UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE

**RAUL BRUNNO PEREIRA SOUSA**

# **NA CADÊNCIA DA IMPÉRIO**: RELATOS ETNOGRÁFICOS DA IMPÉRIO DO SAMBA DE OURO, PENALVA

SÃO LUÍS
2025

**RAUL BRUNNO PEREIRA SOUSA**

# **NA CADÊNCIA DA IMPÉRIO**: RELATOS ETNOGRÁFICOS DA IMPÉRIO DO SAMBA DE OURO, PENALVA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Cultura e sociedade, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para a obtenção do título de mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

SÃO LUÍS

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Pereira Sousa, Raul Brunno.
NA CADÊNCIA DA IMPÉRIO : RELATOS ETNOGRÁFICOS DA IMPÉRIO DO SAMBA DE OURO, PENALVA / Raul Brunno Pereira Sousa. - 2026.
98 f.

Orientador(a): Ricieri Carlini Zorzal.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2026.

1. Samba. 2. Maranhão. 3. Cultura Popular. I. Carlini Zorzal, Ricieri. II. Título.

**RAUL BRUNNO PEREIRA SOUSA**

# **NA CADÊNCIA DA IMPÉRIO**: RELATOS ETNOGRÁFICOS DA IMPÉRIO DO SAMBA DE OURO, PENALVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade. Linha de Pesquisa: Expressões e Processos Socioculturais

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

## BANCA EXAMINADORA

Ricieri Carlini Zorzal

Orientador

Universidade Federal do Maranhão

Rarielle Rodrigues Lima

Avaliador 1

Universidade Federal do Maranhão

Katharina Döring

Avaliador 2

Universidade Federal da Bahia

Larissa Lacerda Menendez

Suplente

Universidade Federal do Maranhão

## RESUMO

O presente trabalho pretende refletir sobre o samba no Maranhão a partir da escola de samba Império do Samba, do povoado Ouro em Penalva, como busca compreender os processos de ressignificação, adaptação e disputa simbólica em torno do samba enquanto artefato cultural que, embora alçado à condição de símbolo nacional, adquire inflexões próprias em contextos regionais como o interior do estado do Maranhão. Postula-se o seguinte questionamento: Como a Império do Samba produz e sustenta o samba como prática da cultura popular maranhense diante das disputas simbólicas e hierarquizações presentes no campo cultural do estado? O trabalho dedica-se a uma descrição etnográfica e análise crítica da Império do Samba, observando como esse coletivo territorializa o samba, opera articulações entre cultura local, memória coletiva e identidade, e desafia narrativas hegemônicas que, historicamente, marginalizaram expressões populares negras e interioranas em detrimento de modelos urbanos e centrais. Os dados analisados foram obtidos por meio de observação participante na Império do Samba, como também da experiência do autor enquanto pesquisador voluntário no processo de elaboração do Inventário Nacional de Referências Culturais das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão. Partindo da concepção de que a cultura popular não é expressão inata ou espontânea de um "povo", mas resultado de complexas mediações políticas e simbólicas, esta pesquisa opera com a hipótese de que a presença do samba em contextos periféricos não é reflexo de homogeneização cultural, mas uma reterritorialização densa e situada de sentidos plurais, tensionando a centralização estética e simbólica de modelos de carnavais atualmente hegemônicos. Esta pesquisa se ancora na antropologia interpretativa e nos estudos culturais, articulando as categorias de cultura popular, identidade e tradição. Com base em trabalho de campo, observação participante e entrevistas com integrantes da escola, o estudo evidencia como o samba, em contextos periféricos, opera como prática de resistência, memória e produção de identidade local. A Império do Samba revela uma experiência cultural singular que reinterpreta o samba à luz de dinâmicas locais, em diálogo com outras manifestações da chamada cultura popular maranhense, bem como o Tambor de Mina e a Cura.



Palavras-chave: Samba. Maranhão. Cultura Popular. .

**ABSTRACT**

The purpose of this study is to reflect upon samba in Maranhão through the lens of Império do Samba school, from the Ouro village in Penalva. This research aims to understand the processes of resignification, adaptation, and symbolic dispute surrounding samba as a cultural artifact, which, despite being elevated to the status of a national symbol, acquires distinct inflections in regional contexts, such as the Maranhão countryside. The following question is: how does Império do Samba produce and sustain samba as a pratice of Maranhão's popular culture in the face of the symbolic disputes and hierarchies present in the state's cultural field. The work is dedicated to an ethnographic description and critical analysis of Império do Samba, observing how this collective territorializes samba, articulates local culture, collective memory, and identity, and challenges hegemonic narratives that have historically marginalized Black and rural popular expressions in favor of urban and centralized models. The analyzed data were obtained through participant observation within Império do Samba, as well as the author's experience as a volunteer researcher during the development of the National Inventory of Cultural References for Maranhão's Carnival Batucadas and Samba. Grounded in the conception that popular culture is not an innate or spontaneous expression of a "people," but rather the result of complex political and symbolic mediations, this research operates on the hypothesis that the presence of samba in peripheral contexts is not a reflection of cultural homogenization. Instead, it represents a dense and situated reterritorialization of plural meanings, tensioning the aesthetic and symbolic centralization of currently hegemonic Carnival models. This research is anchored in interpretive anthropology and cultural studies, articulating the categories of popular culture, identity, and tradition. Based on fieldwork, participant observation, and interviews with school members, the study highlights how samba functions in peripheral contexts as a practice of resistance, memory, and the production of local identity. Império do Samba reveals a unique cultural experience that reinterprets samba in light of local dynamics, in dialogue with other manifestations of so-called Maranhão popular culture, such as Tambor de Mina and Cura.

Keywords: Samba. Maranhão. Popular Culture. Identity.

## AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de agradecer a todo o grupo da Império do Samba, que me recebeu de maneira tão amorosa. Ao seu Nascimento e à dona Franci, obrigado por terem me acolhido em sua residência e pela paciência em responder a todas as minhas dúvidas. Agradeço à dona Jucilene e ao seu Zé Roxo, pela gentileza e disponibilidade de sempre. Ao Rei do Samba, Luís Carlos, e a João Pretinho: minha eterna gratidão por compartilharem suas trajetórias, seus ensinamentos e por me inspirarem de maneira tão especial. Agradeço ao Vando pelas conversas e pela honra imensa de ter criado um samba em minha homenagem. Levarei essa lembrança comigo por toda a vida. Agradeço à dona Rosângela e ao seu Benedito Caboclo pela amizade e pelo carinho com que sempre me receberam.

Eu gostaria de agradecer à minha família. Agradeço aos meus pais que conceberam a minha existência e trabalharam duro para me propiciar o melhor. Agradeço à minha irmã, que sempre foi muito compreensiva comigo.

Agradeço à minha companheira Layla, que esteve ao meu lado quase toda a minha trajetória acadêmica e que acreditou na minha capacidade quando nem mesmo eu acreditava. Agradeço também às minhas gatas Gaia, Luna, Inês e Carmem, pelo carinho que me deram nos momentos mais difíceis do trabalho.

Agradeço aos meus amigos: Robson, por ter sido um grande companheiro durante anos e por ter compartilhado os momentos mais divertidos; Chermom, que, além de um amigo importante, é a pessoa com quem compartilhei as angústias e descobertas que construíram a nossa visão de mundo.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular, especialmente à coordenadora Marilande, que se tornou uma grande amiga e que me ajuda a refletir sobre as diversas questões que me atravessam. Agradeço também ao João Victor, colega que conheci no grupo e que se tornou um grande amigo para a vida. Por fim, agradeço a toda a equipe que participou da construção do INRC das Batucadas de Carnaval e Samba do Maranhão, pelo trabalho coletivo, pela dedicação e pelas trocas tão valiosas ao longo desse processo.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1** - Baianas bailando na frente da casa de Seu Metério em comemoração ao seu aniversário ..... 56
**Figura 2** - Barracão da Império do Samba, Clubão do Povo..... 59
**Figura 3** - Retintas, 3 por 1 e 2 por 1 cobertos com couro de cobra e bode sendo afinados no sol..... 61
**Figura 4** - Taróis ..... 63
**Figura 5** - Treme-terra..... 63
**Figura 6** - Mestre-sala e Porta-bandeira no desfile das ruas de Jacaré ..... 65
**Figura 7** - Imperador e Imperatriz da Império do Samba no desfile em Ouro ..... 67
**Figura 8** - João Pretinho ..... 72
**Figura 9** - Raimundo Benedito Reis (Benedito Caboclo) ..... 74
**Figura 10** - Nascimento de Jesus Sousa Marinheiro (Seu Nascimento) ..... 77
**Figura 11** - Luís Carlos Cruz (Seu Luca)..... 79
**Figura 12** - Mapa das brincadeiras de batucada e samba no Maranhão..... 84

**SUMÁRIO**


**1 INTRODUÇÃO ..... 8**

**2 DELIMITAÇÃO METODOLÓGICA PARA O ESTUDO DAS BATUCADAS DE CARNAVAL NO MARANHÃO ..... 14**

2.1 CAMINHOS METODOLÓGICOS E FUNDAMENTAÇÃO DO OBJETO ..... 15

2.2 A INSERÇÃO DO SAMBA NO CAMPO CULTURAL MARANHENSE ..... 25

2.1.1 Invenção de tradições e construção de uma "maranhensidade" ..... 29

2.1.2 Políticas culturais e mecanismos de poder no campo popular maranhense ..... 39

**3 *EU JÁ CHEGUEI PRA SAMBAR*: RELATO ETNOGRÁFICO DO CARNAVAL DA IMPÉRIO DO SAMBA ..... 47**

3.1 O SAMBA EM PENALVA COMO UNIDADE DE ANÁLISE DA IDENTIDADE CARNAVALESCA LOCAL ..... 47

3.2 AS SOCIABILIDADES SAMBISTAS NO TERRITÓRIO DA IMPÉRIO DO SAMBA ..... 55

3.3 A MUSICALIDADE E O DESFILE DA IMPÉRIO DO SAMBA ..... 60

3.4 OS NARRADORES DA IMPÉRIO DO SAMBA ..... 68

3.5 O SAMBA COMO REALIDADE SOCIAL MARANHENSE ..... 81

**4 CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 85**

**REFERÊNCIAS ..... 91**

**APÊNDICE ..... 95**

# 1 INTRODUÇÃO

No amplo cenário das manifestações culturais do Brasil, o samba destaca-se como uma das expressões culturais mais frequentemente associadas à construção da identidade do "ser brasileiro", servindo como elemento homogeneizador que aproxima toda a nação. Porém, o samba, mesmo servindo como componente integrante de identificação nacional para os sujeitos brasileiros, é uma expressão que geralmente remete ao Rio de Janeiro, sendo este o estado de maior proeminência, onde estão localizadas as notórias escolas de samba e para onde a mídia e o poder público brasileiros dão maior evidência e investimento às Escolas e passarela.

Estudos como os de Renato Ortiz (1985) e Hermano Vianna (2002), ao se debruçarem sobre a formação cultural brasileira e o samba, evidenciam que, desde o período colonial, o carnaval se configura como a principal manifestação festiva popular do país. Introduzido, ao que tudo indica, pelos portugueses sob a forma de festividade europeia, o carnaval, ao ser associado ao samba no contexto da República, consolidou-se na década de 1930, durante o Estado Novo, como um dos mais expressivos símbolos da identidade nacional brasileira.

Paradoxalmente, o carnaval pode ser compreendido simultaneamente como festa popular de resistência e como elemento unificador de uma noção de identidade nacional, a qual foi incentivada e direcionada para o processo de construção do Estado-nação brasileiro. No entanto, como mostra a literatura, o samba, manifestação associada a essa festa, sofreu grande opressão nos séculos XIX e XX por ser uma prática cultural da população afrodescendente.

No Maranhão, essa expressão também se manifesta. Na sua capital São Luís, o samba é materializado em escolas de samba existentes e no seu desfile na época do carnaval, bem como nas chamadas turmas de samba e blocos tradicionais. Atualmente, a manifestação fica relegada aos poucos investimentos e dada ao imaginário maranhense como não párea às outras escolas de samba de destaque do Brasil, principalmente do Rio de Janeiro[1], estado em que o samba se consolida como símbolo de brasilidade no começo do século XX.

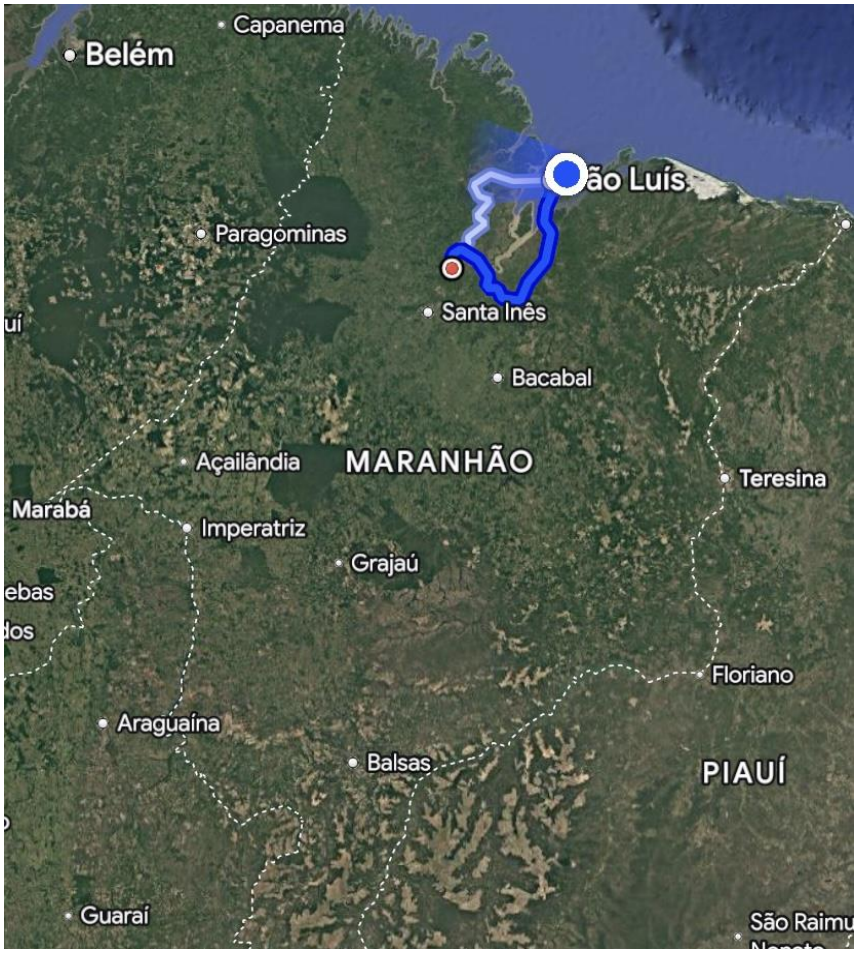
Pautando-se em uma ideia de regionalismo, há maior ênfase em outras diversas expressões mais conhecidas do estado, como o bumba-meu-boi, por exemplo. Logo, apesar do samba ser um elemento de identidade para os brasileiros, ele não é o elemento mais conhecido

[1] Porém, o que se pode notar é que existem múltiplas diversidades que essa expressão compreende. Como por exemplo, os sambas de roda da capoeira, o samba do recôncavo baiano, os cocos nordestinos, entre outros (Carneiro, 1961). Como Edison Carneiro estabeleceu em sua obra Samba de Umbigada (1961), em que trata a relação do samba e dança como movimento afro-diaspórico brasileiro, em que o tambor de crioula seria sua expressão maranhense desse gênero tão difuso nacionalmente. No entanto, tal afirmação não pode ser tão determinista, visto que há outras manifestações de batuques e de samba existentes no estado.

de identidade do maranhense. Todavia, o samba existe fortemente em diversos municípios do estado e não somente em forma de expressão de escolas de samba, nos termos do modelo nacional mais difundido, mas sim a partir de suas especificidades próprias. Assim, o conteúdo do samba é acionado a partir de operações simbólicas constituintes de uma realidade maranhense.

Portanto, para tratar dessa forma de expressão cultural como prática tradicional da realidade maranhense, o referido trabalho detém-se na descrição etnográfica do trabalho de campo realizado com o grupo de samba "Império do Samba", do povoado Ouro, localizado no município de Penalva, Maranhão.

**Figura 1** – Distância entre São Luís e Penalva.




Fonte: Google Maps.

O interesse e a possibilidade de contato com grupos de samba maranhenses para a pesquisa surgiram a partir do projeto do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) junto à UFMA a partir do Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular – GP Mina

(do qual faço parte), para a construção do Inventário Nacional de Referências Culturais das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão. A oportunidade de ser pesquisador voluntário no projeto proporcionou a identificação desses grupos para o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). Esse inventário faz parte do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial (PNPI), programa criado com base no Decreto 3.551/2000, artigo 8º, desenvolvido no âmbito do Ministério da Cultura, cujo intuito é proteger e salvaguardar manifestações e expressões culturais, assim como ofícios e modos de fazer existentes no território brasileiro (Brasil, 2000).

Para tanto, tal experiência proporcionou um panorama amplo dos grupos de samba no Maranhão, permitindo, assim, aproximações e distanciamentos de diversas características entre os grupos contatados para a pesquisa destinada à construção desse INRC. O encontro com esses grupos de samba, proporcionado pela construção do inventário, possibilitou um relacionamento próximo à escola de samba Império do Samba, permitindo o convívio entre o grupo e o desenvolvimento da observação participante da manifestação para a coleta de dados.

O samba no Maranhão pode ser compreendido como uma manifestação inserida no escopo daquilo que, convencionalmente, se conceitua como cultura popular. Essa classificação fundamenta-se na análise dos agentes responsáveis por sua promoção, os quais se encontram inseridos em um contexto sociocultural que os identifica como pertencentes ao que se denomina "povo" ou ao que é reconhecido como "popular". Assim, a pesquisa irá se constituir de descrição etnográfica do carnaval da Império do Samba, relatando a estrutura social que compõem essa escola de samba, assim como a sua formação a partir da história social dos atores envolvidos com a brincadeira[2]. Tal abordagem permite fazer reflexões a respeito do significado do samba no carnaval para a localidade e acessar a sociabilidade que a Império do Samba estabelece com o território, além das relações dos atores sociais da brincadeira com outras manifestações da cultura popular maranhense.

De toda forma, além da descrição etnográfica, para entender o fenômeno, esta pesquisa é atravessada pela discussão a respeito de cultura popular no Brasil, buscando compreender as dinâmicas e os entendimentos que intelectuais estabeleceram para estudos sobre o folclore no Maranhão e o processo que transforma o samba enquanto um símbolo de identidade nacional. Essa perspectiva é importante, uma vez que, conforme Thompson (1998, p. 17), a cultura "[...] é também um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos

[2] Esse termo é utilizado para destacar o caráter lúdico, aberto e fragmentário da manifestação, em distinção ao "sistema de auto", como o do bumba-boi, que geralmente apresenta um tipo de narrativa. (Cavalcanti, 2012, p. 336).

conflitivos." Tais discussões favorecem a tessitura de interpretações a respeito da constituição da Império do Samba, em sua relação com a sede, Penalva, e com o seu povoado vizinho, Jacaré, o maior povoado da região, considerando o recorte da produção do samba na época do carnaval. Com apoio de literatura que versa sobre o samba e sobre a cultura popular no Maranhão, é possível compreender o significado dessa manifestação para o grupo.[3]

No que diz respeito à história e à dinâmica do samba no Brasil, os trabalhos de Hermano Vianna (2002) e Hugo Menezes Neto (2024) servem como base para situar a trajetória dessa manifestação cultural, como sua consagração enquanto símbolo nacional e suas dinâmicas de assimilação. Para discutir o carnaval, espaço central para a materialização do samba, tanto como espetáculo quanto como rito, são mobilizadas as análises de Roberto Damatta (1997) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), que exploram as interfaces entre festa, cultura e poder no Brasil. Quanto a uma perspectiva mais local das dinâmicas do carnaval maranhense, utilizam-se os autores Ananias Martins (2000) e Eugênio Araújo Ferreira (2012).

As reflexões sobre as dinâmicas de poder, hibridismo cultural e transformação das culturas populares na modernidade são embasadas nos estudos de Stuart Hall (2003) e Néstor García Canclini (2008). Esses autores possibilitam discutir como as práticas culturais locais, como o samba maranhense, dialogam com os processos de globalização e modernidade, resistindo e se adaptando a novas conjunturas históricas e sociais.

Dessa forma, no primeiro capítulo desta dissertação, é realizada a delimitação teórico-metodológica da pesquisa, com a devida contextualização do território selecionado para o estudo e de suas principais características socioespaciais. São apresentadas as técnicas empregadas para a coleta e análise dos dados, bem como os referenciais teóricos e autores que fundamentam as reflexões acerca dessa manifestação no estado do Maranhão.

Em termos metodológicos, este estudo se inscreve na perspectiva da antropologia interpretativa, com base nas propostas de Clifford Geertz (2008). A abordagem etnográfica privilegia a experiência vivida, a observação participante e a análise densa das práticas, discursos e significados que perpassam o fazer cultural da Império do Samba.

À vista disso, o trabalho pretendeu relacionar a expressão do samba à realidade maranhense, apresentando, a partir de escrita etnográfica, as dinâmicas da Império do Samba no carnaval. Logo, os objetivos são identificar os aspectos simbólicos do samba que são

[3] Vale destacar que as interpretações e sistematizações feitas sobre a formação da Império do Samba fundamentam-se na história oral dos sujeitos envolvidos com a brincadeira, devido à falta de acesso a materiais históricos sobre o carnaval da região – salvo a obra de Raimundo Balby, *Pequena História do Carnaval Penalvense* (2005), que tive acesso. Essa abordagem foi usada como metodologia de trabalho.

acionados como uma manifestação da cultura popular maranhense a partir dessa escola de samba, e problematizar o modo como as práticas do grupo refletem tensões entre cultura popular e modernidade no contexto das celebrações carnavalescas de Penalva.

Como parte da construção do campo simbólico para a realização do trabalho de campo, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os indivíduos diretamente envolvidos com a escola de samba, gravadas em áudio e vídeo; e observação participante dos rituais que permeiam esse universo simbólico e que construíram as anotações dos cadernos e diários de campo, abrangendo etapas como a preparação, ensaio e desfile do carnaval de 2025 da Império do Samba.

No segundo capítulo do trabalho, propõe-se situar o samba no contexto das dinâmicas das manifestações de cultura popular no estado do Maranhão, buscando compreender sua inserção nos processos culturais maranhenses. Pretende-se, ainda, examinar as categorias e significações atribuídas a essa manifestação no âmbito estadual, bem como analisar a configuração e o papel que o samba assume, na contemporaneidade, no cenário carnavalesco do Maranhão.

No terceiro tópico, é realizada a análise das práticas sambistas do grupo Império do Samba durante o carnaval no território, contemplando as dinâmicas carnavalescas no povoado, a trajetória histórica da agremiação e de seus atores sociais. Busca-se, assim, evidenciar de que maneira o samba desenvolvido pelo grupo se insere no escopo das manifestações associadas à denominada cultura popular maranhense.

Dessa forma, este trabalho foi pensado de forma a expor a história e a memória da Império do Samba. O objetivo é que, através da história do grupo, seja possível observar o modo como a Império reinterpreta o samba por meio das dinâmicas sociais e culturais de Ouro. Esse olhar é norteador para compreender a brincadeira de batucada na região, que inclui a circulação de atores sociais de outras manifestações culturais e religiosas maranhenses, os conflitos com outras formas de “brincar o carnaval”, a construção de memória e identidade através das narrativas encontradas nas letras do samba e etc.

Diante do exposto, a justificativa para a realização deste estudo fundamenta-se na relevância de investigar as manifestações do samba maranhense para além do eixo da capital, uma vez que tais expressões culturais revelam a diversidade e a riqueza de formas que compõem essa manifestação musical no estado. Nesse sentido, ao compreender como o samba se apresenta em diferentes localidades do Maranhão, é possível não apenas identificar particularidades regionais, mas também valorizar práticas que, em muitos casos, permanecem invisibilizadas pelos estudos centrados em grandes centros urbanos.

Ademais, a análise acerca das singularidades do samba maranhense em comparação às demais modalidades de samba existentes no país contribui para ampliar a compreensão da multiplicidade desse patrimônio cultural brasileiro, reforçando a importância de abordagens que considerem contextos periféricos e não hegemônicos.

# 2 DELIMITAÇÃO METODOLÓGICA PARA O ESTUDO DAS BATUCADAS DE CARNAVAL NO MARANHÃO

O presente capítulo tem por finalidade delimitar os referenciais teóricos e os procedimentos metodológicos que orientaram a investigação sobre as batucadas de carnaval e o samba no Maranhão, tomando como eixo analítico a Escola de Samba Império do Samba, situada no povoado Ouro, município de Penalva. Inicialmente, são apresentados o percurso da pesquisa e as razões que fundamentam a escolha do caso empírico, destacando-se a pertinência da imersão etnográfica e da observação participante como estratégias privilegiadas para compreender as práticas, os rituais e as formas de sociabilidade que configuram o universo simbólico do samba na região.

A discussão incorpora, ainda, a dimensão da reflexividade e da posicionalidade do pesquisador, reconhecendo que a produção do conhecimento ocorre no entrelaçamento de afetos, experiências e relações de poder que atravessam o trabalho de campo.

Este capítulo insere o caso analisado em um panorama mais amplo ao situar histórica e politicamente o samba no Maranhão, considerando as discussões a respeito das disputas simbólicas, as transformações institucionais e os mecanismos de poder que, ao longo do século XX e início do XXI, moldaram a posição do samba no campo cultural maranhense. Destaca-se, nesse processo, a ascensão do bumba-meu-boi como emblema da identidade cultural do estado e a subsequente marginalização do samba, bem como as reconfigurações conceituais das categorias “escola de samba”, “turma de samba” e “bloco tradicional”, que variam consideravelmente entre diferentes localidades.

