

O “VAI QUERER” DOS BLOCOS TRADICIONAIS

Euclides Moreira Neto

O “VAI QUERER” DOS BLOCOS TRADICIONAIS

São Luís



EDUFMA

2019

Copyright © 2019 by EDUFMA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Profa. Dra. Nair Portela Silva Coutinho

Reitora

Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva

Vice-Reitor

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira

Diretor

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Jardel Oliveira Santos

Profa. Dra. Michele Goulart Massuchin

Prof. Dr. Jadir Machado Lessa

Profa. Dra. Francisca das Chagas Silva Lima

Bibliotecária Tatiana Cotrim Serra Freire

Profa. Dra. Maria Mary Ferreira

Profa. Dra. Raquel Gomes Noronha

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M838r Moreira Neto, Euclides

O “vai querer” dos blocos tradicionais / Euclides Moreira Neto. -
São Luís: EDUFMA, 2019.

308 p. il. 15x21cm

ISBN: 978-85-7862-560-3

1. Carnaval – São Luís – Estudo de Caso. 2. Cultura Popular
- Blocos Tradicionais – Memória – São Luís. I. Moreira Neto,
Euclides. II. Título.

CDU 793.3 (812.1)

Copyright © 2019 by Euclides Moreira Neto

FICHA TÉCNICA:

Colaboradores

Herbert de Jesus Santos

Joel Jacinto

Kerly Ferreira

Lenir Pereira Oliveira

Olegário de Carvalho Gama Neto

Sérgio Pinto

Fotos

Arquivo INRC dos BTMs/IPHAN

Arquivo Joel Jacinto

Arquivo “Os Velhinhos Transviados”

Euclides Moreira Neto

Lauro Vasconcelos

Murilo Santos

Paulo Caruá

Normalização

Marta Avelar

Rita Maria Oliveira Teixeira

Produção Executiva

Instituto Guarnicê

Capa e Projeto Gráfico

leonilton2012@gmail.com

Revisão Texto

Sabina Dias Carneiro

Tradução

Gabriel Michel Moreira Bernard

Impressão

Gráfica Universitária

Esta obra foi editada na fonte Arial, corpo 12.

*Aos integrantes dos grupos de
Blocos Tradicionais do Maranhão
que mantém viva essa manifesta-
ção cultural única no nosso meio
comunitário.*

Em memória de Maria Michol Pinho de Carvalho pela dedicação em favor da execução do Inventário dos Blocos Tradicionais Maranhenses e pela sua eterna doação à cultura popular maranhense.

Para Joel Jacinto, pesquisador e jornalista, dedicado e incansável à causa cultural dos grupos de cultura popular de nossa terra.

“Às diferentes posições que os grupos ocupam no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de diferenciação que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência”.

Pierre Bourdieu

RESUMO

Analisa-se e relata-se procedimentos metodológicos desenvolvidos durante a execução do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) da manifestação cultural dos Blocos Tradicionais do Maranhão (BTMs), promovida pela Fundação Municipal de Cultura (FUNC) da Prefeitura de São Luís sob a supervisão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão vinculado ao Ministério da Cultura (MINC) do Governo Federal do Brasil, objetivando a obtenção do título de manifestação Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

A investigação apresenta conceituação sobre a organização e o desenvolvimento musical dos BTMs, além de dados levantados durante a execução do INRC, incluindo uma vasta documentação fotográfica referente às ações realizadas no período de 2009 a 2012, quando o referido inventário foi executado.

Palavras chave: Carnaval, Blocos Tradicionais, Inventário, Cultura Popular e São Luís.

SUMMARY

Methodological proceedings are analyzed and related to. They occur during the execution of the National Inventory of Cultural References (INRC) of the cultural manifestation of the Traditional Blocks of Maranhão (BTMs), promoted by the Municipal Foundation of Culture (FUNC) of the city of São Luis under the supervision of the Institute for National History and Arts Heritage (IPHAN), which is an organ attached to the Ministry of Culture (MINC) of the Brazilian Federal Government, aiming to obtain the title of manifestation of the Immaterial Cultural Heritage of Brazil.

The investigation presents concepts about the organization and the musical development of the BTMs, as well as data collected during the execution of the INRC, including a large photographic documentation referring to actions realized in the 2009 to 2012 period, when the mentioned inventory was executed.

Key words: Carnival, Traditional Blocks, Inventory, Popular Culture and São Luis.

SIGLAS UTILIZADAS NESTA INVESTIGAÇÃO

ABPEC – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DO ENSINO E PESQUISA EM COMUNICAÇÃO

AM – AMPLITUDE MODULADA

AMBC – ASSOCIAÇÃO MARANHENSE DE BLOCOS CARNAVALESCOS

AMBT – ASSOCIAÇÃO MARANHENSE DE BLOCOS TRADICIONAIS

APAE – ASSOCIAÇÃO DOS PAES E AMIGOS DOS EXCEPCIONAIS

ASCOM – ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

BMB – BUMBA MEU BOI

BTM – BLOCO TRADICIONAL DO MARANHÃO

BTMS – BLOCOS TRADICIONAIS DO MARANHÃO

CBT – CASA DO BLOCO TRADICIONAL

CC – CARGO COMISSIONADO

CIESPAL – CENTRO INTERNACIONAL DE STUDIES SUPERIORES DE COMUNICACIÓN PARA AMÉRICA LATINA

CREA-MA – CONSELHO REGIONAL DE ENGENHARIA E ARQUITETURA, SEÇÃO MARANHÃO.

DPI – DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO IMATERIAL

DVD – DIGITAL VERSATILE DISC

EC – ESTUDOS CULTURAIS

FEMACO – FESTIVAL BRASILEIRO DE CANTO CORAL

FG – FUNÇÃO GRATIFICADA

FUNC – FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA

HUMORMARÁ – MOSTRA BRASILEIRA DE HUMOR NO MARANHÃO

INRC – INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERENCIAS CULTURAL
 IPHAN – INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
 LUSOBRAS – FESTIVAL LUSO BRASILEIRO DE ARTE E CULTURA
 MARACANTO – FESTIVAL BRASILEIRO DE CANTO LÍRICO
 MARATUR – EMPRESA MARANHENSE DE TURISMO
 MINC – MINISTÉRIO DA CULTURA
 PCIB – PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL DO BRASIL
 PDEC – PROGRAMA DOUTORAL EM ESTUDOS CULTURAIS
 POEMARÁ – FESTIVAL BRASILEIRO DE POESIA NO MARANHÃO
 PSDB – PARTIDO DA SOCIAL DEMOCRACIA BRASILEIRA
 SECMA – SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
 SECULT – SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E TURISMO
 SP – SERVIÇO PRESTADO
 TC – TAMBOR DE CRIOLA
 UA – UNIVERSIDADE DE AVEIRO
 UESMA – UNIÃO DA ESCOLAS DE SAMBA DO MARANHÃO
 UFF – UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
 UFMA – UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
 UNESCO – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA
 UNIREGGAE – FESTIVAL UNIVERSITÁRIO DE REGGAE
 UNIVIMA – UNIVERSIDADE VIRTUAL DO MARANHÃO

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| RESUMO..... | 13 |
| LISTA DE SIGLAS..... | 17 |
| APRESENTAÇÃO | 21 |
| PREFÁCIO - <i>Herbert de Jesus Santos</i> | 25 |
| | |
| 1. INTRODUÇÃO | 35 |
| 2. O LANÇAMENTO DO INRC-BTM | 57 |
| 3. AÇÕES DESENVOLVIDAS | 61 |
| 4. ESTRATÉGIAS DE GESTÃO CULTURAL NA CIDADE DE SÃO LUÍS | 71 |
| 4.1 Construindo a Gestão e Ações | 72 |
| 4.2 Considerações parciais | 101 |
| 5. O BLOCO TRADICIONAL | 105 |
| 6. RELATO ORAL DE UM ATOR PARTICIPANTE | 117 |
| 7. A ESTRUTURA ORGANIZACIONAL DOS BTMs | 161 |
| 8. A ESTRUTURA MUSICAL E PERFORMATIVA DOS BTMs..... | 177 |
| 9. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 215 |
| REFERÊNCIAS..... | 219 |
| ANEXOS..... | 225 |

APRESENTAÇÃO

Esta investigação tem por objetivo resgatar as ações empreendidas pelo Inventário Nacional de Referências Culturais dos Blocos Tradicionais do Maranhão, proposto e desenvolvido pela Fundação Municipal de Cultural da Prefeitura de São Luís, no período de 2009-2012, para que sirva de estímulo e exemplo aos demais grupos culturais da região, quando estiverem propensos a desenvolver algo similar.

No caso dos inventários dos grupos de Blocos Tradicionais do Maranhão, o objetivo era resgatar a própria história desse segmento cultural, que nunca havia sido investigado cientificamente, por isso era fundamental a apropriação da história de cada grupo para que fosse catalogada, sistematizada, classificada e reunida em um projeto que tivesse reconhecimento por parte das Instituição do meio cultural da cidade, do Estado e do País.

Dessa forma, o caminho empreendido foi a metodologia utilizada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão do Ministério da Cultura, responsável por reunir as histórias do patrimonial cultural brasileiro em todas as suas vertentes de pesquisa. Assim, os BTMs

deixariam de ser invisíveis e mostrar-se-iam como expressão atuante de direito e fato para a sociedade cultural.

Além disso, os grupos, as entidades representativas do referido segmento e as Instituições Culturais da capital maranhense e do Estado do Maranhão estariam aptas a dar prosseguimento ao estudo inventariante, solicitando ao IPHAN/MINC o reconhecimento dessa manifestação como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, título que já vinha sendo concedido a diversas manifestações culturais do país desde o início dos anos 2000.

No ano de 2009, somente duas manifestações culturais maranhenses tinha conseguido esse reconhecimento – o “Tambor de Crioula” e o “Bumba Meu Boi”, por isso, a realização do INRC dos BTMs era algo que se vislumbrava como promissor para os gestores, participantes e apreciadores dessa manifestação cultural, que tem um poder identitário muito forte com o jeito de se expressar do povo maranhense.

Com essas premissas introdutórias, esta obra propõe a revisitar o exaustivo trabalho de inventariar os BTMs, que teve na pessoa da sua Coordenadora Geral, a Investigadora Maria Michol Pinho de Carvalho, um exemplo de dedicação e doação a uma causa de reconhecimento, manutenção, preservação e resgate histórico de uma manifestação singular para o povo maranhense.

Assim, ao ser retomada essa bandeira de luta e de investigação, se quer dar sinalização aos participantes e apreciadores da cultura popular maranhense que não desistam nunca, pois as conquistas só são efetivadas física e simbolicamente com a persistência daqueles que acreditam em si, portanto, todos precisam persistir para que a maneira de coexistir entre os pares seja a mais pulsante possível, uma vez que o existir visível é a maneira mais objetiva de se fazer presente.

O INRC aqui mencionado foi concluído no ano de 2012 e entregue ao IPHAN de maneira oficial. Logo em seguida, os grupos, com a cumplicidade das entidades representativas e de Instituições culturais, solicitaram a inscrição da manifestação como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, o que foi concedido, mas, infelizmente, a falta de acompanhamento da gestão cultural que assumiu o comando da pasta municipal em 2013, provocou o arquivamento da documentação.

Por isso, espera-se que, ao revisitar e recuperar memorialmente parte das ações do que foi o INRC dos BTMs, os gestores atuais possam se sentir estimulados a retomar a luta para reconhecer os BTMs como manifestação Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Esse estudo também pretende se tornar uma homenagem à memória de todos aqueles

que fizeram e doaram-se para tornar essa manifestação legitimada no meio comunitário ludovicense.

Finalmente, se quer também prestar uma homenagem à memória da Coordenadora Geral do INRC, Maria Michol Pinho de Carvalho, que faleceu no mês de novembro de 2012. Michol foi uma pessoa fundamental para que o trabalho tivesse o reconhecimento e a repercussão que obteve no meio cultural local, pois sua maneira responsável e correta de ser foi exemplo para que todos se espelhassem nela.

O tratamento dado a esta obra foi baseado na metodologia utilizada pela APA (o estilo APA é um formato para documentos acadêmicos e está codificada no guia de estilo da American Psychological Association, intitulado Manual de Publicação da American Psychological Association). Dito isso, espera-se que a leitura desta obra seja estimulante para os estudiosos do tema cultura popular e que essa investigação possa ser mais um contributo para o fortalecimento de grupos culturais locais, pois se percebe que a cultura popular tem se constituído, nos últimos tempos, no maior referencial identitário da gente maranhense.

Euclides Barbosa Moreira Neto – Investigador Científico e Mestre em Comunicação da Universidade Federal do Maranhão.

PREFÁCIO

VAI QUERER? VAI QUERER? VAI! UMA VIAGEM BRILHANTE, COMO MANDA O FIGURINO DOS APAIXONADOS BLOCOS CARNAVALESCOS

Feito sob encomenda, ou conforme manda o figurino, o jornalista, escritor, professor e mestre Euclides Moreira Neto, docente do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), confeccionou o tecido textual da sua investigação científica cultural, com título, sob medida, “O Vai Querer dos Blocos Tradicionais”. Em outras palavras, tratou-se da identificação das ações de empreendedorismo expostas no universo cultural de São Luís, para a manutenção e expansão destas agremiações, exclusividade carnavalesca maranhense, no Brasil.

Olhado com a argúcia de um revisor literário turrão, que procura, à exaustão, ver erro até onde não há, o investigador supracitado, que é da nossa gema gentílica, perpetrou, realmente, um trabalho inicial de ajustar ou coser com pontos largos o que depois tem de ser cosido com outro sinal miúdo. Pôs em ordem, preparou-se para fazer uma costura prévia, frouxa, marcar a urdidura alinhada antes da união definitiva,

ou seja, para só aí juntar, com traços feitos, uma barra, por exemplo, sem utilizar alfinetes, marcando a altura, costurando com pontos distantes um do outro. Isso é alinhar. Podemos dizer: ele alinhou seu material conclusivo, assim que coletou dados para a proposição que sustentará e defenderá em um público douto sobre uma das manifestações cíclicas maranhenses, tida e havida como uma das mais prósperas da cultura nativa.

Euclides Moreira Neto houvera anunciado que “A investigação científica pretende descobrir como os grupos populares locais ligados à manifestação cultural Bloco Tradicional do Maranhão (BTM), da tessitura foliona, desenvolvem ações de empreendedorismo e inovação sociocultural, para viabilizar sua manutenção e expansão na região metropolitana da capital maranhense”. Posicionou-se, com convicção, em que “O objetivo é identificar essas ações e, a partir desse interesse, observar a historicidade dessas manifestações, considerando que esse folguedo, que se contrapõe aos modelos de carnaval de escolas de samba e de trios elétricos, constitui-se na principal manifestação cultural do ciclo carnavalesco da capital maranhense, numa perspectiva de que são esses blocos que têm a possibilidade de se multiplicar e vender uma imagem original e genuína dessa região brasileira, dando-lhe visibilidade como expressão única que ocorre somente na região metropolitana da cidade de São

Luís”. Alumiou seu raciocínio: “Identificando-se as ações empreendedoras e de inovação praticadas pelos grupos, amplia-se o campo de ação para o conjunto dos blocos tradicionais, fazendo os seus gestores entenderem os processos por meio dos quais se estabelece uma relação de pertença e de identificação”.

Avaliou mais, medindo uma temperatura: “É um fenômeno dialético que poderá dar status a esses blocos e à comunidade, onde se inserem, e de que forma, nesse processo de articulação, eles adquirem um significado simbólico, permitindo reconfigurar em permanência a própria sociedade onde acontece. Entendemos ainda que, ao analisar como os blocos obtiveram expansão e naturalização no meio social local, por meio de ações de empreendedorismo, inovação e sustentabilidade social ou cultural, percebemos melhor o seu papel de formador de opinião e consciência sociocultural, que levou a legitimá-los enquanto saber cultural e agente social capaz de empreender ações de inovação, educação e gestão administrativa, as quais permitiram desenvolver rupturas com as mediações clientelistas do passado, referentes ao perfil dos organizadores, participantes, do público e das instituições envolvidas”.

E emergiu uma visão etnográfica, para entender como os grupos surgiram e se relacionam enquanto prática cultu-

ral. E ainda a sustentabilidade social e cultural desenvolvida por eles e pela política pública nas esferas dos poderes municipal, estadual e federal, e no entorno da cidade de São Luís, Patrimônio da Humanidade. Observou ainda de que modo ela interfere, decisivamente, na reconstrução e regulação da sociedade onde se inscreve, dimensionando simbolicamente a sua utilização como expressão contemporânea de produto de consumo, como “mercadoria cultural” e “artesanato turístico”, assim como o debate em torno da sua conotação emblemática no Estado do Maranhão.

Porque uma homenagem ao próprio doutorando, que se apreciaria lembrado em duas escolas de samba, dentre as mais tradicionais do nosso torrão, este trabalho relevante do professor e carnavalesco conterrâneo (foi integrante de proa da Escola de Samba Turma do Quinto, da Madre de Deus, e está há duas décadas, na Favela do Samba, do Sacavém) prima, igualmente, pelo ineditismo, considerando-se que o fenômeno Blocos Tradicionais do Maranhão não dispõe de nenhuma tese (ao nível de doutoramento), ou mesmo mestrado (dissertação), dos quais haja sido objeto de estudo. Esta obra, como, no dito popular, é tudo muito de veludo, quase nada de fora, porquanto, qual o fenômeno de um segmento do campo cultural da folia momesca, ele (BTM) é, eventualmente, citado por investigações que tratem, generi-

camente, do tema carnaval brasileiro ou carnaval maranhense; e quase sempre as citações têm uma roupagem empírica, sem que se tenha o balizamento científico para desvendá-lo. Falou e disse, com todas as letras. Agora, não!

Um dos pontos altos do título, numa entrevista com Olegário (Gama Neto), ritmista e dirigente do legendário bloco Os Velhinhos Transviados, do Bairro da Liberdade, falando que ele nasceu em 1962, com nome em homenagem ao famoso e inesquecível conjunto musical carioca, deu, no melhor sentido, pano pras mangas. (Entre parênteses: Foi mesmo a partir de 1960 que José Menezes de França (Zé Menezes) criou o grupo Os Velhinhos Transviados, composto por instrumentistas experientes e que se dedicou a criar paródias, tocando música antiga de forma moderna, e vice-versa, sempre brincando muito, em diversos elepês) Olegário expôs uma porção de benditos sobre o acervo, e quando entrevistado, com o eufemismo de por que o grupo se desmanchou (no sentido de ter encerrado as atividades, não morreu), fez ouvidos de mercador:

“Porque Os Velhinhos Transviados ficaram velhos, essa que é a realidade. Os velhinhos ficaram velhos (risos), e bloco tradicional é pra gente nova”.

Pergunta: “E não tentaram dar continuidade com os familiares”?

Resposta: “Não! Os outros não quiseram. Pelo menos, meu filho só saía no bloco por causa de mim. Mas ele não tem muita afinidade. Não sei se é pelo trabalho que dá, porque dá muito trabalho. A gente vê um bloco desses na rua, a gente acha tão bonito né?”

A gente diz: ‘Ô, mas tá bonito, tá bonito’.

Vai ver o trabalho que deu pra botar aquela boniteza na rua!”.

- Sentenciou, num misto de resignação e orgulho pelo bem-feito ao carnaval maranhense.

Aí saiu pela tangente:

- Pela informação conseguida (à boca pequena, por este repórter, aqui, assim que soube do desenlace, in loco, do talvez maior campeão de desfiles, em qualquer época, entre seus similares), correu por conta da superstição de que, a cada ano, morreria um integrante; foi só encerrar as atividades, e freou o desaparecimento de mais um de Os Velinhos Transviados.

Contudo, um mestre reconhece quem foi o seu, e ele indicou à entrevistadora o lendário Carlos de Lima (historiador e folião ilustre uma vida, falecido, aos 91 anos, em 9.5.2011), sabedor de que a moça se assim o fizesse, beberia, na fonte fidedigna, como o fizemos, os transcurtos de Os Vira-Latas (de 1932); Os Coringas (de Carlos de Lima); Pif-

-Paf; Boêmios do Ritmo (surgido em 1947 e responsável pela criação do ritmo lento e cadenciado dos BTMs, aparecendo daí novos blocos com a mesma batucada, gradativa e coletivamente, aperfeiçoada). Vieram daí Os Mal-Encarados, Os Vigaristas (do qual se originou Os Vigaristas do Ritmo, em 2001, convivendo, ainda hoje, com a cisão, no mesmo perímetro (espacial), o criador e a criatura); Os Conscientes do Ritmo, Os Tarados, Os Bossas, Os Versáteis, etc. Ganhamos de lambuja, denominações com que se identificaram os BTMs, através dos tempos: turmas, blocos, grupos, Bloco de Ritmo, Bloco de Tambor Grande e Bloco Tradicional.

Gestor, em 2009, de órgão de cultura, primeiramente, Fundação, hoje, Secretaria, Euclides Moreira Neto, unha-e-carne com a festa, partindo a todo gás, para dar um sacolejo no carnaval da passarela do samba, no Anel Viário, em São Luís, onde todo mundo mandava sua semana, passava, sem disciplina do horário, cansando a beleza da plateia mais apaixonada, pelas brincadeiras, além das escolas de samba, que se tem notícia, seu texto acadêmico teria que, forçosamente, cambar para as resoluções inerentes à sua pasta. Não à toa que foi assim no lançamento do Relato da Execução do Memorial do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) da manifestação cultural Bloco Tradicional do Maranhão (BTM), efetuado no período de 2009-2012. No auditório e Praça Maria Aragão, assistimos à cerimônia formal

com a presença de autoridades e das representações dos BTMs. Como consequência daquela ação, estavam esperançosos de que sua atividade poderia ser reconhecida Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em um futuro próximo, aqueles todos dos diversos BTMs, com seus grupos fantasiados a caráter, para uma exibição, na Praça Maria Aragão. Ali, pelo bem-comum, tiraram 10 em todos os quesitos. Até brincando, os blocos tradicionais exibem que nasceram sob o signo da competição.

Esta Tese, de Euclides Moreira Neto, visando, enfim, a analisar o universo dos blocos tradicionais maranhenses e suas ações em que se compuseram como expressão cultural marcante no Estado, aparece-nos quanto temática tão importante que, por sua exigência, não se esgotaria neste “O Vai Querer dos Blocos Tradicionais”. Todavia, podemos assegurar que os estudiosos, doravante, têm faróis acesos, para acentuar até mesmo os caminhos mais sinuosos sobre o assunto. Genuinamente maranhenses, com reforço deste livro, os BTMs não vão demorar, para ter a primazia, como o também exclusivamente nosso tambor-de-crioula, e o bumba-meu-boi (brinquedo não só nosso, no País, porém, cá, entre nós, ele ocorre em cinco sotaques e brilhantismo), e já são Patrimônio Cultural do Brasil, respectivamente, desde dezembro e agosto de 2012.

Faltaram detalhes, para “O Vai Querer dos Blocos Tradicionais” fechar com tudo dentro, inclusive o quase impossível de quando vem a saudação, que se perdeu nas brumas do tempo, entre blocos e escolas de samba (desde que eram turmas):

Pergunta: - Vai Querer? Vai Querer?

Resposta: - Vai!

Pergunta: - Para os Contra o Carnaval Maranhense de Passarela, em São Luís?

Resposta: - Nada!

Pergunta: - Para o novo livro de Euclides Moreira Neto?

Resposta: - Tudo!

Com as devidas ressalvas, ele fez uma viagem brilhante, até com os nomes dos instrumentos e glossário compatível, uma homenagem emocionante à saudosa animadora cultural Maria Michol Pinho de Carvalho, a quem os BTMs ficaram devendo a maior consideração e reconhecimento, como manda o figurino dos apaixonados blocos carnavalescos. Por falar nisso, Os Apaixonados é o bloco,

nascido, mais recentemente, no Cohatrac, sensação dentre seus congêneres, bicampeão do Grupo A, em dois anos saídos do Grupo B, e deixando os mais veteranos em providências, para se fazerem mais concorrentes. É a natureza deles magníficos!

Herbert de Jesus Santos - Jornalista, escritor, compositor, pesquisador e carnavalesco.



Apresentação espontânea de BTM/2010 – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN

1. INTRODUÇÃO

BTM foi a abreviatua utilizada para designar a manifestação cultural Bloco Tradicional do Maranhão, que é uma das principais expressões do ciclo carnavalesco maranhense, em especial da cidade de São Luís, pois ocorre somente na região metropolitana da capital maranhense e se constitui em um folguedo emblemático pela sonoridade que produz e pela maneira peculiar com que se relaciona com os demais grupos populares da cidade.

Como o autor desta obra é maranhense e tem uma vivência muito estreita com o campo cultural, e, considerado ainda, que as manifestações populares maranhense são quase todas por ele bem percebidas, verifica-se que existe uma forte identificação com o objeto em estudo, levando-se em conta, sobretudo, o fato de que o mesmo é também investigador científico nessa área de conhecimento. Sua Dissertação de Mestrado teve como objeto de estudo o poder simbólico das “radiolas de reggae” na cultura maranhense, especialmente na região metropolitana da cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão.

Vale ressaltar ainda que a opção por escolher, para objeto dessa investigação foram os Blocos Tradicionais do Maranhão, por ser uma manifestação ainda pouco estuda-

da cientificamente, carecendo, portanto, de investigações que lhes clarifiquem enquanto fenômeno cultural e lhes apontem caminhos para a sua manutenção, expansão e crescimento no meio cultural local, considerando as grandes dificuldades pelas quais passam os grupos populares da capital maranhense e fr modo geral da região.

Para compreender melhor a discussão entre “cultura popular” e “tradição”, recorreremos aos conceitos para melhor entender o que seria “Estudo de Caso” a partir da visão dos estudos sociais e culturais por meio de investigações científicas quando enfatizam hipóteses que destacam essa área caracterizada por uma forte presença acadêmica nos discursos intelectuais, revelando discórdias internas profundas em relação aos diversos vieses de abordagem, incluindo os questionamentos para que serve, a quem servem os seus resultados, assim como as teorias que produzem ou utilizam, bem como que métodos e objetos de estudo que lhes são adequados, quais os seus limites, etc. Segundo menciona Dooley (2002) “A vantagem do estudo de caso é a sua aplicabilidade a situações humanas, a contextos contemporâneos de vida real”.

Dooley (2002) ainda sustenta a tese que:

Investigadores de várias disciplinas usam o método de investigação do estudo de caso para desenvolver teoria, para produzir nova teoria, para contestar ou desafiar teoria, para explicar uma situação, para es-

tabelecer uma base de aplicação de soluções para situações, para explorar, ou para descrever um objecto ou fenómeno (Dooley, 2002, p. 343-344).

Neste contexto, considerando todas características de diferenciação, por vezes conceitual, conforme o enquadramento epistemológico dos autores, existe contudo, na bibliografia, um conjunto de características que ajudam a dar forma à metodologia dos estudos de caso, como a natureza da investigação, o seu carácter holístico, o contexto e sua relação com o estudo, a possibilidade de poder fazer generalizações, a importância de uma teoria prévia e o seu carácter interpretativo constante, por isso esta investigação direciona para o resgate da memória do que foi o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) dos BTMs promovido na cidade de São Luís a partir de 2009.

Apoiamo-nos nas fontes documentais e práticas desenvolvidas no INRC para se fazer um exercício muito grande de resgatar a própria memória das relações pessoais, interpessoais e institucionais com os grupos de BTMs com a cidade em que estavam inseridos - no caso a cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão - considerando que tivemos que restaurar passagens de fragmentos ou relações comunitárias e instantes de lembrança para reacender aqueles momentos e o seu verdadeiro significado social, histórico ou simbólico do que estávamos a desenvolver.

Nessa perspectiva de tradição já é possível considerar a prática dos grupos BTMs uma herança da cidade e do estado, construídas ao longo do tempo, por isso nas discussões preliminares estavam expressas o receio de perda do universo simbólico que envolvia sua demanda coletiva enquanto luta política e cultural na memória da população da sua região. Portanto, tivemos ligeiramente a percepção de que a tradição – aqui remetida para o passado e para a verdade – pode ter gerado posições aparentemente antagônicas e/ou contraditórias, pois percebemos que tanto um quanto o outro representam mundos, modos de vida mostrados em qualquer período da história, de acordo com as ideologias, estéticas, valores, modos de racionalizar, legitimar e dar sentido às experiências e aos discursos, integrando os acontecimentos num todo coerente.

Por isso, observamos que o passado e a verdade, assim como a tradição e a modernidade são termos que coabitam dialeticamente, em qualquer fenômeno sociopolítico e cultural. Segundo Lyotard (citado por Bhabha, 1998, p. 93), “tradição é aquilo que diz respeito ao tempo, não ao conteúdo”, assim esse resgate pode ser considerado também um fenômeno cultural carregado de complexidade e significativo valor histórico-social para seu público alvo no meio socio-comunitário, os quais podem envolver questionamentos ou métodos que se constituam objetos de amplas discussões ou

indefinições, envolvendo entre outros aspectos temas como classes sociais, gêneros, raças, crenças, etc., sempre com um olhar no sentido de naturalizar-se ou encontrar as explicações científicas que comporta em cada fenômeno cuidadosamente ou amplamente investigados.

De acordo com um viés amplo, parte dos investigadores culturais ressaltam que os autores quase sempre dão ênfase à produção contextual, multidimensional e ao próprio conhecimento que se tem do objeto investigado ou subtemas afins, procurando refletir seu caráter dinâmico, preservando os compromissos cívicos, políticos e sociais na busca do conhecimento e relevância no meio social. Nesse ponto de vista muitos investigadores descrevem posicionamentos que abrem multiplicidade de possibilidades de compreensão dos fenômenos e manifestações no campo cultural, entre os quais destacamos os estudos desenvolvidos por Roland Barthes, Stuart Hall, Henri Lefebvre, Fanon, Fiedler, entre outros.

Este compromisso traduz-se nos princípios da democracia cultural ou como afirmar Barker (2008, p. 27) “os estudos culturais constituem um corpo de teoria construída por investigadores que olham a produção de conhecimento teórico como prática política”. Para esse autor, “o conhecimento não é nunca neutral ou mero fenômeno objetivo, mas é questão de posicionamento, que dizer, do lugar a partir do qual cada um fala para quem fala e com que objetivos fala”, por outro

lado e indo ao encontro dessa linha de pensamento, Hall, desde as primeiras discussões sobre os Estudos Culturais (EC) destaca que as análises culturais podem convergir princípios e preocupações acadêmicas, a partir das exigências de intervenções cívicas, ou articulações simultaneamente teóricas e preocupações com a diversidade de conhecimento e manifestações culturais.

A memória tem um papel fundamental nesse processo, pois é ela que permite a transmissão e a difusão dos conhecimentos, assim como, o correlacionamento dos acontecimentos, possibilitando a percepção de um todo lógico (universo simbólico). A memória é que nos permite voltar no tempo em busca de acontecimentos importantes. Como sustenta Walter Benjamin “[...] a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Benjamin, 1986, p. 211) e assim, investigamos a memória dos BTMs e a nossa própria.

Baseado nessa premissa defendemos o conceito de que a tradição funciona como uma fonte de memórias, um arquivo mítico e de referências sociopolíticas, em que cada um se reconhece como parte desse universo simbólico incrustado na comunidade, onde podemos revisitar nosso mundo carregado de significado e lembranças de uma manifestação cultural que marcou (e tem marcado) muitas gerações de jo-

vens, sua época e suas práticas laborativas sempre voltado para o bem comum.

Na América Latina, os estudos nessa área tiveram várias designações, destacando-se entre elas: “Comunicação”, “História Intelectual”, “Análise do Discurso” e “Estudos Interdisciplinares”. O impulso e as inspirações próprias da investigação nesse campo esparalharam-se por todo o mundo, tornando-se uma área de estudos transnacional, percorrendo várias escolas de estudos no mundo, a exemplo da Suécia e Alemanha até a Austrália e ao Quênia.

Em consequência deste rápido e prodigioso desenvolvimento, os estudos de casos no campo Cultural e mesmo os EC passaram-se a apresentar-se como prática intelectual dispersa, que tem se preocupado em articular e fazer dialogar três nós problemáticos considerados essenciais: cultura, teoria e ação cívica, os quais são vistos em dimensão de fragmentação e pulverização como uma área mais circunscrita e institucionalizada e gozando de reconhecimento acadêmico em um número ainda limitado, mas crescente em várias partes do mundo.

Os estudos teóricos sobre cultura se constituem numa área em franca expansão e suas relações são melhores percebidas por meio dos espaços, segundo observa Ledrut (1968, p. 260), afirmando que “essa condição altera profundamente

a comunicação, um elemento importante na estruturação da comunidade”. Para esse autor o espaço, por sua vez, é que contém o meio técnico-científico-informacional, modificando as conexões entre lugares e a realização de fluxos.

A comunidade modifica a vivência entre as diferentes temporalidades do espaço social, destacadamente o urbano, por isso, segundo Ledrut (1968), as cidades por meios do seu conjunto heterogêneo de interesses “se estabelecem mediante a espacialidade” (p. 260). Nessa conjuntura, podemos tomar por empréstimo a reflexão de Canclini (1983), quando afirma que “o popular não se concentra em objetos nem se congela em patrimônios de bens estáveis” (p. 103). É melhor tentar identificá-los a partir de suas condições de produção e consumo.

Desse modo, Canclini (1983) percebe que popular não é privilégio dos setores populares, sendo veiculado e apropriado por outros setores da sociedade. Da mesma forma, os populares absorvem e reinterpretam tradições de outras classes. Assim, constata-se que “vivemos em uma sociedade mista, complexa, híbrida, sincrética, atravessada por várias redes de significados, manifestações e tradições culturais distintas” (Araújo, 2014, p. 18, no Prelo); realiza-se a toda hora escolhas referentes àquilo que se deseja e com o que nos identificamos, aderimos, participamos e propagamos.

Storey (1997, p. 46) afirma que “o que une, é uma abordagem que insiste em afirmar-se através da análise da cultura de uma sociedade”, de acordo com esse autor essa reconstrução de comportamento padronizado é possível ser reconhecida ou apreendida por meio das formas textuais e das práticas documentadas de uma cultura, que para ele “é uma perspectiva que enfatiza a “atividade humana”, a produção ativa da cultura, ao invés de seu consumo passivo”.

Percebe-se que os BTMs oferecem um vasto leque de possibilidades para estudo, por isso a escolha deste trabalho foi direcionada a esse segmento, sem se levar em conta que, seis anos antes, já se havia enveredado um trabalho pioneiro com essa manifestação, quando foi lançado o desafio de inventariar os BTMs atuantes na região metropolitana de São Luís, com o objetivo de se conseguir, em um futuro próximo, o título de manifestação “Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil”¹ (PCIB).

Cabe, neste momento, uma melhor conceituação sobre o que é o inventário de uma manifestação cultural, como a que foi apresentado aos BTMs, considerando que esse in-

¹ O Inventário proposto aos grupos de BTMs maranhenses se enquadrava na política do Ministério da Cultura brasileiro, que dava permissão para entidades, pessoas e órgãos públicos iniciar uma pesquisa com essa conotação, a partir de solicitação feita diretamente ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

ventário seguia as normas do Ministério da Cultura brasileiro. O Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC é uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo IPHAN, que objetiva auxiliá-lo na produção de conhecimentos e diagnósticos sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentido e valores que constituem referências de identidade para os grupos sociais.

O INRC foi criado pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, e já possibilitou o registro de diversas manifestações e ofícios em todo o Brasil. Por outro lado, a UNESCO define como Patrimônio Cultural Imaterial as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte de seu patrimônio cultural.

Assim, o Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo para promover o respeito à diversidade e à criatividade humana. Quando foi lançada a proposta de inventariar os BTMs, o autor estava exercendo a função

de Presidente da Fundação Municipal de Cultura (FUNC)² da Prefeitura de São Luís.

Desse modo, o lançamento oficial da proposta de inventariar os BTMs ocorreu durante as comemorações do “Dia Municipal do Bloco Tradicional”³, que é festejado no dia 8 de

² A Fundação Municipal de Cultura - FUNC é uma entidade pública com personalidade jurídica própria para tomar iniciativa de qualquer natureza na área de sua abrangência, devendo ter ainda autonomia administrativa e financeira, e dotação no orçamento do município, tendo sido criada pela Lei 3.224, de 02 de julho de 1992, e teve sua implantação iniciada em 04 de janeiro de 1993, sendo, mais tarde, reformulada pela Lei 3.608, de 21 de julho de 1997, e pela Lei 3.780, de 30 de dezembro de 1998. São objetivos da Fundação Municipal de Cultura planejar, executar, coordenar, acompanhar, supervisionar, controlar e proceder à avaliação de toda a dinâmica empreendida por seus órgãos subordinados, como também em relação a outras atividades da ação e difusão cultural, nas zonas urbana e rural de São Luís. É também promotora, em conjunto com grupos espontâneos e, ainda, entidades públicas ou privadas, locais, regionais, nacionais e internacionais. Dessa forma, a FUNC é responsável por todo o calendário cultural relativo aos grandes festejos: “Semana Santa”, “São João”, “Carnaval”, “Natal”, “Aniversário da Cidade”, “Concursos Culturais” e outros. Todos de grande porte, envolvendo o conjunto da população da zona urbana e da zona rural de toda a cidade. Para viabilizar esse trabalho são necessários profissionais de diversas áreas, numa perspectiva multiprofissional. Dessa maneira, a Fundação Municipal de Cultura tem por missão elaborar, gerir, articular, informar, promover e executar políticas públicas de cultura no âmbito da preservação, revitalização, difusão e circulação dos bens e serviços culturais, com vistas à cidadania cultural participativa no Município de São Luís. (Moreira Neto, 2013, pp. 123-124).

³ Oficialmente, o Dia Municipal do Bloco Tradicional é comemorado no dia 8 de maio, instituído Pela Câmara de São Luís, por Meio da Lei Municipal nº 4.698/2006. A data escolhida para comemorar o Dia Municipal do Bloco Tradicional coincide e homenageia o dia do nascimento do carnavalesco Walmir Moraes Corrêa (Mestre Walmir), um dos integrantes do campo BTM mais atuante da capital maranhense, falecido em 2010. Os blocos Tradicionais são uma das principais referências do Carnaval de São Luís do Maranhão e naquela época existiam 48 BTMs na Cidade.

maio de cada ano, por força de Lei Municipal de iniciativa do vereador Gutemberg Araújo (PSDB). Tal comemoração é talvez uma das medidas institucionais mais expressivas que reconhece essa manifestação cultural como tradição cultural, como aponta Hobsbawn (1997), que dá visibilidade aos seus participantes e gestores, os quais enveredam uma incansável luta por reconhecimento de fato, pois lhes faltam políticas públicas que lhes contemple.

