

# ESTRUTURA MUSICAL E PERFORMATIVA DOS BTMs

*Data de aceite: 02/01/2024*

### **Euclides Moreira Neto**

Mestre em Comunicação (MINTER:UFF-UFMA-UNIVIMA); doutorando no Programa de Pós- Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura (UNAMA)  
<http://lattes.cnpq.br/1050807927658848>

Trabalho apresentado ao Simpósio de Trabalho “Culturas Populares em transversalidade: tensões, apropriações e reexistências em narrativas contemporâneas” do IX Confluências, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagem e Cultura da Universidade da Amazônia (UNAMA), no período de 18 a 20 de outubro de 2022.

**RESUMO** – Apresenta-se uma narrativa objetiva de como são desenvolvidas as estruturas musicais e performáticas dos grupos de Blocos Tradicionais do Maranhão (BTMs) na ilha de São Luís, área considerada região metropolitana da capital maranhense. Relaciona-se cada instrumento utilizado pela manifestação conceituando-se sua utilidade, assim como descreve-se os personagens que são caracterizados cenicamente no ato performativo pelo grupos da categoria. Apresentam-se

também ações de inovações praticadas na atualidade. Nessa perspectiva discute-se conceitos de cultura popular, tradição e como adequaram-se esses grupos culturais do campo carnavalesco.

**PALAVRAS-CHAVE:** Carnaval; Blocos Tradicionais do Maranhão; Cultura Popular; São Luís e Tradição Inventada.

### MUSICAL AND PERFORMATIVE STRUCTURE OF BTMs

**ABSTRACT** – An objective narrative is presented demonstrating how the musical and performance structures of the groups of Blocos Tradicionais do Maranhão (BTMs) are developed on the island of São Luís, an area considered to be the metropolitan region of the capital of Maranhão. Each instrument used by the group is related, distinguishing its usefulness, as well as describing the characters that are scenically characterized in the performative act by the groups of that category. Actions of innovations practiced today are also presented. From this perspective, concepts of popular culture, tradition and how these cultural groups in the carnival field have adapted are discussed.

**KEYWORDS:** Carnival; Traditional Groups

## INTRODUÇÃO

A prática da bateria de um grupo de Bloco Tradicional do Maranhão (BTM)<sup>1</sup> é composta por ritmistas de tambor grande que tocam com a mão, com a exceção de um a três ritmistas que tocam seu tambor com baquetas<sup>2</sup>, além de cabaças, reco-reco e retinta. Os percussionistas que tocam o tambor grande com baqueta fazem a marcação aguda no grupão, destacando-se dos demais, pois dão ritmo e cadência ao momento performático.

A retinta também é tocada com baquetas, só que elas são finas e mais compridas que as utilizadas pelo marcador dos tambores grandes, pois estas são mais curtas e grossas e, nas pontas, geralmente têm panos amarrados (ou fixados com fitas colantes) para dar consistência ao som, assim como evitar que a pele do instrumento seja rasgada/furada prematuramente, tendo em vista os violentos contatos das baquetas na pele, por meio de batidas realizadas pelos percussionistas que as tocam.

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

Durante as apresentações de permuta, como eventualmente ocorre nas quadras de escolas de samba ou de outros grupos de BTM ou outra manifestação cultural da localidade, o equipamento essencial é o violão ou cavaquinho para dar base harmônica<sup>3</sup> ao conjunto percussivo da bateria. Os instrumentos de corda foram introduzidos de maneira tímida nas apresentações das baterias percussivas dos BTMs para realçar sua harmonia, considerando que essa manifestação executa peças musicais de vários estilos nas apresentações espontâneas ou contratadas previamente.

Uma corrente defende que a introdução de instrumentos de corda foi também para conquistar a simpatia dos jovens como adeptos, principalmente, pelo surgimento de novos ritmos musicais, como o afoxé e axé baiano, que caíram rapidamente no gosto das massas. Nos BTMs, essa prática inovadora foi implementada a partir da década de

---

1 Os BTMs são grupos culturais do ciclo carnavalesco atuantes na cidade de São Luís, capital do Estado do Maranhão (Brasil).