Este capítulo também articula a experiência etnográfica desenvolvida no povoado Ouro, com a perspectiva ampliada decorrente da participação do pesquisador na elaboração do Inventário Nacional de Referências Culturais das Batucadas de Carnaval e Samba do Maranhão (INRC). Essa dupla inserção — local e estadual — permite reconhecer não apenas a diversidade interna do samba maranhense, mas também os seus pontos de convergência, evidenciando a manifestação como um fenômeno plural, heterogêneo e imerso em dinâmicas sociopolíticas complexas. Assim, propõe-se estabelecer neste capítulo o arcabouço analítico e metodológico necessário para o desenvolvimento das reflexões que serão aprofundadas nas seções subsequentes.

## 2.1 CAMINHOS METODOLÓGICOS E FUNDAMENTAÇÃO DO OBJETO

O meu contato com a Império do Samba estabeleceu-se no contexto do trabalho de campo realizado para a coleta de dados, cuja finalidade consistiu na elaboração do Inventário de Referências Culturais das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão. Inicialmente, a pesquisa não se propunha a concentrar-se em um único grupo de samba, mas a documentar as experiências coletivas presentes em diferentes agrupamentos sambistas do estado do Maranhão. No entanto, ao longo do processo investigativo, tornou-se metodologicamente mais adequado adotar uma perspectiva analítica delimitada, centrada em um caso específico, a fim de apreender, de forma mais aprofundada, a dinâmica do samba no estado, utilizando-se do particular como via de acesso à compreensão do geral.

A Império do Samba situa-se no povoado Ouro, em Penalva. O município de Penalva localiza-se na Baixada Maranhense, a cerca de 257 quilômetros da capital São Luís, possuindo uma população estimada em 33.534 habitantes. Sua sede situa-se às margens do Lago Cajari, o que confere relevância à navegação como meio de deslocamento. O povoado Ouro dista aproximadamente 25 quilômetros da sede do município por via terrestre e 20 quilômetros por via lacustre, a partir da ligação com o povoado Jacaré, localizado em sua proximidade.

Em Ouro, observa-se uma configuração rural marcada por ruas arenosas e por um padrão habitacional heterogêneo, com moradias em alvenaria, coexistindo com construções em taipa, muitas das quais ainda cobertas por palha. As condições de mobilidade entre a sede e o povoado são marcadamente precárias: durante o período chuvoso, a estrada de piçarra torna-se quase intransitável, restringindo o acesso terrestre e impondo obstáculos à circulação de pessoas, mercadorias e serviços, incluindo aqueles de natureza assistencial e de saúde.

A imersão no campo, entendida como processo de inserção etnográfica, permite não apenas a observação participante, mas também a experiência das práticas, rituais e sociabilidades que estruturam o universo simbólico da escola de samba. Tal posicionamento possibilita compreender a Império do Samba não apenas como uma associação cultural, mas como um espaço de produção e reprodução de significados sociais, no qual o *habitus* se manifesta e é continuamente atualizado pelas interações cotidianas de seus membros. Nessa perspectiva, a análise não se reduz à descrição objetiva das atividades observadas, mas demanda um engajamento reflexivo do pesquisador, que reconhece sua condição de sujeito inserido na trama relacional do campo (Bourdieu, 2004).

Dessa forma, a construção do conhecimento não se apresenta como resultado de um olhar distanciado e neutro, mas como processo dialógico, fruto da interação entre sujeitos, em

que o pesquisador interpreta e traduz os significados compartilhados pelos participantes da Império do Samba, mas sem desconsiderar a sua própria posição e implicações nesse processo investigativo.

A escolha da Império do Samba fundamenta-se em dois aspectos principais: (i) a qualidade da interação estabelecida entre o pesquisador e integrantes do grupo, marcada por acolhimento e reciprocidade; e (ii) a localização geográfica da entidade, situada na região da Baixada Maranhense, região que exerce significativa influência sobre manifestações artísticas e festivas em diversas cidades do estado e na capital São Luís.[4]

Considera-se pertinente também destacar que a escolha desta região não se fundamenta apenas em critérios de ordem acadêmica, mas também em motivações pessoais, uma vez que se trata do território de origem dos pais do investigador. Nesse sentido, assumo explicitamente a minha posicionalidade enquanto pesquisador, compreendendo que todo conhecimento é situado e atravessado por marcadores sociais de diferença. Sou um homem cisgênero, negro, nascido na capital do estado, filho de pais oriundos da baixada maranhense — mãe natural do povoado Buritirana, no município de Bequimão, e pai natural de Palmerândia. Tal trajetória evidencia que minha inserção e escolha do grupo dessa região é constituída, mesmo que indiretamente, por vínculos afetivos e identitários que atravessam minha escolha e olhar científico.

Vale ressaltar que essa condição de pertencimento indireto exerceu influência significativa na definição do recorte territorial da pesquisa, uma vez que, de maneira sutil, despertou em mim o desejo de compreender mais profundamente o contexto sociocultural da região que compõe sua história familiar. O movimento migratório dos meus pais para a capital fez com que grande parte da bagagem cultural deles não me fosse transmitida, pois a própria ascensão social alcançada por meio desse deslocamento materializou-se em certo grau de negação das origens dos meus progenitores. Nesse sentido, a negritude que me restou enquanto filho manifesta-se apenas fenotipicamente em mim, rompendo os laços com qualquer identidade afrodiaspórica que eu poderia ter recebido de meu pai negro.

Nessa perspectiva, compreende-se que a inserção no campo não se dá de forma neutra. Como argumenta Geertz (2008), o pesquisador é parte do mundo que interpreta e sua experiência constitui elemento legítimo da construção etnográfica. Do mesmo modo, Bourdieu (1997) ressalta a necessidade de uma reflexividade constante, por meio da qual o pesquisador

[4] No decorrer da pesquisa voltada à elaboração do INRC das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão, verificou-se a existência de um expressivo número de manifestações e festividades de caráter popular na região em estudo.

reconhece as condições sociais e simbólicas que moldam sua prática científica. Assim, esta trajetória pessoal é componente estruturante do olhar analítico.

Reconhecer tal posicionalidade não significa confundir experiência pessoal e análise, mas compreender, à luz de Strathern (2006) e Clifford (1998), que toda produção etnográfica é também um ato de tradução situado, permeado por memórias, afetos e vínculos, os quais dão forma ao modo como se observa e se narra o outro.

Desse modo, considera-se imprescindível para a construção do conhecimento acerca do grupo inserir-se no interior da Império do Samba, compreendendo essa inserção como um processo de imersão etnográfica que possibilita a observação participante. Tal posicionamento não apenas favorece o acesso às práticas culturais, às redes de sociabilidade e às dinâmicas internas que estruturam a escola de samba, mas também contribui para a produção de uma reflexão situada, na qual o pesquisador reconhece sua própria condição de agente inserido no campo. Nesse sentido, a construção do conhecimento não se dá de forma distanciada ou neutra, mas emerge da interlocução entre sujeitos, da vivência cotidiana e da interação com os significados compartilhados pelos integrantes do grupo.

A minha condição no primeiro contato trouxe uma recepção marcada pela tensão entre acolhimento e possíveis ganhos que a relação traria para o grupo. O primeiro contato ocorreu enquanto pesquisador voluntário à trabalho do IPHAN e, simultaneamente, como estudante da UFMA no mês de fevereiro de 2025. O contato inicial com as lideranças do grupo ocorreu no contexto da pesquisa do INRC das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão, em que a equipe de pesquisa foi cordialmente recebida. Essa dupla inserção conferiu, desde o início, um capital simbólico (Bourdieu, 1989), derivado do prestígio e da autoridade associados a essas instituições. Ao mesmo tempo, tal posição pode ser compreendida como efeito das relações de poder que atravessam os campos acadêmico e institucional, instaurando um desequilíbrio inicial entre pesquisador e grupo.

Essa recepção inicial favorável por parte das lideranças locais resultou na aceitação posterior do meu pedido para a realização da pesquisa com o grupo, o que evidencia como esses mecanismos de legitimação se materializam na prática etnográfica. Nesse processo, torna-se fundamental reconhecer, em consonância com as epistemologias situadas (Haraway, 1995), a presença de um investigador em campo não se dá de forma neutra, mas atravessada pela posicionalidade assumida enquanto pesquisador, isto é, pela maneira como a trajetória social, institucional e identitária influencia os modos de aproximação, acolhimento e produção de conhecimento. Desse modo, a própria inserção em campo constitui-se não apenas um

procedimento metodológico, mas uma experiência relacional permeada por dinâmicas de poder, na qual a condição de estudante e pesquisador conferiu legitimidade perante o grupo.

No momento inicial de inserção em campo[5], apenas as lideranças do grupo haviam sido previamente informadas sobre a realização da pesquisa e sobre a minha participação nas atividades carnavalescas. Essa situação resultou, nos primeiros contatos com o restante dos integrantes, em questionamentos e incertezas acerca do motivo da minha presença junto ao grupo durante o período festivo. Diante desse cenário, tornou-se necessário adotar como procedimento metodológico o esclarecimento contínuo sobre os objetivos da pesquisa e sobre o caráter observacional dessa participação. Essa postura foi especialmente importante em virtude de minha atuação visível, frequentemente registrada por meio dos registros fotográficos e interações com os membros que se mostravam mais abertos à aproximação.

A convivência prolongada ao longo de todos os dias de festividade mostrou-se fundamental para a consolidação de minha legitimidade em campo. Essa presença constante permitiu que mesmo os integrantes com os quais não havia o estabelecimento de um vínculo mais próximo reconhecessem essa inserção como legítima e respeitosa. Acompanhar integralmente os trajetos, ensaios e apresentações da Império do Samba revelou-se, portanto, um elemento central na construção da confiança e na aceitação de minha presença como pesquisador participante no contexto do grupo.

A minha aceitação pelo grupo ultrapassou a simples relação de interesse mútuo (de um lado, o desejo de compreender e coletar dados para a pesquisa; de outro, a curiosidade do grupo sobre o que o estudo poderia oferecer-lhes em relação a possíveis resultados e benefícios decorrentes da pesquisa). A convivência mostrou que essa aceitação foi, antes de tudo, atravessada por uma dimensão afetiva. O grupo interpretou a minha presença não apenas como a de um observador externo, mas como alguém que, mesmo não pertencendo àquele universo social, se dispôs a participar ativamente das manifestações e experiências compartilhadas. Essa abertura recíproca produziu um deslocamento significativo: a chegada de um pesquisador reconfigurou a maneira como o grupo se via e se representava, a ponto de considerarem essa

[5] O primeiro contato com a Império ocorreu no âmbito da atuação como pesquisador, durante trabalho de campo realizado em conjunto com a equipe responsável (composta pela professora Dra. Marilande Abreu e pela estudante Rafaela Moreira) com o objetivo de identificar os grupos para de samba para subsidiar elaboração do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) das Batucadas de Carnaval e do Samba no Maranhão.

participação externa como um gesto honroso, celebrando-a com a criação de um samba sobre essa chegada.

Com essa experiência, levou-se a compreender, à luz das reflexões de Jeanne Favret-Saada (2005), que o trabalho etnográfico implica necessariamente "ser afetado", deixar-se atravessar pelas relações, pelos gestos, pelos afetos e pelas palavras que emergem no encontro com o outro. O campo não se apresenta como um espaço neutro de observação, mas como um território de trocas, tensões e sensibilidades compartilhadas. Assim, o ato de pesquisar transforma-se em um exercício contínuo de afetação e coimplicação, no qual tanto o pesquisador quanto os interlocutores são modificados pela experiência.

Nessa perspectiva, a análise interpretativa não se constrói a posteriori, de forma distanciada, mas é moldada pela própria vivência em campo. Cada interação, cada gesto de acolhimento ou resistência, contribui para tecer a compreensão etnográfica. Reconhecer-se afetado é, portanto, parte constitutiva do fazer antropológico: é nesse entrelaçamento entre sentir, interpretar e ser transformado que se funda o conhecimento produzido pela pesquisa.

Sob a perspectiva da observação participante, a imersão prolongada no campo constitui uma etapa essencial para compreender as dinâmicas culturais a partir da experiência vivida e compartilhada com os interlocutores. Tal convivência possibilita o acesso não apenas às práticas observáveis, mas também às significações que os próprios sujeitos atribuem às suas ações. Nessa mesma direção, Geertz (2008) enfatiza a importância de uma "descrição densa", em que o pesquisador interpreta os significados subjacentes às manifestações culturais, indo além da mera observação empírica.

Contudo, o exercício de descrever vai além disso. As considerações advindas da experiência etnográfica revelam-se centrais para a compreensão do fazer antropológico em sua dimensão mais profunda. A etnografia não se limita à descrição de práticas ou comportamentos observáveis, mas constitui um exercício interpretativo que busca compreender os significados tecidos nas relações humanas e nas formas de estar no mundo. Em um cenário social marcado por transformações aceleradas e pela fluidez das interações, a observação etnográfica adquire um papel ainda mais relevante: ela permite captar, nas brechas do cotidiano, as maneiras pelas quais os sujeitos reelaboram suas práticas, valores e sentidos de pertencimento.

Cada etnografia, ao inscrever-se nesse movimento dinâmico da vida social, torna-se um testemunho situado das múltiplas possibilidades de ser e agir no mundo. Nesse sentido, o trabalho de campo opera como um espaço de atravessamentos de afetos, de interpretações e de reflexões que ultrapassam o mero registro empírico e alcançam a dimensão simbólica da experiência humana. A partir desse encontro, o pesquisador é convocado a repensar não apenas

o grupo que observa, mas também a si mesmo e as categorias analíticas que mobiliza. Assim, o exercício etnográfico emerge como um modo de pensar e sentir o mundo, que simultaneamente interpreta e transforma aquele que o realiza.

A elaboração deste trabalho fundamenta-se no ímpeto da construção de um estudo que visa explorar a interdisciplinaridade, a qual, de certa forma, constitui parte integrante da produção de conhecimento antropológico. A antropologia, ao investigar as diversidades culturais e a complexidade das sociedades humanas em suas totalidades, inclina-se à interdisciplinaridade. Pela própria visão e abordagem holística adotada pela antropologia, compreende-se a experiência humana, considerando as múltiplas dimensões que a compõem, a antropologia acaba por integrar em suas análises elementos como história, linguagem, economia, política, religião, direito. Tal como Mauss (2003, p. 188) coloca em sua formulação do fato social total, o sistema de reciprocidade - dar, receber e retribuir – permeia todos os aspectos da vida social.

A relevância dessa construção incide em uma criticidade do conhecimento antropológico em não conceber os fenômenos como genéricos e ahistóricos, sendo primordial contextualizar historicamente, politicamente e antropologicamente o surgimento do samba no Brasil[6].

Desse modo, diante da proposta da construção de um trabalho antropológico, seguem-se as percepções de Geertz (2008), segundo o qual a prática antropológica se concretiza por meio da etnografia. No entanto, isso não quer dizer que a prática antropológica se reduz a uma metodologia, ou, melhor dizendo, que a etnografia é apenas uma ferramenta metodológica (Peirano, 2014, p. 380). A prática etnográfica não se reduz, como aponta Geertz (2008, p. 4), a:

> [...] estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante. Mas não são essas coisas, as técnicas e os processos determinados que definem o empreendimento. O que define é o tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma descrição densa [...].

Conforme exposto pelo autor, a apreensão da cultura seria alcançada por meio de um detalhamento profundo dos eventos observados em sua prática etnográfica. Esses eventos fornecem subsídios para uma análise interpretativa e elaboração do trabalho antropológico. O que Geertz (2008) propõe é uma antropologia semiótica, que dispõe de uma compreensão da cultura a partir dos meios simbólicos. Ao se aproximar de uma perspectiva weberiana de

[6] O livro mistério do samba (2002) do antropólogo Hermano Vianna inspirou a percepção a respeito da formação dessa expressão no Brasil e a aferir as conclusões sobre cultura popular de Stuart Hall (2003). Ressalta-se ainda Hugo Menezes, que, discorrendo sobre a batalha *frevo x samba* em Recife, propiciou reflexões sobre as dinâmicas culturais a partir de um regionalismo brasileiro e de suas constituintes identitárias.

aplicação antropológica da análise da experiência humana, coloca que "[...] o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise" (Geertz, 2008, p. 4).

Desse modo, a partir de Geertz, a etnografia demonstra que, se o Império do Samba apenas imitasse um modelo nacional, seu funcionamento poderia ser explicado como difusão cultural. Contudo, a etnografia revela que a organização dessa escola de samba responde às dinâmicas territoriais em que o grupo se insere, demonstrando que o desfile não é um espetáculo competitivo midiático, mas um ritual comunitário, e que a produção dos sambas se ancora na oralidade e na experiência vivida.

A característica de interpretação proposta por Geertz (2008) não está fundamentada em uma única abstração subjetiva de análise do pesquisador. Sua preocupação repousa em se afastar do positivismo que a antropologia evolucionista do fim do século XIX propôs ao conceber uma ciência à procura de leis. Para tanto, essa proposta deve vir com algumas ressalvas para a construção interpretativa e a atenção de evitar o etnocentrismo. A cultura sobre a qual se pretende debruçar deve ser interpretada e compreendida em seus próprios termos e a partir do seu contexto, distanciando-se de uma interpretação pessoal do pesquisador.

Para a construção da pesquisa etnográfica, é necessário antes, mais que tudo, ter um prévio conhecimento antropológico e uma base empírica e teórica sobre a temática ao qual se pretende estudar (Manairdes, 2009). Tanto a análise do samba quanto do carnaval da Império do Samba foi perpassada por autores das ciências sociais que se debruçaram sobre o carnaval, como Roberto Damatta (1997), e o samba, como Hermano Vianna (1995) e Hugo Menezes Neto (2024).

Para a obtenção dos dados, a construção do campo investigativo é realizada a partir da experiência em eventos sociais selecionados que envolvem a escola de samba Império do Samba. Nesse sentido, torna-se imprescindível a observação dos ritos que compõem a dinâmica do grupo, não apenas no sentido apresentado por Damatta (1997, p. 83), que afirma que os rituais são "modos de salientar aspectos do mundo diário", mas também pelo exame dos elementos constitutivos da própria brincadeira, uma vez que não existe nenhum registro acadêmico sobre ela. Dessa forma, o trabalho dispõe também de um caráter descritivo da brincadeira[7], visando documentar a singularidade dessa expressão cultural.

[7] O trabalho também é guiado pela ótica dos Estudos Culturais, como entende Stuart Hall (2003), que, ao aproximar dois paradigmas, o estruturalismo e o culturalismo, vai conceber o estudo da cultura, valorizando tanto o conteúdo – na descrição da experiência humana – quanto a forma – no entendimento dos processos das categorias de pensamento humana, isto é, coloca em questão a "relação entre a lógica de pensar e a 'lógica' do processo histórico." (Hall, 2003, p. 157).

Foi realizada observação dos ensaios da bateria e dos brincantes para o carnaval de 2025, assim como o acompanhamento das atividades da escola de samba em todos os dias do carnaval, isto é, realização de observação participante. A observação e participação de todos os processos do ritual carnavalesco permitiram maior aproximação deste universo para melhor compreendê-lo, sendo possível dialogar com os brincantes, homens da bateria, mulheres que sambam, pessoas que contratam a brincadeira na época do carnaval. Todos esses sujeitos ajudaram a construir os cadernos de campo e a tecer as interpretações desse universo simbólico, uma vez que a fase de observação participante das atividades da Império do Samba salienta os aspectos que, muitas vezes, somente as técnicas de entrevista têm dificuldade de alcançar (Fonseca, 1999, p. 64).

À vista disso, o acompanhamento das atividades da brincadeira foi realizado nos meses de fevereiro e março de 2025, o período do carnaval. As informações foram obtidas por meio de conversas com os participantes e brincantes da escola de samba, o que contribuiu para a construção dos cadernos de campo e para a elaboração dos diários de campo da experiência na comunidade de Ouro. Embora esses diálogos estejam diretamente relacionados à esfera pessoal dos sujeitos envolvidos, eles também revelam aspectos da rotina e dos bastidores da escola de samba Império do Samba, estabelecendo, assim, uma conexão significativa com o universo lúdico da brincadeira.

Além da técnica empregada de observação participante, nesse período, foi realizada a entrevista gravada em áudio e vídeo de lideranças do grupo, os donos da escola de samba: Seu Zé Roxo e Dona Jucilene, e o atual presidente, seu Nascimento. Nos meses seguintes (o deslocamento ao território aconteceu em três momentos, nos meses de fevereiro, março e novembro) foram conduzidas as entrevistas com os outros participantes mais ativos da brincadeira, como Seu Luca, João Pretinho, Benedito Caboco. Além disso, todas as interações informais ocorridas nos diálogos com os participantes da brincadeira, em diferentes contextos (até mesmo por meio de mensagens, quando não me encontrava presente no território), serviram como dados a serem interpretados e analisados.

A opção metodológica que orienta a construção do roteiro de entrevista deriva diretamente do conceito de narrador proposto por Walter Benjamin (1987, p. 201), que descreve o narrador como aquele que “retira da experiência o que conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”, incorporando essas histórias “à experiência dos seus ouvintes”. Essa definição converge profundamente com o modo como os sambistas da Império do Samba elaboram e transmitem seus versos: não como textos fixados pelo escrito, mas como narrativas vivas, enraizadas na memória social e no cotidiano do povoado.

Nenhuma composição dos sambistas está escrita; sua circulação ocorre unicamente pela oralidade, modulada pela escuta, pela memória e pelas situações vividas. Assim, cada samba é uma forma de narrar, transmitindo não apenas acontecimentos e vivências individuais, mas também conselhos, afetos e elementos da experiência comunitária. Trata-se, portanto, de uma narrativa artesanal, relacional e vinculada ao repertório coletivo, característica que Benjamin reconhece como essencial para a arte de narrar.

Ao adotar uma perspectiva etnográfica centrada na oralidade e nas narrativas dos sambistas da Império do Samba, este trabalho assumiu que a produção do conhecimento no campo está intrinsecamente relacionada aos modos pelos quais aquela comunidade recorda, transmite e reelabora suas experiências. A metodologia empregada partiu do entendimento de que a memória não é um repositório estático de informações, mas um processo coletivo e dinâmico. Nesse sentido, a concepção de memória coletiva de Maurice Halbwachs (1990) foi fundamental para orientar a condução das entrevistas, a observação participante e a escuta atenta dos narradores.

Para Halbwachs (1990), a memória se constitui sempre no interior dos grupos sociais, pois é neles que os indivíduos encontram os quadros que tornam possível recordar. Assim, as trajetórias dos mestres, as histórias sobre o povoado, as vivências do carnaval e as narrativas transmitidas nos sambas foram tratadas metodologicamente como expressões desses quadros sociais da memória.

Diante disso, tornou-se metodologicamente necessário construir um roteiro que não buscasse “informações” isoladas, mas que favorecesse o surgimento de narrativas, coerente com o modo como o conhecimento circula no povoado e se articula à forma tradicional de transmissão das experiências. O samba não se encontra isolado: ele integra um ciclo mais amplo de festas, ritos e celebrações que estruturam a vida comunitária. A participação do sambista é marcada pela circulação entre diferentes manifestações e essa circulação é justamente o que amplia o seu repertório de experiências, aquilo que, segundo Benjamin, alimenta a narrativa.

Para compreender a trajetória do sambista é preciso considerar os múltiplos espaços por onde ele transita e os diversos repertórios de experiências que alimentam a sua condição de narrador. Assim, o roteiro foi concebido para abarcar não apenas o samba, mas o trânsito do entrevistado, outras festas, rezas, boiadas, compreendendo essa circulação como componente essencial de viver a cultura e de sua condição de narrador.

A perspectiva de uma abordagem holística da antropologia infere que cada dimensão de um campo contém e reflete todas as outras dimensões desse campo, sendo impossível analisá-los separadamente. Logo, “[...] tudo se mistura, tudo o que constitui a vida propriamente social”

(Mauss, 2003, p. 187). Assim, "[...] é no intuito de descobrir a relação sistêmica entre os diferentes elementos da vida social que os etnógrafos abraçam a observação participante – para tentar dar conta da totalidade do sistema" (Fonseca, 1999, p. 63).

A característica holística da antropologia privilegia a análise de um tema central, a partir do qual toda a sociedade e cultura podem ser descritas e analisadas. Entretanto, essa abordagem não implica a representação da totalidade de uma cultura. Trata-se, antes, de reconhecer que a cultura, enquanto uma totalidade, ainda que parcialmente compreendida por meio de um tema específico, deve sempre ser tomada como referência essencial para o estudo e a interpretação antropológica (Oliveira, 2000).

A partir da experiência de observação e participação no carnaval da escola de samba Império do Samba, foi possível elaborar questões destinadas às entrevistas de caráter semiestruturado, realizadas com determinados atores envolvidos com a escola. Entre os participantes, destacam-se o senhor Nascimento, presidente atual da escola e um de seus fundadores, responsável pela condução da brincadeira, e outros integrantes que contribuíram para a realização da manifestação cultural. As entrevistas foram realizadas com registro em áudio e vídeo, permitindo a coleta de dados qualitativos sobre o objeto de estudo.

Além da experiência etnográfica com a Império do Samba, é relevante destacar outro meio interpretativo que norteou a construção deste trabalho, essencial para as abstrações realizadas nas análises dessa experiência. Conforme mencionado, a elaboração deste estudo foi motivada pelo envolvimento como pesquisador voluntário na construção do Inventário Nacional de Referências Culturais das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão. Esse engajamento proporcionou contato com diversos grupos do estado, o que possibilitou uma perspectiva ampliada sobre como o samba é capturado (ou não) por diferentes grupos em várias regiões do Maranhão.

Tal experiência também permitiu comparar, considerando semelhanças e diferenças existentes entre os grupos do estado, e favoreceu o trânsito de um caso particular para um geral (Fonseca, 1999, p. 66). Essa abordagem contribuiu para a formulação de abstrações a respeito da generalização do samba e para a construção de pontos de interseção entre a maioria desses grupos, estimulando reflexões tanto sobre a Império do Samba quanto sobre o samba no Maranhão em sentido mais abrangente.

Dessa forma, as reflexões desenvolvidas ao longo deste trabalho são também fundamentadas, igualmente, nos dados coletados junto aos grupos de samba contatados para a construção do INRC das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão. Dessa forma, os dados

e as reflexões produzidos ao longo do processo de elaboração desse inventário perpassaram e fundamentaram o desenvolvimento de toda esta dissertação.