Vale ressaltar que, no caso do BTM, que surge com a cumplicidade da elite pensante maranhense, em uma rota diferenciada de outros folguedos, a exemplo do “Bumba Meu Boi” e do “Tambor de Crioula”, tornando-se um dos maiores símbolos da cultura local, não se pode deixar de considerar as ideias de Hobsbawn (1997), quando este defende que as tradições inventadas pelas elites dominantes têm objetivos que justificam a sua própria existência, legitimação e pretensa importância:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisas de poucos anos apenas – e 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 a inculcar certos valores e normas

de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma relação ao passado (Hobsbawn & Ranger, 1997, p. 9).

Assunção (2008) diz que existe algum risco em assumir que os grupos de cultura popular, como, por exemplo, o grupo de BTM, é uma mistura das três raças, e questiona a classificação em “negro, indígena e branco”:

“Na minha opinião, essa tentativa de racializar todos os elementos da cultura popular pode levar a sérios impasses, devido à artificialidade do conceito de raça. Para começar, as raízes são mais diversas que esse mágico número três. (...) Elementos da cultura árabe e islâmica assim como das culturas regionais do Maghreb influenciaram tanto os Portugueses quanto os povos ao sul do Sahara, e acabaram chegando ao Maranhão. Porque radicalizar, então, manifestações quando nem os próprios atores o fazem de maneira sistemática?” (Assunção, 2008, p. 5).

Fazer a identificação baseada no conceito de raça ou etnia é desconhecer que é impossível estabelecer categorias fixas e cerradas para a definição de grupos humanos, uma vez que a condição do “humano” é dinâmica permanentemente sujeita a mudança que ela própria gera. Como Lévi-Strauss já o anunciava:

“Durante todo o século XIX e a primeira metade do século XX, perguntou-se se a raça influenciava a cultura e de que maneira. Depois de se ter constatado que o problema assim colocado era insolúvel, percebe-se

agora que as coisas se passam no outro sentido. São as formas de cultura que adotam aqui e ali os homens, as suas formas de viver passadas e presentes, que determinam numa larga medida o ritmo e a orientação de sua evolução biológica. Longe de ser preciso perguntar se a cultura é ou não função da raça, descobrimos que a raça – ou aquilo que se entende em geral por este termo impróprio – é uma função entre outras da cultura” (Lévi-Strauss, 2011, p. 152).

Em um mundo globalizado, fica cada vez mais difícil mapear as etnias, pois elas se apresentam de forma fragmentada e em constante mutação:

“Ademais, nos dias atuais, buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades em movimento – lutando para nos juntarmos aos grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter vivos por um momento, mas não por longo tempo” (Bauman, 2004, p. 32).

Diante da banalização do *status* de “Atenas brasileira”, atribuído à capital maranhense, e que foi símbolo da sua identidade por longo período no decorrer dos séculos XIX e XX (quando os patriarcas de muitas famílias mandavam seus filhos estudar ou se aperfeiçoar profissionalmente na Europa - especialmente na França e em Portugal), por que a cultura popular foi então escolhida para reverter, por meios de valores simbólicos, a imagem quase neutralizada de um passado glorioso?

Uma das justificativas para essa escolha seria que a cultura popular apresentava uma característica que, para as instituições maranhenses, representava uma garantia de consenso: a permanência do acontecimento cultural pelo menos desde o início do século passado. No que concerne ao BTM, acredita-se que a sua vigência se prende com o fato de este ser um grupo relativamente pequeno, fechado e com forte vínculo familiar, o que possibilita o controle pelo seu organizador e faz com que se evitem situações de descontrole por parte dos participantes.

O perfil de permanência é frequentemente repescado ou realimentado como forma de servir de parâmetro quer pelos indivíduos, quer pelas instituições, em uma tentativa de justificar o presente pela existência de um passado. Como refere Estevão Martins, a “articulação entre passado, presente e futuro, constante nas interpretações de todos os processos temporais, é decisiva para a definição de uma identidade, ou na realidade empírica das identidades tradicionais [...]” (Martins, 2007, p. 33).

Relativamente a essa questão, o investigador Antonio Francisco Sales Padilha (2014) evidencia que a maioria dos discursos dos autores baseia-se fundamentalmente nos fatores expressos para lá da música. Os argumentos recaem sempre em espectros sociais, despromovendo o fato de os

grupos de “Bumba Meu Boi” e de os BTMs terem identidade própria pela música que tocam ou pela força coreográfica que representam que lhes permitem, efetivamente, comunicar.

Nessa época, corria o ano de 2009 e era início da gestão do autor desse trabalho naquela Fundação Cultural (no capítulo 4 foi feito um relato de como se deram as primeiras medidas tomadas) por isso, a proposta foi bem recebida no meio cultural local, uma vez que havia uma inquietação, por parte dos participantes de grupos de BTMs que desejavam se vêem reconhecidos – a nível de Brasil - enquanto manifestação cultural. Vale lembrar que em nível de Brasil várias manifestações culturais já haviam sido reconhecidas e isso despertava o interesse daquelas que ainda não haviam conseguido o reconhecimento formal do Ministério da Cultura.

Esse desejo de reconhecimento se dava principalmente porque, em épocas recentes, o Ministério da Cultura havia concedido o título de manifestação Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil aos folguedos maranhenses do “Bumba Meu Boi” (BMB) e “Tambor de Crioula” (TC), ambos pertencentes ao ciclo junino. Essa concessão de título reconhecendo como patrimônio imaterial trazia para as manifestações contempladas um maior reconhecimento junto ao povo e aos equipamentos culturais dos poderes federal, estadual e municipal, o que obviamente lhes concedia um status diferenciado no meio social.

Dessa forma, os gestores e participantes dos grupos de BTMs viram, nessa iniciativa, uma oportunidade de valorização e reconhecimento dessa manifestação cultural, o que teve como consequência a quase unanimidade dos participantes desse segmento em aprovar a referida proposição. No quarto mês de gestão, com uma demanda extremamente carregada de atividades e tentando resolver pendências deixadas pelas gestões anteriores, foi necessário montar uma equipe pessoal com urgência e que aos poucos foi sendo treinada pelos técnicos do IPHAN para obter qualificação.

O relato dessa proposição não tem por objeto – de maneira alguma – promover ou fazer merchandising de ação pessoal, mas a de tornar público uma atividade voltada para o conjunto dos BTMs enquanto manifestação atuante e expressiva do meio cultural ludovicense. Assim, na montagem da equipe para executar o INRC dos BTMs, convidou-se a Produtora Cultural, Pesquisadora e Gestora Pública, Maria Michol Pinho de Carvalho⁴, que, naquele momento, estava sem atividade administrativa nos equipamentos culturais do Maranhão.

Foi explicado a Maria Michol que não se dispunha de Cargos Comissionados (CC) ou Função Gratificada (FG)

⁴ Maria Michol Pinho de Carvalho nessa época estava matriculada no Programa Doutoral em Estudos Culturais da Universidade de Aveiro (Portugal) e tinha como objeto de investigação a manifestação cultural “Festa do Divino Espírito Santo”.

para enquadrá-la na estrutura da FUNC, por isso estávamos propondo lhe contratar como Serviço Prestado (SP), para a garantia de uma remuneração mensal, o que foi prontamente aceito, tendo em vista a excepcionalidade do serviço a ser executado. Michol era uma pessoa profundamente identificada com a cultura maranhense, e, sobretudo, uma pessoa perfeccionista e profundamente apaixonada pelo que se dedicava a fazer, o que foi confirmado ao longo de todo o período em que esteve no comando da equipe do INRC.

Com o aceite de Michol para coordenar o inventário dos grupos de BTMs, foi lhe dado carta branca para montar a equipe e desenvolver as atividades que fossem necessárias para a obtenção do sucesso com a empreitada que se iniciava. Foram quatro anos de intenso trabalho, envolvendo estagiários, técnicos da FUNC, participantes de grupos culturais, profissionais especializados da área cultural, gestores de equipamentos públicos e instituições do campo cultural, entre outras ligadas a esse segmento social.

No âmbito da FUNC, uma das primeiras providências tomada pela nova gestão, em conjunto com a equipe do INRC, foi criar as condições para sediar a equipe que iria trabalhar, dando-lhe condições operacionais de executar os serviços de administração, reunir acervo (emprestado e/ou doado), preparar local para realizar reuniões, galeria para expor parte do

material recolhido, classificar e catalogar dados recolhidos, digitalizar e transcrever entrevistas realizadas com participantes e apreciadores da manifestação BTM, espaço para arquivar acervo fotográfico e literário, hemeroteca, entre outros. Desse modo, nasceu a Casa do Bloco Tradicional⁵ (CBT), localizada na rua Isaac Martins, nº 125 – ao lado da sede da FUNC.

A Casa do Bloco Tradicional foi criada por meio de portaria do gestor da FUNC e coube ao mesmo nomear a equipe de trabalho, disponibilizando toda uma estrutura de Recursos Humanos daquela Fundação para apoiar e orientar o grupo executivo do INRC. Para compor este grupo, foi também disponibilizada parte da equipe técnica da FUNC, estando nomes como o de Sérgio Pinto, Fernando Oliveira,

⁵ Equipamento criado em maio de 2009 para sediar o projeto de realização do Inventário Nacional de Referências Culturais da manifestação dos Blocos Tradicionais de São Luís, além de abrigar o acervo levantado e doado em decorrência da pesquisa do INRC, autorizada pelo IPHAN. Vale lembrar que toda pesquisa do INRC dos Blocos Tradicionais teve o acompanhamento do IPHAN por meio de assessorias e treinamentos de sua equipe técnica. A pesquisa desse inventário teve duração de 03 (três) anos e foi entregue oficialmente ao IPHAN no dia 08 de maio de 2012. Em outubro de 2012, o IPHAN comunicou à FUNC que, com a entrega da pesquisa do INRC, estava sendo aberto processo para registro de manifestação imaterial do Brasil, a manifestação Bloco Tradicional do Maranhão. Merece também registro, o fato de que a Prefeitura Municipal de São Luís, por meio da sua Fundação Municipal de Cultura, patrocinou, com exclusividade, a pesquisa do inventário da manifestação bloco tradicional do Maranhão. (Moreira Neto, 2013, p. 128). A Casa do Bloco Tradicional funcionou como um espaço dinâmico e referencial dos BTMs durante toda nossa gestão à frente da FUNC. Infelizmente a gestão que nos sucedeu desativou o espaço menos de dois anos depois, não dando continuidade ao trabalho iniciado com o inventário dos BTMs.

Paula Gaspar, Jorge Atta, Joel Jacintho, entre outros, que se juntaram com a equipe convocada por Michol. Esta, por sua vez, reuniu nomes como o de Lenir Pereira dos Santos Oliveira, José Raimundo Araújo Júnior, Helen Patrício Carvalho de Oliveira, Mara Marinho Gonçalves, Ubiratan Teixeira Filho, etc.

Relaciona-se abaixo a equipe completa (nome e função de cada integrante) montada por Maria Michol para gerir as atividades da CBT e desenvolver as atividades do INRC dos BTMs. Merece um esclarecimento de que toda pesquisa inventariada foi custeada com exclusividade com recursos financeiros da Prefeitura de São Luís, na gestão eleita no período de 2009-2012.

| Nome | Função |
|-------------------------------------|---------------|
| Maria Michol Pinho de Carvalho | Coordenadora |
| Lenir Pereira dos Santos Oliveira | Supervisora |
| José Raimundo Araújo Júnior | Supervisor |
| Elisene Castro Matos | Consultora |
| Clícia Adriana Abreu Gomes | Pesquisadora |
| Jairon Martins dos Santos | Pesquisador |
| Edinaldo Dos Santos Filho | Pesquisador |
| Francisca da S. Costa | Pesquisadora |
| Luzian Silva Fontes | Pesquisador |
| Sérgio Martins Ferreira Pinto | Pesquisador |
| Celso Henrique Lima | Pesquisador |
| Flávia Andressa Oliveira de Menezes | Pesquisadora |

| | |
|-------------------------------------|---------------------|
| Ubiratan Pereira Teixeira Filho | Pesquisador |
| Márcio Henrique de Jesus Almeida | Bibliotecário |
| Francimeire | Bibliotecária |
| Liliane Bastos Fernandes | Bibliotecária |
| Mariangela Coelho Almeida Prata | Bibliotecária |
| Helen Patrício Carvalho de Oliveira | Tec. Administrativo |
| Georgy Cristino Carvalho Passos | Tec. Administrativo |
| Filogônio dos Santos Monteiro Neto | Tec. Administrativo |
| Maria Antonia Gonçalves Marinho | Recepcionista |
| David André Araújo Barbosa | Apoio Operacional |
| Regina de Jesus Sousa | Apoio Operacional |
| Benedito | Apoio Operacional |

Merece ser destacado que na equipe acima mencionada estão os funcionários e servidores que foram lotados diretamente na CBT, não constando os outros servidores e técnicos que integravam o corpo funcional da FUNC e que, eventualmente, também eram recrutados para auxiliar as ações daquela casa nas diversas atividades que interagem com setores da sociedade. Esses funcionários da FUNC também foram disponibilizados para auxiliar a CBT e a sua referida equipe nos trabalhos auxiliares, como em assistência técnica, jurídica, financeira, administrativa, entre outras.

Vale ressaltar que uma das inquietações de Michol – marca de sua responsabilidade e perfeccionismo - era com a falta de compromisso de alguns integrantes, o que, segundo ela e sua auxiliar mais próxima, Lenir Pereira, era contornado

com o redimensionamento de atividades para aqueles mais engajados e responsáveis, o que, fatalmente, sobrecarregava alguns integrantes em detrimento de outros, mas que, ao final, tudo era desempenhado com a meta prevista cumprida e a responsabilidade que o caso requeria.

Com essa dinâmica, os trabalhos desenvolvidos pela CBT e o INRC dos BTMs podiam estar acelerados em alguns aspectos, assim como atrasados em outros, pois as pessoas eram diferentes e nem todas tinham o mesmo pique de trabalho, o que era considerado natural, pois o ser humano é movido por estímulos que são processados de maneiras diferentes. Percebia-se que era algo semelhante ao que movia o próprio grupo de BTM, em que uns eram mais bem produzidos que outros, por conter influências externas que lhes levassem a uma dinâmica mais favorável que outras.



Fragmento de apresentação de BTM em espaço público (Fonte do Ribeirão) – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN

2. LANÇAMENTO DO INRC – BTM

O lançamento da proposta do inventário tornou-se um acontecimento grandioso no meio cultural local com ampla cobertura da imprensa escrita, falada e televisada da cidade. O local escolhido foi o Memorial Maria Aragão e a Praça Maria Aragão⁶, por ser um espaço amplo e central da capital maranhense. No auditório do Memorial Maria Aragão, localizado na praça do mesmo nome, teve a solenidade formal com a presença de autoridades e representantes das entidades culturais que representam os BTMs, além de convidados; em seguida, o evento, que contou com a quase totalidade dos grupos participantes dessa manifestação, foi transferido para a Praça Maria Aragão, onde houve a parte de apresentações culturais.

⁶ O Memorial e a Praça Maria Aragão, inaugurados em 2003, pela Prefeitura de São Luís, localizada, no coração do Centro Histórico, são espaços de relevante importância social, política e cultural da cidade. Com o projeto assinado pelo renomado arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, integra-se à Praça Gonçalves Dias, local de referência histórica e de tradicional convivência do povo de São Luís. O Memorial Maria Aragão é marco na formação da memória maranhense, notadamente da ilustre médica Maria José Aragão, uma das maiores expressões da mulher maranhense do século passado, que muito honra os maranhenses pela sua luta em busca da realização do sonho de emancipação da humanidade e por uma sociedade igualitária. A praça Maria Aragão na gestão do Prefeito João Castelo tornou-se o principal palco das atividades artísticas culturais da capital maranhense, sendo desenvolvidos, naquele espaço, os projetos juninos, do aniversário da cidade, feira do livro, natal e grandes eventos oriundos da sociedade civil, destacando-se eventos religiosos, feiras e concentrações populares. (Moireira Neto, 2013, p. 126).

Foi um momento singular e único para o movimento cultural local. Os gestores e participantes estavam felizes com a iniciativa. Como consequência daquela ação, estavam esperançosos de que sua atividade poderia ser reconhecida “Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil”, em um futuro próximo. Naquele dia, a equipe da CBT preparou uma série de atividades que mobilizou gestores, participantes e apreciadores, tendo como culminância uma atividade coletiva na Praça Maria Aragão, após a solenidade de lançamento.

A ação principal da atividade recreativa de lançamento se constitui em uma apresentação coletiva de representantes de diversos BTMs, que enviaram representantes de seus grupos, fantasiados à caráter, para uma apresentação na Praça Maria Aragão. Essa apresentação contou a uma bateria de BTM convidado para proporcionar a sonoridade característica dos BTMs, e, no caso, o grupo convidado foi o grupo “Os Foliões”, por ser o campeão do concurso de passarela daquele ano.

Foi um momento de interação e consolidação ímpar, pois todos estavam ali unidos em favor de uma causa que interessava a todos. Ali não se via, nem tinha clima de disputa como ocorre nos concursos do período carnavalesco. Todos estavam unidos a favor de uma causa comum e que beneficiaria o conjunto da manifestação de maneira laica e

universal. O inventário da manifestação era o primeiro passo para se sonhar em obter o título de “Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil”, que seria a culminância dessa luta simbólica a ser ali instalada.

O fato que chamou mais atenção foi os integrantes recrutados para participar daquele evento, pois a maioria era jovem, de ambos os sexos, portanto a questão de gênero já se constituía em uma ação totalmente consolidada no meio cultural local, em especial no conjunto de participantes do BTM, fato que não ocorria antes dos anos da década de 1980, pois essa atividade de “brincar” ou integrar um grupo de BTM era uma atribuição eminentemente masculina, ficando as mulheres com funções invisíveis para os apreciadores dessa manifestação.

Com esse texto, se quer recuperar a memória do INRC dos BTMs para que não caia no campo do esquecimento, assim como a luta iniciada em 2009 seja retomada pelas entidades que representam aqueles grupos culturais e os próprios grupos para conseguir o título de manifestação “Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil”, objetivo ainda não conquistado. Acredita-se que essa ação poderá também estimular aqueles que chegaram após a gestão 2009-2012, para que se sintam estimulados e tocados a ingressar na luta, em uma “guerra do bem” que beneficie o coletivo BTMs e a própria cultura popular maranhense.



Fragmento de apresentação de BTM na Praça Maria Aragão comemorando o Dia Municipal do Bloco Tradicional/2009 – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN



Fragmento de apresentação de BTM em espaço público (Fonte do Ribeirão) – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN

3. AÇÕES DESENVOLVIDAS

Foram muitas as atividades desenvolvidas pela equipe do INRC, que envolveram reuniões gerais e específicas com os gestores e participantes dos BTMs; reuniões setoriais com a equipe executora e com os estagiários e técnicos que caíram em campo para recolher dados por meio de entrevistas estruturadas, entrevistas semiestruturadas, aplicação de questionários, registro de fotos de acervos, pessoas e atividades culturais; realização de vídeos com entrevistas e cobertura de eventos; decupagem de depoimentos e entrevistas; organização de exposições e mostras artísticas; reunião de acervo; ministração de oficinas e realização de apresentações públicas dos grupos em locais públicos e em suas sedes.

Uma das atividades mais apreciadas pelo público foi a realização das exposições “Vai querer, vai querer!?”, que reuniu parte dos instrumentos utilizados pelos grupos, fantasias dos grupos usadas nos seus desfiles; fotografias, cópias de figurinos idealizadas por estilistas, exibição de vídeos com entrevistas e desfiles de grupos nos concursos oficiais, apresentações espontâneas, registros de atividades diversificadas nos encontros dos BTMs, palestras, seminários, entre outros materiais significativos para essa área de expressão cultural.

Abaixo estão transcritos dois releases enviados pela Assessoria de Comunicação (ASCOM) da FUNC (atendendo solicitação da equipe do INRC), à imprensa local e regional, respectivamente nos anos de 2009 e 2010, para divulgar uma das exposições “Vai querer, vai querer!?”:

1º Release

Uma semana de muita movimentação na Capital Brasileira da Cultura. Tudo por conta das comemorações ao Dia Internacional do Folclore, que ocorre no sábado, 22 de agosto. Nesta terça-feira, 18 de agosto, às 18 horas, na Galeria de Artes Zaque Pedro (Rua do Ribeirão, nº. 395 – Centro), a Fundação Municipal de Cultura (Func) convida todos os apreciadores dos blocos tradicionais para o coquetel de abertura da exposição “Vai Querer, Vai Querer? Blocos Tradicionais do Maranhão” Fotografias, Fantasias e Instrumentos. A noite contará com a beleza e alegria de dez componentes do bloco tradicional Os Vigaristas do Ritmo. A mostra reunirá registros fotográficos dos desfiles da manifestação no carnaval de 2009, gentilmente cedidos pelo repórter fotográfico Edgar Rocha. As fantasias e instrumentos fazem parte do acervo dos blocos tradicionais Os Foliões, Brasinhas do Ritmo, Príncipe de Roma, Os Vigaristas, Os Vingadores, Os Vigaristas do Ritmo, Os Magnatas e Os Tropicais do Ritmo. Os trabalhos de montagem da exposição foram feitos através da equipe técnica responsável pelo Inventário Nacional de Referências Culturais do Bloco Tradicional do Maranhão, expressão artística maranhense que está em processo de levantamento e pesquisas para ser contemplada com o título de Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. A Galeria Zaque Pedro foi inaugurada no dia seis de março com a exposição “Duas Mulheres”, de Rosilan Garrido e Marlene

Barros. E agora, contemplando outra grande exposição, permanecerá aberta à visitação diariamente até o dia 31 de agosto, das 8h às 12h e das 14h às 18h. SERVIÇO:

EXPOSIÇÃO “Vai Querer, Vai Querer? Blocos Tradicionais do Maranhão” Fotografias, Fantasias e Instrumentos.

Período: 18 a 31 de Agosto de 2009

Horário: 09h00 às 18h00

Local: Galeria Zaque Pedro / Prédio Nazeu Quadros
Rua do Ribeirão, 395 – Centro.

As peças do acervo da exposição são dos Blocos Os Foliões, Os Brasinhas, Príncipe de Roma, Os Vingadores, Os Vigaristas, Os Vigaristas do Ritmo, Os Magnatas e Os Tropicais do Ritmo.

As fotografias gentilmente cedidas pelo repórter fotográfico Edgar Rocha. Nesta noite teremos a apresentação especial do Bloco Tradicional ‘Os Vigaristas’

A 1ª Exposição “Vai querer, Vai querer!?” ocorreu na Galeria Zaque Pedro⁷, localizada na rua do Ribeirão, 395 –

⁷ Inaugurada no dia 05 de março de 2009, a Galeria de Artes Zaque Pedro fica localizada no Solar Nazeu Quadros (próximo à Fonte do Ribeirão). O espaço é destinado a exposições de artes plásticas, fotografias ou qualquer outro tipo de produção artística contemplativa. A galeria permanece aberta diariamente à visitação, das 8h às 12h e das 14h às 18h. O homenageado Zaque Pedro (Sebastião Zaque Pedro) é dessas figuras extremamente talentosas que produziu uma obra de alto nível no curto espaço de tempo de sua atividade. Pintor de grande sensibilidade estética, suas paisagens são verdadeiras e próprias. Como raros na história da arte maranhense, descobriu linguagens, inventou técnicas, criou espaços e, concluída sua trajetória meteórica, não escapou da tendência generalizada que foi a de cair no esquecimento. Zaque Pedro nasceu em Cururupu, no ano de 1921 do século passado. Mostrando-se interessado pelas artes plásticas, começou seus estudos em 1936, com o pintor e desenhista Artur Marinho, aqui em São Luís. (Moreira Neto, 2013, p. 127).

Centro Histórico de São Luís – tratava-se de um espaço alternativo e pequeno, mas adequado para realizar exposição de principiantes e revelar novos talentos. O sucesso da primeira iniciativa foi tão grande e obteve uma repercussão muito positiva, que nos anos seguintes obrigou a equipe do INRC a encontrar outro espaço mais adequado. Assim, a referida exposição foi produzida com maiores cuidados, tendo, por conseguinte, maiores repercussões no meio sociocomunitário.

Como experiência, a realização dessa exposição foi bastante positiva, considerando principalmente que demonstrou ao público e aos praticantes que havia espaço para a realização de iniciativa inovadora no seu campo de atuação. A exposição “Vai querer, vai querer!?” era a prova disso, pois fez os gestores e praticantes cederem parte de suas memórias e acervo para serem expostas ao público, em um espaço aberto, franqueado a todos os interessados, demonstrando novas opções de relacionamentos.

O INRC e a CBT davam sinais de que as relações entre comunidade e grupo cultural estavam vivas, precisando-se de muito pouco para aperfeiçoar e potencializar essas relações. O canto da sereia, neste caso, como sugere Hobsbawm (1997), estava em demonstrar que as relações são também relações de sustentabilidade, pois os BTMs estavam ali expostos, em um período alheio ao ciclo carnavalesco e

chamando a atenção do público, que queria ver mais, queria ter mais e saber mais. Se tudo isso era motivo para relacionamento, é porque existem possibilidades de coexistência entre esses fenômenos de relacionamentos.

Considerando que os grupos de BTMs são cultura e tradição inventadas pelo meio social, eles têm espaço para serem testados e descobertos ao longo do tempo, criando novas opções de relacionamentos, demonstrando que é um folgado vivo e atuante na sociedade, portanto, está pronto para se adequar a novas situações em qualquer tempo. Nenhum fenômeno social e cultural é permanentemente imutável, pois esse fenômeno está sujeito ao “modus operandi” de cada tempo em que ele coexistir com os seus pares iguais, mantendo sua originalidade na medida do possível, uma vez que o saber popular às vezes tem uma forte dose de efemeridade, capaz de se deixar seduzir por novidades.

2º Release

Com quase dois meses em cartaz, a exposição “Vai Querer?! Vai Querer?! Recortes do Universo dos Blocos Tradicionais do Maranhão” seguirá aberta à visitação pública até o dia 15 de outubro na Oficina Escola.

São mais de 50 anos de história contados em fotografias, fantasias e instrumentos de 39 blocos tradicionais de São Luís, Paço do Lumiar e São José de Ribamar. No local, dez monitores integrantes de blocos realizam visitas monitoradas, percorrendo sobre a história

da manifestação cultural, a confecção dos figurinos e instrumentos e o ritmo tradicional.

Pela exposição, já passaram, aproximadamente, 1.200 visitantes. Destes, 500 são alunos de escolas públicas e privadas que participaram da exposição através das visitas monitoradas.

O evento, realizado pela Fundação Municipal de Cultura (Func), por iniciativa da coordenação do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC, foi aberto no dia 16 de agosto, como parte integrante da Programação Comemorativa ao Dia do Folclore.

Desde sua abertura, várias atividades e programações especiais foram realizadas, como apresentação de coral, encontro de blocos tradicionais, oficinas de ritmos e demonstrações rítmicas, lançamento de livro, projeção do DVD do desfile dos blocos no carnaval 2010, etc. Também foi aberta no local uma lojinha para a comercialização de produtos confeccionados e produzidos pelos blocos.

As escolas públicas e privadas, que desejarem participar da exposição através de visitas monitoradas, podem agendar, em horário comercial, pelos telefones 8867-0053 (Kamilla) e 8828-5561 (Davidson) ou pelo e-mail ascom_func@yahoo.com.br.

A Oficina Escola fica localizada na Praia Grande, em frente ao Terminal de Integração, e o horário de funcionamento é sempre de segunda a sexta-feira, das 09h às 12h e das 15h às 18h.

SERVIÇO:

O QUÊ: Exposição “Vai Querer?! Vai Querer?! Recortes do Universo dos Blocos Tradicionais do Maranhão”

QUANDO: Até 15 de outubro, das 09h às 12h e das 15h às 18h

ONDE: Oficina Escola (Praia Grande, S/N, em frente ao Terminal de Integração)

A segunda versão da exposição “Vai querer, vai querer!?” foi realizada em dois espaços, ocupando todo o casarão da “Oficina Escola” e a “Galeria Trapiche”⁸, ambas localizadas no bairro Praia Grande, em pleno centro histórico e arquitetônico da capital maranhense. Essa exposição foi realizada por mais de dois meses de duração com visitas guiadas e agendadas previamente. Entre suas atividades, realizaram-se seminários sobre a atuação dos blocos, oficinas de rítmicos com a participação de participantes veteranos, jovens e crianças, além das apresentações espontâneas, demonstrações de participantes de oficinas, exposições de acervos, fotografias, figurinos, fantasias utilizadas nos concursos e desfiles oficiais, instrumentos utilizados na performance dos referidos blocos, etc.

⁸ Criação e adaptação da Galeria de Arte Trapiche Santo Ângelo, no anexo do conjunto de prédios Oficina Escola. Atualmente essa galeria é o maior e melhor espaço para a realização de exposição de artes plásticas e artes visuais de São Luís e do Maranhão. Nesse espaço, foram sediadas as três edições do Salão de Artes Plásticas de São Luís, que reuniram criadores da área de artes visuais, artes plásticas, performances, instalações, artes digitais, etc. A adaptação do anexo onde funciona a Galeria teve intervenções arquitetônicas, como instalação de piso, bateria de banheiro, ar condicionado, janelas, portas e correção nas instalações hidráulica e elétrica, além de uma completa revisão no telhado. (Moreira Neto, 2013, p. 128).

Uma das ações mais percebidas pelo público apreciador programadas pela equipe organizadora do INRC relacionou-se a diversas outras atividades de grupos culturais alheios à manifestação BTM, fazendo uma espécie de intercâmbio entre modalidades artísticas. Como por exemplo, durante esses dois meses de visita da exposição “Vai querer, vai querer!?” foram realizados encontros de blocos, lançamentos de livros, exposições de artesanato nas ações formais do evento, criando-se uma maneira nova de dialogar entre as práticas de fazer e saber da cultura local, atingindo um outro público, de forma voluntária ou involuntariamente, tornando-se consumidor dessa maneira inovadora de relacionamento entre manifestações culturais.

Sem dúvida, a experiência de inventariar os BTMs no campo carnavalesco de São Luís foi um desafio riquíssimo para o gestor, para a equipe executora, para os atores envolvidos com a manifestação e para a própria população ludovicense. Afinal, vinha-se de um período de balbúrdia e banalidade na organização do carnaval da capital maranhense muito intenso, por isso considerou-se pertinente fazer um relato de como foram enfrentados os primeiros dias da nova gestão à frente da FUNC, quando se teve que organizar, em tempo recorde, a festa do carnaval nessa cidade.

Dessa maneira, neste capítulo, faz-se um relato da experiência administrativa desenvolvida na Prefeitura de São

Luís por meio da Fundação Municipal de Cultura, na gestão 2009-2012, quando foi dado um olhar especial ao Carnaval, destacando-se a moralização dos concursos momescos na capital maranhense, os quais vinham de um histórico de descumprimento de regulamentos, desordens e banalidades na sua execução, assim como se destacam as medidas administrativas adotadas que foram ao encontro das demandas reivindicadas pelos organizadores dos grupos carnavalescos. Palavras-Chaves: Cultura Popular. Gestão e Carnaval.



Fragmento de apresentação de BTM em espaço público (Fonte do Ribeirão) – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN

4. ESTRATÉGIAS DE GESTÃO CULTURAL NA CIDADE DE SÃO LUÍS

De acordo com o livro “Quando a Purpurina não Reluz”, Moreira Neto (2013), que estuda as consequências do cancelamento do carnaval de passarela de São Luís, no ano de 2013, o pesquisador, carnavalesco e professor doutor Eugênio Araújo (2001), autor de “Não deixe o samba morrer”, que resgata a história e trajetória do carnaval de São Luís do Maranhão e da Escola Favela do Samba daquela cidade, sugeriu o aprofundamento dessa investigação cultural relacionando a gestão administrativa da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de São Luís com os grupos que integram o movimento carnavalesco dessa cidade, no período de 2009 a 2012. A intenção era a de tornar aquele livro um manifesto em defesa do Carnaval maranhense.

Segundo orientação de Araújo (2012), verifica-se que é feito um recorte direcionado nas ações e projetos desenvolvidos no carnaval da capital maranhense, que, com certeza, deixaram brechas que suscitaram diversos questionamentos⁹

⁹ Ao receber a confirmação do convite do então prefeito João Castelo para assumir a Presidência da Fundação Municipal de Cultura, o autor sentiu-se gratificado pelo reconhecimento que era feito naquele momento a toda uma vida de doação e trabalho em favor da cultura maranhense. Pessoalmente, estava vindo da comunidade acadêmica, pois é do quadro docente da Universidade Federal do Maranhão, pertencendo ao curso de Comunicação Social, na habilitação Jor-



A Coordenadora do INRC, Maria Michol Pinho de Carvalho, ladeada pela Superintendente Estadual do IPHAN, Kátia Boguea em evento comemorativo ao Dia do Bloco Tradicional/2009 - Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN



Apresentação de BTM na Fonte do Ribeirão/2009, destacando-se o manto da fantasia - Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN

no meio social, em especial junto aos grupos que participam da festa carnavalesca na capital maranhense, além de ter provocada uma rutura na cadeia produtiva do carnaval, comércio e turismo daquela cidade brasileira, como evidencia: Canclini (1998) quando analisa as relações territoriais das cidades; e Bourdieu (2008) quando reflete sobre o poder simbólico das manifestações culturais, fato que causou diversas consequências que analisaremos ao longo deste artigo.

4.1 Construindo a Gestão e Ações

A gestão frente à Fundação Municipal de Cultura (FUNC) foi um grande desafio administrativo, como se pode analisar fazendo um paralelo ao que questionou o sociólogo Enriquez (1997), quando mostra que o reaparecimento das

nalismo. Na UFMA, exerceu por doze anos a função de Diretor do Departamento de Assuntos Culturais da Pró-Reitoria de Extensão, tendo passado pela gestão de quatro Reitores: Professor-Dr. Jerônimo Pinheiro, Professor-Dr. Othon Bastos, Professor-Dr. Fernando Ramos e Professor-Dr. Natalino Salgado. Com este último, trabalhou os dois primeiros anos da sua primeira gestão como Reitor da UFMA, pois logo surgiu o convite para ir para a Prefeitura de São Luís. Outra preocupação era o fato de nunca ter assumido um cargo público fora da área de atuação da Universidade Federal do Maranhão, fato que também causava muita insegurança, pois faltava conhecimento da dimensão de como se deveria atuar, incluindo os procedimentos administrativos e relacionamentos com servidores e funcionários, com os colegas da própria administração e os vereadores. Tudo era muito novo e “a cada momento tinha-se que matar um leão”, diante da avalanche de demandas que surgiam de forma inesperada.

preocupações éticas provoca um significativo mal-estar de nossas sociedades em consequência do triunfo da racionalidade instrumental, que segundo ele induz as pessoas fazer dos seres humanos objetos manipuláveis.

Esta perversão da racionalidade manifesta-se particularmente nas Organizações que atualmente procuram integrar a preocupação ética dentro de seu funcionamento, por isso a montagem da equipe básica foi apoiada em membros da Universidade Federal do Maranhão (UFMA)¹⁰. Todavia, a grande maioria da equipe de servidores e funcionários da FUNC foi mantida, pois o gestor que chegava não conhecia os quadros de pessoal, e, diante das informações que eram recebidas se, tomou a decisão de trabalhar com a equipe existente, sem levar em consideração àquela premissa de que fulano ou beltrano não trabalhou para eleição do prefeito que estava assumindo, por isso deveria sair, considerando-se principalmente que a preocupação foi com a qualidade do que deveria ser executado¹¹.

¹⁰ Nessa equipe estavam Fernando Oliveira, indicado para o cargo de Coordenador de Eventos (além dele já ser integrante da equipe da FUNC, onde havia sido Assessor de Comunicação, na gestão anterior), Mauro Falcão, indicado para o cargo de Chefe de Gabinete, Francisco Colombo (indicado para Assessor Técnico), entre outros.

¹¹ Buscavam-se resultados, por isso as poucas mexidas que foram feitas restringiram-se a trocas de funções de alguns membros, mas foram mantidos os servidores e funcionários existentes, evitando-se deixar pais e mães desempregados.

Passado esse primeiro momento de choque com a chegada da nova direção da FUNC e após constatar também um quadro de pendências deixado pela gestão anterior, inclusive com vários fornecedores sem receber, contratos e convênios não pagos, aluguéis vencidos, água e energia atrasadas, etc. e uma dívida também significativa, incluindo restos a pagar de todas as outras administrações que já haviam passado por aquela Fundação, segue-se em frente, administrando-se as demandas que surgiam e o primeiro grande desafio era exatamente o carnaval de 2009.

Naquela época, em janeiro de 2009, a gestão foi surpreendida com o fato de que nenhum procedimento licitatório para executar o carnaval da cidade de São Luís havia sido feito, portanto, como o carnaval seria realizado há mais ou menos 40 dias do momento em que se assumiu a nova gestão administrativa da FUNC, não havia como proceder às licitações, que são reguladas por lei e há prazos a serem obedecidos e cumpridos, sob pena de se cometer improbidade administrativa.

Acrescente-se a esse fato considerado grave, que não foi encontrado, também, nenhum projeto escrito para auxiliar a equipe na formatação do carnaval daquele ano. Portanto, foi necessário fazer, em caráter de urgência, um projeto carnavalesco para a cidade de São Luís e, para isso, a formatação proposta foi inspirada, sobretudo, na experiência pessoal

do gestor principal¹² e de integrantes da equipe, pois alguns também eram integrantes do segmento carnavalesco.

Sabendo-se das necessidades que precisavam ser executadas para se ter um bom carnaval, e partiu-se para esse desafio que foi, também, um teste para medir a capacidade de gestor. Sabia-se, por exemplo, que não era oportuno repetir os mesmos erros dos carnavais passados, pois o movimento estava vindo de uma era de decadência e incertezas muito grande, na qual as práticas que se registravam nos desfiles da capital maranhense chegavam ao ponto de serem classificadas como banalização de qualquer competição carnavalesca, em que não eram “obedecidos horários, ordens de desfiles, cumprimento de regulamentos, organização das atividades de julgamentos (convocação de jurados e ficha de votação dos jurados), controle interno e externo da equipe executora, etc.”.

Só para exemplificar, os desfiles dos blocos tradicionais, escolas de samba, blocos organizados e tribos de índio começavam por volta das 19 horas e não tinham horário para terminar, já tendo ocorrido, por várias vezes, que esses desfiles rompessem as noites e fossem terminar depois das dez horas da manhã do dia seguinte, o que era uma aberração

¹². Já havia militado nas escolas de samba Turma do Quinto (meados dos anos 70 até meados dos anos 80) e Favela do Samba (a partir de 1986).

para a Comissão de Carnaval, FUNC, imprensa local e para o próprio público, o qual era o mais sacrificado, sem levar em consideração que os grupos que desfilavam perdiam no mínimo 30% (trinta por cento) do seu quadro de integrantes, pois muitos não aguentavam ficar tanto tempo a esperar a hora de passar na avenida iluminada¹³.