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

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

1970. Inicialmente, houve muitas críticas a essa inovação sob a alegação de que a tradição estava sendo agredida por interferências ou imposição da indústria da cultura<sup>4</sup>.

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

## ELEMENTOS QUE COMPÕEM A BATERIA DOS BTMs

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

**Contratempo:** São tambores feitos de compensado de 4mm, medindo 1 metro e 10 centímetros de comprimento por 80 centímetros de largura, cobertos com pele de animal (bode, carneiro ou veado), e uma sustentação de ferro para afinação, contendo um aro e um semiaro, elos de sustentação das tarraxas, porcas e parafusos. Cada bloco mantém a média de vinte tambores. Para o investigador Silva (2009, p. 27), o instrumento contratempo, “na verdade, é mais um instrumento singular do folguedo momesco: é tocado com as mãos”. Esse instrumento pode ser tocado por homens adultos e adolescentes que tenham habilidade para controlar o conjunto harmônico musical, pois os tambores grandes (contratempes) ao lado das retintas comandam todos os outros instrumentos da bateria de um BTM.

**Retintas:** São instrumentos feitos de alumínio, ferro, inox ou cano plástico, medindo 14 centímetros de comprimento por 15 centímetros de largura, cobertos com pele de nylon, com sustentação de um semiaro e tarraxas para afinação. Cada bloco mantém a média de oito retintas. De acordo com Silva (2009, p. 25) “versa a oralidade que, nas turmas de samba, quando eram dados os primeiros toques, esse instrumento servia para requintar o samba, daí a origem do nome retinta”<sup>5</sup>.

**Cabaças:** Instrumentos de percussão feitos com uma cabaça (fruto com casca

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

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

dura com que se fazem cuias) coberta de contas plásticas coloridas ou de sementes de uma trepadeira chamada de Santa Maria. Cada grupo mantém a média de três cabaças. Normalmente, esse instrumento é confeccionado pelo próprio ritmista que a toca, portanto tem característica bastante artesanal.

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

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

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

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

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

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

O apito produz um silvo muito agudo, que sobressai diante dos demais instrumentos que compõem a bateria do BTM.

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

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

Há uma personagem que tem um papel vital para a manutenção da ordem e disciplina do grupo enquanto está em atividades de recreação, entretenimento ou cumprindo compromissos contratuais: o Mestre de Bateria. Esse Mestre de Bateria (ou Comandante<sup>6</sup>) é a pessoa responsável pela direção rítmica do bloco, chamado também de diretor de bateria, que tem a responsabilidade de manter a interação grupal do conjunto, de modo que, na rua, quem manda é o comandante do grupo, e não a diretoria.

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

De acordo com o próprio Piaget (2005), essa prática transforma-se em aprendizagem, e, por conseguinte, em habilidade (grifo do investigador), pois “o encontro do objeto exterior desencadeará a necessidade de manipulá-lo, sua utilização para fins práticos suscitará uma pergunta ou um problema teórico” (PIAGET, 2005, p. 16). Assim, de forma similar, crianças, adultos, homens ou mulheres, no exercício de sua função dentro de uma bateria, são agentes sociais em estado de aprendizado permanente, prontos a obedecer às

---

6 O termo comandante, formalmente baseado na hierarquia militarista, pode ainda ser simbolicamente entendido e utilizado nos BTMs, pois os comandados dos grupos são levados a seguir uma personagem que impõe rígida disciplina, no sentido de alcançar os resultados desejados durante o desempenho das atuações.

orientações do Mestre de Bateria<sup>7</sup>.

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

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

O Mestre de Bateria tem a responsabilidade de fazer toda a direção do espetáculo, ter o controle de todo o pessoal do grupo e é quem faz as mudanças de ritmo, como, por exemplo: comanda com o apito as mudanças, iniciando cadenciadamente, puxando para o acelerado, sempre apitando e voltando para o lento, sem deixar o ritmo cair, realizando paradas improvisadas (breques), sendo a pessoa responsável pela saudação tradicional<sup>8</sup> que geralmente ocorre nas apresentações espontâneas dos grupos BTMs.