Contudo, é importante esclarecer que o objetivo não é propor uma classificação homogênea do samba no estado, nem adotar uma perspectiva evolucionista que sugira a existência de uma matriz cultural única da qual derivam os grupos maranhenses. Pelo fato de que atos classificatórios podem gerar categorias nocivas de uma suposta autenticidade cultural, que é coesa e fechada, uma vez que o artefato cultural de cada grupo é um produto multideterminado por vários setores, incluindo as próprias comunidades, os seus brincantes e mestres, além dos gestores de políticas públicas (García Canclini, 2008).

O propósito é propor considerações sobre as relações estabelecidas entre os grupos e suas conexões com o carnaval, e a diversidade de como o samba se apresenta no estado, porém com ressalvas de que não passa de "uma simplificação grosseira da realidade" (Fonseca, 1999, p. 76). Nesse sentido, coloca-se a seguinte indagação: como o samba se articula e se insere no âmbito das manifestações populares maranhenses?

O Império do Samba não reproduz passivamente um modelo nacional de escola de samba, mas realiza uma ressignificação densa e situada do samba, articulando memória coletiva, sociabilidades locais e narrativas identitárias que tensionam as hierarquias simbólicas do campo cultural maranhense. Pelo exposto, postula-se o seguinte questionamento: como o Império do Samba produz e sustenta o samba como prática da cultura popular maranhense diante das disputas simbólicas e das hierarquizações presentes no campo cultural do estado?

## 2.2 A INSERÇÃO DO SAMBA NO CAMPO CULTURAL MARANHENSE

É importante esclarecer que, ao situar o samba no Maranhão, parte-se da compreensão de cultura popular não como uma expressão espontânea do "povo", mas como um campo dinâmico de relações de poder e significação, conforme propõe Stuart Hall (2003). A cultura popular é entendida aqui como um espaço de disputas simbólicas e negociações, em que grupos subalternos e instituições hegemônicas se confrontam e se influenciam mutuamente. Assim, o samba é concebido não apenas como uma manifestação musical ou festiva, mas como uma arena na qual se projetam tensões entre identidade, memória e poder.

Essa perspectiva permite compreender a trajetória do samba maranhense como um processo histórico de apropriação, resistência e reinterpretação cultural. Dessa maneira, este subtópico tem como propósito analisar a relação entre as políticas institucionais e a cultura

popular, contemplando, de forma transversal, aspectos históricos relativos à trajetória do samba no Brasil e, especificamente, no estado do Maranhão.

O processo de apropriação do samba pelo Estado Novo deve ser compreendida como parte de um projeto político de instrumentalização cultural, cuja finalidade era a consolidação de uma identidade nacional brasileira (Vianna, 2002). Conforme argumenta Hobsbawm (1990), o processo de formação de cunhar uma identidade étnico-nacional está intrinsecamente vinculado aos preceitos românticos do século XIX, os quais associam os ideais de "tradição" e "pureza" aos conceitos de "popular" e "campesinato". O propósito era estabelecer identidades que serviriam de alicerce para a consolidação do conceito moderno de nação.

Segundo Burke (1989, p. 36):

> [...] a descoberta da cultura popular fazia parte de um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular era todos igualados[...] foi em larga medida uma série de movimentos nativistas, no sentido de tentativas organizadas de sociedades sob o domínio estrangeiro para reviver sua cultura tradicional [...] A descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo.

Nesse sentido, o samba, concebido como uma manifestação cultural "autêntica", por ser produzida pelo "povo", foi apropriado para fins políticos vinculados ao projeto de modernização nacional. Tal apropriação articulava-se às demandas do Estado moderno, que buscava forjar uma identidade capaz de homogeneizar a população em todo o território.

Ainda que a disseminação do samba por todo o país, especialmente durante o governo de Getúlio Vargas, na década de 1930, estivesse inserida em um projeto político de centralização e construção de uma identidade nacional homogênea, esse projeto via na diversidade cultural e nos regionalismos um potencial obstáculo à consolidação de um modelo moderno de nação, ainda assim a valorização do caráter regional das manifestações folclóricas não foi completamente suprimida. Ao contrário, ela ressurgiu com força nas décadas seguintes, impulsionada por diretrizes de organismos internacionais, como a UNESCO, que passaram a recomendar o reconhecimento da diversidade cultural como instrumento fundamental para a construção das identidades dos povos[8].

Além disso, intelectuais brasileiros, como Gilberto Freyre, exerceram significativa influência ao destacar a importância da pluralidade cultural na formação do Brasil. Dessa forma, mesmo com a tentativa de consolidação de uma identidade nacional a partir do Rio de Janeiro — que se firmou como centro irradiador desse ideal de unidade —, o discurso regionalista

[8]Ver CAVALCANTI, Maria Laura V. C. Reconhecimentos: antropologia, Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

permaneceu presente, conforme observa Vianna (2002, p. 36), ao analisar as tensões entre a ideia de uma pátria unificada e as especificidades culturais das distintas regiões do país.

A adoção do samba no Maranhão não implicou sua plena territorialização — ou seja, não se consolidou como elemento intrinsecamente maranhense, e sim como algo híbrido, muitas vezes percebido como importado. Esse movimento aponta para um modelo de territorialização efêmera, que não conseguiu instituir uma tradição reconhecida localmente. Ferreira (2012) indica que no final da década de 1990, para o imaginário ludovicense, o verdadeiro carnaval estava mais vinculado ao "carnaval de rua" – modelo que se assemelha mais aos moldes da festividade nas capitais nordestinas, como Salvador, Recife e Olinda - do que aos desfiles organizados em moldes cariocas (Ferreira, 2012).

A abertura ou, melhor dizendo, a legitimação do gênero musical denominado samba na cidade de São Luís ocorreu no início do século XX[9], inicialmente entre os segmentos das camadas médias urbanas, estabelecendo-se como música carnavalesca na cidade na entrada do gênero musical nos salões de classe média. No entanto, um ritmo movido a batuque já acontecia entre as camadas populares, mas que foi sumariamente ignorado por ser coisa de pobres e negros, sem a citação desses grupos pelos meios de comunicação de massa[10].

Propondo uma classificação cronológica sobre a materialização do carnaval na capital maranhense, Ananias Martins (2000) expõe três etapas de modelos festivos, em ordem: o carnaval colonial, o carnaval dos cordões e o carnaval do samba[11]. O autor complementa:

---

[9] Um exemplo dessa inserção é a fundação da primeira escola de samba da capital maranhense, a Turma de Mangueira, em 1929. (Santos, 2017, p. 61). Isto é, ao menos desde a década de 1920, o samba encontra-se presente no contexto sociocultural ludovicense. Segundo a pesquisa de Ferreira (2000, p. 46) foi 1924 que se encontrou a primeira citação do termo samba. No entanto, segundo Martins (2020) o termo já é citado no final do séc. XIX: "Com relação aos sambas, a desvalorização da brincadeira e, principalmente, dos frequentadores fica evidente nas publicações que denunciavam a sua realização. Como exemplo, citamos uma denúncia publicada sobre o 'samba ou baile de mulheres e homens da escória da sociedade' que acontecia aos sábados e domingos na Rua da Palma no ano de 1890. Pedia-se providências para o fim da 'orgia' que incomodava as 'famílias' que, à noite, 'procuravam repouso das fadigas do dia.' (Diário do Maranhão. 11/08/1890) O desconhecimento por parte dos jornalistas ludovicenses sobre os lazeres da população negra e pobre da cidade fica manifesto na indeterminação sobre o termo utilizado para denominar o divertimento. No caso acima, baile e samba são utilizados para se referir ao mesmo espaço, mas em outras notícias a expressão 'chinfrim' é bastante citada como forma de desqualificar ainda mais o momento de descontração. Percebe-se o quanto se inferiorizava os frequentadores destes locais ao considerá-los a 'escória da sociedade'.

[10] Além de não serem citados por esses meios, Martins ainda aponta também que esses grupos sofriam forte repressão do poder público: "As camadas inferiores, principalmente os grupos de negros e de mulatos, estavam praticamente impedidas de se renuir e dançar nas ruas e avenidas centrais, e até mesmo nas ruas de seus bairros, podia apenas desempenhar o papel de expectadores ao longo das calçadas. Às vezes se revolta: grupos de funcionários subalternos, de artesãos, de operários, de doqueiros, aos quais se juntava toda uma turma de desempregados e de vagabundos, buscavam sambar nas proximidades das grandes artérias centrais, desafiando a polícia, o que terminava muitas vezes num conflito que podia chegar ao derramamento de sangue, considerado fatores de desordem, tal ousadia terminava sempre na cadeia" (Martins, 2000, p. 44).

[11] "O 'carnaval colonial', herdado dos portugueses e mesclado pelos africanos no cenário tropical brasileiro, tratava-se de um carnaval de teatro, onde o forte eram os autos, apresentados em amplos espaços públicos e envolvendo espectadores-atores [...] Com o estilo social do império, os bailes sociais proliferaram, enquanto nas

> O carnaval do samba em São Luís inicia-se com a formação das turmas de batucadas e se consolida com a canalização da maioria dos esforços carnavalescos para os desfiles oficiais das Escolas de Samba [...] a princípio não se falava exatamente de samba, mas de batucada, que, a rigor, são sinônimos. Foi como turma de batucada que se fundaram os primeiros blocos carnavalescos de São Luís, ao findar a década de 1920 (Martins, 2000, p. 113).

De acordo com Martins (2000), até o início da década de 1940, apesar do samba já ter uma grande aceitação de várias camadas sociais, era apenas mais uma manifestação carnavalesca em São Luís, competindo pela atenção popular com outras variadas formas de entretenimento carnavalesco presentes na cidade, como os corsos, os entrudos, o baralho, entre outras. A partir desse período, começou-se a observar um crescente destaque dado pela imprensa local ao samba, passando a ser reconhecido como a principal expressão carnavalesca de São Luís. No ano de 1950, a organização do carnaval voltada ao samba já estava sob a responsabilidade da prefeitura, a qual promoveu um desfile de grupos de samba – com uma distinção formalizada pelo poder público entre blocos e escolas de samba – com a atribuição de prêmios.

Na década de 1970, houve uma efervescência no número das escolas de samba em São Luís, mas, a partir dos anos 1980, as escolas de samba começaram a enfrentar um período de crise. De acordo com o autor, sambistas e cronistas da época interpretaram tal crise como um efeito direto de uma dita "carioquização". Para esses agentes culturais, a tentativa de replicar o modelo grandioso e financeiramente exigente dos desfiles cariocas mostrou-se insustentável no contexto local, contribuindo para o esvaziamento e a descaracterização das expressões tradicionais do samba na cidade (Ferreira, 2012).

Atualmente, é recorrente no contexto das práticas culturais das cidades nordestinas a compreensão do samba enquanto elemento cultural percebido como estrangeiro (Ferreira, 2012; Menezes Neto, 2024). Ferreira (2000, 2012) e Menezes Neto (2024) mobilizam, de forma implícita, a noção de campo cultural (Bourdieu, 1996), pois entendem que o carnaval e suas manifestações musicais são palco de disputas por legitimidade simbólica.

Em Recife, o samba ocupa uma posição subalterna dentro do campo carnavalesco, sendo sistematicamente preterido nos editais, nas programações oficiais e nos recursos públicos em detrimento do frevo — símbolo da identidade cultural pernambucana. Ao mesmo tempo, as

---

ruas há uma saudável liberdade de criação. O 'carnaval colonial' não havia desaparecido, mas os cordões carnavalescos iniciavam grande adesão. O 'carnaval dos cordões', assim chamamos de forma abrangente as brincadeiras que tiveram auge nas seis primeiras décadas do século XX, ficando o destaque para o Corso, os Pierrôs, Colombinas, Fofões, Baralho, Dominó, Ursos, Casinhas da Roça, Cruz Diabo, 'Assaltos', Entrudos etc." (Martins, 2000, p. 25-26). Vale destacar que o próprio Martins coloca que nenhuma dessas fases possui barreiras temporais rígidas, pois várias dessas brincadeiras existiram normalmente no mesmo espaço de tempo.

escolas de samba recifenses desenvolvem estratégias de resistência e reinvenção, como a transformação em blocos carnavalescos para contornar as exigências burocráticas e financeiras impostas pelas políticas culturais locais (Menezes, 2024).

No Maranhão, Ferreira (2012) identifica uma dinâmica semelhante, mas com um desfecho diferente. Ao invés da reinvenção adaptativa, observa-se um processo de "retorno" a outras tradições locais em que o samba é, aos poucos, substituído ou subsumido por outras formas de expressão mais associadas à identidade maranhense. Logo, há um redirecionamento simbólico da ordem da festividade maranhense, na qual o samba perde centralidade[12] em favor de expressões ditas "mais enraizadas".

A análise de Ferreira (2012, 2000) opera em torno da tensão entre tradição e invenção cultural, uma dicotomia problematizada por Hobsbawm e Ranger (1997). Ele mostra que, em São Luís, essa filiação ao modelo carioca foi parcialmente rompida — ou, pelo menos, desvalorizada — em função de uma revalorização das manifestações locais. A "tradição" que se reforça no carnaval maranhense não é a da escola de samba, mas a de outras "brincadeiras" e folguedos "tradicionais".

### 2.1.1 Invenção de tradições e construção de uma "maranhensidade"

O samba, antes da década de 1970, era o tipo de expressão que mais recebeu investimentos do poder público para a sua materialização. Depois, começou a ser substituído pelo bumba-meu-boi, expressão que, assim como o samba, foi marginalizada devido à sua origem de classe subalterna e negra (Martins, 2015). A diferença é que o samba no Maranhão foi primeiramente valorizado que o bumba-boi. Pode-se dizer que a valorização deste folguedo é norteada pela invenção de uma nova tradição que utiliza o bumba-meu-boi como um artefato político para a criação de uma nova identidade maranhense (Sousa, 2021; Corrêa, 2012). Segundo Marques (*apud* Ferreira, 2000, p. 174):

> Alertada para o processo de valorização do folclore que toma conta do Brasil [ na década de 1970], a sociedade maranhense deixa de reprimir os grupos, permitindo-lhes brincar no centro da capital e bairros nobres, mas sem participar direta ou indiretamente do bumba-meu-boi, por ainda considerá-lo um folguedo sem status social. Aos poucos, no entanto, com as notícias já favoráveis e os convites que os grupos, recebem para fazer apresentação em outros estados e países, ocorre uma mudança de perspectiva em que as características que definiam anteriormente o bumba-meu-boi como pobre e elementar, grosseiro, monótono, agressivo, violento,

[12] Em seu estudo histórico, Ferreira (2000, p. 57-62) aponta que a partir da década de 50, os desfiles de escolas de samba eram encarados como parte integrante do carnaval ludovicense, que apesar da considerável influência carioca na materialização da festa, a manifestação não recebia qualquer tipo de crítica regionalista.

> repetitivo são substituídas por exótico, folclórico, autêntico, original e tradicional, entre outras.

Conforme aponta Martins (2015), a valorização do bumba-meu-boi no estado do Maranhão foi favorecida pelo desenvolvimento dos estudos de folclore na região, os quais ganharam impulso a partir da criação da Subcomissão Maranhense de Folclore, na década de 1940. Esse contexto propiciou o surgimento de uma produção intelectual significativa por parte de pesquisadores maranhenses, o que influenciou a consolidação do bumba-meu-boi como um dos principais símbolos da identidade cultural local.

À medida que crescia o interesse dos estudiosos em definir o que era "tradição", crescia também o interesse deles pelo bumba-meu-boi, isto é, para os estudiosos, esse folguedo era o que mais definia a ideia de tradição que eles se preocupavam em sustentar. Essa ideia indica que a abordagem desses intelectuais para os estudos sobre o bumba-boi está ligada, tal como o samba, à questão da mestiçagem, visto que a manifestação "[...] de certa forma atendia às expectativas destes estudiosos ansiosos em definir a cultura brasileira mestiça" (Martins, 2015, p. 38).

Embora o início da preocupação dos estudiosos pelo bumba-meu-boi tenha sido paralelo à "consolidação" do samba no Maranhão, Ferreira (2000, p. 64) indica que o motivo do hiato temporal entre a valorização do samba e do bumba-boi pode ser decorrência de:

> [...] um sentimento de necessidade de diferenciação e autenticidade, que nasce anos 1970 e pode ser considerado inexistente anteriormente. Pelo contrário[...], todo esforço dos maranhenses era feito no sentido de inserir-se dentro de um todo nacional, cujo modelo era ditado pelo Rio de Janeiro. Podemos dizer que este sentimento de pertencimento a uma cultura brasileira, idealizada através do samba carioca, era mais forte até a década de 1970 – a afirmação da homogeneidade. Depois, ocorre uma ruptura: o que interessa então é diferenciar-se deste todo informe, elegendo e valorizando aspectos considerados unicamente maranhenses, sem paralelos na cultura nacional – a afirmação da heterogeneidade.

A análise dessa "substituição" simbólica entre samba e bumba-meu-boi exige a compreensão da tradição como uma construção histórica, e não como herança imutável. Hobsbawm e Ranger (1997) conceituam as "tradições inventadas" como práticas que se apresentam como antigas, mas que, na realidade, são criações recentes utilizadas para reforçar identidades coletivas. Nessa perspectiva, a valorização do bumba-meu-boi nas décadas de 1970 e 1980 deve ser vista como resultado de um processo de invenção de uma tradição maranhense, impulsionado tanto por intelectuais folcloristas quanto por políticas culturais estatais. Tal leitura desloca a ideia de autenticidade e permite compreender que a centralidade simbólica do bumba-meu-boi se constrói corroborando também, de certa forma, na marginalização do samba.

O interesse demonstrado pelos folcloristas em relação ao bumba-meu-boi justifica-se por considerar essa manifestação como a expressão cultural popular que mais se aproxima da noção de "tradição" e da identidade cultural tipicamente maranhense. Tal concepção encontra ressonância na perspectiva teórica de Hobsbawm e Ranger (1997), que aborda a construção de tradições. Apesar de o bumba-meu-boi, assim como outras práticas culturais vinculadas à população negra e escravizada, ter sido historicamente marginalizado pelas elites durante os séculos XVIII e XIX, observa-se que, no decorrer do século XX, a manifestação passou a ocupar um espaço mais valorizado no cenário cultural do Maranhão, em grande parte em decorrência dos estudos e registros realizados pelos folcloristas.

É importante destacar que a noção de "pureza" cultural, idealizada pelos estudiosos do início do século passado, orientava seus olhares para uma compreensão essencialista do folclore, concebendo a cultura como um sistema fechado, estático e imutável. Nessa perspectiva, qualquer transformação percebida nas manifestações culturais — seja pela inserção de novos elementos ou por alterações em suas formas tradicionais — era interpretada como uma ameaça à sua autenticidade. O bumba-meu-boi, como ressalta Carol Martins (2015, p. 37), também foi alvo desse tipo de leitura, sendo enquadrado dentro desses parâmetros que desconsideravam a dinamicidade e os processos contínuos de reinvenção cultural.

> [...] a preocupação com a suposta pureza do bumba-meu-boi foi constante entre estes estudos, principalmente nos trabalhos de Domingos Vieira Filho, que chegou a acusar a rádio de influenciar e causar transformações no folguedo. Vale lembrar que os estudos folclóricos no país tinham como principal preocupação a preservação das tradições, 'contra o tempo de um progresso avassalador, concebendo a cultura como estática.

A atenção desses intelectuais no começo do século XX, dada a suposta pureza das manifestações culturais, ignorava os processos dinâmicos das culturas, tendo aversão aos elementos externos que se associavam às manifestações. Parece que, na definição de Gilberto Freyre (mas não só dele – inúmeros folcloristas e defensores da cultura popular também pensaram e pensam assim), o popular não inclui, nem deve incluir, manifestações da cultura popular "industrializada" (Vianna, 2002).

Como já destacado, assim como o samba, o bumba-meu-boi, visto primeiramente como produção de pretos e pobres, foi depois utilizado pelos folcloristas do século XX como evidência empírica para sustentar a tese da mestiçagem como base formadora da identidade cultural brasileira. Enquanto o samba é interpretado como resultado da fusão entre um batuque africano e uma poesia branca portuguesa, o bumba-meu-boi é descrito pelos estudiosos da época como uma expressão cultural que incorpora elementos das tradições indígenas, africanas e

europeias. Ambas as manifestações passam, portanto, a ser compreendidas dentro do conceito de "brasilidade", em que a cultura nacional é marcada pela miscigenação. Tal característica é concebida como constitutiva de toda a população brasileira, sendo reforçada pela diversidade de expressões culturais regionais, proporcionada pela vastidão territorial do país. Nesse contexto, o samba é elevado à condição de símbolo cultural nacional, concebido como presente em todo o território brasileiro, ainda que sua "origem"[13] e maior representatividade estejam concentradas no estado do Rio de Janeiro.

Sousa (2021) observa que, no contexto do Estado autoritário instaurado após 1964, diversas políticas públicas foram implementadas com o objetivo de instrumentalizar as manifestações populares. Segundo o autor, o governo de José Sarney (1966-1970) constituiu-se como o primeiro cenário, em âmbito estadual, favorável à concretização dessas ações políticas, destacando a articulação entre os campos político e cultural que contribuiu significativamente para a ampliação do consumo de bens culturais[14].

Nesse processo, órgãos estaduais vinculados ao setor de turismo desempenharam papel significante com a promoção de políticas de fomento turístico fundamentadas na valorização das manifestações de cultura popular, ao mesmo tempo em que se utilizavam destas por meio da comercialização e venda com interesses econômicos. Sobre isso, Ferreira (2012, p. 80) explica a situação na capital maranhense:

> A transformação da cidade em polo turístico (projeto político do governo estadual) passa a determinar outra dinâmica cultural. São Luís precisa criar, então, identidade cultural única e irrepetível, dentro do contexto nacional, buscando no regionalismo exótico o principal esteio – algumas manifestações foram consideradas mais indicadas para isso (o bumba meu boi), enquanto outras foram "desestimuladas" (escolas de samba) porque não se encaixam bem no processo de construção de uma identidade cultural específica.

Esse redirecionamento das políticas culturais pode ser interpretado à luz do conceito de poder simbólico proposto por Bourdieu (1996), que o define como a capacidade de impor significações legítimas sobre o mundo social. No caso maranhense, os agentes detentores de poder simbólico — Estado, mídia e elites culturais — redefiniram o que seria considerado manifestação "autêntica", promovendo o bumba-meu-boi como expressão legítima da identidade maranhense e relegando o samba à condição de produto "importado". Esse processo

[13] A literatura demonstra que o samba moderno se originou no Rio de Janeiro, na Pequena África, trazido por baianos. A Pequena África é uma região da Zona Portuária onde a casa de Tia Ciata se tornou um centro cultural fundamental para o surgimento do samba e para a preservação da cultura afro-brasileira. Tia Ciata era uma mãe de santo e líder comunitária baiana que reunia músicos como Pixinguinha e Donga em sua casa para festas, onde o samba foi moldado e ganhou força. (Vianna, 2002; Moura, 1995).

[14] Tal como Ortiz (1985) oferece a perspectiva de análise de que a cultura nacional é formada por práticas populares apropriadas e reorganizadas pelo Estado e pela indústria cultural.

articula-se também com a noção de hegemonia cultural (Hall, 2003; Ortiz, 1985), que explica como as classes dominantes conseguem transformar suas visões de mundo em consenso social, naturalizando hierarquias simbólicas e despolitizando as práticas populares.

Logo, os esforços e investimentos – social, político, econômico, estético e etc. – que eram aplicados no samba foram "direcionados" para o bumba-meu-boi. As políticas culturais do estado seguiram essa nova lógica comercial, normatizadas por orientações ideológicas do Estado autoritário:

> Não resta dúvida de que a política estatal pós-64 tem um impacto efetivo sobre o mercado cultural, ela atua, no entanto de diferentes maneiras e através de uma pluralidade de formas. Por exemplo, a política de turismo tem um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular. Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais (Ortiz, 1985, p. 87).

Essa nova dinâmica cultural fez com que os grupos de samba, apesar de ainda receberem investimento do poder público, começassem aos poucos a perder espaço nesse jogo cultural. No entanto, essa dinâmica não diminuiu o número de grupos de samba na capital, pelo contrário, aumentou nas décadas de 1970 e 1980, pois os esforços dos maranhenses ainda eram realizados para se enquadrar "[...] dentro de um todo nacional, cujo modelo era ditado pelo Rio de Janeiro" (Ferreira, 2000, p. 64).

Observa-se que a implementação de novas políticas culturais voltadas à definição de um patrimônio cultural representativo do Maranhão tende a produzir processos de hierarquização, nos quais determinados bens e práticas são privilegiados em detrimento de outros. Nesse contexto, mobiliza-se a chamada "retórica da perda" (Gonçalves, 1996), acionada por meio da formulação de políticas patrimoniais conduzidas por um Estado que, historicamente, exerceu práticas de controle e repressão sobre as manifestações culturais em questão.

Entretanto, a suposição de uma perda iminente, quando institucionalizada por meio de políticas públicas de salvaguarda, pode resultar na cristalização de dinâmicas culturais marcadas por intensa inventividade, além de fomentar a produção de novas hierarquias simbólicas por meio de processos de reconhecimento oficial e da concessão de títulos patrimoniais. Nesse sentido, a preocupação com uma suposta perda permanece ancorada em uma perspectiva de projeto patrimonial orientado pela busca da recuperação de uma autenticidade cultural concebida como estática. Nesse cenário, o samba no Maranhão passou a experimentar formas de marginalização que se articulam, paradoxalmente, ao próprio desenvolvimento das políticas de patrimonialização implementadas no estado.

Nenhuma transformação ocorreu tão rapidamente assim. A construção dessa nova identidade é marcada por conflitos entre diversos setores da sociedade, o que implica uma substituição lenta de valores simbólicos em meio aos novos ajustes e combinações que estão sendo feitos. As sociedades modernas produzem objetos culturais não apenas assentados em suas "vivências tradicionais", mas em tudo o que está ao alcance, inclusive o que está colocado pelos meios de comunicação de massa.

