essa que de fato condiz com a realidade brasileira.

O Carnaval tornou-se um assunto bastante debatido no campo antropológico, sociológico e na própria historiografia brasileira. Apropriando-se das reflexões de Roberto DaMatta, Peter Burke chama atenção para o posicionamento do antropólogo que usa o Carnaval como elemento de análise do conflito entre a igualdade e a hierarquia no Brasil<sup>40</sup>. Para Burke, o Carnaval pode ser um momento de união emocional, até mesmo uma trégua entre as lutas de classes<sup>41</sup>.

O historiador Burke assinala que o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro relembra as paradas e carros alegóricos que já se viam em Florença e Nuremberg no século XV. O mesmo realiza um paralelo entre o Brasil e a Europa, destacando que os brasileiros, em particular da classe média, eram e ainda são muito atraídos por modelos culturais estrangeiros, como os carnavais de Veneza, Roma, Nice no Brasil do século XIX.<sup>42</sup>

A elite brasileira considerava o Carnaval europeu não violento, um Carnaval “bom” e civilizado, em contraste com o carnaval brasileiro, “ruim” e não civilizado. O Carnaval europeu talvez se tenha tornado relativamente comedido a essa altura, mas no início do período moderno a violência era lugar-comum.<sup>43</sup>

Segundo o historiador e carnavalesco Fabio Henrique Monteiro, a festa é de fato um forte elemento constitutivo da vida do brasileiro e ocupa um lugar privilegiado na produção cultural brasileira. Ainda assume um elemento cristalizador, capaz de ritualizar, diluir e até mesmo sacralizar a experiência social particular dos grupos que a realizam. “*Vejo-me neste*

<sup>39</sup> BURKE, op. cit., 2000, p. 215.

<sup>40</sup> DaMatta (1978) apud BURKE, 2000, p. 216.

<sup>41</sup> BURKE, loc. cit.

<sup>42</sup> Idem, p. 217.

<sup>43</sup> Idem, p. 218.

*grupo; vivi e vivo em um meio repleto das tradições, das religiosidades obtidas através de um legado passado de geração em geração pelos meus antecedentes”*<sup>44</sup>.

Silva, baseando-se em Hobsbawm, destaca que os estudos histórico-culturais das manifestações festivas geram várias hipóteses, conceitos, teorias e concepções que enriquecem esse debate. Esta vasta interpretação se deriva das diversas conotações que o vocábulo “*feira*” pode assumir para cada indivíduo ou para a sociedade.

Sob a concepção do Júlio Cesar, a cultura popular aborda as manifestações artísticas que apresentam um envolvimento popular, levando em consideração as tradições folclóricas regionais, os sambas-enredos apresentados pelas escolas de samba, os folguedos e as várias manifestações que existem no Brasil, produzidas por textos escritos ou orais.<sup>45</sup>

Ao decorrer dos capítulos será possível compreender e identificar os processos de transformação ou aperfeiçoamento na forma de se brincar o Carnaval, primeiramente na cidade do Rio de Janeiro e logo após em São Luís. A partir dessa diferenciação, será possível compreender as particularidades em cada cidade e observar como o Carnaval se tornou uma grande referência cultural brasileira, passando por modificações ligadas ao processo de modernização e pela adequação aos novos anseios sociais.

---

<sup>44</sup> SILVA, Fabio Henrique Monteiro. **O Reinado de Momo na Terra dos Tupinambás: permanências e rupturas no carnaval de São Luís (1950-1996)**. 2009. 151f. Teresina: Universidade Federal do Piauí – programa de Pós-Graduação em História do Brasil, 2009, p. 43.

<sup>45</sup> FARIAS, Júlio Cesar. **Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2002, p. 30.

## 2

**RUFEM OS TAMBORES: A FOLIA CARIOCA VAI COMEÇAR**

“O rufar do seu tambor” / anunciou a verde e rosa / que canta o século do samba / canta os bambas em verso e prosa / “pelo telefone” / vai buscar quem foi pra longe / prá matar minha saudade / recordar a praça onze em poesia / “deixa falar” a nostalgia / o morro “desce a ladeira” prá cidade / Sinhô, Ismael, Pixinguinha / Cartola, Noel, candeia... / Ecoa no céu, mangueira / Traz todo samba prá estação primeira.  
(Samba Enredo 1999 – “*O Século do Samba*”; G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira RJ)

A História e a Memória do Carnaval<sup>46</sup> apresentam algumas peculiaridades. As fontes e documentos registram essas singularidades e a repercussão simbólica dessa festividade na cultura brasileira.

O historiador Fabio Silva, no artigo “*A Festa Carnavalesca Ludovicense e a Herança Medieval*”, aborda as dubiedades da origem do Carnaval<sup>47</sup>: “*Alguns afirmam que surgiu nos rituais agrários das primeiras sociedades clássicas, outros preferem defender a ideia de que surgiu no Egito Antigo, ou até mesmo na civilização greco-romana*”<sup>48</sup>. Para o

<sup>46</sup> O site da Liga das Escolas de Samba (LIESA) apresenta algumas teorias acerca da origem da palavra Carnaval. A primeira afirma que a palavra deriva de *Carrum Navalis*, carros navais que faziam a abertura das Dionisíacas Gregas nos séculos VII e VI a.C. Outra teoria alega que o termo surgiu em 590 d.C., quando Gregório I, O Grande, transferiu o início da Quaresma para a quarta-feira antes do sexto domingo que precede a Páscoa. Ao sétimo domingo, denominado de ‘quingagésima’, deu o título de “*Dominici ad carne levandas*”, expressão que teria sucessivamente se abreviado para “*carne levandas*”, “*carne levale*”, “*carne lavagem*”, “*carneval*” e, finalmente, “*carnaval*”. Todas essas variantes provêm de dialetos italianos (milanês, siciliano, calabrês, etc.) e significam a ação de ‘tirar’, quer dizer, ‘tirar a carne’. A terça-feira (*mardi-grass*) seria legitimamente a noite do Carnaval. E, em última análise, a permissão de comer carne antes dos 40 dias de jejum (Quaresma). Cf. ARAÚJO, Ilma da Silva. **O Carnaval de Rua de São Luís: Transformação e forma de expressão (1950 a 1970)**. 2005. 52f. São Luís: Universidade Estadual do Maranhão, 2005, p. 19.

<sup>47</sup> O pesquisador Hiram Araújo reconhece quatro períodos (“centros de excelência”) na cronologia do Carnaval: o *Carnaval originário* (Do IV milênio a.C. ao século VII a.C.: em honra aos deuses da fecundidade, as festas agrárias do Egito e do Oriente Próximo eram caracterizadas por danças e cânticos em torno de fogueiras. Por exemplo: as festas da Deusa Ísis e do Boi Apís no Egito, a festa da Grande Mãe em Creta ou as *Sáceas* na Babilônia; as *Sáceas* duravam cinco dias e eram marcadas pela licença sexual e inversão dos papéis entre servos e senhores, além da eleição de um escravo-rei que seria sacrificado ao final da celebração), *Carnaval pagão* (Do século VII a.C. ao século VI d.C.: com a oficialização do culto a Dionísio na Grécia e as rígidas hierarquias sociais, a festa incorporou definitivamente um caráter libertino e licencioso. Para Araújo, o período de festividades representava uma ‘válvula de escape’, liberando as tensões sociais através do culto ao corpo e da inversão de classes), o *Carnaval cristão* (Do século VI d.C. ao século XVIII d.C.: fixada nas cidades de Nice, Roma e Veneza, a festa finalmente fica caracterizada pelo uso de máscaras, fantasias e pelos desfiles de carros alegóricos) e o *Carnaval contemporâneo* (Do século XVIII ao século XX: concentrada no Novo Mundo, principalmente, nos países onde as culturas negras mais atuaram, como Brasil, Argentina, Colômbia e Trinidad e Tobago). Cf. ARAÚJO, Hiram. **Carnaval, Seis Milênios de História**. Rio de Janeiro: Ed. Gryphus, 1993.

<sup>48</sup> SILVA, op. cit., 2009, p. 179.

autor, independente dos debates acerca da origem da festa, é inquestionável como o Brasil se tornou o palco privilegiado para a organização e efetivação do Carnaval.

Outra particularidade é a identificação do Carnaval como uma ‘festa demoníaca’, incompatível com a moral cristã<sup>49</sup>. Com a sua expansão pela Europa, a Igreja Católica viu a necessidade da adequação da festa para garantir a civilidade de seus fiéis, oficializando-a em 590 d.C.

À medida que o tempo vai passando o carnaval vai tomando maior vulto, sobretudo na área mediterrânea da Europa - na Itália (Roma e Veneza), França (Paris e Nice) e Alemanha (Nuremberg e Colônia). A Igreja tolera melhor a festa e até passa a estimulá-la. Em 590 d.C., o Papa Gregório I, o Grande, marca, em definitivo, a data do carnaval no Calendário Eclesiástico.<sup>50</sup>

Contudo, alguns embates entre a Igreja e a cultura popular (em especial, o Carnaval) ainda prevalecem. No ano de 2000, por exemplo, o G.R.E.S. Águia de Ouro foi impedido judicialmente de exibir uma escultura da Virgem Maria com um índio nos braços (uma reprodução da famosa obra Pietá de Michelangelo). A escola foi obrigada a transformar a Virgem Maria em uma índia, evitando que a escultura fosse coberta durante o desfile.<sup>51</sup>

Ainda sobre o aparecimento e a inserção do Carnaval no país, outro ponto relevante a ser destacado é a introdução do seu precursor, uma brincadeira conhecida por *Entrudo*<sup>52</sup>. O autor Felipe Ferreira, em sua obra “*O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*”, aborda claramente sobre a chegada da festa no Brasil até a sua proibição, destacando sua origem europeia.

---

<sup>49</sup> Segundo Hiram Araújo, “quando o cristianismo chegou, já encontrou as festas, ditas orgiásticas, em uso nos povos. Por seus caracteres libertinos e pecaminosos, foram a princípio condenadas pela Igreja Católica. Teólogos, doutores e papas da Igreja, como São Clemente de Alexandria (escritor e doutor da Igreja - 150-213 d.C.), Tertuliano (teólogo romano, Cartago 155-216 d.C., grande pensador polemista dos primeiros séculos da Igreja, combateu tenazmente o relaxamento dos costumes); São Cipriano (Bispo e mártir; padre da Igreja latina, Cartago, iniciado no século III. Foi decapitado por ocasião das perseguições de Valério); Inocêncio II (Papa, Roma - 1130-1140), entre outros, foram contra o carnaval”. Cf. ARAÚJO, op. cit., 1993, p. 19.

<sup>50</sup> Idem, p. 23.

<sup>51</sup> No “Carnaval dos 500 anos”, sob o enredo “*A Formação do Povo Brasileiro*”, o G.R.E.S. Águia de Ouro exaltava a preocupação da Companhia de Jesus com a proteção indígena, no período de 1655 a 1700. A polêmica iniciou-se com a fala do então bispo diocesano de Santo Amaro, Dom Fernando Figueiredo, que classificou a escultura como de “mau gosto”. Cf. MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O carnaval da história. **Correio da Cidadania**. São Paulo. Caderno de Cultura, ed. 183. 2000. Disponível em:

<<http://www.correiocidadania.com.br/antigo/ed183/cultura4.htm>>. Acesso em 10 de maio de 2016.

<sup>52</sup> O Carnaval europeu também é chamado de Entrudo que vem do latim (*intróitos*) e significa início, começo, abertura da Quaresma. O entrudo está relacionado com os ciclos naturais do tempo que com a era cristã estava instituído entre os povos latinos. Em Portugal a brincadeira era bastante violenta principalmente no reinado de Afonso VI e João V, pois era constatado que brincantes se envolviam com bebidas alcoólicas. Cf. ARAÚJO, op. cit., 1993, p. 58.

A brincadeira em questão era semelhante ao ‘Carnaval de Sujos’, como era e ainda é conhecido na cidade de São Luís. O *entrudo* era uma brincadeira de rua onde se jogavam algumas substâncias (como água, tinta, farinha, dentre outros) nos brincantes e nas pessoas que não participavam da brincadeira. Ferreira destaca que o *entrudo* era uma brincadeira um tanto agressiva e que sofreu forte repressão por parte da sociedade. Ainda segundo o autor, o *entrudo* em Lisboa possuía uma característica bastante anárquica, pois os passantes eram alvos de ovos, farinhas, sacos de areias, dentre outros elementos. Sob a concepção do mesmo, os estrangeiros eram os melhores alvos por desconhecerem a dimensão, juntamente com a agressividade de tal manifestação recém-chegada ao país.<sup>53</sup>

Primeiramente, é interessante salientar que alguns autores afirmam que a introdução do *entrudo* foi realizada no estado do Rio de Janeiro. No entanto, existem algumas objeções quanto ao pioneirismo da cidade carioca, como destaca a historiadora Débora Paiva:

O *entrudo*, brincadeira praticada no período do carnaval, foi trazido para o Brasil por colonos portugueses no alvorecer do século XVII. Não obstante sua grande popularidade, pode-se afirmar que a celebração permaneceu desde o momento em que foi introduzida no Brasil até o início do século XX, período que marcaria seu ocaso, como uma festividade “fora da lei”. Em Portugal, assim como no Brasil, o *entrudo* era bastante difundido e praticado entre a população, havendo registros da permanência de tal prática em algumas cidades portuguesas pelo menos até o final do século XIX [...]. Contudo, não há certeza nem consenso entre os autores com relação à origem dessa prática.<sup>54</sup>

A historiadora Débora Monteiro continua a destacar que durante o século XIX, essa brincadeira foi uma das principais e mais difundidas no Rio de Janeiro. Isso contribuiu para a preponderância do *entrudo* frente às outras manifestações e, dessa forma, caracterizar esse período festivo.