Assim, foi reunida a equipe de eventos da FUNC e se organizou uma Comissão de Carnaval coordenada por cinco membros¹⁴, que enumeraram as necessidades de cada setor, idealizaram o projeto literário com o tema “a capital brasileira da cultura é só alegria”, tomando-se as providências legais que ainda eram possíveis ser executadas. A maioria dos serviços precisava passar por um processo licitatório e não se dispunha de tempo hábil para executar essas contratações, estando, entre elas, a infraestrutura da passarela¹⁵. Para que isso ocorresse sem problemas, já deveria ter sido contrata-

¹³. Essa espera levava os foliões a se excederem na bebida, ficando exaustos, provocando dezenas de desistências e críticas do público em geral, maculando a realização da festa que deveria ser de brilho e não de catástrofes.

¹⁴. Nessa Comissão de Carnaval, estava incluído o Coordenador de Eventos da FUNC, Fernando Oliveira, um representante do setor jurídico da Fundação, Jorge Atta, a programadora de atrações da Coordenação de Eventos, Paula Gaspar, dois produtores da comunidade, Celso Brandão e o jornalista Joel Jacinto.

¹⁵. Em São Luís, nos últimos anos, essa estrutura vinha sendo montada pela empresa Construmaq, de Belém do Pará, de propriedade do empresário Felipe Pereira, e sua montagem tinha que ter começado com vinte e cinco a vinte dias de antecedência.

da, pois seria necessário estarem disponíveis os Contratos, legalmente registrados e liberados, para serem apresentados aos órgãos de fiscalização, como o CREA-MA e o Corpo de Bombeiros, sob pena de receber multas.

A necessidade de se obter a liberação dessa documentação obrigatória das empresas prestadoras de serviços especializados para montagem da passarela do samba, levou a Prefeitura de São Luís a decretar um procedimento emergencial, afim de viabilizar contratações diretas e assim haver o compromisso formal junto a essas prestadoras para se começar a executar os vários serviços que se faziam necessários para a sua viabilização, garantindo-se, assim, a segurança, limpeza e todos os serviços essenciais para o bom atendimento ao público e aos grupos que fossem desfilar¹⁶.

Constata-se que a pressão dos festejos carnavalescos, logo no início do ano, tornou-se um grande teste para a equipe que acabara de assumir a direção da FUNC, foi algo que

¹⁶. A saída encontrada pelo Prefeito João Castelo foi por meio do procedimento emergencial, contratar a empresa do produtor cultural Guilherme Frota para prestar os serviços à Prefeitura de São Luís, tendo essa empresa cumprido todo o plano de trabalho elaborado pela “Comissão de Carnaval”, executando, assim, os serviços afins, como contratação da equipe executora, pagamento de cachês, contratação de atrações, contratação de empresa de segurança privada, contratação da sonorização, contratação da decoração, fornecimento de alimentação para a equipe e parceiros (polícia militar, limpeza, fiscalização urbanística, equipe de saúde, fiscais das entidades que representam os grupos carnavalescos, corpo de bombeiros, guarda municipal, etc.).

mexeu com todos os que se dedicaram àquela causa. Havia uma preocupação exagerada para que nada desse errado e para que os preparativos do carnaval que cabiam à Prefeitura de São Luís não fossem inferiores ao do Governo do Estado, que se encarregava da programação desenvolvida na área dos “circuitos de rua” ou “circuitos dos vivos”, desenvolvidos em vários bairros da cidade¹⁷.

A decoração e a ambientação da passarela do samba e do circo cultural Nelson Brito era uma das preocupações que ocupou boa parte do tempo¹⁸ e a reflexão da

¹⁷. Na cidade de São Luís, existia uma acirrada disputa entre os governos do município e o governo estadual, que eram opositores. O chamado carnaval de “Circuito de Rua” ou “Circuitos dos Vivos” (praças ambientadas para receber festas populares) são desenvolvidos em bairros distintos da cidade, escolhidos previamente pela Secretaria de Estado da Cultura, enquanto a Prefeitura de São Luís se encarrega dos concursos dos grupos carnavalescos da cidade, incluindo a montagem da “Passarela do Samba” e do Circo Cultural Nelson Brito, onde se realizaram os bailes oficiais promovidos pela Prefeitura.

¹⁸. Foi contratado para executar esses serviços o artista plástico e empresário Miguel Veiga, que o fez com uma qualidade considerada pelos apreciadores e críticos como impecável. Veiga desenvolveu uma ambientação inspirada nos personagens da cultura popular maranhense, reforçando a temática de São Luís ser a nova capital brasileira da cultura, decorou além da passarela do samba, o Circo Cultural Nelson Brito para a realização dos bailes oficiais da cidade: “baile da corte”, que escolhe a corte de Momo; “baile dos artistas”, dedicado aos artistas que executam o carnaval; e o “baile do Erê”, dedicado às crianças, lembrando que esses bailes acontecem num final de semana, no qual cada um deles ocupa um dia específico, mais precisamente a sexta-feira, o sábado e o domingo, respectivamente, marcando assim a abertura oficial da temporada carnavalesca da capital maranhense.

equipe que preparava o projeto “momesco”¹⁹. Portanto, antes da temporada gorda do carnaval, havia ainda o desafio de executar os três bailes oficiais do município que abririam a temporada carnavalesca de São Luís, no ano de 2009²⁰. Registrou-se, na execução dos bailes, o cumprimento rigoroso dos horários das atividades previstas, fato que sinalizou o que ocorreria com o cumprimento das demais atividades do projeto carnavalesco daquele ano.

A passarela do samba foi entregue em tempo hábil e ainda deu tempo para que, no sábado magro de carnaval, fosse promovido um ensaio com todas as baterias das escolas de samba que iriam participar do carnaval, tornando-se aquela uma boa oportunidade para ser testado o serviço de sonorização, que foi considerado o melhor já montado na avenida de desfile da cidade de São Luís, e além dessa providência, pôde-se anotar alguns defeitos que precisavam ser corrigidos, para que na temporada propriamente dita não ocorressem problemas.

Essa experiência de gestão na FUNC pode ser comparada ao ensinamento de uma turma de alunos secunda-

¹⁹. Palavra derivada da expressão Rei Momo, que simboliza o período carnavalesco propriamente dito ou atividade a ele relacionada.

²⁰. Obteve-se ótima receptividade junto aos foliões, membros da administração pública, público interessado e aos que estavam torcendo contra, pois nada de anormal foi registrado.

ristas, em estado de desafios - como argumenta o professor De Freitas (2003), quando afirma que “a triangulação das avaliações instrucional, comportamental e de valores e atitudes, tanto no plano formal como no informal levam a escola a assumir como instituição social aquilo que a sociedade capitalista requer como função: hierarquizar, controlar e formar valores como submissão e competição, entre outros” (p. 5).

Para De Freitas (2003), apreensão dos ensinamentos é o ciclo que incorpora a concepção da formação global do sujeito, “partindo do pressuposto da diversidade e dos ritmos diferenciados no processo educativo, criando espaços de experiências variadas para dar oportunidade de construção da autonomia e da produção de conhecimentos sobre a realidade” (p. 6), algo considerado similar à prática desenvolvida naquela ocasião, na gestão de órgão público e entidades carnavalescas, na cidade de São Luís, numa ação caracterizada de didática e dialeticamente para todos os interessados.

Observa-se, por parte do interesse coletivo social, uma grande ansiedade para que os dias de desfile chegassem. Seria o primeiro teste da gestão que acabava de assumir a FUNC e nada poderia dar errado. Pois bem, com a equipe a postos, o primeiro bloco em competição já em posição de desfile, foi dado o “sinal verde”²¹ para início da apresenta-

²¹. “Sinal verde” é a deixa que o apresentador oficial do carnaval de São Luís diz

ção, que foi anunciada pelo apresentador oficial dos desfiles carnavalescos de São Luís, Frank Matos, tendo corrido tudo bem. Porém, logo no segundo bloco começou um momento de apreensão, pois o grupo ainda não havia chegado²².

Cinco grupos de blocos tradicionais chegaram atrasados na primeira noite de competição. Todos perderam a oportunidade de passar na passarela competindo, pois o máximo que se permitiu foi que os grupos retardatários ficassem para desfilar ao final da programação oficial, sem concorrer, pois só assim era possível reverter aquele cenário de banalidade que ocorria no carnaval da cidade nos últimos anos.

Essa experiência da primeira noite de desfile, no primeiro carnaval que foi organizado pela nova gestão da FUNC no ano de 2009, foi considerada uma lição para todos os grupos que deveriam participar daquele evento, tendo sido essa medida, debatida amplamente nos meios de comunicação de massa locais, principalmente nas emissoras de rádio AM,

para que os grupos em competição entrem na Passarela do Samba, portanto que é dito: “Sinal Verde para o grupo tal”. A partir daí começa a contagem de tempo para a apresentação do grupo.

²². A comissão de carnaval, como era regida pelo regulamento do desfile, abre espaço para o bloco, começando a contagem de tempo. Naquela primeira noite de desfile, verificaram-se, ainda, outros atrasos e a comissão de carnaval adotou a mesma postura de não deixar o espetáculo atrasar e nem permitir que os eventuais grupos retardatários atrasassem a programação prevista com antecedência, e, tal decisão, também com bastante tempo, foi comunicada a cada grupo participante.

que transmitiam o desfile ao vivo, nas quais, parte dos profissionais apoiavam as medidas adotadas e outros eram mais moderados, pedindo um pouco de compreensão da comissão de carnaval.

Ao analisar essa questão, sob a ótica do interesse coletivo e dos meios de comunicação de massa, verifica-se o que sublinha Castells (1999) quando destaca que “à medida que as instituições do Estado e as organizações da sociedade civil fundamentam-se na cultura, história e geografia, a repentina aceleração do tempo histórico, aliada à abstração do poder em rede de computadores, vem desintegrando os mecanismos atuais de controle social e representação política”.

O entendimento institucional naquele momento era que não cabiam mais concessões em relação ao cumprimento de horários, pois só uma medida drástica iria mudar o comportamento dos atores envolvidos – os grupos competidores que fossem passar na passarela do samba. A consequência desse posicionamento, no primeiro dia de desfiles, foi amplamente entendida pelos demais grupos que ainda iriam desfilar, pois, a partir da segunda noite, nenhum grupo agendado para o restante da programação atrasou-se, proporcionando uma temporada totalmente diferente das que o público ludovicense²³ estava acostumado a assistir.

²³. O termo “ludovicense” serve para designar quem é natural ou vive na cidade de São Luís do Maranhão. Sua origem é atribuída ao rei francês Luís XIII, que governa-

Indo ao encontro de uma postura mais radical na obediência às regras e ordenação das posturas de interesses coletivos, (Vieira, Costa, & Remoaldo, 2012) verificam que “a perspectiva social-democrata, sem colocar em causa a propriedade privada, o lucro e o princípio da oferta-procura, assumia que o Estado devia regular as relações laborais, assegurar condições de investimento e reprodução do capital, bem como satisfazer as necessidades e assegurar os direitos sociais das classes trabalhadoras assalariadas”. Nenhuma programação desenvolvida no período gordo de carnaval na capital maranhense, no ano de 2009, terminou depois das 3 horas da manhã. Toda a programação desenvolvida acabou próximo a esse horário, sem extrapolar os 30 minutos de tolerância, portanto uma prática bem diferente daquela que terminava na manhã do dia seguinte, como era comum acontecer em tempos atrás. Portanto, essa medida moralizadora funcionou e só recebeu elogios por parte do público, apreciadores e profissionais da imprensa escrita, falada e televisada, marcando aquela administração na FUNC.

Outra medida que funcionou de forma muito eficiente foi a moralização dos desfiles das escolas de samba em dois dias²⁴. Com isso, houve a divisão dos desfiles das escolas

va a França em 1612, quando São Luís foi fundada por Daniel de La Touche.

²⁴. Na prática, esse desfile acontecia em um dia, fazendo com que 11 escolas desfilassem em um único dia, fato que também colaborava para o encerramento da

em dois dias, tornando essa competição mais agradável e menos cansativa, pois, dessa forma, foi possível cumprir os regulamentos e critérios normativos. A ordem dos desfiles foi determinada pelo critério de classificação das escolas, no ano anterior, ficando as que estivessem classificadas na ordem ímpar para desfilarem num dia diferente das escolas que estivessem classificadas na ordem par, devendo, num outro momento, ser efetuado o sorteio de quem desfilaria no domingo e de quem desfilaria na segunda-feira.

Dessa forma, se pôs em prática uma nova fórmula na execução carnavalesca da capital maranhense, fugindo daquele paradigma viciado que tanto maculou a organização do carnaval da cidade. As mudanças não se limitaram somente a essas duas medidas básicas, que foram fundamentais, como à escolha dos jurados e ao acesso do público à passarela do samba, só para exemplificar. Para a pesquisadora Vieira et al. (2012), toda essa atividade é uma competência de responsabilidade social organizacional que, se bem aplicada, funciona.

Em conversas informais com organizadores dos grupos carnavalescos, constatou-se a diferença do que ocorria nas gestões anteriores, quando os jurados eram escolhidos sobre fortes suspeitas de manipulação para atender os inte-

programação na manhã do dia seguinte.

resses de determinados grupos carnavalescos, pois, nesse passado recente, alguns dirigentes de escolas de samba assumiam o papel de convocar jurados diretamente do gabinete do presidente da FUNC. Nessa nova gestão, promoveu-se a abertura de editais públicos, convocando os intelectuais maranhenses, que viviam em São Luís e, que tivessem interesse em ser jurado para se credenciar junto à comissão de carnaval e à própria entidade, apresentando a documentação que os qualificava para tal fim²⁵.

A torcida por escolas de samba e blocos tradicionais mexe muito com o imaginário popular, levando as pessoas a assumir riscos semelhantes aos torcedores de time de futebol, pois essa torcida é embutida de fanatismo e, no caso maranhense, se pode comparar ao que Bourdieu (1989) classificou como “poder simbólico estabelecido”, capaz de se tor-

²⁵. Feito esse primeiro procedimento de inscrever os intelectuais de forma voluntária para serem jurados, o segundo passo era reunir uma comissão formada por representantes da União das Escolas de Samba do Maranhão, Academia de Blocos Tradicionais do Maranhão, Associação Maranhense de Blocos Carnavalescos e representantes da imprensa para analisar os currículos dos candidatos, fazer uma pré-seleção dos possíveis jurados, pois a relação definitiva somente após o contato com o pré-selecionado e a aceitação das condições emanadas dos “Regulamentos dos Concursos”. Ressalte-se que o gestor da FUNC, nos quatro anos de sua administração, nunca participou do processo de escolha dos jurados, não indo sequer a nenhuma reunião que tratasse do assunto. Procedeu-se, assim, para evitar acusações e/ou comentários de que se estivesse interferindo nos trabalhos de escolha para favorecer determinados grupos considerados aliados, como a Sociedade Recreativa Favela do Samba, escola da qual parte num passado recente.

nar uma arena de disputa para a qual convergem interesses diversos de segmentos também diversificados tanto da cidade quanto do estado.

Observa-se que “Poder Simbólico”, na concepção de Bourdieu (1989), se refere a algumas postulações que intermediam o debate acadêmico das ciências humanas, como o objeto em construção pelo pesquisador e a objetividade. Para esse autor, é esse poder invisível que só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo que o exercem. De acordo, ainda, com Bourdieu (1989, p.118), quando se define o poder simbólico num sentido de relações determinadas entre os que exercem o poder e os que lhes estão sujeitos, quer dizer que é na própria estrutura do campo que se produz e se reproduz essa crença, reafirmando que “o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto”.

Numa outra dimensão, se verifica que, para realizar esta pesquisa, foi preciso promover o confronto entre dados, evidências, informações coletadas sobre determinado assunto, no caso o carnaval de passarela e o carnaval enquanto manifestação cultural do povo ludovicense, e o conhecimento teórico acumulado a respeito dele. Portanto, esse olhar trata-se de uma tessitura teórico/empírica verbalizada pelo pesquisador como sujeito da construção do conhecimento.

Essa construção do conhecimento se faz a partir de estudo de um problema, que, ao mesmo tempo, desperta o interesse do pesquisador e limita sua atividade de pesquisa a uma determinada porção do saber, a qual ele se compromete a construir naquele momento. Trata-se, assim, de um grupo no esforço de elaborar o conhecimento de espectros da realidade que deverão servir para a composição de soluções propostas aos atores investigados. Esse conhecimento é, portanto, fruto da curiosidade, da inquietação, da inteligência e da atividade investigativa dos indivíduos. É, portanto, uma resposta do pesquisador às provocações da própria realidade, como bem enfatiza o filósofo Bachelard (1972) “o mundo é a minha provocação”, por isso o investigador sente-se provocado pelo carnaval ludovicense e sua força na cultura maranhense e baliza o raciocínio em determinadas reflexões. Assim, a experiência que se pode observar no desfile carnavalesco de São Luís ao longo do tempo e a sua aplicação à cultura local chama atenção para o que Bhabha (2012, p.66) classificou de “identidades diferenciais, as quais são constantemente negociadas, híbridas e transitórias”.

Bhabha (2012, p.67) afirma, ainda, que a globalização cultural é figurada entre lugares de enquadramentos duplos: “sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu “sujeito” descentrado, significado na temporalidade nervosa do tradicional ou na emergente provisoriedade do “presente”.

Numa outra análise voltada para os atores e os movimentos dos centros urbanos, Canclini (2001, p.153) afirma que “a mesma cidade que massificou, os conectou com uma grande variedade simbólica – nacionais e estrangeiras – que fomentam, assim, a pluralidade de gostos”. Sobre as novas configurações que vem sofrendo as cidades e seus bairros, quando profundas reformulações são processadas em meio a intensos fluxos e refluxos socioculturais, políticos e econômicos, influenciados pelo processo de globalização, Canclini (2001, p.153) afirma que “as cidades já não podem ser pensadas como espaços monolíticos, homogêneos, delimitados”.

Dessa maneira o discurso da literatura cancliniana sustenta que as cidades precisam ser concebidas “como espaços de interação em que as identidades e os sentimentos de pertencimento são formados com recursos materiais e simbólicos de origem local, nacional e transacional” (p.153). Assim, enquadram-se as relações mantidas pelos BTMs e as organizações socioculturais atuantes na capital maranhense.

Para Canclini (1997), o reordenamento urbano pelo qual alguns centros urbanos tem passado – sobretudo as regiões metropolitanas – se realiza ao compasso do capitalismo contemporâneo. Essa formulação de Canclini (1997); Canclini (1998); Canclini (2001) explica muito bem a crise que está ocorrendo com o carnaval e a cultura popular ludovicense, pois houve todo um reordenamento de valores, que

inclui a chegada, a distribuição que o fez circular nos diversos segmentos sociais, a difusão, produção, comercialização e aceitação identitária.

Avançando nessa discussão, percebe-se que o carnaval maranhense sustenta-se em uma lógica de remuneração do capital não mais pautada no sistema produtivo industrial, mas em um regime denominado por Harvey (1992, p.166) de “acumulação flexível de capital”. Essa mudança provocou também uma mudança de paradigma de produção e, nessa dinâmica, é favorecida a acomodação de uma economia voltada para a produção de bens simbólicos, tendo na eclosão das indústrias culturais e do turismo suas marcas mais sonantes.

Sobre esse ponto de vista, Campos e Pitombo (2010) afirmam:

“no rastro dessas transformações, as heterogeneidades sociais, os diferentes “modos de vida” espalhados nos mais diferentes quadrantes do globo ganham relevo e se ajustam à lógica de reprodução do capital contemporâneo. Toda essa espiral de mudança contribuiu significativamente para a conformação de uma teia específica, na qual o comércio das “diferenças” de uma relevância, expressando-se como um dos valores mais importantes pra a conformação do que hoje se denomina economia simbólica. Tal contexto permite um tratamento especial de temáticas voltadas pra a questão das identidades (étnicas, de gêneros, sexuais, geracionais) e da diversidade cultural” (Campos & Pitombo, 2010, p. 66)

Como a chamada banalização dos desfiles carnavalescos da capital maranhense, referida anteriormente, foi fator decisivo para afastar parte do público ludovicense da passarela do samba e ainda desestimulou o folião de desfilar nas escolas de samba, blocos tradicionais, blocos organizados e nas outras manifestações (também chamadas de “brincadeiras”) do carnaval maranhense, propôs-se ao Prefeito João Castelo que compensasse as escolas de samba, dando-se brechas para ter o direito de liberar o acesso do público à passarela de forma franqueada, o que foi aceito.

Essa medida foi implementada por meio do controle de distribuição dos ingressos-convites ao público, funcionando da seguinte forma: se uma estrutura de desfile fosse para receber dez mil pessoas para ver os desfiles dos grupos carnavalescos, a prefeitura distribuiria dez mil ingressos-convites que seriam retirados na área da bilheteria da passarela do samba. Quando fossem esgotados esses convites, não seria mais viabilizada nenhuma outra forma de acesso, pois estava em jogo a segurança do público em geral.

O controle de distribuição dos ingressos-convites foi uma maneira de se convencer os órgãos fiscalizadores (CREA-MA, corpo de bombeiros, delegacia de costumes, etc.) a liberar a estrutura metálica da passarela do samba, alegando que não haveria superlotação das arquibancada,

que pudesse colocar em risco aquelas pessoas que fossem assistir aos desfiles nos dias de funcionamento público da referida passarela, uma vez que a quantidade de pessoas é tecnicamente mensurada para não extrapolar a capacidade de peso que aquela estrutura metálica possa suportar.

Após se ter acordado institucionalmente a liberação da passarela do samba para o público, parte-se para apresentar a proposta aos grupos carnavalescos interessados, por isso é feita a convocação aos dirigentes para uma reunião no auditório do Memorial Maria Aragão, durante a qual é apresentada a proposta. Lembra-se, na ocasião, que o público nos últimos anos era bastante irregular, nos concursos, havendo uma presença maior só nos desfiles das escolas de samba e nas madrugadas quando os principais blocos tradicionais iriam desfilar, por isso se estava propondo franquear o acesso à passarela do samba, fazendo a seguinte pergunta: - os senhores preferem desfilar para o público ver, ou para as arquibancadas, vazias ou semivazias?

Essa pergunta havia sido precedida de um histórico em que foram reafirmados os perigos de se continuar desenvolvendo um projeto duvidoso, que não tivesse o respaldo do público. Reafirmou-se, na ocasião, que havia descumprimentos de horários, vícios nas escolhas dos jurados, falta de organização, armações que eram postas em prática, falta de

público, campanha que os contrários faziam contra o carnaval de passarela, etc. Por isso, apelou-se para que eles abrissem mão de cobrar ingressos e liberassem as arquibancadas da passarela para o público, o que foi ponderado e aceito.

Apenas os representantes do segmento de escolas de samba questionaram a perda de renda com a não venda de ingressos, pois, normalmente, a passarela do samba tinha público garantido no dia dos desfiles das escolas²⁶. Naquele primeiro momento, foi concedida, somente ao segmento escolas de samba, uma ajuda de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais), pois os demais grupos não se deram conta e não reivindicaram qualquer tipo de apoio à produção, o que só foi ocorrer no ano seguinte. Dessa forma, essa gestão introduziu mais uma novidade na maneira de conduzir o carnaval de São Luís, concedendo uma espécie de cachê pela passagem na passarela, que, de alguma forma, ajudava na produção dos grupos carnavalescos.

²⁶. Naquele momento, é feita uma rápida conta e verifica-se que a venda de ingressos era insignificante, pois, no último desfile, a média que cada grupo recebeu variou de R\$ 1.500,00 (um mil e quinhentos reais) a R\$ 3.000,00 (três mil reais), não justificando aquela demanda de cobrar ingressos, pois a presença do público era muito mais compensadora. Dois dias após essa reunião acontece outra reunião com a diretoria da UESMA quando é comunicado que a prefeitura iria conceder um cachê igualitário para todas as escolas, no valor de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais), justificando-se que esse valor era maior do que a fatia que as escolas arrecadaram com a venda de ingressos no último carnaval, tendo a proposta sido aceita.

Sen (2010), vencedor do Prêmio Nobel de Economia, defende o investimento na área social, argumentando, de um modo substancialmente inovador, que mostra os contributos que a economia do equilíbrio geral pode dar para as relações sociais; assim como os contributos que a filosofia moral e a economia do bem-estar podem dar para a economia contemporânea numa clara menção que essa ação da Prefeitura de São Luís pode se encaixar nessa ação de produção que auxiliou os grupos carnavalescos da cidade.

Essa ajuda concedida inicialmente para as escolas de samba, no valor de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais), teve reajustes crescentes nos anos seguintes, tendo sido também ampliada a abrangência dessa concessão, atingindo todos os demais grupos que desfilavam pela passarela do samba. Só para se ter uma ideia, a ajuda financeira concedida em 2012 teve os seguintes valores: escolas de samba, R\$ 45.000,00 (quarenta e cinco mil reais); blocos tradicionais do grupo “A”, R\$ 10.000,00 (dez mil reais); blocos tradicionais do grupo “B”, R\$ 6.000,00 (seis mil reais); blocos organizados, R\$ 4.000,00 (quatro mil reais); blocos afros, R\$ 3.000,00 (três mil reais); tribos de índios, R\$ 3.000,00 (três mil reais); turmas de samba, R\$ 3.000,00 (três mil reais); e alegorias de rua, R\$ 3.000,00 (três mil reais)²⁷.

²⁷. Cabe, aqui, um esclarecimento sobre os valores concedidos e ampliados aos grupos carnavalescos que desfilaram na passarela do samba, no ano de 2012,

Na política de compartilhamento desenvolvida pela FUNC durante o período carnavalesco, foi disponibilizada a administração da área do entorno da passarela do samba para a União das Escolas de Samba do Maranhão (UESMA), atendendo reivindicação daquela entidade, pois considera-se que aquela Organização poderia ratear os eventuais recursos arrecadados com a vendagem de espaços e barracas para o comércio informal a fim de ajudar na produção de suas agremiações filiadas. Se isso aconteceu ou não, não se sabe dizer, considerando que isso era uma decisão interna da UESMA e seus filiados.

A FUNC não teve habilidade suficiente ou não dispôs dos instrumentos para conseguir patrocínios junto das empresas que trabalham com a indústria de bebidas, pois essas organizações, apesar de obter grandes lucros com a venda de cervejas, refrigerantes e outras bebidas, não tem interesse em participar da organização dessas festas de forma mais contundente, pois quase todas tem isenções de pagamento de impostos.

O máximo que se conseguiu em forma de patrocínios, com as empresas ligadas à indústria de bebidas, foi a permuta de serviços, como por exemplo, a distribuidora da cerveja tal

pois os mesmos tiveram como motivação maior as comemorações dos 400 anos da capital maranhense, festejados naquele ano.

forneceria jogos de mesas e cadeiras, mais caixas térmicas ou congeladores, se os promotores da festa lhe concedessem o direito de exclusividade. Isso era considerado muito pouco, pois, com um pouco de insistência se conseguia uma pequena ajuda financeira para bancar algum serviço ainda pendente. A verdade é que a relação comercial desse ramo com os organizadores da festa carnavalesca era muito ruim.

No segundo ano da gestão, conseguiu-se por em prática uma ação reivindicada por aqueles mais apaixonados pela causa do carnaval de passarela: o desfile das escolas e grupos carnavalescos campeões do carnaval de São Luís. Muitos duvidavam que essa prática desse certo, porém a primeira experiência foi um sucesso e animou os militantes das agremiações para os carnavais futuros.

Diante desse quadro de dificuldades, os projetos carnavalescos, executados do período de 2009 a 2012 foram mantidos com o mesmo nível de qualidade junto ao público e aos grupos carnavalescos da cidade de São Luís, trazendo de volta aos atores interessados – entidades e o público – a credibilidade que estava se perdendo no meio comunitário e cultural, tanto é que a produção dos grupos era iniciada com muita antecedência, pois havia uma certeza de que o grupo que gerenciava o município não iria ter problemas de solução de continuidade na área da cultura.

O PhD Araújo (2012), que investiga as festas carnavalescas na região meio norte do Brasil, afirma taxativamente que entre as cidades de Belém-Pará, Teresina-Piauí e Fortaleza-Ceará, São Luís vinha fazendo, nos quatro últimos anos, a melhor festa popular daquela região, destacando vários pontos positivos, entre eles:

Primeiro, a infraestrutura da passarela para os desfiles foi a melhor que a cidade já viu, moderna, bem iluminada, urbanizada, um tratamento antes só dispensado às micaretas. Segundo, a Comissão de Carnaval conseguiu um feito: disciplinar os desfiles de blocos e escolas de samba, seguindo horários pré-determinados, penalizando atrasos e evitando transtornos. Sob o governo Castelo, São Luís viu alguns desfiles mais bem organizados dos últimos anos e de nível sensivelmente melhor. Terceiro: a certeza de que a cidade teria um palco de apresentações digno levou as agremiações a investirem mais em seus desfiles, pois a sua participação no evento era garantida desde novembro, isso ajuda a planejar e melhorar o resultado final. Por tudo isso e conjuntamente com os investimentos do governo do estado no carnaval de rua, ocupando o centro histórico da cidade, São Luís viveu, nos últimos 4 anos, grandes festas carnavalescas, impressionando nossos turistas mais frequentes como piauienses, paraenses, goianos e cearenses. Comparada com capitais destes estados, São Luís faz a melhor festa da região. E digo isso com conhecimento de causa, pois passei os últimos 3 carnavais entre Belém, Teresina e Fortaleza em processo de pesquisa de pós-doutorado” (Mais uma crise no carnaval: filme repetido com heróis e vilões de sempre, mas com cores novas. (Araújo (2012) citado por Moreira Neto (2013, pp. 48-49)).

Feitas essas considerações referentes ao carnaval de São Luís, chama-se atenção para o ano de 2012, quando foram comemorados na capital maranhense seus 400 anos de fundação. Por sugestão da administração da FUNC, todos os grupos que desfilaram na passarela do samba naquele ano desenvolveram um tema ligado à história passada ou recente da cidade de São Luís, numa experiência singular para os integrantes dos grupos e os moradores da cidade, que se viram, assim, retratados em diversos pontos de vista, numa releitura que só deixou o povo ludovicense gratificado e com a autoestima elevada.

Com essa configuração, pôde-se fazer um paralelo de homenagear o aniversário de São Luís com um tema voltado para sua história como um nicho consumista de interesse histórico social que leva à sociedade ao consumo da sua própria história, que é tão bem sublinhada por Fromm (1984); (Fromm, 1987, 2000); Bauman (1999a, 1999b, 2004, 2008) e Baudrillard (1993), os quais analisam em uma visão economicista Fromm (1987) afirma que “se o consumo fosse reduzido, uma grande dose de ansiedade se manifestaria. A resistência ao possível estímulo da ansiedade resultaria em má vontade para reduzir o consumo” (p. 141).

Bauman (2004, p.165) argumenta sua análise dizendo que “o tédio, a ausência ou mesmo interrupção temporária do fluxo perpétuo de novidades excitantes, que atraem a aten-

ção, transforma-se num espetáculo odiado e temido pela sociedade de consumo” o que leva a crer que a busca por um tema original diferenciado e baseado na história da cidade de São Luís proporcionava uma provocação no mínimo singular.

Por outro lado, Baudrillard (1993, p.206) direciona sua análise para o fato de que o cidadão convive com sentimentos que o levam a frustração, a desejos, a vícios, a ansiedades e estímulos para consumir novidades, fato que o aniversário da capital maranhense ao completar 400 anos desafiou toda uma coletividade, por isso ele argumenta que “o consumo, pelo fato de possuir um sentido, é uma atividade de manipulação sistemática de signos”.

De um lado, as comemorações dos 400 anos da cidade foram, sim, um grande desafio para todos que se prontificaram a desenvolver um tema sobre a cidade de São Luís, pois isso envolvia conhecimento e pesquisa referentes ao tema proposto, desafio que teve aprovação de forma ampla; de outro lado, a FUNC foi também desafiada duplamente, pois lhe cabia cuidar da programação festiva para os moradores e visitantes da cidade e, ao mesmo tempo, executar essa missão de forma neutra, para que o então prefeito da cidade, João Castelo, não fosse prejudicado enquanto candidato à reeleição, pois aquele momento já era o período pré-eleitoral, e, logo em seguida, período eleitoral propriamente dito.

Naquele momento, foram implantadas também novas propostas, a exemplo do projeto “Virada Cultural”, que, pela primeira vez, foi executado na capital maranhense. Esse projeto já havia sido testado e aprovado em outras cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro e Manaus. A virada cultural em São Luís foi executada exatamente na madrugada do dia 8 de setembro – data do aniversário da fundação da cidade dando sequência a uma vasta programação iniciada no dia 7 de setembro com diversas atrações culturais em várias áreas de expressões artísticas e atrações convidadas.

As comemorações do aniversário de São Luís foram mais um dos projetos ao qual se teve a preocupação de dar uma nova configuração para aquele momento. Deixa-se, então, de comemorar o aniversário da cidade em um único dia e passa-se a comemorar com uma semana de festividades, incluindo quase todos os segmentos culturais da cidade, assim, dedica-se um dia específico para a música popular maranhense (MPM); música romântica e brega; reggae; tambor de crioula; teatro e dança; incluindo no meio das programações momentos poéticos, contemplando a área de literatura.

Tanto no aniversário da cidade, como nos festejos juninos, natalinos, feira do livro, etc., teve-se a preocupação básica de inserir ações direcionadas à economia criativa para que artistas e produtores culturais, como as áreas da culinária

ria, artesanato e comércio informal, pudessem interagir com a população da cidade, gerando emprego e renda para famílias carentes, que aproveitavam esses momentos para arrecadar recursos financeiros para o seu sustento.

No projeto junino, amplia-se a temporada de 10 a 12 dias para um período mínimo de 30 dias ininterruptos (sempre era mais, pois se fecha a temporada coincidindo com um domingo, assim o que deveria ser 30 dias, às vezes era 32 ou 33 ou 34 dias, etc.). De acordo com depoimentos informais obtidos junto aos organizadores de grupos culturais, “esse momento foi considerado um período glorioso para os grupos juninos, pois se ampliou significativamente a ação cultural da Prefeitura, dando oportunidades para mais grupos se apresentarem, num universo que supera a quantidade de 600 atrações”.

Além da temporada oficial de 30 dias nos festejos juninos, teve-se também a oportunidade de executar o que se denominou de pré-temporada junina, quando foi disponibilizado o espaço central da praça Maria Aragão para os grupos juninos (bumba meu boi, quadrilhas, dança portuguesa, boia-deiros, cacuriás, etc.) que não tinham quadra ou sede própria para realizar seus ensaios, dando assim uma demonstração ao público local e turistas do seu processo de criação coletiva de coreografia e performance musical. Essa experiência foi repetida nos quatro anos da gestão.

Vale também lembrar que esses ensaios, que foram propostos aos grupos juninos de serem realizados na Praça Maria Aragão, não obrigavam os grupos a participarem com as suas indumentárias de apresentações, pois a ideia era demonstrar como era o processo de criação dos diversos grupos, assim os seus integrantes poderiam ir com roupas normais. Da parte da FUNC, a disponibilização da praça Maria Aragão era acrescida com os serviços de sonorização, banheiros químicos, segurança, ônibus para os grupos que requeressem transporte e um coordenador para assegurar o gerenciamento da praça naquele momento, tornando-se uma oportunidade providencial para as agremiações juninas que não dispunham de espaço para realizar seus ensaios.

4.2 Considerações parciais

Em síntese, a gestão da FUNC no período 2009-2012 teve oportunidade de desenvolver e implantar várias ações culturais naqueles quatro anos, quando pôs em prática várias demandas e sonhos há muito reivindicados pelos moradores e pelo movimento cultural da cidade de São Luís, numa realização de experiências com soluções e problemas, compartilhadas democraticamente pelas forças simbólicas da área cultural existentes na capital maranhense. Esse período também teve seus momentos de incertezas e inseguranças, mas

encontrou um apoio decisivo na figura do prefeito da cidade²⁸, que, em sua trajetória, sempre olhou de forma especial a área cultural.

Como enunciado por Bhabha (2010), a experiência maranhense pode até ser inserida em um cenário classificado de pós-moderno, todavia, a pós-modernidade enfatiza as diferenças culturais com a exploração das culturas locais, culturas que antes eram suprimidas pelas culturas nacionais. Apesar de o termo ser comumente tratado como diversidade cultural, este não se aplica aos conceitos das culturas na pós-modernidade, considerando que o termo diversidade designa a multiplicidade de culturas fechadas, nas quais as identidades coletivas são únicas e não sofrem interferências externas, portanto, são utópicas e não condizem com os conceitos sobre a identidade cultural pós-moderna. Ao analisar as identidades como diferenças culturais, as afirmações de cada cultura acontecem por meio da comparação com a outra, como método de significação cultural.

²⁸. Foi o político João Castelo que criou a maior parte dos equipamentos culturais do Estado e do Município de São Luís, estando entre eles a Secretaria de Estado da Cultura, a Escola de Música do Estado, o Parque Folclórico da Vila Palmeira, o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, o Museu Histórico e Artístico do Maranhão, a Casa de Cultura Josué Montelo, o Teatro da Cidade de São Luís, e, ao apagar das luzes de sua gestão como prefeito de São Luís, criou a Secretaria Municipal de Cultura e deixou entregue à Câmara dos Vereadores o Plano Municipal de Cultura, construído com a participação da sociedade civil e acompanhamento do Ministério da Cultura.

Dessa maneira, procurou-se relatar, neste artigo, as experiências administrativas desenvolvidas na Prefeitura de São Luís, por meio da Fundação Municipal de Cultura, na gestão 2009-2012, quando foi dado um olhar especial ao Carnaval desenvolvido na cidade, destacando a moralização dos concursos momescos na capital maranhense, os quais vinham de um histórico de descumprimento de regulamentos, desordens e banalidades na sua execução, assim como se destacaram as medidas administrativas adotadas pela gestão da FUNC, os quais foram ao encontro das demandas reivindicadas pelos organizadores dos grupos culturais envolvidos, sobretudo pela cultura popular.



Fragmento de apresentação de BTM na Passarela, no carnaval de 2010 – Foto: Murilo Santos



Apresentação comemorativa ao Dia Municipal do Bloco Tradicional/2009, na Fonte do Ribeirão – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN



Apresentação comemorativa ao Dia Municipal do Bloco Tradicional/2009, na Fonte do Ribeirão – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN

5. O BLOCO TRADICIONAL

Após a análise do capítulo “Estratégias na gestão administrativa em São Luís”, nos fixaremos nas ações do INRC e conceituação sobre os BTMs para melhor percepção do que foi esse momento na vida cultural da cidade de São Luís, pois esse é um segmento complexo e ainda pouco investigado, carecendo, portanto, de avaliações relacionadas à sua ação no meio comunitário e cultural da capital maranhense, princípio válido para suas respectivas conceituações.

Surgidos na primeira metade do século XX, os Blocos Tradicionais por muito tempo foram conhecidos como Blocos de Ritmo ou Blocos de Tambor Grande, devido a utilização de enormes tambores por parte de seus integrantes e a sua cadência rítmica muito lenta, contrastando com a batida sonora dos instrumentos classificados como contratempo. Os tambores grandes, além de proporcionar a sonoridade muito alta, desenvolvem duas funções no conjunto de instrumentos no grupo BTM: a “marcação” e a “resposta”.