Todavia, o samba não perdeu integralmente o seu status de "tradicionalidade" no carnaval maranhense, preservando tal condição simbólica em virtude da longevidade e da continuidade histórica de diversos grupos sambistas da capital do estado. O interesse manifestado pelo IPHAN em realizar o inventário desses agrupamentos decorre, portanto, desse valor simbólico atribuído ao samba, bem como das demandas provenientes dos próprios coletivos populares envolvidos com a manifestação, que buscam assegurar sua permanência e impedir sua possível extinção.

Essa "tradicionalidade" fundamenta-se em características preservadas no modo de "fazer samba" dos carnavais antigos (tais como a forma de execução musical, as indumentárias e a estrutura do "desfile") e é atribuída aos grupos ludovicenses que não passaram por processos de transformação associados à adoção do modelo de "escola de samba". Por isso, este subtópico tem também o objetivo de analisar as formas pelas quais o samba se manifesta e se desdobra no estado, considerando as categorias mobilizadas tanto pelos poderes públicos quanto pelos atores sociais envolvidos na prática dessa expressão cultural, bem como pela própria literatura que versa sobre o samba no Maranhão. Para esse fim analítico, são utilizados os dados obtidos durante a elaboração do INRC das batucadas de carnaval e samba do Maranhão, que serviram de base para as análises e discussões aqui desenvolvidas.

A reflexão apresentada foi construída a partir do próprio processo de elaboração do INRC das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão. Inicialmente, o inventário foi concebido com a denominação de "INRC das Turmas de Samba do Maranhão", contudo, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, observou-se que a categoria "Turma de Samba" (categoria essa muito utilizada na capital maranhense) não era suficiente para abarcar a diversidade de formas pelas quais essa manifestação cultural se materializa no estado. Além disso, a manutenção dessa nomenclatura implicaria um ato classificatório que poderia induzir à interpretação de que tal categoria seria homogênea em todo o território maranhense.

Diante dessa constatação, optou-se pela alteração do título para "Inventário Nacional de Referências Culturais das Batucadas de Carnaval e samba do Maranhão", denominação que permite uma compreensão mais ampla e inclusiva das múltiplas expressões do samba que

ocorrem durante o período carnavalesco no estado[15], a partir das categorias fornecidas pelos atores sociais envolvidos com essas manifestações.

A etimologia do termo "batuque" na historiografia da música popular brasileira (Carneiro, 1961), concebido enquanto prática percussiva de origem africana vinculada ao ato de produzir sonoridades por meio de tambores, encontra-se relacionada a diferentes expressões musicais no Maranhão em que esses instrumentos desempenham papel central. Não obstante, a recorrência do vocábulo manifesta-se de forma mais significativa no universo do samba, no qual o batuque não se limita a um simples acompanhamento rítmico, mas constitui elemento estruturante da performance musical. Nesse contexto, o esforço coletivo para alcançar um batuque de qualidade configura-se como dimensão estética e técnica imprescindível à plena realização do samba, evidenciando a inseparabilidade entre prática rítmica, corporeidade e identidade cultural.

As batucadas de samba não se caracterizam pela adoção de um modelo organizacional uniforme, tampouco pela reprodução de uma estrutura padronizada. Não obstante, é possível identificar nas batucadas elementos recorrentes que permitem a delimitação de um tronco comum: sua ocorrência está circunscrita, em geral, ao ciclo carnavalesco; suas trajetórias se articulam a uma temporalidade histórica, na qual as turmas antecedem os blocos. Os grupos de samba podem emergir como turmas ou blocos, ou, ainda depois, converter-se em escolas de samba. Desse modo, tais manifestações se inscrevem em uma continuidade histórica e em uma memória coletiva que assegura sua permanência como prática cultural de determinados grupos sociais.

Assim, uma manifestação reconhecida como escola de samba em determinado município pode apresentar características bastante distintas em outro, mesmo mantendo a mesma designação. Diante disso, este subtópico se dedica também a problematizar essas categorias, suas particularidades, suas distinções internas e os modos como tais diferenças se estruturam na realização do samba durante o carnaval no Maranhão.

---

[15] O termo batucada também é empregado em distintos contextos socioculturais brasileiros, estando associado, no século XX, a manifestações carnavalescas específicas da população afro-brasileira. Na cidade de Salvador, por exemplo, a designação relacionava-se a práticas performáticas fortemente marcadas pela percussão, notadamente pelo uso de tambores vinculados ao candomblé e de outros instrumentos associados a expressões afrodiaspóricas brasileiras. Essa manifestação exerceu presença significativa no carnaval soteropolitano durante a primeira metade do referido século. (Döring; Mota; Santos, 2025)

Segundo Ferreira (2000), a partir da década de 1950, quando as escolas de samba passaram a adquirir maior visibilidade e tiveram seus concursos oficialmente reconhecidos na capital maranhense, as categorias mobilizadas nos desfiles carnavalescos eram “escolas de samba” e “blocos”. Nesse contexto, os desfiles se organizaram em duas competições distintas, uma dedicada aos blocos e outra às escolas de samba (Ferreira, 2000, p. 54). O autor também observa que, até o ano de 1946, o termo “escola de samba” ainda não figurava nos jornais de São Luís, embora os agrupamentos que futuramente seriam assim denominados já existissem, como blocos ou turmas. Vale destacar que os blocos pertenciam às camadas médias da sociedade ludovicense da época, enquanto as faladas turmas eram das camadas populares da cidade. (Ferreira, 2000, p. 31).

Martins (*apud* Ferreira, 2000, p. 54) sustenta que os blocos são os precursores das escolas de samba, embora também haja recorrentes afirmações de que as turmas de samba desempenharam também esse papel. Contudo, em São Luís do século XX, os blocos e as turmas apresentavam configurações distintas. A confusão entre essas categorias foi, em parte, alimentada pela invisibilidade das “turmas de samba”, enquanto os blocos, associados às camadas médias urbanas, já apareciam na imprensa da época. As turmas, oriundas das camadas populares, permaneciam ausentes dos registros jornalísticos anteriores à década de 1940 (p. 30-31).

Conforme destaca Ferreira (2000, p. 56), nos registros jornalísticos da década de 1940, observa-se uma oscilação: ora os grupos que posteriormente se consolidaram como escolas de samba eram identificados como blocos, ora havia uma tentativa de distinção entre blocos e escolas, ora surgiam menções a escolas em meio às referências a blocos. As distinções se revelam, sobretudo, na origem social de seus membros e na estrutura organizativa dos grupos.

Apesar de essa confusão ser característica de contextos passados, ela ainda reverbera na contemporaneidade. Um exemplo emblemático é o grupo Fuzileiros da Fuzarca, que se destaca por preservar práticas de batuque tradicionais. A esse grupo são atribuídas diferentes classificações: na literatura, é considerado bloco tradicional, remanescentes das ditas turmas de samba (Santos, 2017, p. 17); e, em outras ocasiões, como turma de samba.

Essa ambiguidade terminológica parece refletir, conforme aponta Ferreira (2000, p. 57), uma transformação conceitual no próprio entendimento da categoria “bloco”: “[...] os antigos blocos de elite vão sendo substituídos pelos novos blocos de classes populares, as turmas de samba, futuras escolas de samba”. Conforme assinala Sousa (2023), em análise de reportagem publicada no jornal “O Estado do Maranhão” (1975), a substituição da denominação “bloco” por “escola” relaciona-se à conotação negativa historicamente associada ao primeiro termo, isso

porque, naquele período, o samba já era percebido pela classe média e pelos meios de comunicação como uma manifestação cultural progressivamente vinculada à noção de produção artística legitimada, a adoção do termo “escola” conferia maior legitimidade simbólica, uma vez que evocava as Escolas Normais brasileiras, instituições que nos séculos XIX e XX foram essenciais para a formação docente no país. Ademais, com o passar do tempo a própria noção de “bloco” no contexto brasileiro, embora permaneça associada ao universo carnavalesco, não se vincula, de modo exclusivo ou estrito, ao gênero do samba.

Atualmente, o termo turma de samba está sendo designado na capital maranhense aos grupos de samba mais antigos e que conservaram o batuque cadenciado. Tal categoria é imputada aos grupos mais antigos de batucada, que não se ‘contaminaram’ nesse dito “processo de carioquização” do samba na capital e não mudaram seu formato para escola de samba. No entanto, os blocos tradicionais também têm um batuque mais lento e é uma organização que se diferencia do formato ‘escola de samba’. As turmas de samba, assim como uma maioria dos blocos tradicionais, foram criadas no começo do século passado, podendo se dizer que, de certa forma, eles conservaram seu batuque e não passaram por aquele “processo de carioquização”. Então, qual seria a diferença entre bloco tradicional e turma de samba?

No que tange à configuração denominada “escola de samba” em São Luís, esta é atribuída aos grupos que passaram por um processo de adaptação aos moldes do carnaval carioca, fenômeno denominado por sambistas da cidade como “carioquização", ou àqueles que já foram constituídos seguindo esse modelo (Ferreira, 2012). Um exemplo emblemático é o da Turma da Mangueira, considerada a primeira turma de samba da capital, que posteriormente se transformou em escola de samba. Esse formato é o que apresenta elementos mais similares ao samba do carnaval carioca, tais como ritmo percussivo acelerado, composição anual de samba-enredo a partir de um tema específico, organização de diferentes alas temáticas, uso de carros alegóricos e etc.

Porém essas categorias alcançam um nível maior de complexidade das realidades encontradas fora da capital. Por exemplo, ao ser questionado sobre a natureza do coletivo, o senhor Nascimento, presidente da Escola de Samba Império do Samba, localizada no povoado Ouro, município de Penalva, declarou: “É uma escola de samba. Bloco. Bloco de rua”. De modo semelhante, o senhor Ribamar, conhecido como Careca, residente no povoado Jacioca, em Bequimão, ao ser indagado sobre o nome de sua manifestação cultural, respondeu: “Escola de Samba Acadêmicos do Jacioca”. No entanto, ao ser questionado quanto à forma de dança do grupo, afirmou: “Olha, é de acordo com o batuque do bloco”

As denominadas ‘turmas de samba’ presentes na capital podem ser identificadas por sambistas do interior do estado a partir de outro significante. Entretanto, o significado a elas atribuído mantêm-se substancialmente semelhantes.

> E: Ah, é que a gente chama de bloco, né, bloco tradicional. A gente bota o nome de escola de samba, mas na verdade a gente chama de bloco tradicional.
>
> P: O senhor falou que é o mesmo ritmo… o ritmo parecido do ritmo do…?
>
> E: É, o ritmo é o mesmo, né, dos Fuzileiros (da Fuzarca) …
>
> (Careca, Acadêmicos do Jacioca. Jacioca, Bequimão.)
>
> E: O ‘Amigos do Samba’, até o nome que antecede, né, ‘Amigos do Samba’, é de escola. Então é: Escola de samba ‘Amigos do Samba’. E ela faz parte de um recorte de algumas escolas, que a população costumou chamar de tradicionais, né, que existem aqui em Rosário. As características por conta da batucada, né, que é uma batucada cadenciada. Que inclusive até em São Luís tem, né, ‘os Brasinhas’. (Marcos Aurélio, Amigos do Samba. Rosário)[16]

O Fuzileiros da Fuzarca, grupo da capital fundado em 1936, que se destaca no carnaval de São Luís por ser um dos grupos mais antigos e preservar práticas de batuques tradicionais, ao grupo são atribuídas diferentes classificações: na literatura como bloco tradicional, remanescentes das ditas turmas de samba (Santos, 2017, p. 17); e, em outras ocasiões, como turma de samba — a exemplo do relato fornecido por João do Sá Viana, integrante do grupo, que afirmou que o Fuzileiros é uma turma de samba.

A disposição dos instrumentos dos grupos maranhenses pode se alterar de localidade a localidade. Cada grupo organiza sua bateria de acordo com seus recursos, mas estes acabam se repetindo sem muita variação de nome nos instrumentos. A retinta ou requinta, por exemplo, que é um tambor pequeno tocado com um ou dois pedaços pequenos de pau, se repete em quase todos os grupos que foram contatados no estado. Na entrevista ao seu Cabudi, do povoado Centrinho, em Santa Rita, ele informa que sua brincadeira – Espelho do Samba – utiliza o crivador, instrumento do tambor de crioula.

Vale ressaltar que os nomes dos instrumentos podem variar, como é possível perceber na fala de Toquinha, da Estrela do Samba, pertencente ao povoado Caminho Novo de Penalva: “Chuá é aquele que faz ‘tchic tchic’. Eu já ouvir falar diferente o nome pra aí. ‘Rapá, que negócio é chuá? O que é chuá? ’. Aí é só uma palavra diferente, eles disseram que é tal coisa: “Isso aqui é tal coisa”.

Portanto, não se pode afirmar a existência de um batuque uniforme em que seja possível apontar como único no estado, tampouco afirmar certas categorias fechadas que seriam capazes

[16] E: Entrevistado; P: Pesquisador.

de classificar cada um dos grupos. Cada grupo de samba e seu batuque é uma realidade per si, sendo cada um fruto de escolhas sociais, ou seja, cada grupo é um artefato cultural. Os significantes e significados dessas categorias (escola de samba, turma de samba e bloco tradicional) variam de acordo com cada município.

À luz dessa realidade, a multiplicidade pode ser interpretada como expressão de "linhas de fuga", conceito oriundo do pensamento de Deleuze e mobilizado por Santos (2020). No âmbito dessa formulação teórica, as linhas de subjetivação que atravessam um dispositivo configuram-se como forças que se contrapõem à dimensão normalizadora do poder. Em resistência à pretensão de totalização ou de fechamento produzida pelas linhas de força que estruturam o dispositivo, a subjetivação engendra linhas de fuga, as quais tornam possível ultrapassar os limites concretos que o constituem, viabilizando a abertura para outros campos de experiência e significação.

### 2.1.2 Políticas culturais e mecanismos de poder no campo popular maranhense

Como já colocado, o declínio do número de grupos de samba manifesta-se de forma acentuada a partir da década de 1990. Com essa retração das escolas de samba em São Luís, a própria concepção de carnaval — bem como as formas de vivenciá-lo e expressá-lo culturalmente — passou por um processo de reformulação nesse período. Certamente, pode-se afirmar que a política cultural de cunho regionalista já havia consagrado o bumba-meu-boi como principal expressão cultural do estado. Contudo, por tratar-se de uma manifestação vinculada ao ciclo junino, tornava-se necessário identificar uma representação cultural equivalente para o período carnavalesco, e o samba não foi inserido neste propósito.

Por esse motivo, foram buscadas referências alternativas que pudessem suprir essa intenção na capital maranhense. A resposta encontrada consistiu em incentivar a realização de um carnaval de rua, inspirado em modelos praticados em cidades como Recife e Salvador. Tal escolha foi norteada em virtude de uma maior afinidade – tanto do ponto de vista arquitetônico quanto estético – com essas localidades, em contraste com o modelo carioca, cuja configuração se mostrava menos compatível com a realidade sociocultural de São Luís (Ferreira, 2012).

Assim, o carnaval do samba (Martins, 2000), inclinado mais ao modelo carioca, cujas principais características são maior teor dramático e um caráter de entretenimento mais contemplativo, já que o público assiste aos desfiles dos grupos de samba, é substituído por um modelo sem uma estrutura dramática aparente e com um aspecto mais sensorial. Esse modelo

está concentrado mais no contato físico entre foliões, corporificado nas danças e nos jogos de sedução presentes nesse modelo[17] (Ferreira, 2012).

A adoção desse novo modelo de celebração carnavalesca, caracterizado pela presença de veículos equipados com sistemas de som e acompanhados por bandas ou reprodução de música digitalizada, consolidou-se a partir do início dos anos 2000 como a forma hegemônica de vivenciar o carnaval tanto na capital do Maranhão quanto em diversas cidades do interior do estado. Conforme evidenciado nos relatos de participantes envolvidos com manifestações do samba no interior maranhense, observa-se uma relação de competição desigual entre esse formato hegemônico e as expressões do samba no carnaval, as quais vêm perdendo espaço frente à expansão desse novo modelo.

O conceito de poder simbólico ajuda a compreender como essa renovação do carnaval se legitima. Dentro do campo carnavalesco é evidente perceber a imposição de significações e a definição do que é legítimo ou digno de reconhecimento. O novo tipo de "carnaval de rua" é legitimado como mais "espontâneo", "democrático" e "prazeroso" – características que se alinham ao projeto de uma maranhensidade construída estrategicamente para o consumo turístico e midiático. Isso demonstra o novo direcionamento da nova dimensão da festa, "que pretende ver a escola de samba não apenas como uma 'manifestação popular', mas também como produto viável do mercado de entretenimento carnavalesco [...] (Ferreira, 2012, p. 81). Essa é a validade "natural" para que a construção da festividade se legitime por uma rentabilidade.

Essa legitimação foi possível porque agentes com maior poder simbólico (órgãos públicos, empresários, mídia) passaram a impor essa nova forma como a representação válida do "carnaval maranhense", marginalizando outras formas. Logo, a transformação carnavalesca em São Luís é um exemplo claro de como o poder simbólico opera: não apenas se muda uma festa, muda-se o imaginário coletivo sobre o que é identidade, cultura e "brincadeira popular". Isso só se dá porque há agentes com capacidade de impor essas definições – um verdadeiro exercício de dominação simbólica.

Para situar melhor o lugar da cultura, Hall (2003, p. 249), na modernidade, discute que "É o terreno sobre o qual as transformações são operadas". Ferreira (2000, p. 80) aponta que, na época áurea do samba em São Luís, a manifestação se tornou um "terreno" em que os significados são manuseados:

[17] Ferreira (2012) argumenta sobre os modelos de festa carnavalesca – o modelo carioca e o modelo baiano -, fundamentando-se na dicotomia clássica entre o apolíneo e dionisíaco.

> O carnaval de 1978 é marcado por duas discussões importantes. A primeira delas de ordem puramente estética: a Turma do Quinto lidera uma tentativa de impugnação do enredo da Flor do Samba, "*O mundo encantado do circo",* sob a alegação de que ele não é um tema nacional [...]. Enquanto isso a Turma do Quinto montava "I Juca-Pirama", sobre o famoso poema indianista/romântico de Gonçalves Dias, este sim considerado "autenticamente maranhense". Tal fato vem corroborar a nossa hipótese sobre o importante papel das escolas de samba na discussão, cada vez mais sofisticada, da identidade cultural maranhense. Tais discussões, baseadas nos enredos das escolas, envolviam toda a comunidade, a cidade, e não apenas intelectuais. Eram os diretores, compositores e torcedores que começavam a discutir, entre um ensaio e outro, nas mesas de bares e movimentações carnavalescas, a origem do circo e o significado do poema de Gonçalves Dias, coisa que nossa educação escolar formal ainda está longe de poder fazer.

Tais disputas em torno dos enredos carnavalescos exemplificam o que Hall (2003) denomina de caráter político da cultura. A cultura é o espaço em que se travam lutas pela significação, e o samba, ao ser debatido e reinterpretado, torna-se um campo de produção de sentidos sobre o que é ser maranhense. Assim, o carnaval não é apenas um evento estético, mas um dispositivo de negociação identitária e simbólica, no qual se expressam diferentes projetos de pertencimento e poder.

De fato, o que se percebe é a concepção sobre o que seria dito como cultural sobre determinado objeto se torna o próprio campo de disputa para definir o que é ou não "cultural". O samba no carnaval de São Luís é um bom exemplo sobre como esses significados são articulados para se construir um certo tipo de coerência com as práticas culturais que são realizadas.

> Em 1966 deparamos com esta sucinta nota: "Escolas de samba, blocos carnavalescos e demais brincadeiras típicas do carnaval maranhense, não estão dando tréguas e mais do que nunca incentivam seus ensaios para a reta do reinado do Momo."[18] A esta altura, então, as escolas de samba já são classificadas como "brincadeiras típicas". É a mesma classificação que se usa hoje para o bumba-meu-boi. Isto comprova como, em cada período o rótulo de tipicidade é deslocado de uma manifestação para outra. As escolas de samba, que eram típicas em 1966, trinta anos depois são tachadas de "imitações de tradições estrangeiras" (Ferreira, 2000, p. 67).

Para Hall (2003), pensando a cultura popular a partir da modernidade, não existe uma questão de autenticidade da cultura ou um processo orgânico de suas formações, mas sim uma tensão contínua de relacionamento, influência e antagonismo com a cultura dominante. Isso se relaciona diretamente com a ideia de hegemonia cultural discutida por Renato Ortiz (1985), que argumenta que o Estado e a indústria cultural despolitizam a cultura ao apresentá-la como mera "expressão popular", quando, na verdade, se trata de uma disputa de poder e significação.

É possível observar que a construção de uma identidade - nacional ou regional que for -, bem como a noção de nacionalidade ou regionalidade a ela atrelada, está intrinsecamente

[18] O Diário da Manhã, São Luís, 11/01/1966, p. 02 *apud* Ferreira, 2000.

vinculada à relação dicotômica estabelecida pelo Estado brasileiro, em conluio com as elites políticas e econômicas, em relação às minorias sociais. De maneira paradoxal, tais elites, por vezes, se apropriam e exploram os elementos artísticos e estéticos presentes nas manifestações rituais de comunidades tradicionais; em outros momentos, relegam essas populações a uma condição de marginalização social.

Esse processo, atualmente, manifesta-se de forma evidente no tratamento dispensado ao samba no estado. Importa destacar, contudo, que essas minorias não ocupam um lugar de passividade diante desse cenário. Elas articulam estratégias de agência a partir dessa mesma relação, ainda que estruturalmente desigual, como é possível perceber nas práticas dos grupos de bumba-meu-boi: quando estes utilizam a "apropriação" feita pelo estado desta manifestação para a construção de uma identidade maranhense como forma de atender aos interesses de seus grupos.

Concorre-se a ponderar a percepção e o agenciamento dos grupos de samba no Maranhão a partir dos movimentos políticos e intelectuais de explicação do Brasil e formação do Estado-Nação brasileiro. O samba, institucionalizado como elemento de identidade e construído sob a perspectiva de ser um ritmo que seria mestiço (o que foi imposto como marcador social brasileiro), foi empolado pelos grupos maranhenses, mas não sem antes considerar um prisma da vida social dos sujeitos, assimilando ao samba componentes culturais já presentes em sua realidade social. Dessa forma, o samba no Maranhão não pode ser colocado como um em todo o estado, e sim como uma manifestação heterogênea em diversos aspectos, o que exprime a riqueza da manifestação.

Torna-se fundamental destacar a agência dos grupos de samba frente às imputações formuladas pelo Estado acerca da cultura. Embora a relação estabelecida entre o Estado e as populações detentoras de saberes e práticas tradicionais seja marcada por assimetrias de poder, é necessário reconhecer o caráter híbrido inerente às formações culturais, bem como o caráter intercultural, que se configura como elemento constitutivo dos comportamentos e dos imaginários produzidos no contexto da diáspora. A modernidade concebeu-se a partir de um ideal de pureza e homogeneidade, sustentado por uma noção de progresso linear e contínuo.

À luz das reflexões de Bhabha (2011), é possível compreender que as minorias são discursivamente situadas em um tempo outro da modernidade, em consonância com os mecanismos retóricos que buscam a construção de totalidades supostamente puras. Nesse sentido, a tendência a conceber culturas "locais" como não contaminadas ou autossuficientes

conduz, paradoxalmente, à formulação de uma cultura "global", cuja plena inteligibilidade permanece inalcançável. Tal perspectiva contrapõe-se à ideia de um "universal generalizante", ao enfatizar os processos de troca e de interação como espaços de invenção de formas culturais novas, plurais e diversas.

Ainda que este trabalho se debruce sobre um grupo do interior de Penalva, foi necessário também colocar a perspectiva das dinâmicas culturais da capital do estado, visto que São Luís é um eixo cultural e que o samba na capital, no século XX, se tornou central para as discussões sobre o que seria "cultural" do estado do Maranhão. Ferreira (2012) explica sobre a lógica da Teoria da Dependência no Maranhão trabalhada por Caldeira (*apud* Ferreira, 2012), pela qual "as sociedades de capitalismo subdesenvolvido mantêm em seu interior centros dinâmicos, 'sociedades reflexas' ou periféricas" (Ferreira, 2012, p. 88). Essa relação pode ser visualizada entre São Luís e Penalva – ou como é mais evidente, em uma escala nacional, a partir da relação de regiões como Norte e Nordeste com o Sul e Sudeste do Brasil.

No entanto, deve-se evitar reducionismos, visto 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" (Caldeira *apud* Ferreira, 2012, p. 88). Tal relação pode ser transposta em vários outros níveis, do macro ao micro, como São Luís e Penalva, ou Penalva (sede) e Ouro (povoado), ou, ainda, Ouro e Jacaré – maior povoado de Penalva e vizinho de Ouro, onde as dinâmicas de significação do samba da Império do Samba são totalmente ligadas àquele povoado[19].

Este estudo não implica que a capital do estado deve ser compreendida como o núcleo irradiador das "bases sambistas estaduais", segundo uma perspectiva determinista, através da qual a influência de um projeto político nacional de formação identitária se desdobraria linearmente da capital para o interior, em uma lógica cultural hierarquizada e encadeada por um único vetor. Assim, seria inadequado afirmar que o samba em localidades como Penalva tenha se constituído unicamente a partir dessa dinâmica centralizadora.

De fato, torna-se metodologicamente impraticável determinar, com precisão, como se deu o processo de constituição do samba em Penalva e Ouro considerando essa lógica. Isso porque a modernidade caracteriza-se por expressões culturais plurais, tecidas por múltiplas redes de significados em constante transformação e reelaboração, resultando em formas culturais híbridas e dinâmicas. Logo, a busca por uma origem única e linear de uma certa

[19] A Império do Samba surgiu de uma dissidência da Vila do Samba do povoado Jacaré.

"identidade sambista maranhense" não apenas se revela inviável, como também se mostra de pouca relevância para a construção de uma análise antropológica consistente. Sobre isso, García Canclini (2008, p. 160) explica:

> Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis- preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo- são a base mais secretada simulação social que nos mantém juntos. [...] A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes do consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio. Por isso mesmo, o patrimônio é o lugar onde melhor sobrevive hoje a ideologia dos setores oligárquicos, quer dizer, o tradicionalismo substancialista.