Apesar disso, Ferreira ressalva que esse período também foi marcado pelo carnaval popular de rua. Essa brincadeira até então portuguesa, foi adquirindo um caráter urbano e posteriormente, abraçando características próprias do Brasil:

Com o passar dos anos, as brincadeiras herdadas de Portugal foram sendo modificadas e adaptadas ao gosto da Colônia e os jogos do *Entrudo* no Brasil adquiriram características próprias, **sendo marcados não somente pelo lançamento de pós ou líquidos sobre quem estivesse por perto, mas também pela intensa participação de toda a sociedade na brincadeira.**<sup>55</sup> (Grifo nosso)

<sup>53</sup> FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 75.

<sup>54</sup> Fernandes (2001); Pereira (2004) apud MONTEIRO, Débora Paiva. O mais querido "fora da lei": um estudo sobre o *entrudo* na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). In: **Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh**. Rio de Janeiro: Unirio, 19 a 23 de julho de 2010, p. 2.

<sup>55</sup> FERREIRA, op. cit., 2004, p. 80.



Ferreira apresenta que tal manifestação era dividida em dois grupos, o *Entrudo Familiar* e o *Entrudo Popular*. O *entrudo familiar* era realizado geralmente no interior das residências e envolvia a todos do grupo doméstico, que eram responsáveis pelos preparativos para a efetivação da brincadeira. Eram fabricadas pequenas bolas de cera que continham água ou líquido perfumado, que eram guardados para serem usados no momento certo. O autor ressalta que a festa era privada e que as mulheres recebiam mais evidência por serem as gerenciadoras do lar e de todas as cerimônias, inclusive do *entrudo*.<sup>56</sup>

Ou seja, além de servir como fator de agregação social, possibilitando contatos e bons negócios entre os membros das elites, a aparentemente inocente brincadeira do Entrudo Familiar também facilitava o encontro dos jovens das “boas famílias” e incentivava a aproximação entre eles.<sup>57</sup>

**Figura 1 – O Entrudo Familiar por Augustus Earle (*Jogos durante o Carnaval no Rio de Janeiro*).**



(Fonte: EARLE, Augustus. **Games during the carnival at Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://nla.gov.au/nla.obj-134509200/view>>. Acesso em 18 de junho de 2016).

Diferente da brincadeira familiar existia outra diversão, um pouco mais agressiva, conhecida por *Entrudo Popular*. Essa brincadeira acontecia nas vias públicas e se distinguia pela eloquência dos participantes. Ferreira destaca que, durante o período carnavalesco das

<sup>56</sup> Ibidem, pp. 85-93.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 86.

idades brasileiras, os principais centros urbanos não seriam os locais mais convidativos para a realização de passeios tranquilos.

Um divertimento que reunia grande parte dos marginalizados da sociedade, e que permitia a eles alguns momentos de diversão, mas uma diversão tão desbragada que dava a impressão de que, naqueles dias, eram os marginalizados que controlavam a sociedade, o que obviamente estava longe de ser verdade. Entretanto, **a conclusão de que as vias públicas das cidades estavam entregues aos desvarios entrudescos durante os dias de comemoração carnavalesca não era de todo desprovida de sentido.**<sup>58</sup> (Grifo nosso).

Além disso, Ferreira observa que essa brincadeira acabava em violência. Com frequência, o brincante agredido revidava a maneira como foi abordado, adotando atos agressivos durante a manifestação entrudística.

**Figura 2 – O Entrudo Popular por Angelo Agostini (Carnaval de 1880).**



(Fonte: AGOSTINI, Angelo. **Cena do Entrudo Popular em 1880**. Disponível em: <http://www.historiainagem.com.br/edicao6abril2008/04-carnaval-imagem-hist%F3ria.pdf> >. Acesso em 18 de junho de 2016).

O *entrudo* foi sendo censurado com o passar do tempo, principalmente o *Entrudo Popular*. “É bom notar, entretanto, que essas censuras dirigem-se quase exclusivamente ao *Entrudo Popular*, poupando sempre a ‘inocente’ brincadeira familiar”<sup>59</sup>. É bom destacar que a brincadeira era visivelmente desigual. Como destacado pelo autor, apesar do público ser

<sup>58</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 95.

composto pelo povo em geral, havia espaços hierárquicos que delimitavam a socialização entre os grupos sociais (por exemplo, os escravos não se misturavam com os senhores da Casa Grande). Em casos de perturbação ou conflito, a polícia era acionada para garantir a ordem e o retorno aos padrões aceitáveis.

**Figura 3 – O Entrudo Popular por Jean-Baptiste Debret (*Dia d'entrudo* ou *Scene de Carnaval*).**



(Fonte: DEBRET, Jean-Baptiste. **Entrudo**. Disponível em: <http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-entrudo.html>. Acesso em 18 de maio de 2016).

A imagem acima retrata outra cena do *entrudo* no Brasil na perspectiva de um estrangeiro. Podemos identificar uma constante representação de projéteis e brincadeiras, características peculiares e adaptativas do *entrudo* europeu. Entretanto, a brincadeira foi tornando-se insustentável. A historiadora Débora de Paiva aborda que, mesmo com as investidas contrárias, a festa se manteve presente nas ruas do Rio de Janeiro até os primeiros anos do século XX.

[...] percebe-se que o entrudo, mesmo com todas as proibições que sofreu e diante das sucessivas campanhas negativas mantinha-se presente na sociedade carioca ainda no início do século XX. As razões para o seu desaparecimento ainda carecem de investigação mais aprofundada, mas não parecem ter sido resultado único e direto das ações proibitivas do Estado.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> MONTEIRO, op. cit., 2010, p. 7.

Segundo Ferreira, o *entrudo* reinou no país, aproximadamente, por uns trezentos anos<sup>61</sup>. É válido lembrar que apesar de livre, o Carnaval apresentava aspectos violentos que contrariavam a harmonia social, motivo pelo qual a brincadeira foi entrando em declínio. Com a sua posterior proibição, o Baile de Máscaras foi outra herança europeia introduzida no cenário carnavalesco brasileiro.

Ferreira destaca que os Bailes de Máscaras foram criados, inicialmente, com o intuito de organizar a “bagunça” que marcava o *entrudo* no Brasil. No entanto, não foi suficiente para findar a esbórnia das ruas. O autor afirma que os bailes eram marcados pela sofisticação, regras de conduta e por serem eventos particulares, nem sempre noticiados pela imprensa.

Todos esses bailes eram eventos sofisticados, com regras de comportamento, com a proibição de fumar, a obrigatoriedade de se fazer silêncio durante as danças e a reserva do salão exclusivamente para quem estivesse mascarado. O controle era a tal ponto rigoroso que existia até uma “polícia da sala” encarregada de fazer cumprir regulamento. A maioria desses eventos acontecia em salões particulares e nem sempre eram noticiados pela imprensa, o que, até certo ponto, explicaria a discordância com relação a qual teria sido o primeiro baile de máscara no Brasil.<sup>62</sup>

Ferreira ainda coloca que aos poucos o termo “Carnaval” vai sendo utilizado para descrever a festa dos bailes e das elites. Ademais, há o aparecimento de bailes que atendem aos diversos tipos de públicos e classes sociais.

As últimas décadas do século XIX vão marcar a separação cada vez mais nítida entre os bailes da elite endinheirada e aqueles frequentados pelas classes intermediárias da população, mais permeáveis às influências do povo. Os bailes públicos passam a incorporar boa parte do espírito saudavelmente esculhambado do Entrudo Popular, enquanto que os bailes privados das classes mais abastardas tornam-se casa vez mais fechados e exclusivos.<sup>63</sup>

Outro ponto destacado por Ferreira é o controle na organização cultural carnavalesca pelas elites da cidade: “[...] *quem determinava o que seria ou não incluído no Pequeno ou no Grande Carnaval eram, em última instância, elementos da própria elite cultural através principalmente dos jornais*”<sup>64</sup>. Em contrapartida, o autor frisa que as camadas populares se interessavam pelo reconhecimento dos seus grupos de apresentação, incentivos financeiros

---

<sup>61</sup> FERREIRA, op. cit., 2004, p. 104.

<sup>62</sup> Idem, p. 100.

<sup>63</sup> Idem, p. 127.

<sup>64</sup> Idem, p. 229.

e divulgação na imprensa. Dessa forma, poderiam se apresentar nos mesmos espaços urbanos do Grande Carnaval.

A partir do final da década de 1920, houve uma reorganização das categorias que compunham a folia brasileira em “grandes sociedades”<sup>65</sup>, “ranchos”<sup>66</sup>, “blocos”<sup>67</sup> e “cordões”<sup>68</sup>. No mesmo período, Ferreira demarca o surgimento das tradicionais escolas de samba. É perceptível que o Carnaval carioca passou por várias transformações até adquirir uma identidade própria e centrada nas escolas de samba.

Em 1965, o Jornal O Globo publica uma matéria chamada “*Carnaval Carioca do Entrudo ao Desfile das Escolas de Samba*”, fazendo uma retrospectiva de todos os acontecimentos nesse cenário momo:

Nessa reportagem quisemos apenas lembrar o carnaval de outros tempos, com a busca e o material que possuímos em nossos arquivos, daquele carnaval sujo de banhos de água e limões de cheiro, passamos dos bailes em teatros e clubes e os apertos na rua do ouvidor. Depois da abertura da avenida veio o curso de automóveis, com o que se estendia em quatro filas de automóveis até a “amendoeira” no fim da praia do Flamengo. Às terças-feiras gordas eram monumentais de entusiasmo, com o desfile das sociedades. Depois, os automóveis deixaram de ser conversíveis e o curso acabou. O carnaval de rua, com a suas fantasias engraçadas os seus blocos de sujo ou riquíssimo, também foi desaparecendo. Os cordões morreram e nasceram as escolas de samba, vinda dos morros e dos subúrbios foram tomando conta da cidade com os seus passistas e suas mulatas incendiando as ruas.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Clube com fins de entretenimento, composto por membros da alta sociedade brasileira. “*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 desfilar 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. Do grupo de fundadores faziam parte, além de Alencar, Manuel Antônio de Almeida*”. Cf. GOES, Fred. **O Intelectual e o Carnaval Carioca: a civilização da festa (1880-1920)**. Apresentação do 2º Encontro de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. 21 a 23 de outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/encontro/Fred%20Goes%20O%20intelectual%20e%20o%20carnaval%20carioca.doc>>. Acesso em 21 de maio de 2016, p. 1.

<sup>66</sup> Os Ranchos eram grupos importantes do Carnaval carioca, produto de diálogos culturais realizados pelas ruas do Rio de Janeiro, onde a presença da cultura negra também era forte. Cf. FERREIRA, op. cit., 2004, p. 330.

<sup>67</sup> Os Blocos, era uma brincadeira informal se relacionada aos ranchos, apresentavam-se com fantasias e pequenas alegorias nas mãos e com modesto grupo de camponeses. Cf. FERREIRA, op. cit., 2004, p. 330.

<sup>68</sup> Os Cordões eram vistos como a expressão da cultura negra no Carnaval carioca. Cf. FERREIRA, op. cit., 2004, p. 330.

<sup>69</sup> ABREU, Brício de. O Carnaval Carioca, do Entrudo ao Desfile das Grandes Escolas. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1965, Caderno Geral, p. 01.



## 2.1 – RUMO À CONSOLIDAÇÃO DO ESPETÁCULO CARIOCA

Foram várias as transformações ocorridas no cenário carnavalesco brasileiro. O Rio de Janeiro ficou conhecido como o palco de representação da grande festa nacional, onde as mudanças ocorridas reverberavam nas outras cidades. O Carnaval carioca tornou-se símbolo de identidade e tradição no Brasil, passando a ter o controle efetivo da festa.

Apresentar ao mundo uma folia grandiosa e organizada seria o primeiro passo dessa estratégia. O segundo passo seria a elaboração de uma face individual e única para nossa festa, capaz de identifica-la e destaca-la em todo o mundo. O samba e, um pouco depois, as escolas de samba cumpriram esse papel e se tornariam a marca do nosso país. Samba, Carnaval, alegria e Rio de Janeiro seria sinônimo de Brasil.<sup>70</sup>

O autor Roberto DaMatta, em “*Carnavais Malandros e Heróis*”, aproveita para comparar o Carnaval de Nova Orleans e o do Rio de Janeiro. Segundo o antropólogo, o Carnaval brasileiro é mais compacto (festa realizada em quatro dias) e marcado pela individualidade, o ganho instantâneo e provisório de liberdade e do anonimato.

No Brasil, sabemos que o carnaval é uma festa especial e também uma trapalhada, uma confusão, uma bagunça. **Um momento em que as regras, rotinas e procedimentos são modificados reinando a livre expressão dos sentimentos e das emoções quando todos podem se manifestar individualmente.**<sup>71</sup> (Grifos nosso).

Em Nova Orleans, ainda se preserva alguns valores de hierarquização, com um Carnaval exclusivista e conservador, de forte diferenciação entre brancos, negros de classe média, alta e pobres.

O carnaval americano é, pois, mais do que uma situação, um lugar. Em sociedades igualitárias e individualistas, domínios ou regiões específicas, são também locais geográficos dotados de ideologias, papéis sociais e até mesmo objetos apropriados.<sup>72</sup>

O Carnaval do Rio de Janeiro ainda é uma grande referência dentro e fora do país, como destaca o jornalista Marcelo de Melo:

O desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro é promovido como o maior espetáculo da terra. E tem motivos para reivindicar o título, pois são milhares de foliões, centenas de fantasias de dezenas de carros alegóricos que compõe imagens impressionantes, coniventes tanto para a televisão e a indústria do turismo, quanto

<sup>70</sup> FERREIRA, op. cit., 2004, p. 311.

<sup>71</sup> DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 157.