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

Pergunta (comandante) - **Vai querer, vai querer?!**

Resposta (todos os participantes do grupo) - **Vai!**

Pergunta (comandante) - **Vai querer, vai querer?!**

Resposta (todos os participantes do grupo) - **Vai!**

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

Resposta (todos os participantes do grupo) - **Nada!**

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

---

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

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

*artistas, atletas, etc.)*

Resposta (todos os participantes do grupo) - **Tudo!**

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

Merece ser ressaltado que, até o ano de 1974, o comandante do bloco tradicional também se destacava diante de todos, apresentando a sua fantasia de maneira diferenciada, pois ela devia ter algum detalhe ou característica diferente da dos demais integrantes do grupo, tendo como principais destaques: um chapéu especial, uma maior quantidade de plumas ou a própria fantasia — por inteiro — era de cor diferente, mas com o mesmo estilo da roupa dos outros participantes, ou seja, era mantida a padronagem do figurino que se estava apresentando durante cada temporada carnavalesca.

Essa diferenciação do comandante do grupo em relação aos demais participantes da “brincadeira” ou do BTM pode ser remetida às análises de Bourdieu (1989, p. 154) quando interpretava que capital pode ser conceituado como “recursos que são ou podem se tornar operantes, eficientes, a exemplo dos trunfos em um jogo” na concorrência pela apropriação dos bens raros existentes em um determinado campo. No jogo dos BTMs, o comandante do grupo é mais poderoso, pois ele tem conhecimento de todos os atalhos e caminhos para conduzir o seu grupo.

## **DIFERENÇAS DAS APRESENTAÇÕES ESPONTÂNEAS E OFICIAIS**

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

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

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

Para evitar acidentes, muitos integrantes dos grupos reforçam seus dedos, parte da palma da mão e/ou punhos, com um produto farmacêutico chamado esparadrapo ou outro material que possa auxiliar para evitar machucados com o contato violento entre a pele dos instrumentos e essas partes do corpo. Todavia, mesmo com esses cuidados, são observados ritmistas com vários calos em dedos e mãos ao final das apresentações. Muitos desses ritmistas veem esses calos como troféus (prêmios compensatórios) pela sua dedicação, em se dar ao máximo, em favor do desempenho grupal.

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

Esse desempenho configurou-se num momento original e diferente, que chamou a atenção dos apreciadores e, com sua constância, terminou por ser copiado por outros grupos. Vale lembrar, ainda, que, durante as apresentações oficiais dos grupos nos concursos que ocorrem na passarela do samba, o posicionamento grupal obedece a essa mesma hierarquia, todavia o desfile competitivo ocorre com o bloco andando sempre para a frente, e suas balizas circulando entre si e os demais componentes do grupo. A elegância, o sorriso, e a sutileza são características individuais que cada componente deve demonstrar durante o seu desempenho pessoal.

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

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



## INOVAÇÕES CONTEMPORÂNEAS DOS BTMS

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

Vale destacar que algumas inovações que vêm surgindo nos BTMs, ao longo do tempo, recebem críticas dos tradicionalistas, como a crítica transcrita abaixo do investigador de cultura popular maranhense Henrique Machado, que destaca:

O que me incomoda nos blocos tradicionais mesmo é a inclusão do que chamam nas escolas de samba de Comissões de Frente. Se vem com violino, pandeirão, matraca, flauta, ou prato, pra mim, tanto faz, fica mais belo ainda. O pior já fizeram quando deixaram para segundo plano a batucada. Primeiro, diminuindo o tamanho dos contratempos e depois acelerando demais o ritmo. Hoje vc só escuta retinta e as cordas, bem como esses cantores soltando gritinhos na passarela. Seria tão bom se cantassem da forma que gravam suas músicas (MACHADO, depoimento publicado no Facebook, 14.02.2018).

