



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA**  
**MESTRADO EM ANTROPOLOGIA**

**AKYLA ALEXANDRE TAVARES VICENTE PESSOA DA SILVA**

**O CARNAVAL DOS BLOCOS DE SAMBA EM OLINDA: Agremiações, Memórias e Comunidades.**

Recife

2025

AKYLA ALEXANDRE TAVARES VICENTE PESSOA DA SILVA

**O CARNAVAL DOS BLOCOS DE SAMBA EM OLINDA: Agremiações, Memórias e Comunidades.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

**Orientador:** Prof. Dr. Hugo Menezes Neto.

Recife  
2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Silva, Akyla Alexandre Tavares Vicente Pessoa da.  
O carnaval dos blocos de samba em Olinda: agremiações,  
memórias e comunidades / Akyla Alexandre Tavares Vicente Pessoa  
da Silva. - Recife, 2025.  
164 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco,  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Antropologia, 2025.

Orientação: Hugo Menezes Neto.

Inclui referências.

1. Carnaval de Olinda; 2. Blocos de Samba; 3. Festa. I.  
Menezes Neto, Hugo. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Ata da defesa/apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Antropologia - CFCH da Universidade Federal de Pernambuco, no dia 12 de junho de 2025.

ATA Nº 17

Aos doze dias do mês de junho de 2025, às 09 horas, em sessão pública realizada de forma remota, teve início a defesa do Trabalho de Conclusão de Curso intitulada O CARNAVAL DOS BLOCOS DE SAMBA EM OLINDA: Agremiações, Memórias e Comunidades do(a) mestrando(a) AKYLA ALEXANDRE TAVARES VICENTE PESSOA DA SILVA, na área de concentração, sob a orientação do(a) Prof.(a) HUGO MENEZES NETO. A Comissão Examinadora foi aprovada pelo colegiado do programa de pós-graduação em 30/05/2025, sendo composta pelos examinadores: HUGO MENEZES NETO, da Universidade Federal de Pernambuco; ANTONIO CARLOS MOTA DE LIMA, da Universidade Federal de Pernambuco; LEONARDO LEAL ESTEVES, da Universidade Federal do Sergipe. Após cumpridas as formalidades conduzidas pelo(a) presidente(a) da comissão, professor(a) HUGO MENEZES NETO, o(a) candidato(a) ao grau de Mestre(a) foi convidado(a) a discorrer sobre o conteúdo do Trabalho de Conclusão de Curso. Concluída a explanação, o(a) candidato(a) foi arguido(a) pela Comissão Examinadora que, em seguida, reuniu-se para deliberar e conceder, ao mesmo, a menção APROVADO. Para a obtenção do grau de Mestre(a) em Antropologia, o(a) concluinte deverá ter atendido todas às demais exigências estabelecidas no Regimento Interno e Normativas Internas do Programa, nas Resoluções e Portarias dos Órgãos Deliberativos Superiores, assim como no Estatuto e no Regimento Geral da Universidade, observando os prazos e procedimentos vigentes nas normas.

**Dr. LEONARDO LEAL ESTEVES, UFS**

Examinador Externo à Instituição



Documento assinado digitalmente

LEONARDO LEAL ESTEVES

Data: 01/07/2025 11:53:11-0300

Verifique em <https://validar.jti.gov.br>

**Dr. ANTONIO CARLOS MOTA DE LIMA, UFPE**

Examinador Interno

**Dr. HUGO MENEZES NETO, UFPE**

Presidente



Documento assinado digitalmente

HUGO MENEZES NETO

Data: 01/07/2025 11:42:25-0300

**AKYLA ALEXANDRE TAVARES VICENTE PESSOA DA SILVA**

Mestrando(a)



Documento assinado digitalmente

AKYLA ALEXANDRE TAVARES VICENTE PESSOA DA SILVA

Data: 01/07/2025 23:32:50-0300

Verifique em <https://validar.jti.gov.br>

Dedico este trabalho a todas as pessoas que me estimularam a continuar. Esta dissertação é nossa. Mas, em especial, dedico à estrela mais bonita e forte que existe: Roberta Pessôa, minha mãe.

**DEDICO.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente pelas oportunidades que tive. Sou grato a todos os professores que me formaram e me instruíram desde o ensino infantil. Agradeço por cada tempo dedicado, pela paciência e pela persistência. Hoje, quero ser professor por causa de todos vocês. Agradeço pelas oportunidades que a Universidade Federal de Pernambuco me proporcionou. Uma delas foi conhecer amigos incríveis, que pretendo levar comigo por toda a vida: Victor, Júlia, Thay, Irene, entre outros colegas e amigos maravilhosos. Vocês tornaram esse processo mais leve e mais saboroso. A universidade é também um espaço de camaradagem e de encontros.

Sou grato pelos projetos que a universidade me proporcionou — pelas pesquisas, consultorias, disciplinas e congressos. Ah, os congressos[...] que maravilha! O que dizer deles? Neles encontrei professores incríveis que me inspiraram, orientaram e incentivaram. Agradeço, em especial, ao meu orientador Hugo Menezes, que não é apenas um professor, mas um educador repleto de afeto e competência. Obrigado por não desistir de mim. Também agradeço aos muitos professores incríveis que cruzaram meu caminho: Leonardos Esteves, Antonio Motta, Ana Cláudia, Roberta, Tatiane Moura... Tanta gente admirável! Agradeço ainda ao professor José Alves de Freitas Neto — obrigado pela coragem que me inspirou.

Agradeço aos meus familiares, que me suportaram com tanto amor e possuem essa impressionante capacidade de gostar de mim *apesar de mim* — e também *por causa de mim*. Agradeço à minha mãe, Roberta Virgínia Rose Pessôa. Seu filho conseguiu concluir um importante ciclo. Espero que esteja orgulhosa de mim aí no céu. Ao meu pai, Alexandre Tavares: agradeço pelos conselhos e pelas conversas maravilhosas. Te amo, pai. Aos meus avós, principalmente minha avó Lúcia e meu avô Antônio: pensei em tantas coisas... São tantas memórias — entre elas, o senhor me levando para a escola. É indescritível o que sinto por vocês. Não cabe no peito. Agradeço também ao meu avô Vicente, que me inspirou a estudar e a fazer o mestrado. Foi ele quem me estimulou a criar perspectivas sobre o futuro. Te amo, vô.

À minha irmã Yanka, por ser minha parceira em tudo, inclusive nos momentos mais delicados: meu amor, meu farol. Vai ser tudo pra nós. Sem você, eu não seria eu. Te amo, meu irmão Luan. Minha gratidão também à minha mãe do coração, Karoline. Agradeço aos meus irmãos Júlio, João, Emmanuel, à tia Cris, a Dennis, Thayná [...]. Ao meu companheiro de todas as horas Gabriel Teixeira, Gratidão! Tenho muito a agradecer. Finalizar esse ciclo é encher o peito de gratidão. É agradecer — e ter o que agradecer. É abraçar e agradecer.

“A melhor maneira que a gente tem de fazer possível amanhã alguma coisa que não é possível de ser feita hoje, é fazer hoje aquilo que hoje pode ser feito. Mas se eu não fizer hoje o que hoje pode ser feito e tentar fazer hoje o que hoje não pode ser feito, dificilmente eu faço amanhã o que hoje também não pude fazer”.

(Paulo Freire)

## RESUMO

Esta dissertação investiga a presença, organização e crescente visibilidade dos blocos de samba no Carnaval de Olinda, Pernambuco, sob uma perspectiva antropológica. Contrastando com o processo de declínio das escolas de samba no Recife, o estudo busca compreender como essas agremiações olindenses constroem identidades, ocupam espaços e enfrentam tensões simbólicas e políticas na dinâmica festiva. A pesquisa, de cunho etnográfico, fundamenta-se em observação participante, entrevistas com carnavalescos, mestres de bateria, presidentes de blocos e representantes de escolas de samba, além de registro de ensaios e desfiles realizados durante o Carnaval de 2024. O trabalho destaca a importância dos blocos de samba como expressões legítimas da diversidade cultural de Olinda, questionando a narrativa oficial do Carnaval local. Ao mobilizar conceitos como ritual, memória e comunidade, o estudo evidencia como o samba, ainda pouco valorizado institucionalmente, desempenha papel fundamental na construção das identidades urbanas, nas disputas por reconhecimento cultural e no exercício da cidadania festiva.

**Palavras-chave:** Carnaval de Olinda; Blocos de Samba; Festa.

## ABSTRACT

This dissertation investigates the presence, organization, and growing visibility of samba blocos in the Carnival of Olinda, Pernambuco, from an anthropological perspective. In contrast to the decline of samba schools in Recife, the study seeks to understand how these associations in Olinda construct identities, occupy public spaces, and navigate symbolic and political tensions within the festive dynamic. Based on an ethnographic approach, the research relies on participant observation, interviews with carnival organizers, drum masters, bloco leaders, and representatives of samba schools, as well as records of rehearsals and parades held during the 2024 Carnival. The study highlights the importance of samba blocos as legitimate expressions of Olinda's cultural diversity, challenging the official narrative of the local Carnival. By mobilizing concepts such as ritual, memory and community, the dissertation demonstrates that samba, still institutionally undervalued, plays a key role in the construction of urban identities, in the struggle for cultural recognition, and in the exercise of festive citizenship.