<sup>72</sup> Idem, p. 161.

para a autoestima da cidade e do país. Tanta exuberância é um banquete para os olhos.  
73

A popularização dessa festa se deu na década de 1920 com o surgimento da primeira escola de samba no Rio de Janeiro, a conhecida Estácio de Sá (antes denominada “Deixa Falar”<sup>74</sup>). Essa escola foi apenas o início desse grande espetáculo carioca, pois incentivou a criação de várias outras escolas no próprio estado do Rio de Janeiro e em outros estados, como São Paulo.

[Ismael Silva] “Fundei a Deixa Falar no Estácio, com os bambas de lá. Era de costume, no carnaval carioca, a disputa que sempre degenerava para a briga. A polícia batia nos revidávamos. Não era bom pra ninguém, não é? E o desfile era desanimado. A gente queria se divertir.”, disse Ismael em depoimento no Museu da Imagem e do Som. “Samba não é folclore, tem que se modificar, é a parte viva da nação. O nosso samba quebrava as barreiras, deixava o povo brincar. Era outra coisa, sabe? Quando falavam que o que a gente fazia não era samba eu respondi, deixa falar, deixa falar...”<sup>75</sup>

É preciso considerar que cada região brasileira apresenta uma forma particular de brincar o Carnaval, que nem sempre apresenta as escolas de samba enquanto atração principal. Podemos observar o caso de Pernambucano, onde o frevo é a referência do bom Carnaval de rua; na Bahia, originou-se o Carnaval brincado por trios elétricos e, no Maranhão, um Carnaval de rua e de passarela.

O grande objetivo do Carnaval carioca é a sua organização. Desde o desfile oficial em 1932, uma das principais iniciativas da prefeitura municipal do Rio de Janeiro é transformar sua festa local em uma atração mundial. Através da criação de uma comissão executiva de festejos, a prefeitura busca coordenar os eventos carnavalescos da cidade. Essa organização ainda é direcionada para foliões e visitantes, para que ambos possam aproveitar e participar dos desfiles, momento mais esperado do folgado momo.

---

<sup>73</sup> MELLO, Marcelo de. **O Enredo do meu Samba: A História de quinze sambas-enredo imortais**. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 2015, p. 13.

<sup>74</sup> A escola do G.R.E.S. Estácio de Sá foi criada em meados de agosto de 1927, sendo inicialmente intitulada por “Deixa Falar” (nome sugerido por um dos seus fundadores, o sambista de Niterói, Ismael Silva). O bairro do Estácio era um tradicional reduto da massa de desocupados e trabalhadores informais, dedicados à jogatina e exploração de mulheres nos anos 30. Os chamados “*bambas*” foram líderes das hordas de malandros, que se reuniam nos botecos em culto à boemia. Cf. G.R.E.S. Estácio de Sá. **Nossa História**. Disponível em: <<http://gresestaciodesa.com.br/index.php/a-estacio/nossa-historia>>. Acesso em 15 de junho de 2016.

<sup>75</sup> LEMOS, Renato. **Inventores do Carnaval**. Rio de Janeiro: Editora Verso Brasil, 2015, p. 31.

## 2.2 – DA PRAÇA ONZE À SAPUCAÍ

A folia carioca procurava um formato ideal para se brincar o Carnaval. Ferreira destaca que algumas mudanças foram ocorrendo e que novos grupos de samba foram assumindo o termo “Escolas de Samba”. Essas escolas se apresentavam na tradicional Praça Onze, sendo considerado o maior encontro de culturas até a sua demolição, que deu lugar a atual avenida Presidente Vargas.

Como vimos, o carnaval das três primeiras décadas do século XX sofrera uma importante transformação que “organizaria” a confusão carnavalesca dos finais do século XIX em categorias cada vez mais bem definidas. Nos últimos anos da década de 1920, após a reorganização proposta pelo governo do prefeito Pedro Ernesto, aparentemente a situação da folia brasileira teria sido definitivamente resolvida. As categorias “grandes sociedades”, “ranchos”, “blocos” e “cordões” pareciam suficientes para acomodar todos os tipos possíveis de brincadeiras e, ao menos à primeira vista, a festa carnavalesca tinha resolvido uma forma de organização. Nada mais longe da verdade, entretanto, pois era extremamente nesse momento de aparente acomodação que se processava o surgimento de uma forma carnavalesca que tomaria de assalto a folia e se tornaria a mais conhecida e divulgada expressão do carnaval brasileiro do século: as escolas de samba.<sup>76</sup>

Em setembro de 1934, algumas escolas de samba se reuniram para fundar a União das Escolas de Samba (UES). Segundo Ferreira, essa entidade passaria a centralizar e intermediar o contato com o poder público, objetivando a organização dos grupos de samba para futuros carnavais.

Esta demonstração de capacidade de organização dos grupos de samba daria frutos já para o carnaval seguinte, pois, atendendo solicitação das entidades recém-formadas, a prefeitura do Rio de Janeiro oficializaria o desfile em 1935, o que, em termos práticos, significaria a garantia de uma subvenção oficial para as escolas afiliadas à UES. A crescente importância das escolas de samba também poderia ser medida por sua inclusão no folheto oficial de divulgação do carnaval escrito em espanhol.<sup>77</sup>

Ferreira reforça a valorização dos sambas enredos desde os primeiros concursos. Sambas que contariam uma história, base para o desenvolvimento de fantasias e carros alegóricos. O autor ainda discute como a demolição da Praça Onze gerou na sociedade o receio do próprio fim dos desfiles. Motivo pelo qual foi escrito um samba, cantado por grandes compositores da época (como Dalva de Oliveira, Herivelto Martins e Nilo Chagas), que refletia

<sup>76</sup> FERREIRA, op. cit., 2004, p. 330.

<sup>77</sup> Idem, p. 348.



esse sentimento de perda: “*Vão acabaaar com a Praça Onze. Não vai haver mais Escola de Samba, não vaaai...*”<sup>78</sup>.

Diferentemente do que foi esperado, as escolas não acabaram e seus desfiles foram transferidos para a Avenida Presidente Vargas. O Jornal *O Globo* retratou o desfile da parada militar na inauguração dessa avenida, durante o feriado nacional de 7 de setembro: “*Trinta mil soldados em imponente desfile pela Avenida Presidente Vargas*”<sup>79</sup>.

O antropólogo DaMatta estabelece um paralelo entre o Carnaval e a parada militar, reconhecendo que ambas são grandes manifestações capazes de mobilizar a sociedade. Ou seja, a sociedade como um todo acaba sendo orientada por um evento centralizador, mudando toda a sua atividade de trabalho em prol do feriado nacional. “*Isso porque ambos são ritos fundados na possibilidade de dramatizar valores globais, críticos e abrangentes da nossa sociedade*”<sup>80</sup>.

As décadas de 1940 e 1950 foram de fundamental importância para o surgimento de novas escolas de samba, consolidando ainda mais essa festa. Felipe Ferreira destaca:

[...] a apresentação das escolas passa acontecer sobre um comprido tablado (de sessenta metros de comprimento por vinte metros de largura e um metro de altura), construído perto do Campo de Santana, na Avenida Presidente Vargas, mantendo-se nesse local até 1956. Nessa época, os desfiles das escolas de samba já haviam se consolidado como um grande momento do carnaval carioca, atraindo verdadeiras multidões para assistir a sua apresentação. **Durante as décadas de 1940 e 1950 foram fundadas muitas escolas de sambas que conhecemos hoje, tanto na cidade do Rio de Janeiro quanto em outros centros urbanos como São Paulo e Porto Alegre.** <sup>81</sup> (Grifos nosso).

Em artigo publicado na revista “*Rio Samba e Carnaval*”, o crítico musical Ricardo Cravo Albin também destaca as mudanças ocorridas nas últimas quatro décadas:

Com as “uniões” das escolas de samba em 1952, os grupos tornaram-se mais organizados e ensaiaram os passos do espantoso crescimento que experimentariam a partir daí. **Durante as décadas de 50, 60, e até 1970, as escolas cresceram ordenadamente, ensaiando o boom que ocorreria a partir de 40 anos atrás. Esta explosão, eu a dataria especialmente com a criação da Liesa, quase juntamente com o sambódromo,** em pleno coração do Rio de Janeiro, criado pelo gênio de Oscar Niemeyer e de Darcy Ribeiro. Muito antes, contudo, entre 1950 e 1980, os sambistas eram basicamente de suas comunidades e os sambas eram cantados no gogó ou sambados no pé. <sup>82</sup> (Grifo nosso).

<sup>78</sup> Ibidem, p. 354.

<sup>79</sup> TRINTA mil soldados em imponente desfile pela Avenida Presidente Vargas. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1944, pp. 01-02.

<sup>80</sup> DAMATTA, op. cit., 1997, p. 46.

<sup>81</sup> FERREIRA, op. cit., 2004, p. 355.

<sup>82</sup> ALBIN, Ricardo Cravo. Foi num carnaval que passou: Como o desfile se transformou nas últimas quatro décadas. **Revista Samba Rio e Carnaval**, Rio de Janeiro, 07 de março de 2011, p. 30.

A partir de janeiro 1972, foi criado pelo Jornal *O Globo* o “*Estandarte de Ouro*”, uma premiação que analisava e escolhia a melhor escola de samba na quarta-feira de cinzas. Todos os quesitos que compõem a formação de uma escola de samba (samba-enredo; porta-bandeira; passista feminino e masculino; bateria; mestre-sala; comissão de frente; ala, ala das baianas, ala das crianças, revelação e personalidades) são avaliados por críticos especializados. Tal premiação, ainda presente nos dias atuais, contribuiu para o progresso da festa momesca.

Considerados pelos sambistas como o maior prêmio do carnaval carioca, O Estandarte de Ouro foi lançado pelo Globo em janeiro de 1972. A ideia de premiar os melhores do desfile das escolas de samba surgia na quarta-feira de Cinzas do ano anterior, num botequim na Rua de Santana, no Centro, quando os jornalistas Heitor Quartin e Roberto Paulino decidiram – talvez para curar a ressaca e a tristeza da data – escolher os sambistas que mais haviam se destacado na avenida. Nascia, assim, o prêmio que se transformou na glória para aqueles que vivem o carnaval do Rio.<sup>83</sup>

No ano de 1984, o Jornal *O Globo* publica a inauguração da Marquês de Sapucaí, novo cenário principal do Carnaval do Rio de Janeiro. Projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer, o Sambódromo permitiu maior conforto e evidência na exibição dos desfiles. Em decorrência dessa inauguração, o Carnaval foi antecipado para o dia 1 de março como publicado mesmo jornal (“*Carnaval começa antecipado e o momo já reina no Rio*” – Jornal *O Globo*, 02 de março de 1984).

---

<sup>83</sup> AMARAL, Barcímio; FERREIRA, Mônica. Estandarte: o grande prêmio do samba. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1990, Caderno Carnaval/90, p. 2.

**Figura 4 – Inauguração do Sambódromo.**



(Fonte: NERY, Antonio. **Inauguração do Sambódromo com as presenças de Darcy Ribeiro, o prefeito Marcello Alencar e o governador Leonel Brizola em 1984.** Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/sambodromo-inaugurado-no-rio-9305814>>. Acesso em 10 de abril de 2016).

A imagem acima registra a inauguração da passarela pelo jornal O Globo do dia 3 de março de 1984. Com entrevistas do Oscar Niemeyer e outras personalidades presentes, o jornal destacou a simplicidade da cerimônia e o grande contingente público presente. A cerimônia foi seguida com o desfile da extinta escola Império do Marangá.

No mesmo ano, no dia 24 de julho, foi criada a LIESA (Liga Independente das Escolas de Samba) em reunião das dez dissidentes da Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro e dos representantes da Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, 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. Os representantes dessa entidade passaram a investir na construção dos espetáculos, objetivando a pontualidade e para uma maior visibilidade no país e no mundo.

A partir de 1985 - após a inauguração da Passarela do Samba no ano anterior - a criação da poderosa Liga Independente das Escolas de Samba marcaria o ingresso das escolas na era empresarial. Cada vez mais desvinculadas, e menos independentes, do poder público, as principais escolas de samba cariocas, todas associadas à LIESA, passariam a gerir seus desfiles, e sua disputa, a partir dos interesses das agremiações, numa espécie de volta do carnaval carioca ao período anterior à década de 1930. Apontado por muitos críticos como um retrocesso, por afastar do poder público as decisões sobre o futuro a parte mais notável da festa popular do Rio de Janeiro, essa

nova forma de organização teria o grande mérito de separar o desfile das escolas de samba daquilo que se convencionou chamar de Carnaval Popular do Rio de Janeiro.  
84

Jorge Castanheira, atual presidente da LIESA, postou uma nota em comemoração aos 30 anos de fundação na página oficial da entidade. Ele exalta o caráter independente e a busca de um tratamento mais justo e igualitário entre as escolas de samba, além de declarar o apoio e a confiança do poder público e da sociedade em todas as conquistas alcançadas.