Esses tambores a princípio eram fabricados de diversos tamanhos, sem haver uma medida normalizadora para sua fabricação, portanto, dependia muito de quem mandava fabricar. Quem queria ter atenção, mandava exagerar na fabricação, outros não, ficavam em um meio termo. Esses tam-

bores eram fabricados de compensados, cobertos, em geral, com couro de bode (somente muito mais tarde, passou-se a utilizar peles industrializadas), e acompanham os sambas que trazem à memória os antigos carnavais de São Luís.

Além de ser marcada pelo som peculiar dos contratempos, a musicalidade dos blocos conta com a percussão de marcações, retintas, cabaças, reco-recos, agogôs, afoxés, ganzás e rocas. O som resultante favorece a fusão com diversos estilos musicais, que animam a dança dos tocadores e demais brincantes, chamados de balizas, que realizam uma coreografia saltitante em perfeita sintonia com a cadência, ou seja, se a música for muito lenta, os brincantes dançam saltando lentamente sincronizados com o instrumento “marcador” do ritmo; se a música for executada com cadência rápida, a dança adequa-se à cadência do instrumento marcador²⁹.

O papel da cadência, dessa maneira, interfere e determina todo ato performativo do grupo: dos ritmistas, enquanto atores responsáveis pela sonoridade de todo o repertório executado; dos cantores intérpretes e dos participantes, enquanto todos cantam (os participantes acompanham os intérpretes ou respondem em segunda voz à cadência melódica); dos dançarinos (também chamados de balizas), enquanto

²⁹. O Instrumento marcador é também um tambor grande, só que ele é tocado com uma baqueta, destacando-se dos demais tocados com as mãos.

elementos de composição coreográfica, preenchendo os espaços vazios e/ou disponíveis na área útil da encenação que o grupo desempenha durante sua performance; e do público apreciador, enquanto atores passivos, pois, ao contemplar a apresentação também canta, aplaude, se surpreende e torna-se sensibilizado.

Os Blocos Tradicionais também se caracterizam pelo esmero com que produzem o figurino: apresentam-se com fantasias luxuosas, com golas, mantos, chapéus, camisões, cangas, perneiras e botas, embora essa configuração de fantasia tenha sofrido modificações desde o seu surgimento até o período contemporâneo.

Na atual dinâmica do carnaval maranhense, cada bloco escolhe anualmente um tema, que serve de inspiração para a composição das letras dos sambas e para a criação das fantasias. Os grupos apresentam-se em diferentes espaços, com destaque para a passarela do samba (local onde disputam o título de campeão do carnaval) e os circuitos de rua, embora também realizem apresentações e atividades durante outras épocas do ano. Nessas ocasiões, saúdam o público com sua expressão característica: “Vai Querer, Vai Querer?!”

Em 2009, existiam 48 blocos espalhados pela ilha de São Luís, em três municípios: São Luís, São José de Ribamar e Paço do Lumiar. Para melhor pesquisá-los, a Coordena-

ção do INRC, em conjunto com toda a equipe, dividiu a ilha de São Luís em 6 áreas de abrangência, conforme o quadro abaixo:

| Área | Blocos | Abrangência (Bairros) |
|------|--------|--|
| 1 | 13 | Centro, Lira, Belira, Vila Bessa, Madre Deus, Goiabal, Codozinho |
| 2 | 9 | Monte Castelo, Liberdade, Camboa, Diamante. |
| 3 | 7 | Outeiro da Cruz, Alemanha, Ivar Saldanha, Caratuiua, João Paulo, Bairro de Fátima. |
| 4 | 3 | Vila Embratel, Anjo da Guarda. |
| 5 | 9 | Habitacional Turu, Cohab Anil, Cohatrac, Parque Vitória, Cruzeiro do Anil,. |
| 6 | 6 | Cidade Operária, Jardim América, São Cristóvão, Maiobão, São José de Ribamar |

Essa divisão proporcionou uma melhor distribuição das visitas dos estagiários aos locais de atuação dos BTMs, principalmente quando estes iam fazer as entrevistas estruturadas e semiestruturadas para melhor compreensão do fenômeno cultural, tendo que classificar suas relações sociais, o “*modus operandi*”, com os integrantes do grupo e com a própria comunidade, e com as organizações culturais da região.

Dessa forma, a análise será conduzida por meio de observações e documentos recolhidos no campo de ação,

além das entrevistas estruturadas e semiestruturadas, por isso sua condução será apoiada nas visões qualitativas, levando-se em consideração todos os fatos que estarão relacionados à prática dos BTMs, como sugere Clara P. Coutinho (2006, p.5), da Universidade do Minho, quando afirma que “os estudos qualitativos abrangem todas as situações em que a preocupação do investigador se orienta para a busca de significados pessoais, para estudos de interações entre pessoas e contextos, assim como forma de pensar, atitudes e percepções”.

Para Coutinho, “ao invés da metodologia quantitativa preocupada na obtenção de medidas sistemáticas e testes rigorosos de hipóteses, a investigação qualitativa associa-se a métodos de observação naturalística, a estudos de caso, a etnografia” (p. 5), que pode conduzir, segundo ainda essa autora, a métodos que obtenham dados narrativos em que o investigador é quem faz de seu olhar “o “instrumento de medida” do estudo e em que o objetivo da pesquisa é o de conseguir uma visão holística do fenômeno em estudo (Dezin & Linclon, 1994)”.

Outro autor que concorda com a eficácia da investigação qualitativa é João Amado (2013), no “Manual de Investigação Qualitativa em Educação”, publicado pela Universidade de Coimbra, ao afirmar que aposta “na construção de um texto que ajude os seus leitores a empenharem-se num

processo investigativo de natureza qualitativa”, pois, segundo ele, é em termos de estratégia geral, de técnicas de recolha e de análise de dados, que se “formula o desenho de um plano de investigação adequado ao problema formulado e que patenteie preocupação pela validação da mesma e pelos aspetos éticos em jogo”.

Este estudo foi idealizado com o intuito de perceber como ocorrem as relações entre os grupos dessa categoria cultural, especialmente os grupos de Blocos Tradicionais do Maranhão (BTMs) - registrados ao longo dos últimos 80 anos, ou seja, desde o final da década dos anos de 1920 do século passado à segunda década do século XXI, por gestores e agentes sociais atuantes na comunidade, com as organizações públicas e privadas do Estado do Maranhão e, ainda, identificar quais as estratégias destes grupos populares para se gerenciar e se expandir no meio cultural da região metropolitana da capital maranhense.

A partir dessa contextualização e para investigar essa linha de interesse, pretende-se enquadrar o objeto em estudo no paradigma interpretativo, em um método fenomenológico, a partir de uma investigação qualitativa. A prática cultural da cidade de São Luís pode ser considerada um fenômeno social, político e histórico *sui generis* no contexto cultural brasileiro, principalmente pelo grau de dependência que existe entre os grupos culturais e os integrantes dos poderes muni-

cipal e estadual, que criaram, ao longo dos anos, uma estratégia de dependência muito grande, que, em contrapartida, provoca uma espécie de submissão dos gestores dos grupos e demais equipamentos administrativos³⁰ de relacionamentos sociais da região.

Percebe-se que muitos fatores parecem contribuir para fortalecer as convergências do discurso identitário baseado nas expressões locais, uma vez que no Brasil existem modelos hegemônicos de carnaval (Araújo, 2008; Silva, 2015)³¹ que serviram de referencial hegemônico para serem copiados pelos demais centros urbanos do país, estando entre eles as cidades do Rio de Janeiro, Salvador e Recife, que se tornaram grandes centros difusores de modelo de desenvolver a manifestação momesca, levando-se em consideração os aspectos de rentabilidade econômica, política e simbólica, enquanto festas e produtos de entretenimento, como será abordado mais à frente.

Essa afirmativa reforça o discurso identitário das localidades, como reforça Araújo (2008):

³⁰ Entende-se por “equipamentos administrativos” a estrutura existente e disponibilizada pelos poderes públicos e privados atuantes no meio social da cidade ou do estado, neste caso, em São Luís do Maranhão.

³¹ Antonio Eugênio Araújo Ferreira (Eugênio Araújo) e Fábio Henrique Monteiro Silva são dois investigadores maranhenses do campo das Ciências Sociais que dedicaram seus estudos ao carnaval local, direcionados às escolas de samba.

O discurso identitário incrementa-se com os investimentos oficiais na área do turismo cultural, como forma de geração de divisas em muitas cidades brasileiras, com destaque para as capitais do nordeste, onde os agentes locais começam a organizar suas atividades em função do calendário turístico, baseados na idéia de cultura como expressão de uma identidade regional distinguível. O regionalismo professado hoje por muitos agentes culturais nordestinos tem relação direta com o sucesso de outros movimentos culturais como a tropicália (Salvador/Rio, 1970), o renascimento do frevo e do forró (Recife/Olinda, Campina Grande/Caruaru/João Pessoa/Fortaleza, 1980) e o *mangue-beat* (Recife/SP/europa, 1990). Em muitas cidades os agentes culturais seguiram o exemplo, buscando em seu próprio repertório cultural, produtos “originais”, que os diferenciasses, na tentativa da construção de uma identidade cultural “única e irrepetível”, capaz de atrair pelo ineditismo, a atenção da mídia e dos turistas. (Araújo, 2008, p. 6)

A questão sobre nacionalismo e regionalismo identitário com profundidade é abordada por Eric Hobsbwan (1990), na obra “Nações e nacionalismo desde 1870”, e Otávio Iani (1997) em “A era do Globalismo”, nas quais clarificam essa temática como procura de tesouros perdidos no fundo do mar, cabendo ao investigador encontrar os caminhos por onde andar. Na cidade de São Luís, a teoria da dependência ganha fôlego com ingerência do poder público, que sempre fez gestões para deixar os grupos atrelados a si, talvez seja por isso que o sociólogo maranhense José Ribamar Caldeira (1976) tenha tido a lucidez de defender essa tese, definindo-a como sendo

herança do passado³², afirmando que “As estruturas dependentes não podem ser concebidas como meramente reflexas: ao contrário têm uma dinâmica própria dentro dos limites definidos pelas relações de dominação” (Paper, p. 06-09).

Em sua reflexão, Caldeira (1976) defende a tese de que o capitalismo dependente estabelece conexões entre os

³² A dependência é um sistema herdado do passado colonial... as sociedades periféricas passaram a engendrar e a desenvolver processos sociais cuja explicação se encontra intimamente vinculada à sua situação de dependência. Diversamente do período colonial, quando eram fornecedoras de matéria prima, a transformação das ex-colônias (sociedades periféricas) passou a se relacionar à incorporação de elementos exógenos, produzidos nas ex-metrópoles, engendrando novas formas de dependência, em que a periferia jamais pode dinamizar autonomamente os seus processos produtivos, sem alterar o caráter estrutural da dependência. Entretanto, a Teoria da Dependência procura investigar as contradições geradas por esse fenômeno, evidenciando que a relação dominação-subordinação, possui aspectos mais complexos. (Caldeira, 1976, paper, pp. 06-09). O modelo da “Teoria da Dependência” forjado pela escola de sociologia sul-americana a partir dos anos 1960 congregava estudiosos de vários países latinos na explicação do subdesenvolvimento das economias locais frente às grandes potências hegemônicas: “Era impossível esconder a evidência de que se considerava a sociedade moderna, que nascera na Europa e se afirmara nos EUA, como ideal a alcançar. (...) Na década de 1950, a Teoria do Desenvolvimento alcançou seu momento mais radical e ao mesmo tempo mais divulgado por intermédio da obra de W. W. Rostow, que definia todas as sociedades pré-capitalistas como tradicionais. Apesar de seu primarismo, esse modelo prevalece na cabeça dos cientistas sociais contemporâneos e continua orientando pesquisas e projetos de desenvolvimento, apesar de seu ponto de partida – a sociedade tradicional – ter se tornado mais diversificada e a ideia de sociedade afluenta ter caído do pedestal. A Teoria da Dependência representou um esforço crítico para compreender as limitações de um desenvolvimento iniciado num período histórico em que a economia mundial já estava constituída sob a hegemonia de enormes grupos econômicos e poderosas forças imperialistas, mesmo quando parte delas entrava em crise e abria caminho para o processo de descolonização”. (Santos, 2000, p. 16).

mais variados setores das sociedades inclusivas, gerando ao mesmo tempo subdesenvolvimento econômico, social, cultural e político. Apesar de todos esses fatores, que podem ser considerados negativos, existe na região uma diversidade de manifestações culturais muito significativas e originais, que transformam a região metropolitana da capital maranhense num espaço diferenciado, pulsante e rico em expressões culturais³³.

Esse fenômeno de dependência e vínculos aos poderes políticos e privados constituídos do Estado do Maranhão, por um lado é visto por uma parcela da população como estratégia - totalmente naturalizada - para que os gestores consigam viabilizar suas “brincadeiras”³⁴, que, no universo cultu-

³³ Em São Luís, a década de 1990 representou o esforço de “resgate” de tradições antigas que estavam em vias de desaparecimento, bem como a criação de novas tradições com a marca da “cultura folclórica popular”; ambas passaram a gozar dos patrocínios públicos que instauraram uma política de monopolização das festas juninas, também criticada por alguns agentes culturais por onerar os cofres públicos. Ou seja, o dinheiro antes investido no carnaval e nas escolas de samba migrou para o São João e os grupos folclóricos, especialmente os de bumba-meu-boi. Outros agentes culturais envolvidos com as escolas passaram a organizar folguedos juninos como forma de obter acesso aos recursos públicos e ao reconhecimento da mídia. Fazer escola de samba não possibilitava mais isso. São muitos os artistas (compositores, cantores e carnavalescos) antes ligados ao mundo do samba, que hoje atuam nos grupos folclóricos. (Araújo, 2008, p. 8).

³⁴ “Brincadeira” é a denominação conceitual das várias manifestações culturais da localidade. Sugere-se que esse termo dispensa a formalização jurídica do grupo que a pratica para que exista. Assim, essa exigência começa a ocorrer na cidade de São Luís somente a partir das duas últimas décadas do século passado, quando os responsáveis pelos grupos culturais foram sendo aos poucos

ral maranhense são sinônimos da manifestação cultural, seja em qualquer categoria que ela seja praticada e, por outro lado, a manifestação ou “brincadeira” cultural pode atender a um pedido originado por parentes mais idosos (pai, mãe, tios, padrinhos, etc) e personalidades da região que tem o poder de interferir nas decisões internas e externas do campo familiar e comunitário, ou por meio de solicitações de espíritos cultuados nas religiões afro-brasileiras (voduns), oferendas aos santos da igreja católica, pagamento de promessas, manutenção de tradição familiar, comemoração de datas festivas ou outra situação particular.

Independente da vertente que o ato do fazer cultural do grupo esteja inserido, percebe-se a carência, no campo organizacional dessas estruturas sociocomunitárias, de práticas inovadoras e empreendedoras que levem os grupos a uma sonhada autonomia administrativa, fatores que impedem os gestores de terem uma postura mais profissional e mais sintonizada com a realidade do mercado competitivo da atualidade, considerando que os vícios e estigmas culturais praticados no passado ainda estão muito presentes na praxe contemporânea.

obrigados a ter formalização jurídica para poderem receber apoios do poder público, processo esse que obteve muita resistência pela pouca qualificação dos gestores dos grupos. Todavia, com pressões do Ministério Público, aos poucos a maioria dos grupos existentes foi se adequando, caso contrário, não recebiam o apoio financeiro concedido pelo poder público.

Uma melhor compreensão de como foi desenvolvido o INRC dos BTMs pode ser percebida com os relatos coletados pelos pesquisadores e estagiários que trabalharam no referido inventário, por isso é chegado o momento de lançar mão da história oral, em seus três aspectos principais, conforme aponta José Meihy (1996), na obra "Manual de história oral", pois esse INRC é baseado, sobretudo, no testemunho dos praticantes da referida manifestação.

Os aspectos apontados por Meihy são: história oral da vida, quando se tratava de investigar a contribuição pessoal de um determinado compositor ou integrante do grupo investigado, como sua relação com as escolas e o público; história oral temática e tradição oral, quando o que se procurava era origem e os agentes de criação e disseminação do gênero samba-enredo em São Luís³⁵, considerando-se, sobretudo, que os BTMs produziam uma variante musical do samba com cadência mais lenta³⁶.

³⁵ Como os aspectos apontados por Meihy se encaixam perfeitamente na análise que pretende operacionalizar, o método utilizado na referida análise foi o da entrevista estrutura e semiestruturada, ou diretiva, realizada com integrantes de grupos BTMs.

³⁶ Essa cadência lenta ainda é cultuada, mesmo porque os BTMs tem o hábito de trazer para essa cadência mais lenta sucessos de outros gêneros musicais que previamente são escolhidos para compor o repertório do grupo. Mas, a batida que determina a cadência tem se tornado mais acelerada, fato atribuído aos recursos sonoros que evoluem progressivamente nos tempos atuais.

6. RELATO ORAL DE UM ATOR PARTICIPANTE



Olegário de Carvalho Gama Neto, um dos fundadores do BTM "Os Velhinhos Transviados", em 1962 - Foto: Euclides Moreira Neto

Para melhor se perceber estas relações entre o passado e as práticas atuais dos grupos populares maranhenses, vamos decupar objetivamente algumas respostas de entrevistas recolhidas durante o INRC dos BTMs, concedidas à pesquisadora Flávia Andressa Oliveira Menezes, que, a rigor, são pérolas, como o canto das sereias que emergem do fundo do mar, sugeridas por Hosbsbawn (1997) ao afirmar

que os grupos em investigação neste estudo são tradições inventadas.

Com base nesses depoimentos concedidos à equipe do INRC, relata-se o que revela um dos mais emblemáticos gestores de BTMs maranhenses, que teve intensa atuação nas décadas de 1960, 1970 e 1980 no campo carnavalesco local: Olegário de Carvalho Gama Neto³⁷, um dos fundadores do grupo “Os Velinhos Transviados”, do bairro da Liberdade, surgido no início dos primeiros anos da década de 1960.

Merece esclarecimento o fato de que foram adotados alguns critérios para ressaltar as respostas do militante cultural Olegário Gama Neto. Por exemplo, nas respostas em que se aplica o método de citação indireta e nas citações diretas foi utilizada a tradução fiel de suas respostas, inclusive com erros de concordâncias, pois isso revela o grau de instrução do mesmo; em alguns momentos foram abertos parênteses e colocadas explicações, em letra itálica, conforme nosso entendimento empírico, para facilitar a percepção do leitor; ao final, quando há uma espécie de *ping-pong* nas perguntas e respostas, identifica-se os dois atores (entrevistadora e respondente) como pergunta e resposta.

³⁷ Olegário de Carvalho Gama Neto, nasceu em 17.Jul.1944. Em 1962, com alguns amigos, fundou o BTM “Os Velinhos Transviados”. Atualmente já está aposentado, mas, quando estava na ativa, era funcionário público.

Perguntado sobre sua ligação com os BTMs, Olegário respondeu:

Olha nós temos ligação com o Blocos Tradicionais desde 62, ano em que nós montamos uma brincadeira e colocamos o nome dos “Velinhos Transviados” e finalmente nós paramos em 88, mas ficou essa ligação com os blocos, fiz muitas amizades e eles se identificam muito comigo, o pessoal de bloco se identificam muito comigo. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Durante a sua entrevista, Olegário Gama Neto confirma a informação de que as manifestações populares em épocas passadas eram manifestações da periferia. Enquanto isso, os BTMs eram grupos considerados “brincadeiras da elite ou das classes mais abastadas da sociedade”, por isso essa manifestação só era registrada nas áreas centrais da capital maranhense, como afirma abaixo:

(...) numa roda de cerveja, aí surgiu a idéia, aí eu convidei uns dois amigos para botar o bloco que era exclusividade só do Centro, não tinha pra outro bairro. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Mais à frente, Gama Neto revela que a motivação de ter criado o BTM “Os Velinhos Transviados” ocorreu simplesmente pela vontade de criar uma opção de lazer para sua região, afirmando que “foi uma vontade de brincar, uma vontade de brincar, aí a gente botou o bloco, pra brincar” (Idem).

O entrevistado revela ainda que o grupo surgiu com 26 componentes, mas só uns 20 tocavam tambores e os demais instrumentos, os outros eram “balizas³⁸”: “nem todos tocavam, não; tinha aquele que a gente chamava “baliza”, que era só pra pular na frente” (grifo do autor).

Em outro momento, Menezes questiona Gama Neto se houve muita modificação na forma de tocar ou dançar no grupo - tendo como período referencial a fundação do seu grupo “Velinhos Transviados”, em 1962, até o encerramento de suas atividades, no ano de 1988. O respondente forneceu a seguinte informação:

Não, até quando os Velinhos saíram só mudaram os tambores... porque os tambores eram pequenos na época da fundação. Até nos anos 70, mais ou menos (...) os tambores eram pequenos (...), eram afinilados e eu não me lembro quando foi que mudou pra esses tambores maiores, tambor grande. Mas, o ritmo até quando saímos, o ritmo era o mesmo, sem ter nenhuma mudança. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Quando se questiona o entrevistado se, em relação aos grupos atuais, houve alguma mudança na forma de tocar

³⁸ Na cultura maranhense e nas regiões norte e nordeste do Brasil, “Balizas”, nas paradas cívicas, assim como nos desfiles estudantis alusivos às comemorações da Independência do Brasil – 7 de setembro – são dançarinas ou dançarinos que evoluem com graciosidade, postando-se na frente de um pelotão, levando símbolos da Instituição promotora do desfile, ou levando ainda símbolos da pátria brasileira, como bandeiras ou brasões.

e dançar, Olegário Gama Neto se posiciona afirmativamente, sem deixar brechas para dúvidas, afirmando que houve “Mudanças e muita...” deixando subentender que tudo está “muito acelerado”. Na verdade, o respondente critica o aceleramento da batida dos tambores, que, segundo ele, interfere na cadência musical considerada tradicional. Diz ele:

“... o ritmo coloca muito acelerado. Hoje quem é acostumado com bloco tradicional, não sabe se é o bloco tradicional ou se é o axé da Bahia”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Olegário Gama Neto é solicitado para tocar um samba à moda antiga e ele se apoia na memória e na saudade, afirmando que:

Ah, sem instrumento é impossível. Mas eu lhe garanto que era muito lento (...) era um samba muito cadenciado. Hoje não se vê mais cadência em bloco tradicional. É aquela zuada danada, é um bate bate, que a gente não sabe o que eles tão batendo, nem ritmo a gente consegue entender nesses blocos tradicionais. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora pergunta ao respondente se o ritmo era idêntico ao ritmo do grupo “Os Fuzileiros da Fuzarca” ou se era mais lento, tendo sido obtida a seguinte resposta: “Não. Os fuzileiros é outra coisa, já é uma batucada. O ritmo do bloco não, o ritmo do bloco é outra coisa”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014). Na se-

quência da entrevista, o respondente revela que “eu tocava de acordo com a necessidade, pegava instrumento de acordo com a necessidade”, ou seja, ele era uma espécie de coringa, pronto para desenvolver qualquer atividade dentro do bloco, independente de função.

Sobre a organização do BTM “Os Velhinhos Transviados”, o respondente revela que havia uma estrutura formada por uma diretoria composta por presidente, vice-presidente, tesoureiro, vice-tesoureiro, secretário, 1º secretário, 2º secretário, 3º secretário. Ele revela ainda que o grupo tinha também o diretor de divulgação (comunicação).

Referente ao levantamento de recursos financeiros para custear a produção artística do grupo, Olegário Gama Neto revela que esse assunto era discutido primeiramente em reuniões, mas depois:

(...) nós fazíamos bingo, fazíamos festa, para angariar dinheiro porque nessa época a ajuda que nós recebíamos da Prefeitura, muito mal dava pra comprar tinta para pintar os tambores, diferente de hoje. Hoje tá mais, o bloco, tá profissionalizado. Então nós começávamos a nos reunir em dezembro e o ensaio começaria no primeiro sábado do ano. No primeiro sábado do ano é que nós começávamos a ensaiar... Hoje já tão começando em junho, não sei porque?. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Perguntado sobre como eram realizados os ensaios do bloco, o respondente revela que: “Nos ensaios na época

nós não éramos obrigado a ter samba no bloco (...)”, durante a resposta, Gama Neto esclarece que, antigamente nos concursos, não havia julgamento de letra de samba, por isso não era necessário se ter samba exclusivos como ocorre nos concursos contemporâneos, em que os grupos são obrigados a apresentar um samba tema, inspirado no enredo escolhido.

Na sua resposta, o respondente revelou que quem criou o item letra de samba nos concursos oficiais em São Luís foi o ex-presidente da Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR), José Figueiredo, nos anos 70 ou 80, sem precisar a data correta. Afirmou ele: “eu não me lembro se foi 1976, eu sei que começou nele, mas anteriormente não tinha letra, nós cantávamos os sambas populares”.

Durante a conversa, o respondente revela que os grupos não eram obrigados a terem samba próprio, mas quando essa exigência começou a valer, os compositores da terra eram convidados a compor de acordo com o tema do bloco. A exigência dos grupos apresentarem um samba tema – como é denominado até hoje nos concursos contemporâneos realizados na capital maranhense – tornou-se uma medida de inovação no momento em que foi implantada, fazendo surgir mais um item que possibilitasse pessoas da comunidade a interagir com os BTMs – os compositores.

Em relação aos “Velhinhos Transviados”, Olegário, se fixando no item letra de samba, destaca que os composito-

res se inspiravam no item fantasia para realizar os sambas dos grupos. O entrevistado relaciona como principais compositores de seu grupo, os nomes de Oton Santos, Hamilton Rayol e Escrete. Sobre Escrete, ele diz que: “Escrete foi nosso compositor e foi campeão por diversas vezes. Escrete foi campeão conosco”. Depois ele revelou que: “E o último ano que nós estivemos quem foi nosso compositor foi... (...) Luis de Nazaré Bulcão”, e, segundo o informante, o tema foi “Mãe África”. Disse ainda Olegário que “quem colocou a melodia foi Tonho... Tonho da escola de música Dó,ré,mi”.

O entrevistado, referindo-se à escolha do tema, disse: “(...) Nós tínhamos era o tema. Esse tema era escolhido pelo estilista Francisco Coimbra (...) eu faço questão de colocar estilista”. O entrevistado revelou que a escolha do tema dos Velhinhos Transviados “Sempre foi Francisco Coimbra” quem escolhia. Para Olegário, essa escolha era fundamental, pois tudo girava em torno dela, por isso esclareceu o respondente: “ele fazia a fantasia. Ele nos dava o desenho e aí nós levávamos o desenho para o compositor e o compositor fazia a letra e depois falava pro músico, que é Antônio”, enfim, tudo era a partir da fantasia, inspirada no tema escolhido pelo estilista Francisco Coimbra. Assim, segundo ele, todo ano o grupo tinha uma roupa diferente.

É curioso observar que o entrevistado não fala em enredo, deixando transparecer que a fundamentação do tema

estava explícita no desenho do estilista que o concebeu. Na verdade, o enredo era o item mais desenvolvido pelas escolas de samba, considerando a necessidade do desenvolvimento mais aprofundado do enredo, uma vez que era necessária a criação de várias alas, assim os BTMs têm uma fantasia mais objetiva à medida que quase sempre tudo tem que ser traduzido em uma ou duas fantasias, comportando mais elementos de leitura simbólica, a partir desses elementos reunidos.

Foi solicitado que o arguido fizesse um paralelo entre as fantasias de ontem e de hoje, referente a diferenças, tendo sido dada a seguinte explicação: Tem muita diferença: hoje tem muito luxo. Naquela época tinha luxo. Já tínhamos luxo, mas hoje tá muito mais, o nível do bloco cresceu muito (...). A entrevistadora questiona o respondente se antigamente todos os blocos seguiam um mesmo padrão de vestimenta, com calça e camisa, ou se havia outras opções como fofão e macacão. Gama Neto respondeu que:

“(...) teve uma época que os blocos... (...) os blocos usavam só fofão, fofão. Depois os Vira lata e os Conscientes estilizaram: colocaram uma roupa diferente na avenida e perderam pros Vigarista, que vinha com uma fantasia de “amigo da onça”, fofão: fofão. Um fofão mais justo. Não é aquele fofão estardalhaço não. Fofão bem justo. E daí começou a mudança... (...) apareceu também “Os Conscientes”, “Os Mal Encarados” acharam de sair... Aí apareceu “Os Tarados” já com uma fantasia também luxuosa. Aí parou, aí voltou

o fofão, aí começaram fofão, fofão, fofão. Em 1977 “Os Velhinhos...” meteu o luxo na avenida, aí fomos campeão com “Príncipe Indu”. De 1976 pra cá aboliram de vez o fofão”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora quis saber se havia alguma diferença entre o ritmo dos “Velhinhos Transviados” com o ritmo de “Os Vira Latas”, tendo obtido o seguinte comentário: “Não, não tinha diferença não, não era só com “Os Velhinhos Transviados”, quase todos aqueles blocos da época, não tinha diferença”. A resposta do entrevistado sugere que havia uma padronização musical praticada pelos grupos de BTM – padronização que é caracterizada pela cadência lenta.

Prosseguindo, a entrevistadora Flávia pergunta a Gama Neto se ele consegue identificar quando começa a mudança do ritmo cadenciado para o ritmo mais acelerado, como é hoje. O respondente deu a seguinte resposta: “(...) Eu acredito que começou a mudar no ano de 90... 90, 91, começou. Da década de 90. Na década de 90 eu comecei a sentir a mudança”.

Na mesma linha de raciocínio, a entrevistadora pergunta: “O Senhor consegue pensar por que mudou?”. “O senhor já se fez essa pergunta e encontrou alguma resposta?” O entrevistado respondeu:

“Eu já conversei muito com eles... (*referindo aos participantes de BTM*). É porque eles adotaram a batida da retinta, que é um cérebro do bloco. Eles adotaram uma batida diferente, cheia de muito breque [sic.] e o contratempo. O contratempo tem uma batida em que a pessoa sempre descansa o braço. Bate descansando o braço... e agora não. Eles batem sem parar, não querem escutar nem a letra do samba, não sabe nem o que o bloco tá cantando, só se preocupam em bater, bater, bater e com isso acelera. Aí o bloco começou a tocar esse ritmo acelerado, acelerado, acelerado e cada vez que se vê é isso. Tem bloco que já lutou pra diminuir o aceleração, inclusive “Os Tremendões” já está conseguindo, já está mais lento do que era a cinco anos atrás. Eles tão achando que o ritmo tá diferente e tá fugindo a tradição”. (...) se não abrir o olho vai acabar ficando que nem escola de samba. Nas escolas de samba, já ouviu falar? (*referindo-se ao ritmo do samba enredo*) fizeram um ritmo diferente... (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora pergunta:

- Como é que foi isso?

Olegário Gama Neto responde:

“Olha eu não tenho certeza, eu acredito que juntamente com esses cadetes... (*pensativo, corrige seu ponto de vista*) hoje você vê famílias tradicionais, como você vê hoje, pessoas com poder aquisitivo bem elevado, brincando em escola de samba, hoje. Naquela época você não via, naquela época brincadeira de escola de samba, brincadeira de bumba-meu-boi era coisa pra pobre”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora pega a deixa da resposta e comenta que o bloco “Os Vira Latas” era um bloco da sociedade, composto por pessoas da elite. Neste ponto Gama Neto complementa o raciocínio, afirmando que:

Justamente. Eu não vou dizer por segurança que foi isso. Eu tenho as minhas dúvidas. Eu penso que foi... Eles não querendo se infiltrar em escola de samba, que era coisa pra pobre, então botaram o ritmo lento pra sociedade... (*referindo-se ao BTM “Os Vira Latas”*). Botaram o ritmo lento pro pessoal da sociedade militar. Eu penso que foi... Não to afirmando. Não sei se isso que to dizendo é verdade. Esse é um pensamento meu. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora comenta que ainda hoje há muitas divisões no meio social e o respondente complementa o raciocínio, afirmando que:

“Ainda tem. Até hoje ainda tem. O pobre é o pobre e o rico é o rico, essa que é a verdade. O pobre quando que falar com um pobre, fala. O rico quando que falar com um pobre, é pra botar pra trabalhar e é isso, tudo é diferente. É a água e o vinho... é totalmente diferente. Então eu penso que - segundo minha dedução é que - Eles não querendo se infiltrar em escola de samba, botaram o bloco pra poder se divertir no carnaval (*referindo ainda ao bloco “Os Viram Latas”*). Hoje não, hoje não, a já sociedade participa do “Bumba Meu Boi”, participa da Escola de Samba, já tem essa mistificação aí (*referindo a mistura de classes nos folguedos dos pobres*). (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistada retoma a temática do figurino, perguntando como eram confeccionadas as fantasias. Ela coloca duas opções: quem costurava as roupas era cada brincante ou havia uma pessoa específica para executar esta tarefa? O entrevistado esclarece:

“Não. nós tinha 3 pessoas, as vezes 4 costureiras trabalhando em nosso ateliê. Tinha uma casa que sempre nós deixávamos pra fazer a fantasia (...) Hoje o componente sai de casa fantasiado. Naquela época não. Eles se fantasiava [sic.] na sede. O publico só ia ver o bloco. Só ia ver a fantasia do bloco no dia do desfile quando ele saía da sede”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora pergunta:

- E como era esse desfile? Onde acontecia?

Olegário Gama Neto responde:

- Olha, nós tivemos diversos lugares pra desfilarmos: nós desfilamos na João Lisboa, na Deodoro, no Anel Viário, aqui debaixo do anel viário do Monte Castelo...

A entrevistadora pergunta:

- Ali debaixo daquele viaduto?

Olegário Gama Neto responde:

- É, debaixo do viaduto. É ali, nós fizemos por um ano, eu posso até dizer o ano: foi no tempo de Figueiredo, lá da

MARATUR... e onde mais? (*pergunta a si mesmo e responde*) Não me lembro. Temos uma recordação muito boa do último ano do carnaval da João Lisboa, fomos nós que ganhamos... foi em 80, último ano do carnaval da João Lisboa, foi em 80. O último ano do carnaval da Deodoro foi em 88, fomos nós que ganhamos. Então nós temos essa recordação muito boa né?

A entrevistadora aproveita a brecha e retoma a pergunta referente a itens em julgamento, só que na pergunta ela utiliza o termo categoria.

A entrevistadora pergunta:

- E quais eram as categorias em julgamento? Hoje se julga alegoria, evolução, música, né? Naquela época havia todas essas categorias?

Olegário Gama Neto responde:

- Tinha, tinha, tinha todo ano tinha... fantasia, destaque, desfile (...) antes de Figueiredo não tinha esses itens. Figueiredo foi quem criou esses itens. Assim, fantasia sempre teve. Mas o Figueiredo criou desfile, criou evolução, criou outro... (*tenta lembrar*) parece que tiraram, não sei... criou letra de samba, que também não tinha. Isso quem criou foi Figueiredo quando tava na MARATUR.

A entrevistadora pergunta:

- Isso na década de 80?

Olegário Gama Neto responde:

- Não, na década de 70.

A entrevistadora pergunta:

- Antes era só uma categoria geral: o melhor?

Olegário Gama Neto responde:

- Era no todo (*referindo-se ao conjunto da obra, como “evolução e conjunto”*).

A entrevistadora pergunta:

- O senhor lembra o nome de alguns grupos que concorriam também?

Olegário Gama Neto responde:

- Há, lembro sim, todos eles saem ainda: “Vigarista”, “Versáteis”, (...) o “Príncipe de Roma”, era dessa época; “Os Foliões”. Já de [?] (*tenta lembrar*) dessa época mesmo, é só “Os Vigaristas”.

A entrevista continua. Neste ponto, a entrevistadora indaga o entrevistado sobre os locais em que o seu grupo desfilava, independente do desfile oficial. O respondente dá a seguinte resposta:

“Nas casas, nas casas que nós éramos convidados a fazer nossa apresentação. Nas casas de componentes, porque podíamos ir. Porque nós tínhamos o quê? 25 pessoas, 30 pessoas. Hoje um bloco tem cento e poucas pessoas. Não tem como uma pessoa chamar pra sua casa porque a despesa é muito grande. A não ser quando ele tem uma situação econômica muito boa, aí tá bem, mas, é muito difícil”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora pergunta se os convites para apresentação naquela época implicavam a concessão de alguma remuneração ao grupo (*referindo-se aos cachês artísticos*)?

Olegário Gama Neto responde:

- Não, não, não... nós ganhávamos só o quê? Refrigerante, uma farofa, uma coisa pra enganar, né?

A entrevistadora complementa a resposta:

- Um lanche.

Olegário Gama Neto responde:

- Era. Um lanche, essa que é a verdade. Era um lanche.

A entrevistadora pergunta:

- O senhor falou que vocês faziam bingos para arrecadar dinheiro. Além dos bingos, quem participava dos mesmos, costumavam fazer cota para comprar o material que faltava?

Olegário Gama Neto responde:

- Não, porque tudo era comprado pelo componente.

A entrevistadora pergunta:

- Cada um era responsável por arcar com suas coisas?

A pergunta é importante porque esclarece as relações entre gestores dos grupos de antigamente e os grupos atuais. Para clarificar melhor a questão, quando se fala em antigamente, trata-se de antes da década de 1990 e quando se fala em grupos atuais, entende-se depois dos anos de 1990. Assim contempla-se o período em que o BTM “Os Velhinhos Transviados” existe de direito e de fato, no interstício de 1962 a 1988 – pois esse grupo fez seu último desfile em 1988. Então, Olegário Gama Neto responde:

“Ah, sim, cada um. O que é diferente hoje? Hoje um componente chega num bloco ganha tudo, e as vezes ainda quer remuneração, ainda quer remuneração, incrível... Na minha época não. componente comprava tudo, nós não tínhamos a ajuda que tem hoje. Hoje o bloco passa o ano todo ganhando dinheiro. Na minha época não. Recebíamos uma pequeníssima ajuda da Prefeitura, então o componente tinha que comprar. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora pergunta:

- E os instrumentos eram fabricados pelos próprios brincantes?

Olegário Gama Neto responde:

- É *(confirmando que os instrumentos contratemplos eram fabricados pelos brincantes)*. A gente comprava o agogô, a retinta... a gente comprava, era o ganzá. Eram fabricados por nós os instrumentos grandes... o ganzá era de inox, não é? *(referindo-se ao material industrializado utilizado para fabricar o ganzá, que impedia sua fabricação manufaturada ou artesanal)*.

A entrevistadora pergunta:

- Qual era o material utilizado na fabricação dos tambores (contratemplos)?

Olegário Gama Neto responde:

- Compensado. Esse nós mesmos é quem fazíamos e cobríamos com couro de bode.

A entrevistadora pergunta:

- Era no mesmo sistema de tarraxas?

Olegário Gama Neto responde:

- Tarraxa, era a mesma coisa. Tarraxa, sempre foi.

A entrevistadora pergunta, sem concluir a frase, pois o entrevistado responde antes da conclusão.