**keywords:** Carnival of Olinda; Samba Blocos; Festivity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Ensaio do Maracatu Nação Camaleão, 1995.	<b>21</b>
<b>Figura 2</b> - Roberta Pessoa no primeiro desfile do Bloco Samba Soul Delas, 2013.	<b>24</b>
<b>Figura 3</b> - Primeiros ensaios do Bloco Samba Soul Delas para o Carnaval de 2014.	<b>24</b>
<b>Figura 4</b> - Yanka Pessoa à frente da bateria do Bloco Samba Soul Delas, Carnaval de 2024.	<b>46</b>
<b>Figura 5</b> - Desfile do Bloco Samba Soul Delas, na segunda-feira de Carnaval.	<b>52</b>
<b>Figura 6</b> - Entrevista com os diretores do Patusco.	<b>53</b>
<b>Figura 7</b> - Desfile do Bloco Sombatuki no sábado de Carnaval 2024.	<b>55</b>
<b>Figura 8</b> - Integrante do Bloco Tambores d’Saia desfilando no Carnaval 2024.	<b>56</b>
<b>Figura 9</b> - Encerramento do desfile do Bloco Samba Soul Delas, Carnaval de 2024.	<b>57</b>
<b>Figura 10</b> - Estandartes dos blocos de samba no Carnaval de Olinda 2024.	<b>59</b>
<b>Figura 11</b> - Desfile do D’Breck no Carnaval de 2024.	<b>60</b>
<b>Figura 12</b> - Pedido de casamento em meio ao desfile do Bloco Samba Soul Delas.	<b>68</b>
<b>Figura 13</b> - Encontro na Laje: Preparativos de Carnaval.	<b>73</b>
<b>Figura 14</b> - Print de tela tirado do aplicativo "PE no Carnaval" para identificar a Troça Carnavalesca Pitombeira dos Quatro Cantos.	<b>78</b>
<b>Figura 15</b> - Final da oficina do Bloco Samba Soul Delas, janeiro de 2024.	<b>79</b>
<b>Figura 16</b> - Entrevista com José Ataíde, Aneide Santana e outros carnavalescos no Arquivo Público de Olinda, realizada em janeiro de 2024.	<b>92</b>
<b>Figura 17</b> - Relíquias da Escola de Samba do Zé.	<b>99</b>
<b>Figura 18</b> - Visita da Cantora Alcione à sede da Escola de Samba Preto Velho.	<b>106</b>
<b>Figura 19</b> - Encontro com diretores da Escola de Samba Oriente.	<b>110</b>
<b>Figura 20</b> - Um dos Sambas Enredos da Escola Oriente.	<b>111</b>
<b>Figura 21</b> - Alegorias da Escola de Samba Oriente no Carnaval da década de 80.	<b>112</b>
<b>Figura 22</b> - Arrastão do G. R. E. Preto Velho em Janeiro de 2024.	<b>113</b>
<b>Figura 23</b> - Workshop do Samba Soul Delas.	<b>120</b>
<b>Figura 24</b> - Azul da Alma: O Brilho do Samba Soul Delas no Carnaval 2024.	<b>122</b>
<b>Figura 25</b> - Marcinha, integrante do Bloco Samba Soul Delas.	<b>126</b>

<b>Figura 26</b> - Distância percorrida entre o local que se guarda os instrumentos e local do ensaio do Bloco Samba Soul Delas.	<b>127</b>
<b>Figura 27</b> - Ensaio registrado do Bloco Samba Soul Delas.	<b>132</b>
<b>Figura 28</b> - Ensaio da Bateria Auê.	<b>136</b>
<b>Figura 29</b> - Suporte do Arrastão do Samba Soul Delas.	<b>138</b>
<b>Figura 30</b> - Arrastão do Samba Soul Delas em janeiro de 2024.	<b>140</b>
<b>Figura 31</b> - Márcia Melo: estreia no Samba Soul Delas.	<b>142</b>
<b>Figura 32</b> - Ensaio do Bloco Fábrica de Samba.	<b>144</b>
<b>Figura 33</b> - Trajeto tradicional do Bloco Samba Soul Delas no Carnaval de 2024.	<b>152</b>
<b>Figura 34</b> - Samba Soul Delas se aproxima dos Quatro Cantos de Olinda no Carnaval de 2024.	<b>154</b>

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> - Atividades realizadas, quantidade e períodos.	<b>30</b>
<b>Tabela 2</b> - Entrevistas com figuras relevantes, Mestres e Líderes de Bateria, e Representantes de agremiações de samba.	<b>33</b>
<b>Tabela 3</b> - Blocos de samba em Olinda catalogados no Carnaval de 2024.	<b>65</b>
<b>Tabela 4</b> - Agremiações que compõem a ACASO.	<b>87</b>
<b>Tabela 5</b> - Total de agremiações de samba relatadas nas entrevistas em janeiro de 2024.	<b>88</b>
<b>Tabela 6</b> - Agremiações de samba citadas no livro <i>Olinda, Carnaval e Povo: 1900 - 1981</i> (Melo, 1982).	<b>94</b>

## **LISTA DE ABREVIACÕES**

ACASO – Associação Carnavalesca de Samba de Olinda

CCM – Clube Carnavalesco Misto

FUNCULTURA – Fundo de Cultura de Pernambuco

G.A.M.C. – Grupo Anárquico Místico Carnavalesco

G.R.E.S. – Grêmio Recreativo Escola de Samba

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LGBT+ – Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transgêneros. O "+" indica que a sigla é flexível e inclui outras identidades não listadas explicitamente.

PMO – Prefeitura Municipal de Olinda

SEPAC – Secretaria de Patrimônio e Cultura de Olinda

SODECA – Sociedade de Defesa da Cidade Alta

SSD – Samba Soul Delas

T.C.M. – Troça Carnavalesca Mista

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

ZEPC – Zona Especial de Proteção do Patrimônio Cultural

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1 O contexto: Olinda cidade-Carnaval.....	14
1.2 Um debate antropológico sobre o samba: impulsos e objetivos.....	17
1.3 O Carnaval em Olinda: um pesquisador implicado.....	20
1.4 A pesquisa segue o samba nas ladeiras: aspectos metodológicos.....	26
1.5 E a Antropologia com isso? Bases conceituais.....	34
<b>2 O MAPEAMENTO DOS BLOCOS DE SAMBA EM OLINDA.....</b>	<b>47</b>
2.1 O que é um bloco de samba?.....	51
2.2 Um mestre de bateria entre tantos mestres.....	70
2.3 O Carnaval do samba em Olinda.....	76
2.4 Histórias e memórias do samba em Olinda.....	89
2.5 As relações entre as escolas de samba e os blocos de samba em Olinda.....	102
<b>3 NOS BASTIDORES DO SAMBA: ENSAIOS E EXPERIÊNCIAS EM CAMPO.....</b>	<b>115</b>
3.1 Por dentro do bloco: os bastidores do Samba Soul Delas.....	115
3.2 Cenas de bastidores: a pesquisa em um ensaio.....	123
3.3 Arrastões e desfiles.....	136
3.4 Carnaval de 2024: o tempo da explosão.....	150
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>158</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>161</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação investiga a presença e o crescimento dos blocos de samba no Carnaval de Olinda, um fenômeno que contrasta com o declínio das escolas de samba no Recife. A pesquisa busca compreender como essas agremiações se organizam, ocupam espaços e constroem identidades dentro da festa, considerando tanto a perspectiva dos fazedores quanto às tensões que envolvem essa manifestação cultural.

A crescente visibilidade dos blocos de samba não ocorre sem tensões. A disputa por territórios e horários na festa tem gerado conflitos com órgãos públicos e outras expressões carnavalescas, evidenciando disputas simbólicas e materiais pelo direito à cidade. Um exemplo significativo é a atuação do Ministério Público, que, nos últimos anos, tem mediado embates entre blocos, moradores e gestores públicos, tornando-se um elemento central na regulamentação da festa. Além disso, minha participação como pesquisador, no Inventário do Carnaval Popular de Olinda<sup>1</sup> contribuiu para a documentação e compreensão dessas dinâmicas, fornecendo subsídios etnográficos essenciais para esta pesquisa.

### 1.1 O contexto: Olinda cidade-Carnaval

Olinda, localizada no estado de Pernambuco, é reconhecida como um dos mais importantes patrimônios culturais do Brasil. Antiga capital do estado, a cidade possui atualmente uma população de 349.976 habitantes, segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2022). Com mais de 30 bairros, Olinda se destaca como o município pernambucano com maior densidade populacional.

Muitos de seus moradores a consideram uma cidade-dormitório, já que é comum trabalharem em municípios vizinhos, especialmente na capital, Recife. Essa percepção se fundamenta nas funções atribuídas a Olinda no contexto do espaço metropolitano, que evidenciam sua inviabilidade para o desenvolvimento econômico em setores como agricultura, indústria ou comércio, devido à sua localização central na metrópole, suas limitações físicas e a especialização do Recife nessas atividades (Bacelar, 2019).

---

<sup>1</sup> Sou pesquisador integrante da equipe do Inventário do Carnaval Popular de Olinda, projeto coordenado pela União dos Afoxés de Pernambuco e patrocinado pelo Funcultura. O inventário tem como objetivo identificar, descrever e sistematizar os elementos constitutivos do Carnaval de rua da cidade, compreendido como uma celebração coletiva que se manifesta principalmente nos cortejos e nas ações de agremiações carnavalescas populares. No âmbito da pesquisa, sou responsável pelo levantamento, registro e análise dos grupos de samba e dos grupos percussivos, realizando entrevistas, registros fotográficos e o preenchimento dos formulários do Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), com atenção especial às formas de expressão, aos saberes e aos agentes ligados ao samba e à percussão no Carnaval olindense.

Diante disso, nos anos 70 foi instituído um Plano Municipal de Olinda (PMO, 1972) propondo que o município se concentre no turismo cultural como principal alternativa de desenvolvimento econômico, aproveitando seus recursos históricos e culturais. As diretrizes incluem transformar Olinda em um centro turístico e cultural, promovendo atividades geradoras de renda, além de consolidá-la como área residencial e de recreação. Entre as medidas sugeridas estão a valorização do Sítio Histórico, a aplicação de restrições ao uso do solo e a reorganização do sistema viário, visando facilitar o acesso e dinamizar o turismo cultural (Bacelar, 2019).

A proposta reconhece o turismo como a principal atividade econômica futura, capaz de financiar a conservação da cidade alta, alinhando-se a matérias jornalísticas da época que reforçam a urgência de priorizar essa estratégia.