Há 30 anos, nascia a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Mais do que um movimento em busca da independência necessária para que merecessem um tratamento justo, as grandes Escolas de Samba empreenderam uma magnífica campanha de união. Foi assim que conquistaram o apoio e a confiança do poder público, respaldadas pelo carinho e os aplausos da sociedade. [...] Anualmente, o Sambódromo se transforma na capital mundial da paz e da alegria, reunindo milhares de brasileiros e gente amiga procedente de diversas partes do mundo. Através da televisão, o espetáculo se espalha por milhões de lares, proporcionando momentos de integração da família, levando informações e mensagens sobre o que há de melhor na cultura popular brasileira. É um momento para reflexão. É uma chance de olharmos para trás e entender que todas as conquistas alcançadas resultam de muito trabalho, sacrifício e, sobretudo, amor. Amor por esta Cidade; amor por este País; amor pelo Samba. [...] Neste dia Especial – tão Especial como o Grupo que reúne a essência do Samba brasileiro, a nossa mais profunda gratidão aos profissionais e amigos que sacrificaram suas vidas e momentos pessoais para ajudar à LIESA nessa caminhada dos seus primeiros 30 anos. [...] Parabéns à LIESA e a todos que se empenharam e continuam trabalhando em prol da grandeza do Carnaval Carioca.<sup>85</sup>

Enfim, todas essas adaptações e inovações contribuíram para a valorização do cenário momesco, acompanhada de uma maior repercussão no espaço midiático brasileiro. Na crônica “*Páginas (re)viradas*”, publicada na revista *Rio Samba e Carnaval*, o jornalista e sociólogo Bruno Felippo enfatiza como a Imprensa foi fundamental para o sucesso do Carnaval:

Ao passo que as escolas cresciam e os desfiles organizavam-se paulatinamente, declinavam as machinhas, o samba de carnaval e o carnaval de rua. O samba-enredo passou a ser filão da música carnavalesca, e as escolas de samba, o que de mais feérico o Brasil era capaz de produzir em matéria de evento audiovisual. **Mudava-se, então, a relação entre a imprensa e o carnaval: já não era necessária a mediação, mas, mais do que nunca, a divulgação.**<sup>86</sup> (Grifo nosso).

<sup>84</sup> FERREIRA, op. cit., 2004, p. 362.

<sup>85</sup> LIESA, Fundação. **LIESA 30 Anos**. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/>>. Acesso em 15 de junho de 2016.

<sup>86</sup> FILIPPO, Bruno. Páginas (Re)viradas. **Revista Rio Samba e Carnaval**, Rio de Janeiro, 07 de março de 2011, p. 146.

### 2.3 – O SAMBA-ENREDO: A EXPRESSÃO DO CARNAVAL

A visibilidade do Carnaval carioca e de suas escolas de samba também perpassa a popularização e memorização dos seus grandes sambas-enredos. Essa expressão poética e melódica consegue resgatar e cristalizar as memórias histórico-culturais regionais e nacionais.

A LIESA define o samba enquanto criação artística, sendo a narração ou descrição de um tema ou conceito. Farias caracteriza o samba-enredo como:

[...] narração de uma história, uma sucessão de acontecimentos, desenvolvendo temas a partir de minuciosas pesquisas, adaptando-os às características da Escola, podendo ser apresentada em diferentes estilos: biografia, fatos e personalidades da história, crítica social e política, lendas e folclores, humor, etc.<sup>87</sup>

Além disso, Farias frisa que até o ano de 1996, as escolas eram obrigadas a definirem enredos baseados em fatos históricos ou cenas do folclore nacional. Hoje, elas apresentam mais autonomia e liberdade na escolha dos temas centrais.

[...] houve a abertura do regulamento a temas estrangeiros, por se pressuporem esgotados os nacionais, não mais limitando a criatividade da produção. Até então o ufanismo e a exaltação residiam nas letras do samba.<sup>88</sup>

Farias, em sua obra “*Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo*”, pontua que o primeiro samba-enredo foi apresentado pela Unidos da Tijuca em 1933, embora outros pesquisadores atribuam o mérito à Portela ou Império Serrano. Júlio Cesar Farias continua a ressaltar que antigamente os sambas eram improvisados e apresentavam duas versões (uma para o percurso de ida e a outra, da volta).

O autor expõe alguns depoimentos de personagens do meio carnavalesco, como o do Capitão Ailton Guimarães (Presidente da LIESA em 2003). Este afirma a importância do samba-enredo e da dificuldade na sua escrita, em vista dos temas fechados e das diversas regras técnicas impostas.

Ainda sob a perspectiva do Guimarães, o samba e o enredo são as bases do planejamento que direciona o desfile carnavalesco anual. Razão pela qual acaba influenciando na produção das fantasias, carros alegóricos e outros quesitos que compõem este espetáculo. Não é à toa que o samba-enredo pode levar a escola à vitória ou à derrota.

---

<sup>87</sup> FARIAS, op. cit., 2002, p. 28.

<sup>88</sup> Idem, p. 29.

E quanto a qualidade do samba-enredo que muitos falam, dessa padronização do samba, quer dizer, parece que há um clichê. Tem sambas bons e outros de menor qualidade; uns com a melodia mais rica, outros com a melodia mais pobre. E o samba vai muito em função da Escola também. Porque o samba é uma competição. Entram inúmeros sambas numa competição e você sabe que não é uma disputa fácil chegar à final do samba e ganhar. Então não há clichê para essa fórmula. É uma disputa séria. Hoje se procura melhorar ainda mais a qualidade do samba e a escolha ser a mais isenta possível pra que se faça um grande desfile.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Ibidem, p. 201.

## 3

**ABRE-ALAS: O FESTEJO DA ILHA VAI PASSAR**

É domingo, é domingo. Vou brincar, vou brincar, vou brincar.  
Cadeiras nas calçadas, janelas se abrindo, crianças pelas ruas,  
enfeites nas sacadas, uma batucada ali, outro batuque acolá, um  
saquinho de confete na mão, um cordão de serpentina no ar, um  
punhado de maisena no rosto, uma latinha de talco no bolso, um  
fofão, ô, lá, lá!!! – Vai Passar o Carnaval.  
(Zé Pereira Godão)

Neste terceiro capítulo, exploraremos as rupturas e continuidades do Carnaval no cenário ludovicense. Para tanto, é preciso salientar a riqueza do folclore e da cultura local na construção de uma identidade e tradição carnavalesca própria. Por esse motivo, o período momesco é repleto de uma miscelânea de manifestações: o desfile das escolas de samba, blocos e carnaval de rua, ao lado das apresentações de tambor de crioula, das legiões de fofões, entre outras.

O fascículo “*Maranhão Turismo*” destaca que as primeiras manifestações locais podem ser identificadas entre os séculos XVIII e o início do XIX<sup>90</sup>. Dentre elas, o *Entrudo* foi a que apresentou maior repercussão, conservando-se até os dias atuais.

Apesar da tentativa de proibir o entrudo, este permanece até hoje ao menos em São Luís, quando os brincantes saem de suas casas com roupas velhas e com maisena nas mãos para se divertir nos blocos de sujo. Rememoro, aqui, as inúmeras vezes que, ainda menino, corria pela Praça da Saudade atrás dos meninotes a fim de suja-los de maisena enquanto eu mesmo já estava totalmente sujo.<sup>91</sup>

Segundo Ananias Martins, uma segunda fase do Carnaval ludovicense foi o “Carnaval dos Cordões”. Iniciado a partir do final do século XIX até aproximadamente 1970, caracterizou-se pela presença de novas manifestações como os cordões, ranchos e corsos.<sup>92</sup>

O Baile Carnavalesco foi outra brincadeira característica das décadas de 1940 e 50. Dividia-se em dois: os Bailes de Máscaras da elite local, em clubes como o Cassino ou Lítero,

<sup>90</sup> BÓIS, Henrique. No coração do Carnaval. *Revista Maranhão Turismo*, São Luís, jan/fev de 2004, p. 3.

<sup>91</sup> SILVA, Fabio Henrique Monteiro. *O Reinado de Momo na Terra dos Tupinambás: permanências e rupturas no carnaval de São Luís (1950-1996)*. São Luís: Eduema, 2015, p. 73.

<sup>92</sup> MARTINS, Ananias Alves. *Carnaval de São Luís: Diversidade e Tradição*. São Luís: FUNC, 1998, p. 34.

e os Bailes de *segunda* das classes populares, em clubes como o Bigorriho, Berimbau, Cabeção, Cantareira e Furna de Satã.<sup>93</sup>

Paralelamente aos bailes, surgiram diversos Blocos Tradicionais ou Blocos de Ritmo. Posteriormente, com o aparecimento do Carnaval de Passarela na década 1980, novas categorias de blocos foram aparecendo: os alternativos, organizados ou afro<sup>94</sup>.

Um dos elementos mais característicos do período momesco ludovicense é o Carnaval de rua. Essa bela tradição familiar e popular, dançado nas estreitas vielas do Centro Histórico, foi sendo perdida na capital maranhense a partir da década de 1960. Essa tradição foi resgatada apenas na segunda metade da década de 1980, segundo aponta o fascículo “*Perfil Cultural e Artístico do Maranhão*”.

Em meados da década de 80, a situação chegou a um ponto-limite que o “carnaval de rua maranhense” parecia ter “morrido”, levando consigo a identidade carnavalesca que propiciou ao maranhense ostentar, com orgulho, a fama de ser o “3º melhor carnaval do país”. Esse momento delicado é assim caracterizado por dois de seus críticos que, à época, integravam um movimento de resistência no âmbito da produção cultural.<sup>95</sup>

**Figura 5 – Carnaval de rua da década de 1980.**



(Fonte: **Jornal O Estado do Maranhão**, 18 de fevereiro de 1980).

<sup>93</sup> ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Resgatando o carnaval de rua: A fuzarca maranhense contra a homogeneização nacional-global. In: **Revista USP**, São Paulo, v. 48, 2001, p. 163.

<sup>94</sup> BÓIS, op. cit., 2004, pp. 8-25.

<sup>95</sup> ANDRÉS, Luiz Phelipe de Carvalho Castro. **Perfil Cultural e Artístico do Maranhão**. São Luís: Amarte, 2005, p. 156.



A imagem acima retrata o típico Carnaval de rua da década de 1980. Com a manchete intitulada “Água, maisena e muita animação no Carnaval de rua”, o Jornal *O Estado do Maranhão* classifica o Carnaval local como uma brincadeira do povo, regada a muita água suja, maisena e com a presença dos fofões e do corso.

A partir da década de 70, com a transformação do espaço urbano e a crescente hegemonia do samba de passarela, as Escolas de Samba passam a ser consideradas o símbolo do novo Carnaval ludovicense. Nessa nova configuração, os instrumentos modernos substituíram os antigos tambores e o samba-enredo passou a direcionar o desfile (alas, fantasias e alegorias).

Ao longo do capítulo, destacaremos como o Carnaval de Passarela passou por um intenso processo de adaptação ao meio maranhense. Problemas financeiros, estruturais, disputas políticas e a própria dificuldade na aceitação popular, contribuíram para uma consolidação tardia e ainda discutível desse novo modelo de Carnaval.

### 3.1 – O CARNAVAL DOS CORDÕES E DOS CORSOS

Segundo Ananias Martins, o Carnaval dos Cordões foi a fase mais rica e complexa do Carnaval de rua ludovicense<sup>96</sup>. Era formado por um conjunto de manifestações (como os cordões de urso, de fofões, de dominós, tribo de índio, entre outros) que se diversificaram no início da década de 1970, consagrando São Luís como o terceiro Carnaval do Brasil em animação e riqueza alegórica.

[...] tem sobejas razões o folião maranhense para classificar o nosso como o terceiro melhor carnaval do mundo, senão o primeiro, pois aqui brinca-se a valer desde os últimos dias de dezembro até o domingo seguinte aos quatro dias do reinado Momo.<sup>97</sup>

Assim como Martins, o carnavalesco Silva também aponta os cordões como um dos elementos característicos do Carnaval de São Luís, da década de 1950 até meados de 1960<sup>98</sup>. Além disso, o reconhece como fruto de uma organização popular e de uma nova maneira de se brincar o folguedo maranhense, visto que o *entrudo* entrava em proibição.

<sup>96</sup> MARTINS, Ananias Alves. **Carnavais de São Luís**. São Luís: Editora Teresina, 2013, p. 71.

<sup>97</sup> **Jornal O Dia**, 15 de fevereiro de 1970, p. 4.

<sup>98</sup> SILVA, op. cit., 2015, p. 86.

Uma das suas principais características é a ausência de músicas ou danças próprias. Os brincantes cantam e dançam através de criações instantâneas ou de algumas rimas carnavalescas consagradas (marchinhas). Posteriormente, os cordões evoluíram e agregaram a pequena *charanga*, uma passeata que passava de casa em casa<sup>99</sup>.

Os cordões de urso eram compostos por homens adultos e meninos, que, usando fantasias de três bichos (urso, macaco e cachorro) e de domador, representavam um pequeno auto nas portas das casas e praças. Cada bicho demonstrava suas habilidades, dançando ou dando cambalhotas, sob a orientação do domador. No final da apresentação, o domador recolhia as gorjetas dos espectadores.<sup>100</sup>

Atualmente, poucos grupos estão em funcionamento, como é o caso do Urso Caprichoso de São José de Ribamar. A brincadeira apresenta algumas inovações, como a participação de crianças, jovens e adultos de ambos os sexos, e a inclusão de novas personagens, como o caçador, curandeiras, médicos veterinários, índios, caboclos, soldados, ciganas e baianas.<sup>101</sup>

O cordão de fofões ainda é muito popular no Carnaval ludovicense<sup>102</sup>. Segundo o *Maranhão Turismo*, essa personagem é descrita com uma espécie de macacão fofo em tecido estampado, com mangas compridas, folhas nos punhos e guizos presos as pernas. Além disso, usam horripilantes máscaras de papel, machê ou borracha.<sup>103</sup>

O Jornal *O Imparcial*, em matéria intitulada por “*Fofões estão de volta nesse carnaval*”, identifica o fofão como a figura mais popular e a que mais resistiu às transformações do festejo momo da cidade. Ou seja, eles representam a sobrevivência de uma tradição cultural ludovicense, ‘livre’ da constante mercantilização do Carnaval, onde a riqueza e o luxo tomam o lugar da originalidade popular.

De qualquer maneira, é válido e digno de elogios o ressurgimento desses anônimos e simpáticos foliões, que não recebem ajuda governamental, não obedecem a

<sup>99</sup> MARTINS, op. cit., 2013, p. 73.

<sup>100</sup> ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 164.

<sup>101</sup> Idem, p. 164.