Tratar a Império do Samba apenas por meio da descrição de seus detalhes e funcionamento seria um equívoco. Um estudo etnográfico conduzido de forma isolada, sem a proposição de algum nível de tipificação ou generalização analítica, apresentaria utilidade limitada frente às complexidades da contemporaneidade, marcada por dinâmicas sociais multifacetadas e interconectadas. Para tanto, a diversidade observada do samba no Maranhão – enquanto pesquisador voluntário da construção do INRC das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão – possibilita também a visualização das similitudes entre os grupos de samba no estado, sendo capaz de indicar algumas de suas compatibilidades entre si. Peirano (1995, p. 18) acrescenta que:

> [...] em uma etnografia as observações são realizadas não só para descrever o curioso, o exótico, ou o diferente por si mesmo [...] mas também e principalmente para universalizá-los. São essas duas direções – a especificidade do caso concreto e o caráter universalista da sua manifestação – que levam a Antropologia a um refinamento de problemas concretos.

Para a realização de uma análise sincrônica da manifestação do samba no município de Ouro, tornou-se necessário contextualizar também o desenvolvimento do samba em São Luís, bem como identificar os processos políticos e econômicos que contribuíram para a constituição dessa expressão cultural no estado do Maranhão. Tal abordagem se justifica na medida em que esses elementos permitem compreender de que forma o samba influenciou e dinamizou o cenário cultural maranhense, e no modo como a manifestação foi se marginalizando dentro de uma "cultura maranhense", além de elucidar como essa manifestação (juntamente com o carnaval) se materializou na contemporaneidade no contexto estadual.

Portanto, ao situar o samba no Maranhão, é possível perceber a sobreposição e o entrelaçamento de diversas camadas teóricas: o poder simbólico que estrutura as hierarquias culturais (Bourdieu, 1996), a hegemonia que produz consensos e marginalizações (Hall, 2003; Ortiz, 1985) e o hibridismo que dinamiza as práticas populares (García Canclini, 2008). Essas

categorias, quando aplicadas ao contexto maranhense, revelam o samba como uma prática de fronteira — simultaneamente nacional e local, moderna e tradicional, hegemônica e subalterna. É a partir dessa complexidade conceitual que se torna possível compreender o samba não apenas como uma expressão musical, mas como um fenômeno cultural que espelha e questiona as relações de poder e identidade no Maranhão contemporâneo.

Os municípios de São Luís e Penalva compartilham diversas manifestações culturais, fenômeno que pode ser associado ao processo migratório de habitantes da região da Baixada Maranhense para a capital, motivado, entre outros fatores, pela instalação de indústrias em São Luís. Esse deslocamento populacional resultou na incorporação de elementos culturais típicos da Baixada no contexto cultural ludovicense. Um exemplo disso é destacado por Martins (2015) quando afirma que o fluxo migratório exerceu influência significativa sobre diversas expressões culturais da capital, em especial sobre a formação e caracterização de grupos de bumba-meu-boi[20].

É necessário, contudo, analisar a prática do samba no Maranhão à luz da dinâmica histórica da diáspora africana no contexto do Atlântico Negro, evitando reduzi-la a uma mera interpretação pautada na assimilação decorrente de imposições político-culturais. A compreensão da complexidade que estrutura as gestualidades e as expressões musicais negras, demanda a adoção de percursos epistemológicos capazes de elucidar, de maneira mais consistente, os processos de resistência, produção simbólica e ressignificação identitária que as constituem.

Nesse horizonte analítico, torna-se relevante reconhecer a legitimidade de experiências sociais que não se pretendem universais, mas que se configuram a partir de tensões, diferenças e atuações culturais situadas, cujos vetores epistemológicos encontram, no exercício da alteridade, seu fundamento ético. Assim, sustenta-se que o samba, no contexto maranhense, consolida-se como uma prática cultural negra, cuja continuidade histórica e vitalidade sociocultural se ancoram, de modo significativo, em comunidades tradicionais e quilombolas.

Dessa forma, após a análise das dinâmicas culturais do samba no Maranhão e de sua inserção no campo cultural maranhense, no próximo tópico o trabalho adentra a etapa de caráter

[20] “[...] podemos inferir que no momento em que pessoas chegavam do interior (especificamente desta região denominada popularmente como “baixada maranhense”) à capital, procuravam as manifestações culturais populares que estavam acostumadas nos seus locais de origem. [...] as pessoas que chegavam a São Luís trazendo em suas bagagens não apenas seus pertences materiais, mas também uma “bagagem cultural” que foi fincada na Ilha do Maranhão [...]” (Martins, 2015, p. 74).

etnográfico, dedicada à descrição das práticas sambistas da Império do Samba e à reflexão sobre as formas pelas quais o samba, enquanto prática fruto da diáspora africana, se insere na dita cultura popular maranhense.

# 3 ***EU JÁ CHEGUEI PRA SAMBAR***: RELATO ETNOGRÁFICO DO CARNAVAL DA IMPÉRIO DO SAMBA

Este capítulo tem por objetivo apresentar a trajetória da escola de samba Império do Samba. Para tanto, adota-se como base a oralidade dos próprios membros da escola de samba. A partir de uma abordagem etnográfica, buscou-se reconstruir a história do grupo sob a perspectiva de seus integrantes, contemplando tanto o período de sua formação – com ênfase nos relatos dos fundadores e demais membros – quanto uma análise sincrônica referente à atuação da escola no carnaval de 2025.

A análise sincrônica aqui proposta permite refletir sobre as dinâmicas internas atuais do grupo e suas articulações com o carnaval da cidade de Penalva, destacando suas relações com outras agremiações carnavalescas, com o poder público, com a comunidade do povoado Ouro e com os próprios participantes da escola. As análises empreendidas foram construídas a partir de um *corpus* composto por entrevistas com os integrantes da Império do Samba, registros fotográficos, observações *in loco* das práticas festivas e interações dialógicas com os brincantes.

Mas, antes, pretende-se analisar a manifestação do samba no município de Penalva, considerando suas formas de expressão, especificidades e relevância para a constituição da identidade carnavalesca local, antes de se abordar a trajetória do grupo em questão.

## 3.1 O SAMBA EM PENALVA COMO UNIDADE DE ANÁLISE DA IDENTIDADE CARNAVALESCA LOCAL

Conforme Balby (2005), é a partir da década de 1940 que se observa o surgimento dos primeiros grupos carnavalescos organizados nas ruas da sede do município de Penalva, acompanhados por orquestras. Em período anterior, as celebrações carnavalescas restringiam-se predominantemente aos clubes sociais, cujas apresentações musicais também eram realizadas por orquestras. Segundo o autor, esses espaços eram caracterizados por uma segregação racial marcante, que impunha fronteiras simbólicas e práticas à convivência entre brancos e negros. Estes últimos não podiam frequentar os mesmos ambientes festivos.

A constituição dos grupos de samba na sede do município de Penalva inscreve-se como um elemento central da memória coletiva e do patrimônio cultural imaterial local. O primeiro registro formal da emergência dessa prática cultural remonta ao ano de 1948, com a fundação do grupo Vocalista Tropical, o qual permanece em atividade até os dias atuais. Desde então, a cena carnavalesca penalvense foi marcada por uma significativa expansão de agremiações

sambistas, especialmente entre as décadas de 1950 e 1980. Ainda que algumas dessas entidades tenham sido extintas ao longo do tempo, outras se mantiveram ativas, compondo um importante repertório simbólico da festa popular local.

Conforme documentado por Balby (2005), os principais grupos fundados nesse período foram: Vocalista Tropical (1948), Fala Mangueira (1956), Pau D'Água (1957), Boêmio do Samba (1961), Beira Mar (1966), Magníficos do Samba (1979) e União do Samba ou Sarrapilha (1989). Atualmente, quatro dessas agremiações permanecem em funcionamento: Vocalista Tropical, Pau d'Água, Beira Mar e Magníficos do Samba. A permanência desses grupos evidencia a vitalidade da cultura do samba no município e sua relevância enquanto expressão da identidade coletiva, das redes de sociabilidade locais e da agência cultural de seus integrantes.

Para além da sede municipal, o samba também se revelou significativamente presente nos povoados do município de Penalva, destacando sua ampla difusão territorial e seu enraizamento nas comunidades rurais. Durante o processo de levantamento etnográfico para a elaboração do Inventário Nacional de Referências Culturais das Batucadas de carnaval e samba do Maranhão, foi possível identificar a existência de oito grupos – tanto em atividade quanto em estado de inatividade – distribuídos nos seguintes povoados penalvenses: Boa Vista dos Caru, Caminho Novo, Estrada de Rafael, Jacaré, Lagoa Mirim, Ouro e São Joaquim. Esse mapeamento evidencia a capilaridade dessa manifestação cultural no interior do município, reiterando seu valor como expressão de identidade coletiva e patrimônio imaterial local.

Assim como ocorre na capital São Luís, o carnaval da cidade de Penalva, ao longo do século XX, foi marcado por uma pluralidade de expressões festivas, refletindo modos diversos de brincar o carnaval (Balby, 2005). As brincadeiras de samba, fundadas majoritariamente ao longo do século XX, foram as que lograram maior continuidade histórica e resistência frente às transformações socioculturais. A persistência temporal dessas agremiações fez com que elas passassem a ser socialmente reconhecidas como "brincadeiras tradicionais" do carnaval local. Todavia, apesar desse status simbólico, essas expressões enfrentam atualmente um processo de marginalização institucional, caracterizado pela escassez de apoio do poder público.

Apesar desse reconhecimento simbólico, observa-se que essas manifestações não recebem apoio efetivo das instâncias públicas de fomento cultural. Essa ausência de suporte dialoga com o diagnóstico de Ferreira (2012), que, ao analisar o contexto do carnaval maranhense, evidencia o processo de desvalorização de formas tradicionais de samba em detrimento de manifestações mais comercializadas. Mesmo sendo centrais para a história do carnaval local, essas brincadeiras não ocupam, nas políticas públicas, o mesmo espaço que

manifestações midiaticamente mais visíveis ou consideradas economicamente mais rentáveis (Ferreira, 2012, p. 82).

Observou-se nas falas dos interlocutores sambistas de Penalva, assim como de outras localidades do Maranhão, especialmente da região da baixada, a recorrência de um discurso que aponta para uma disputa assimétrica por atenção, tanto do público quanto do poder público, entre as manifestações tradicionais das batucadas de samba durante o carnaval e as carretinhas de som - os chamados blocos de abadá - e os shows de artistas com projeção nacional. A maioria dos entrevistados identifica tal disputa como um dos principais fatores que contribuem para o desaparecimento dessas expressões culturais, em razão da escassez de recursos materiais necessários à realização dos desfiles dos grupos de samba. A maior parte dos recursos públicos destinados ao carnaval é direcionada a essas outras modalidades festivas.

Ademais, tais festividades contribuem para o deslocamento da atenção e do interesse do público em relação as brincadeiras de samba, sobretudo entre os jovens, potenciais agentes da continuidade dessa tradição, circunstância que compromete a sustentabilidade e a reprodução dessas práticas culturais.

Esse cenário não se diferencia muito do descrito por Balby nos anos 1940 em Penalva. Como argumenta Damatta (1997), o carnaval, apesar de sua aparência democrática e de inversão das hierarquias, revela e reproduz as estruturas sociais brasileiras. A festa não suspende as desigualdades sociais, pelo contrário. O autor observa que o Brasil não exige segregação explícita porque já possui uma ordem social fortemente hierarquizada, na qual as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante[21]. Tal como já foi colocado, a mobilização de discursos de mestiçagem e o sincretismo funcionam como mecanismos de conciliação que mascaram os conflitos estruturais, dificultando o enfrentamento direto das desigualdades (Damatta, 1997, p. 169).

Durante o ciclo carnavalesco de 2025, o então prefeito do município de Penalva anunciou a realização do “maior pré-carnaval do estado”, segundo a gestão municipal, promovendo a participação de atrações artísticas de renome nacional com elevado apelo midiático, cujas apresentações antecederam oficialmente o período do carnaval. Conforme aponta Ferreira (2012, p. 91), observa-se não apenas no Maranhão, mas também em cidades como Teresina e Belém, a consolidação de uma tendência, entre as novas classes médias, de deixar as capitais durante o período carnavalesco para eleger a vivência do carnaval em outros locais como principal prática festiva.

[21] Os grupos de batucada de samba no município são formados majoritariamente pela população rural negra e quilombola.

Nesse contexto, o período carnavalesco se torna um grande atrativo para as cidades de fora das capitais, já que é uma forma de fomentar o turismo. Os municípios do interior maranhense passaram a direcionar os investimentos públicos do carnaval para a contratação de grandes shows como estratégia de incentivo ao turismo local. A contratação de artistas com forte apelo midiático, com o intuito de atrair visitantes e promover a visibilidade do evento, favorece também produções dos chamados blocos de abadá, resultando em mais patrocínio a quem executa esse tipo de folia.

Já as festividades organizadas no período estritamente carnavalesco de 2025 foram destinadas às manifestações consideradas "mais tradicionais", como as escolas de samba locais e alguns grupos folclóricos maranhenses[22], a exemplo do Bicho Terra. Apesar dessa estruturação das festividades aparentar, à primeira vista, um certo reconhecimento institucional do samba da cidade, observou-se um tratamento desigual entre os dois momentos do evento. As atrações do pré-carnaval receberam ampla divulgação por parte da administração pública, enquanto a programação referente ao carnaval em si não foi disponibilizada nos canais oficiais da prefeitura.

Diante desse cenário, pode-se argumentar que tal discrepância decorra do fato de que o carnaval desse primeiro tipo goza de maior aceitação popular, o que contribui para a sua ampla divulgação. Contudo, conforme já demonstrado, a questão não se apresenta de forma tão simplificada, como ressalta Assunção (2001, p. 160):

> O sucesso relativo de cada tipo de carnaval é o resultado de um complexo jogo de influências e interesses, em que intervêm, além dos foliões ávidos de brincar da melhor maneira, poderosos interesses que vão desde os governos estadual e municipal até a mídia nacional, passando pelas empresas locais até as transnacionais atuantes na cidade.

A ausência de investimentos voltados aos grupos de samba não se apresenta de forma absoluta. O financiamento das expressões da cultura popular no Maranhão encontra-se, muitas vezes, atravessado por práticas de clientelismo político, nas quais agentes do poder público (prefeitos, vereadores e demais representantes institucionais) condicionam o apoio às manifestações culturais à obtenção de benefícios eleitorais futuros. Tal configuração insere-se em uma lógica patrimonialista, na qual o acesso a recursos públicos é mediado por relações pessoais de favor e lealdade em detrimento de critérios universais. Essa dinâmica reforça um

[22] A divisão do período carnavalesco em dois momentos distintos — um caracterizado pelo forte apelo midiático e outro associado a práticas consideradas mais "tradicionais" — tem se consolidado como uma prática recorrente na capital do estado. Nesse modelo, observa-se que os desfiles das escolas de samba, por vezes, são deslocados para um período posterior ao carnaval oficial, evidenciando uma reorganização temporal das manifestações festivas em função de lógicas distintas de visibilidade e valorização cultural.

padrão histórico de dependência do Estado, que, em grande medida, restringe a autonomia das manifestações da chamada cultura popular, vinculando sua sobrevivência a práticas clientelistas enraizadas no campo político (Faoro, 2001).

A partir do contato com os sujeitos atuantes nas manifestações do samba em Penalva em 2025 — tanto na sede quanto nos povoados —, constatou-se uma significativa ausência de políticas públicas de apoio, revelando um quadro de negligência institucional. Tal ausência de assistência não se limita ao samba, mas estende-se a outras expressões culturais e religiosas populares, como o tambor de crioula, as boiadas e os terreiros, cujos fazedores culturais têm mantido suas práticas quase de forma autônoma, enfrentando dificuldades estruturais e financeiras, frequentemente à míngua do suporte governamental.

Essa constatação torna a discussão ainda mais complexa, pois revela que a problemática não se limita à imposição de um modelo hegemônico de carnaval que teria marginalizado outras formas de expressão carnavalesca. Trata-se, também, de uma política cultural excludente, marcada pela ausência de investimentos e pelo descaso do poder público – tanto em nível municipal como estadual – em relação às diversas manifestações da cultura popular maranhense, incluindo o samba, que é particularmente afetado.

Tal situação revela que os grupos de cultura popular estão inseridos em uma lógica de dependência do Estado, não como sujeitos autônomos de direitos culturais, mas como atores que necessitam constantemente negociar o seu acesso a recursos por meio de redes clientelistas. Essa situação gera um paradoxo: ao mesmo tempo em que a cultura popular é exaltada como patrimônio simbólico do Maranhão, sua sobrevivência material permanece condicionada à reprodução de práticas que reforçam a desigualdade e fragilizam a cidadania cultural.

Outra dinâmica presente na cena sambista de Penalva (e, também, nos outros cenários sambistas do Maranhão) é a disparidade entre centro e periferia. De fato, a cena do samba apresenta-se historicamente como um fenômeno cultural de grande relevância no município, contando com uma diversidade significativa de grupos na sede municipal. Conforme demonstra Balby (2005), o samba consolidou-se e resistiu às múltiplas transformações ocorridas ao longo da história carnavalesca de Penalva. Todavia, é imprescindível reconhecer a invisibilidade imposta aos demais grupos fora da sede do município, que não foram contemplados nas denominadas narrativas oficiais do samba penalvense. Essa percepção está tanto na ausência da menção a esses grupos na obra do Balby, quanto na fala da maioria dos entrevistados da sede do município[23].

[23] A partir dos dados coletados para o INRC das Batucadas de Carnaval e Samba do Maranhão.

Entre os grupos estão a Império do Samba do povoado Ouro, Estrada de Rafael, Flor do Samba do povoado Lagoa Mirim, Escola Mangueira do povoado São Joaquim e Vila do Samba do povoado Jacaré; entre os grupos que não existem mais está a Estrela do Samba, do povoado Boa Vista dos Caru; e entre os que atualmente em pausa estão a Estrela do Samba, do povoado Caminho Novo, e Salgueiro do Samba, do povoado Jacaré.

Observa-se, igualmente, que o samba em Penalva, de modo geral, permanece marginalizado no contexto estadual, sobretudo quando comparado à capital, São Luís, considerada a principal referência dessa manifestação cultural no Maranhão. Identifica-se, portanto, uma conjuntura de exclusão presente em diversas regiões do estado: os grupos situados nos centros urbanos e sedes municipais, em geral formados por indivíduos brancos e pertencentes às classes médias, são os que costumam figurar nas narrativas oficiais, enquanto os grupos oriundos das periferias e dos povoados, majoritariamente compostos por pessoas negras, são frequentemente silenciados e excluídos da historiografia cultural local. Esse apagamento é evidente também no caso dos grupos de samba localizados fora da sede de Penalva.

O destaque adquirido pelo samba no Maranhão resulta de múltiplos fatores. Cabe salientar que, enquanto expressão cultural e instrumento político de territorialização simbólica em âmbito nacional, o samba foi, em determinados contextos históricos, apropriado pelas classes mais abastadas, convertendo-se temporariamente em uma prática recreativa das elites, conforme demonstra Ferreira (2000), ao analisar o caso de São Luís.

A expressiva força e diversidade dos grupos existentes em Penalva, especialmente aqueles situados fora da sede municipal, exigem o devido reconhecimento no processo de constituição da cena sambista local. A invisibilidade a que esses grupos foram submetidos contribuiu para o enfraquecimento de seus vínculos com a sede, levando, em muitos casos, à formação de dinâmicas autônomas, baseadas em referências culturais próprias e em experiências comunitárias específicas.

A compreensão das dificuldades enfrentadas pela Império do Samba exige um olhar que transcende explicações meramente imediatas, como a escassez de recursos financeiros ou a ausência de apoio institucional, situando o fenômeno no contexto mais amplo das desigualdades estruturais que atravessam a sociedade brasileira. A precariedade de infraestrutura do povoado, além de limitar a realização das atividades culturais, expressa processos históricos de marginalização de determinados grupos sociais frente às instâncias de legitimação cultural. Nesse sentido, as práticas culturais populares devem ser analisadas não apenas como formas de

entretenimento ou expressão artística, mas como espaços de resistência e afirmação identitária em contextos de exclusão social.

As produções culturais ocorrem em um campo permeado por disputas materiais e simbólicas. A escola de samba, ao se posicionar nesse campo, enfrenta desigualdades estruturais no acesso aos diversos tipos de capital — econômico, social e cultural —, o que limita seu potencial de reconhecimento e de inserção em circuitos culturais de prestígio. Nessa lógica, as relações de classe desempenham papel central, pois a posição social da comunidade define tanto as oportunidades de mobilização quanto as formas de apropriação simbólica da cultura.

Observa-se, de modo recorrente, um processo de ocultamento das múltiplas desigualdades sociais por meio do discurso de "valorização" das chamadas culturas populares que, no caso do samba em Penalva, é proclamado pelo poder público, ainda que este conceda apenas o mínimo de apoio devido aos grupos. Refletir sobre a política patrimonial no Brasil implica reconhecer desafios de diversas ordens. Do ponto de vista social, trata-se de evidenciar o descompasso estrutural entre o reconhecimento formal das identidades culturais e a persistência das desigualdades sociais que afetam seus detentores. Mais do que a salvaguarda de bens culturais em sentido estrito, torna-se fundamental a formulação de políticas públicas que garantam condições dignas de vida aos sujeitos envolvidos, priorizando a proteção de mestres e mestras, bem como dos saberes e modos de fazer que sustentam essas práticas culturais.

Uma perspectiva marxista permite complementar essa análise, evidenciando que as limitações enfrentadas pela escola de samba refletem não apenas uma carência de recursos, mas também a estrutura econômica subjacente à sociedade capitalista, na qual as manifestações culturais das classes populares são frequentemente subordinadas às necessidades do capital e à reprodução das relações de poder (Marx, 1867/2011). O samba, cuja centralidade cultural no Maranhão encontra-se atualmente em declínio, é objeto de negligência institucional, uma vez que não se configura como manifestação capaz de gerar retorno econômico ou visibilidade midiática para o município e para o Estado. Tal circunstância implica a ausência de investimentos direcionados aos grupos de samba e às comunidades às quais estes se vinculam, perpetuando, assim, a reprodução das desigualdades inerentes à estrutura de classes sociais.

Para além da dimensão de classe, é igualmente relevante abordar a questão racial que permeia as dinâmicas do samba em Penalva e, de modo mais amplo, no estado do Maranhão.[24]

[24] A consulta à Tabela 9605 do SIDRA e à planilha oficial "Tabela_04 – População residente por cor ou raça**"** do Censo Demográfico 2022 demonstra que o IBGE não divulgou a desagregação por cor/raça para o município de

No caso da Império do Samba, grupo composto majoritariamente por pessoas negras e pardas, observa-se que essa configuração está diretamente relacionada aos processos de exclusão decorrentes da escassez de recursos públicos destinados à viabilização dessa manifestação cultural em relação aos grupos da sede do município de Penalva, formados por lideranças de pessoas brancas.

O afastamento do samba à negritude acaba por encobrir as violências que a população negra ainda sofre. Visto que o samba é um dos elementos construídos de identidade nacional como forma de institucionalização do mito da democracia racial, Peter Fry (1982, p. 52) afirma que "a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la [...]".

Esse afastamento acaba por embaçar a identificação de negritude por parte de componentes negros dos grupos de samba no Maranhão. O que se percebe é que, apesar do caráter incisivo de identificação da negritude por parte de membros negros de grupos de samba, muitos outros ainda não reafirmam essa identidade, identificando-se por meio de eufemismos (quando perguntados a vários membros da Império do Samba sobre sua identidade racial, o termo "moreno" é recorrente).

Percebe-se aí a força simbólica que a ideologia da democracia racial exerce sobre a subjetividade dessas pessoas que são racializadas. Mesmo sendo marcadas fenopticamente como negras e reproduzindo uma prática cultural fruto da diáspora africana, essas pessoas ainda negam a sua negritude. Isso é reflexo do projeto político de embranquecimento da população brasileira, cuja tendência geral da sociedade é fugir da cor da pele negra. Nesse caso, essa prática de embranquecimento é sustentada ideologicamente pela questão da mestiçagem cultural e biológica, pela qual o cidadão já não se vê como negro nem pela sua cor nem pelo seu exercício cultural (Munanga, 1999).

---

Penalva (MA), apresentando apenas a população total e deixando vazios os campos referentes às categorias "Branca", "Preta", "Parda", "Amarela" e "Indígena", o que indica restrições de divulgação vinculadas à consistência ou confidencialidade estatística (Brasil, 2022). Diante dessa lacuna nos dados oficiais, recorre-se a estudos acadêmicos que descrevem a composição étnica do município por meio da análise das comunidades quilombolas locais, como a monografia de Sousa (2017), que mapeia territorialidades e práticas culturais dessas populações, bem como os relatórios do PPGC SPA/UEMA (2016), que identificam e caracterizam comunidades como Santo Antônio, São Joaquim e Camaputiua. Além disso, pesquisas empíricas em saúde pública, como o estudo de Silveira et al. (2017) sobre desnutrição infantil em comunidades quilombolas da região, reforçam a forte presença afrodescendente no território, oferecendo subsídios científicos que suprem a ausência dos dados desagregados do IBGE. Assim, embora os registros oficiais não apresentem a composição étnico-racial numérica de Penalva, a literatura acadêmica disponível permite compreender de forma consistente a configuração étnica do município. Vale ressaltar que Ouro não é considerado uma comunidade quilombola, apesar de ser visível do povoado ser composto de uma população de maioria preta.

O mito da democracia racial exerce, assim, o desejo da classe dominante: o embaçamento da situação de dominação racial brasileira e a reprodução da desigualdade racial que sustenta os privilégios dos brancos no Brasil. Não obstante a recorrente ausência de uma autoidentificação explícita enquanto sujeitos negros, é possível identificar a persistência de um princípio de Negritude (Césaire, 2010), que se atualiza nas formas de relação estabelecidas por esses sambistas com o mundo social. Tal princípio manifesta-se como um operador simbólico que orienta tanto a consciência acerca do lugar diferencial que ocupam nas hierarquias sociais quanto a produção de estratégias coletivas de sociabilidade e apoio mútuo. Essas redes, por sua vez, encontram-se profundamente imbricadas na própria prática do fazer samba em Ouro, a qual se configura não apenas como expressão estética, mas também como espaço de elaboração identitária e de articulação social.