Quanto ao elemento fantasia, esse é um caso à parte, pois o luxo, que é visto como “consumo suntuoso”, tem caracterizado quase cem por cento dos grupos dessa categoria<sup>9</sup>. Claro que a referida fantasia tem que estar de acordo com o tema escolhido pela direção do BTM ou que tenha sido escolhida por meio de processo seletivo que envolvesse a diretoria e os participantes do grupo, como ocorre na prática desenvolvida por muitos grupos de cultura popular atuantes na região metropolitana de São Luís. Em alguns casos, até eventuais colaboradores e/ou patrocinadores opinam sobre o tema a ser desenvolvido na temporada carnavalesca seguinte.

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

[...] em todas as sociedades, houve práticas “gratuitas e inferiores” como pintar o corpo ou realizar festas nas quais uma comunidade gasta todo o excedente de todo um ano e muito tempo de trabalho para preparar ornamentos que serão destruídos em um dia. Os homens sempre fizeram arte

---

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

preocupando-se com algo mais que seu valor pragmático; por exemplo, pelo prazer que proporciona, quando seduz ou comunica algo de nós (CANCLINI, 1998, p. 113).

Para Araújo (2014, p. 125), “guardadas as devidas proporções, qualquer um, individualmente, pode ter seu dia de consumo suntuoso, quando compra aquela coisa muito cara, fora dos padrões de consumo”. Explica esse autor que, eventualmente, a pessoa gasta o que não tem, ou “estoura o seu cartão de crédito, se endivida pelo prazer do momento e passa o ano inteiro pagando — se isso for ocasionalmente, faz até bem à saúde psíquica. De vez em quando, gastar além da conta levanta a moral”. Com base nessa reflexão, percebe-se que a maioria dos gestores dos grupos de BTM são consumidores suntuosos, o que leva muitos a se enquadrarem na “teoria da dependência”, como analisou o antropólogo José de Ribamar Caldeira (1976), estabelecendo um jogo dialético de negociação entre grupos e agentes públicos e privados.

Ainda sobre o item fantasia, dois elementos são observados como prática obrigatória, no caso de concurso oficial, os quais se relacionam a um manto posicionado nas costas dos brincantes (elemento também denominado de costeiro) e a bota que calça os pés e pernas de cada participante. O primeiro item — manto<sup>10</sup> — de acordo com o conceito que é empiricamente relatado pelos praticantes, está relacionado à indumentária real cultuada pelos reis europeus, pois, no mundo imaginário da folia do Rei Momo, os súditos querem também se sentir integrantes desse reino imaginário, nem que seja em uma ação de fazer de conta, em que os subalternos se sintam, mesmo que ilusoriamente, detentores desse poder simbólico concedido pela elite opressora, naqueles três dias que antecedem a quaresma, como ocorre no período carnavalesco.

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

Assim, o manto e a bota são elementos essenciais para o complemento da fantasia do grupo, excetuando-se casos em que o tema dispense esses elementos. Já houve alguns momentos em que o grupo de BTM não tenha desfilado com o elemento manto — o costeiro real — mas, quando isso acontece, os grupos sofrem muitas críticas desfavoráveis,

---

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

relacionadas, sobretudo, à violação da tradição praticada pelos grupos dessa categoria. Apesar de não contar pontos especificamente, os grupos têm mantido essa forma de desfilar nos concursos competitivos do carnaval de São Luís.

Observa-se, também, que a escolha do tema tem possibilitado uma flexibilidade na concepção visual das fantasias contemporâneas, pois, dependendo do que foi idealizado pelo figurinista, há inserções ou supressões de elementos visuais, bem como a readequação de elementos para o cumprimento de itens considerados tradicionais, como, por exemplo, se a fantasia é inspirada em elementos da natureza, como a borboleta do grupo “Os Apaixonados”, no carnaval de 2016. Nesse ano, o manto da fantasia foi adaptado como se fossem “asas” de uma borboleta confeccionadas em placas de PVC pintadas de branco, fugindo, portanto, à característica de manto real da nobreza europeia, mas cumprindo esse item considerado tradicional na estrutura da fantasia.