<sup>102</sup> Essa popularidade é reforçada nas diversas homenagens em sambas-enredo locais. O exemplo disso, a Turma do Quinto comemorou seus 50 anos, em 1991, com um samba-enredo intitulado “*Fofão de Ouro*”. Já no Carnaval de 2015, a escola de samba da Estiva, Terrestre do Samba, também realizou uma homenagem com o samba-enredo “*No reino de ulalá, o fofão é nosso rei*”. Cf. FRANÇA, Anderson. SAMPAIO, Gustavo. **Turma do Quinto e Favela agitam a última noite de desfile na Passarela do Samba**. Disponível: <<http://imirante.com/namira/sao-luis/noticias/2015/02/17/turma-do-quinto-e-favela-agitam-a-ultima-noite-de-desfile-na-passarela-do-samba.shtml>>. Acesso em 25 de junho de 2016.

<sup>103</sup> BÓIS, op. cit., 2004, p. 15.

regulamento, não cumprem horário de apresentação nem exigem local decorado para brincar. Sua presença já é um convite a folia. É a própria folia momesca, no sentido mais amplo, mais puro e mais livre de brincar.<sup>104</sup>

**Figura 6 – O Popular Fofão.**



(Fonte: **Jornal O Imparcial**, 13 de fevereiro de 1979).

Outra variante de cordão foi conhecida como Dominó de Crista. Tida como de caráter feminino, as fantasias eram feitas de cetim, com preferência das cores branca e preta, branca e verde, preta e amarela etc. Com o formato de um chambre, com mangas compridas e que descia até os tornozelos, além de uma capa e capuz no mesmo tecido. Contornando o capuz, havia um pequeno folho à altura da cabeça, que representava uma espécie de “crista de galo”. Para completar a fantasia, mãos cobertas por luvas e pequenas máscaras.<sup>105</sup>

De acordo com o fascículo de circulação *Maranhão Turismo* (2004), o aparecimento das Tribos de Índios se deu por volta da década de 1950. No início, a indumentária lembrava a dos índios norte-americanos, em uma provável influência dos filmes de faroeste. Dessas apresentações, ainda consta as pequenas teatralizações de morte e ressurreição. Esta manifestação vem resistindo bravamente à modernização do Carnaval Ludovicense.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> **Jornal O Imparcial**, 13 de fevereiro de 1979.

<sup>105</sup> ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 166.

<sup>106</sup> BÓIS, op. cit., 2004, p. 11.

Outra manifestação adotada e adaptada ao cenário festivo ludovicense foi o Corso (passeata de veículos transformados em alegoria, com passageiros fantasiados e, às vezes, banda). Do início da década de 1920 até o início da década de 1960, os Corsos atraíram vários participantes e plateia. Martins lembra que eles eram alvos de serpentinas e confetes, com famosas batalhas entre seus cortejadores, deixando um saldo de grossos volumes de papel em praticamente toda a rua ludovicense<sup>107</sup>. O Jornal *O Imparcial* reforça o aspecto privado da brincadeira, destacando como esta representava organizações classistas e até mesmo clubes.

Faziam a sua festa particular com jovens e velhos pulando e cantando ao longo de todo o percurso numa movimentação impressionante e cheia de frenetismo, entoando os grandes sucessos do carnaval e que o povo as margens das ruas e avenidas acompanhavam com raro entusiasmo.<sup>108</sup>

Uma das suas versões mais conhecidas foi a Casinha da Roça. Tratava-se de uma autêntica casa da roça construída sobre a carroceria de um caminhão, que ainda apresentava um tambor de crioula, cozinheiras a fazer comidas típicas e índios a vigiar a casa. Já na década de 1990, surgiram novas versões como a Tijupá e a Tapera, que traziam apenas o tambor de crioula.

109

Assim como a maioria das brincadeiras, o Corso foi sofrendo algumas transformações. Houve uma perda da sua espontaneidade característica, em vista da intervenção dos organizadores para adequá-lo e incluí-lo nos concursos promovidos pelo governo. O *Jornal do Dia*, em manchete intitulada “*Banho de Mar à Fantasia Domingo*”, demonstra quando a brincadeira entrou para o rol das manifestações oficiais do período:

Na terça-feira, em carro alegórico preparado pelo Departamento de Turismo Municipal, o Rei Momo com a Rainha, suas princesas e os cronistas percorreram as ruas da cidade, tendo inclusive desfilado no palanque oficial, armado na Avenida Pedro II, sob vibrantes aplausos do enorme público que ali se comprimia.<sup>110</sup>

Além disso, a notícia expõe a intenção da Associação de Cronistas Carnavalescos do Maranhão em difundir essa prática festiva nos quatro dias do reinado momo. Martins também atenta sob a participação de Corsos em concursos variados realizados pelo governo municipal, junto a carros alegóricos, turmas de samba e tribos de índios<sup>111</sup>.

<sup>107</sup> MARTINS, op. cit., 2013, p. 85.

<sup>108</sup> *Jornal O Imparcial*, 27 de fevereiro de 1979.

<sup>109</sup> BÓIS, op. cit., 2004, p. 15.

<sup>110</sup> *Jornal do Dia*, 12 de fevereiro de 1970.

<sup>111</sup> De acordo com o fascículo de circulação *Maranhão Turismo*, o aparecimento das Tribos de Índios se deu por volta da década de 50. No início, a indumentária lembrava a dos índios norte-americanos em uma provável

### 3.2 – OS BAILES CARNAVALESCOS

Segundo Martins, os Bailes de Máscaras tiveram seu auge na década de 1950 até 1960, como derivação dos antigos bailes do século XIX<sup>112</sup>. Silva enfatiza que esses bailes serviram como um modelo festivo civilizado, sendo o espaço de lazer para a elite burguesa adaptar os célebres bailes franceses<sup>113</sup>. Era a forma civilizada de se brincar o Carnaval na terra do *entrudo*.

A *Enciclopédia do Maranhão São Luís: de França Equinocial a Patrimônio da Humanidade* recorda que os bailes eram surpreendentes, animados e românticos<sup>114</sup>. Realizados em casarões alugados, clubes (como o Jaguarema, Lítero Recreativo Português, Cassino Maranhense e o Clube dos Sargentos) ou em teatros, eram caracterizados pela presença de confetes, serpentinas, plumagens, chapéus de sol, máscaras etc. As máscaras destacavam-se pela sua exuberância e *finesse*, sendo importadas ou confeccionadas em São Luís. Enfim, os bailes receberam muita notoriedade, sendo praticados e adaptados para todas as classes sociais<sup>115</sup>.

A partir do final da década de 1950, os bailes passaram a ser questionados e designados como espaços de desordem, sendo necessária a defesa da ordem moral e familiar. Segundo a pesquisadora Sandra Sousa, os bailes eram espaços “livres” onde a mulher poderia conquistar e seduzir homens, o inverso do que regia a norma social<sup>116</sup>. O Jornal *Diário da Manhã* corrobora com essa visão negativa dos bailes tradicionais ludovicenses:

---

influência dos filmes de faroeste. Dessas apresentações, ainda consta as pequenas teatralizações da morte e ressurreição. Esta manifestação vem resistindo bravamente à modernização do Carnaval Ludovicense. Cf. BÓIS, op. cit., 2004, p. 11.

<sup>112</sup> MARTINS, op. cit., 2013, p. 91.

<sup>113</sup> SILVA, op. cit., 2015, p. 73.

<sup>114</sup> REIS, José de Ribamar Sousa dos. **Revista Enciclopédia do Maranhão São Luís: de França Equinocial a Patrimônio da Humanidade**. São Luís, 2009, p. 31.

<sup>115</sup> MARTINS, op. cit., 2013, p. 65.

<sup>116</sup> A pesquisadora destaca a oposição ferrenha do Monsenhor Papp, representante da Igreja Católica, em entrevista ao Jornal *Pequeno*: “Transformar a alegria popular em devassidão coletiva, misturar a venda de bebidas alcoólicas com a venda vergonhosa de honras, acumular o sacrifício moral das famílias, fazer do Carnaval porta aberta para a prostituição de dezenas de mocinhas mal avisadas é algo tremendamente cruel, desumano, anti-patriótico e fatal para qualquer povo civilizado. Centenas de mulheres fracas, e doentes, gastam suas minguadas energias em noites nas farras, bebedeiras, na perdição. Em clubes localizados nas artérias da cidade, infelizes escravas do meretrício misturam-se a moças e senhoras de qualidade duvidosa. Será que os poderes constituídos não poderiam, para remediar o mal, aplicar a tese da defesa, da nação, regulamentando o Carnaval em seus justos limites?”. Ver: SOUSA, Sandra Maria Nascimento. **O império da folia e as máscaras da repressão**. III Jornada Internacional de Políticas Públicas. Volume 3, 28/30 de agosto. 2007. Disponível em: <<http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/Trabalhos/EixoTematicoE/269d374da839c2dc089bsandra%20Nascimento%20Sousa.pdf>>. Acesso em 18 de junho de 2016.

Parece até que, no momento, apenas o Rio de Janeiro faz excepcionais homenagens a Momo, enquanto aqui, continuamos a ter aqueles bailes de máscaras, que se precisa acabar. O Carnaval maranhense está metido em suas máscaras nos clubes populares, onde reina a mais completa degeneração.<sup>117</sup>

A partir de 1968, atendendo ao pedido desses setores mais conservadores, a prefeitura começou a instituir normas reguladoras e proibitivas na realização desses Bailes. Em 12 de maio 1968, o prefeito Epitácio Cafeteira baixou um ‘código de posturas’ (que virou letra morta) do município. Entre outras coisas, destacam-se a defesa do decoro e a proibição do uso de máscaras em festas – exceto no Carnaval ou com licença especial das autoridades.

Segundo disposto na lei municipal 1790/68, que trata do *Código de Posturas do Município de São Luís*:

Art. 78. Na localização de bailes carnavalescos e bailes públicos, ou de estabelecimentos de diversões noturnas, **a Prefeitura terá sempre em vista o sossego e decoro da população.**

Art. 79. Os espetáculos, bailes ou festas de caráter público dependem, para realizar se, de prévia licença da Prefeitura,

Parágrafo Único - Executam-se das disposições deste artigo as reuniões de qualquer natureza, sem convites ou com entradas pagas, levadas a efeito por clubes ou entidades de classe, em sua sede ou as realizadas em residências particulares.

Art. 80. **É expressamente proibido, durante os festejos carnavalescos, apresentar se com fantasias indecorosas,** ou atirar água ou outra substância que possa molestar os transeuntes.

Parágrafo Único - **Fora do período destinado aos festejos carnavalescos, a ninguém é permitido apresentar se mascarado ou fantasiado nas vias públicas, salvo com licença especial das autoridades.**<sup>118</sup> (Grifos nossos).

Logo, os bailes foram entrando em declínio e novas brincadeiras foram sendo introduzidas, em sua maioria, formadas por grupo de amigos ou vizinhos – “turmas”. Alguns desses grupos evoluíram e deram origem aos Blocos Tradicionais ou até escolas de samba maranhenses.

### 3.3 – OS BLOCOS

Os Blocos também personalizaram o nosso Carnaval. Como é colocado pelo panfleto do *Maranhão Turismo*, os Blocos Tradicionais ou Blocos de Ritmo constituem uma das mais antigas e tradicionais brincadeiras do Carnaval ludovicense<sup>119</sup>. Outrora definidos

<sup>117</sup> **Jornal Diário da Manhã**, fevereiro de 1959.

<sup>118</sup> SÃO LUÍS. Lei nº 1790, de 12 de maio de 1968. Dispõe sobre o Código de Posturas do Município de São Luís. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/codigo-de-posturas-sao-luis-ma>>. Acesso em 19 de junho de 2016.

<sup>119</sup> BÓIS, op. cit., 2004, p. 19.

como Blocos de Tambor Grande, devido à cadência rítmica e o uso de contratempos (grandes tambores de compensado), a brincadeira se diversificou após o aparecimento do Carnaval de passarela, apresentando novas categorias: organizados, alternativos e afros.

De acordo com o *Perfil Cultural e Artístico do Maranhão*, os Blocos Tradicionais são originários da década de 1950<sup>120</sup>. Caracterizados pelo uso de fantasias luxuosas, cada grupo escolhe um tema que vai inspirar a criação das suas fantasias e composições.

Geralmente iniciava-se a partir da reunião de um grupo de amigos, que queriam brincar o carnaval de maneira nova e diferente, unindo os seus esforços. Formavam, então, uma batucada, com instrumentos como violão, cavaquinhos, saxofones, clarinetes, tamborins, retintas, cabaças.... Seus músicos se constituíam em turmas de tocadores itinerantes. No começo tinham uma batida parecida com a da escola de samba, apresentando, também, uma estruturação com alas e passistas. Foram chamados blocos de enredo, por terem, a cada carnaval, a temática do ano, que servia de inspiração para a confecção das fantasias dos brincantes.<sup>121</sup>

Para muitos, os Blocos Tradicionais representam a mais autêntica raiz do legítimo Carnaval da Ilha. Entretanto, os poucos grupos existentes enfrentam a indiferença midiática e até o descaso popular e governamental. Os órgãos culturais acabam reduzindo os incentivos a um mero desfile de avenida, premiação ínfima e competições mal coordenadas, que apenas incentivam disputas pessoais e partidárias.

---

<sup>120</sup> ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 159.

<sup>121</sup> Idem, p. 160.

**Figura 7 – Bloco Tradicional Ludovicense.**



(Fonte: **Jornal O Imparcial**, 27 de fevereiro de 1979).

Os Blocos Organizados ou “Blocos de Enredo”<sup>122</sup> se originaram dos antigos blocos de sujo, uma variante dos cordões que tinha como característica principal a improvisação. Nos anos 1980, esses grupos apresentavam diversos brincantes e uma batida similar a das escolas de samba, apresentando, inclusive, alas e passistas<sup>123</sup>.