## 3.2 AS SOCIABILIDADES SAMBISTAS NO TERRITÓRIO DA IMPÉRIO DO SAMBA

A concepção de território desenvolvida por Milton Santos (2006) oferece uma contribuição central para compreender os vínculos entre espaço, práticas sociais e dinâmicas culturais em contextos locais. Para o autor, o território não se define apenas por sua materialidade ou por limites geográficos previamente estabelecidos, mas, sobretudo, pela articulação entre “sistemas de objetos” e “sistemas de ações” que constituem a vida social. Os objetos — sejam eles naturais ou artificiais — e as ações — técnicas, políticas, econômicas, simbólicas — interagem de maneira contínua, fazendo do território uma instância viva, processual e historicamente situada (Santos, 2006). Assim, o território não é uma superfície estática, mas um conjunto indissociável de materialidade e uso, cuja significação deriva das práticas e das relações que nele se realizam.

Essa concepção utilizada é relevante para analisar a dinâmica cultural do samba na qual a Império do Samba está situada, pois permite compreender que as relações territoriais ultrapassam fronteiras físicas e administrativas, manifestando-se por meio de circulações, trocas e interdependências cotidianas**.**

A escola de samba Império do Samba constitui-se como uma escola de samba fundada em 25 de agosto de 1998, no povoado Ouro, localizado no município de Penalva, no estado do Maranhão. Sua criação é atribuída a quatro figuras da comunidade local: Dona Jucilene Pereira, Antônio de Alexandre (*in memoriam*), João Pretinho e Luís Carlos, este último popularmente conhecido como “Seu Luca”. Segundo o depoimento de João Pretinho, a escola passou por

diversas denominações iniciais que não obtiveram reconhecimento ou aceitação popular, até consolidar-se sob o nome atual. Este, por sua vez, foi inspirado na escola de samba carioca Império Serrano, pertencente ao grupo principal dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro.

De acordo com relatos orais dos próprios fundadores, a escola surgiu como uma dissidência de outra agremiação carnavalesca, a Vila do Samba[25], oriunda do povoado vizinho de Jacaré. À época, os referidos fundadores já residiam em Ouro[26], mas deslocavam-se até Jacaré durante o período carnavalesco para participar das festividades nos grupos Vila do Samba e Salgueiro do Samba, tendo em vista a inexistência de uma brincadeira de batucada no carnaval em seu povoado.

A relação estabelecida com a Vila do Samba não se mostrava satisfatória, uma vez que esse grupo exigia altos financiamentos para garantir a participação dos brincantes na escola de samba. Diante dessa dinâmica considerada abusiva, os moradores de Ouro foram inicialmente impulsionados por Antônio de Alexandre a propor a criação de um novo grupo, que teria como apoio o seu financiamento. O objetivo era romper com essa situação inadequada e evitar que o povoado necessitasse deslocar-se para participar das festividades carnavalescas.

É fato que, até a atualidade, a relação entre ambos os grupos permanece marcada por uma rivalidade velada, como se demonstrou na fala das lideranças e de diversos membros do grupo. A Vila do Samba jamais ofereceu apoio ou quis estabelecer parcerias aos antigos parceiros de samba do povoado vizinho, o que contribuiu para o surgimento de ressentimentos na Império do Samba.

**Figura 2** - Baianas bailando na frente da casa de Seu Metério em comemoração ao seu aniversário

[25] Uma das escolas de samba do povoado Jacaré de Penalva, conhecida também como Morro, apesar da geografia do povoado não possuir nenhuma colina elevada. Além da Vila do Samba, Jacaré também conta com a Salgueiro do Samba, conhecida também com Beira-Mar, motivo esse pelo fato de uma das lideranças do grupo ter sua residência em frente ao rio Maracu.

[26] Dona Jucilene é natural de um povoado de Matinha e foi criança para Ouro; Seu Nascimento é natural do povoado de Pimpão, Penalva.

Fonte: Foto do autor tirada em 3 de março de 2025

Como Mauss definiu em Ensaio sobre a dádiva (2003), a sociedade pode ser entendida como um “fato social total”. Ele compreende que a vida social se constitui com base em sistemas de prestações e contraprestações (dar, receber e retribuir) que sujeitam os indivíduos a participar de tais dinâmicas. Entretanto, ao mesmo tempo, esse sistema possui um caráter voluntário, como expressa: “o caráter voluntário, por assim dizer, aparentemente livre e gratuito, e no entanto obrigatório e interessado, dessas prestações” (Mauss, 2003, p. 188).

Mauss (2003) sugere que esses atos de dar, receber e retribuir permeiam todos os aspectos da vida social, econômica e cultural, vinculando os indivíduos e grupos em uma rede complexa de obrigações mútuas. Esse fenômeno é um reflexo do que ele denomina fato social total, que abrange a totalidade da vida social, integrando seus aspectos econômicos, jurídicos, morais, estéticos, religiosos e mitológicos.

É possível perceber esse sistema de prestações nas relações que a Império do Samba mantém entre pessoas e entre outros grupos de samba de sua ou de outra comunidade vizinha. Por exemplo, a locomoção do grupo para outra comunidade para festejar com ela exige, de

forma voluntária, que a comunidade retribua da mesma forma. Há, ainda, a passagem do grupo nas portas da casa de membros que já não podem mais "sair pelas ruas", assim como o arrecadamento de uma soma para a feitura das festas nos dias de carnaval, quando a Império solicita um patrocínio aos moradores de Ouro para a realizar a brincadeira (essa ação será melhor detalhada no subtópico seguinte). Essas práticas sugerem a totalidade da vida social, incluindo aspectos econômicos, morais e estéticas que se vinculam.

Por exemplo, na figura 2 é possível observar esse sistema de prestações. A apresentação da Império do Samba em frente à casa do Seu Metério, durante a celebração de seu aniversário. Seu Metério é reconhecido como uma das lideranças da Salgueiro do Samba, grupo que, segundo os sambistas da Império, foi quem acolheu e abriu espaço para a Império do Samba no povoado Jacaré[27].

Esse sistema de relação gera um sentimento de pertencimento à expressão cultural do samba e fortalece os laços entre os grupos e os membros envolvidos. Essas interações exemplificam como o conceito de fato social total de Mauss se manifesta na prática, já que as ações de cada indivíduo estão entrelaçadas com as normas, valores e expectativas da coletividade. O sistema de dádiva e reciprocidade dentro dos grupos de batucada de carnaval não é apenas um meio de troca material, mas também um mecanismo para a construção e manutenção de identidades coletivas que promovem solidariedade e coesão social.

A gestão da Império do Samba está sob responsabilidade da senhora Jucilene e de seu companheiro, o senhor José Raimundo Nunes, conhecido na comunidade como "Zé Roxo". O casal é também proprietário do espaço físico utilizado para os ensaios da agremiação, um galpão popularmente denominado de Clubão do Povo, situado contiguamente à residência do casal. Em razão de o casal ser proprietário desse espaço e considerando que a senhora Jucilene foi uma das principais impulsionadoras da criação da Império do Samba, ambos passaram a ser reconhecidos como os "donos" da referida escola de samba. O atual presidente da escola é Seu Nascimento, em que este cargo já foi exercido pelos seguintes personagens, em ordem: Antônio de Alexandre (*in memoriam*), Lázaro Café (*in memoriam*), Pedro de Leonardo (*in memoriam*) e Domingo Macaco.

O Clubão do Povo, embora seja central nas atividades preparatórias para o carnaval, caracteriza-se por sua multifuncionalidade e por desempenhar um papel importante na dinâmica sociocultural local. Esse espaço constitui um exemplo de territorialidade cultural construída a partir das práticas e agenciamentos cotidianos da comunidade. Para além de sua função como

[27] Ao longo da trajetória da Império do Samba, esse sistema de prestação se mostrou presente também com o grupo Estrela do Samba de Enseada Gande, comunidade quilombola de Cajari.

barracão de escola de samba, o espaço abriga uma variedade de eventos festivos, tais como celebrações de fim de ano, aniversário (da própria senhora Jucilene), entre outras ocasiões. Esses eventos mobilizam saberes, sonoridades e afetividades coletivas. Destacam-se, ainda, nesses encontros, as radiolas de reggae e as apresentações de seresta, indicando um processo de hibridização cultural típico das manifestações populares periféricas.

**Figura 3 -** Barracão da Império do Samba, Clubão do Povo

Fonte: Foto do autor tirada em 25 de novembro de 2025

A Império do Samba não existe à margem de outras sonoridades e práticas culturais. Ao invés de ser uma herança imutável, a Império do Samba se mostra como um campo de negociação constante entre tradição e inovação, propondo estratégias que garantam a sua vitalidade no carnaval, como a integração de outros elementos musicais para os dias festivos, a exemplo da radiola no barracão do grupo no fim de cada dia do desfile, ou, como desejo relatado por Dona Rosangela[28], a providência de abadás para o carnaval seguinte. Assim, longe de representar uma ruptura, a inserção de elementos modernos se mostra fundamental para a continuidade da escola, pois permite que ela resista à marginalização diante da competição com outros formatos festivos hegemônicos, como blocos de abadá e grandes shows contratados pelo poder público.

[28] Esta é esposa de uma das lideranças do grupo, Benedito Caboclo, e já chegou a ser tesoureira do grupo.

O samba da Império consolida-se como prática reconhecida enquanto “tradicional” no contexto maranhense não apenas em virtude da continuidade histórica (assim como os outros grupos maranhenses), mas também em razão de sua capacidade de incorporar múltiplas expressões populares e de coexistir de maneira dinâmica com outras manifestações culturais. Essas interações caracterizam-se por processos de intercâmbio e por aportes espontâneos provenientes dos próprios praticantes.

Ao longo do tempo, as contribuições — manifestadas em elementos coreográficos, gestuais, vocais e instrumentais, bem como em variações tímbricas e estilísticas — foram progressivamente incorporadas e ressignificadas. Em determinados casos, esses acréscimos consolidaram-se como costumes e tradições; em outros, constituíram-se como fundamentos para processos de transformação e reconfiguração cultural, evidenciando o caráter dinâmico e processual da tradição. (Döring, 2025)

Portanto, a Império do Samba revela como tradição e modernidade não se opõem, mas se complementam na construção de práticas culturais duradouras. A festa se mantém tradicional não por negar o novo, mas por integrar transformações à sua dinâmica, garantindo sua permanência como espaço de memória, identidade e resistência. As práticas do grupo reafirmam que a cultura popular deve ser entendida como um processo em movimento, atravessado por disputas simbólicas e pela criatividade das comunidades que a produzem, e não como herança estática de um passado idealizado.

## 3.3 A MUSICALIDADE E O DESFILE DA IMPÉRIO DO SAMBA

No que concerne às limitações deste trabalho, ressalta-se que este tópico não tem por finalidade abordar de maneira aprofundada a estrutura musical da escola de samba, mas sim oferecer uma dimensão introdutória acerca da estrutura do fazer carnaval desse grupo. Pode-se dizer que a singularidade musical do samba executado pela escola Império do Samba se manifesta, primordialmente, na cadência rítmica de sua percussão. Em contraste com o ritmo que se consolidou nacionalmente sob a designação de “ritmo de escola de samba” — caracterizado por elevada velocidade, grande variedade instrumental e pela presença de instrumentos de corda, como o cavaquinho —, o samba da Império distingue-se por uma cadência significativamente mais lenta e deliberada, ausente das acelerações típicas.

Embora utilize instrumentos semelhantes aos das escolas de samba convencionais, a agremiação apresenta especificidades quanto à quantidade, aos materiais de confecção e às

denominações dos instrumentos. Entre os instrumentos característicos da Império do Samba, destacam-se:

a) Treme-terra: tambor de grandes dimensões, confeccionado em zinco e revestido com pele de náilon leitosa;
b) Tarol: tambor de porte médio, igualmente em zinco e recoberto por pele de náilon leitosa;
c) Retinta ou requinta: tambor pequeno, com corpo de madeira e revestimento em couro animal (geralmente de cobra ou veado), podendo, alternativamente, ser coberto por pele sintética leitosa;
d) 3 por 1: tambor médio, fabricado em zinco e com pele de náilon leitosa;
e) 2 por 1: tambor de mão, de tamanho médio, confeccionado em madeira e revestido com couro sintético;
f) Chuá: instrumento metálico composto por platinelas sobrepostas, assemelhando-se a um efeito sonoro cintilante;
g) Maraca: instrumento cilíndrico em zinco, preenchido internamente por pequenas esferas, com sonoridade similar à do chocalho.

**Figura 4** – Retintas (tambores menores), 3 por 1(tambor grande) e 2 por 1(tambor médio) cobertos com couro de cobra e bode sendo afinados no sol

Fonte: Foto do autor tirada em 1 de março de 2025.

**Figura 5** - Taróis

Fonte: Foto do autor tirada em 27 de novembro de 2025

**Figura 6** - Treme-terra

Fonte: Foto do autor tirada em 27 de novembro de 2025.

De acordo com o depoimento de Bigu, batuqueiro da Império, cada tambor desempenha uma função rítmica distinta, configurando uma polifonia percussiva fundamental para a estrutura do batuque. A condução rítmica inicial é realizada pelos instrumentos tarol e requinta, que se caracterizam pela emissão de sons agudos e definidos. O tarol produz um som claro e penetrante, enquanto a requinta, um tambor menor com timbre mais agudo, adiciona ornamentos rítmicos complementares. Esses instrumentos são acompanhados pelo 2 por 1. Em contraponto, o 3 por 1 acompanha o treme-terra — o maior tambor da bateria, responsável por emitir sons graves e profundos que estabelecem a base pulsátil da marcação rítmica.

Diversos estudos sobre o samba no Brasil evidenciam a íntima relação entre essa manifestação musical e as religiões de matriz africana, condição na qual a escola Império do Samba também se insere. A maioria dos batuqueiros da Império do Samba mantém conexões com as tradições do Tambor de Mina e da Cura[29], atuando frequentemente como abatazeiros[30] em terreiros da região. Além dessa ligação com a Mina, numerosos integrantes participam de outras expressões da cultura popular maranhense, destacando-se, na localidade do povoado Ouro, a realização das festas de promessa do Divino Espírito Santo, a atuação em grupos de Tambor de Crioula (também conhecido como Tambor de São Benedito), a prática do Bambaê — dança de caixa associada às celebrações do Espírito Santo – e as boiadas (como geralmente se chama as manifestações de bumba-meu-boi na baixada maranhense).

Em seus estudos sobre cantadores, culturas musicais negras e circulação atlântica, Döring (2016) demonstra que a territorialização não significa isolamento, mas reinscrição criativa de matrizes em novos contextos. Dessa forma, o que está em jogo não é a reprodução de um "modelo carioca", mas a reinscrição do samba em circuitos culturais próprios do território. A noção de "ritmos em trânsito", presente nos trabalhos de Döring, permite compreender que o samba chega, circula e se transforma; isto é, desloca a análise da dicotomia centro/periferia para uma compreensão de fluxos culturais que se reconstroem no território.

A participação dos membros da Império do Samba em diversas manifestações culturais e religiosas possibilita a identificação da dimensão simbólica do samba no povoado de Ouro, situando a brincadeira no contexto sazonal das práticas festivas locais. Sobre isso, seu Nascimento explica: "Olha, o tambor de crioula, a gente, a boiada e o carnaval a gente faz parte,

[29] Segundo M. Ferreti (2000, p. 19), a Cura é um "sistema cultural de origem ameríndia e coexiste com a Mina como se fosse a segunda língua ou uma medicina alternativa e aquela, a língua ou medicina oficial. "

[30] A função dos abatazeiros no contexto do Tambor de Mina apresenta analogias estruturais e simbólicas com o papel desempenhado pelos ogãs nas práticas dos Candomblés baianos. (Ferreti, 2009).

sim, a gente gosta, porque cada qual tem seus períodos, né, tem suas datas determinadas" (10 de fevereiro de 2025).

O calendário festivo da brincadeira está centrado no período carnavalesco, o que, no entanto, não impede que a Império realize apresentações em outras datas. A organização temporal das atividades segue a seguinte estrutura: no sábado de carnaval, ocorre o denominado "ensaio redondo", momento em que os integrantes – especialmente os batuqueiros – se reúnem no barracão para a última preparação antes do desfile oficial. No domingo, dá-se início ao primeiro dia de desfile pelas ruas do povoado. A concentração inicial acontece no barracão, de onde o grupo parte tocando e cantando pelas vias da localidade, realizando paradas nas residências de simpatizantes e/ou ex-integrantes da brincadeira. Nessas ocasiões, os músicos executam o canto conhecido como "vai querer" e coletam as bebidas previamente prometidas.

**Figura 7** - Mestre-sala e porta-bandeira no desfile das ruas de Jacaré

Fonte: Foto do autor tirada em 3 de março de 2025.

O "vai querer" corresponde a uma saudação ritualizada realizada quando o grupo do batuque realiza uma parada diante de uma residência previamente incluída em seu percurso.

Essa prática constitui um ato performativo coordenado pelo diretor de apito, João Pretinho, e representa uma forma simbólica de conferir e, simultaneamente, buscar prestígio social. A ação reforça a importância da manutenção dos vínculos comunitários e da valorização dos apoiadores que contribuem com recursos materiais, como bebidas e foguetes, indispensáveis à continuidade do desfile. A saudação segue um roteiro textual padronizado, estruturado em forma de perguntas e respostas, com pequenas variações que visam contextualizar elementos específicos da apresentação, permitindo certa adaptação do conteúdo à performance em questão. Por exemplo:

> *Pergunta (João Pretinho) - Vai querer, vai querer?*
> *Resposta (todos os participantes do grupo) - Vai!*
> *Pergunta (João Pretinho) - Para a Império do Samba?*
> *Resposta (todos os participantes do grupo) - Nada!*
> *Pergunta (João Pretinho) - Para a pessoa x e sua família? (Utiliza-se o nome de quem pediu ao grupo para passar em sua casa)*
> *Resposta (todos os participantes do grupo) - Tudo!*
> *Saudação final de João Pretinho - Uma salva de tambor pra ele. (Todos os batuqueiros batem repetidamente seus tambores, fazendo surgir saudação instrumental).*

No segundo momento ritualístico, realiza-se a performance relativa à oferta realizada pelo sujeito à Império do Samba, como no exemplo abaixo:

> *Pergunta (João Pretinho) – Ele disse?*
> *Resposta (todos os participantes do grupo) – Disse!*
> *Pergunta (João Pretinho) – O quê que ele disse?*
> *Resposta (Nascimento) – Que vai dar um conhaque e uma caixa de foguete*
> *Pergunta (João Pretinho) – Ele vai dar?*
> *Resposta (todos os participantes do grupo) – Vai!*
> *Saudação final de João Pretinho - Uma salva de tambor pra ele.*

Voltando ao calendário da brincadeira, na segunda-feira, o grupo desloca-se para o povoado vizinho, Jacaré, repetindo a dinâmica de execução dos batuques em frente às casas, também acompanhados do canto “vai querer”. Na terça-feira, último dia de desfile, a apresentação ocorre novamente nas ruas de Ouro, com visitas às casas que não foram contempladas no percurso dominical. Em todos os dias de desfile na comunidade de Ouro, a brincadeira tem início e encerramento no barracão, culminando com a formação de uma roda de batuque, que circula pelo interior do espaço.

Durante os dias de celebração carnavalesca, radiolas são instaladas no barracão, com execução musical iniciando no período vespertino e estendendo-se até a noite. Ao término de cada desfile, no momento em que a escola retorna ao barracão, o som das radiolas é interrompido para dar lugar à entrada do batuque no espaço. A brincadeira se encerra com a

saída do batuque do barracão e sua entrada simbólica pela porta principal da residência de Dona Jucilene, situada ao lado do barracão.

O desfile da Império do Samba apresenta uma configuração estrutural a de um cordão carnavalesco, ou seja, organizada em uma espécie de fila. Os elementos que compõem essa formação desfilante incluem: a comissão de frente, constituída por duas adolescentes; as balizas, geralmente crianças que executam coreografias na linha de frente e conduzem a faixa identificadora da escola de samba; o Imperador e a Imperatriz[31]; as rainhas de bateria e os mestres-salas; as passistas; as baianas; e, por fim, a bateria.

**Figura 8** - Imperador e Imperatriz da Império do Samba no desfile em Ouro

Fonte: Foto do autor tirada em 2 de março de 2025.

A função de "puxar" o samba pode ser desempenhada por qualquer integrante da comunidade sambista. No entanto, tradicionalmente, essa tarefa é assumida pelo chamado

[31] Segundo relato de D. Rosangela, existem essas duas personagens por causa do nome da escola de Samba (Império). Apesar dessas duas personagens não terem ligações diretas com as personagens da Festa do Divino Espírito Santo, considero que a inserção dessas personagens no desfile faz parte do imaginário coletivo presente em Ouro, no qual todas as práticas sagradas e profanas se vinculam no contexto comunitário.

“primeiro sambista” — figura representada por Seu Luca —, o qual se posiciona à frente do cordão, entoando e interpretando o samba por meio do canto e da dança. O Seu Luca ocupa esse lugar por ser um dos fundadores do grupo e por demonstrar notável competência na execução de múltiplas atividades durante o desfile, tais como sambar, batucar e cantar. Ademais, destaca-se por ser um dos principais compositores dos sambas do grupo, bem como por atuar como instrutor de percussão e de dança na escola de samba.

Durante a apresentação realizada em Jacaré, observou-se a prática recorrente da Império do Samba de realizar interrupções do desfile em frente às residências de simpatizantes da escola, como parte de sua dinâmica ritualística. Nesse contexto, verificou-se a participação de integrantes da Salgueiro do Samba, que também conduziram sambas de sua própria escola, evidenciando um intercâmbio musical e simbólico entre agremiações. De acordo com membros da Império do Samba, a Salgueiro do Samba exerceu um papel de acolhimento à primeira no povoado de Jacaré.

Durante essa prática, cada participante puxa seu samba, que é aprendido pelos demais naquele mesmo momento e cantado por todos. Isto é, há uma dimensão pedagógica de socialização e aprendizagem no contexto ritual do samba. Nesse caso, o conhecimento é construído a partir da experiência direta de ouvir, ver e vivenciar o samba nessa rede sambista. Tal interação revela ainda como o samba, para além de sua função estética, atua como dispositivo de coesão social e mecanismo de construção de alianças simbólicas entre distintas agremiações. O aprendizado coletivo e instantâneo dos sambas durante o percurso reforça o caráter colaborativo e performático dessas manifestações, ocasião em que a oralidade, a improvisação e a reciprocidade se entrelaçam no processo de produção da festa.

## 3.4 OS NARRADORES DA IMPÉRIO DO SAMBA

*[...]*
*Mas eu sambei, sambei*
*Ainda vou sambar*
*Eu me despeço até o ano que vem*
*Se Deus quiser nós torna se encontrar*
*(Compositor: Domingo Macaco)*

Em Ouro, antes que o sol se debruce sobre as telhas de barro e antes que os pássaros inaugurem o dia com seus chamados, já circulam, invisíveis, as histórias que costuram a vida de quem ali nasceu ou de quem ali se fez. Essas histórias carregam vozes antigas, passos marcados pelo ritmo das festas e lembranças que se movem como o vento que passa entre as casas. São narrativas que não se escrevem no papel: vivem na boca do povo, na música que

atravessa gerações, no gesto de quem aprende observando, na fé de quem reza sem precisar de livro.

É desse tecido de memórias, ritmos e afetos que surgem os mestres da cultura popular — homens e mulheres que, sem anunciar, se tornaram referências, guardiões de um saber que não começou com eles e que, certamente, não terminará quando partirem. Seus nomes percorrem o povoado como se fossem parte da sua geografia: estão no samba que ecoa nos dias de carnaval, no tambor que homenageia São Benedito, nas boiadas que saem durante o São João. São mestres porque circulam; circulam porque pertencem; pertencem porque suas vidas são feitas desse movimento constante entre práticas, devoções e gestos que mantêm a cultura viva.

Cada um deles carrega o seu modo de narrar o mundo. Alguns contam histórias em forma de canto, transformando vivências em versos que atravessam o tempo. Outros narram com o corpo, com o toque do tambor, com a dança que desenha memórias no chão batido, no vaivém das festas e no silêncio das horas comuns, em que eles se tornaram narradores da vida de Ouro.

Observando a natureza lírica dos sambas da Império do Samba, depreende-se que a história do grupo, bem como situações ocorridas no povoado e na Império, na vida dos sambistas do grupo, são a principal fonte de inspiração na composição da letra das músicas. Nas composições do samba, eles falam das suas experiências com o samba, acontecimentos que remetem ao universo próprio e particular da Império do Samba e do povoado Ouro. Diante desse sentido aplicado às composições do grupo, considera-se que as músicas, tal como Benjamin (1987) expõe, fazem parte de uma arte com habilidade narrativa.

Walter Benjamin, em seu ensaio O narrador (1987), reflete criticamente sobre o progressivo desaparecimento da arte de narrar, compreendendo esse fenômeno como expressão de uma crise mais ampla: a da experiência comunicável e dotada de significado partilhado (Benjamin, 1987). Para o autor, a narrativa tradicional possui um caráter artesanal e relacional, distinguindo-se fundamentalmente da comunicação meramente informativa.

Diferentemente do relato factual, que busca apresentar um conteúdo verificável, objetivo e autônomo, a narrativa, em seu sentido mais profundo, não pretende transmitir o acontecimento em sua materialidade imediata. Ao contrário, ela se realiza justamente na recusa de explicações definitivas, na abertura à pluralidade de interpretações e na capacidade de suscitar reflexão no ouvinte. Esse tipo de construção discursiva está intimamente ligado à vivência e ao contexto comunitário, permitindo que a história narrada se inscreva na memória coletiva e possa, futuramente, ser recontada e ressignificada (Benjamin, 1987).