Olinda é amplamente reconhecida como um bem patrimonial de importância mundial, tendo sido tombada como patrimônio nacional em 1968 e, posteriormente, elevada ao status de Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO em 1982. A conservação do Sítio Histórico, com suas colinas, vegetação, traçado urbano, praças, largos, igrejas, conventos e casario, é vista como essencial por diferentes atores, incluindo autoridades governamentais e diversas organizações da sociedade (Harchambois; Pontual, 2007). Suas ladeiras íngremes, casarios coloridos e igrejas barrocas compõem um cenário único e encantador. Conforme descrito por Harchambois e Pontual (2007):

O casario do sítio histórico, constituído por ruas inteiras que preservam os traçados originais, é o acervo mais importante da arquitetura colonial de Pernambuco. Em outubro de 2005, Olinda foi nomeada como a Capital Brasileira da Cultura do ano 2006, título concedido pela primeira vez a uma cidade do Brasil (Harchambois; Pontual, 2007, p. 2).

Além disso, Harchambois e Pontual (2007) mencionam o Plano Diretor de Olinda, que tem como um de seus objetivos a conservação urbana, com foco na preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade. Criado em 2004, o Plano destaca que o Sítio Histórico de Olinda é um dos poucos recursos com potencial para impulsionar o desenvolvimento do município. Por essa razão, foi classificado como uma Zona Especial de Proteção do Patrimônio Cultural (ZEPC), o que determina sua preservação de acordo com os padrões internacionais, sem alterações significativas que comprometam suas características originais.

Olinda é uma cidade de múltiplas camadas, onde a riqueza do patrimônio histórico e cultural convive com uma ampla gama de bairros. Embora a Cidade Alta, com seu centro histórico tombado como Patrimônio da Humanidade, seja o cartão-postal mais conhecido,

grande parte da população reside em bairros periféricos que também desempenham um papel fundamental na dinâmica cultural da cidade. O Carnaval de Olinda reflete essa complexidade, reunindo diferentes grupos sociais e expressões que vão além dos limites do Sítio Histórico. Dessa forma, convém destacar que o centro histórico, conhecido como Cidade Alta de Olinda, não representa a totalidade da cidade, mas constitui uma parte significativa de sua identidade, sem, contudo, ser um elemento reducionista da complexidade urbana olindense.

Além disso, a cidade é um espaço vivo de criação cultural, onde tradições populares se reinventam e dialogam com novas expressões artísticas. Por conta disso, vale enfatizar que Olinda abriga um dos carnavais mais importantes e emblemáticos do Brasil. Reconhecido por ser uma festa de rua, o Carnaval de Olinda se distingue pela riqueza de suas manifestações populares, como os blocos de rua, troças carnavalescas, bonecos gigantes e muito frevo. Essa riqueza, atrai milhares de turistas todos os anos, consolidando a cidade como um dos principais polos de festividade cultural do país.

Entretanto, ao aprofundar o olhar sobre o Carnaval de Olinda, percebo que ele transcende as imagens tradicionais e as narrativas amplamente difundidas que o associam quase exclusivamente ao frevo e às suas agremiações. Enquanto pesquisador, busco explorar as camadas menos evidentes dessa festa, valorizando expressões que, embora ofuscadas pela mídia e pelo imaginário popular, possuem significados profundos e representatividade para a cultura local. Essa escolha reflete um compromisso em evidenciar outras vozes e manifestações que também compõem a pluralidade carnavalesca de Olinda, como o samba, cuja presença nas ladeiras históricas é viva e indispensável para entender a totalidade desse fenômeno cultural.

Sendo assim, o Carnaval de Olinda, frequentemente associado às agremiações de frevo que descem pelas ruas históricas, é muito mais do que a imagem propagada pela mídia. Essa visão, que exalta o som contagiante das orquestras de metais e a multidão de foliões, é usada para promover um Carnaval que se diz democrático e popular (Menezes Neto, 2024). No entanto, Olinda abriga diversos carnavais, incluindo aquele que pulsa ao ritmo do samba. Embora menos visível, o Carnaval do samba atrai milhares de pessoas que se envolvem com blocos e escolas de samba, desfilando com entusiasmo pelas ladeiras do centro histórico olindense. Ano após ano, a força do samba se manifesta com baterias bem ensaiadas, puxadores de samba energéticos e multidões que seguem os carros de som, cantando a plenos pulmões.

O Carnaval de Olinda em 2024 revela uma dinâmica surpreendente em relação ao samba. Diferente da narrativa histórica linear que sugere o declínio das escolas de samba em

Recife (Menezes Neto, 2024), os blocos de samba em Olinda continuam a crescer e a se fortalecer. Esta análise propõe um rompimento com a lógica histórica tradicional, ao invés de percorrer um caminho que busca explicações no passado para compreender o presente, enfocamos o agora, a vivência de 2024, quando os blocos de samba de Olinda estão presentes, fortes e em plena expansão. Enquanto as escolas de samba de Recife enfrentam dificuldades objetivas para sobreviver, em Olinda, o samba se reinventa a cada Carnaval, com novos blocos surgindo e se consolidando. Essa disparidade entre Recife e Olinda pode ser vista como um reflexo das diferentes formas de vivência e organização do samba nas duas cidades.

Ao adotar uma abordagem antropológica, focada no presente e no aqui e agora, podemos compreender que o samba em Olinda não é apenas uma manifestação cultural que resiste ao tempo, mas sim uma expressão que se adapta e se transforma. O Carnaval de Olinda, neste contexto, oferece um cenário rico para essa análise, onde os blocos de samba desempenham um papel central na organização da festa e na interação dos brincantes.

## **1.2 Um debate antropológico sobre o samba: impulsos e objetivos**

Este trabalho não é, portanto, uma tentativa de elaborar uma história dos blocos de samba em Olinda. Na verdade, ele está comprometido com a disrupção historiográfica das agremiações de samba. Não quero propor uma linearidade sobre a presença do samba no Carnaval de Olinda, pois fazer isso é apenas reiterar as mesmas lógicas acerca do acompanhamento das agremiações de samba no Carnaval pernambucano. Uma dessas lógicas, muito bem analisada por Menezes Neto (2024), traz à tona a presença das escolas de samba no Carnaval do Recife como uma irrupção, e por isso, digna de perseguição por parte de alguns setores intelectuais e políticos dessa cidade. Parte dessa resistência ao samba se materializa no corte de subsídios para essas escolas, na diminuição do número de escolas ao longo dos anos e no desprestígio de várias formas possíveis (Menezes Neto, 2024).

Poucos trabalhos antropológicos refletem acerca da presença das escolas de samba em Pernambuco, logo, minhas análises ancoram-se nos trabalhos do já citado Hugo Menezes Neto (2011, 2014, 2016, 2018, 2020, 2024), orientador desta pesquisa, que foca na falta de protagonismo de tais agremiações, inscritas nas disputas simbólicas entre o frevo e o samba. Tal disputa não permitiu que os mediadores intelectuais e gestores públicos da segunda metade do século XX percebessem a complexidade das escolas, entendendo-as como “invasoras cariocas”, “caricatura” do Carnaval do Rio de Janeiro, expressões alheias ao “repertório tradicional carnavalesco pernambucano”, tal qual o frevo. A reflexão de Menezes Neto pauta o jogo simbólico de aproximação e distanciamento entre o Carnaval de

Pernambuco e do Rio de Janeiro, por meio do debate público sobre a relação entre escolas de samba e o frevo, emblemas desses dois carnavais modelares. Menezes Neto (2024), sugere que a “batalha frevo-samba”<sup>2</sup> constitui uma importante dimensão da noção de pernambucanidade, apresentando o frevo como representante legítimo da “cultura pernambucana” e o samba, com suas escolas, como oposto em suas características fundamentais, tidas como inimigas, invasoras e impuras.

O frevo, ao longo do século XX, tornou-se o emblema maior no Carnaval do Recife, assim como no Carnaval de Olinda. A política pública cultural fomenta e prioriza o frevo (Esteves, 2022). Frevo este que foi registrado no Livro das Formas de Expressão como Bem Cultural de Natureza Imaterial pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional-IPHAN e, em 2012, incluído na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO (Esteves, 2022, p. 66-67). Além disso, Olinda foi declarada Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO em 1982 e a primeira Capital Brasileira da Cultura em 2006 (Olinda, 2016).

Há um repertório simbólico e uma cadeia produtiva relacionada ao frevo que devem ser reconhecidas em sua importância. Olinda é frevo; seu Carnaval é lembrado pelas orquestras e pela multidão em êxtase. Atualmente, o Carnaval de Olinda vem sendo objeto de pesquisa e documentação com vistas ao reconhecimento oficial de seu valor como patrimônio imaterial, processo que inclui o levantamento de seus diversos elementos constitutivos, como o próprio frevo.

Embora sem a mesma visibilidade, o samba faz parte dessa que é uma das maiores e mais conhecidas festas públicas do Brasil. Esta dissertação, portanto, intenta discutir a experiência do samba, seus grupos (para além das escolas) e fazedores, no Carnaval de Olinda, a organização e dinâmica de suas agremiações. Como desdobramento outras perguntas norteiam os movimentos analíticos: como os sambistas de Olinda contam a história do samba na cidade? Quais as memórias e narrativas destacam quem vive o “Carnaval do samba” em Olinda? Esta pesquisa pretende investigar as bordas, as margens, ou seja, significa investigar elementos menos visíveis, grupos que não recebem tanta atenção, mas que são igualmente importantes para compreender a dinâmica completa do fenômeno carnavalesco olindense. Os blocos de samba são feitos por quem? Onde estão? Seus protagonistas são olindenses? Há diferença entre o Carnaval das escolas de samba e o Carnaval dos blocos de

---

<sup>2</sup> Segundo o autor, essa expressão foi proposta pela antropóloga e folclorista Katarina Real que já na década de 1960 refletia sobre a celeuma pública entre frevo e samba que envolvia muitos agentes, dentre eles intelectuais locais, gestores públicos e sambistas.

samba em Olinda? Por fim, o intuito mais expressivo é a compreensão antropológica do Carnaval de Olinda a partir da lente do samba que também o forja como festa diversa e democrática.