Atualmente, ainda se adota um enredo, com um samba específico, acompanhado da charanga ou por uma bateria. O número de integrantes passou a ser limitado para 30/40 pessoas, fantasiadas com a mesma padronagem. Um dos blocos mais antigos e tradicionais do Maranhão é o Fuzileiros da Fuzarca. Fundado em 11 de fevereiro de 1936<sup>124</sup>, no bairro da Madre Deus, o bloco ainda se mantém ativo e resiste a influência dos instrumentos modernos, conservando o seu ritmo e o desfile dos velhos tempos.

Segundo Silva, o Fuzileiros da Fuzarca é um dos poucos blocos que ainda perpetua a festa carnavalesca ludovicense. Considerado o guardião das tradicionais turmas de samba até os dias atuais, ainda prossegue com o mesmo batuque cadenciado de seus instrumentos de couro

<sup>122</sup> Blocos que apresentavam, a cada ano, uma temática de inspiração para a confecção das fantasias dos brincantes.

<sup>123</sup> ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 160.

<sup>124</sup> Idem, p. 160.



e preserva a mesma vestimenta (nas cores preto e o branco) desde o primeiro ano de sua existência.<sup>125</sup>

**Figura 8 – Comemoração dos 80 anos do Bloco Fuzileiros da Fuzarca.**



(Fonte: JACINTO, Joel. *Fuzileiros da Fuzarca festeja 80 anos com “Carnaval depois das Cinzas”*. Disponível em: <<http://joeljasinto.blogspot.com.br/2016/02/fuzileiros-da-fuzarca-festeja-80-anos.html>>. Acesso em 19 de junho de 2016).

Os Blocos Alternativos, originários da década de 1980, também são variantes dos antigos corsos e blocos de sujo. Essa categoria engloba os mais diversos tipos de grupo, motivações e formas de organização, que vão de blocos a bandas. Seus numerosos integrantes formam cordões, fantasiados de abadás ou camisetas coloridas, com o nome do grupo.<sup>126</sup>

Por último, vale ressaltar a importância dos Blocos Afros. Com uma percussão forte, dança ritmada e batuque rústico, esses blocos conciliam a folia com as denúncias de questões como a discriminação, preconceito e opressão; além de transmitir uma mensagem de

<sup>125</sup> SILVA, Fabio Henrique Monteiro. *Carnaval: a elaboração de um discurso*. In: **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**. São Luís: CMF, v. 44, 2009, p. 10

<sup>126</sup> Idem, p. 160.

luta e resistência da negritude. O pioneiro desse movimento foi o *Akomabu*<sup>127</sup>, criado em 1984 pelo Centro de Cultura Negra (CCN – MA).

No início, as canções do grupo eram bem típicas de blocos afros baianos e dos tambores de mina maranhense. Atualmente, observam-se músicas autorais de cunho político-cultural, como podemos perceber na letra da música *Negro*: “*Chibata, corrente, pra mim tudo já se quebrou, preconceito e racismo ainda não acabou. Mostre as armas meu pai é preciso lutar pra fome e miséria ter que acabar. Akomabu combatendo o preconceito e o racismo, revela o passado do negro que estava escondido*”<sup>128</sup>.

**Figura 09 – Bloco Akomabu no Carnaval de 1984.**



(Fonte: MUSEU AFRODIGITAL. **Bloco Afro Akomabu**. Disponível em: <http://www.museuafro.ufma.br/site/index.php/bloco-afro-akomabu/>. Acesso em 05 de julho de 2016).

Todas essas brincadeiras passaram por transformações e adaptações no Carnaval ludovicense, reforçando a multiplicidade e riqueza cultural local. E que, apesar do Carnaval

<sup>127</sup> A palavra Akomabu significa “a cultura não deve morrer”. O grupo tem como proposta, desenvolver um trabalho político-cultural em prol da preservação e divulgação da cultura negra, além da valorização da autoestima dos afrodescendentes. Cf. ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 162.

<sup>128</sup> TOKARNIA, Mariana. **Primeiro bloco afro do Maranhão, Akomabu completa 30 anos**. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cultura/2014/02/primeiro-bloco-afro-do-maranhao-akomabu-completa-30-anos>. Acesso em 25 de junho de 2016.

carioca apresentar-se enquanto identidade nacional, a Ilha também se destaca por uma série de manifestações festivas. É um Carnaval marcado, sobretudo, pela sua diversidade:

Nas ruas, também foi bem acentuada a vibração, com a presença de grande número de blocos, escolas de samba, “fofões”, mascarados, “blocos de sujos”, etc., tendo mais se destacado com o considerável aumento de carros no curso, muitos deles ornamentados e outros tantos improvisados. Embora muito confuso o cortejo, com sucessivos engarrafamentos e sem um roteiro que permitisse melhor serem apreciados pelo grande público, chegou a agradar aos que puderam observá-lo.<sup>129</sup>

### 3.4 – AS ESCOLAS DE SAMBA

Como dito anteriormente, o declínio dos Bailes de Máscaras contribuiu para a formação de turmas de samba (reuniões de amigos) e blocos, que teve como um de seus desdobramentos as escolas de samba<sup>130</sup>. Ananias Martins ainda defende que a combinação entre os *ranchos*<sup>131</sup> e o batuque foi o que fomentou as características escolas de samba.<sup>132</sup>

Entretanto, como aponta Fabio Silva, até o começo da década de 1970 era difícil nomear essas diversas manifestações momescas, o que não diminuía o respeito e admiração conquistados na capital maranhense.

Os blocos, as turmas de samba, tribos de índios, corsos, carros alegóricos, todos aqui ainda denominados Cordões, em função da grande dificuldade que se tem de estabelecer e caracterizá-los durante esse período. Essas brincadeiras eram muito parecidas e conservavam as mesmas formas de batuque, o que naturalmente dificultava a diferenciação entre elas.<sup>133</sup>

Ainda na década de 1970, essas turmas vão assimilar algumas características do Carnaval carioca, vinculadas principalmente pelas mídias televisivas. É nesse momento, que o Carnaval de São Luís cede espaço para o “Carnaval do Samba”<sup>134</sup>. *O Perfil Cultural e Artístico*

<sup>129</sup> **Jornal do Dia**, 12 de fevereiro de 1970.

<sup>130</sup> Segundo Rosa Santos, as escolas derivam de turmas (como a Turma da Mangueira, Tuma do Quinto, etc). As turmas eram sempre de um bairro popular e tinham um jeito particular de brincar o Carnaval: batucada, forma de apresentação, samba, fantasia e alegoria. O desfile não apresentava alas, somente a batucada e a baliza à frente. A partir de 1949, aparecem o porta-bandeira e mestre-sala. A ala das baianas só foi inserida na década de 60. Cf. SANTOS, Roza. Velhos carnavais, velhos foliões. In: NUNES, Izaurina Maurina de Azevedo (org). **Olhar: memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003, p. 270.

<sup>131</sup> Segundo o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, o rancho era um agrupamento de pessoas que cantavam e dançavam. Usavam vestimentas vistosas e a música era acompanhada pelo violão, viola, cavaquinho etc. Os ranchos carnavalescos surgiram por volta de 1872 e se diferenciavam por sua origem popular. Cf. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1995. Disponível: <<http://dicionariompb.com.br/rancho-carnavalesco/dados-artisticos>>. Acesso em 20 de junho de 2016.

<sup>132</sup> MARTINS, op. cit., 2013, p. 102.

<sup>133</sup> SILVA, op. cit., 2015, p. 94.

<sup>134</sup> Idem, p. 103.

do Maranhão destaca que essa assimilação chegou a despertar críticas de intelectuais e da própria população<sup>135</sup>.

A partir da década de 1970, quando a mídia começa a mostrar 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, 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 “padrinhos políticos”, bem como uma infraestrutura no mínimo para produzir um bom desfile no carnaval.<sup>136</sup>

O historiador Fabio Silva também evidencia a mídia televisiva e o contato entre carnavalescos maranhenses e cariocas:

**As mudanças na forma de fazer carnaval oficial em São Luís se devem principalmente pelo advento da mídia televisiva**, que, ao mostrarem os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, começaram a direcionar os desfiles das escolas ludovicenses para o estilo carioca. Saliento que essas mudanças são naturais e que há muito já estava sendo sentidas na forma de exercitar a arte carnavalesca em São Luís. **Atribuo principalmente ao contato que os carnavalescos ludovicenses tinham com os produtores e consumidores da festa carnavalesca da Cidade Maravilhosa.** Como elemento de exemplificação, posso citar a visita do Salgueiro, em 1975, quando os “integrantes da famosa escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, campeã do carnaval carioca de 1974, encontram-se em São Luís, onde chegaram às 14 horas por avião da Vasp a fim de fazerem duas apresentações.”<sup>137</sup> (Grifos nossos).

Produtores culturais, intelectuais e artistas saíram em defesa do autêntico Carnaval de São Luís. Enquanto esses acusavam e criticavam essa ‘cópia imperfeita do Carnaval carioca’, outros concordaram com uma aproximação, visando uma melhoria da qualidade das escolas de samba maranhenses (principalmente quanto às fantasias e apresentações).

O historiador Ananias Martins reconhece que houve uma “*cariocarização*” das escolas de samba maranhenses. Agora, a competição entre os grupos era cerceada pela adaptação/repetição das novidades encontradas no Rio de Janeiro:

A competição dos grupos passou a consistir na **introdução de elementos novos, na música, na indumentária, nas alas e nos instrumentos, em regra copiando o que se torna sucesso no Rio de Janeiro**, de acordo com o depoimento dos protagonistas de época. Para Luís França, a partir da instituição de regimentos, com espelho no carnaval carioca, quem não adotasse não ganhava.<sup>138</sup> (Grifo nosso).

<sup>135</sup> ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 156.

<sup>136</sup> SILVA, op. cit., 2015, p. 118.

<sup>137</sup> SILVA, op. cit., 2009, p. 103.

<sup>138</sup> MARTINS, op. cit., 2013, p. 110.

Em contrapartida, o historiador Fabio Silva nega a “*carioquização*” do Carnaval ludovicense. Apesar de admitir que houve certa influência e mudanças<sup>139</sup>, o mesmo atenta para as particularidades das brincadeiras locais (como o uso da retinta e do contratempo, por exemplo) além da diversidade, riqueza e pluralidade da cultura popular maranhense.

O autor ainda constata que, enquanto a imposição no uso de carros alegóricos era recente no regulamento do Carnaval carioca, há tempos esse já era considerado uma categoria do Carnaval ludovicense. Ademais, essas mudanças ocorreram em vários carnavais do Brasil, e não exclusivamente em São Luís. Também não podemos desconsiderar a atuação dos dirigentes e do próprio poder público na modernização das escolas de samba.

**Enquanto no regulamento do carnaval carioca havia a imposição para o uso dos carros alegóricos, ressalto que, há muito tempo, estes já eram encontrados no carnaval da capital maranhense, sendo até mesmo classificados como uma categoria específica do carnaval ludovicense.** Por isso, compartilho com Ericeira ao considerar que a “participação do carnaval carioca no carnaval local não deve ser superdimensionada”, uma vez que **diversos fatores podem ser levados em consideração para que o carnaval passasse por mudanças, dentre as quais, destaca o pesquisador, a participação do poder público e a própria vontade dos dirigentes das agremiações no sentido de adotar tais mudanças.**<sup>140</sup> (Grifos nossos).

Novos quesitos foram impostos nas apresentações, como a escolha de sambas-enredos, bateria, harmonia, enredo, conjunto, alegorias e adereços, fantasias, comissão de frente, mestre-sala e porta bandeira<sup>141</sup>. Quesitos requeridos até os dias atuais. O *Perfil Cultural e Artístico do Maranhão* ressalta que as escolas maranhenses começaram a aderir tais transformações, a começar pela Turma do Quinto<sup>142</sup> e a Flor do Samba<sup>143</sup>.

---

<sup>139</sup> Segundo Fabio Silva: “*Certamente o carnaval mudou e sempre irá mudar. Mudanças fazem parte da sociedade. As manifestações artísticas, portanto, sofrem os reflexos de tais mudanças sociais*”. Cf. SILVA, op. cit., 2015, p. 127.

<sup>140</sup> SILVA, op. cit., 2009, p. 107.

<sup>141</sup> BÓIS, op. cit., 2004, p. 5.

<sup>142</sup> Fundada em 25 de dezembro de 1940 no bairro da Madre Deus. Cf. BÓIS, op. cit., 2004, p. 156.

<sup>143</sup> Fundada no ano de 1939, está localizada no bairro do Desterro – Centro Histórico. Cf. BÓIS, op. cit., 2004, p. 157.



**Figura 10 – Desfile da Flor do Samba de 1980, com o enredo “Do Daomé à Casa das Minas – As raízes de um povo”.**



(Fonte: **Jornal O Estado do Maranhão**, 06 de fevereiro de 1980).

Desde a década 1950, a organização do período momo era responsabilidade da prefeitura, que além de promover esse Carnaval de rua, também estabelecia as premiações de cada categoria. Essa “comissão do Carnaval” ainda fazia a distinção entre as brincadeiras. O *Jornal do Dia*, em nota intitulada “*Secretaria de Turismo Programa O Carnaval Maranhense*”, apresenta:

Reunindo com a imprensa escrita e falada, em seu Gabinete, o Secretário de Indústria e Comércio e Turismo, Dr. José Carlos Barbosa Oliveira, abordou em linhas gerais que estão sendo adotadas por aquele órgão, com vistas a promover intensa movimentação ao longo do período carnavalesco nesta capital. Presentes diversos órgãos de imprensa local, o Dr. José Carlos Barbosa Oliveira referiu-se inicialmente sobre como proceder á ornamentação da cidade, com motivos singelos, porém originais, nos principais logradouros da cidade, tendo por finalidade motivar o folião a participar ativamente dos folguedos de momo. Na oportunidade enfatizou que o Departamento de Turismo tem o mais vivo interesse em promover o carnaval de rua, para o que serão concedidas subvenções às Escolas de Samba. Casinha da Roça, bem como incentivar os Blocos de Sujo, Tribos de índios, brincadeiras tradicionais como o Tambor de Crioulas, Urso, Baralhos, Côcos e outras para o que serão instituídos prêmios aos que melhor se apresentarem dentro de suas categorias.<sup>144</sup>

Até a década de 1960, segundo *Perfil Cultural e Artístico do Maranhão*, as participações das escolas de samba também se estendiam aos concursos promovidos pelas emissoras de rádios da época (Rádio Difusora, Rádio Timbira, Rádio Gurupi e Rádio

<sup>144</sup> **Jornal do Dia**, 01 de fevereiro de 1974.