A arte de narrar constitui-se a partir do intercâmbio de experiências no interior de um contexto comunitário. A experiência — entendida como vivência adquirida, compartilhada, acumulada ao longo do tempo — configura-se como o fundamento essencial da atividade do narrador. Nesse sentido, a narrativa não se reduz à simples exposição de eventos, mas implica a mediação de saberes práticos e existenciais. O narrador, ao relatar uma história, realiza também a transmissão de uma sabedoria que se expressa sob a forma de conselhos e ensinamentos. Trata-se de uma sabedoria enraizada na concretude da vida cotidiana, elaborada a partir da própria substância da existência vivida e socialmente contextualizada (Benjamin, 1987, p. 200-201).

*Componentes do Império*
*Preste atenção o que a bebida faz*
*Eu vou fazer como Luca*
*Que não bebe mais*
*O povo anda falando de mim*
*Que o diretor tá bebendo demais*
*Agora mesmo vou deixar de beber*
*Porque se não, olha, eu não sambo mais*
*(Compositor: João Pretinho)*

O compartilhamento de experiência está ligado diretamente com a oralidade. Nenhuma das composições dos sambistas da Império do Samba está escrito. Pelo fato de não estar escrito, só pode ser compartilhado de pessoa para pessoa. A oralidade permite que a experiência seja modulada pela escuta, pela memória e pelo contexto, mantendo viva a relação entre quem narra e quem ouve. Trata-se, portanto, de uma prática comunitária, que reforça os laços sociais e históricos.

Aplicando essa concepção ao caso dos sambistas da Império do Samba, compreende-se que o fato de as composições não estarem escritas não implica perda de valor, mas, ao contrário: reforça sua natureza narrativa tradicional. Essas canções e versos são transmitidos de boca em boca, não apenas como entretenimento, mas como portadores de experiências — alegrias, dores, memórias coletivas — que só podem ser plenamente comunicadas no espaço compartilhado da fala e da escuta.

*Chorei, eu chorei*
*E eu já cansei de chorar*
*A minha mocidade foi embora*
*Mas eu não vou me conformar*
*Eu já implorei com a velhice*
*Não me tira do samba, deixa eu sambar*
*(Compositora: Mariinha)*

De acordo com Walter Benjamin (1987), a experiência de vida constitui um dos pilares fundamentais para a construção de uma boa narrativa. Essa experiência, entendida como um

acervo que pode ser compartilhado e acumulado ao longo do tempo, é a principal fonte da qual o narrador se nutre. Como afirma o próprio autor, "[...] o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. Ele incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes." (Benjamin, 1987, p. 201). Isso significa que a narrativa não se baseia exclusivamente na vivência individual, mas se estrutura por meio de um intercâmbio contínuo de experiências dentro de uma coletividade.

Em acréscimo, Seu Nascimento coloca: "Desse negócio sobre contar sobre história, aí um amigo me contou assim... que João Pretinho tinha achado Zé Nero tirando um palmito lá no terreno dele e João Pretinho zangou com Zé Nero. E aquilo ali a gente vai terminando de completar, tá entendendo? Não é o acontecido, mas a gente completa pra a gente chegar até aonde chega. Então eu fiz um samba em cima disso aí, sobre João Pretinho e Zé Nero, entendeu?". Cabe ao narrador recorrer ao repertório de uma vida inteira — não restrita à sua trajetória pessoal, mas amplamente constituída pela escuta e assimilação das experiências alheias — para dar forma às histórias que carregam sentido e relevância para aqueles que as recebem.

Trata-se, portanto, de uma ruptura com a ideia de memória que se reduz ao passado, mas que é viva e dinâmica, e, por isso, continua produzindo novas narrativas derivadas das experiências individuais e coletivas inerentes ao próprio processo de criação do samba.

*Ê Luca, tu é rei do samba*
*Eu já cheguei pra quem mandou me chamar*
*E João Pretinho se converteu*
*Ele me deixou*
*E não vai mais sambar*
*(Compositor: Seu Carapuça)*

*Cadê o sambista do Império?*
*Com esse homem eu tô querendo me encontrar*
*Que é pra me sentar com ele*
*Que é pra nós dois conversar*
*Mas quem tiver o contato desse homem*
*Por favor me mande pro meu celular*
*Se tiver perto me apareça*
*Se tiver longe eu vou buscar*
*(Compositor: Seu Nascimento)*

Com o objetivo de registrar os narradores da Império do Samba e evitar que suas memórias se percam ao longo do tempo sem qualquer forma de reconhecimento além dos limites do povoado (considerando que, no interior do grupo e em Ouro, tal reconhecimento já se manifesta), torna-se pertinente a construção de perfis dos sambistas responsáveis pela composição dos sambas. As trajetórias dos mestres da cultura popular do povoado constituem

um conjunto de narrativas que ultrapassam a dimensão individual e se inscrevem profundamente na vida comunitária. Suas histórias não se organizam de forma fragmentada ou restrita ao samba, mas se articulam em uma rede contínua de experiências compartilhadas, que envolve o samba, as rezas, o tambor, o boi e os diversos rituais e festejos que compõem o calendário local. Esses sujeitos, por sua capacidade de transitar entre múltiplas manifestações, assumem, dentro da lógica comunitária, um papel central na preservação e transmissão dos saberes tradicionais.

A elaboração desses perfis permite documentar a trajetória desses mestres da cultura popular, evidenciando suas relações com a Império do Samba, bem como com outras expressões culturais. Tal iniciativa não se limita apenas a conferir a visibilidade merecida a esses mestres culturais, mas busca, sobretudo, destacar a relevância de suas práticas no contexto da cultura popular maranhense. Ademais, visa demonstrar que a batucada de samba, longe de ser uma manifestação "estrangeira", se configura como uma brincadeira carnavalesca inserida no amplo e diversificado ciclo anual de festas, ritos e danças que compõem o patrimônio imaterial da cultura popular no Maranhão.

Os perfis desses mestres restringiram-se à documentação das trajetórias exclusivamente dos sambistas responsáveis pela criação dos sambas da Império do Samba. Desse modo, não foram contempladas as trajetórias de lideranças como Dona Jucilene e Zé Roxo, que não ocupam nenhuma função dramática no rito do desfile. Ademais, em razão dos desencontros durante o campo e dos constrangimentos inerentes ao processo de entrevista, não foi viável a construção dos perfis de outros sambistas do grupo, como Dona Mariinha e Vando[32].

**Figura 9** - João Pretinho

[32] Durante a última ida ao campo, para a realização das entrevistas, não conseguir encontrar a dona Mariinha (que atua como baiana na Império do Samba) em sua casa. O Vando preferiu não realizar a entrevista.

Fonte: Foto do autor tirada em 5 de março de 2025.

Raimundo João Nunes Silva (59 anos), conhecido na comunidade como João Pretinho, nasceu no antigo povoado de Limeira, quando a região ainda se organizava administrativamente entre os povoados Jacaré, Limeira e Ouro. Embora essa divisão territorial tenha sido posteriormente unificada sob o nome de Ouro, sua trajetória permaneceu vinculada a esse espaço, com exceção de um período em que residiu em São Luís, onde trabalhou como pedreiro. Essa breve migração, contudo, não rompeu a sua inserção nas práticas religiosas e culturais locais, que constituem o eixo estruturante de sua vida social.

Desde menino, João Pretinho esteve mergulhado no universo das tradições maranhenses. Aos doze anos já era abatazeiro no salão de Cura e Mina comandado por sua mãe, Raimunda Nonata Nunes Silva. Sua avó, Bibiana dos Santos, também era da Mina, o que ampliava ainda mais esse contato com a ritualidade e a musicalidade dos cultos afro-maranhenses, ainda que seu contato com ela não tenha sido muito expressivo. Seu pai, Raimundo Diniz, era rolador de boi e abatazeiro na Cura. Seu avô brincava como cazumba nos grupos de boi da região, papel que João Pretinho assumiu ainda na infância e continua a exercer até a atualidade, atendendo a convites dos bumbas locais para exercer essa função.

Apesar dessa forte presença familiar nas práticas tradicionais, ele afirma que seu interesse e sua habilidade para tocar, cantar e dançar não foram ensinados diretamente pelos

pais, mas constituem um “dom”, categoria “nativa” que expressa a compreensão de que certas aptidões são transmitidas por vias não institucionais e se manifestam espontaneamente nos sujeitos.

Ao longo de sua vida, João Pretinho acumulou participação em diversas manifestações da cultura popular. Em sua residência, organizou Baile de São Gonçalo e atualmente atua como cantor e tocador de tambor para São Benedito, tendo o manejo de batucar todos os tipos de tambores para o Santo. João Pretinho também permanece como abatazeiro e cantor em salões de Cura quando convidado, além de integrar o grupo Brilho de Ouro como cazumba, mas sabendo tocar todos os tambores de bumba.

A inserção de João Pretinho no universo do samba ocorreu por meio de sua participação na Vila do Samba de Jacaré, resultado de um convite formulado pelo próprio grupo. Sua trajetória prévia em práticas rituais já havia lhe proporcionado um acúmulo significativo de competências musicais, corporais e simbólicas. Esse repertório permitiu que sua entrada no samba se desse de maneira fluida, sem a necessidade de um processo formal de aprendizagem orientado por um mestre específico da Vila do Samba. Sua experiência acumulada, portanto, funcionou como capital cultural (Bourdieu, 1998) que facilitou sua incorporação ao grupo, evidenciando a transversalidade entre as diferentes manifestações populares do povoado e a forma como os saberes adquiridos em um contexto ritual são mobilizados e ressignificados em outros espaços performáticos.

Na Império do Samba, sua atuação se destaca no exercício da função de diretor de apito (posição de liderança que coordena, organiza e orienta o andamento do batuque) e no desempenho do papel de puxador[33] quando necessário, dominando ainda a execução de todos os tambores que compõem a batucada. Sua família também é atuante no grupo: sua esposa Jane é baiana e seu neto Alan é mestre-sala.

Seu domínio sobre a musicalidade do grupo é amplo: sabe tocar todos os tambores, reconhece os ritmos que compõem a batucada e conhece a memória musical da Império, construída ao longo das décadas. Sua presença no samba, entretanto, não anula suas outras práticas; ao contrário, é moldada por elas. A cadência dos tambores de São Benedito, o corpo treinado no cazumba, o ouvido formado nos salões de Cura e Mina, tudo isso atravessa e fortalece sua atuação como sambista.

**Figura 10** - Raimundo Benedito Reis (Benedito Caboclo)

[33] Quem introduz qual samba será cantado antes de dar início ao batuque.

Fonte: Foto do autor tirada em 24 de novembro de 2025.

Raimundo Benedito Reis (62 anos), amplamente conhecido como Benedito Caboclo, nasceu no povoado de Jacaré e carrega no próprio apelido uma dimensão central de sua trajetória. A alcunha “Caboclo” acompanha-o desde a infância, quando viveu no povoado Centro dos Caboclos, em Penalva, local que afirma ter pertencido a seu pai, descrito por ele como “caboclo legítimo” e detentor das terras da região. Essa filiação simbólica e territorial não constitui apenas uma lembrança familiar, mas uma chave fundamental para compreender seu enraizamento nas tradições e nos modos de vida ligados às expressões que estruturam a cultura popular do território.

Desde jovem, Benedito demonstrou forte interesse pelas manifestações. Sua introdução no universo do samba ocorreu por meio de sua participação na Salgueiro do Samba, conhecida como Beira Mar, grupo no qual não apenas cantava, mas também compunha sambas inspirados nas vivências do povoado e nos acontecimentos de sua própria vida. Para isso, deslocava-se na época do carnaval de Centro dos Caboclos até o local onde a Beira Mar realizava suas atividades carnavalescas.

Seu ingresso na Império do Samba ocorreu posteriormente, quando o grupo Beira Mar entrou em hiato e Benedito passou a residir no povoado de Ouro, reforçando sua vinculação ao universo do samba a partir do convite de Seu Nascimento e Vando. Embora nunca tenha aprendido a tocar tambores, Benedito se considera sambista por excelência, alguém que,

independentemente da técnica instrumental, “tira samba” daquilo que vive, observa e sente, produzindo narrativas musicais a partir da experiência cotidiana.

A relação de Benedito com a cultura popular, entretanto, não se restringe ao samba. Segundo sua própria narrativa, ele sempre trabalhou com gado, e foi no contexto da boiada que sua atuação cultural se iniciou, ainda mais cedo do que no carnaval. O bumba-meu-boi se tornou um campo de atuação central em sua trajetória, tanto no plano artístico quanto na organização comunitária. Motivado pelo desejo de fortalecer a manifestação em Centro dos Caboclos, Benedito contribuiu decisivamente para revitalizar a boiada local, originalmente iniciada por Antônio de Cotinha. A partir da criação do Boi Nova Geração, consolidou o trabalho de fortalecimento do bumba-meu-boi desse povoado, impulsionando-a a ponto de alcançar apresentações em outros municípios do Maranhão.

Sua atuação nesse campo não se limitou ao desempenho performático. Benedito Caboclo ocupou diversas funções administrativas na boiada (presidente, organizador geral e tesoureiro), revelando uma capacidade de articulação e liderança que ultrapassa o domínio da prática artística. Atuou também na salvaguarda de um dos ofícios fundamentais para a continuidade do bumba-meu-boi: o do bordado das fantasias. Para evitar o desaparecimento dessa técnica, mobilizou uma oficina ministrada por seu primo conhecido como Cacau, líder do Boi Cultura Popular de Jacaré. Esse processo formativo ensinou a confeccionar elementos essenciais do figurino, o bordado do lombo do boi, o chapéu, as roupas de tapuia e de cazumba, os coletes, colares e cordões, garantindo a transmissão de saberes especializados para novas gerações. Além disso, Benedito gravou seis CDs de sua boiada, contribuindo para o registro e difusão dessa manifestação.

Seu percurso revela a influência determinante de seu pai, Crispim Rodrigues, cuja atuação atravessava múltiplos espaços rituais e festivos. O pai participava intensamente dos salões de Mina como abatazeiro. Além de cantar e tocar tambor para São Benedito, era atuante nas boiadas. Desde muito cedo, Benedito o acompanhava nas brincadeiras, absorvendo práticas, ritmos e modos de estar que, posteriormente, constituiriam seu próprio repertório cultural. Sua formação cultural não se deu por aprendizado formal, mas pelo convívio, pela observação e pela experiência prolongada.

A trajetória de Benedito Caboclo demonstra, de forma exemplar, que sua inserção no samba é apenas uma dimensão de um trabalho cultural mais amplo, caracterizado pelo seu envolvimento com a boiada. Seu percurso mostra como os saberes adquiridos na boiada e nas vivências comunitárias operam como fundamentos daquilo que mais tarde se expressa em suas composições e participações no samba. É, portanto, um mestre cuja atuação integra distintos

campos da cultura popular, articulando memória, técnica, liderança e criação musical em um mesmo movimento.

**Figura 11** - Nascimento de Jesus Sousa Marinheiro (Seu Nascimento)

Fonte: Foto do autor tirada em 26 de novembro de 2025.

Nascimento de Jesus Sousa Marinheiro (59 anos), nasceu no povoado Pimpão, em Penalva, e passou a infância no Centro dos Caboclos. Sua formação no universo das tradições maranhenses não foi resultado de ensino formal, mas de uma convivência contínua com brincantes, tocadores, cantadores. Sua relação com o samba teve início ainda jovem, quando saía do Centro dos Caboclos para assistir ao carnaval da Vila do Samba, em Jacaré. Contudo, seu aprendizado efetivo no samba se consolidou mais tarde, com a fundação da Império do Samba, grupo para o qual foi convidado por Antônio de Alexandre. A partir dessa convivência, aprendeu a tocar, a compor e a cantar, estabelecendo-se não apenas como integrante, mas como referência interna do grupo. Atualmente, ocupa o cargo de presidente da escola de samba, articulando atividades de liderança, performance e criação musical.

A trajetória de Nascimento, no entanto, não se limita ao samba. Desde criança, ele já participava do bumba-meu-boi como batuqueiro na turma de Domingos Correia, no povoado Capivari. Com a maturidade, desenvolveu interesse pela composição de toadas e foi convidado a integrar o cordão da boiada de Antônio de Cotinha, no Centro dos Caboclos, como cantador.

Sua atuação foi tão expressiva que alcançou o posto de patrão de boi nessa mesma brincadeira. Atualmente, permanece nessa mesma boiada, agora sob o nome de Boi Nova Geração, ocupando o cargo de vice-patrão, evidenciando uma continuidade que atravessa décadas de participação ativa e sentido de pertencimento.

A influência de seu pai, embora mediada pela memória fragmentada devido à morte precoce deste, é reconhecida como central na formação de Nascimento. Ele relata que seu pai atuava na boiada e no tambor de crioula, e que sua morte teria ocorrido após uma bruxaria em um tambor de São Benedito. Esse episódio, transmitido pela mãe, inclui a narrativa de que o "enfeito" é entendido como um compromisso que seria herdado para o filho.

No tambor de crioula, sua participação também é longa e diversificada. Já comandou o tambor maior, instrumento que exige grande resistência física por ser amarrado à cintura do tocador. Embora uma hérnia lombar o impeça atualmente de tocar esse tambor específico, ele permanece ativo na turma de Luizinho João da Mata devido à capacidade de tocar todos os instrumentos do conjunto. Sua prática musical não se limita ao domínio de um único tambor, mas abrange um repertório amplo, demonstrando versatilidade e profundidade técnica.

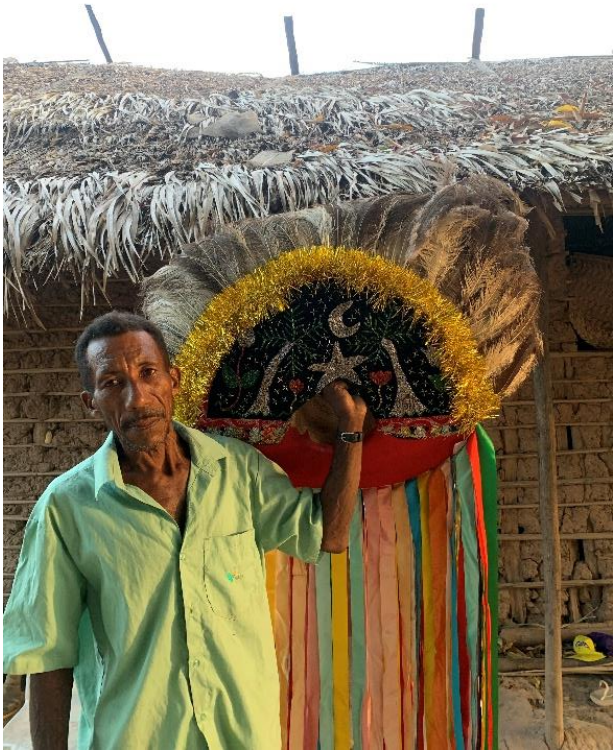
No âmbito das práticas religiosas, além do tambor para São Benedito, sua inserção no Tambor de Mina remonta à infância, quando acompanhava a mãe, dançante da Mina. Nessa ocasião, ele iniciou a função de abatazeiro. Hoje, mantém dois compromissos fixos: com o salão Mina Fé em Deus, no povoado Jacaré, dirigido por Justo; e com o salão do companheiro Severino, em Ouro. Além desses vínculos estáveis, é frequentemente convidado para atuar como abatazeiro em outros salões, o que revela seu reconhecimento e prestígio dentro do universo ritual da Mina e da Cura. Sua irmã, Ducemi, trilhou caminho semelhante, participando ativamente dessa tradição, o que evidencia uma continuidade familiar nas práticas religiosas da Mina.

A centralidade da família na manutenção dessas tradições é outra dimensão marcante de seu perfil. Seu neto Wallace segue os seus passos na boiada e ocupa o posto de mestre-sala na Império do Samba; sua esposa, Franci, atua como baiana na escola de samba; e sua filha, Cláudia, é porta-bandeira. Essa inserção familiar múltipla reforça o papel de Nascimento como elo entre gerações, mantendo vivas as práticas culturais por meio da transmissão cotidiana, do exemplo e da convivência.

A trajetória de Nascimento Marinheiro destaca, assim, o papel dos mestres que não se restringem a uma única manifestação, mas que articulam diferentes dimensões da cultura popular maranhense — o samba, a boiada, o tambor de crioula, a Mina — em uma rede contínua de experiências. Sua atuação configura-se como um caso exemplar de circulação dos mestres

de cultura entre diversas práticas, demonstrando que a vitalidade das tradições do povoado depende da presença de sujeitos cuja formação cultural se constrói na interseção entre música, culto, parentesco e memória.

**Figura 12** - Luís Carlos Cruz (Seu Luca)



Fonte: Foto do autor tirada em 28 de novembro de 2025.

Luís Carlos Cruz (55 anos), conhecido como Luca ou Luís Cangote, nasceu no povoado de Ouro e, atualmente, reside no Centro dos Lourenço, no município de Monção, a poucos quilômetros de sua comunidade de origem. Sua trajetória demonstra um processo de formação cultural ancorado na convivência cotidiana com diferentes manifestações tradicionais do território, articulando o samba, a boiada, o tambor de Mina e o tambor de São Benedito.

Sua inserção no samba ocorreu por meio da Vila do Samba, grupo no qual ingressou a partir de convite de amigos. De acordo com o seu próprio relato, no primeiro dia de participação conseguiu executar todos os instrumentos da escola sem necessidade de instrução prévia. O reconhecimento imediato de sua capacidade técnica contribuiu para consolidar sua reputação no campo do samba do referido território.

Luca é reconhecido por sua capacidade de improvisar sambas a partir de situações cotidianas e por sua performance corporal no cordão da Império, elementos que contribuem

para a legitimação de sua autoridade simbólica no grupo o elegendo como “primeiro sambista” da Império do Samba. É amplamente respeitado no território e várias vezes referido como “rei do samba”, título que sintetiza o prestígio acumulado ao longo de sua trajetória. Luca interpreta essa aptidão como um “dom”, categoria “nativa” que remete à ideia de talento inato e que, no contexto das manifestações populares, frequentemente substitui a noção de aprendizagem formal.

*Me procuraram se eu sou rei do samba*
*E do samba eu não sou, não posso me considerar*
*Isso é meu dom, que eu trouxe de sambar*
*Eu aprendi sem ter patrão sem ter mestre*
*Sem ter ninguém que queria me ensinar*
*Quem que tem que ser bom já nasce feito*
*Quem quer se fazer não pode, é pior teimar*

Antes de ingressar no samba, Luca já participava de rituais de Cura e Mina. Sua iniciação ocorreu aos dez anos de idade, quando passou a atuar como abatazeiro nos salões frequentados por sua mãe, praticante da Mina. Seu primeiro envolvimento se deu no salão da finada Mundiquinha, que exercia liderança ritual e era patroa de sua mãe de leite. Atualmente, Luca exerce a função de tocador do tambor guia em diferentes salões: o salão de sua mãe de leite, Jesus, no povoado de Ouro; e o Tenda Estrela Guia, da curadora Divina, em Jacaré. Ele também detém conhecimento técnico relativo à cobertura dos tambores, atividade que envolve manutenção, afinação e preparação dos instrumentos.

A formação de Luca está profundamente vinculada ao contexto familiar. Sua mãe, além de “mineira”, participava da boiada e dançava bambaê de caixa; seu pai atuava como patrão de boi e liderava um grupo de tambor de São Benedito. Os seus avós também eram simpatizantes das boiadas e do tambor de crioula. Essa constelação familiar estruturou um ambiente propício para o desenvolvimento de saberes culturais integrados, transmitidos não de forma sistemática, mas por meio da participação, da observação e da imitação, processos centrais na aprendizagem das tradições orais.

No tambor de São Benedito, Luca atua desde cedo e atualmente é cantador da turma de Luizinho, grupo conhecido como Brasileirinho. Sua participação na boiada também é contínua e diversificada: hoje ocupa o cargo de vice-patrão do Boi de Reis de Ouro, da turma de João Velho. Esses papéis evidenciam não apenas sua habilidade performática, mas também sua inserção em funções organizacionais e de liderança, aspectos que caracterizam sua posição como agente cultural de referência.

## 3.5 O SAMBA COMO REALIDADE SOCIAL MARANHENSE

A apresentação dos perfis biográficos dos mestres da cultura popular do povoado evidencia a centralidade desses sujeitos na constituição, manutenção e transmissão dos saberes tradicionais que estruturam a vida comunitária, tornando-se possível compreender a cultura local como um sistema integrado de experiências e relações sociais. Nesse sistema, cada prática contribui para fortalecer e atualizar a memória coletiva. A análise aqui desenvolvida demonstra que os mestres desempenham um papel fundamental na mediação entre passado e presente, garantindo a permanência das tradições sem dissociá-las dos processos de mudança e adaptação que marcam a dinâmica cultural. Seus percursos biográficos indicam que a transmissão do patrimônio imaterial não constitui um processo linear, mas resulta de uma relação complexa entre memória, prática e experiência compartilhada.

As trajetórias desses mestres demonstram que a cultura local não se organiza de forma segmentada, mas por meio de uma articulação dinâmica entre diversas práticas que se interpenetram e se reforçam mutuamente. Ao acompanhar a circulação desses mestres em tais manifestações, torna-se possível compreender a cultura local como um sistema integrado de experiências e relações sociais, no qual cada prática mutuamente influencia o fazer cultural de outras. Logo, em relação ao samba, é possível perceber que a forma de tocar tem influência da Mina, do tambor de São Benedito, do bumba-meu-boi. Já a forma da cantoria do samba lembra a forma de cantar as toadas do bumba-meu-boi, o que fez com que o samba no Maranhão ganhasse especificidades próprias. Segundo Seu Luca, “o samba [...] chama a melodia da cultura da macumba, chama da boiada [...] a gente chamou a melodia da letra do tambor, com a da toada do gado, da boiada, da Cura e dá pra a gente ajuntar aqui e cria o samba.”