O estudo sobre a experiência dos blocos de samba no Carnaval de Olinda se revela fundamental no cenário atual, considerando a escassez de pesquisas que abordem essa manifestação cultural de maneira detalhada e sistemática. A literatura antropológica existente especificamente sobre o Carnaval de Olinda possui poucas referências<sup>3</sup> diante da grandiosidade dessa festa e seu potencial para ser objeto de estudo. Não há estudos sobre as agremiações de samba e suas contribuições para a diversidade cultural da cidade. Além disso, não há estudos que explorem as dinâmicas sociais, culturais e políticas que envolvem essas agremiações e seus membros. Diante dessa lacuna, parece importante compreender a crescente visibilidade e presença dos blocos de samba, uma vez que se trata de uma modalidade em ascensão e cuja presença, vista como concorrência ao frevo, gera tensões. Essa questão, inclusive, tem sido, até 2025, objeto de discussão no Ministério Público, evidenciando a existência de conflitos e debates em torno da participação dessas agremiações no cenário carnavalesco de Olinda. Assim, investigar o que essas dinâmicas revelam sobre o social contribui para um entendimento mais amplo e crítico do papel das agremiações de samba no Carnaval olindense.

Com base na lacuna identificada no estado da arte sobre os blocos de samba no Carnaval de Olinda, meu problema de pesquisa passa também por apresentar a dinâmica desses grupos, por compreender o “processo ritual dos desfiles” (Cavalcanti, 2006) desses blocos. Estou chamando de “ritual dos desfiles” também o período de preparação, que inclui atividades como a confecção e reforma de fantasias e adereços, ensaios, arrastões dos blocos, prévias carnavalescas, oficinas, e as relações das agremiações de samba com o poder público, baseando-me nessa categoria conforme proposta por Cavalcanti (2006). A partir das referências teóricas de Roberto DaMatta (1997) e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

---

<sup>3</sup> Ester Monteiro (2010) analisou as relações e concepções de gênero no contexto dos afoxés da região metropolitana do Recife, com destaque para o Afoxé Alafin Oyó de Olinda, por meio de observação participante. Gabriella Silva de Souza (2014), em *Ao som do Ijexá: Afirmção Política e Expressão Religiosa nos Afoxés de Olinda e Recife - PE*, explorou a expressão da cultura negra em Pernambuco, destacando o papel do Afoxé na construção identitária e ressignificação cultural. Maximiliano Wanderley Carneiro da Cunha (2009), em sua tese sobre os maracatus nação, analisou a performance e a diáspora africana, enfatizando a Noite dos Tambores Silenciosos. Karla Danielle Santos de Oliveira (2015) investigou as sedes de agremiações carnavalescas, como o Clube de Alegorias e Críticas o Homem da Meia Noite e a Troça Carnavalesca Mista Cariri Olindense, como espaços essenciais para a produção dos carnavais. Por fim, Eduardo Pinheiro Sarmento (2010) analisou a patrimonialização do frevo pernambucano, destacando os desafios e impactos sociais e culturais desse processo, especialmente em Olinda.

(2006), o estudo busca explorar como o ritual dos desfiles dos blocos expressa e revela aspectos significativos da festa e da vida social.

O Carnaval, como fenômeno cultural e ritual, desempenha um papel crucial na construção e na manifestação das identidades coletivas e individuais, articulando elementos de ordem e desordem, celebração e contestação. Nesse contexto, os blocos de samba emergem como manifestações que, embora menos exploradas academicamente, desempenham um papel fundamental na complexidade social do Carnaval de Olinda. Dessa forma, proponho investigar de que maneira os rituais de desfile dos blocos de samba se relacionam com dinâmicas sociais, culturais e políticas no Carnaval de Olinda, buscando compreender como essas manifestações podem contribuir para processos de construção e representação da identidade local. Desse modo, busco acrescentar para a compreensão dessas questões, sem a pretensão de esgotá-las.

Para analisar essa experiência festiva mapeei as agremiações de samba da cidade, investigando suas histórias e a dinâmica de preparação para os desfiles, e desafios enfrentados, especialmente no que se refere à visibilidade e ao reconhecimento cultural que recebem. Ademais, a pesquisa apreendeu registros de memórias e narrativas dos sambistas, fazendo com que suas vozes fossem ouvidas e suas experiências festivas no Carnaval de Olinda devidamente documentadas, o que contribui para um entendimento mais profundo da história e da vivência do samba na cidade.

### **1.3 O Carnaval em Olinda: um pesquisador implicado**

Sou um brincante do Carnaval, especialmente do Carnaval de Olinda. Nascido nessa cidade em 1996, minha relação com o Carnaval é profunda e pessoal. Minha avó, nascida nos anos 1950, foi comerciante durante os anos 1980, 1990 e início dos anos 2000, vivenciando de perto a dinâmica das festividades. Já minha mãe, Roberta Pessôa, de 1974, cantava em um maracatu no final da década de 1990, antes de fundar um bloco de samba em 2012.

**Figura 1** - Ensaio do Maracatu Nação Camaleão, 1995.



**Legenda:** Registro de um ensaio do Maracatu Nação Camaleão, realizado em 1995. Ao centro da imagem, com a mão na cintura e em perfil, está Roberta Pessoa — uma das cantoras do grupo. A fotografia revela parte do coletivo que ajudou a construir a trajetória do Camaleão, ainda que muitos nomes presentes na imagem permaneçam não identificados.

**Fonte:** Acervo pessoal do autor, 2024.

Essas raízes familiares me conectam diretamente ao famoso Carnaval de rua da cidade, tornando essa festividade um elemento central na construção da minha subjetividade e das dimensões mais íntimas da minha vida.

Essa vivência familiar, marcada por expressões de afeto, música e intensa participação nas festividades, me insere desde cedo em uma cultura de celebração. O Carnaval, nesse contexto, adquire um valor especial: não apenas como uma manifestação cultural da cidade, mas como um verdadeiro ritual de expressão pessoal e compartilhamento de alegria, no qual posso vivenciar plenamente a minha relação com o mundo.

O Carnaval é muito mais do que uma festa; é um espaço de criação de identidades. Quando afirmo que "o Carnaval é feito por mim e o Carnaval me faz," estou reconhecendo a relação profunda e transformadora entre quem eu sou e o que o Carnaval representa. Nesse encontro, eu não sou apenas um brincante ou um folião, mas também sou moldado pelas experiências que essa celebração proporciona, um reflexo das possibilidades de ser que o Carnaval de Olinda me revelou.

Acredito que o Carnaval constrói sujeitos, permitindo que identidades sejam exploradas. Essa celebração não é apenas um palco para a alegria e a festa; é um espaço onde experimentamos novas formas de ser, onde as expressões individuais encontram um terreno fértil para florescer. Acredito ainda que no Carnaval, as máscaras não são usadas para esconder quem somos, mas para revelar camadas de nossas identidades que muitas vezes ficam ocultas no cotidiano.

Permitam-me compartilhar uma experiência que ilustra essa transformação pessoal: foi no Carnaval de Olinda, na rua 13 de Maio, no Sítio Histórico de Olinda, conhecida rua LGBT+ da festa, que dei meu primeiro beijo gay. Esse momento, cercado pela música, pelos ritmos e pela multidão carnavalesca, representou um ponto de virada na minha vida. A partir dali, passei a me entender como um homem cis gay. Naquele beijo, o Carnaval me ofereceu a liberdade e a coragem para reconhecer e aceitar minha própria orientação sexual em um espaço onde todos estavam conectados.

O Carnaval de Olinda foi o cenário que me permitiu não só viver esse momento significativo, mas também me perceber como parte de algo maior, um coletivo de corpos, desejos e afetos que se misturam e se transformam. Ao construir o Carnaval com minha presença, minha dança e meu canto, eu também fui construído por ele, descobrindo quem eu sou e reconhecendo a legitimidade da minha existência e do meu desejo. Essa vivência me mostrou que o Carnaval é um território de liberdade, onde o eu pode ser reinventado, afirmado e celebrado em sua totalidade. Assim, eu construo o Carnaval e o Carnaval me constrói, em um movimento contínuo de trocas e descobertas. Foi nesse espaço único de Olinda que encontrei uma nova versão de mim mesmo, uma versão que continua a evoluir a cada Carnaval. O Carnaval, portanto, é não só uma festa, mas também uma força que nos faz e refaz, que nos transforma em sujeitos mais autênticos e conscientes de quem realmente somos.

Na minha infância, no início dos anos 2000, cresci no Sítio Histórico de Olinda e guardo memórias vívidas de Alceu Valença<sup>4</sup> caminhando pelas ladeiras e realizando shows em seu casarão. Um episódio marcante foi quando meu avô, alcoolizado, atendeu ao meu desejo de assistir a um show de Alceu<sup>5</sup>. Naquela noite, o cantor estava vestido como o Príncipe

---

<sup>4</sup> Alceu Valença é um renomado cantor, compositor e cineasta brasileiro, nascido em Pernambuco, conhecido por sua contribuição à música nordestina, especialmente ao frevo, forró e maracatu.

<sup>5</sup> Meu avô, com um bolso rasgado, deixou cair todo o dinheiro acumulado pela minha avó pelas ladeiras. Embora eu não entendesse a importância do dinheiro caindo, o que me importava era ver o show de Alceu. Minha avó, por outro lado, ficou enfurecida.

Maurício de Nassau<sup>6</sup>. Lembro de Mestre Salustiano<sup>7</sup> tocando sua rabeca no bar da minha avó durante a Quarta do Bode<sup>8</sup>, acompanhado por um grupo de pessoas envolvidas nas artes e saboreando comidas típicas. Lembro ainda que Dona Aurinha do Coco<sup>9</sup> encantava a todos com sua voz belíssima: "Rala coco chegou com Aurinha, hoje a festa não vai mais ter fim." Também recordo Sílvio Botelho<sup>10</sup> confeccionando os bonecos gigantes, e eu "espiando" pela brecha da porta até que "tio" Silvio me permitisse entrar e ficar com ele. Essas lembranças são queridas e formam um rico panorama da minha relação com o Carnaval.