Educadora). As escolas cantavam o samba do ano em uma animação transmitida ao vivo, sendo julgadas por uma comissão da rádio, que levava em consideração a participação dos seus ouvintes.<sup>145</sup>

Na década de 1970, é perceptível a perda de espontaneidade musical e estrutural típica do Carnaval Tradicional Ludovicense. “*Em 1976 ficava visível a perda de espontaneidade do carnaval tradicional, na medida que surgem incentivos oficiais para que as brincadeiras se apresentem*”<sup>146</sup>. Esses incentivos acompanham uma série de regulamentações/normas e concursos diferenciados que vão reger a nova forma de brincar o Carnaval.

### 3.5 – A CHEGADA DAS PASSARELAS E O (RE)NASCIMENTO DO CARNAVAL DE RUA LUDOVICENSE

Até o começo da década de 1970, não se falava em passarela e sim nos palanques construídos na Praça Deodoro ou na João Lisboa. As agremiações começaram a reclamar desses espaços desorganizados que eram direcionados para os desfiles. Espaços pequenos, com um palanque para os jurados e os administradores das escolas ou blocos e cordas separando as brincadeiras das pessoas, o que dificultava o conforto e a visibilidade do público.

As primeiras elaborações acerca das passarelas começam em 1975. Fabio Silva questiona que essas elaborações se deviam a visita da Escola de Samba do Salgueiro em São Luís<sup>147</sup>. Somente após essa visita, que houve uma popularização do termo passarela do samba, embora persistissem as construções de um palanque oficial e a ausência de arquibancadas.<sup>148</sup>

Fabio Silva ainda explica que a ausência de arquibancadas era fruto da própria descentralização na organização dos desfiles:

A razão de ainda não ter não ter arquibancadas deve-se, a meu ver, por conta da descentralização na organização dos desfiles. Como estes eram feitos em diversos locais de São Luís - na Deodoro, na João Lisboa e no João Paulo- era mais prático fazer palanques, com cordas separando as brincadeiras das pessoas que assistiam as

<sup>145</sup> ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 155.

<sup>146</sup> MARTINS, op. cit., 2013, p.107.

<sup>147</sup> Em 1975, a Turma do Quinto compôs um samba-enredo, intitulado “*Obrigado Salgueiro*”, em alusão a homenagem de Joãozinho Trinta e da G.R.E.S Salgueiro. No mesmo ano, a escola foi campeã do Carnaval carioca, com o enredo “*O Rei de França na Ilha da Assombração*”. Cf. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1995. Disponível:

<<http://dicionariompb.com.br/lopes-bogea/dados-artisticos>>. Acesso em 02 de julho de 2016.

<sup>148</sup> SILVA, op. cit., 2015, p. 121.

apresentações. Essa descentralização era uma política praticada pelos organizadores do folgado no intuito de levar a festa carnavalesca para outros locais. Além disso, outro fator que contribuiu para essa descentralização foi a grande quantidade de grupos carnavalescos que se apresentavam. Essa era uma forma de melhorar a organização dos concursos.<sup>149</sup>

Finalmente, no ano de 1979, foi construída a passarela no Anel Viário, próximo a Getúlio Vargas. Entretanto, ocorreram inúmeras críticas quanto ao local escolhido. A mídia televisiva também contribuiu para acirrar ainda mais a polêmica, destacando o temor do esvaziamento do Carnaval no centro da cidade.

O Jornal *O Imparcial* também se posicionou sobre a polêmica, frisando um possível aprimoramento e adaptação ao novo cenário dos desfiles carnavalescos:

Mas é inegável, que a tentativa de mudar foi um resultante das pressões exercidas pelas próprias entidades carnavalescas e principalmente pelas escolas de samba, que reclamavam mais espaços para as suas evoluções. Na prática porém, não souberam aproveitar bem este benefício, pois algumas destas organizações se perderam na estreiteza de seu talento, se apertando inexplicavelmente em alas confusas e sem inspiração. E o público teria ficado à vontade? Ainda não, seria a resposta verdadeira. Não por culpa dos organizadores da Maratur, TV Difusora e outras organizações. É que a topografia excelente à primeira vista sob o ponto de vista visual, tem a prejudicada os acidentes do terreno, que oferece perigo ao espectador que precisou dividir o seu tempo a atenção entre assistir o evento e observar o seu plano de sustentação. Por outro lado, em que pese o esforço dos que armaram as arquibancadas faltou tempo e talvez audácia para estender as gerais em sentido contrário - onde o samba começou - e nunca onde o samba estava acabando, além de com outras condições popularizar os preços para permitir uma maior participação do público de baixa renda. Ainda assim, foi válida a ideia que pode ser aprimorada nos anos próximos. Para o turista foi bom, porque teve acomodações razoáveis para ver o nosso carnaval com maior tranquilidade e segurança.<sup>150</sup>

Mesmo com as dificuldades e as críticas recebidas, a Maratur<sup>151</sup> promoveu um belo Carnaval. Segundo o jornal, houve uma grande participação do público local e de turistas, o que contribuiu para a promoção do Carnaval de 1979.

---

<sup>149</sup> Ibidem, p. 122.

<sup>150</sup> **Jornal O Imparcial**, 27 de fevereiro de 1979.

<sup>151</sup> Empresa Maranhense de Turismo.



**Figura 11 – Espaço destinado para a Passarela do Samba de São Luís.**



(Fonte: **Jornal O Imparcial**, 23 de fevereiro de 1979).

Apesar da participação do público no carnaval de 1979, no ano seguinte, as apresentações voltaram a acontecer na Praça João Lisboa. Somente a partir de 1989, a passarela do samba voltou a se fixar no Anel Viário.

Mesmo sendo criticado por vários intelectuais, o carnaval de passarela consegue alcançar grande expressão durante a década de 1980, quando milhares de pessoas se deslocavam para a Praça Deodoro a fim de contemplar os desfiles de blocos e escolas de samba. No entanto, esse crescimento provocou uma série de mudanças dentre as quais o próprio local da passarela. Como o carnaval nesse espaço cresceu, era necessário, mais uma vez, encontrar outro espaço para acomodar os admiradores dessa forma de fazer e brincar o carnaval. Foi por isso que a partir de 1989, a passarela do samba, passou a ser construída no Anel Viário.<sup>152</sup>

Em meados da década de 1980, foi criado um movimento de resistência no âmbito da produção cultural que discutia a limitação do Carnaval de rua de São Luís à passarela e à readaptação do Carnaval carioca<sup>153</sup>. Uma das primeiras iniciativas do movimento foi reviver um personagem carnavalesco típico da ilha: o fofão. Em entrevista concedida ao *Perfil Cultural*

<sup>152</sup> SILVA, op. cit., 2015, p. 132.

<sup>153</sup> Em 1986, o Laborarte montou o espetáculo “*Súditos da Folia*” em que criticava o Carnaval de passarela e defendia o retorno da tradição carnavalesca ludovicense. Outra iniciativa de resistência foi a criação do Carnaval de Segunda (trocadilho da segunda-feira de Carnaval). Realizado no casarão do Laborarte desde 1989, esse ponto cultural resgata tradicionais folguedos maranhenses. Cf. CARVALHO, Morillo. **Carnaval de Segunda resgata tradições em São Luís**. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-02-16/carnaval-de-segunda-resgata-tradicoes-em-sao-luis>>. Acesso em 30 de junho de 2016.

e Artístico do Maranhão, Nelson Brito (ex-diretor e um dos fundadores da Laborarte<sup>154</sup>) relembra esse momento de resgate e analisa a descaracterização das máscaras dos fofões:

Alguns artistas, eu me lembro bem: **Valdelino César, Chico Maranhão, Jolia Moraes, Glorinha Correa, René Aranha...** tinha uma grande turma que fez um grande bloco de fofão... E **esse bloco de fofão, além de fazer toda uma divulgação, ela saía e brincava e tal.** Anos depois, começamos a ver de novo a retomada dessa coisa dessa fantasia de fofão... é a importância que a gente também dá. [...] Agora, é como eu estou dizendo, **se a gente continua dando importância cada vez mais às máscaras de repente, você pode ter, daqui anos novamente, todo o trabalho feito com papel machê.** <sup>155</sup> (Grifos do autor)

Nessa perspectiva, produtores culturais, artistas, órgãos oficiais e foliões, unem-se no resgate e preservação das expressões tradicionais que delimitam a identidade local. Essa intervenção ativa também vai exigir uma política cultural de revitalização do Carnaval maranhense, por parte dos órgãos estaduais e municipais.

Essa política de revitalização vem se consolidando até os dias atuais, sendo assumida por artistas culturais, pelo governo do Estado (através da Secretaria de Estado da Cultura<sup>156</sup>) e a Prefeitura Municipal (através da Fundação Municipal de Cultura). Dessa forma, o Carnaval de rua vem sendo preservado e enriquecido, frente às novas demandas culturais e à espetacularização do Carnaval de passarela.

Fabio Silva destaca como alguns *saudosistas* anseiam reviver os carnavais de outrora. Para o autor, o Carnaval de rua é a representação máxima do Carnaval puro, com construções de limites culturais rígidas que preservam e encerram a cultura ludovicense em si mesma, diferente do Carnaval de passarela, um espaço de importação de outros carnavais.

O carnaval que identificava o folião maranhense era o de rua, aquele em que se brincava de forma pura e simples, sem concurso de passarela. Era a época em que “éramos felizes e não sabíamos” como afirma o filósofo Ribamar. Esse é mais um discurso de valorização do carnaval de rua em detrimento do carnaval de passarela. As ruas seriam o espaço de lazer que além de propiciar aos foliões uma sociabilidade também os identificavam como os verdadeiros brincantes da folia de momo em São Luís. <sup>157</sup>

<sup>154</sup> Laboratório de Expressões Artísticas.

<sup>155</sup> ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 157.

<sup>156</sup> Entre as suas principais iniciativas, destacam-se: a institucionalização do Circuito de carnaval de Rua Deodoro/Madre Deus/Deodoro, programação nos “Vivas” dos bairros, apoio financeiro aos blocos e brincadeiras, além das experiências de resgate da tradição (oficinas, exposições, cortejos carnavalescos, apresentações de grupos do interior do Estado, bailes populares, etc). Cf. ANDRÉS, op. cit., 2005, p. 158.

<sup>157</sup> SILVA, Fabio Henrique Monteiro. Carnaval: a elaboração de um discurso. In: **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**. São Luís: CMF, v. 44, 2009, p. 07.

No entanto, o autor reforça que é impossível reviver esse Carnaval de outrora, lembrança ou saudosismo que ficará apenas na memória do folião. “*Com a imponência do carnaval de passarela, alguns artistas e intelectuais começaram a ter a preocupação de resgatar o carnaval de rua, o que me permite reiterar que é impossível o resgate de uma festa que já aconteceu*”<sup>158</sup>.

### 3.6 – TRANSFORMAÇÕES URBANAS NA ILHA

A partir da década de 1970, podemos observar algumas mudanças no espaço urbano de São Luís. Em decorrência do aumento populacional e do tombamento do centro histórico, houve uma rápida expansão da cidade para novas áreas, além do Rio Anil (urbanização do litoral ao norte do Centro Histórico – São Francisco e Renascença, por exemplo) e Bacanga (criação de bairros populares – Anjo da Guarda, Sá Viana e Vila Embratel). Em 1980, essa urbanização se estendeu para regiões da Ponta d’Areia ao Araçagi, passando pelo Calhau e Olho d’Água.<sup>159</sup>

Esse crescimento corroborou para a transformação e esvaziamento de bairros outrora populares, como é o caso do Desterro e do Santo Antônio, comprometendo a própria perpetuação de tradições festivas. Matthias Assunção ressalta que o bairro da Madre Deus foi o único a manter um equilíbrio entre essa modernização e a manutenção das brincadeiras tradicionais, considerando a heterogeneidade social e localização favorável<sup>160</sup>. Por esse motivo, a Madre Deus ficou conhecida como o “*bairro de resistência da cultura popular*”.

Os registros atestam que a maioria de pedidos de brincadeiras juninas e carnavalescas já provinha desta área da cidade no século XIX. As duas casas de culto afro-maranhense mais antigas – atualmente existentes – também estão situadas no bairro, na área de São Pantaleão. Como ali também fixaram residência artistas e músicos, há uma tradição adicional de boemia que coexiste com seu caráter operário, pescador e funcionário. Em outras palavras, trata-se de um bairro com uma composição social e cultural extremamente heterogênea, difícil de encontrar em outros bairros da cidade. Apesar ou talvez por causa desta heterogeneidade, o bairro logrou forjar uma identidade forte, da qual não somente os sucessivos Bois, mas também a escola de samba Turma do Quinto, foram, durante muito tempo, a expressão maior.<sup>161</sup>

Algumas das inovações da festa momesca ludovicense também repercutiram em mudanças estruturais, como a mudança de local da passarela (da Praça Deodoro para o Anel

<sup>158</sup> SILVA, op. cit., 2015, p. 167.

<sup>159</sup> ASSUNÇÃO, op. cit., 2001, pp. 164-165.

<sup>160</sup> Idem, p. 165.

<sup>161</sup> Idem, p. 165.