A partir da experiência etnográfica junto à Império do Samba e da análise dos dados obtidos pelo INRC das batucadas de carnaval e samba no Maranhão, percebe-se que o samba no Maranhão não se apresenta como uma manifestação homogênea em todas as suas particularidades, no entanto, é possível identificar elementos recorrentes que estabelecem pontos de convergência entre suas diferentes expressões, configurando, assim, uma realidade cultural própria do estado.

Pode-se afirmar que o samba constitui mais uma dentre as expressões (profanas e sagradas) integradas ao repertório cultural maranhense dos batuques. Os mestres que conduzem os grupos de samba mantêm interlocuções com outras manifestações culturais locais, e os elementos provenientes dessas diversas expressões se evidenciam na produção estética da brincadeira do samba, resultando em um ritmo singular para cada grupo. O samba maranhense,

como demonstram as relações que a Império mantém com outros grupos de samba em seu território, estrutura-se a partir de redes comunitárias e de experiências negras locais, articulando-se a outras manifestações culturais e religiosas. Isso reforça que a Império não reproduz um modelo externo, mas atualiza uma tradição já presente no estado: uma celebração movida a batuque no período carnavalesco.

Desse modo, o termo "batucada", empregado para designar as brincadeiras de samba, aparece tanto na literatura quanto nos relatos dos atores sociais envolvidos com essa prática, abrangendo todas as categorias identificadas em campo (turma de samba, bloco tradicional e escola de samba). Tal denominação não pressupõe homogeneidade; ao contrário, busca contemplar as dinâmicas de transformação e as singularidades que caracterizam essa expressão carnavalesca fortemente presente no Maranhão.

A denominada cultura popular, compreendida enquanto estrutura simbólica, constitui-se por um conjunto de crenças, ritos e festividades que promovem a agregação da coletividade e a atualização dos vínculos sociais, os quais se processam por meio de práticas rituais de caráter sagrado e profano, vivenciadas e compartilhadas no interior do grupo social que as realiza. Nesse contexto simbólico e ritual, as batucadas manifestam-se no período do Carnaval, sendo este o momento específico em que tais práticas festivas são organizadas e celebradas.

O calendário de atuação desses grupos observa o ciclo religioso católico, em especial os períodos litúrgicos, como a Semana Santa, a exemplo do que ocorre em outras manifestações culturais populares. Dessa forma, essas comunidades possuem um calendário de festas que se estende por todo o ano; assim, por exemplo, após o carnaval, tem se o intervalo para a Quaresma e a abertura do ciclo do Bumba Boi, que se inicia no Sábado de Aleluia, quando os grupos de boiada fazem o primeiro ensaio para a saída no mês de junho, e da mesma forma também os terreiros retomam suas atividades após a Quaresma.

Assim, o samba no Maranhão apresenta configurações específicas, conformando-se como uma festa carnavalesca tradicional que estabelece diálogo com elementos da modernidade. Manifesta simultaneamente formas, estilos e estruturas organizacionais diversas e singulares. Enquanto fenômeno cultural marcado por múltiplas influências, pode ser compreendido como uma manifestação híbrida, nos termos propostos por García Canclini (2008), uma vez que as batucadas de carnaval articulam elementos tradicionais e modernos, populares e eruditos, incorporando referências que vão das escolas de samba do Rio de Janeiro até as formas atuais hegemônicas de brincar o carnaval, como o axé baiano com seus trios elétricos e paredões de som eletrônico.

Esses elementos modernos não configuram apenas ameaças ao carnaval de batucadas; ao contrário, são assimilados às estruturas tradicionais dessas brincadeiras carnavalescas, pois, para que se mantenham como festa de caráter tradicional, tais manifestações se reconfiguram em diálogo constante com o moderno.

O samba no estado se configura como uma prática festiva vinculada ao ciclo carnavalesco no calendário anual das brincadeiras ligadas às comunidades tradicionais de terreiro, expressando-se como movimento de resistência artística e cultural relacionado às matrizes da diáspora africana no Brasil, como demonstra os arquivos de jornais e revistas dos séculos XIX e XX, que evidenciam práticas de opressão dirigidas aos divertimentos e batuques realizados as populações negras no Maranhão (Martins, 2020). Nesse sentido, o carnaval, enquanto festa de alcance nacional, constitui-se em símbolo paradoxal da identidade brasileira: embora o samba seja amplamente associado ao carnaval no imaginário nacional, observa-se que no Maranhão, essa manifestação a carece de recursos institucionais e estruturais que possibilitem sua plena realização.

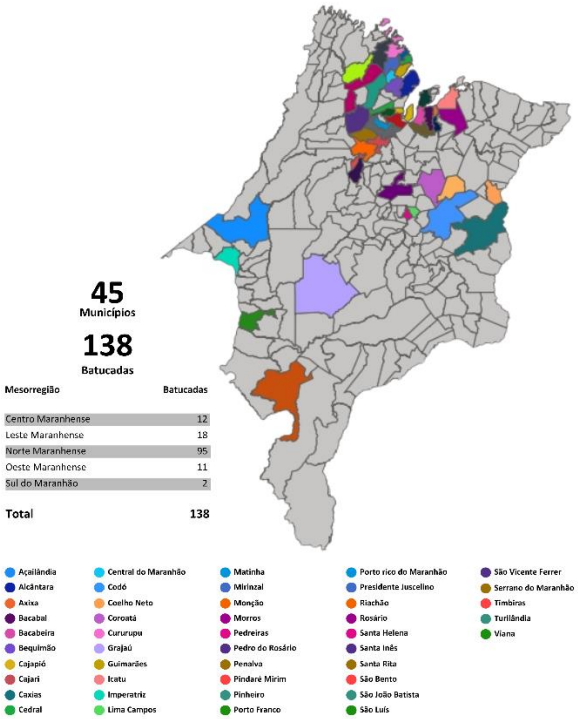
Essas comunidades tradicionais compartilham, além de um estilo semelhante de batuque caracterizado por um ritmo mais lento, práticas de sociabilidade estabelecidas com outros grupos durante o período carnavalesco, conformando um sistema de prestações recíprocas que se aproxima da noção de fato social total (Mauss, 2003). Tal sistema atua no fortalecimento dos vínculos sociais e envolve profundo comprometimento emocional e simbólico para os grupos de samba, uma vez que sua realização configura uma obrigação social que contribui para a produção e manutenção da coesão interna do grupo, gerando sentimento de pertencimento e identidade para os atores sociais dos grupos.

Nesse processo, o samba não apenas se afirma como manifestação estética, mas como prática social total, capaz de mobilizar identidades, emoções e pertencimentos. Embora marcado por desigualdades estruturais e pela ausência de suporte institucional adequado, mantém-se como espaço de produção de coesão comunitária, afirmação cultural e a durabilidade da manifestação nessas comunidades, que atravessam gerações, podem ser consideradas formas coletivas de resistência e bem viver. Assim, a análise realizada permite compreender que o samba, no Maranhão, traduz simultaneamente memória e criação, tradição e atualização, constituindo, em última instância, uma expressão emblemática da própria dinâmica cultural maranhense.

No levantamento de dados do INRC das Batucadas, foram identificados 138 grupos ativos, em estado de pausa ou inexistentes em 45 municípios do estado. Esses grupos estão distribuídos em 37 comunidades quilombolas, 39 povoados e comunidades rurais, 12

comunidades de pescadores, além das sedes municipais correspondentes. Destaca-se a região da Baixada como aquela que apresentou o maior número de grupos de samba, conforme evidenciado no mapa a seguir:

**Figura 13** - Mapa das brincadeiras de batucada e samba no Maranhão




Fonte: Mapa elaborado por Lucas Silveira (2025).

Esses dados evidenciam a ampla capilaridade territorial do samba no Maranhão e reforçam seu caráter profundamente enraizado nas dinâmicas socioculturais locais. A presença do samba em diferentes contextos (comunidades quilombolas, rurais, pesqueiras e sedes municipais) demonstra que essa expressão ultrapassa a condição de uma manifestação artística pontual, mas se constitui como uma manifestação intrínseca da cultura popular maranhense. O mapa confirma o samba como um elemento estruturante do patrimônio cultural imaterial do estado, legitimando sua relevância histórica e social no cotidiano das comunidades que o praticam.

# 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou compreender a manifestação do samba maranhense a partir de uma perspectiva etnográfica centrada na escola Império do Samba, situada no povoado Ouro, município de Penalva. Ao longo do percurso investigativo, evidenciou-se que o samba, mais do que uma expressão musical ou carnavalesca, constitui um campo de significados em que se entrelaçam memória, identidade e pertencimento. Por meio da observação participante, das entrevistas e da convivência cotidiana com os integrantes do grupo, foi possível apreender o modo como essa prática cultural é vivida, narrada e continuamente reinventada por seus protagonistas.

Este estudo demonstrou que a Império do Samba opera como um espaço privilegiado de sociabilidade, no qual se articulam dimensões simbólicas, estéticas e econômicas da vida comunitária. Inspirando-se nas formulações de Mauss (2003), observou-se que o samba em Ouro se configura como um verdadeiro "fato social total": uma rede de trocas, reciprocidades e afetos que mobiliza a coletividade e reafirma laços sociais. O gesto de "dar, receber e retribuir" perpassa tanto as práticas organizativas do grupo quanto o sentido compartilhado da brincadeira, convertendo o ato de sambar em um exercício de construção de comunidade.

A análise revelou ainda que o samba maranhense não pode ser compreendido a partir de uma lógica homogênea, centralizada nos modelos hegemônicos do Rio de Janeiro ou das capitais. Ao contrário, as batucadas e grupos de samba do interior, como a Império do Samba, expressam uma apropriação criativa e localizada dessa manifestação, reterritorializando o samba em diálogo com outras formas de expressão popular, como o tambor de mina, a cura e o terecô, o bumba-meu-boi e o tambor de São Benedito, as serestas e *reggaes*.

Apesar de o nome do grupo ser inspirado na escola de samba carioca Império Serrano, pertencente ao grupo principal dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, a designação desse nome não permite a suposição — defendida por boa parte dos sambistas de São Luís — de que o samba no Maranhão passou por uma "carioquização" (Ferreira, 2012, p. 81). Primeiramente, como García Canclini (2008) propõe uma leitura da cultura popular como um campo híbrido, marcado pela interpenetração entre tradição e modernidade, entre o local e o global, no qual os sujeitos populares atuam como agentes ativos na produção e redefinição de suas práticas culturais, imputar uma suposta contaminação estrangeira como forma de descaracterização de uma manifestação local não se sustenta. Em segundo lugar, o que se percebe na Império do Samba é um retrato distanciado de um samba carioca. Assim, o samba em Ouro emerge como linguagem própria de resistência e de afirmação identitária,

inscrevendo-se nas dinâmicas históricas e simbólicas que compõem a cultura popular do Maranhão.

Desse modo, a pesquisa evidenciou que a Império do Samba não opera como simples réplica do modelo consagrado no eixo Rio de Janeiro–Estado Novo. Embora mobilize categorias reconhecíveis — bateria, mestre-sala, porta-bandeira, desfile —, sua organização, estética e dinâmica de funcionamento são profundamente atravessadas por condições sociais, espaciais e afetivas. Isto é, o samba da Império não é mero resíduo de um passado nacionalizado nem simples imitação de um modelo hegemônico. Ele é apropriado, reinterpretado e ressignificado a partir de condições locais específicas, produzindo uma identidade que é simultaneamente maranhense e periférica, tradicional e contemporânea.

Nesse sentido, a ideia de linhas de fuga ajuda a compreender as rupturas nas dinâmicas culturais, nas quais elas "aparecem aqui enquanto movimentos ressignificatórios do acontecer, em que o batuque, uma vez implodido, passa a se constituir como um lugar de relação em estado de construir algo novo". (Santos, p. 255, 2020)

A brincadeira não se restringe ao desfile: envolve ensaios, visitas, convites, homenagens e circulação entre outras manifestações culturais e religiosas da região. Tal dinâmica confirma a ideia *maussiana* de fato social total, na medida em que o samba mobiliza dimensões econômicas, religiosas, afetivas e políticas da vida comunitária. Não se trata apenas de música, mas de uma forma de estar no mundo.

Penso o samba produzido pela Império como tecnologia cultural afrodiaspórica, pois se trata de uma prática que implica reconhecer o corpo, o ritmo e a oralidade como lugares de inscrição da memória**,** em que performance e ancestralidade se entrelaçam, bem como considerar o fato que esse "fazer musical" é produzido por pessoas negras (Jesus, 2024). A transmissão oral dos sambas, a centralidade da bateria, a cadência do desfile e as redes de sociabilidade configuram práticas que excedem o modelo formal de "escola de samba" e atualizam epistemologias negras do fazer coletivo**.** Não se trata de repetir um formato, mas de reinscrever saberes corporais e rítmicos que têm genealogia na diáspora.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho reafirma a importância da etnografia como prática de conhecimento sensível, relacional e afetiva. A imersão prolongada em campo revelou que o fazer antropológico não se restringe à descrição das práticas observadas, mas envolve a experiência compartilhada e a transformação mútua entre pesquisador e interlocutores. Nesse sentido, a pesquisa se constituiu também como um exercício de reflexividade em que o lugar social do pesquisador, seus vínculos e afetos atravessam e enriquecem a produção do conhecimento.

Ao longo desta dissertação, tornou-se evidente que o samba desenvolvido pela Império do Samba não se limita a uma prática festiva ou musical. Ele se configura como um arquivo vivo de memórias, no qual experiências individuais e coletivas são continuamente atualizadas, transmitidas e reinterpretadas. A oralidade, central às narrativas dos sambistas, permite que histórias, afetos, conselhos e aprendizados circulem entre gerações, processo que Walter Benjamin (1987) identifica como a própria essência da narrativa tradicional. É por meio desse intercâmbio de experiências que o grupo produz uma memória enraizada na vida cotidiana, profundamente vinculada ao território e à trajetória da comunidade de Ouro.

Essa memória, entretanto, não é apenas evocação do passado. Conforme formulado por Maurice Halbwachs (1990), ela é sempre coletiva, produzida nos quadros sociais que estruturam a vida em comum. Em Ouro, esses quadros são múltiplos: a escola de samba, as famílias, as festas religiosas, os rituais do calendário, os espaços de convivência e a circulação dos mestres por diferentes manifestações da cultura popular maranhense. Cada samba composto e cada verso transmitido pela voz de seus narradores reinscrevem esses quadros na experiência do grupo, reafirmando pertencimentos, afetos e identidades. Trata-se de uma memória que se organiza não como registro institucional, mas como tecido comunitário, preservado pela prática, pelo corpo e pelo cotidiano.

Do ponto de vista das contribuições teóricas e empíricas, esta dissertação oferece à antropologia do samba no Maranhão um registro inédito sobre uma experiência interiorana, lançando luz sobre práticas e significados pouco visibilizados pelas narrativas oficiais da cultura. Ao reconhecer o samba de Ouro como um campo de práticas sociais, simbólicas e afetivas, este estudo amplia o entendimento da cultura popular maranhense, demonstrando que o samba é também uma forma de fazer política: a política do corpo, do som e da presença. O desfile da Império do Samba, ainda que efêmero, é um ato de permanência: nele, o povoado se mostra, se vê e se celebra.

As contribuições deste estudo para a antropologia do samba no Maranhão situam-se em três eixos principais. O primeiro é o registro e a valorização de uma experiência periférica do samba, frequentemente invisibilizada pelos discursos oficiais da cultura. O segundo é a interpretação do samba como sistema simbólico e relacional, em que se expressam formas próprias de organização social, estética e política das comunidades negras e populares. E o terceiro é o refinamento metodológico e teórico da etnografia do samba, ao articular conceitos clássicos, como o fato social total, o sistema da dádiva e a descrição densa, às práticas vividas em contextos locais.

Ao registrar a história, os saberes e as narrativas dos sambistas da Império do Samba, esta pesquisa pretende contribuir para a salvaguarda da memória e do patrimônio imaterial maranhense. Mais do que documentar uma manifestação específica, buscou-se compreender os modos de existir e resistir que o samba encarna enquanto expressão de coletividade, alegria e luta. O samba de Ouro, como o de tantas outras comunidades maranhenses, é uma metáfora viva da capacidade de criar, reinventar e celebrar, mesmo diante das adversidades que a violência institucional acomete ao grupo e à comunidade, reafirmando a centralidade da cultura popular na construção de nossas identidades.

A etnografia realizada aponta que o samba nos territórios de Penalva é um lugar de memória e um modo de resistência: resistência ao esquecimento, à invisibilidade e à marginalização que a história impôs às expressões negras e populares. Ao mesmo tempo, é um espaço de invenção, onde a criatividade coletiva transforma limitações em potência, e onde a festa se torna linguagem de afirmação identitária. A Império do Samba, ao "entrar na avenida", refaz o caminho de uma comunidade que se reconhece no batuque, que se comunica no ritmo e que reafirma sua dignidade através da celebração.

Os resultados deste trabalho não encerram o tema, mas antes abrem um conjunto de possibilidades investigativas que podem aprofundar e complexificar a compreensão do samba no interior do Maranhão. Uma direção promissora para pesquisas futuras diz respeito à relação entre ruralidade e produção cultural, aspecto que atravessou o presente estudo, mas que demanda uma investigação própria. A Império do Samba opera em um território marcado por restrições de mobilidade, precariedades de infraestrutura e dinâmicas específicas de sociabilidade rural. Tais condições interferem não apenas no modo de organizar o carnaval, mas também nos sentidos atribuídos à brincadeira, nas formas de participação dos moradores e nos arranjos comunitários que sustentam a manifestação. Compreender como a ruralidade molda as práticas culturais locais e, inversamente, como o samba participa da produção simbólica da vida rural constitui um campo fecundo para etnografias voltadas à relação entre território, festa e modos de vida.

Outra perspectiva relevante para futuros estudos se refere às características musicais do samba da Império do Samba e ao papel do som como produtor de território. O trabalho identificou como o batuque organiza corpos, deslocamentos e afetos, produzindo uma experiência estética que também é uma experiência espacial. Entretanto, ainda há muito a ser explorado sobre como a musicalidade singular da Império, seus timbres específicos, os modos de tocar, as hierarquias internas da bateria e os processos de aprendizagem contribuem para marcar o território, convocar sociabilidades e constituir pertencimentos. Estudos futuros que

articulem etnografia sonora, antropologia da música e cartografias afetivas podem iluminar o poder performativo do som na construção do povoado como espaço vivido e sentido.

Destaca-se também a necessidade de aprofundar reflexões sobre a patrimonialização e seus efeitos reais e simbólicos do INRC das Batucadas de Carnaval e Samba do Maranhão para os grupos de samba do Maranhão. O trabalho evidenciou que o reconhecimento institucional não é um processo isento de tensões. A patrimonialização pode produzir visibilidade, mas também redefinir práticas, gerar disputas internas e instaurar novas expectativas sobre o que é considerado "tradição". Investigar como os grupos compreendem o inventário, quais sentidos atribuem a ele e como esse processo dialoga (ou não) com os modos locais de produzir memória e continuidade contribuem para debates mais amplos sobre políticas culturais, poder simbólico e relações entre Estado e populações rurais.

As relações de gênero estabelecidas nas dinâmicas do grupo não foram delimitadas como objeto central de estudo. Durante a etnografia, tornou-se evidente que as mulheres ocupam papéis fundamentais no cotidiano da brincadeira: seja na dança, na organização interna da escola de samba, nas atividades comunitárias que sustentam a realização do carnaval ou nas relações afetivas e de parentesco que dão suporte à continuidade da manifestação. No entanto, tais presenças, embora percebidas e registradas, não foram analisadas em profundidade. A ausência de um aprofundamento sistemático sobre gênero deve ser reconhecida não apenas como limite do trabalho, mas também como um campo aberto para investigações futuras.

Este trabalho se configura metodologicamente como um estudo de caso e, justamente por sua natureza particular e localizada, as interpretações aqui desenvolvidas devem ser compreendidas com parcimônia no que se refere às generalizações sobre o samba no Maranhão ou sobre as manifestações culturais do interior do estado de maneira mais ampla. Contudo, o trabalho reside na possibilidade de que o caso empírico analisado funcione como uma chave interpretativa, capaz de iluminar processos mais amplos a partir do particular. Nesse sentido, a investigação serve como um ponto de partida analítico que engendra e estimula o entendimento de outras experiências sambistas no interior do estado, contribuindo para a construção de uma compreensão mais plural, descentralizada e contextualizada do samba no estado.

Este trabalho encerra-se com o entendimento de que compreender o samba no Maranhão é compreender parte essencial da constituição simbólica do próprio estado e do Brasil. O samba de Ouro, assim como tantos outros espalhados pelas margens e interiores, é uma forma de lembrar que a cultura popular é sempre um espaço de criação e de disputa, de memória e de futuro. É nas bordas que a arte se reinventa.

**REFERÊNCIAS**

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Resgatando o carnaval de rua: a fuzarca maranhense contra a homogeneização nacional-global. **Revista USP,** São Paulo, n. 48, p. 377-391, 2001.

ATLAS BRASIL. **Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil**, 2022. Disponível em: <www.atlasbrasil.org.br>

BALBY, Raimundo. **Pequena História do Carnaval Penalvense**. [*S. l.: s. n.*], 2005.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987.

BHABHA, Homi. O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Os três estados do capital cultural. In: **Escritos de Educação**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência:** por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo, SP: UNESP, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 1997.

BRASIL. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 7 ago. 2000. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 12 jun. 2025.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2022:** População residente por cor ou raça – Tabela 9605 e Tabela_04. Rio de Janeiro, RJ: IBGE, 2022.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na idade moderna**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1989.

CARNEIRO, Edison. **Samba de Umbigada**. Rio de Janeiro, RJ: MEC, 1961.

CAVALCANTI, Maria Laura. **Reconhecimentos**: antropologia, Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2012.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre a negritude**. Coleção Vozes da Diáspora Negra, vol. 3. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, 1998.

CORRÊA, Helidacy Maria Muniz. **São Luís em festa**: o Bumba meu boi e a construção da identidade cultural do Maranhão. São Luís, MA: EDUEMA, 2012.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 1997.

DÖRING, Katharina. **Cantador de Chula**: o samba antigo do Recôncavo baiano. 1. Ed. Salvador, BA: Pinaúna, 2016.

DÖRING; MOTA; SANTOS. **Ritmos em trânsito**: história, música e musicologia na Bahia negra. Curitiba, PR: CRV, 2025.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder:** formação do patronato político brasileiro. 3. ed. São Paulo, SP: Globo, 2001.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de Campo** (São Paulo - 1991), v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005.

FERREIRA, Antônio Eugênio Araújo. 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**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 77-98, maio 2012.

FERREIRA, Antônio Eugênio Araújo. **Não deixa o samba morrer**: um estudo histórico e etnográfico sobre o carnaval maranhense e a escola Favela do Samba. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, PPGAV-EBA, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Desceu na guma**: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís: a Casa Fanti-Ashanti 2. ed. rev. e atual. São Luís, MA: EDUFMA, 2000.

FONSECA, Claudia. Quando cada caso NÃO é um caso. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 58-78, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo, SP: Global, 2003.

FRY, Peter. **Para inglês ver:** identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1982.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4. ed., 4. reimpr. São Paulo, SP: EDUSP. 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 2008.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ/IPHAN, 1996.

HALBWACHS. Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo, SP: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2003.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7–41, 1995.

HOBSBAWM, Eric J; RANGER, Terrence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1997.

HOBSBAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa, mito e realidade. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1990.

JESUS, Márcio André Pereira. **Sons da Pretitude:** Um estudo sobre as artes musicais negras em Salvador. 2024. 234f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, 2024.

MANAIRDES, Jefferson. Pesquisa etnográfica: elementos essenciais. In: BOURGUIGNON, Jussara Ayres. **Pesquisa Social**: Reflexões teóricas e metodológicas. Ponta Grossa: Toda Palavra, 2009. p. 99-124.

MARTINS, Ananias. **Carnaval de São Luís**: tradição e mudança. São Luís, MA: [*S. n.*], 2000.

MARTINS, Carolina Christiane de Souza. **Bumba meu boi e festas populares na Ilha do Maranhão**: entre negociação e conflito (1885-1920). 2020. 327f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

MARTINS, Carolina Christiane de Souza. **Política e cultura nas histórias do bumba-meu-boi**: São Luís do Maranhão – Século XX. 2015. 160f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MARX, Karl. **O Capital:** Crítica da Economia Política. São Paulo, SP: Boitempo, 2011 [1867].

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva: Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2003.

MENEZES NETO, Hugo. **Tem samba na terra do frevo**. Recife, PE: Editora UFPE, 2024.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional *versus* identidade negra. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O trabalho do antropólogo. Brasília, DF: Paralelo 15; São Paulo: Editora da UNESP, 2000.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. [*S. l.*]: Editora brasiliense S.A, 1985.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará, 1995.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 377-391, jul./dez. 2014. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832014000200015. Acesso em: 12 jun. 2025.

PPGC SPA/UEMA. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e Políticas Ambientais**. Relatório de identificação e caracterização de comunidades quilombolas de Penalva-MA.** São Luís, MA: Universidade Estadual do Maranhão, 2016.

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

SANTOS, Marcos dos Santos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre o batuque:** racialização sonora e ressignificação em diáspora. 2020. 272f. Tese (Doutorado em Música-Etnomusicologia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

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

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4 ed. 2 reimpr. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVEIRA, Victor Nogueira da Cruz; PADILHA, Luana Lopes; FROTA, Maria Tereza Borges Araújo. Desnutrição e fatores associados em crianças quilombolas no Maranhão. **Revista de Nutrição**, v. 30, n. 5, 2017.

SOUSA, Arinaldo Martins de. **Dando nome aos bois**: a apropriação do bumba-meu-boi maranhense e sua invenção como artefato político. São Luís, MA: EDUFMA, 2021.

SOUSA, Georgina Oliveira Maia. "Negro, faz da força o canto": discursos de negritude em sambas de enredo do G.R.E.S Flor do Samba (São Luís-MA). 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

SOUSA, Karlianne P. **Estudo sobre comunidades quilombolas de Penalva-MA.** 2017. Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2017.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

THOMPSON, Edward. P. **Costumes em comum**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2002.

# APÊNDICE

Entrevista Nascimento

Entrevista João Pretinho

Entrevista Luís Carlos

Entrevista Benedito Caboclo