A partir de maio de 2011, nossos domingos deixaram de ser os mesmos, substituídos pelos ensaios do Bloco Sambadeiras, do qual a minha mãe passou a participar como cantora e minha irmã a tocar um instrumento percussivo. No ano de 2012, minha mãe fundou o Bloco Samba Soul Delas, sendo a presidente, minha irmã como assistente e eu como brincante/ajudante. A preparação para o Carnaval começou em março, envolvendo a escolha do tema, inscrições, confecção de instrumentos, reuniões com a prefeitura sobre locais para ensaio, questões de segurança e subsídios.

---

<sup>6</sup> Maurício de Nassau foi um príncipe holandês e governador do Brasil Holandês entre 1637 e 1644. Durante seu governo, promoveu o desenvolvimento econômico e cultural, incentivando a ciência e as artes no Brasil colonial, especialmente em Pernambuco.

<sup>7</sup> Mestre Salustiano foi um importante mestre de cultura popular pernambucana, reconhecido por seu trabalho como rabequeiro, dançarino e artista de maracatu rural e cavalo-marinho.

<sup>8</sup> Quarta do Bode foi um dia escolhido no bar da minha avó para fazer referência às comidas regionais nordestinas. Esses dias eram regados de boa culinária, e diferentes artistas da cultura popular se apresentavam no evento.

<sup>9</sup> Dona Aurinha do Coco é uma importante mestra da cultura popular pernambucana, conhecida por sua atuação como cantora e compositora de coco de roda.

<sup>10</sup> Sílvio Botelho é um renomado artista plástico pernambucano, reconhecido por sua criação e confecção de bonecos gigantes, símbolo do Carnaval de Olinda.

**Figura 2** - Roberta Pessoa no primeiro desfile do Bloco Samba Soul Delas, 2013.



**Fonte:** Deyse Montarroyos, 2013.

**Figura 3** - Primeiros ensaios do Bloco Samba Soul Delas para o Carnaval de 2014.



**Legenda:** O registro é um dos primeiros ensaios do Bloco Samba Soul Delas em preparação para o Carnaval de 2014. De camisas amarelas, aparecem algumas das integrantes do grupo. À esquerda, de camisa amarela, estou presente na imagem. Roberta Pessoa e Bethânia Maria — ambas da diretoria do bloco — estão de camisas azuis.

**Fonte:** Deyse Montarroyos, 2013.

Apesar do meu envolvimento com o Bloco Samba Soul Delas, minha preferência sempre foi voltada para as agremiações de frevo. Durante muito tempo, acreditei que os blocos e clubes de frevo representavam, de forma mais autêntica, a essência cultural do Carnaval de Olinda. Esse pensamento fazia com que eu enxergasse as agremiações de samba como menos legítimas ou menos representativas da identidade carnavalesca da cidade. No entanto, ao ingressar no curso de Ciências Sociais e começar a estudar o Carnaval sob uma perspectiva científica, compreendendo seus múltiplos significados sociais, comecei a questionar e desconstruir essa visão. Passei a reconhecer as agremiações de samba como parte importante da diversidade cultural e das dinâmicas sociais que compõem o Carnaval de Olinda.

A ideia inicial do meu projeto de mestrado surgiu quando participei do movimento Amor em Bloco, em outubro de 2022. Esse evento, a favor da Democracia e contra a candidatura de Jair Messias Bolsonaro, reuniu 70 agremiações, incluindo maracatus, blocos de samba, troças de frevo, clubes frevo, escolas de samba, afoxés e demais grupos. Esse envolvimento me levou a investigar como as agremiações carnavalescas se relacionam com a política. Se as agremiações estão se manifestando em um contexto eleitoral, não estariam também carregando mensagens políticas ou levantando bandeiras em seus desfiles?

Com a morte da minha mãe, Roberta Pessôa, em fevereiro de 2023, minha irmã assumiu um papel mais ativo como presidente do Bloco Samba Soul Delas. Como filho mais velho de Roberta e irmão mais velho, senti a necessidade de acompanhar mais de perto as atividades da minha irmã, movido por um senso de proteção e apoio em meio a esse momento delicado. Descobri que o bloco participou da criação da Associação Carnavalesca de Samba de Olinda (ACASO) e que a parte burocrática do Carnaval se tornou uma constante em nossa rotina. Essa participação me fez valorizar ainda mais o trabalho do Samba Soul Delas e perceber a rica presença de blocos e escolas de samba em Olinda.

Paralelamente, as orientações do meu orientador e minha participação nas reuniões para apoiar minha irmã, que representava o Samba Soul Delas, revelaram que a ideia de Olinda como a terra do frevo não era apenas uma percepção ingênua de criança. Essa visão parece ser uma construção que invisibiliza a presença das agremiações de samba (Menezes Neto, 2024). Por conta disso, decidi estudar as agremiações de samba de Olinda, mais especificamente a crescente presença dos blocos de samba no Carnaval de Olinda.

Por fim, refleti como a minha pesquisa influenciou pelo fato de eu ser brincante e tão próximo do Carnaval, especialmente por ser irmão da presidente do Bloco Samba Soul Delas. Essa reflexão está inserida em um debate mais amplo sobre a impossibilidade de uma completa neutralidade e imparcialidade do pesquisador. Todo o debate pós-estruturalista revela que a objetividade absoluta não existe, pois o pesquisador sempre está imerso nas relações que constrói com seu objeto de estudo. Nesse sentido, minha experiência como brincante e como irmão de uma das fazedoras do Carnaval de Olinda não é uma limitação, mas sim uma oportunidade de acessar camadas profundas e subjetivas desse universo. Assim, ser simultaneamente participante do Carnaval de rua em Olinda e irmão da presidente de um bloco me proporciona uma perspectiva valiosa e singular para explorar o tema de maneira mais rica e abrangente.

Minha trajetória enquanto pesquisador em Antropologia é guiada por um princípio ético que ultrapassa a mera coleta de dados ou produção de conhecimento. Como enfatiza Tim

Ingold (2019, p. 72), “o que impulsiona os antropólogos, em última instância, não é a demanda por conhecimento, mas uma ética do cuidado”. Esse pensamento ressoa profundamente com minha abordagem, pois acredito que a pesquisa em Antropologia deve priorizar o encontro com o outro, um encontro que é marcado pela escuta, pela abertura ao diálogo e pela disposição de aprender.

Não estou aqui para tratar os blocos de samba, seus integrantes e suas histórias como objetos de investigação, catalogando-os em categorias fixas ou delimitando-os por contextos predeterminados. Como nos lembra Ingold (2019, p. 72), “nós nos importamos ao torná-los presentes, para que eles possam dialogar conosco e nós possamos aprender com eles”. É nesse espaço de troca e aprendizado mútuo que se fundamenta minha metodologia: tornar o outro presente, dar-lhe voz e, juntos, construir compreensões mais profundas sobre o Carnaval de Olinda.

Minha pesquisa parte da premissa de que a Antropologia não é um espelho que reflete o mundo tal como ele é, mas uma prática que se compromete a ir além da mera descrição ou análise. Nas palavras de Ingold (2019, p. 71), “[...] a Antropologia não precisa se comprometer apenas com a descrição e a análise das coisas como elas são”. Inspirado por essa máxima, busco não apenas descrever o universo festivo do samba em Olinda, mas também vivenciá-lo de dentro, inserindo-me nas dinâmicas e experiências dos brincantes, mestres e agremiações carnavalescas.

#### **1.4 A pesquisa segue o samba nas ladeiras: aspectos metodológicos**

O que me move é o desejo de "entrar na pele do Carnaval de Olinda", conforme sugere Ingold (2019, p. 66), de conhecê-lo por dentro e aprender com a observação atenta e engajada. Acredito que essa abordagem me permitirá compreender melhor os entrelaçamentos de vidas e práticas que se manifestam nesse contexto festivo. Como aponta Ingold, “os economistas estudam o mercado, os teólogos a Igreja, mas os antropólogos demonstram como o mercado e a Igreja se interpenetram na experiência de um povo” (Ingold, 2019, p. 66). Essa unidade da experiência, que conecta o singular ao coletivo, o vivido ao imaginado, é o que fundamenta meu compromisso com uma Antropologia relacional e integrativa.

Seguindo essa perspectiva, minha metodologia combina técnicas clássicas da Antropologia, como a observação participante e as entrevistas em profundidade, com uma abordagem sensível às narrativas e experiências daqueles que fazem o samba acontecer. Minha intenção foi caminhar ao lado dessas pessoas, como um caçador que se move pela

paisagem da experiência humana (Ingold, 2019, p. 66), atento aos rastros, sons, cores e sentidos que constituem o Carnaval.

Dessa forma, não ambiciono “reduzir todas as coisas a dados nem converter esses dados em produtos” (Ingold, 2019, p. 72). Minha pesquisa, ao contrário, está comprometida com a valorização das histórias, memórias e práticas que dão vida ao samba em Olinda, entendendo-o como parte de uma paisagem maior, que entrelaça vidas, sonhos e significados. É nesse entrelaçamento que busco aprender, construir e compartilhar conhecimento.

Entendo que a etnografia não é apenas uma técnica de condensação da vida dos outros em relatos, como bem define Tim Ingold (2019, p. 62-63). Embora essa prática de retratar contextos com sensibilidade e riqueza de detalhes seja admirável, não desejo me limitar a permanecer nos bastidores ou ocultar minha própria presença no campo. Como antropólogo, acredito que é essencial reconhecer o caráter dialógico e transformador da experiência etnográfica, onde minhas vivências e as daqueles que participam do meu estudo se entrelaçam.

Baseio minha pesquisa no cuidado ético de prestar atenção ao mundo em ação. Essa atenção envolve observar movimentos, escutar sons e perceber como a vida acontece no Carnaval de Olinda, particularmente nos blocos de samba. Seguindo Ingold (2019, p. 17), busco “flagrar o mundo em ação”, capturando não apenas os eventos que marcam o Carnaval, mas também os fluxos, interações e experiências que emergem em cada ensaio, desfile e celebração.