Viário) e em adequações do Carnaval de rua. Entretanto, é importante destacar que a mudança do local de desfile não foi algo concreto, visto que não foi acompanhado de um investimento real na infraestrutura (as arquibancadas, por exemplo, ainda são montadas na última hora e deixam muito a desejar).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de documentos e obras teóricas sobre o cenário momo do Rio de Janeiro e São Luís, nos permitiu analisar a evolução e consolidação do Carnaval Brasileiro. Além disso, foi possível constatar que a festa carnavalesca concentra uma riqueza e multiplicidade de manifestações culturais, o que contribuiu para a formação da nossa própria brasilidade.

Por outro lado, o Carnaval Brasileiro tem apresentado uma tendência cada vez mais forte de espetacularização – centrada na repercussão midiática e na competição entre as agremiações, reforçando disputas de ego e desarmonia. Esse predomínio das Escolas de Samba na mídia local e nacional, bem como no destino dos investimentos públicos e privados, acaba interferindo no desenvolvimento das demais manifestações.

No caso de São Luís, houve uma adequação das demais manifestações momescas – blocos, tambor de crioula, entre outras – a esse formato de Carnaval de Passarela, seja pela alteração do local da apresentação, horário e até a glamourização de adereços. Outras brincadeiras, entretanto, não aderiram a esse processo de modernização. Por exemplo, o Fuzileiros da Fuzarca ainda mantém o percurso de apresentação na Madre Deus, a mesma vestimenta (o clássico preto e branco) e alguns instrumentos tradicionais.

Essas mudanças repercutiram na opinião pública e midiática local, seja apoiando as inovações ou repudiando a descaracterização do autêntico Carnaval maranhense, leia-se Carnaval de rua. Ainda no final do século XX, podemos perceber os primeiros esforços de alguns *saudosistas* em tentar resgatar o antigo ou “verdadeiro” Carnaval de rua, suposto símbolo máximo da cultura carnavalesca. Uma atitude extremamente válida para repensar as adaptações e a crítica de comercialização cultural, além de garantir a perpetuação da tradição para as futuras gerações.

Reafirmo, a pesquisa pretendia analisar o Carnaval ludovicense e suas singularidades, desmistificando a ideia de “*carioquização*” e valorizando a riqueza cultural que compõe a nossa festividade. Para a quebra desse paradigma, nos reportamos ao cenário carioca para estabelecer pontes de comparação e análise, bem como de particularidades, rupturas e continuidades.

No primeiro capítulo, realizamos uma discussão teórica acerca dos conceitos que definem essa festividade (cultura, tradição, identidade). E, como já mencionado, o estudo do

Carnaval tem ganhado notoriedade no campo antropológico, sociológico e na própria historiografia brasileira, embora ainda careça de pesquisas locais que proporcionem maior aprofundamento da temática.

No segundo capítulo, abordamos o Carnaval carioca e a sua repercussão como símbolo do Carnaval Brasileiro. Primeiramente, destacamos a inserção do *Entrudo* no Brasil e a dubiedade do pioneirismo carioca, seguido do aparecimento dos Bailes de Máscaras e a consolidação das Escolas de Samba. Dentro deste novo cenário, é possível reconhecer a importância – sociocultural, política, econômica e histórica – do Carnaval para o brasileiro, além da primazia do Carnaval carioca dentro e fora do país.

No último capítulo, discutimos o objeto central dessa pesquisa, o Carnaval ludovicense. A década de 1970 e 80, onde temos a adoção do Carnaval de passarela, foi fundamental para compreendermos as transformações e, posteriormente, as tentativas de resgate do Carnaval de rua dito tradicional. Entretanto, não devemos naturalizar essas alterações como uma tentativa de replicar o Carnaval carioca; afinal, é preciso reconhecer que estas também partem de anseios populares e da própria transição temporal.

Chegamos ao final desta pesquisa, mas não ao fim do Carnaval. Festa que desperta uma explosão de sentimentos, atualizando-se ano após ano e encantando ainda mais brasileiros e estrangeiros. Poucas festividades nacionais apresentam tamanha visibilidade e sentido de identidade regional e nacional, reafirmando sujeitos e possibilitando a sociabilidade entre as diversas classes socioeconômicas, mesmo que momentânea. É sinônimo de história e tradição, é a esperança e o prazer dos amantes da folia em viver novos carnavais. Como diria Graciliano Ramos, “*se a única coisa que de o homem terá certeza é a morte; a única certeza do brasileiro é o carnaval no próximo ano*”.

## Documentação e Bibliografia

### 1 – Jornais

ABREU, Brício de. O Carnaval Carioca, do Entrudo ao Desfile das Grandes Escolas. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 27 de fevereiro de 1965, Caderno Geral.

AMARAL, Barcímio; FERREIRA, Mônica. Estandarte: o grande prêmio do samba. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1990, Caderno Carnaval/90.

**Jornal Diário da Manhã**, fevereiro de 1959.

**Jornal do Dia**, 12 de fevereiro de 1970.

**Jornal do Dia**, 12 de fevereiro de 1970.

**Jornal O Dia**, 15 de fevereiro de 1970, p. 4.

**Jornal do Dia**, 01 de fevereiro de 1974.

**Jornal O Imparcial**, 13 de fevereiro de 1979.

**Jornal O Imparcial**, 27 de fevereiro de 1979.

**Jornal O Imparcial**, 27 de fevereiro de 1979.

TRINTA mil soldados em imponente desfile pela Avenida Presidente Vargas. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1944.

### 2 – Documentação imagética

AGOSTINI, Angelo. **Cena do Entrudo Popular em 1880**. Disponível em: <http://www.historiaimagem.com.br/edicao6abril2008/04-carnaval-imagem-hist%F3ria.pdf> >. Acesso em 18 de junho de 2016.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Entrudo**. Disponível em: <http://www.riodejaneiroaqui.com/carnaval/carnaval-entrudo.html>>. Acesso em 18 de maio de 2016.

EARLE, Augustus. **Games during the carnival at Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://nla.gov.au/nla.obj-134509200/view>>. Acesso em 18 de junho de 2016.

JACINTO, Joel. **Fuzileiros da Fuzarca festeja 80 anos com “Carnaval depois das Cinzas”**. Disponível em: <<http://joeljasinto.blogspot.com.br/2016/02/fuzileiros-da-fuzarca-festeja-80-anos.html>>. Acesso em 19 de junho de 2016.

**Jornal O Imparcial**, 13 de fevereiro de 1979.

**Jornal O Imparcial**, 23 de fevereiro de 1979.

**Jornal O Imparcial**, 27 de fevereiro de 1979.

**Jornal O Estado do Maranhão**, 06 de fevereiro de 1980.

**Jornal O Estado do Maranhão**, 18 de fevereiro de 1980.

MUSEU AFRODIGITAL. **Bloco Afro Akomabu**. Disponível em: <<http://www.museuafro.ufma.br/site/index.php/bloco-afro-akomabu/>>. Acesso em 05 de julho de 2016.

NERY, Antonio. **Inauguração do Sambódromo com as presenças de Darcy Ribeiro, o prefeito Marcello Alencar e o governador Leonel Brizola em 1984**. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/fotogalerias/sambodromo-inaugurado-no-rio-9305814>>. Acesso em 10 de abril de 2016.

### 3 – Bibliografia

ALBIN, Ricardo Cravo. Foi num carnaval que passou: Como o desfile se transformou nas últimas quatro décadas. **Revista Samba Rio e Carnaval**, Rio de Janeiro, 07 de março de 2011.

ANDRÉS, Luiz Phelipe de Carvalho Castro. **Perfil Cultural e Artístico do Maranhão**. São Luís: Amarte, 2005.

ARAÚJO, Hiram. **Carnaval, Seis Milênios de História**. Rio de Janeiro: Ed. Gryphus, 1993.

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



ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Resgatando o carnaval de rua: A fuzarca maranhense contra a homogeneização nacional-global. In: **Revista USP**, São Paulo, v. 48, 2001.

BARROS, José D' Assunção. **O Tempo dos Historiadores**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Cultura no Mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.

\_\_\_\_\_. Zygmunt Bauman: "A cultura é um campo de batalha e um parque de diversões": depoimento. [07 de fevereiro, 2014]. Rio de Janeiro: **Revista Época**. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Disponível em:

<<http://epoca.globo.com/ideias/noticia/2014/02/bzygmunt-baumanb-cultura-e-um-campo-de-batalha-e-um-parque-de-diversoes.html>>. Acesso em 07 de abril de 2016.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BÓIS, Henrique. No coração do Carnaval. **Revista Maranhão Turismo**, São Luís, jan/fev de 2004.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

\_\_\_\_\_. **Variedade de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. **O que é História Cultural?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

CARVALHO, Morillo. **Carnaval de Segunda resgata tradições em São Luís**. Disponível em: <<http://memoria.ebc.com.br/agenciabrasil/noticia/2010-02-16/carnaval-de-segunda-resgata-tradicoes-em-sao-luis>>. Acesso em 30 de junho de 2016.

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

**Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1995. Disponível: <<http://dicionariompb.com.br/rancho-carnavalesco/dados-artisticos>>. Acesso em 20 de junho de 2016.

\_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 1995. Disponível: <<http://dicionariompb.com.br/lopes-bogea/dados-artisticos>>. Acesso em 02 de julho de 2016.

FARIAS, Júlio Cesar. **Para tudo não se acabar na quarta-feira: a linguagem do samba-enredo**. Rio de Janeiro: Litteris Ed., 2002.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FILIPPO, Bruno. Páginas (Re)viradas. **Revista Rio Samba e Carnaval**, Rio de Janeiro, 07 de março de 2011.

FRANÇA, Anderson. SAMPAIO, Gustavo. **Turma do Quinto e Favela agitam a última noite de desfile na Passarela do Samba**. Disponível: <<http://imirante.com/namira/sao-luis/noticias/2015/02/17/turma-do-quinto-e-favela-agitam-a-ultima-noite-de-desfile-na-passarela-do-samba.shtml>>. Acesso em 25 de junho de 2016.

GOES, Fred. **O Intelectual e o Carnaval Carioca: a civilização da festa (1880-1920)**. Apresentação do 2º Encontro de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ. 21 a 23 de outubro de 2002. Disponível em: <<http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/encontro/Fred%20Goes%20O%20intelectual%20e%20o%20carnaval%20carioca.doc>>. Acesso em 21 de maio de 2016.

G.R.E.S. Estácio de Sá. **Nossa História**. Disponível em: <<http://gresestaciodesa.com.br/index.php/a-estacio/nossa-historia>>. Acesso em 15 de junho de 2016.

HOBBSAWM, Eric J. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. RANGER, Terence (orgs). **Invenção das Tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

LEMOS, Renato. **Inventores do Carnaval**. Rio de Janeiro: Editora Verso Brasil, 2015.

LIESA, Fundação. **LIESA 30 Anos**. Disponível em: <<http://liesa.globo.com/>>. Acesso em 15 de junho de 2016.

MARTINS, Ananias Alves. **Carnaval de São Luís: Diversidade e Tradição**. São Luís: FUNC, 1998.

\_\_\_\_\_. **Carnavais de São Luís**. São Luís: Editora Teresina, 2013.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. O carnaval da história. **Correio da Cidadania**. São Paulo. Caderno de Cultura, ed. 183. 2000. Disponível em: <<http://www.correiocidadania.com.br/antigo/ed183/cultura4.htm>>. Acesso em 10 de maio de 2016.

MELLO, Marcelo de. **O Enredo do meu Samba: A História de quinze sambas-enredo imortais**. Rio de Janeiro: Grupo Editorial Record, 2015.

MONTEIRO, Débora Paiva. O mais querido "fora da lei": um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). In: **Anais do XIV Encontro Regional da Anpuh**. Rio de Janeiro: Unirio, 19 a 23 de julho de 2010.

SANTOS, Roza. Velhos carnavais, velhos foliões. In: NUNES, Izaurina Maurina de Azevedo (org). **Olhar: memória e reflexões sobre a gente do Maranhão**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2003.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, pp. 200-212.

REIS, José de Ribamar Sousa dos. **Revista Enciclopédia do Maranhão São Luís: de França Equinocial a Patrimônio da Humanidade**. São Luís, 2009.

SÃO LUÍS. Lei nº 1790, de 12 de maio de 1968. Dispõe sobre o Código de Posturas do Município de São Luís. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/codigo-de-posturas-sao-luis-ma>>. Acesso em 19 de junho de 2016.

SILVA, Fabio Henrique Monteiro. **O Reinado de Momo na Terra dos Tupinambás: permanências e rupturas no carnaval de São Luís (1950-1996)**. 2009. 151f. Teresina: Universidade Federal do Piauí – programa de Pós-Graduação em História do Brasil, 2009.

\_\_\_\_\_. Carnaval: a elaboração de um discurso. In: **Boletim da Comissão Maranhense de Folclore**. São Luís: CMF, v. 44, 2009, pp. 7-10.

\_\_\_\_\_. **O Reinado de Momo na Terra dos Tupinambás: permanências e rupturas no carnaval de São Luís (1950-1996)**. São Luís: Eduema, 2015.

SOIHET, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia – algumas abordagens. In: **Revista Tempo**. Rio de Janeiro: UFF, nº 07, 1998, pp. 01-15.

SOUSA, Sandra Maria Nascimento. **O império da folia e as máscaras da repressão**. III Jornada Internacional de Políticas Públicas. Volume 3, 28/30 de agosto. 2007. Disponível em: <<http://www.joinpp.ufma.br/jornadas/joinppIII/html/Trabalhos/EixoTematicoE/269d374da839c2dc089bsandra%20Nascimento%20Sousa.pdf>>. Acesso em 18 de junho de 2016.

TOKARNIA, Mariana. **Primeiro bloco afro do Maranhão, Akomabu completa 30 anos**. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cultura/2014/02/primeiro-bloco-afro-do-maranhao-akomabu-completa-30-anos>>. Acesso em 25 de junho de 2016.