- E pintado de acordo com....

Olegário Gama Neto responde completando a frase da entrevistadora:

- De acordo com o tema.

A entrevistadora pergunta:

- Certo. E como é que vocês faziam para escolher quem ia participar do grupo? Bastava querer, ou não?

A resposta do entrevistado, um pouco truncada, tenta clarificar que os componentes, quando apresentavam um candidato, o faziam porque tinha alguma qualidade. Segundo o respondente, os candidatos não podiam ser mau-caráter ou pessoas complicadas que fossem levar dor de cabeça para o grupo. Eis a resposta de Olegário Gama Neto:

- Não, não, não, não... É claro que não se podia ficar só porque é um conhecido... (...) era preciso que uma pessoa fosse apresentada por outro componente. Então ele não ia levar qualquer pessoa (...), ele não ia levar um mau-caráter, porque ele sabia que não ia ser aceito. Então os candidatos a entrar no bloco eram as pessoas já conhecidas que não ia dar dor na cabeça. Graças a Deus nós nunca tivemos esses problemas com componente não. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Na sequência da entrevista, Gama Neto revela que o seu grupo nunca teve problemas de separação de integran-

tes provocada por brigas. Baseado nesta informação, ele comentou que:

“(...) nós nunca tivemos essas dificuldade que hoje eu vejo nos blocos. Componente dizer num ano: Ah, esse ano eu vou sair em tal bloco, e para o ano eu vou sair em tal bloco... Não isso nunca aconteceu com a gente, não. Nós nunca nos enfrentamos, nunca enfrentamos esse problema. Quem era velhinho, era velhinho mesmo e se não pudesse sair esse anos, ele não saía em outro bloco”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Essa revelação de Gama Neto demonstra que havia entre os componentes dos BTMs uma fidelidade pessoal de seus membros para com o grupo, apesar dele afirmar, com preocupação ou tristeza, que atualmente há um remanejamento muito intenso de brincantes participantes dos grupos sem o compromisso de fidelidade. Para ressaltar essa afirmativa, Olegário diz que tem brincantes atualmente que afirmam, sem nenhum comprometimento, que: “Ah, esse ano eu vou sair em tal bloco, e para o ano eu vou sair em tal bloco...” (Referindo-se ao “troca-troca” de integrantes nos grupos). Para o entrevistado, quando ele estava em plena atividade, a fidelidade ao grupo era coisa sagrada e levada a sério.

Pergunta-se ao entrevistado se havia uma sequência de músicas preestabelecidas para serem executadas nas apresentações e como era feita a escolha, obtendo-se a seguinte resposta:

“Não, não, não, nós ensaiávamos as músicas de sambas populares. Outros ritmos nós ensaiávamos e transformávamos em samba, em formato de samba lento, podia ser forró, podia ser marcha, nós transformávamos em samba, um samba lento, então tinha que ensaiar, depois que a gente sabia como cantar, a gente cantava na rua, cantava nas apresentações, nas casas...”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora pergunta por que os BTMs hoje em dia são chamados de blocos tradicionais. Ela pergunta ainda se havia alguma outra denominação para se referir aos blocos. A resposta de Gama Neto foi objetiva e seca:

- Não.

Diante dessa constatação, a entrevistadora contra argumenta e pergunta:

- Por que, às vezes, os blocos são chamados Blocos de ritmo? Não havia nenhuma outra forma genérica³⁹?

³⁹ Na gestão de José Figueiredo na MARATUR, quando se tentou normatizar os grupos carnavalescos para serem inseridos em programações oficiais e também para viabilizar a concessão de apoios financeiros e/ou pagamento de cachês, foi feita uma tabela classificatória das manifestações culturais do ciclo carnavalesco. Para diferenciar blocos organizados, de blocos de sujo, de charangas e blocos de ritmo (ou bloco de tambor grande) foi acrescentada a palavra “Tradicional” aos que usavam os tambores grandes (contratempos), levando-se em consideração também a cadência musical. Esse trabalho de classificação contou com a curandeiria do escritor Américo Azevedo Neto, que também confirma essa versão. Araújo, traz o Depoimento de Américo Azevedo no I Seminário de Carnaval, promovido pelo DAC/UFMA, em São Luís, em 2001, que clarifica esta questão:

– Isso aí não foi nada de mais, não tem nada a ver com um tipo de bloco ser mais tradicional que outro. Acho até que eu mesmo sou o responsável por esse nome. Nessa época (década de 1970) eu tinha um cargo de chefia na Secretaria de Cultura ou na MARATUR (órgão oficial de turismo que organizava o carnaval) e chegava muito dono de bloco querendo entrar na programação, receber verba, e eu tinha que dar uma ordem naquilo, separar por categorias e então foi criada essa classificação: Bloco Organizado, Bloco Tradicional, Charanga, etc. Mas nunca foi no intuito de dizer que um era mais importante ou mais tradicional que outro. Era só uma questão de organizar os tipos de blocos... (Araújo, 2014, no prelo, p. 21). Sobre essa questão Araújo reflete ainda que: “Mais uma vez ficou provada a arbitrariedade das classificações e mais um mito foi derrubado. Muitos representantes dos Blocos Tradicionais, presentes no evento, não concordaram com o depoimento, quiseram contrariar o próprio criador do termo, duvidaram dele, mas Azevedo teve que insistir: “– A culpa foi minha, fui eu que batizei assim...”
Vejam só: uma palavra gerando hierarquias, contentas e sentimento de culpa! O problema é que ao longo dos anos, os brincantes de Blocos Tradicionais internalizaram a ideia, propagada pela política oficial de cultura e pela mídia, de que eles carregam a “tradição carnavalesca mais importante do Maranhão”, inclusive no próprio nome. A suposição de que esse termo – Tradicional – foi usado apenas para diferenciá-los de uma série de outras manifestações causou mal-estar, isso abalava uma crença estabelecida e sobretudo questionava seu status superior”. (Araújo, 2014, no prelo, p. 21-22). O autor analisa um jogo de interesses entre BTM e escolas de samba iniciado nos anos 80, quando tentaram acabar com os desfiles carnavalescos e estabelecer critérios para a concessão de apoios financeiros para a produção dos grupos. Araújo completa seu raciocínio ressaltando que: A maior parte dos Blocos Tradicionais teve papel lamentável quando do ataque às escolas de samba: em vez de apoio incondicional às agremiações co-irmãs, eles se aproveitaram da situação para aumentar seu prestígio e aferir mais lucro, repetindo e engrossando a ladainha sobre o fim dos desfiles, mal sabendo que estariam dando um tiro no próprio pé. Já ficou provado que, em São Luís, o evento que mais chama público para a passarela é o desfile das escolas de samba, seja ele do nível que for.(...) Por isso os Blocos Tradicionais gostavam de “pegar carona”, entrando na programação no mesmo dia, mas antes das escolas. Isso causava transtornos e atrasos. Pois apesar de menores, os blocos são mais numerosos, divididos em 3 grupos. Quando sob a pressão das escolas, os dias de desfiles foram separados, os Blocos Tradicionais tiveram que encarar aqui-

Olegário Gama Neto responde com o mesmo “não”, mas desta vez fundamenta sua resposta. Ei-la:

“- Não. Nós chamava só bloco, bloco, bloco. Eu não me lembro qual o ano, não sei com certeza qual o ano que começamos chamar bloco tradicional. Por quê?
- Porque começamos a verificar que só tinha esses blocos em São Luís. Hoje não. Hoje já tem São Luís e tem São José de Ribamar, são dois municípios que tem bloco aqui no Maranhão. Eu ouvi dizer, um amigo meu falou, que lá no Rio de Janeiro tem uma turma de maranhenses que tem um bloco pra brincar, mas não é nada disso. É só brinca....” (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora quis saber se antigamente havia um interprete específico no bloco ou eram todos que cantavam.

Olegário Gama Neto deu a seguinte resposta:

- Não tinha sempre. Mas, sempre o comandante cantava (*referindo-se que o comandante puxava o repertório ou tinha a iniciativa de iniciar a música a ser cantada*) e a gente acompanhava. Quem tava mais ligado, cantava.

bancadas quase vazias, pois o público não tinha o costume de ir à passarela apenas para vê-los, o que demonstra certa dependência do público das escolas de samba. De qualquer forma, o esclarecimento de Azevedo serviu para demonstrar que a construção de crenças e mitos pode começar de forma involuntária, ingênua e até burocraticamente (como neste caso) e depois se transformar em “verdades imutáveis”, difíceis de questionar. O cuidado com o uso das palavras é, portanto, fundamental por parte dos gestores e mediadores, pois podem gerar relações de poder e hierarquia que interferem na dinâmica do campo cultural. (Araújo, 2014, no prelo, p. 22-23).

A entrevistadora pergunta:

- E por que o nome “Os Velinhos Transviados”?

Olegário Gama Neto respondeu:

“- Olha, surgiu a idéia de montar o bloco... então surgiu o negócio do bloco. (...) Com certeza foi 62. E eu peguei um disco onde tinha um grupo musical, (...) eles não cantavam, era só instrumento, por nome “Os Velinhos Transviados”. Me parece que era de São Paulo esse grupo. Era um monte de velinho... era uns de cabeça pra baixo, outros de lado, outros virando carambola [sic], era aquela animação na capa do disco, e quando eu botei os olhos nessa capa, eu digo: - esse que é o nome do bloco “Os Velinhos Transviados”. Quer dizer que nós copiamos o nome desse grupo musical. Me parece que era de São Paulo, não me lembro bem se era de São Paulo ou se era do Rio. Mas, parece que é São Paulo, “Os Velinhos Transviados”. Um grupo musical muito bom, e quando eu olhei eu digo, esse é o nome do bloco. Era um nome tão sugestivo, tão sugestivo que fizeram uma pesquisa pra saber qual o bloco mais querido da cidade (*ele ressalta que foram várias pesquisas*) e o bloco mais querido da cidade era o bloco “Os Velinhos Transviados”. (...) Eu tenho certeza que era por causa do nome, tenho certeza que era por causa do nome”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Na pergunta seguinte, quando a entrevistadora quis saber se pessoas de diversas idades participavam do grupo ou se havia limite de idade, Olegário dá uma resposta reveladora. Ei-la:

“- Ah, não, isso aí não tinha nem... “Os Velinhos Transviados” foi o primeiro bloco a colocar mulher, nos anos de 70. Não, 82. Acho que foi em 82. Queriam até nos tomar um título por nós termos colocado mulher no bloco e eu não sei onde tinha essa proibição, foi uma briga danada que eu arranjei, e acabei ganhando. Por que essa discriminação? Hoje os 22 blocos estão todos cheio de mulheres, não é verdade? Quando naquela época só saía homem. O primeiro bloco a colocar mulher foi “Os Velinhos transviados”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora comenta e pergunta:

- Interessante. Mas não tinha uma explicação para o fato delas não participarem dos blocos?

Olegário Gama Neto responde:

“- Não (*referindo-se ao fato das mulheres não votarem*) porque... você vê: naquela época (...) teve uma época, muito distante, que as mulheres nem votavam. Não é verdade? E aí vinha, vinha as mulheres que não participavam de nada. Qualquer assunto mais delicado as mulheres saíam de perto e não opinavam. Só quem resolvia era os homens. Não é isso? E assim, não sei por quê que mulher não saía no bloco, era só homem, então resolvemos botar mulher no bloco, e hoje graças a Deus a gente vê aí a massa feminina brincando, se divertindo com os homens”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

A entrevistadora quis saber se antes das apresentações havia a concentração do grupo ou o que eles faziam.

Olegário Gama Neto deu a seguinte resposta:

“- Não, não, não (referendando-se a concentração), nós já estávamos acostumados. Nós chegávamos e se apresentava nas casas. Agora para o desfile nós tínhamos que fazer o treino. Tinha uma guerra, como se chama... a guerra. A guerra era pra o concurso. Ah, nós treinava e treinava muito, e se preparava para a guerra”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Na pergunta seguinte, a entrevistadora quis saber qual o horário das apresentações do bloco. Olegário, confuso, retorna e indaga da entrevistadora se ela queria saber onde seriam as apresentações. Então, a apresentadora tenta esclarecer, dizendo que poderia ser em qualquer lugar ou qualquer tipo de apresentação. Ao final, ela reforça, afirmando que podia ser em qualquer lugar e sugere – nas casas.

Eis a resposta de Olegário Gama Neto:

“- Nas casas. Tinha ano que era tanta casa que a gente ia se apresentar até pela manhã, apresentava pela manhã, apresentava pela tarde, apresentava pela noite. No concurso, a apresentação era a tarde e a noite. No concurso a apresentação era sempre no domingo de carnaval”. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Caminhando para o desfecho da entrevista, Menezes quis saber sobre o calendário do grupo, como por exemplo, os dias que ensaiavam e quando começavam.

Olegário Gama Neto respondeu:

- Nós dos “Velhinhos Transviados” começávamos ensaiar no primeiro sábado de janeiro e em dezembro era feita as primeiras reuniões.

A seguir, a Menezes perguntou quanto em média era gasto financeiramente para produzir o bloco.

Olegário Gama Neto respondeu:

- Não, não tenho idéia, hoje não tenho ideia... Não tenho a mínima ideia, isso eu não posso lhe ajudar porque eu não sei.

O questionamento seguinte referiu-se aos balizas.

- Com relação à dança dos balizas, ela tem alguma relação com a forma de dançar hoje ou é diferente?

Olegário Gama Neto responde:

- Tem, tem, é só pular, só pulando na frente (*referindo-se que não houve mudanças*).

Ainda sobre os balizas, a entrevistadora pergunta se, em geral, era as mulheres que faziam esse papel.

Olegário Gama Neto responde:

- Não, não, geralmente eram as crianças (*não deixa claro se havia crianças do sexo feminino como balizas*).

Menezes pergunta, tentando abstrair alguma informação sobre a função das mulheres: - As mulheres também tocavam, então?

Olegário Gama Neto responde:

- Tocavam, as mulheres tocavam (*mas é bom lembrar que a inserção das mulheres no corpo de baile e ritmista só começa a ficar visível a partir de 1982, quando o BTM “Os Velhinhos Transviados” começou a inserir o gênero feminino nos BTMs, segundo o depoimento do entrevistado*).

A seguir uma sequência de perguntas e respostas rápidas, e, como efetivado na entrevista do INRC, a entrevistadora será identificada como “Pergunta” e Gama Neto como “Resposta”. Ei-las:

Pergunta:

- E quanto tempo duravam as apresentações?

Resposta:

- Olha eu não sei...

Pergunta:

- Não seria meia hora ou uma hora?

Resposta:

- Não sei expressar o tempo, não tenho ideia.

Pergunta:

- E nesse período o que vocês costumavam comer?

Resposta:

- (...) o lanche. Era o que vier, o que viesse a gente comia”...

Pergunta:

- Quem era o responsável por fornecer o lanche? Era o dono da casa ou era o grupo que levava?

Resposta:

- Não, não, nem sempre era assim... Quando o dono da casa dava lanche tinha lanche, mas nem sempre era assim (*referindo-se ao fato de que às vezes não davam nada, pois, segundo ele, se dançava por consideração, por um integrante ser amigo do dono da casa, por solicitação de igrejas, entidades filantrópicas, convites de padrinhos ou sem nenhum tipo de contrapartida*).

Pergunta:

- E vocês sempre se apresentavam em São Luís ou chegaram a se apresentar em outros municípios?

Resposta:

- Não. Só aqui mesmo, só aqui na cidade (*referindo-se à cidade de São Luís*).

Pergunta:

- E nas redondezas da sede do bloco tradicional, como é que era a relação com a comunidade?

Resposta:

- Ah, nós tivemos muito apoio do pessoal da Liberdade. Tivemos um apoio maciço mesmo do bairro da Liberdade. Isso aí nós somos reconhecidos e agradecidos. O bairro da Liberdade sempre nos apoiou. O bairro da Liberdade sempre nos deu um grande apoio.

Pergunta:

- E os integrantes do bloco, moravam nas redondezas ou em outros bairros?

Resposta:

- Moravam nas redondezas. A maior parte era do bairro da Liberdade, mas tinha de outros bairros.

Pergunta:

- E como era o deslocamento do bloco para as apresentações? Vocês iam andando ou tinham um ônibus?

Resposta:

- Geralmente era andando, era tocando, sempre era andando, tocando, porque naquele tempo o ritmo era lento. Então nós tínhamos condição de ir tocando. Hoje é difícil, o camarada se arrebenta em cima dum tambor daquele batendo, com uma ligeireza danada. Naquela época não era assim... Inclusive nós vínhamos até assoviando na rua, até assoviando.

Pergunta:

- Se o senhor fosse me indicar mais alguém para conversar, para recolher mais alguma informação, quem o senhor poderia me indicar?

Resposta:

- Chico Carvalho, que é vereador. Enéas que sai no Boêmios. Tem uma pessoa que vai ser muito útil se você ainda não fez entrevista com ele, mas eu tenho certeza que vai ser muito útil é Carlos Orlando Lima.

P- Estou tentando marcar com ele, mas ele está com uns problemas de saúde. Comentário de Olegário Gama Neto:

- O Carlos Orlando Lima é? [...] Ele saía nos Coringas. Ele sabe muita coisa de bloco do tempo em que o bloco co-

meçou. Daquele tempo mesmo da raiz... Ele sabe, o Carlos Orlando Lima.

Pergunta:

- E o senhor tem alguma observação que gostaria de falar, pois acredito que nem tudo foi abordado. Fique à vontade.

Resposta:

- Não. É possível que eu também tenha esquecido algo...

Pergunta:

- Tem algum fato que o senhor lembra que marcou a sua trajetória no grupo? Resposta:

- Não, não me lembro assim não.

Pergunta:

- E por que o grupo se desmanchou (*no sentido de ter encerrado as atividades*)?

Resposta:

- Porque “Os Velhinhos Trnasviados” ficaram velhos, essa que é a realidade. Os velhinhos ficaram velhos (risos), e bloco tradicional é pra gente nova.

Pergunta:

- E não tentaram dar continuidade com os familiares?

Resposta:

- Não. Os outros não quiseram. Pelo menos meu filho só saía no bloco por causa de mim. Mas ele não tem muita afinidade. Não sei se é pelo trabalho que dá, porque dá muito trabalho. A gente vê um bloco desses na rua, a gente acha tão bonito né? A gente diz: “ô, mas tá bonito, tá bonito”. Vai ver o trabalho que deu pra botar aquela boniteza na rua.

Nesse ponto, a entrevistadora faz um comentário de uma única palavra, concordando com o entrevistado:

- Imagino.

Olegário Gama Neto comentou:

- Teve um ano senhora, que quando chegou domingo de carnaval eu já tava doido com vontade de chegar quarta feira de cinzas. Eu ficava lá esperando a vez, tava que não agüentava mais... Teve ano que eu fui na avenida sem tomar café, sem almoçar, sem jantar, por quê? - Porque desde a hora que levantei foi trabalhando em fantasia se não, não dá tempo. Eu era só trabalhando, trabalhando, trabalhando, chegava a hora de ir pro desfile e as pessoas diziam: “gente, tá na hora”.. E aí eu se esquecia de tomar café, de almoçar, de jantar, fazer nada... Só tinha tempo pro bloco. (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Pergunta:

- E essas fantasias eram feitas de que material?

Resposta:

- Era cetim ducheser, veludo, astracam.

Pergunta:

- Astracam?

Resposta:

- Astracam é um veludo mais cabeludo.

Pergunta:

- Usavam paetês?

Resposta:

- O paetê já é enfeite. Tinha, sim, se usava muito paetê, gorgurão, e muito e muitos outros. Todo esse enfeite que tem hoje já se usava há muito tempo. Ademais, muitas coisas: o essencial mesmo é strass, paetê, pedras, o orvalho, uma porção de coisas. Tem muitas novidades hoje, mas naquela época também já existia. Só a diferença, é o preço.

Pergunta:

- Tinha plumas nessa época?

Resposta:

- Tínhamos... Em 80 nós ganhamos o carnaval com plumas; em 81 ganhamos com plumas; em 82 ganhamos com plumas; 83 nós não saímos; em 84 ganhamos também com pluma

Pergunta:

- Durante o período em que vocês desfilaram, deixaram de desfilarem só em 1983 ou teve algum outro ano?

Resposta:

- Não, não, não, teve também uns anos sem sair: seis anos mais ou menos, na época de 60 pra 70, não me lembro assim com eficiência quando nós paramos. Nesse ponto, Olegário Gama Neto pergunta à entrevistadora:

- Mais alguma coisa?

Comentário da entrevistadora:

- Não temos mais nada. Acho que é isso. Gostaria de agradecer muito a sua disponibilidade, seu tempo..

Olegário Gama Neto responde:

- Ah, esse papo de bloco não me agradeça, porque eu gosto tanto de bloco que eu fico satisfeito de falar em bloco.

Pergunta:

- Que bom, o senhor tem algum material de bloco em casa, guardado?

Resposta:

- Por incrível que pareça, não tenho nada.

Pergunta:

- E fotos?

Resposta:

- Não, não tenho foto, não tenho fantasia, não sei uma letra de samba do bloco, não sei, esqueci... Os instrumentos todos do bloco, todos tão guardados. A não ser a marcação e os contratempos que são feito em compensado e é claro que os compensados já acabaram, mas as outras coisas, todos os instrumentos: retinta, agogô, esse ganzá tudo guardado na casa de componente, as tarraxas, tudo guardado. Já vieram pedir emprestado, já vieram falar em comprar, tudo é guardado, reco-reco, tudo, tudo... (Gama Neto, depoimento concedido a Menezes, em 14.Out.2014).

Pergunta:

Estão guardados com a pintura da época?

Resposta:

- Não, porque os instrumentos eram fabricados com inox, até hoje é inox.

Pergunta:

- Vocês tinham uma cor?

Resposta:

- Não, não, uma cor padronizada? Não, não tínhamos não.

Pergunta:

- Tinham um símbolo?

Resposta:

- Não, nós tínhamos nossa logomarca, que é assim tipo um boneco com uma bengala.

Fala final da entrevistadora:

- Então é isso. Obrigado mais uma vez.

Como essa entrevista, várias outras foram realizadas, bem como foram colhidos depoimentos de gestores e participantes dos BTMs. Foram testemunhos orais da vida, da temática e da tradição, como pensou José Meihy (1996). Segundo esse autor, pode-se utilizar os três tipos de história oral em conjunto, em uma mesma investigação, quando a complexidade do tema o permite. Meihy cita, inclusive, o carnaval como um dos temas que permite tal uso (Meihy, 1996, pp. 35-47).



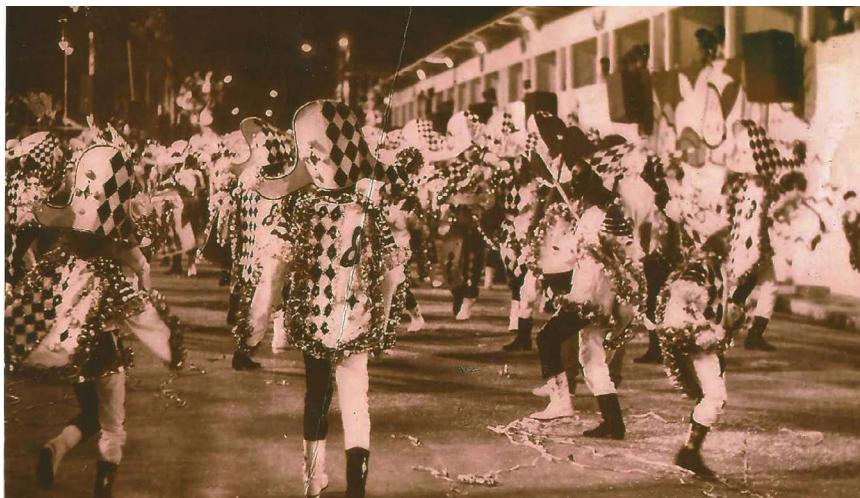
Brincante Sebastião de Jesus Araújo do BTM “Os Velhinhos Transviados” de 1976 - Foto: Arquivo BTM “Os Velhinhos Transviados”.

Na foto ao lado, o brincante Sebastião de Jesus Araújo posa com a fantasia do BTM “Os Velhinhos Transviados” do ano de 1976, cujo tema intitulava-se “O príncipe hindú”, tendo o bloco obtido o seu primeiro campeonato em concurso oficial dessa categoria. Ao lado, veem-se os trofeus conquistados pelo grupo naquele ano. Nessa época, além do concurso oficial, eram realizados outros concursos paralelos promovidos por órgão de imprensa local, que montavam palanques próximos às suas sedes, fazendo julgamentos conforme regras estabelecidas por cada promotor, atribuindo também trofeus.

De acordo com Olegário Gama Neto, o grupo desfilou com 15 componentes e antes de ir para o espaço oficial de apresentação, foi realizado desfile pelas ruas do bairro Liberdade para que os moradores dessa região apreciasse a fantasia do grupo, que estava sendo mostrada pela primeira vez em público.

O grupo se deslocava até o local do desfile andando, tocando cadenciadamente para não cansar os seus componentes. O espírito do deslocamento andando possibilitava também maior interação com os moradores da cidade, ao mesmo tempo em que seus componentes se divertiam, enquanto não chegava ao local do desfile oficial.

Segundo Olegário, “Os Velhinhos Transviados” foram o primeiro grupo a permitir a participação de componente feminino tocando instrumentos. O grupo é o maior detentor de títulos de sua categoria no carnaval de São Luís, além disso, o grupo foi o último campeão quando os desfiles eram realizados na Praça João Lisboa, no ano de 1980. Foi, também, o último campeão dos desfiles realizados na Praça Deodoro, no ano de 1988; e foi o primeiro BTM organizado na periferia da capital maranhense, ou seja, no bairro da Liberdade.



Grupo “Os Velinhos Transviados” de 1985 - Foto: Arquivo BTM “Os Velinhos Transviados”

Nesta foto, observa-se a fantasia que o grupo “Os Velinhos Transviados” utilizou no ano de 1985, inspirada em um alerquim. Naquele ano o grupo adotou as cores pretas e brancas e foi consagrado campeão de sua categoria.



José Henrique Pinheiro (Escrete), Francisco Coimbra e Oberdan Oliveira colaboradores do BTM “Os Velinhos Transviados” - Fotos: Arquivo de Joel Jacinto



Grupo “Os Velinhos Transviados” de 1978 - Foto: Arquivo BTM “Os Velinhos Transviados”

Esta fantasia, concebida pelo estilista Francisco Coimbra, é do desfile realizado em 1978, quando o grupo realizou seu 15º desfile com o tema intitulado “Folia dos 15 anos”, tendo, na época, obtido o sexto lugar no concurso da categoria BTM. Observam-se na fantasia os seguintes elementos: peruca cor de rosa, camisa em tecido lamê ouro com mangas vermelha, calça azul clara, gola em tecido “volta ao mundo” nas cores branca, amarela e vermelha sobrepostas, botas na cor ouro, além do costeiro (manto).



À esquerda, o BTM “Os Velinhos Transviados” com a fantasia “Contatos imediatos do 3º carnaval”, de 1979. À direita, usando a fantasia “Príncipe Negro”, de 1982 - Foto: Arquivo BTM “Os Velinhos Transviados”

Foto à esquerda - Com o tema “Contatos imediatos do terceiro carnaval”, desenvolvido no ano de 1979, o grupo “Os velinhos Transviados” desfila na cor prata e inicia sua arrancada para fantasias luxuosas – conforme orientação do estilista Francisco Coimbra - utilizando materiais inovadores para aquela época. Neste desfile, o grupo obteve a quarta colocação na categoria BTM, pois um integrante do juri oficial (segundo informação de Olegário Gama Neto) atribuiu uma nota seis no item fantasia, alegando que o grupo estava desvirtuando a tradicionalidade das fantasias dos blocos desta categoria, ao usar materiais considerados muito caros, prejudicando os grupos mais modestos. Na fantasia, observam-se os seguintes elementos: chapéu base prata com bola simbolizando a constelação planetária (incluindo bolas menores ao seu redor), camisa em tecido lamê prata com mangas e luvas também prata, calça e botas pratas, além do costeiro (manto). Apesar do modelo da foto não mostrar, havia ainda uma máscara na parte frontal do rosto.

Foto à direita - Esta fantasia concebida por Francisco Coimbra foi inspirada no tema “Príncipe Negro”, desenvolvido no ano de 1982, tendo o grupo “Os velinhos Transviados” obtido o título de campeão da categoria BTM. Verifica-se que a confecção do figurino utiliza muita rafia metalizada na cor dourada, tendo como base veludo preto e detalhes dourados, incluindo uma máscara frontal, que era utilizada para encobrir parte do rosto, botas ouro e o manto também confeccionado em rafia metalizada. Naquela época a rafia metalizada estava sendo utilizada em exaustão pelas escolas de samba nos centros urbanos considerados disseminadores da cultura carnavalesca no Brasil, que tinha o Rio de Janeiro como polo mais importante para essa popularização e também por ser naquela região o local em que estavam as fábricas que confeccionavam esse material carnavalesco.



Desenhos e instrumentos musicais que participaram da 2ª Exposição “Vai querer, vai querer?”, no complexo da Oficina Escola e Galeria Trapiche – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.

Nestas fotos, observam-se como são requintados os desenhos dos figurinos dos BTMs e a decoração dos instrumentos musicais, que também recebem um tratamento visual especial, normalmente congruente com o tema do enredo escolhidos para ser desenvolvido pelo grupo em cada edição da temporada carnavalesca na capital maranhense. Este fator tem acirrado a competição entre os grupos dessa categoria, motivando cada vez mais o envolvimento de seus brincantes e apreciadores.

7. A ESTRUTURA ORGANIZACIONAL DOS BTMs

Os BTMs compõem uma categoria específica no cenário de manifestações culturais que integram o carnaval da capital maranhense, e estão particularmente inseridos em um campo que inclui outras expressões culturais. Estes grupos carnavalescos ressentem-se de pesquisas que investiguem sua origem, registrem seu desenvolvimento histórico, seus sentidos e as práticas sociais no meio sociocultural em que estão inseridos, embora, a cada ano, seja percebido que existe um significativo movimento para mantê-los em evidência, fazendo surgir novos grupos e expandindo sua ação na região, o que é visto com reserva pelos críticos e pessoas que se autodenominam de mais conservadores.

De maneira geral, o grupo pode ter entre 50 a 150 participantes que, durante o seu desempenho, apresentam uma coreografia bem peculiar, a partir de um samba tema bem característico, marcado, sobretudo por enormes tambores percussivos, tendo na cadência musical os instrumentos conhecidos por tambores grandes, contratempo e ritinta (ou retinta), que lhe dão uma sonoridade original e exclusiva, a nível regional, constituindo-se numa variante percussiva do ritmo e gênero musical conhecido por samba. Os integrantes do grupo, também denominados de “brincantes”, dançam, cantam e tocam.

Uma apresentação modelo de um grupo de BTM, na atualidade, pode ter a duração média de 50 minutos e incluir, nas apresentações espontâneas, momentos sequenciais – chegada, saudação ao protagonista e despedida. Esta sequência musical diverge das apresentações em que há competição classificatória, como nos concursos oficiais da temporada carnavalesca, os quais apresentam uma métrica de evolução regida por regras predefinidas. Essa manifestação cultural é considerada um folguedo carnavalesco, que é caracterizado pela junção do popular e do visual e tem na musicalidade e no visual luxuoso os seus elementos centrais.

As apresentações espontâneas, oficiais e os ensaios ocorrem de forma mais intensa nos meses de Janeiro e Fevereiro, no período que antecede o carnaval e no carnaval propriamente dito, mas, em São Luís, atualmente, apresentações avulsas podem ocorrer durante quase todo o ano, abrindo novas possibilidades de angariar recursos financeiros para a manutenção e sustentabilidade do grupo, enquanto agente comunitário e social, para atender uma crescente demanda de cunho turístico. Segundo os textos jornalísticos, bem como os discursos das instituições locais e dos próprios “brincantes”, o BTM é, hoje, considerado uma das mais importantes manifestações da cultura popular do Estado do Maranhão.

Criado inicialmente por integrantes da elite ludovicense, principalmente por moradores que residiam na parte central da zona urbana da cidade de São Luís, os seus integrantes possuíam laços familiares ou de amizade, por isso ele foi considerado, no início da sua implantação, como uma manifestação cultural fechada. Esse círculo fechado inclui não só os integrantes recrutados ou que chegaram por convite, mas a própria produção artística de sua indumentária e a produção da musicalidade, que são guardadas como segredo trancado a sete chaves, que será revelado na sua totalidade somente minutos antes do desfile do concurso oficial da temporada carnavalesca.

Os BTMs aos poucos se foram transformando em uma manifestação totalmente naturalizada entre os moradores da região metropolitana de São Luís, incluindo as zonas periféricas e os diversos grupos culturais existentes. Sobre o período inicial de implantação dos BTMs na cidade de São Luís, veja o que diz o Pós-Doutor Eugênio Araújo (1998, p. 7), referindo-se a citações desta manifestação pelos jornais da época “Vale dizer que os blocos foram, em São Luís, inicialmente, criação e domínio das classes médias da população, estes são citados em profusão⁴⁰”.

⁴⁰ A profusão citada por Araújo revela-se pelo fato de ser de domínio das classes mais abastadas, o que não ocorria com as manifestações das classes pobres.

De acordo com o cadastro da Coordenação de Eventos da Fundação Municipal de Cultura, órgão vinculado à estrutura da Prefeitura de São Luís, no ano de 2012 estavam cadastrados 48 grupos⁴¹, os quais reúnem integrantes de todas as zonas da região metropolitana, e, normalmente, esses integrantes estão motivados a participar ativamente das apresentações, desde que convocados com antecedência. Esse atendimento é atribuído à credibilidade do responsável pelo grupo, considerado o vínculo familiar e de amizade. Há também motivações geradas por mitos, crenças, musicalidade, dança, artesanato, entre outras.

Se, no passado, os participantes dos BTMs tinham um forte vínculo familiar e de amizade – caracterizando-se, esses grupos, como organizações relativamente fechadas –, atualmente, os integrantes, também denominados de “brincantes”, são indivíduos com categorias profissionais diversificadas, desde estivadores, pescadores, agricultores, comerciantes, estudantes, servidores públicos, músicos, membros do sacerdócio religioso, além de profissionais liberais, o que força a mudança de paradigmas na forma de relacionamentos do comando do grupo com os demais integrantes, mesmo que de forma camuflada.

⁴¹ “Num levantamento rápido realizado na “Coordenação de Eventos” da Fundação Municipal de Cultura de São Luís, em dezembro do ano de 2012, existiam mais de 800 grupos cadastrados, sendo que a grande maioria pertencia aos segmentos carnavalescos e juninos” (Moreira Neto, 2013, p. 68). Em 2016, esse número foi reduzido para pouco mais de 30 grupos de BTM.

Conforme a opinião de vários pesquisadores brasileiros (como, por exemplo, Tinhorão, 2008; Lima, 2001), a raiz musical deste folguedo deriva da manifestação de resistência ao sistema colonial e escravista sofrido pelo estado do Maranhão, como parte do território brasileiro, durante o período de dominação portuguesa. É nessa assertiva que se inclui o principal argumento do termo “tradicional” no nome da manifestação BTM, considerando-se que a musicalidade percussiva é inspirada na sonoridade africana e que a temporalidade em que a mesma existe corresponde ao meio sociocultural da cidade de São Luís.

Em sua maioria, um grupo de BTM, na atualidade, é constituído, em média, por 80 “brincantes”, entre homens, mulheres e até mesmo crianças. A celebração que está impressa no BTM contém uma narrativa alegórica, complexa e simbólica, que se interliga diretamente com a realidade, com o imaginário sociocultural do participante, destacando-se, então, figuras clássicas do carnaval, como *pierrrots*, *colombines* e *arlequins*, além de personagens da mitologia histórica, de romances famosos, palhaços, príncipes, princesas, enfim, uma infinidade de possibilidades, inclusive figuras vinculadas ao tema escolhido pelo grupo, pois a cada, ano esse tema é renovado.

Os “brincantes”, além de desempenharem papéis próprios do enredo alegórico, previamente escolhido, também

desempenham funções sociais relacionadas com o contexto da comunidade e do grupo. Por exemplo, o organizador do grupo ocupa um lugar importante na estrutura do espetáculo, pois tem a função de gerir e tomar decisões importantes para a condução do grupo, entrelhando-se, assim, uma função na outra, a da representação do personagem do enredo e a do comandante daquela “corporação cultural”.

Apresenta-se, a seguir, uma relação sistematizada dos diferentes membros/personagens que integram os grupos de BTMs:

- **Corpo de Baile** – é geralmente formado por crianças, jovens e adultos de ambos os sexos, tendo a função de cantar o samba-tema dos concursos oficiais, dançar e convidar o público a interagir com o grupo; e nas apresentações espontâneas, as várias músicas que são elencadas pelos intérpretes. A rigor, todos os integrantes dos BTMs cantam e dançam, mas o corpo de baile tem a função prioritária de bailar e manter o grupo pulsante junto ao público, pois esses componentes prioritariamente dançam sua coreografia específica e cantam, sem a responsabilidade de tocar. A graciosidade e a desenvoltura de cada um são vitais para o êxito do grupo. Dentro desse grupo, começam a surgir subdivisões eventuais, determinadas muitas vezes pela escolha do tema.



Corpo de Baile - Foto Paulo Carua

• **Corpo de Ritmistas** (instrumentistas ou percussionistas)– é formado pelos músicos de percussão e corda que, no carnaval maranhense, também são denominados de “bataqueiros” e têm a função de manter o ritmo e a cadência do samba-tema. Vale lembrar que os instrumentos de corda e sopro foram introduzidos nos BTMs a partir da década de 1970, principalmente com o fortalecimento gradativo do ritmo “axé music” que embala o carnaval de “trios elétricos”, provocando nos BTMs a necessidade de inserir músicos para tocar esses novos instrumentos.



Ritmistas - Foto Euclides Moreira Neto



• **Balizas** – são formadas por um grupo de jovens previamente selecionadas para se localizar na parte frontal do grupo, desfilando de acordo com o ritmo e a cadência do samba-tema. Antigamente, em alguns casos, algumas balizas tinham a função de levar troféus ou estandartes identificando o grupo de BTM.



Balizas - Foto Paulo Caruá



• **Grupo de “Apoiadores” ou Grupo de Apoio** – é formado por membros da coordenação do grupo e pelos diretores, que tem a função de dar algum suporte aos integrantes do grupo, em caso de necessidade, mas também de manter o controle do tempo e o ritmo da evolução, distribuir folheto com o histórico do grupo e a letra do samba-thema, jogar confetes e serpentinas, acender fogos pirotécnicos, conduzir caixas de bebidas e primeiros socorros, etc.