Entendo que minha tarefa como pesquisador não é falar em nome daqueles com quem aprendo, mas sim especular a partir do que suas experiências me ensinam. Como aponta Ingold (2019, p. 63), “não devemos falar em nome dos nossos professores. Falamos com os nossos corações e mentes, não com os deles”. Assim, o que trago aqui é fruto do diálogo e da convivência com os blocos de samba, mas também da reflexão que essa convivência inspira em mim. Isso significa reconhecer que minha pesquisa não é uma representação passiva, mas um esforço ativo de engajamento com as condições e possibilidades de vida que emergem nesse contexto festivo.

Ao longo da pesquisa, tenho buscado levar os outros a sério, não para encerrar o caso, mas para abrir-me às imaginações enriquecidas por suas experiências (Ingold, 2019, p. 15). Isso significa ouvir as histórias e os desafios daqueles que fazem parte dos blocos de samba, permitindo que suas vozes sejam protagonistas, ao mesmo tempo em que reflito sobre as implicações mais amplas de suas narrativas.

Inspirado por Ingold (2019, p. 63), vejo na Antropologia uma oportunidade de articular aquilo que aprendemos no campo com nossa liberdade de pensar e dizer. Nesse sentido, minha pesquisa não é apenas uma descrição do Carnaval de Olinda, mas também uma tentativa de compreender e especular sobre como os blocos de samba criam, vivenciam e transformam a festa. Essa abordagem exige uma constante negociação entre escuta, participação e análise, uma dança entre estar no campo como brincante e como pesquisador.

Dessa forma, a metodologia aqui mobilizada é guiada por uma postura relacional e aberta, comprometida com a construção de um conhecimento que emerge da experiência compartilhada. Esse compromisso é tanto ético quanto epistemológico, pois acredito que apenas através do entrelaçamento de vidas – minhas e daqueles que participam da pesquisa – é possível captar o que realmente importa sobre o samba em Olinda e o que ele nos ensina sobre o mundo.

No desenvolvimento do meu trabalho de campo, a etnografia desempenha um papel central. Inspirado por Mariza Peirano (2014), compreendo que a etnografia vai além de uma técnica descritiva. Parto, portanto, do entendimento de que a boa etnografia cumpre três condições: "considera a comunicação no contexto da situação (cf. Malinowski); transforma, de maneira feliz, para a linguagem escrita o que foi vivo e intenso na pesquisa de campo, transformando experiência em texto; e detecta a eficácia social das ações de forma analítica" (Peirano, 2014, p. 386). Nesse sentido, a observação participante não é apenas um método, mas uma prática que me permitiu habitar o cotidiano das agremiações, enxergando o samba como um modo de viver e de se relacionar com o mundo<sup>11</sup>.

Neste trabalho é importante ressaltar que a observação participante é uma técnica fundamental na pesquisa antropológica. Ela envolve o pesquisador imergir, nesse caso, na agremiação carnavalesca que está sendo estudada, participando ativamente das atividades diárias, interagindo com os membros e vivenciando suas experiências em primeira mão. Essa abordagem permite ao pesquisador obter uma compreensão mais profunda e contextualizada da cultura, dos valores, das práticas sociais e das perspectivas dos participantes (Dewalt & Dewalt, 2002). Observei sete ensaios de seis grupos de samba (cinco blocos e uma escola) para o Carnaval de 2024, quatro reuniões de Associação e discussão política e treze desfiles de blocos de samba durante o Carnaval de 2024.

---

<sup>11</sup> Inspiro-me na abordagem de Karina Kuschnir (2007), especialmente em sua proposta de compreender a política a partir das percepções e experiências dos próprios interlocutores. Kuschnir enfatiza a importância de levar a sério os significados que os sujeitos atribuem às suas práticas e relações de poder, um princípio que norteia minha investigação sobre os blocos de samba no Carnaval de Olinda.

Lancei mão de documentos e fotografias coletadas no campo. Também realizei entrevistas semiestruturadas, pois foram instrumentos para aprofundamento do observado e do vivido. A entrevista semiestruturada, por sua vez, é uma ferramenta que aprofunda essas observações, permitindo capturar os sentidos e as histórias que permeiam a vivência carnavalesca. Como bem apontam Dewalt & Dewalt (2002), a imersão ativa possibilita ao antropólogo uma compreensão que não se alcança por meio da observação distante.

Bernard (2006) destaca a relevância da entrevista semiestruturada como uma poderosa ferramenta de coleta de dados, permitindo acessar informações detalhadas e contextualizadas sobre as perspectivas dos interlocutores. Essa abordagem se caracteriza por sua profundidade e flexibilidade. A exploração em profundidade possibilita uma investigação cuidadosa das experiências individuais dos participantes, enquanto a flexibilidade permite que o pesquisador se adapte às dinâmicas e circunstâncias do grupo. Além disso, a natureza semiestruturada das entrevistas favorece a emergência de questões inesperadas durante a conversa, abrindo espaço para explorar áreas de interesse que enriquecem a pesquisa e capturam nuances essenciais ao entendimento do contexto estudado (Bernard, 2006). Essa maleabilidade metodológica é fundamental para compreender as complexidades e especificidades do universo investigado.

Para alcançar o objetivo geral da minha pesquisa, estabeleci algumas estratégias específicas que foram desenvolvidas ao longo do trabalho de campo. Essas estratégias incluíram: Mapear o quantitativo de agremiações de samba existentes em Olinda; Acompanhar as reuniões de preparação e avaliação do Carnaval de 2024; Instalar-me durante dois dias em um lugar estratégico no Sítio Histórico de Olinda para acompanhar os desfiles das agremiações de samba durante o Carnaval de 2024; Participar do maior número possível de ensaios.

Abaixo, segue a tabela organizando as atividades realizadas durante o meu campo de pesquisa no Carnaval de Olinda em 2024:

**Tabela 1** - Atividades realizadas, quantidade e períodos.

<b>Atividade</b>	<b>Quantidade/Descrição</b>	<b>Período</b>
<b>Entrevistas</b>		
Entrevistas com pessoas importantes do Carnaval de Olinda	6 entrevistas com figuras de relevância no Carnaval de Olinda (não necessariamente ligadas ao samba)	Janeiro a Maio de 2024
Entrevistas com mestres de bateria de Olinda	6 entrevistas, destacando o Mestre Junior Batera, figura especial para a pesquisa	Janeiro a Maio de 2024
Entrevistas com líderes de bateria	10 entrevistas com líderes de bateria	Janeiro a Maio de 2024
Entrevistas com representantes de escolas de samba de Olinda	3 entrevistas com representantes de escolas de samba	Janeiro a Maio de 2024
<b>Ensaios frequentados</b>		
Ensaio do Bloco Samba Soul Delas	Participação em 2 ensaios	Janeiro e início de fevereiro
Ensaio do Bloco Patusco	Participação em 1 ensaio	Janeiro
Ensaio da Bateria Auê	Participação em 1 ensaio	Início de fevereiro
Ensaio do Bloco Sombatuki	Participação em 1 ensaio	Janeiro
Ensaio da Fábrica de Samba	Participação em 1 ensaio	Janeiro
Ensaio da Escola de Samba Preto Velho	Participação em 1 ensaio	Janeiro
<b>Desfiles de Carnaval (sábado a terça-feira)</b>		
Desfiles assistidos	13 desfiles, observados de um ponto estratégico no Sítio Histórico de Olinda	Carnaval 2024
<b>Reuniões de preparação e avaliação do Carnaval 2024</b>		
Reuniões frequentadas	Participação em 4 reuniões de preparação e avaliação	Janeiro a Maio de 2024

**Fonte:** O autor, 2024.

Os critérios utilizados para a escolha dos interlocutores e grupos pesquisados nesta investigação foram definidos com base nos objetivos do estudo e no contexto específico do Carnaval de Olinda, priorizando aspectos que contribuíssem para uma análise abrangente e representativa das agremiações de samba. O primeiro critério considerado foi a relevância para o campo de pesquisa, optando por interlocutores e grupos diretamente ligados às agremiações de samba, com o objetivo de compreender o papel dessas entidades no Carnaval de 2024. Dentro dessa perspectiva, destacaram-se entrevistas com mestres de bateria e líderes de bateria, figuras centrais na construção e execução do samba, capazes de oferecer tanto visões técnicas quanto relatos emocionais sobre suas experiências.

Além disso, a diversidade de perspectivas foi um fator essencial na seleção, buscando interlocutores com perfis variados. Essa abordagem plural permitiu capturar a multiplicidade de papéis e experiências vivenciadas durante o Carnaval de Olinda. Foram também incluídas entrevistas com pessoas que, mesmo não estando diretamente ligadas ao samba, possuem relevância no contexto carnavalesco, enriquecendo a compreensão do evento de maneira mais ampla.

Outro critério importante foi a conexão histórica e cultural. Optou-se por incluir figuras e grupos com trajetória marcante no Carnaval de Olinda, como o Mestre Junior Batera, referência significativa para o samba local, e agremiações tradicionais, como o Grêmio Recreativo Escola de Samba Preto Velho. Esses elementos históricos foram combinados com a análise de blocos contemporâneos, como o Samba Soul Delas, para investigar o legado e a evolução do samba no cenário atual.

O acesso e a disponibilidade dos interlocutores e grupos também foram determinantes, garantindo a viabilidade da realização de entrevistas e observações participativas ao longo do período da pesquisa.

Na metodologia desta pesquisa, o Bloco Samba Soul Delas desempenha um papel emblemático da prática do samba em Olinda. Minha ligação pessoal com o grupo, já relatada anteriormente, permite uma abordagem aprofundada e sensível, que se torna fundamental para compreender os significados e as dinâmicas que envolvem as agremiações de samba na cidade. A escolha do Samba Soul Delas como exemplo não apenas representa a vivência coletiva e os processos que caracterizam o samba em Olinda, mas também fornece subsídios para a análise mais ampla da manifestação cultural.

A descrição detalhada das práticas e interações do bloco, desde as oficinas até os desfiles, será utilizada como base para refletir sobre as especificidades do samba no contexto olindense. Essa abordagem permitirá identificar elementos centrais, como os aspectos rituais,

as relações de pertencimento e a inovação nas práticas musicais e sociais, que são essenciais para entender o papel das agremiações de samba no Carnaval de Olinda. Assim, o Samba Soul Delas funcionará como um eixo para articular as análises etnográficas, ampliando a compreensão sobre o fenômeno carnavalesco e suas dinâmicas locais.