Esse assunto já vem sendo tratado nos editais que regulam os desfiles oficiais promovidos pela Prefeitura de São Luís. Por outro lado, a Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão foi a primeira a cobrar dos grupos culturais a presença de suas fantasias nas apresentações contratadas por aquela pasta. Dessa maneira, a SECMA entrou nessa discussão, obrigando os grupos contratados a desfilar com a fantasia do ano em que ocorreu o referido contrato, penalizando os grupos que não atendessem a essa exigência com descontos no valor do cachê a ser pago aos grupos infratores.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, a manifestação cultural BTM tem se adequado ao longo do tempo, desenvolvendo, na prática, hibridizações, inovações e, ao mesmo tempo, tentando conservar sua característica essencial, dentro do campo cultural ludovicense: a tradição. Essa práxis dá aos grupos dessa manifestação o reconhecimento, prestígio e a legitimidade de manifestação única em um cenário de diversidade cultural extremamente complexo e sensível e força os praticantes, apreciadores e estudiosos a classificá-los como fenômeno identitário da região maranhense, especialmente a parte abrangida geograficamente pela chamada pré-Amazônia brasileira, a qual é carregada de mistérios que carecem de estudos aprofundados.

Nas apresentações avulsas realizadas na pré-temporada, na temporada e em outras épocas do ano, os grupos BTMs tentam padronizar uma indumentária para esse tipo de apresentação, o que lhes dá certo grau de qualidade performativa, uma vez que há uma unidade visual e, sobretudo, disciplina comportamental, pois, nessas apresentações, normalmente, os grupos não utilizam as fantasias oficiais utilizadas nos desfiles competitivos e, quando usam, fazem-no somente com parte das fantasias, considerando que elementos como plumas são retirados para futuro reaproveitamento.

Essa padronização, com uma indumentária alternativa, dá aos grupos BTMs um

nível de organização responsável, deixando boa referência junto ao público apreciador e aos contratantes dessa manifestação cultural, em contraste com aqueles grupos que consideram esse comportamento irrelevante. Esse tipo de providência, a priori, pode ser vista como desnecessária, mas, ao final, há uma avaliação informal que passa percebida positivamente para o meio social. A cobrança sobre esse item de qualidade é considerada como forma de impor-se como fenômeno capaz de atrair a atenção de apreciadores locais e estranhos para gerar, criar, conquistar e ampliar espaços na cadeia produtiva da cultura e do turismo, tornando-se geradores de emprego e renda para a população afim.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Eugênio. ***Sufocação de Azulejo — Reflexões sobre a dinâmica cultural em São Luís***. São Paulo, Brasil: Editora Nelpa. 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A identidade e a representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região**. In: *O poder simbólico*. Lisboa, Portugal/Rio de Janeiro, Brasil: DIFEL/Bertrand Brasil. 1989.

CALDEIRA, José Ribamar. ***Mudanças sociais no Maranhão (pp. 06-09)***. São Luís. 1976.

CANCLINI, Nestor. ***Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade***. São Paulo, Brasil: Editora da Universidade de São Paulo. 1997.

GEERTZ, Clifford. ***A interpretação das culturas***. Rio de Janeiro, Brasil: LTC. 2013.

HALL, Stuart. ***A identidade cultural na pós-modernidade*** (Tradução Tomáz Tadeu da Silva, Guacra Lopes Louro). Rio de Janeiro, Brasil: DP&A. 2005.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. ***A invenção das tradições***. São Paulo, Brasil: Paz e Terra. 1997.

PIAGET, Jean. ***Seis Estudos de Psicologia*** (Tradução de Maria Alice D'Amorim e Paulo Sérgio Lima Silva). Rio de Janeiro, Brasil: Forense Universitária. 2005.

PIAGET, Jean & INHELDER, Barbel. ***De la logica del niño a la logica del adolescente***. Buenos Aires, Argentina: Paidós. 1972.

SILVA, Fábio Henrique Monteiro. ***O reinado de Momo na terra dos tupinambás: permanências e rupturas no carnaval de São Luís (1950-1996)***. (Dissertação de Mestrado em História, Universidade Federal do Piauí). 2009. Link: <https://fdocumentos.tips/document/o-reinado-de-momo-na-terra-dos-tupinambas-o-reinado-de-momo-na-terra-dos-tupinambas.html?page=1>