Apoiadores - Foto Paulo Caruá

• **Ala de Harmonia e Intérpretes** – Para manter a unidade sonora vocal e melodiosa do grupo, é formada por um indivíduo ou por um grupo de pessoas encarregadas de cantar e tocar o samba-thema, tendo como principal função manter a afinação melódica dentro de um ritmo e de uma cadência coerente com a peça musical que será executada. Nos últimos anos, os músicos de sopro e corda ganharam um *status* diferenciado no conjunto de integrantes de um grupo de BTM, pois esses músicos, juntamente com os intérpretes, são contratados, recebendo cachês fixos, pois cabe a eles a manutenção da qualidade harmônica das músicas que são executadas nas apresentações espontâneas, contratadas e oficiais. O repertório inclui o samba-thema e músicas variadas de outros gêneros musicais, inclusive aquelas que estão nos *hits parades* da indústria musical, mas executadas com a pegada (ritmo) dos BTMs, fato que lhes dá uma roupagem nova.



Ala de Harmonia e Intérpretes - Foto Paulo Caruá



Ala de Harmonia e Intérpretes - Foto: Paulo Caruá

• **Costureiras e Aderecistas** – Normalmente as costureiras e aderecistas confeccionam as fantasias e acompanham o grupo nas apresentações oficiais em que há competição para dar algum suporte em caso de necessidade eventual, tal como recuperar ou adaptar uma peça da fantasia que foi extraviada ou que ficou apertada, precisando de reparo, ou uma pluma que cai na passarela de desfile, pois precisa ser retirada do meio do grupo, etc. Enfim, as costureiras também apoiam e/ou colaboram com os integrantes do grupo BTM nas suas apresentações, principalmente com os “brincantes”.



Costureiras e Aderecistas - Foto: Euclides Moreira Neto



Costureiras e Aderecistas - Foto: Euclides Moreira Neto

Naturalmente, durante as apresentações avulsas ou espontâneas dos BTMs, é mantida uma sequência de composições e cantigas diversas, executadas no ritmo tradicional do grupo, acompanhadas instrumentalmente pelos “tambores grandes ou contratempos, retintas, cabaças, agogô, ganzá, roca, reco-reco, “afoxé”, chocalhos, tamborins, caixas, etc⁴²”. Essas peças musicais que são escaladas para execução durante o ato de apresentação do BTM, incluindo o samba-te-

⁴² Tambores grandes, contratempos, retintas, cabaças, agogô, ganzá, roca, reco-reco, “afoxé”, chocalhos, tamborins e caixas são nomes de instrumentos musicais utilizados nas apresentações dos BTMs ou que compõem as suas respectivas baterias, tocadas por instrumentistas/ritmistas. A grande maioria desses instrumentos é de percussão, embora, nos últimos anos, tenham sido introduzidos instrumentos de cordas e sopro para sofisticar a sonoridade musical da referida manifestação cultural.

ma tradicional, são todas executadas no ritmo cadenciado do grupo.

Ressalta-se que nas apresentações oficiais que envolvem competições, como no concurso anual da passarela do samba, a apresentação é feita ao som de um único samba-tema, que também é julgado quanto ao mérito da sua letra, melodia, bateria, fantasia, evolução e cronometragem, marcando os momentos simbólicos e seguindo uma ordem de critérios pré-definidos. Nos últimos anos, esse julgamento tem sido feito por três membros julgando cada item.

Assim, durante as apresentações espontâneas dos BTMs, além do samba-tema oficial do grupo que é executado, todas as outras peças melódicas que são cantadas pela ala de intérpretes e harmonia recebem uma roupagem própria do ritmo do bloco tradicional, mesmo tratando-se de uma música conhecida em qualquer outro estilo ou gênero musical. Por exemplo, em alguns casos, até hinos oficiais do país, estado e cidades, hinos religiosos, ou mesmo hinos de time de futebol são executados com a cadência e o ritmo do BTM, pontuado pelos tambores grandes, retintas e os demais instrumentos percussivos do grupo.

Os ritmistas tocavam os tambores grandes com as mãos com uma força tão grande, alguns integrantes chega-

vam a se magoar, provocando ferimentos, mas a sonoridade e o ato de se mostrar como melhor que o grupo anterior fazia esses mesmos integrantes, em estado de transe ou autuação, se desdobrarem, dando o máximo de si para aquele momento ser único e inesquecível. Era uma prática de superação, onde se demonstrava até em que o conjunto podia render.



Fragmento de apresentação de BTM na Passarela, no carnaval de 2010 – Foto: Murilo Santos

8. A ESTRUTURA MUSICAL E PERFORMATIVA DOS BTMs

Normalmente a prática da bateria de um grupo de BTM é composta por ritmistas de tambor grande que tocam com a mão, com a exceção de um a três ritmistas que tocam seu tambor com baquetas⁴³, além de cabaças, reco-reco e ritinta, que faz a marcação aguda no grupão, destacando-se dos demais instrumentos como o principal instrumento diferencial, pois dá ritmo e cadência ao momento performativo.

A ritinta também é tocada com baquetas, só que elas são finas e mais compridas que as utilizadas pelo marcador dos tambores grandes, pois essas são mais curtas e grossas e nas pontas geralmente têm panos amarrados para dar consistência ao som e evitar que a pele do instrumento seja rasgada com facilidade pelos violentos contatos das baquetas na pele, por meio de batidas realizadas pelos percussionistas que a toca.

⁴³ Baquetas são instrumentos auxiliares que os ritmistas usam para tirar uma sonoridade mais veemente do instrumento. No caso do tambor grande, ele usa uma, duas baquetas (uma em cada mão) e, dependendo da cadência do ritmo, pode tocar com as duas baquetas ou só com uma. Esse ritmista é chamado de marcador, pois ele dá o ritmo aos demais componentes da bateria. Por ser tocada com muita força, eventualmente a baqueta escapole de sua mão e voa por entre os ritmistas, provocando às vezes acidentes que podem magoar, mas que, em geral são relevados em função da intensidade da apresentação.

No corpo de ritmistas, além dos integrantes da bateria que tocam e dançam performaticamente conforme a cadência e o ritmo da música, há os instrumentos que são acoplados na aparelhagem de som, como violão, cavaquinho e instrumentos de sopro, principalmente nas apresentações oficiais. Os músicos que tocam instrumentos de corda são chamados de “ala de harmonia”.

Durante as apresentações de permuta, como eventualmente ocorre nas quadras de escolas de samba ou de outros grupos de BTM ou outra manifestação cultural da localidade, o equipamento essencial é o violão ou cavaquinho para dar base harmônica⁴⁴ ao conjunto percussivo da bateria. Os instrumentos de corda foram introduzidos de maneira tímida nas apresentações das baterias percussivas dos BTMs para realçar sua harmonia, considerando que essa manifestação executa peças musicais de vários estilos.

Uma corrente defende que a introdução de instrumentos de corda foi também para aproximar a simpatia dos jovens como adeptos, principalmente pelo surgimento de ritmos mu-

⁴⁴ Normalmente, em São Luís, a base harmônica é viabilizada por instrumentos de cordas, como o violão, banjo ou cavaquinho. Os instrumentos de sopro só são usados quando o tema pede algum tipo de intervenção (ex. já foram utilizados clarins para anunciar que o bloco estava entrando na passarela, pois o tema era relacionado a histórias medievais). Fora deste contexto, raramente são utilizados.

sicais, como o afoxé e axé baiano, que caíram rapidamente no gosto massivo. Nos BTMs, foi implementada a partir da década de 1970, constituindo-se em uma prática inovadora. Inicialmente houve muitas críticas a essa inovação sob a alegação de que a tradição estava sendo agredida por interferências ou imposição da indústria cultural⁴⁵.

No meio cultural ludovicense, os blocos tradicionais são grupos de pessoas que se destacam pela sonoridade musical produzida por seus percussionistas e pelas coreografias saltitantes de suas balizas. Percussionistas (que nesta tese são chamados de ritmistas) e balizas integram o conjunto grupal, em uma unidade singular entre seus participantes. Em síntese uma bateria de um grupo de BTM utiliza os seguintes instrumentos musicais: contratempo (tambor grande), retinta, cabeça, reco-reco, agogô (ou chocalho), ganzá, roca, afoxé, apito.

O ritmo e a batida dos blocos tradicionais são classificados de binária, mas o compasso serve apenas de base para as diferentes evoluções que a bateria de um bloco pode realizar, alternando-se entre cadências mais aceleradas ou lentas. Em síntese, é um típico samba de rua, batido com as

⁴⁵ Nessa época, também, as peles dos instrumentos de percussão, que eram peles de animal, começam a ser substituídas por peles de material sintético (nylon) fabricadas pela indústria fonográfica, o que também foi visto com muita desconfiança e resistência, provocando, entre os mais apaixonados pela prática cultural tradicional, intenso debate

mãos, que ganhou característica própria na cidade de São Luís. Os primeiros blocos já eram conhecidos desde o final da década de 1920, mas foram popularizados somente na década de 30, sendo bem diferentes do que hoje se conhece.

Por outro lado, os grupos eram menores, mais simples, com instrumentos também bem menores, principalmente os utilizados nas duas primeiras décadas de sua implantação. Com o passar dos anos e os concursos que eram promovidos por Organizações públicas e privadas – principalmente as emissoras de rádio - acrescidas as influências dos desfiles que eram realizados no principal centro de difusão da cultura carnavalesca do Brasil, o Rio de Janeiro, e, posteriormente, algazarra sonora imposta pelo modo baiano de se curtir o carnaval, o ritmo dos BTMs começou um processo de aceleração rítmico, as fantasias cresceram e ficaram mais luxuosas, lembrando sempre as indumentárias do carnaval de luxo na Europa.

Como já foi mencionado anteriormente, as primeiras “turmas de carnaval” ou “turmas de samba” deram origem aos blocos tradicionais. Eram grupos familiares ou de amigos comuns, das classes mais abastadas e da elite ludovicense, que não queriam se misturar com as folias de rua. Esses grupos saíam de casa em casa, cantando músicas variadas em qualquer gênero ou ritmo musical, incluindo sambas de raiz

que estavam se popularizando cada vez mais no país. Todo o repertório era readequado a uma cadência lenta caracterizada pela maneira como eram batidos os tambores contra-tempo, que dialogavam harmonicamente com o cantar dos percussionistas, fazendo surgir uma variação de samba que se tornou símbolo da cultura maranhense.

Desse modo, as “turmas de samba”, que eram grupos relativamente homogêneos, foram, aos poucos, se subdividindo e caracterizando-se pela maneira como desempenhavam sua batucada: o povo mais elitizado se fixava cada vez mais com a característica binária dos contratempos e das marcações, incluindo as retintas, tendo como espaço preferencial clubes fechados e residências elegantes da cidade; enquanto que o povo mais pobre absorveu o ritmo das escolas de samba, que incluía outros instrumentos e tinha como espaço preferencial ruas e praças.

Vale lembrar que a readequação, hibridização e naturalização de ritmos sambistas no Brasil, ao longo da década de 1930, coincide com o período getulista e Estado Novo em que se tentava implantar no país uma política de exaltação aos valores patrióticos, fazendo surgir o que foi convencido a se chamar “samba enredo” ou “samba de enredo”, movimentos que revelavam as belezas naturalistas do país, os grandes feitos históricos, a descoberta do folclore enquan-

to expressão identitária, entre outros, e os gestores das manifestações populares se inseriam aos poucos nessa nova ordem cívica e cultural.

O pesquisador José Ramos Tinhorão (1986), refletindo sobre o enredo nos grupos carnavalescos, esclarece que oficialmente esse foi um processo iniciado a partir dos desfiles de 1935, destacando que “inesperada intervenção das autoridades policiais do período getulista anterior ao Estado Novo (...) responsável pelo aparecimento do poema musical descritivo com caráter de exaltação patriótica denominado samba de enredo” (p. 169). Assim, o enredo vai crescendo de importância à medida que mais grupos carnavalescos, principalmente escolas de samba, se organizam e vão se vendo reconhecidas⁴⁶.

Esse processo incluía a obediência a algumas regras baixadas pelas autoridades, como fazer a inscrição das chamadas brincadeiras na polícia, estar razoavelmente constituída para os padrões da época, estar sintonizada com o clima patriótico incentivado pelo momento político, entre ou-

⁴⁶ Essas adequações impostas ou sugeridas pelas forças oficiais de exaltar os acontecimentos e símbolos patrióticos vão ao encontro da percepção dos organizadores de grupos carnavalescos para conquistarem espaços e prestígio. Os modelos de desfile se assemelham muito às paradas militares e às procissões religiosas, em um processo de customização alegórica que envolvia a indumentária e a sonoridade. Com o passar do tempo, estes dois aspectos iam se reconfigurando.

tras medidas. Só assim, as brincadeiras consideradas legais poderiam receber alguma subvenção oficial e participar dos desfiles organizados ou autorizados pelo poder público.

Baseada nesta conjuntura, uma parte das “turmas de samba” ficou apegada ao ritmo dos “Fuzileiros da Fuzarca” (escolas de samba), que se popularizou nos guetos, nas regiões mais carentes e pobres da periferia da cidade e exercendo uma relativa liberdade operativa, reunindo todo tipo de pessoas (operários, desempregados, negros, brancos, analfabetos, etc), enquanto a outra parte foi adotada pelos apreciadores do ritmo BTM, se transformando no que hoje se constitui o símbolo mais genuíno do carnaval maranhense.

Abaixo é feita uma descrição e conceituação de cada instrumento que compõe a bateria de um grupo de BTM, ilustrando-se por meio de fotografia como cada um é posicionado no corpo do ritmista, ou como parte dele é desempenhada para se obter o som característico que emite. Vale lembrar que essa conceituação é baseada, sobretudo, no conhecimento empírico do investigador e nos depoimentos recolhidos junto aos participantes e apreciadores dessa manifestação cultural ao longo da investigação.

- **Contratemplos:** São tambores feitos de compensado de 4mm, medindo 1 metro e 10 centímetros de comprimento por 80 centímetros de largura, cobertos com pele de

animal (bode, carneiro ou veado), e uma sustentação de ferro para afinação, contendo um aro e semi-aro, elos de sustentação das tarraxas, porcas e parafusos. Cada bloco mantém a média de 20 tambores. Para o investigador Silva (2009, p. 27), o instrumento contratempo “na verdade, é mais um instrumento singular do folguedo momesco: é tocado com as mãos”.

Este instrumento pode ser tocado por homens adultos e adolescentes que tenham habilidade de controlar o conjunto harmônico musical, pois os tambores grandes (contratempos) ao lado das retintas comandam todos os outros instrumentos da bateria de um BTM. Na verdade, funciona como uma conversa entre pessoas, na qual um puxa o assunto e a outra pessoa responde, iniciando uma grande conversa – só que neste caso a conversa é entre instrumentos sonoros, que emitem sons únicos e bastante característicos.

Os contratempos são presos ao corpo do ritmista por um tabalar (espécie de cinto que fixa o instrumento ao pescoço do ritmista, cruzando em forma de “X”), deixando as mãos livres para tocá-lo, emitindo um só agudo bastante alto, determinando o ritmo e a cadência do conjunto musical. Atualmente, os contratempos são também cobertos por peles industrializadas (nylon). Para evitar que seus dedos e mãos fiquem magoados, muitos ritmistas aplicam, em parte

de suas mãos, dedos e punhos, materiais que ajudem na sua proteção. No Maranhão, um dos produtos bastante utilizado é comprado em farmácia pelo nome de esparadrapo. Para possibilitar a participação de crianças (miúdos) no corpo de ritmistas, gestores mandam confeccionar contratempos em tamanho menor, proporcional à idade de quem vai tocar o instrumento.

Nos últimos anos, as mulheres começaram a também tocar este instrumento, quebrando uma prática – considerada tradicional - que até o final do século passado era considerada atividade eminentemente do gênero masculino.



Fragmento de apresentação de BTM na Passarela, no carnaval de 2010 – Foto: Murilo Santos



Contratempos - Foto: Euclides Moreira Neto

- **Marcação:** Há também no grupo um a três contrataempos que são tocados por baquetas para servir de comando aos demais instrumentos, estes são denominados de marcação. Um dos ritmistas que toca os contrataempos com baquetas normalmente acompanha de perto os músicos da chamada ala de harmonia, dando-lhes as marcações percussivas da cadência e ritmo que o samba tema requer. O outro (ou outros) fica posicionado no meio do grupo fazendo o mesmo papel de marcação para os demais percussionistas a fim de evitar que o grupo atravesse o compasso musical.



Marcação - Foto: Paulo Caruá



Marcação - Foto: Paulo Caruá

• **Retintas:** São instrumentos feitos de alumínio, ferro, inox ou cano plástico, medindo 14 centímetros de comprimento por 15 centímetros de largura, cobertos com pele de nylon, com sustentação de um semi-aro e tarraxas para afinação. Cada bloco mantém a média de 08 retintas. De acordo com Silva (2009, p. 25) “versa a oralidade que nas turmas de samba, quando eram dados os primeiros toques, esse instrumento servia para requintar o samba, daí a origem do nome retinta”⁴⁷. Este instrumento pode ser tocado por homens adultos, adolescentes ou crianças que tenham habilidade de controlar o conjunto harmônico musical, pois a retinta, ao lado dos tambores grandes (contratempos), comanda todos os outros instrumentos da bateria de um BTM. A retinta normalmente é presa à cintura do ritmista por um tabalar (espécie de cinto que fixa o instrumento ao corpo), deixando as mãos do percussionista livres para tocá-lo com baquetas pequenas, emitindo um som agudo bastante alto, determinando o ritmo e a cadência do conjunto musical. Atualmente, as retintas são também cobertas por peles industrializadas (nylon).

⁴⁷ Outra curiosidade sobre o instrumento retinta reside no fato de que até a década 70 do século passado, mais precisamente até o ano de 1975, as retintas eram feitas de ferro, com as mesmas medidas; só que elas eram cobertas com pele de animal (couro de bode, cabra, carneiro, cobra, gato, camaleão etc.). A partir do ano de 1976, é que houve a mudança, para instrumentos industrializados, ou seja, retintas fabricadas pela indústria sonora, pois as mesmas eram também utilizadas pelas baterias de escolas de samba.



Retintas - Foto: Paulo Caruá



• **Cabaças:** Instrumentos de percussão feitos com uma cabaça (fruto parecido com cuia) coberta de contas plásticas coloridas ou de semente de uma trepadeira chamada de Santa Maria. Cada grupo mantém a média de 03 cabaças. Normalmente este instrumento é confeccionado pelo próprio ritmista que a toca, portanto, tem característica bastante artesanal.



Cabaças - Foto: Paulo Caruá



• **Reco-recos:** Instrumentos de percussão feitos de ferro, inox, cano medindo um metro, todo retalhado de um lado, que é tocado por um ferro pequeno para dar o ritmo cadenciado. Cada bloco mantém a média de 02 reco-recos. Este instrumento pode ter uma variação diversificada de formato, mas o som que emite assemelha-se à pressão feita em dentes de um serrote por meio do vai-e-vem do pequeno ferro ao ser acionado pelo ritmista.

Reco-recos - Foto: Paulo Caruá



• **Agogôs:** Instrumentos de percussão feitos de ferro, inox, com a forma de chocalho com dupla face, que são tocados com um ferro pequeno para dar harmonia ao ritmo. Cada bloco mantém a média de 02 agogôs. O instrumento Agogô tem também uma variação muito grande de formatos, porém o som que emite assemelha-se ao chocalho que é colocado no pescoço do gado bovino e caprino, valendo, sobretudo, a forma com que o ritmista consegue produzir esse som original e característico.

Agogôs - Foto: Paulo Caruá



- **Ganzás:** Instrumentos de percussão confeccionados em ferro inox, recheado em seu interior por sementes ou cabeças de prego (taxinhas). Cada bloco mantém a média de 10 ganzás, que são tocados por homens ou mulheres em um movimento rápido, conforme a cadência musical do samba tema. Este instrumento é segurado pelas duas mãos e, ao fazer o movimento rápido para frente e para trás, ou para cima e para baixo, intercalando trepidações, faz as sementes (ou taxinhas) que estão no seu interior produzirem um som agudo, enfatizando a harmonia musical do BTM.

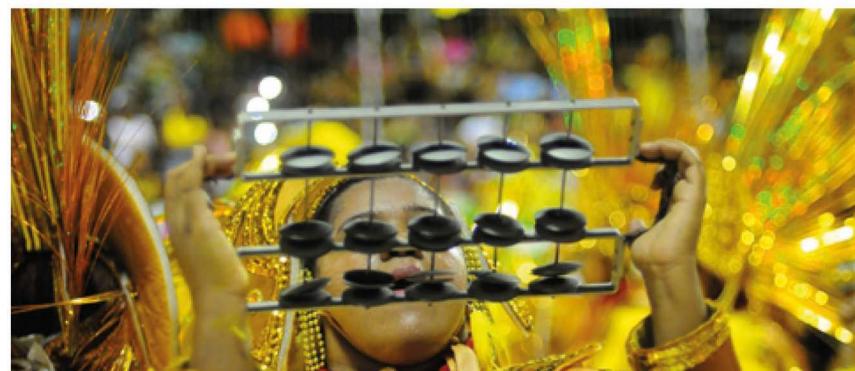


Ganzás - Foto: Paulo Caruá

- **Rocas ou Chocalhos:** Instrumentos de percussão industrializados, feitos de madeira, medindo 70 centímetros de comprimento, com várias tampinhas (ou círculos) de inox. Cada bloco mantém a média de 10 rocas. Este instrumento é também segurado pelas duas mãos, que ao fazer o movimento rápido para frente e para trás, para cima e para baixo, trepidações, faz as tampinhas arredondadas produzirem um som agudo, enfatizando a harmonia musical do grupo.



Rocas ou Chocalho - Foto: Paulo Caruá



• **Afoxés:** Instrumentos cilíndricos de percussão industrializados, feitos de materiais plásticos, cobertos de contas plásticas. Cada bloco mantém a média de 02 afoxés. Este instrumento é segurado por uma das mãos, enquanto a outra serve de apoio ao marcar a sonoridade com paradas ritmadas conforme a cadência musical. Os movimentos são rápidos, circulando o formato arredondado do pequeno tambor para frente e para trás, produzindo um som suave, pontuando a harmonia musical do grupo.

Afoxé - Foto: Paulo Caruá



• **Apito:** Instrumento industrializado feito de inox (apito prolongado) que tem a finalidade de dar os comandos para a evolução da bateria, em geral, com as paradas (breques, harmonia), exclusivas do diretor de bateria (ou mestre de bateria). Este instrumento é preso por um cordão, que fica em volta do pescoço do diretor de bateria, o qual o leva à boca toda vez que precisa usá-lo para dar coordenadas aos demais integrantes do grupo. O apito produz um silvo muito agudo, que se sobressai junto aos demais instrumentos que compõem a bateria do BTM.

Apito - Foto: Paulo Caruá



A partir da década de 1980, alguns blocos, objetivando se tornar mais bem aceitos pelo público jovem, começam a programar a introdução de elementos novos no seu ato performativo – iniciada na década anterior - como ocorreu com a mudança das retintas de ferro fabricadas artesanalmente para as retintas industrializadas. Entre as mudanças ocorridas, uma das mais significantes foi a introdução de elementos de corda e sopro, dando ao ritmo uma sonoridade mais flexível, facilitando o acompanhamento de músicas de outros gêneros culturais, como sucessos dos *hits parades*, sucessos de novelas, músicas românticas, axé baiano, boleros, entre outros.

Essas mudanças também foram vistas como inovações ocorridas com a praxis dos BTMs, pois se abriram as possibilidades de interagir com outros segmentos socioculturais e parte do público jovem se sentia representada com esse tipo de prática. Além disso, os cuidados da produção artística também davam sinal de que eram necessárias medidas empreendedoras para fazerem os grupos crescer enquanto agentes sociais e comunitários, reforçando a tese de que o BTM é prática inventada, como pensaram Hobsbawn (1997), Hall (2005) e Geertz (2013).

Há um personagem que tem um papel vital para a manutenção da ordem e disciplina do grupo enquanto este

está em atividades de recreação, entretenimento ou cumprindo compromissos contratuais – o Mestre de Bateria. Esse Mestre de Bateria ou Comandante⁴⁸ é a pessoa responsável pela direção rítmica do bloco, chamado também de diretor de bateria, que tem a responsabilidade de manter a interação grupal do conjunto, de modo que, na rua, quem manda é o comandante do grupo, e não a diretoria.

Sobre essa interação grupal exercida junto aos componentes da bateria do BTM, a partir da liderança do Mestre de Bateria, percebe-se que há uma semelhança na análise desenvolvida por Piaget (2005) ao investigar a interação grupal de crianças com a aprendizagem exterior, pois ali a aprendizagem dos membros da bateria é feita por meio dos processos de abstração que refletem as experiências do sujeito com o meio, considerando que os ritmistas, assim como as crianças, internalizam gradualmente noções e se apropriam de conceitos culturalmente constituídos.

De acordo com o próprio Piaget (2005, p.16), essa prática transforma-se em aprendizagem, e, por conseguinte, em habilidade (grifo do autor), pois “o encontro do objeto exterior desencadeará a necessidade de manipulá-lo, sua utilização para fins práticos suscitará uma pergunta ou um problema te-

⁴⁸. O termo comandante – além de lembrar a hierarquia militar imposta nos quartéis – pode ser interpretado como uma forma simbólica pois os comandados dos grupos de BTMs são levados a obedecer a um personagem que impõe disciplina, no sentido de conseguir qualidade durante o desempenho.

órico”. Assim, de forma similar, crianças, adultos, homens ou mulheres, no exercício de sua função dentro de uma bateria, são agentes sociais em estado de aprendizado permanente, prontos a obedecer as orientações do Mestre de Bateria⁴⁹.

A internalização de noções é explicitada por Piaget (2005) por meio dos diferentes níveis de desenvolvimento intelectual que cada ritmista passa no percurso de construção do conhecimento. Portanto, uma bateria percussiva de BTM, quanto mais integrada grupalmente, produzirá um melhor resultado ao nível de qualidade, de sonoridade, de afinação instrumental e envolvimento entre seus pares, constituindo dessa forma concepções construtivas.

Percebe-se, ainda, de acordo com Piaget (1972b), que são concepções construtivas justamente porque consistem em estruturas que permitem os avanços conceituais na apropriação dos conhecimentos elaborados pela humanidade, o que significa, que cabe ao Mestre de Bateria do BTM exercer a função de comandante junto aos seus comandados, passando a multiplicidade de regras próprias e regras internas do grupo para que se obtenha um resultado de excelência musical.

⁴⁹. A grande maioria dos integrantes de uma bateria de BTM não frequentou escolas de música para exercer como profissão ou participar de um grupo cultural. Suas habilidades são apreendidas no próprio grupo com a orientação do Mestre de Bateria.

O Mestre de Bateria tem a responsabilidade de fazer toda a direção do espetáculo, ter o controle de todo o pessoal do grupo, e é quem faz as mudanças de ritmo, como por exemplo: comanda com o apito as mudanças, iniciando cadenciadamente, puxando para o acelerado, sempre apitando e voltando para o lento, sem deixar o ritmo cair, realizando paradas improvisadas (breques), sendo a pessoa responsável pela saudação tradicional⁵⁰ que geralmente ocorre nas apresentações espontâneas dos grupos BTMs.

Essa saudação funciona como uma marca registrada nas turmas de samba da capital maranhense, nas quais se incluem os BTMs. É quase um desempenho teatral puxado pelo comandante do grupo, no momento de suas apresentações, e que ocorre quase sempre ao final das audições. Essa saudação tem um texto padronizado de perguntas e respostas que os BTMs cumprem, modificando pouca coisa, mas adaptando o texto padrão para encaixar algum aspecto da apresentação do grupo, como está demonstrado no exemplo abaixo:

Pergunta (comandante) - Vai querer, vai querer?

⁵⁰. Essa saudação era desenvolvida também por outras manifestações culturais – como as Turmas de Samba e Escolas de Samba – durante suas apresentações avulsas. Esse ato performativo do comandante é/era interpretado como uma maneira simbólica de conceder e conquistar prestígio, reforçando a necessidade de se garantir futuros apoiadores (padrinhos) dentro do contexto da teoria da dependência local.

Resposta (todos os participantes do grupo) - Vai!

Pergunta (comandante) - Vai querer, vai querer?

Resposta (todos os participantes do grupo) - Vai!

Pergunta (comandante) - Para o nosso bloco? (*normalmente utiliza-se o nome do bloco*)

Resposta (todos os participantes do grupo) - Nada!

Pergunta (comandante) - Para o público presente? (*normalmente utiliza-se o nome do dono da casa, ou de quem convidou o grupo, ou de alguma autoridade que se faz presente ou chegou repentinamente, ou ainda para valorizar algum patrocinador, político, artistas, atletas, etc*)

Resposta (todos os participantes do grupo) - Tudo!

Saudação final do comandante - Uma salva de palmas. (*todos os brincantes dão uma salva de palmas, tocando os seus instrumentos, fazendo surgir uma calorosa saudação instrumental. Quem não tem instrumento, como as balizas, bate palmas*)

Merece ser ressaltado que, até o ano de 1974, o comandante do bloco tradicional também se destacava diante de todos, apresentando a sua fantasia de maneira diferenciada, pois a mesma tinha que ter alguma coisa diferente da dos

demais integrantes do grupo, tendo como principais destaques: um chapéu especial, uma maior quantidade de plumas ou a própria fantasia – por inteiro – era de cor diferente, mas com o mesmo estilo da roupa dos outros participantes, ou seja, era mantida a padronagem do figurino que se estava apresentando durante cada temporada carnavalesca.

Essa diferenciação do comandante do grupo em relação aos demais participantes da “brincadeira” ou do BTM pode ser remetida às análises de Bourdieu (1990, p. 154) quando interpretava que capital pode ser conceituado como “recursos que são ou podem se tornar operantes, eficientes, a exemplo dos trunfos em um jogo” na concorrência pela apropriação dos bens raros existentes em um determinado campo. No jogo dos BTMs o comandante do grupo é mais poderoso, pois ele tem conhecimento de todos os atalhos e caminhos para conduzir o seu grupo.

Durante as apresentações dos BTMs, pode-se perceber várias ações performativas no grupo: nas apresentações avulsas ou para cumprir contratos, verifica-se que o grupo posta-se num círculo imaginário, no qual todos se voltam para o ponto central onde normalmente se posiciona o comandante, seguido por outras linhas imaginárias em que se posicionam os ritmistas que tocam retintas, marcações e os ritmistas secundários.

Nas linhas imaginárias limítrofes, se posicionam os ritmistas que tocam os tambores grandes – geralmente esses personagens ficam em estado de êxtase quando estão a tocar, como se os mesmos estivessem em transe para emitir uma sonoridade única e exclusiva no momento do ato performativo – e finalmente, circulando em volta dos tambores grandes, as balizas, em uma espécie de “zig-zag”, em que uma passa pela outra de forma saltitante e com graciosidade.

Ainda durante as apresentações, os ritmistas que tocam os instrumentos menores como roca, cabaças, reco-reco, ganzá, chocalho, agogô, etc., também desenvolvem uma coreografia saltitante e circulando entre si, sem atrapalhar o desempenho dos ritmistas que conduzem os tambores grandes, que são responsáveis pelo ponto alto da sonoridade ao lado dos ritmistas que fazem as marcações (em especial as retintas).

Para evitar acidentes, muitos integrantes dos grupos reforçam seus dedos, parte da palma da mão e/ou punhos, com um produto farmacêutico chamado esparadrapo ou outro material que possa auxiliar para evitar machucados com o contato violento entre a pele dos instrumentos e essas partes do corpo. Todavia, mesmo com esses cuidados, são observados ritmistas contendo vários calos em dedos e mãos ao final das apresentações. Muitos desses ritmistas veem esses

calos como troféus (prêmios compensatórios) pela sua dedicação, em se dar ao máximo, pelo desempenho grupal.

Verificam-se, ainda, marcações cênicas que ocorrem durante as apresentações do repertório do grupo. Por exemplo, durante o XVII Festival de Blocos Tradicionais, promovido pelo grupo “Os Brasinhas”, no dia 7 de novembro de 2015, no largo da Capela de São Pedro, no bairro Madre Deus, o BTM “Os Apaixonados”, no meio de sua apresentação, ao iniciar uma determinada peça musical (que não era nenhum de seus sambas oficiais) interpretava “à capela” a metade da música (somente com as vozes dos intérpretes oficiais), acompanhado de uma marcação de tambor grande, que fazia uma marcação pausada, enquanto os demais ritmistas levantaram seus instrumentos para o alto (acima de suas cabeças) durante todo esse momento inicial.

Esse desempenho ficou um momento original e diferente, que chamou a atenção dos apreciadores e, com sua constância, terminou por ser copiado por outros grupos. Vale lembrar ainda que durante as apresentações oficiais dos grupos nos concursos que ocorrem na passarela do samba, o posicionamento grupal obedece a essa mesma hierarquia, todavia, o desfile competitivo ocorre com o bloco andando sempre para frente e seus balizas circulando entre si e os demais componentes do grupo. A elegância, o sorriso, a su-

tileza são características individuais que cada componente deve demonstrar durante o seu desempenho pessoal.

Neste caso, os ritmistas de tambor grande são distribuídos pelas laterais e pelo meio, mas obedecendo a um posicionamento predeterminado pelo Mestre de Bateria, enquanto os demais componentes tocam seus instrumentos circulando, de acordo com a cadência do samba entre os ritmistas de tambor grande, evitando o contato físico entre si para não prejudicar o desempenho sonoro. Os integrantes balizas são posicionados na frente, e executam suas coreografias saltitantes também entre os demais integrantes, sem deixar buracos, tendo cuidado especial com a parte frontal.

Dependendo do tema escolhido pelo grupo, é permitido o uso de elementos alegóricos, mas essa prática é bastante questionada pelos mais conservadores, todavia, os mais abertos a esse tipo de comportamento, veem essa ação como uma inovação coreográfica que atrai a atenção do público e torna o desfile mais agradável e misterioso. Assim, alguns grupos podem apresentar novidades como elementos cenográficos, personagens místicos ou folclóricos (como fez o BTM “Os Reis da Liberdade”, no carnaval de 2016, quando apresentou os personagens Pai Francisco e Catirina – da manifestação Bumba Meu Boi, do ciclo junino), etc.

Outros grupos também têm introduzido uma espécie de baliza formando uma comissão de frente, levando também elementos alegóricos como balões ou fogos-de-artifício, ou outras peças sugeridas pelo tema escolhido. Mas, no final, o que pesa e colabora de maneira decisiva nestes julgamentos são a sonoridade e as fantasias, que, a cada ano, se tornam mais extravagantes e requintadas. Todos sabem disso, por isso os gestores se empenham para cumprir estas etapas com um afinco redobrado.

Quanto ao elemento fantasia, este é um caso à parte, pois o luxo, que é visto como “consumo suntuoso”, tem caracterizado quase cem por cento dos grupos dessa categoria⁵¹. Claro que a referida fantasia tem que estar de acordo com o tema escolhido pela direção do BTM ou que tenha sido escolhida por meio de processo seletivo que envolvesse a diretoria

⁵¹ O investigador Araújo (2014), analisando os altos custos dos grupos carnavalescos, destaca que isso “trata-se de uma categoria antropológica chamada “consumo suntuoso” – esse ato de gastar tudo, o máximo possível, no menor espaço de tempo e mostrar que gastou! Aqui não funciona a lógica ocidental puritana da “economia”, da austeridade” Diz ainda esse investigador que gasto “É realmente puro exibicionismo, para demonstração de riqueza e poder, para impressionar. Não é para quem quer, é para quem pode! Mas, eventualmente, até quem não pode extrapola seus limites, consome além da conta. (...) Mas o consumo suntuoso coletivo é recorrente em várias culturas, especialmente em dias de festa. Festa boa é farta, exagerada, rica. E entre nós, o carnaval é aquela que melhor encarna esse espírito, que remonta ao bom materialismo (sim, ele existe!), aquele na qual as coisas são postas à disposição das pessoas, e não ao contrário – como acontece no materialismo maléfico, quando as pessoas vivem em função das coisas”. (Araújo, 2014, p. 125).

e os participantes do grupo, como ocorre na prática desenvolvida por muitos grupos de cultura popular atuantes na região metropolitana de São Luís. Em alguns casos, até eventuais colaboradores e/ou patrocinadores opinam sobre o tema a ser desenvolvido na próxima temporada carnavalesca.

O ato festivo de produzir fantasias luxuosas – como tem ocorrido com a confecção das fantasias dos BTMs nas últimas décadas - ou festas coletivas com a tática de “consumo suntuoso”, que é visto como uma tentativa de sedução e demonstração de poder, recebe de Canclini (1998) as seguintes considerações:

“(...) em todas as sociedades houve práticas “gratuitas e inferiores” como pintar o corpo ou realizar festas nas quais uma comunidade gasta todo o excedente de todo um ano e muito tempo de trabalho para preparar ornamentos que serão destruídos em um dia. Os homens sempre fizeram arte preocupando-se com algo mais que seu valor pragmático; por exemplo, pelo prazer que proporciona, quando seduz ou comunica algo de nós” (Canclini, 1998, p. 113).

Para Araújo (2014, p.125), “Guardada as devidas proporções, qualquer um, individualmente, pode ter seu dia de consumo suntuoso, quando compra aquela coisa muito cara, fora dos padrões de consumo”. Explica esse autor que eventualmente a pessoa gasta o que não tem, ou “estoura o seu cartão de crédito, se endivida pelo prazer do momento e passa o ano inteiro pagando – se isso for ocasionalmente, faz até bem à saúde psíquica. De vez em quando, gastar além da conta levanta a moral”.

Com base nessa reflexão, percebe-se que a maioria dos gestores dos grupos de BTM são consumidores suntuosos, o que leva muitos a se enquadrarem na “teoria da dependência”, como analisou Caldeira (1976), estabelecendo um jogo dialético de negociação entre grupos e agentes públicos e privados. Ainda sobre o item fantasia, dois elementos são observados como prática obrigatória quando se referem ao concurso oficial, os quais se relacionam a um manto posicionado nas costas dos brincantes (elemento também denominado de costeiro), e à bota que calça cada participante.

O primeiro item – Manto⁵² – de acordo com o conceito que é empiricamente relatado pelos praticantes, está relacionado à indumentária real cultuada pelos reis europeus, pois, no mundo imaginário da folia do Rei Momo, os súditos querem também se sentir integrantes desse reino imaginário, nem que seja em uma ação de fazer de conta, em que os subalternos se sintam, mesmo que ilusoriamente, detentores desse poder simbólico concedido pela elite opressora, naqueles três dias que antecedem a quaresma, como ocorre no período carnavalesco.

⁵² Os mantos utilizados nas fantasias dos BTMs são uma prática quase que obrigatória nos desfiles oficiais e apresentações de gala, sem que seja descrito em nenhum tipo de edital ou regulamento. É, pois, uma prática naturalizada e apreendida pelos praticantes e gestores dos BTMs, assim como a ala de baiana é umas obrigatoriedades dos desfiles das escolas de samba. Assim, o manto é peça indispensável na estrutura da fantasia dos BTMs.