Para realizar o mapeamento das agremiações de samba, adotei uma estratégia: buscar na Prefeitura de Olinda o número de blocos de samba existentes, de acordo com o Carnaval de 2023. Porém, não havia um registro formal. Nesse sentido, algumas agremiações estão registradas, mas esses registros não correspondem à realidade dos desfiles. Também procurei informações através do site oficial da Prefeitura de Olinda, mas não existia sequer um panorama geral dos desfiles de todas as agremiações de samba para o Carnaval de 2024.

Diante dessa dificuldade, voltei a entrar em contato com as agremiações membros da ACASO, que me indicaram outras agremiações, e comecei a fazer o mapeamento a partir desses contatos. Uma agremiação ia mencionando outra, e assim por diante. Logo percebi outra dificuldade: quantas dessas agremiações ainda existem e quantas deixaram de existir? Isso porque eu acabava recorrendo à memória dos líderes dessas agremiações.

Consultei para esse levantamento cerca de 25 pessoas importantes no Carnaval de Olinda, abrangendo diferentes papéis e perspectivas. Foram 6 entrevistas com figuras de relevância no Carnaval da cidade, não necessariamente ligadas ao samba. Além disso, entrevistei 6 mestres de bateria de Olinda, destacando-se o Mestre Junior Batera, uma figura essencial para esta pesquisa. Também conduzi 10 entrevistas com líderes de bateria e, por fim, 3 entrevistas com representantes de escolas de samba de Olinda.

Ao justificar a escolha dos interlocutores entrevistados, optei por priorizar integrantes e representantes dos blocos de samba, pois o foco central da minha pesquisa é compreender as vivências, dinâmicas internas e significados atribuídos por quem está diretamente envolvido com essas agremiações. Parte das tensões envolvendo o samba, de fato, está relacionada aos moradores do Sítio Histórico de Olinda e aos representantes do frevo. Reconheço que as perspectivas dessas pessoas são relevantes para o contexto mais amplo das interações culturais e dos conflitos durante o Carnaval.

No entanto, como a pesquisa se propõe a investigar especificamente o universo das agremiações de samba e as transformações dentro delas, optei por uma abordagem que privilegia os sujeitos que vivenciam o samba diretamente, tanto como integrantes quanto dirigentes. Essa escolha não exclui a importância das vozes dos moradores e representantes de outros ritmos, mas reflete o recorte temático e a delimitação necessária para a realização deste estudo.

**Tabela 2** - Entrevistas com Figuras Relevantes, Mestres e Líderes de Bateria, e Representantes de Agremiações de Samba.

<b>Entrevistados</b>	<b>Ocupação/Relevância</b>	<b>Observações</b>
José Ataíde Melo	Escritor, maestro, compositor	Um dos principais autores utilizados sobre o Carnaval de Olinda.
Aneide Santana	Funcionária do Arquivo Público de Olinda e carnavalesca	Uma das fundadoras de um troça de frevo tradicional chamada “Segura Coisa”
João Andrade	Artista plástico	Durante muitos anos foi o responsável por decorar o carnaval de Olinda
Silvio Botelho	Artista plástico	O principal bonequeiro da cidade. Possui o título de “pai” dos bonecos gigantes de Olinda.
Plínio Victor	Arqueólogo e carnavalesco	Idealizador da boneca “Mãe Olinda” e fundador da Troça “A Ema Gemeu”.
Mestre Beto	Artista e produtor cultural	Idealizador do projeto “Cocada” e “Abril pro Coco”
Serginho de Olinda	Produtor cultural, cantor e músico	Fundador da orquestra Maracafrevo
Mestre Junior Batera	Mestre de bateria	Fundador da bateria “Os de Batera”
Mestre Marquinhos de Pilares	Mestre bateria, cantor e compositor	Mestre de bateria do “bloco Sambadeiras”
Mestre Diego	Mestre de bateria	Mestre da bateria “Aue”
Mestre Yanka Pessoa	Mestre e presidente de bateria	Mestre e presidentes do bloco “Samba Soul Delas”
Mestre Múcio Silva	Mestre e presidente de bateria	Mestre e presidente da bateria “Cabulosa”
Mestre Wellington (Tiziu)	Mestre de bateria	Mestre do bloco Acadêmicos ADS
Daniel Dias	Presidente da escola de samba, passista, coreógrafo e produtor cultural.	Presidente da Escola de Samba Preto Velho, passista, coreógrafo e produtor cultural dessa escola.
Alan Presidente	Presidente de escola de samba e autônomo	Presidente da Escola de Samba Oriente
Hugo Rodrigues	Presidente de bloco de samba e “batuqueiro”	Presidente do Bloco Sombatuki e integrante da ala do Tamborim
Alexandre Corró	Presidente de bloco de samba	Presidente do Bloco D’Breck
Henrique Guimarães (Deco)	Presidente de bloco de samba	Presidente do Bloco Patusco
Luna da Cunha	Presidente de bloco de samba	Presidente do Bloco Fábrica do Samba
Ana Rita Oliveira	Presidente de bloco de samba	Presidente do Bloco 1900 e Antigamente
Betania Maria	Presidente de bloco de samba	Presidente do Bloco Tambores D’Saia

Guilherme Regis	Presidente de bloco e cantor	Presidente e Cantor do Bloco Batuketu
Marcus Valença (Marquinhos)	Diretor de ala de bloco e integrante de escola de samba	Diretor de Ala do Tamborim no Bloco Samba Soul Delas e integrante da Escola de Samba Preto Velho
Katia Mariano	Diretora de ala de bloco e integrante de bloco de samba	Diretora da Ala do Ganzá no Bloco Samba Soul Delas e integrante do Bloco Patusco
Bruno Bonner (Bruninho)	Presidente de bloco e mestre de bateria	Presidente e Mestre de bateria do Bloco Balanço Enredo

Fonte: O autor, 2024.

As 26 agremiações catalogadas ao longo das entrevistas serviram como uma matéria-prima que precisava ser lapidada. Entre as pessoas que procurei, devido à proximidade com minha família, estava o artista plástico e carnavalesco Sílvio Botelho, um atuante no Carnaval desde a década de 1970. Outro artista plástico e carnavalesco a quem recorri foi João Andrade, além de líderes das agremiações da ACASO, mestres de bateria ligados à Associação e carnavalescos.

Um desses carnavalescos, Serginho de Olinda, me indicou um nome crucial para o meu trabalho: o jornalista José Ataíde Melo, alguém que eu já havia lido por coincidência. Com a ajuda desse mediador, consegui me reunir com Ataíde algumas vezes no Arquivo Público de Olinda. Esses encontros passaram a acontecer no local, onde ele, o octogenário, frequenta religiosamente às segundas e sextas-feiras, reencontrando antigos amigos e carnavalescos do passado. Esses encontros foram de enorme valia para a minha pesquisa.

Ataíde Melo é uma figura notável entre os antigos moradores e carnavalescos do Sítio Histórico de Olinda. Além de jornalista, ele é maestro, compositor de frevo e poeta. Sua contribuição para a história do Carnaval de Olinda é vasta, com destaque para seu livro *Olinda, Carnaval e Povo* (1982), amplamente reconhecido academicamente. Não há estudo sobre o Carnaval de Olinda que não cite essa obra.

### 1.5 E a Antropologia com isso? Bases conceituais

Ao longo deste item, compartilho o caminho que me levou a explorar a relação entre Antropologia e o Carnaval do samba em Olinda. O ponto de partida teórico é a compreensão dos rituais como momentos de transição e transformação, tanto individuais quanto coletivos. Nesse sentido, o Carnaval pode ser analisado como um rito de passagem, conforme proposto por Arnold Van Gennep (2014), com suas três fases: separação, margem (ou liminaridade) e agregação. Victor Turner (1974) amplia essa abordagem ao destacar o papel da antiestrutura,

momento em que as normas são suspensas e surgem experiências como a "communitas" — estado de igualdade vivido pelos participantes. A fase liminar é vista como um intervalo entre estados sociais, marcado por intensa carga simbólica e potencial transformador. Stanley Tambiah (2018) contribui com uma definição de ritual como comunicação simbólica formalizada, que mobiliza palavras, ações e múltiplos meios expressivos. Segundo ele, os rituais são também performativos, intensificando experiências e criando valores coletivos.

É importante destacar que Van Gennep, Turner e Tambiah não estão se referindo diretamente ao Carnaval em seus estudos, mas oferecem aportes fundamentais para que possamos compreendê-lo como um rito complexo, dotado de elementos de transição, transformação e expressão simbólica. Ao mobilizar esses autores, estou acessando uma leitura do Carnaval como um ritual que reorganiza temporariamente as estruturas sociais, promove experiências liminares intensas e atualiza coletivamente valores, memórias e pertencimentos. A festa, nesse sentido, pode ser vista como um campo privilegiado onde práticas corporais, sonoras e visuais constroem narrativas e provocam deslocamentos — tanto subjetivos quanto sociais.

Além disso, no estado da arte sobre o Carnaval, Mikhail Bakhtin (1999) ajuda a compreender o Carnaval como espaço de “carnavalização”, ou seja, de suspensão temporária da ordem social, onde hierarquias são invertidas e a irreverência ganha lugar central. Esses marcos teóricos permitem abordar o Carnaval como uma prática simbólica e social potente, atravessada por tensões e transformações. Bakhtin, ao analisar o riso e o Carnaval na Idade Média, entende a festa carnavalesca como um momento em que as convenções sociais são temporariamente invertidas, permitindo que o grotesco e o riso ocupem o centro da cena. Para ele, essa suspensão das hierarquias abre espaço para a crítica popular ao status quo, através da sátira, da paródia e das inversões simbólicas.