Manto - Foto: Paulo Caruá

Enquanto isso, o segundo item também se relaciona a esse mundo imaginário dos reinos europeus – a bota – que vai calçar todos os integrantes do grupo. Normalmente, essa bota é feita a partir da pontuação do pé de cada brincante, e de acordo com o estilo da fantasia. Considerando que o uso de botas não é muito comum na região onde se localiza a cidade de São Luís, por ter clima muito quente, esse elemento também não é encontrado com facilidade no comércio local, assim como não há muitos profissionais capacitados para realizar sua confecção. Dessa forma, a bota se constitui em um elemento considerado bastante oneroso para a produção da fantasia do participante.



Botas utilizadas pelos BTMs - Foto: Arquivo de Euclides Moreira Neto

Assim, o manto e a bota são elementos essenciais para o complemento da fantasia do grupo, excetuando-se casos em que o tema dispense esses elementos. Já houve, em alguns momentos em que o grupo de BTM não tenha desfilado com o elemento manto – o costeiro real – mas quando isso acontece, os grupos sofrem muitas críticas desfavoráveis, relacionadas, sobretudo a violação da tradição praticada pelos grupos dessa categoria. Apesar de não contar pontos especificamente, os grupos tem mantido essa forma de desfilar nos concursos competitivos do carnaval de São Luís.

Observa-se, também, que a escolha do tema tem possibilitado uma flexibilidade na concepção visual das fantasias contemporâneas, pois dependendo do que foi idealizado pelo figurinista, há inserções ou supressões de elementos visuais, bem como a readecoração de elementos para o cumprimento de itens considerados tradicionais, como por exemplo, se a fantasia é inspirada em elementos da natureza, como a borboleta do grupo “Os apaixonados”, no carnaval de 2016, o manto da fantasia foi adaptado como se fosse o corpo de uma borboleta confeccionado em placas de PVC pintado de branco, portanto fungindo da característica de manto real da nobreza européia, mas cumprindo esse item considerado tradicional na estrutura da fantasia.

Esse assunto já vem sendo tratado nos editais que regulam os desfiles oficiais promovidos pela Prefeitura de São Luís. Por outro lado, a Secretaria de Estado da Cultura do Ma-

ranhão foi a primeira a cobrar dos grupos culturais a presença de suas fantasias nas apresentações contratadas por aquela pasta. Dessa maneira, a SECMA entrou nesta discussão, obrigando os grupos contratados a desfilarem com a fantasia do ano em que ocorreu o referido contrato, penalizando os grupos que não atendessem essa exigência com descontos no valor do cachê a ser pago aos grupos infratores.

Nas apresentações avulsas realizadas na pré-temporada, na temporada e em outras épocas do ano, os grupos tentam padronizar uma indumentária para esse tipo de apresentação, que lhes dá certo grau de qualidade performativa, uma vez que há uma unidade visual e, sobretudo, disciplina comportamental, pois, nessas apresentações, normalmente, os grupos não utilizam as fantasias oficiais utilizadas nos desfiles competitivos e, quando usam, o fazem somente com parte das fantasias, considerando que elementos como plumas são retirados das mesmas para futuro reaproveitamento.

Essa padronização com uma indumentária alternativa dá aos grupos BTM um nível de organização responsável, deixando boa referência junto ao público apreciador e aos contratantes dessa manifestação cultural, em contraste com aqueles grupos que consideram esse comportamento irrelevante. Esse tipo de providência, a priori, pode ser visto como desnecessário, mas, ao final, há uma avaliação informal que

passa percebida positivamente para o meio social. A cobrança sobre esse item de qualidade, relaciona-se como forma de impor enquanto fenômeno capaz de atrair a atenção de apreciadores locais e estrangeiros para gerar, criar, conquistar e ampliar espaços na cadeia produtiva da cultura e do turismo, enquanto geradores de emprego e renda para a população afim.



Brincante de BTM ("Os Brasinhas") – Foto: Paulo Caruá

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como demonstrado ao longo desta narrativa, o Inventário Nacional de Referências Culturais dos Blocos Tradicionais do Maranhão foi um exercício de gestão pública compartilhada com a cumplicidade dos praticantes dessa manifestação cultural, que é uma expressão única, originária da região metropolitana da capital maranhense, por isso mesmo considerada tradicional e representante identitária do povo da região.

A proposta de inventariar os grupos da manifestação constituiu-se um esforço da gestão que assumiu o comando da política cultural da cidade de São Luís no período de 2009-2012 com cada gestor dos grupos de BTMs, que se envolveram apaixonadamente para a execução fornecendo informações, doando material histórico e iconográfico, viabilizando apresentações dos grupos em atividades diversificadas em espaços públicos da cidade, participando de foruns, seminários, oficinas, fornecendo depoimentos e entrevistas espontâneas e semiestruturadas, entre tantas outras atividades de provocaram essa participação.

Entre as medidas que obtiveram mais visibilidade no meio cultural durante o inventário dos BTMs, destacou-se a montagem das exposições "Vai querer, vai querer?", realiza-

das na Galeria Zaque Pedro e Galeria Trapiche e no peréio onde funcionou o projeto da “Oficina Escola”, apresentando um vasto acervo de instrumentos, fotografias, vídeos clips, documentários, desenhos de figurinos, recortes de jornais, além de montagens artísticas em técnica mista com peças utilizadas pelos grupos da manifestação.

Constatou-se que foi reunida uma equipe executora com cerca de 40 integrantes, entre pesquisadores, estagiários, supervisores e colaboradores diversificados, que foram treinados pela equipe de técnicos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura (IPHAN/MINC), que é o detentor da metodologia adotada no Brasil para realizar esse tipo de pesquisa, tendo cabido à Prefeitura de São Luís a responsabilidade de viabilizar todos os gastos com essa ação.

Efetivamente o trabalho durou três anos, tendo sido sediado na Casa do Bloco Tradicional, equipamento criado para sediar o grupo de trabalho, assim como ser referência para os grupos BTMs, cuja coordenação ficou sob o comando da Investigadora da Universidade de Aveiro, Maria Michol Pinho de Carvalho (falecida em 12 de novembro de 2012). Micho atuou durante todo o INRC até os relatórios técnicos e descrição de como aconteceram o desenvolvimento das atividades serem entregues oficialmente à Superintendência do IPHAN-Maranhão que se encarregou de enviar para o

Departamento de Patrimônio Imaterial (DPI) do IPHAN para os procedimentos burocráticos que se fizessem necessário. O Processo de abertura para analisar a manifestação BTM como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil foi aberto, o qual durou cerca de três anos para análise, tendo o mesmo sido arquivado.

Acredita-se que a falta de acompanhamento mais contundente do Processo junto ao IPHAN por parte das gestões que sucederam a que inventariou os BTMs foi um dos motivos que provocou o arquivamento, por isso percebemos e entendemos que a retomada da proposta de se retornar ao IPHAN com nova proposta seja válida, pois a manifestação BTM tem características únicas, destacando-se, sobretudo sua batucada ou sonoridade cadenciada, constituindo-se em uma variante do gênero samba bem peculiar marcado, sobretudo pelos instrumentos musicais contratempos e pela retinta.

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

Essa particularidade é o que mais interessa, pois o reconhecimento dessas manifestações pontuais, representativas de localidades específicas e ausente da maquinação da indústria massificante da cultura, são as que precisam ser preservadas e terem garantida a sua salvaguarda para não se perder no tempo e ficar como manifestação extinta. Foi essa possibilidade de se potencializar e reconhecer os BTMs como um produto viável e representativo da região metropolitana de São Luís que provocou os apreciadores e praticantes dessa manifestação em lutar por ela. Portanto, a luta continua e os praticantes tradicionalistas dos blocos de tambor grande vão continuar sua caminhada rumo ao reconhecimento.

Atualmente, a quem diga que os BTMs, apesar de terem sido uma tradição inventada como formulou Eric Hobsbawm (1997), são grupos que se inserem como símbolos identitários do povo maranhense, especialmente porque eles em sua praxis estropolou os limites territoriais do centro da cidade para atingir os bairros periféricos, marcando presença e conquistando espaço entre as manifestações pulsantes no meio popular, reunindo homens, mulheres, adultos e jovens em uma corrente de força expressiva que atua no ciclo carnavalesco, mas que já se mostra presente em todos os outros ciclos festivos de São Luís, favorecendo toda uma rede criativa com a marca BTM, que integra a cadeia produtiva do carnaval maranhense.

REFERÊNCIAS

- Araújo, E. (2001). Não deixa o samba morrer: um estudo histórico e etnográfico sobre o carnaval de São Luís e a escola Favela do Samba. São Luís: UFMA.
- Araújo, E. (2012). Carnaval do meio-norte brasileiro: a nova dinâmica da festa e a retração das escolas de samba em São Luís, Belém e Teresina. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, 9(1).
- Araújo, E. (2014). Carnaval Furação: escolas de samba, blocos e carnaval de rua na São Luís contemporânea. No prelo.
- Assunção, M. R. (2008). A formação da cultura maranhense: algumas reflexões preliminares. São Luís: CMF – Boletim 14.
- Bachelard, G. (1972). Conhecimento comum e conhecimento científico. *Tempo Brasileiro*, 28, 47-56.
- Barker, Chris (2008) *Cultural Studies - Theory and Practice*, Los Angeles/London, Sage, 3rd
- Barthes, R. (1967) *The Elements of Semiology*, London, Cape
_____.(1972) *Mythologies*, London, Cape
_____.(1977) *Images, Music, Text*, Glasgow, Fontana
- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic exchange and death* (Vol. 25): Sage.
- Bauman, Z. (1999a). *Globalização - as consequências humanas* (M. Penchel, Trans.). Rio de Janeiro: Jorge Zarhar.

Bauman, Z. (1999b). *Modernidade e ambivalências*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Bauman, Z. (2004). *Amor líquido - sobre a fragilidade dos laços humanos* (C. A. Medeiros, Trans.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Bauman, Z. (2008). *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*: Zahar.

Bhabha, H. (2010). Introduction. *French Politics, Culture & Society*, 28(2), 1-3.

Bhabha, H. (2012). *O local da cultura*.

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.

Bourdieu, P. (1992). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva.

Bourdieu, P. (2008). *El ofício de sociólogo: Siglo XXI*.

Campos, C., & Pitombo, M. (2010). *Lugares da cultura na contemporaneidade: a Pólis*. São Paulo: Otelo/Itaú Cultural.

Canclini, N. G. (1983). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.

Canclini, N. G. (1997). *Culturas híbridas, poderes oblíquos. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 3.

Canclini, N. G. (1998). *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.

Canclini, N. G. (2001). *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*: Editora UFRJ.

Castells, M. (1999). *A era da informação: economia, sociedade e cultura. O poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2, 24.

De Freitas, L. C. (2003). *Ciclos, seriação e avaliação: confronto de lógicas*: Moderna.

Enriquez, E. (1997). Os desafios éticos nas organizações modernas. *Revista de Administração de Empresas*, 37(2), 6-17.

Fanon, Frantz (1967) *Black Skin, White Masks*, New York, Grove

Fiedler, Leslie A. (1955) *An End to Innocence: Essays on Culture and Politics*, Boston, Beacon Press

_____, "The Tyranny of the Normal", *The Tyranny of the Normal*, Sheryl Buckley Carol C. Donley, Kent, Kent State University Press, 1996: 3-10

Fromm, E. (1984). *Da desobediência e outros ensaios*: Zahar.

Fromm, E. (1987). *Ter ou Ser?* Rio de Janeiro: LTC Editora.

Fromm, E. (2000). *A Arte de Amar*. São Paulo: Martins Fontes.

Hall, S. (1972) *On Ideology: Cultural Studies*, Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies

Hall, S. (1992). *A Identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora

Harvey, D. (1992). *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução de Adail Ubi-rajara Sobral.

Hobsbawm, E. (1990) *Nações e nacionalismo desde 1870*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

Hobsbawn, E & Ranger T. (1997). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra.

Hobsbawn, E. (1997). *A produção em massa de tradições: Europa, 1870 a 1914*. Id., pp.296s

Martins, E. C. R. (2007). *Cultura e Poder*. São Paulo: Editora Saraiva.

Ledrut, R. (1968). *Sociologie urbaine (Vol. 13)*: Presses Universitaires de France Paris.

Lefebvre, Henri (1970) *La Révolution Urbaine*, Paris, Gallimard

— (1975) *La Vie Quotidienne Dans Le Monde Moderne* Paris, Gallimard

Lefebvre, Henri (1966) *A Linguagem e a Sociedade* Lisboa Ulisseia

Lévi-Strauss, C. (1997). *O cru e o cozido: mitológicas 1*. Trad. Beatriz Permone; Moisés. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Lévi-Strauss, C. (2012). *A Antropologia Face aos Problemas do Mundo Moderno*. Maia: Círculo de Leitores. 24

Meihy, J. C. B. (1996). *Manual de história oral e memória - a cultura popular revisitada*. São Paulo: Edições Loyola.

Moreira Neto, E. B. (2013). *Quando a Purpurina não Reluz*. São Luís: Gráfica Minerva.

Morin, Edgar (s/d) *O Método I - a Natureza da Natureza*, (Trad. Maria Gabriela de Bragança), Lisboa, Pub. Europa-América

Pina, Álvaro, "Intellectual Spaces of Practice and Hope: Power and Culture

in Portugal from the 1940s to the Present", *Cultural Studies - Theorizing*

Politics, Politicizing Theory (Intellectual Practices in Culture and Power: Transnational Dialogues), 17, nº 6, 2003, Nov: 747-766

Padilha, A. F. (2014). *A Construção Ilusória da Realidade, Ressignificação e Recontextualização do Bumba Meu Boi do Maranhão a partir da música*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro. PT.

Sen, A. (2010). *As pessoas em primeiro lugar: a ética do desenvolvimento e os problemas do mundo globalizado* *As pessoas em primeiro lugar: a ética do desenvolvimento e os problemas do mundo globalizado*: Companhia das Letras.

Storey, J. (1997). *An introduction to cultural theory and popular culture*.

Tinhorão, J. R. (1986). *Pequena história da música popular - da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art Editora.

Vieira, A., Costa, F. d. S., & Remoaldo, P. C. A. (2012). *Cidades, criatividade (s) e sustentabilidade (s): actas*.



Brincante do Grupo Boêmios do Ritmo - Foto: Paulo Caruá

ANEXOS



Maria Michol Pinho de Carvalho – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN

MARIA MICHOL PINHO DE CARVALHO

Uma pesquisadora da cultura popular maranhense que com maestria e conhecimento dedicou parte de sua vida à cultura de nosso estado, transformando, recriando, lançando e resgatando elementos e momentos da cultura, no carnaval, nos Festejos do Divino Espírito Santo, no São João, nas Festas Natalinas, sempre com amor às manifestações maranhenses. Aposentada, Michol Carvalho em sua passagem pela Secretaria de Estado da Cultura foi assessora chefe da Assessoria de Planejamento e Estratégias (Asplan - 1991 a 1992), secretária adjunta da SECMA (1992 a 1995), diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (1996 a 2006) e Superintendente de Cultura Popular (2007 a 2009).

Michol Carvalho esteve à frente de inúmeros projetos culturais, como Carnaval do Maranhão, Divino Maranhão, São João do Maranhão, Concerto para o Menino (festas Natalinas). Ela resgatou o baile carnavalesco Bigorrião, foi responsável por inúmeros concursos carnavalescos, juninos e natalinos e pela criação da Casa da Fésta, Casa de Nhozinho e Casa do Maranhão. Participou de pesquisa e registro de processos de tombamento de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil do Tambor de Crioula e do Bumba-meu-Boi e, por último, se dedicava no processo de pesquisa do inventário dos Blocos Tradicionais do Maranhão.

Seu envolvimento com o INRC dos Blocos Tradicionais do Maranhão teve início em 2009, atendendo a convite da presidência da Fundação Municipal de Cultura (FUNC), órgão da Prefeitura de São Luís. Este foi seu último trabalho público tendo havido uma intensa mobilização dos grupos culturais e da comunidade local. O referido trabalho foi concluído em 2012. Michol faleceu em 12 de novembro de 2012, tendo como causa mortis um ataque cardíaco.

Michol Carvalho Possuía graduação em Serviço Social pela Universidade Federal do Maranhão (1972) e mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1988). Quando faleceu Michol estava cursando doutoramento no Programa Doutoral em Estudos Culturais na Universidade de Aveiro, Portugal, faltando apenas defender sua tese, cujo objeto de investigação era a manifestação cultural religiosa do “Divino Espírito Santo”. Maria Michol será eternamente lembrada por sua capacidade de criação e de trabalho de divulgação da cultura do Maranhão.



ENTREVISTA COM SÉRGIO PINTO



Nome completo: Sérgio Martins Ferreira Pinto
Grau de instrução: Superior incompleto (Direito e Música)

Data: 23 de Maio de 2016

Pergunta: Como foi realizada a pesquisa do INRC dos Blocos Tradicionais do Maranhão (BTMs)?

Resposta: Primeiro surgiu a ideia do então gestor da Fundação Municipal de Cultura, Euclides Moreira, a exemplo do que já havia sido feito com as manifestações do “Bumba Meu Boi” e o “Tambor de Crioula”. A proposta era para que se fizesse também o inventário com os Blocos Tradicionais aplicando na pesquisa a metodologia do INRC do IPHAN.

Pergunta: Qual a sua função no INRC?

Resposta: Pesquisador.

Pergunta: Você percebeu se os BTMs se engajaram como deviam na pesquisa do INRC?

Resposta: Não... Não houve o engajamento unanime.

Mas, muitos grupos se engajaram ativamente. Nós tínhamos na época duas entidades representativa do segmento que aglomerava os Blocos Tradicionais: a Academia dos Blocos Tradicionais (AMBT) e Associação Maranhense de Blocos Carnavalesco (AMBC). Aliás, a Associação Maranhense de Blocos Carnavalescos se negou a assinar o documento que pedia ao IPHAN permissão para utilizar a metodologia para se fazer a pesquisa do INRC.

Pergunta: As instituições culturais locais aderiram voluntariamente ao INRC?

Resposta: Não. Elas nem participaram. O estado ficou inteiramente alheio. Quem mostrou interesse foi a população que assinou em massa o livro de anuência, pois a equipe do INRC aproveitou todos os eventos promovidos pela FUNC para levar o livro de anuência e colocar à disposição da população para que ela assinasse esse livro referendando a solicitação ao IPHAN. Tivemos mais de 2.000 (duas mil) assinaturas de populares no livro de anuência dos BTMs. Durante os eventos era anunciado que o livro estava à disposição e o público se dirigia ao local anunciado e era colhida as assinaturas das pessoas que nos procuravam voluntariamente para aderir a essa proposta.

Pergunta: Como você classifica o engajamento de Maria Michol Pinho de Carvalho na pesquisa do INRC?

Resposta: Total... o engajamento de Maria Michol foi total. Se não for dolorido dizer, a professora Maria Michol praticamente deu a sua vida por essa pesquisa, portanto, o seu engajamento foi total.

Pergunta: A doença que acometeu Maria Michol no ano de 2012 prejudicou o desfecho do INRC ou a equipe finalizou o trabalho com o deveria ocorrer?

Resposta: Não, nós sofremos muito, pois desde que começou a pesquisa, a ação do grupo foi muito sofrida, pois a equipe não estava literalmente preparada para fazer a pesquisa. Nós fomos aprendendo durante a construção do INRC, por isso foi muito doloroso esse nosso trabalho. Muita gente passou pelo INRC, muitos pesquisadores, fato que tornou muito penoso o nosso trabalho. Nós começamos com uma equipe de umas 40 pessoas e terminamos com cerca de cinco pessoas trabalhando efetivamente, já sem a presença da professora Michol, mas assessorado pela presença da sua irmã, professor Alba Michol Pinho de Carvalho, que é pós doutora em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro, Portugal, que nos deu uma ajuda valiosa. Então a Professora Alba achou por bem não nos abandonar e finalizar o trabalho conosco.

Pergunta: A gestão da FUNC que sucedeu a que executou o INRC dos Blocos Tradicionais demonstrou interesse

em acompanhar a tramitação do processo junto ao IPHAN para a concessão do título de manifestação Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (PCIB)?

Resposta: Não... A participação da gestão seguinte se limitou em ficar no aguardo a resposta do IPHAN. Pelo que me lembro, foi feito um ofício ao setor de patrimônio imaterial do IPHAN cobranddo essa resposta. Acho que essa resposta só chegou no final do ano de 2015.

Pergunta: Essa gestão realizou ações para sensibilizar o IPHAN aprovar a proposta de tornar os BTMs PCIB?

Resposta: Acho que não havia necessidade disso... o que aguardava era a resposta do IPHAN nacional. Quando a resposta veio, já foi informando que o processo estava arquivado. O nosso desejo era de fazer uma documentação, tipo um livro, com o relato discursivo sobre o INRC, mas infelizmente ainda não foi publicado, em virtude dos entraves financeiros por qual passa a Fundação de Cultura.

Pergunta: Então esse livro está organizado?

Resposta: Sim, está completamente organizado.

Pergunta: Por que a Casa dos Blocos Tradicionais foi desativada?

Resposta: Era localizada num predio alugado, antigo, mas houve também o afastamento dos BTMs, pois muitos estavam descrentes, apesar de outros grupos mostrarem interesse, muitos não acreditavam mais no processo. Muitos estavam descrentes e se afastaram.

Pergunta: O que foi feito do acervo reunido durante a pesquisa do INRC?

Resposta: Esta guardada no predio da Rua Isaac Martins, na antiga sede da FUNC, mas eu não sei o nível de segurança, pois tem muitas goteiras no referido prédio, enfim, este material está literalmente no arquivo morto. Está morto... (risos).

Em tempo: Ao final da entrevista foi solicitado ao respondente que, se possível, o mesmo nos concedesse as informações abaixo relacionadas (devendo as respostas serem fornecida oportunamente, pois ele ira tentar encontrar em sua residência documentos que comprovassem suas respectivas respostas, considerando que parte do acervo foi guardado pelo ele para não serem perdidas por descaso):

- Relação de todos os BTMs identificados na pesquisa do INRC

- Relação dos 48 grupos existentes naquela época (neste momento, o respondente Sérgio Pinto esclarece que

foram 49 grupos identificados, pois um grupo havia sido criado no ano de 2012, totalizando, portanto, 49 grupos).

- Relação de quem assinou p livro de anuência (adesão) para transformar os BTMs em PCIB (ele informou que o livro continha mais de duas mil assinaturas, que foram colhidas nos eventos promovidos durante os quatro anos de pesquisa do INRC e que o mesmo fora enviada ao IPHAN junto com o relatório final).

- Ofício solicitando permissão ao IPHAN para aplicar a metodologia da pesquisa do INRC.

- Ofício com a resposta do IPHAN.

- Ofício do IPHAN comunicando que os BTMs estavam inscritos para ter seu inventário analisado e consequente atribuição do título de PCIB (que não ocorreu, pois o mesmo fora arquivado no final de 2015).

- Outros documentos significativos.

- Dados curriculares dos principais integrantes da equipe que executou a pesquisa do INRC, incluindo os dados de Maria Michol Pinho de Carvalho.

ENTREVISTA COM LENIR OLIVEIRA



Nome completo: Lenir Pereira dos Santos Oliveira

Grau de instrução: História Licenciatura

Data: 25 de Maio de 2016

Pergunta: Como foi realizada a pesquisa do INRC dos Blocos Tradicionais do Maranhão (BTMs)?

Resposta: Essa pesquisa foi realizada a partir de um pedido feito ao IPHAN – como se queria fazer um Inventário Nacional de Referências Culturais – o primeiro passo foi solicitar ao IPHAN a metodologia que eles possuem para realizar esse tipo de pesquisa. A partir daí foi organizada uma equipe multidisciplinar em que havia uma Coordenadora, que no caso foi Maria Michol Pinho de Carvalho; duas supervisões, sendo uma feita por Lenir Oliveira e outra por Elisene Matos, além de um grupo de pesquisadores. Inicialmente nós tínhamos cerca de 40 pesquisadores trabalhando nessa pesquisa. Então, houve primeiramente um treinamento para que as pessoas pudessem aprender como desenvolver aquela metodologia.... Esse treinamento foi dado pelo IPHAN, pela sua representação de São Luís, isto é, pela DR Maranhão. Assim recebemos o treinamento necessário, depois disso se come-

çou a entrar em contato com os Blocos Tradicionais, fizemos a relação de blocos, começamos a trabalhar junto a esses blocos e também aquelas pessoas que participaram de blocos bem antigos, como por exemplo, o senhor João Mouchereck, que já é falecido – na época ele ia fazer 100 anos.

Conversamos também com o Sr. Rui Habibe, que é a pessoa que ficava responsável por organizar um dos blocos bem antigo, que era “Os Cadetes”. Esse bloco era formado por cadetes, que logo após a temporada do carnaval a maioria dos integrantes retornava ao Rio de Janeiro e quem ficava guardião do acervo do bloco era o Sr. Rui. Então os senhores João Mouchereck e Rui Habibe, em conjunto com o Sr. Carlos de Lima, nos forneceram as primeiras informações. Vale ressaltar, que antigamente esse tipo de grupo era chamado simplesmente de “Bloco”, depois é que começou-se a ser chamado de “Bloco de Ritmo”, que foi substituído mais tarde por “Bloco Tradicional”.

Então, a equipe conversa muito com essas tres pessoas, as quais foram fundamentais para a compreensão do fenomeno. Aliás, o Sr. Rui ainda é vivo. E partir deles a gente levanta a primeira fase do surgimento dos blocos tradicionais. Dos blocos mais antigos que ainda funcionam aqui, temos o bloco “Os Boêmios do Ritmo”. Esse é o mais antigo que ainda existe, hoje ele entra na passarela, mas não concorre,

ele passar “Hors Concours”, mantendo a tradição, especialmente a cadência antiga, mais lenta e original. E daí a gente vai para os outros grupos, começando pelos mais antigos, obedecendo a uma metodologia de treinamento, fazendo um trabalho de resgate histórico, exposições, reuniões, oficinais, apresentações públicas, tudo isso para chamar atenção para aquela pesquisa.

É feita a Casa dos Blocos Tradicionais, se funda a Casa dos Blocos, que vai ser a sede da pesquisa do INRC, na rua Isaac Martins, 123 e aí os grupos começam a se aponderar daquele espaço, pois eles começam a fazer suas reuniões lá, eles se encontram, se faz exposição, etc. Então foram várias forma de prática que se proporcionou com a pesquisa, chamando atenção, tendo os grupos mais presente junto a equipe, também na questão do ritmo viabilizamos a realização de oficinas de ritmos. Nessa área de ritmo, trouxemos o músico Francisco Pinheiro, que foi a pessoa que orientou mais essa questão do ritmo tendo em vista a sua própria formação, pois ele é um dos músicos mais respeitado de nossa terra. Então, assim começa a pesquisa.

Aí essa pesquisa dura três anos. Começou em 2009 e nós entregamos o trabalho concluído em 2012, mais precisamente no dia 8 de Maio – dia Municipal do Bloco Tradicional.

Pergunta: Qual a sua função no INRC?

Resposta: Supervisora

Pergunta: Você percebeu se os BTMs se engajaram como deviam na pesquisa do INRC?

Resposta: Houve sim uma aceitação e eles se engajaram, haja vista que eles tomaram de conta da Casa do Bloco Tradicional como sua e começaram a fazer reuniões, seus encontros e isso demonstra que eles estavam juntos; isso demonstra que eles estavam abertos para colaborar com a pesquisa.

Pergunta: As instituições culturais locais aderiram voluntariamente ao INRC?

Resposta: Nós tínhamos na época duas instituições que representavam os BTMs, que eram a Academia de Blocos Tradicionais e a Associação Maranhense de Blocos Carnavalescos. Então, elas também entram juntas, portanto, elas aceitam em trabalhar conosco.

Pergunta: E as outras instituições culturais da cidade, como a Academia Maranhense de Letras, a Secretaria de Estado da Cultura, as Universidades, etc.?

Resposta: Essa adesão não é clara pra gente, não sei se é porque estávamos muito focada nos grupos, por uma questão da própria metodologia. Quando iniciamos o trabalho percebemos que havia tanta coisa para trabalhar que ficamos muito focados nos blocos e a pesquisa durou três anos. Era tanta coisa para ser pesquisada, pra ser observada nos locais de atuação dos blocos, como por exemplo, em 2010, nós fomos para a passarela do samba pesquisar em loco, os blocos e os desfiles. Esse desfile de 2010 foi todo gravado em vídeo pelo cineasta Murilo Santos, que depois foi transformado em um grande documentário em DVD, que foi distribuído posteriormente para todos os grupos participantes da pesquisa.

Pergunta: Como você classifica o engajamento de Maria Michol Pinho de Carvalho na pesquisa do INRC?

Resposta: Maria Michol como tudo que ela assumia, ela se dedicava plenamente, ela se entregava ao trabalho de maneira apaixonada. Ela tinha uma paixão especial pela cultura popular de sua terra. Então, Maria Michol era uma pessoa que não media esforços para que o trabalho fosse realizado. Tanto é que a presença dela nesse trabalho vai até próximo de sua morte, pois mesmo quando ela estava enferma, nós mandávamos pra ela o que escrevamos e ela fazia as

correções e complementava as informações. Nesse período Maria Michol estava em Fortaleza na casa de uma irmã, então ela corrigia tudo e as coisas que nós esquecíamos de colocar ela acrescentava, pois ela lembrava e acrescentava. Então ela tem uma participação muito grande. Depois tivemos ainda a participação da professora Alba, irmã dela, que naquela época, veio várias vezes a São Luís nos dar suporte, como curadora. Dessa maneira, Maria Michol esteve presente durante todo o trabalho de pesquisa.

Pergunta: A doença que acometeu Maria Michol no ano de 2012 prejudicou o desfecho do INRC ou a equipe finalizou o trabalho com o deveria ocorrer?

Resposta: Bom como eu já disse, a Michol ficou até o final. O que coube a equipe no final foi terminar de digitalizar e reunir o que era solicitado pelo IPHAN até enviarmos todo o trabalho para o DPI (Departamento de Patrimônio Imaterial). Então, esse trabalho ficou até 2015, quando a FUNC recebeu a resposta informando que o material estava arquivado, sob a alegação que os BTMs eram um tipo de bloco recente, que representava só a região de São Luís, ele não poderia ser registrado como patrimônio cultural imaterial do país. Mas, por isso nesse comunicado o próprio DPI sugeria que mais tarde nós poderíamos retomar a solicitação, priorizando a questão

da batucada, pois o samba é a parte mais expressiva e original, caracterizando o samba genuinamente maranhense. Portanto, temos que insistir na questão da batucada, apesar do samba já ter inscrição como patrimônio imaterial, no caso o samba de roda...

Pergunta: A gestão da FUNC que sucedeu a que executou o INRC dos Blocos Tradicionais demonstrou interesse em acompanhar a tramitação do processo junto ao IPHAN para a concessão do título de manifestação Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (PCIB)?

Resposta: Como a Casa do Bloco ficou muita à frente do INRC, nós comunicamos ao gestor a necessidade de cobrar o IPHAN, por isso entregamos uma cópia do material ao gestor.... Foi uma tristeza pra gente, pois eramos uma equipe de 40 pessoas e acabamos com poucas pessoas nesse grupo, pois cada um foi para um lado. As pessoas voltaram pro seu setor original, enfim a equipe foi desmontada... Bom, a gestão solicitou uma resposta do IPHAN, que chegou só em 2015.

Pergunta: Essa gestão realizou ações para sensibilizar o IPHAN aprovar a proposta de tornar os BTMs PCIB?

Resposta: Quem nos enviou a resposta sobre INRC não foi o IPHAN Maranhão, foi o DPI, portanto foi o IPHAN nacional.

Pergunta: A pergunta da gestão que eu falo, é referente à gestão da FUNC, enquanto promotora do INRC dos BTMs.

Resposta: Depois que o trabalho foi enviado ao IPHAN, o que é que aconteceu com a gente? Nós ficamos no aguardo. Como na FUNC havia outros trabalhos para serem feitos, nos fomos nos engajando, por outro lado, o imóvel que sediava a Casa dos Blocos Tradicionais começou a se deteriorar. Quando a resposta veio, nós solicitamos permissão ao IPHAN para publicar o trabalho e partir daí começamos a formatar um livro para publicação, mas até hoje não recebemos nenhuma resposta do IPHAN. O livro está pronto, está bem consiso.

Pergunta: Então esse livro está organizado?

Resposta: Sim, está pronto.

Pergunta: Por que a Casa dos Blocos Tradicionais foi desativada?

Resposta: A Casa dos Blocos Tradicionais teve que acolher a equipe da Feira do Livro e do Plano Municipal de Cultura. Então, a casa dos blocos foi absorvendo outros afazeres e nós fomos envolvidos com esses novos afazeres, mas nós só saímos da casa quando a mesma teve que ser entregue ao seu proprietário, pois já havia muita deterioriza-

ção. O aluguel parece que estava bastante atrasado. A situação de segurança da casa também já estava muito precária.

Pergunta: O que foi feito do acervo reunido durante a pesquisa do INRC?

Resposta: O acervo está reunido em um HD externo. O material está guardado dentro de um armário. O que não está é aquilo que foi enviado para o IPHAN. Então o acervo de conteúdo está nesse HD e o material está trancado à chave em um armário. Ah, na antiga sede da FUNC ficou as roupas e materiais maiores. A FUNC que hoje virou SECULT está em outro prédio, na Rua do Mocambo.



Fragmento de apresentação de grupo BTM no Carnaval 2016 - Foto: Euclides Moreira Neto



Brincante de BTM ("Boêmios do Ritmo", "APAE" e "Tropicais do Ritmo") – Foto: Paulo Caruá

SOBRE A EQUIPE DO INRC

Para coordenar a execução do trabalho foi convidada Maria Michol Pinho de Carvalho, mestre em Comunicação e doutoranda em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro/Portugal, cujo trabalho à frente de órgãos públicos de Cultura, inclusive à Superintendência de Cultura Popular da Secretaria de Estado da Cultura - Maranhão é deveras significativo, destacando-se, também, como membro atuante da Comissão Maranhense de Folclore.

Para compor a equipe responsável pela pesquisa foram convidadas duas profissionais, na condição de supervisoras: Elisene Castro Matos, graduada em Educação Artística e mestre em Ciências Sociais e Antropologia, com experiência profissional e acadêmica na área de cultura popular, tendo coordenado a Pesquisa Complementar do INRC do Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão, bem como participado da elaboração do Dossiê referente a esta manifestação, atuando, igualmente, como membro da Comissão Maranhense de Folclore; Lenir Pereira dos Santos Oliveira, graduada em História e especialista em Museologia, com experiência profissional e acadêmica na área de cultura popular, tendo dirigido o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e a Casa do Maranhão, órgãos da Superintendência de Cultura Popular da Secretaria de Estado da Cultura - Maranhão e destacando-se, também, como membro da Comissão Maranhense de Folclore.

A equipe de execução da pesquisa foi assim constituída: Flávia Andresa Oliveira de Menezes, graduada em Educação Artística e mestranda em Cultura e Sociedade, com experiência profissional e acadêmica na área de cultura popular, com participação na equipe da Pesquisa Complementar do Complexo do Bumba-Meu-Boi do Maranhão na função de pesquisadora, integrando, também, a Comissão Maranhense de Folclore; Sérgio Martins Ferreira Pinto, músico, instrumentista, compositor e produtor cultural com experiência de trabalho e vida na área da cultura popular, decano da FUNC em gestões anteriores; Kátia Santos Castro, graduada em Educação Artística e especialista em Cultura Popular; Luzian Silva Fontes, produtor cultural com experiência profissional na área de cultura, constituindo, durante anos, a Equipe de Eventos da FUNC; Flávia Maria Barbosa Frota, produtora cultural e igualmente integrante do Setor de Eventos da FUNC; Gustavo Santos Medeiros, graduando em Direito, também pertencente ao setor de Eventos da FUNC, acumulando experiência na área de cultura Popular; Celso Henrique Lima, jornalista, com experiência em cultura, devido a trabalhos anteriores com produção cultural; Luciane de Matos Moreira, turismóloga e Mariângela Coelho Almeida Prata, fonoaudióloga, buscando inserções na Cultura Popular.

**Informação extraída do Relatório Final do INRC encaminhado ao IPHAM/MINC.*



Fragmento de apresentação de grupo BTM no Carnaval 2016 - Foto: Euclides Moreira Neto



Conjunto de Contratemplos empirelhados – Foto: Euclides Moreira Neto

RELAÇÃO DE BLOCOS ANTIGOS

1. Os Vira latas – 1932
2. Os Coringas
3. Pif-paf
4. Os Vencedores
5. Treze
6. Nortistas
7. Água
8. Os Lunáticos
9. É do Barulho
10. Os Sentenciados
11. Boêmios do ritmo (*Bloco criado em 1947 - esse bloco foi responsáveis pela criação do ritmo lento e cadenciado dos “BTMs”, segundo Gilberto Pinto Macambira – já falecido. A partir de “Boêmios dos ritmo”, surgem novos blocos com a mesma batucada, sendo gradativa e coletivamente aperfeiçoada).*)
12. Os Mal-Encarados
13. Os Vigaristas (*não confundir com “Os Vigaristas do ritmo” que só aparece em 2001, após cisão do original*)

14. Os Conscientes do ritmo
15. Os Tarados
16. Calhambeque
17. Os Bossas (*primeiro BTM a ter uma mulher no bloco, Fátima Bezerra, que tocava cabaça*).

Denominações utilizadas para identificar os BTMs: Turmas, Blocos, Grupos, Bloco de Ritmo, Bloco de Tambor Grande e Bloco tradicional.

**Informações extraídas do Relatório Final do INRC encaminhado ao IPHAM/MINC.*



Fragmento de apresentação de grupo BTM no Carnaval 2016 - Foto: Euclides Moreira Neto

BLOCOS ATUAIS

(que estiveram em atividades a partir de 2009 – alguns deles já deixaram de desfilar)

1. “Alegria do Ritmo”
2. “Anjos Gladiadores”
3. “APAE”
4. “Arlequim de Ouro”
5. “Boêmios do Ritmo”
6. “Bola de Prata”
7. “Companhia do Ritmo”
8. “Falcão de Prata”
9. “Fênix
10. “Geração do Ritmo”
11. “Kambalacho do Ritmo”
12. “La Boêmios de Fátima”
13. “Mensageiros da Paz”
14. “Originais do Ritmo”
15. “Os Apaixonados”
16. “Os Brasinhas”
17. “Os Curumins”
18. “Os Diplomáticos”
19. “Os Dragões da Liberdade”
20. “Os Especialistas do Ritmo”
21. “Os Fanáticos”
22. “Os Fenomenais”
23. “Os Feras”
24. “Os Foliões”
25. “Os Gaviões do Ritmo”
26. “Os Gladiadores”
27. “Os Guardiões”
28. “Os Guerreiros do Ritmo”
29. “Os Inacreditáveis”
30. “Os Indomáveis”
31. “Os Lobos”
32. “Os Magnatas”
33. “Os Malabaristas”
34. “Os Perfeccionistas”
35. “Os Reis da Liberdade”
36. “Os Tradicionais do Ritmo”
37. “Os Trapalhões”
38. “Os Tremendões”
39. “Os Versáteis”
40. “Os Vampiros”
41. “Os Vigaristas”
42. “Os Vigaristas do Ritmo”
43. “Os Vingadores”
44. “Pierrot”
45. “Príncipe da Meia Noite”

- 46. “Príncipe de Roma”
- 47. “Renovação do Ritmo”
- 48. “Tropicais do Ritmo”
- 49. “Vinagreira Show”

**Relação extraída do Relatório Final do INRC encaminhado ao IPHAM/MINC.*



Fragmento de apresentação de grupo BTM no Carnaval 2016 - Foto: Euclides Moreira Neto

ATIVIDADES DO INRC

Após a estruturação da equipe, em maio de 2009, os trabalhos foram iniciados com o planejamento das ações a serem desenvolvidas, cabendo destacar:

- a) Solicitação, junto ao IPHAN, de permissão de uso da Metodologia do INRC, para a pesquisa da manifestação cultural maranhense Bloco Tradicional;
- b) Organização de Cronograma de Reuniões, com os responsáveis pelos Blocos Tradicionais para planejamento conjunto de ações e definição de calendário para as entrevistas nas agremiações;
- c) Escolha e estruturação de local para instalar a Equipe de Trabalho;
- d) Elaboração de Projeto para Edital do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial – PNPI, para captação de recursos, a serem aplicados em atividades complementares da pesquisa;
- e) Organização de Programação para o Dia Internacional do Folclore;

No sentido de conferir legitimidade social à proposição do INRC do Bloco Tradicional do Maranhão, na condição de manifestação cultural expressiva da identidade maranhense, foi instituído o “Livro de Anuência” (Adesão à pesquisa) para coletar assinaturas de apoio a esta proposição, no período de junho a novembro de 2009. Assim, este Livro de Anuência ao INRC do Bloco Tradicional circulou na cidade, aproveitando-se, inclusive, reuniões, seminários, eventos na programação da FUNC para apresentar a proposta e ampliar o apoio da sociedade maranhense. Este Livro de Adesão obteve 1841 assinaturas, materializando o reconhecimento social ao INRC do Bloco Tradicional.

O primeiro Treinamento de preparação da equipe de pesquisa do INRC do Bloco Tradicional ocorreu no período de 21 a 23 de julho de 2009, organizado pela coordenação da Equipe de Trabalho do INRC, em parceria com a Superintendência do IPHAN/MA. Neste evento foram apresentadas e discutidas as seguintes temáticas:

- Abordagem sobre o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial – PNPI: do Conceito à Salvaguarda, tendo como ministrantes Rodrigo Martins Ramassote e Izaurina Azevedo Nunes;

- Os Inventários nas Políticas de Patrimônio Imaterial, tendo como ministrantes Elisene Castro Matos e Lenir Pereira dos Santos Oliveira.

- A Pesquisa do INRC no Bloco Tradicional do Maranhão, contemplando os seguintes aspectos:

- Metodologia da Pesquisa e equipe de Trabalho: papéis dos Pesquisadores, da Coordenação e da Supervisão Técnica, com exposição de Maria Michol Pinho de Carvalho.

- A Modernidade no Bloco Tradicional, com exposições de Maria Michol Pinho de Carvalho e de Flávia Andresa Oliveira de Menezes.

- A Dinâmica de Funcionamento do Bloco Tradicional do Maranhão: Aspectos Fundamentais, com apresentações de Walmir Moraes Corrêa, Roberto Almeida Leitão e Ivaldo Santana da Silva (responsáveis por Blocos Tradicionais), sendo o último, também, Presidente da Associação Maranhense de Blocos Carnavalescos.

- A Importância dos Blocos Tradicionais para a Cultura Maranhense, com exposições de Oberdan Oliveira e J. Alves (Compositor e jornalista, respectivamente)

Cabe ressaltar que, no treinamento, foram aplicadas várias técnicas de dinâmica de grupo, de modo a propiciar uma maior participação dos envolvidos. Embora o Treinamento, inicialmente, tivesse sido programado para apenas três dias, a coordenação decidiu dar continuidade ao processo de capacitação da equipe de pesquisadores, visto o tempo ter sido exíguo para amplitude das questões trabalhadas. Assim, foi desenvolvido um momento complementar do Treinamento, nos dias 29 e 30 de julho; 05, 06, 12 e 26 de agosto. Como, na oportunidade, já havia sido disponibilizado para a equipe de trabalho o Manual de Aplicação do INRC, resolveu-se incluir o estudo do instrumento metodológico do INRC, com treinamentos sobre a sua aplicação.

Com o objetivo de suscitar o maior envolvimento dos Blocos e intensificar o processo de divulgação junto à comunidade ludovicense, no período de 18 a 31 de agosto de 2009, foi desenvolvida programação relativa ao Dia Internacional do Folclore, em parceria com as entidades representativas dos Blocos Tradicionais e responsáveis por grupos no âmbito desta manifestação, compreendendo três eventos:

1. Exposição: “Vai Querer, Vai Querer? Blocos Tradicionais do Maranhão” – Fotografias de Edgar Rocha, Fantasias e Instrumentos usados em diferentes carnavais

Período: 18 a 31 de agosto de 2009 de 2ª a 6ª feira

Horário: 09 às 18 horas

Local: Galeria Zaque Pedro/ Solar Nazeu Quadros, à Rua do Ribeirão, 395 – Centro

2 Seminário “Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC do Bloco Tradicional do Maranhão”

Data: 19 a 20 de agosto

Local: Sindicato dos Bancários do Estado do Maranhão, à Rua do Sol, 417 – Centro, com a seguinte agenda de trabalho:

- 1º Dia – 18 horas – Abertura do Seminário, com a participação da Superintendente do IPHAN/MA Kátia Santos Bogéa, do Presidente da FUNC Euclides Barbosa Moreira Neto e da Coordenadora do INRC do Bloco Tradicional do Maranhão Maria Michol Pinho de Carvalho

18:30 às 20 horas – “Programa Nacional de Patrimônio Imaterial – PNPI: do Conceito à Salvaguarda”, com apresentação de Kátia Santos Bogéa – Superintendente do IPHAN/MA

• 2º Dia – 18 às 21 horas – “Detalhamento da Pesquisa do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC: Instrumento Metodológico”, com exposição de Maria Michol Pinho de Carvalho, Elisene Castro Matos e Lenir Pereira dos Santos Oliveira, Coordenadora e Supervisoras, respectivamente, da Equipe de Trabalho

3 Apresentações dos Blocos Tradicionais “Os Foliões”, “Os Gladiadores”, “Os Vigaristas do Ritmo”, “Os Indomáveis”, “Os Brasinhas”, “Falcão de Prata” e “Os Tradicionais do Ritmo”.

Data: 21 de agosto de 2009

Horário: 18 às 22 horas

Local: Fonte do Ribeirão

Ao final deste evento, no dia 31 de agosto de 2009, foi inaugurada a “Casa do Bloco Tradicional”, situada no centro da cidade de São Luís, próximo à FUNC e nas imediações da Fonte do Ribeirão, mais precisamente, na Rua Isaac Martins, 125. Esta casa passa a constituir a sede da equipe de Trabalho do INRC do Bloco Tradicional e ponto de encontro dos Blocos. Este local entra, então, para a agenda da cidade, com a denominação de “Casa do Bloco”.

Os novos pesquisadores que se integraram à equipe de execução foram os seguintes: Benedito Costa Leite, artista plástico e restaurador da FUNC; Clícia Adriana Abreu Gomes, graduada em Educação Artística e Ciências Sociais, com experiência profissional e acadêmica na área de cultura popular, com participação na Pesquisa Complementar do Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi; Doryellys Carvalho Ferreira, graduado em Letras; Ednaldo dos Santos Filho, graduando do Curso de Geografia e funcionário da FUNC; Francimeire Cavalcante de Sousa, graduada em Educação Artística e funcionária da FUNC; Francisca da Silva Costa, graduada em Educação Artística, graduanda em Ciências Sociais, especialista em História do Maranhão e funcionária da FUNC; Jairon Martins dos Santos, graduando de jornalismo; Liliane Bastos Fernandes, graduada em Fonoaudiologia e funcionária da FUNC; Márcio Henrique de Jesus Almeida, graduado em Biblioteconomia, Especialista em Gestão de Arquivo e funcionário da FUNC; Ubiratan Pereira Teixeira Filho, graduado em Artes Plásticas e especialista em Direção Teatral. Destes dez novos integrantes, seis, posteriormente, em diferentes momentos, também desligaram-se da equipe de pesquisadores.

Dentre os textos trabalhados com a equipe, visando a formação específica no ofício da pesquisa e, também, um aprofundamento nas análises sobre o Carnaval Maranhense, cabe destacar:

01 – Texto: “Preparar e Negociar uma Entrevista etnográfica”- Guia para a pesquisa de campo – Stéphane Beaud e Florence Weber;

02 – Texto: “Bloco Carnavalesco Tradicional Os Foliões, sua Manifestação de Tradição no Carnaval Maranhense”- Monografia de Maria do Carmo Marques Arthur;

03 – Texto: “Uma Etnografia Interpretativa dos Blocos Tradicionais de São Luís”- Monografia de Conceição de Maria Caldas Lisboa;

04 – Texto: “A Trajetória do Carnaval Ludovicense nas Décadas de 80 e 90”- Monografia de Jamires de Jesus Araújo Lobato;

05 – Texto: “Conduzir uma Entrevista – Guia para a Pesquisa de Campo”- Stéphane Beaud e Florence Weber;

06 – Texto: “Tu me ensinas a Fazer Renda que Eu te ensino a Namorar – tecendo conhecimentos na descoberta do mundo nosso de cada dia – Reflexões sobre o ofício da pesquisa”- Alba Maria Pinho de Carvalho;

07 – Texto: “Carnaval Carioca dos Bastidores ao Desfile”- Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcante;

08 – Texto: “Os Inventários nas Políticas de Patrimônio Imaterial”- Cecília Londres;

09 – Texto: “Você tem Cultura”- Roberto da Mata.

No tocante a palestras, constituíram momentos de aprofundamento, as seguintes falas:

01 – Palestra: “O Ritmo do Bloco Tradicional: como era, como está, quais as alterações e motivos dessas alterações”- Músico e maestro Francisco Pinheiro e Mestre Lázaro Pereira;

02 – Palestra: “Análise da maneira de dançar dos brincantes dos Blocos Tradicionais do Maranhão”- Professora Mestre Tânia Cristina Costa Ribeiro;

03 – Palestra: “O figurino e as fantasias do Bloco Tradicional”- Figurinista Ivaldo Privado;

04 – Palestra: “O designer das fantasias no Bloco Tradicional”- Carnavalesco Enoque Oliveira da Silva;

05 – Palestra: “A composição musical no Bloco Tradicional”- Compositor Oberdan Oliveira;

06 – Palestra: “A dança do Bloco Tradicional do Maranhão”- Instrumentista do Bloco Tradicional “Os Feras”, Jorge Luís Freire Rangel.

E, especificamente, cumpre destacar as seguintes Rodas de Conversa que representaram considerável aprofundamento nas configurações históricas dos Blocos Tradicionais:

01 – Roda de Conversa: “Ritmo dos Blocos Tradicionais”- Gilberto Macambira Pinto, Jorge Faray, Antônio Henrique Santos Goiabeira, Antônio Fernando Sousa e Santos Bezerra;

02 – Roda de Conversa: “História dos Blocos Tradicionais”- José Raimundo Gonçalves, Miguel dos Santos Filho, Francisco Carvalho, Gilberto Macambira Pinto e José de Ribamar Machado Santos.

Em 2010, a equipe do INRC do Bloco Tradicional, iniciou o ano com o planejamento das atividades da pesquisa e das atividades paralelas, promovidas pela Casa do Bloco. A princípio, ocupou-se com a preparação do material para o acompanhamento do Carnaval e, em seguida, elaborou projetos específicos para determinadas atividades paralelas, a saber: Dia Municipal do Bloco Tradicional, 8 de maio; Dia Internacional do Folclore, 22 de agosto e participação na Feira do Livro de São Luís, em novembro de 2010.

Cabe destacar, como dimensão constitutiva do processo de investigação do universo dos Blocos Tradicionais, a produção de 2 (dois) DVD’s, relativos ao desfile oficial do Carnaval de 2010, como forma de registro da apresentação dos Blocos, sendo um DVD referente aos Blocos do Grupo A e, outro, aos Blocos do Grupo B. Cada DVD consolida três minutos de gravação com cada Grupo de Bloco Tradicional, tendo sido este material distribuído entre os Blocos, de acordo com sua inserção no respectivo Grupo.

Ao final de abril de 2010, após oito meses de trabalho, a Equipe do INRC dos Blocos Tradicionais, reuniu-se para uma avaliação do que havia sido feito até aquele momento. Nesta ocasião, também participou de novo treinamento, oferecido pelo IPHAN, com duração de dois dias, realizado no Auditório Aluísio Magalhães do IPHAN/MA, situado à Rua do Giz, 235 - Centro. Este treinamento foi ministrado pela técnica do Departamento de Patrimônio Imaterial – DPI, Mônia Silvestrine que abordou, como assunto principal, a Metodologia do INRC, trazendo novas informações e orientações acerca desse instrumento metodológico, principalmente no referente à categorização da pesquisa no âmbito do Bloco Tradicional. A partir das orientações da citada técnica, ficou definido que o questionário “Formas de Expressão” seria o que melhor enquadraria a manifestação ora pesquisada. Assim, considerando a própria natureza do Bloco Tradicional, a envolver,

na sua construção, diferentes categorias de profissionais, foi feita a necessária adequação do questionário, complementando-o com determinados aportes, resgatados de duas outras modalidades: “Celebração” e “Ofícios e Modo de Fazer”. Após esta redefinição da natureza do trabalho, passou-se a abordar, neste treinamento, informações sobre o preenchimento do referido questionário e dos anexos.

Considerando que a pesquisa do INRC do Bloco Tradicional já se encontrava em curso, a orientação dada pela referida técnica do IPHAN foi que o material até este momento já produzido, utilizando questionários referentes a outras categorias de pesquisa, fosse devidamente aproveitados e que, somente a partir da data desta nova definição de categoria - maio de 2010 – é que se adotaria a estratégia, congruente com o questionário “Forma de Expressão”, de realizar apenas uma entrevista por cada grupo de Bloco Tradicional, privilegiando a pessoa de cada Bloco que detivesse o maior número de informações, ou seja, a decisão foi entrevistar, a partir de então, apenas uma pessoa-referência em cada um dos grupos de Blocos Tradicionais ainda não pesquisados.

Este treinamento de maio de 2010 marca o início da 2ª etapa do Inventário, com a redefinição metodológica e, também, com a reorganização da equipe de Pesquisa que é, então, subdividida em Equipe de Pesquisa de Campo e Equi-

pe de Pesquisa Bibliográfica. Neste momento de redefinições configurou-se, como uma estratégia de comunicação, a criação, na internet, de espaços virtuais da Casa do Bloco, quais sejam: e-mail: casadobloco.slz@gmail.com; blog: casadobloco-slz.blogspot.com. Na oportunidade, o pesquisador Ubiratan Pereira Teixeira Filho foi designado para responsabilizar-se pela instalação e manutenção do referido blog. De fato, estes dois espaços funcionam como fontes de informação e vias para intercâmbios entre os Blocos e meio de divulgação desta manifestação cultural maranhense no espaço virtual.

Nesta segunda etapa do trabalho do INRC, deflagrada a partir de maio de 2010, foram desenvolvidas, como atividades paralelas, eventos em comemoração ao “Dia Municipal do Bloco Tradicional” e ao “Dia Internacional do Folclore”, envolvendo a comunidade ludovicense, contribuindo, assim, para divulgação do referido trabalho, em curso, e criando vias para ampliar o próprio processo de pesquisa. Para viabilização de tais eventos foi formado um grupo de representantes, escolhidos pelos grupos de Blocos Tradicionais para apoio efetivo às atividades promovidas pela Casa do Bloco, participando diretamente do planejamento, execução e avaliação de tais atividades.

Cabe configurar cada um desses eventos que, em seus formatos específicos, assumiram um expressivo significado no processo de trabalho do INRC, como formas de

adentrar, cada vez mais, no universo cultural dos Blocos Tradicionais. Senão vejamos:

1. Evento do Dia Municipal do Bloco Tradicional

Período: 7 e 8 de maio de 2010

Este evento seguiu a seguinte programação:

- Dia 07/05- Concentração de dez Blocos Tradicionais, a partir das 16 horas, divididos em três logradouros da cidade de São Luís, quais sejam:

- Praça Deodoro (03 blocos): "Os Originais do Ritmo", "Os Curumins" e "Os Tropicais do Ritmo".

- Praça João Lisboa (04 blocos): "Os Malabaristas", "Os Apaixonados", "Geração do Ritmo" e "Bola de Prata".

- Fonte do Ribeirão (03 blocos): "Os Vingadores", "Os Fenomenais" e "Os Gladiadores".

Às 17:30 horas, todos os blocos saíram do ponto de concentração em direção à Praça Maria Aragão onde vinte pessoas ligadas aos Blocos Tradicionais foram homenageadas, com a entrega do Troféu João Moucherek. Nesta oportunidade, fez-se o lançamento do DVD, com o compacto do Desfile dos Blocos Tradicionais no Carnaval/2010, com dis-

tribuição de exemplares para cada grupo de Bloco. Como encerramento, deu-se apresentação individual dos Blocos e apresentação coletiva.

- Dia 08/05 – Missa na Catedral às 17:30 horas, com a participação do Bloco Tradicional "Vinagreira Show". Ao final da missa, houve a apresentação do referido Bloco em frente à Igreja e, em seguida, este Grupo e os participantes de Blocos Tradicionais presentes à missa, dirigiram-se à residência do Sr. João Moucherek, falecido em abril de 2010, ano em que completaria seu centésimo aniversário. Nesta oportunidade, foi afixada na sua casa, uma placa, em sua homenagem, considerando a sua condição de um dos fundadores do Bloco "Vira-Lata", criado em 1932.

2. Evento do Dia Internacional do Folclore

Período: 16 a 22 de agosto de 2010.

Este evento teve início no dia 16 de agosto, com a abertura da Exposição "Vai Querer, Vai Querer? – Recortes do Universo dos Blocos Tradicionais", montada na Oficina Escola (espaço municipal situado na Avenida Vitorino Freire, s/n), apresentando fantasias, instrumentos e fotografias de Murilo Santos. Esta exposição estendeu-se até o dia 31 de outubro, tendo, como monitores, jovens indicados pelos

Blocos, submetidos a um processo seletivo e recebendo uma bolsa auxílio para custeio de transporte e alimentação, contribuindo para divulgar a memória desta manifestação cultural.

Como parte das festividades, houve a apresentação do Coral Infantil do Bloco Tradicional “Os Tropicais do Ritmo” e, em seguida, foram feitas homenagens aos brincantes dos Blocos, falecidos durante os quinze meses da pesquisa, quais sejam:

Ivonildo Pereira – Bloco Tradicional “Os Vigaristas”

Walterlino Madeira – Bloco Tradicional “Vigaristas do Ritmo”

Socorro Leitão – Bloco Tradicional “Os Versáteis”

Walmir Moraes Corrêa – Bloco Tradicional “Os Foliões”

João Moucherek – Bloco Os Vira-Latas (Já extinto)

As atividades do dia foram encerradas com as apresentações dos Blocos Tradicionais : “Os Vigaristas do Ritmo, “Os Versáteis” e “O Pierrot”.

No dia 20 de agosto foi realizado o lançamento do livro “Quando as Palavras Falam, no Maranhão ... Escreve-se” (Coletânea de Contos). Ao final deste lançamento, o Bloco Tradicional “Os Tropicais do Ritmo” fez uma apresentação.

No período de 17 a 21 de agosto foram realizadas “Oficinas de Ritmo”, em Polos - designação atribuída pela coordenação da programação para o bairro sede das referidas oficinas – a saber:

– Polo I – Centro, abrangendo os bairros Lira, Belira, Vila Bessa, Madre Deus, Goiabal, abrangendo os bairros Codozinho e também, Anjo da Guarda e Vila Embratel;

– Polo II – Liberdade, abrangendo os bairros Camboa, Monte Castelo e Diamante;

– Polo III – Cohatrac, abrangendo os bairros Cohab, São Cristovão, Cruzeiro do Anil, Cidade Operária, Maiobão e São José de Ribamar;

– Polo IV - Bairro de Fátima, abrangendo os bairros João Paulo, Alemanha e Vila Ivar Saldanha.

No dia 22 de agosto, as Oficinas foram encerradas no prédio da Oficina Escola, com a demonstração rítmica dos Blocos Tradicionais, por antigos brincantes e apresentação dos participantes das Oficinas.

Nos dias 17 e 19 de agosto na Oficina Escola foram realizadas as “Rodas de Conversa”, com antigos brincantes que discorreram sobre os temas: “Ritmo dos Blocos Tradicionais” e “A História dos Blocos Tradicionais”. O músico e ma-

estro Francisco Pinheiro foi o responsável pela coordenação destas atividades.

Um outro evento relevante, como atividade paralela, promovida pela Casa do Bloco, foi uma exposição relativa ao Dia da Criança de 2010, com fotos de Murilo Santos, colocando em foco crianças integrantes de diferentes Grupos de Blocos Tradicionais. Esta Exposição teve duas edições: na Oficina Escola e na Galeria Zaque Pedro, situada no Solar Nazeu Quadros.

Merece realce, como atividade de registro de memória, ao longo do Inventário do Bloco Tradicional, a gravação de um CD, com as batidas sonoras do ritmo característico desta expressão carnavalesca. Este CD foi distribuído com os grupos de Blocos Tradicionais, sendo alvo de estudos e discussões.

Uma outra atividade a merecer destaque foi a participação da Casa do Bloco na Feira do Livro de São Luís, com um stand específico, com montagem de uma exposição com fantasias, instrumentos e fotografias relativas aos Blocos Tradicionais no Maranhão. Igualmente, foi realizada, na programação cultural desta Feira, uma Mesa Redonda, com antigos brincantes sobre sua participação nos Blocos e demonstrações rítmicas.

Nos primeiros meses de 2011, a coordenação e supervisão do INRC, estiveram com a atenção voltada para o planejamento e montagem da Exposição “Vai Querer, Vai Querer?”, em atendimento ao convite feito pela Companhia Vale à esta coordenação. O evento, realizado no Salão de Exposição do Jardim Botânico da Vale, foi aberto ao público no dia 23 de fevereiro, estendendo-se até 13 de março de 2011. Neste mesmo período foi montada uma instalação, com fantasias e instrumentos do Bloco Tradicional, no saguão de desembarque do aeroporto Cunha Machado, como forma de dar boas-vindas aos que chegavam para as férias e, principalmente, para o carnaval maranhense.

Uma outra exposição montada pela coordenação do INRC do Bloco Tradicional, em março de 2011, foi a relativa ao Dia Internacional da Mulher, na Galeria Zaque Pedro no Solar Nazeu Quadros. Esta exposição apresentou fotos de Murilo Santos, articulando a temática da Mulher e dos Blocos Tradicionais Maranhenses.

- Realização de contatos e reuniões de trabalho com diversas entidades e grupos que, de diferentes formas, estavam vinculados à construção do INRC do Bloco Tradicional: Presidência da FUNC; técnica do IPHAN-MA responsável pelo acompanhamento do Inventário; coordenação/supervisão e equipe de pesquisadores do INRC; entidades representativas dos Blocos

Tradicionais, responsáveis pelos diferentes Blocos e grupo de representantes dos Blocos Tradicionais junto à Casa do Bloco; jornalistas, fotógrafos e produtores culturais responsáveis pela cobertura jornalística, fotográfica e videográfica no âmbito do INRC;

- Pesquisa documental relativa aos Blocos Tradicionais no Carnaval Maranhense, ao longo de décadas, com destaque para a consulta em Álbuns de Recortes de Jornais Antigos, especificamente os do jornalista Joel Jacinto e do Bloco “Os Versáteis”;

- Cobertura jornalística sobre o INRC do Bloco Tradicional com veiculação permanente de informações em jornais, rádios, televisão e boletins da Internet, visando divulgação de todo o processo do Inventário;

- Acompanhamento de Encontros promovidos por determinados Blocos Tradicionais, aglutinando diferentes grupos, com destaque para o evento anual do Bloco “Os Brasinhas”, já incorporado na agenda oficial da cidade, realizando, em 2011, o XIV Encontro de Blocos Tradicionais, com a presença de vários Blocos.

- Acompanhamento das apresentações dos Blocos Tradicionais no período pré-carnaval durante os dias da folia momesca e em outras épocas do ano, com a realização de cobertura fotográfica e videográfica;

- Produção de materiais de divulgação dos eventos promovidos pela Casa do Bloco, como atividades paralelas, quais sejam: cartazes, folders, filipetas, convites, camisas. Este material foi distribuído junto aos grupos de Blocos Tradicionais e à comunidade ludovicense.

**Material extraído do Relatório Final do INRC encaminhado ao IPHAM/MINC*



Fragmento de apresentação de grupo BTM no Carnaval 2016 - Foto: Euclides Moreira Neto



Brincante de BTM ("Os Feras") – Foto: Paulo Caruá

SOBRE O AUTOR

Euclides Barbosa Moreira Neto nasceu em 13 de abril de 1957, na cidade de Cururupu-MA. Sua formação educacional e acadêmica ocorreu em Instituições de Ensino Público e atualmente é Professor Universitário, lotado no Curso de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, ministrando as disciplinas "Jornalismo Cultural", "Jornalismo de Revista" e "Laboratório de Telejornalismo".

Graduado em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, na UFMA (1976-1979), tem dois cursos de Especialização: "Teoria e Prática em Jornalismo", ministrado na UFMA (1981-1982), e "Planejamento da Comunicação", na Universidade Federal de Minas Gerais, em convênio celebrado com a Universidade Católica de Minas Gerais, Fundação Friedrich Ebert da República Federal da Alemanha, Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa da Comunicação – ABPEC com o Centro Internacional de Studios Superiores de Comunicación para América Latina – CIESPAL (1982); "Mestrado em Comunicação", viabilizado por meio de convênio firmado entre a Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Universidade Virtual do Maranhão (UNIVIMA) (2009-2011); exerceu a função de "Conselheiro"

do Conselho Estadual de Cultura do Maranhão (1991-1994) e (2007-2008); reorganizou e presidiu o Conselho Municipal de Cultura de São Luís (2009-2012).

Ao longo de sua carreira como docente, sempre se envolveu com a área de extensão e cultura, desenvolvendo atividades em todas as áreas de expressões artísticas, principalmente na área audiovisual. A nível administrativo, na UFMA, foi coordenador do Núcleo de Atividades Visuais do Departamento de Assuntos Culturais da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Estudantis, além de diretor daquele Departamento (CD4), por 12 anos consecutivos (1996-2008).

Como diretor do Departamento de Assuntos Culturais, desenvolveu extensa grade de projetos e atividades artísticas-culturais, motivando sempre o envolvimento dos Departamentos Acadêmicos nas ações executadas, com o objetivo de revelar novos talentos e propiciar a participação de alunos e professores nos projetos propostos e/ou desenvolvidos por aquele Departamento. Entre os projetos e ações desenvolvidas sob sua coordenação, até o ano de 2008, na UFMA, destacam-se:

- 12 edições da Mostra Brasileira de Humor no Maranhão (HUMORMARÁ)
- 25 das 32 edições do Festival Guarnicê de Cinema

- 4 edições da Mostra Guarnicê Itinerante de Cine Vídeo
- 13 edições do Festival Brasileiro de Canto Lírico no Maranhão (MARACANTO)
- 12 das 23 edições do Festival Brasileiro de Poesia no Maranhão (POEMARÁ)
- 12 edições do Festival Universitário de Reggae - UNIREGGAE
- 8 edições da Mostra Brasileira de Miniatura Artística no Maranhão
- 12 das 33 edições do Festival Brasileiro de Canto Coral no Maranhão (FEMACO)
- 11 edições da Mostra Maranhense de Arte Efêmera
- 12 edições da Tocata de Bandas e Fanfarras do Maranhão
- 12 edições da Cantata Natalina
- 12 edições da Exposição Presépio
- 6 edições do Salão de Artes Plásticas 31 x 31
- 6 edições do Projeto Carcará de Cara Nova

- 3 edições do Curta Lençóis: Festival de Cine-Vídeo dos Lençóis Maranhenses
- 2 edições do Projeto LUSOBRAS: Festival Luso-Brasileiro de Arte e Cultura
- 10 edições do Programa Regional de Apoio às Artes Plásticas
- 2 edições do Maranhão Vídeo de Bolso - Festival Regional de Vídeo de Bolso no Maranhão
- 9 edições do Encontro de Teatro de São Luís na Periferia

Quase todos os projetos eram de abrangência regional e/ou nacional, destacando-se que parte deles era de periodicidade semanal e/ou quinzenal, como foi o “Projeto Carcará de Cara Nova”, executado toda quinta-feira, às 12h30min, no auditório central da UFMA; o “Projeto Quarta Cultural”, executado toda quarta-feira, às 19 horas, no Espaço Reinaldo Faray, do Palacete Gentil Braga; “Projeto Sexta Poética”, executado toda sexta-feira, às 19 horas, no Espaço Reinaldo Faray do Palacete Gentil Braga; e o “Programa Regional de Apoio às Artes Plásticas”, que promovia, a cada 15 dias, exposições de artes plásticas, na Galeria Antonio Almeida e na Sala Maia Ramos, ambas no Palacete Gentil Braga.

Dos projetos de abrangência nacional, destacaram-se: o “Festival Guarnicê de Cinema”; “Festival Brasileiro de Canto Coral no Maranhão (FEMACO)”; o “Festival Brasileiro de Canto Lírico no Maranhão (MARACANTO)”; o “Festival Brasileiro de Poesia no Maranhão (POEMARÁ)”; o “Festival Universitário de Reggae (UNIREGGAE)”; a “Mostra Brasileira de Humor no Maranhão (HUMORMARÁ)” e a “Tocata de Bandas e Fanfarras do Maranhão”.

Sua intensa ação desenvolvida na área cultural na capital maranhense o levou a atuar como produtor cultural, ator, crítico de arte e cineasta. Na atividade audiovisual, dirigiu e produziu vários filmes, obtendo diversas premiações em festivais de cinema e vídeo pelo Brasil, destacando-se os filmes “Mutações”, “Colonos Clandestinos”, “Bom Jesus”, “A greve da meia-passagem”, “Alegre Amargor”, “Feições”, “Mamuca-bo”, “Periquito Sujo”, “Jardins Suspensos” e o vídeo “O lavrador de palavras”.

No quadriênio 2009-2012, foi Presidente da Fundação Municipal de Cultura, órgão vinculado à estrutura da Prefeitura de São Luís; no ano de 2012, recebeu do Governo do Estado do Maranhão o título de Comendador, considerando os bons serviços prestados à cultura maranhense. Como integrante da comunidade universitária, tem se dedicado a

pesquisar a atuação das manifestações culturais “reggae” e “carnaval”, no meio cultural maranhense.



Fragmento de apresentação de grupo BTM no Carnaval 2016 - Foto: Euclides Moreira Neto

Obras literárias do autor:

- **Primórdios do Cinema em São Luís.** São Luís: DAC/UFMA, 1977 (Pesquisa acadêmica).
- **O Cinema Super 8 em São Luís.** São Luís: DAC/UFMA, 1980 (Pesquisa acadêmica)
- **Sistema de Comunicação na Capital Maranhense in Jornalismo no Brasil Contemporâneo;** (Orgs.) Mello, José Marques de; Galvão, Waldimas. São Paulo: DJE/ECA/USP, 1984, pp. 53-66. (Artigo em Coletânea).
- **O Poder Simbólico das Radiolas de Reggae na Cultura Maranhense.** Niteroi: MINTER UFF/UFMA/UNIVIMA, 2011 (Dissertação de Mestrado).
- **Reggae e Poder: radiolas e simbolismo na cultura maranhense in Crítica de Mídia e a Tessitura da Mediação;** (Org.) Ferreira Júnior, José. São Luís: EDUFMA, 2012, pp. 45-75. (Artigo em Coletânea)
- **Quando a Purpurina não Reluz.** São Luís: Gráfica Minerva, 2013 (Estudo de Caso/Depoimento)
- **Reverberando Pedras.** São Luís: CCSO/UFMA, 2014 (a publicar).
- **Maria por Maria ou A Saga da Besta Fera nos Porões do Cárcere e da Ditadura.** São Luís: Editora Engenho/SECTI, 2015 (Entrevista/Análise).

FOTOGRAFIAS DO INRC

- **O “Vai querer” dos Blocos Tradicionais.** São Luís: EDUFMA, 2016 (Estudo de Caso e Análise do INRC dos BTMs, edição digital).
- **Ajuntamento de Memórias.** São Luís: EDUFMA, 2016 (Entrevista/Análise).
- **Provocações do Cotidiano.** São Luís: EDUFMA, 2016 (Artigos e Crônicas).
- **Gardênia: Flor de Lapela.** São Luís: EDUFMA, 2019 (Entrevista/Depoimento).
- **Interações Comunitárias.** São Luís: EDUFMA, 2019 (Crônicas).



Oficina de ritmo para adolescentes/2010 – Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN



No alto, reunião realizada no IPHAN com os gestores de BTMs; abaixo, Oficina de Rítmo com participantes de vários grupos / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



1ª Exposição “Vai querer, vai querer?”, realizada na Galeria Isac Pedro como atividade do INRC dos BTMs, no ano de 2009, incluindo apresentação de grupo BTM em frente à galeria de arte, localizada no edifício Nazeu Quadros, na Rua do Ribeirão, no centro histórico de São Luís / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Apresentações de BTMs durante a Semana do Folclore em agosto de 2009, na Fonte do Ribeirão, no centro histórico de São Luís. Em destaque o manto da fantasia de integrantes de bloco e percussionistas tocando contratempo com as mãos. / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Seminário do INRC dos BTMs, promovido em agosto de 2009 pela FUNC-IPHAN, em cima; Comemoração do Dia Municipal dos BTMs, na Praça Maria Aragão em São Luís, embaixo / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.

Brincantes de vários BTMs dançam coletivamente com a bateria do BTM "Os Foliões" para comemorar o dia Municipal dos BTMs, em 2009, na Praça Maria Aragão / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Missa de ação de graça rezada na Igreja da Sé, alusiva ao Dia Municipal dos BTMs / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.

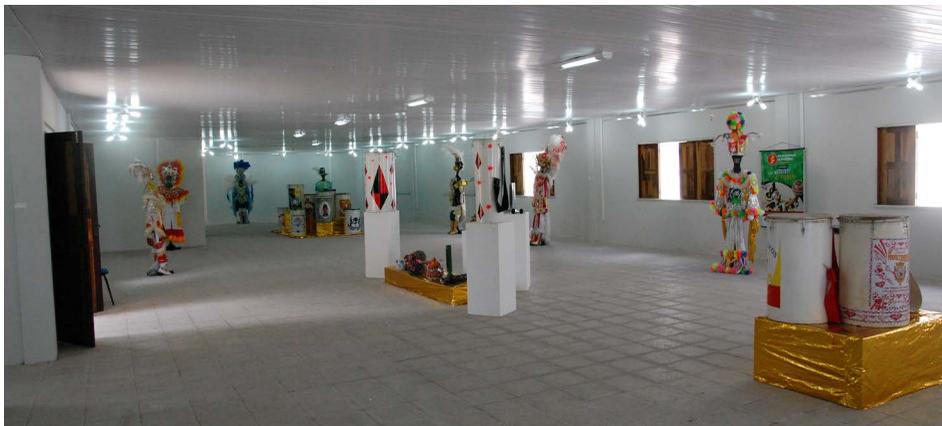
2ª Exposição "Vai querer, vai querer?", na Galeria Trapiche e Oficina Escola, no ano de 2010, como atividade do INRC. O referido evento contou com várias atividades extras ao longo das visitas: palestras, oficinas, feiras, apresentações espontâneas, etc. / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Participação dos BTMs na Feira do Livro de São Luís para divulgar o INRC, no ano de 2011 / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Aspectos de várias reuniões realizadas com os gestores de BTMs, pesquisadores e coordenadores do inventário durante o INRC. O referido evento contou com várias atividades extras ao longo das visitas: palestras, oficinas, feiras, apresentações espontâneas, etc. / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



2ª Exposição “Vai querer, vai querer”, realizada na Galeria Trapiche e Oficina Escola, no centro histórico de São Luís, reunindo um vasto material cedido pelos grupos de BTMs, assim como várias outras ações culturais. / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.

Atividades extras realizadas na 2ª Exposição “Vai querer, vai querer?”, que incluiu Palestras, oficinas, apresentações espontaneas, visitas guiadas, entre outras. Embaixo, este investigador e a Coordenadora do INRC dos BTMs, Maria Michol Pinho de Carvalho (na época aluna do PDEC/DLC/UA. Michol faleceu em Novembro de 2012) / Foto: Arquivo INRC/FUNC.



Aspectos de encontros de BTMs, incluindo interação com outras atividades culturais da cidade, como feira de artesanato e venda de produtos gastronômicos / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Encontro de BTMs nos jardins do prédio onde funciona a Oficina Escola, equipamento da FUNC/Prefeitura de São Luís / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



O INRC dos BTMs promoveu diversas atividades culturais na cidade envolvendo os gestores, participantes e apreciadores, tendo destaque especial o envolvimento de crianças e adolescentes nessas atividades / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.

A presença de menores nas apresentações dos BTMs é uma ação espontânea dos gestores e participantes dos diversos grupos com o objetivo de salvaguardar a referida manifestação no meio cultural ludovicense. Nos detalhes a presença de crianças como atores coadjuvantes e participantes de BTMs e como apreciadoras da manifestação cultural, que em São Luís ganham conotação especial pela grande diversidade de manifestações que são praticadas naquela região, que somadas ao valioso patrimônio arquitetônico fez com que a UNESCO lhe atribuisse o título de "Cidade Patrimônio Cultural da Humanidade" / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Nas atividades desenvolvidas pelos grupos de BTMs sempre são inseridas manifestações culturais de outros campos de atuação, como o artesanato, promovendo a interação entre os diversos segmentos culturais da cidade. Embaixo, o olhar inigmático de uma criança, ampliado da foto que está acima, ao olhar a produção artesanal que está à mostra / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



As atividades culturais dos BTMs envolvem gestores, participantes e apreciadores, tendo destaque especial as crianças e adolescentes. Embaixo, uma vitrine com instrumentos utilizados pelos ritmistas dos grupos / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Apresentação de BTM direcionada para crianças e jovens adolescentes da rede de ensino pública da capital maranhense. / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Apresentação de BTM em praças e ruas da capital maranhense / Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Detalhes de atividades diversificadas realizadas durante o INRC dos BTMs/ Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Detalhes de atividades diversificadas realizadas durante o INRC dos BTMs/ Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.



Assinatura do livro de anuência. Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.

Assinatura do livro de anuência. Foto: Arquivo INRC/FUNC/IPHAN.