Durante o Carnaval, a liberdade de se fantasiar, brincar e agir de formas não permitidas no cotidiano representa essa “virada do mundo”, onde o que é geralmente reprimido ganha voz. Segundo Bakhtin, esse processo provoca uma mudança de perspectiva, levando os sujeitos a relativizarem suas posições sociais e a olharem o mundo por uma ótica cômica e subversiva. Essa “carnavalização” da vida, como propõe o autor, tem implicações profundas: questiona a cultura oficial, revoga hierarquias e oferece uma experiência coletiva de renovação simbólica. Como resume Bakhtin: “O sério é oficial, autoritário[...] O riso supõe que o medo foi dominado” (Bakhtin, 1999, p. 78).

Portanto, para Bakhtin, o Carnaval na Idade Média não é apenas diversão: é uma poderosa forma de expressão popular que contesta as desigualdades sociais e abre brechas para novas formas de ver, dizer e existir no mundo.

Além disso, Peter Burke (2010), em uma rica análise sobre a cultura popular na Idade Moderna, de 1500 a 1800, descreve o período carnavalesco não apenas como um momento de inversão da ordem social, mas também como uma oportunidade para os mascarados criticarem as autoridades e o poder. Nesse contexto, os excluídos da vida cotidiana podiam ter vez e voz: “Bem podia ser que alguns dos excluídos do poder vissem o Carnaval como uma oportunidade para dar a conhecer suas opiniões e assim proceder a uma transformação” (Burke, 2010, p. 348). Peter Burke (2010) observa que, historicamente, o Carnaval tem funcionado como um espaço privilegiado de crítica política. A utilização de máscaras, por exemplo, permitia aos foliões expressarem suas insatisfações com mais liberdade e segurança, aproveitando o caráter lúdico e subversivo da festa: “os mascarados podiam [...] criticar as autoridades” (Burke, 2010, p. 322).

Tanto Burke quanto Bakhtin (1999) convergem ao entender o Carnaval como um rito que possibilita a inversão temporária da ordem social. Embora aparente desordem, o Carnaval possui regras próprias e uma lógica interna que orienta sua realização. Ao final, a estrutura social é restabelecida, mas a crítica encenada durante o período pode reverberar, provocando reflexões e até mudanças nas dinâmicas sociais. Estudar o Carnaval sob essa ótica revela como momentos de festa também são momentos de negociação simbólica, onde a crítica e a liberdade ganham espaço — ainda que por tempo limitado — e reafirmam o poder transformador das manifestações populares.

Embora o foco desta pesquisa seja o Carnaval do samba em Olinda no ano de 2024, considero fundamental mobilizar essa literatura clássica sobre o tema, pois ela oferece ferramentas teóricas valiosas para compreender o Carnaval como uma chave de leitura do social. Em suas análises sobre a Idade Média, Bakhtin não está tratando diretamente do Carnaval de Olinda, mas nos revela algo essencial: o Carnaval, onde quer que se realize, carrega consigo a potência de falar sobre o lugar em que acontece. Ele atua como espelho e crítica da sociedade, desvelando tensões, desejos, disputas e possibilidades. Essa potência simbólica e crítica da festa — capaz de revelar sentidos ocultos, de subverter o estabelecido e de instaurar outras formas de ver, dizer e existir — é justamente o que me atrai e orienta meu olhar antropológico. Assim, ao me debruçar sobre o Carnaval de 2024, levo comigo essa tradição teórica que não apenas interpreta o passado, mas ilumina o presente

No campo das Ciências Humanas no Brasil, o Carnaval tem sido objeto de estudo por pioneiros que o entendem como um rito temporário de inversão social, proporcionando uma janela única para compreender aspectos fundamentais da sociedade brasileira. Entre os principais estudiosos dessa manifestação cultural, destacam-se Roberto DaMatta (1997) e Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992), cujas obras foram cruciais para a construção de uma perspectiva antropológica sobre o Carnaval.

Roberto DaMatta, em suas análises, enfatiza o Carnaval como um espaço ritual onde as hierarquias sociais são temporariamente suspensas ou invertidas, permitindo uma expressão mais livre de desejos e tensões que são contidos no cotidiano. Para DaMatta, essa inversão ritual não é apenas uma válvula de escape, mas também um modo pelo qual a sociedade reflete sobre si mesma. Em obras como *Carnavais, Malandros e Heróis* (1997), ele destaca como o Carnaval oferece uma oportunidade para explorar os paradoxos da identidade brasileira, sobretudo no que tange às relações entre ordem e desordem, poder e subversão. Ele entende o evento como um espelho da nossa sociedade, onde as regras podem ser momentaneamente contestadas, mas sem provocar rupturas permanentes, refletindo a flexibilidade e a ambiguidade das nossas estruturas sociais.

Se retomarmos esse clássico (1997) o Carnaval rompe com a rotina que é, segundo DaMatta, o produto da ordem social. “[...]Somos obrigados a abrir mão de todos os papéis tradicionais”(DaMatta, 1997, p.118). No Brasil, o Carnaval permite que as pessoas ocupem papéis diferentes dos que exercem na vida diária, promovendo uma sensação de igualdade, mas que é claramente demarcada pela temporalidade.

O Carnaval busca uma perspectiva totalizadora, um aspecto comunitário, deixando de lado a estrutura social marcada pelos antagonismos, sendo assim, apresenta o povo brasileiro sob a seguinte perspectiva“ [...] todos podem mudar de grupos e todos podem se entrecortar e criar novas relações de insuspeitada solidariedade. No carnaval, se o leitor me permite um paradoxo, a lei é não ter lei” (DaMatta, 1997, p.121). Vale lembrar que toda essa discussão apresentada por DaMatta (1997) já se encontra em Turner (1974). DaMatta também discute o Carnaval como um rito que promove uma sensação de comunhão social. Durante esse período, as fronteiras entre classes, raças e gêneros podem ser atravessadas de forma simbólica, promovendo o que ele chama de uma "solidariedade insuspeitada". Esse aspecto coletivo, de inclusão e interação, é fundamental para entender como o Carnaval articula as relações sociais de maneira diferente da rotina.

O Carnaval é, segundo ele, "construído pela e para a sociedade” (DaMatta, 1997, p.15). Essa ideia destaca, portanto, que é fundamental observar a interação que existe entre o

carnaval e a vida cotidiana. Isso porque o Carnaval, para DaMatta, incorpora uma estética de transgressão que é essencial para sua função enquanto drama social. Através do uso de máscaras, fantasias e comportamentos fora do comum, o Carnaval cria uma esfera onde o absurdo e o exagero são celebrados. Essa transgressão estética reflete também uma crítica implícita às normas rígidas da vida cotidiana.

Maria Isaura Pereira de Queiroz foi uma das primeiras cientistas sociais a reconhecer o Carnaval como um campo legítimo de investigação. Em *O Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito* (1992), a autora analisa o caráter de transgressão e inversão de papéis sociais na festa, destacando que essa inversão é limitada e controlada. Segundo ela, o Carnaval permite uma certa subversão simbólica, mas “a ordem não é subvertida e, durante os quatro dias do Reinado de Momo, o nível superior guarda sua preponderância” (Queiroz, 1992, p. 218).

Em textos como *A ordem carnavalesca* (1994), Queiroz amplia essa análise, observando que, mesmo nas festividades, as divisões de classe, etnia e gênero permanecem. Comparando cidades como Piracicaba, São João del Rei e Tatuí ao Carnaval do Rio de Janeiro, ela argumenta que a festa revela mais sobre a permanência das hierarquias sociais do que sobre sua suspensão.

A autora mostra, por exemplo, como as elites se organizam em blocos distintos e mais estruturados, enquanto os setores populares ocupam outros espaços da folia, muitas vezes de forma marginal. A estrutura do Carnaval, portanto, não rompe com as lógicas sociais cotidianas, mas as espelha: “realidade e espelho não se excluem mutuamente [...] o corpo, de que ela é o reflexo, persiste em sua integralidade” (Queiroz, 1992, p. 185).

Assim, tanto DaMatta quanto Pereira de Queiroz oferecem contribuições fundamentais para compreender o Carnaval como um rito de inversão simbólica e como espaço de expressão de tensões sociais. No entanto, essa leitura ganha densidade quando dialoga com autores como Marcio Goldman (2003, 2006), que propõem um deslocamento da compreensão do Carnaval como mero reflexo para uma abordagem que reconhece a agência política dos sujeitos envolvidos nas festividades. Para Goldman, o Carnaval é também campo de ação, onde grupos subalternizados constroem coletivamente sentidos, reivindicações e identidades, transformando a festa em arena de disputa simbólica e política. Seu chamado por uma escuta atenta aos discursos e práticas dos brincantes orienta uma abordagem etnográfica sensível aos modos como essas manifestações operam no cotidiano e no político.

É justamente nessa interseção entre tradição interpretativa e renovação etnográfica que esta pesquisa se insere. Embora os trabalhos de DaMatta e Pereira de Queiroz estejam ancorados em contextos específicos — muitas vezes distantes das dinâmicas contemporâneas

de Olinda — suas leituras clássicas continuam oferecendo chaves interpretativas fundamentais. Elas iluminam aspectos estruturantes do Carnaval como rito, como linguagem simbólica e como expressão das ambiguidades sociais. Ao mesmo tempo, é preciso ir além: busco neste trabalho lançar um olhar atento ao modo como, no Carnaval do samba em Olinda de 2024, as agremiações não apenas expressam simbolicamente tensões sociais, mas também as enfrentam de forma concreta, organizando-se politicamente, ocupando o espaço urbano e produzindo uma memória coletiva do samba.

Para aprofundar ainda mais essa discussão, aproximando-a do meu campo de pesquisa e respondendo à curiosidade de Goldman (2006) sobre como os grupos carnavalescos se organizam coletivamente, é essencial destacar que esta investigação busca evidenciar que os principais interessados no Carnaval do samba em Olinda são as próprias agremiações de samba. Essas agremiações não apenas acolhem, mas também produzem e reproduzem o samba na cidade, desempenhando um papel central nesse fenômeno sociocultural.

Em vez de direcionar o foco para a macrofísica do poder<sup>12</sup> ou para aqueles que “mandam”, esta pesquisa se propõe a dar voz àqueles que desejam ser ouvidos, vistos e lembrados. Se pudermos imaginar uma pergunta central, ela seria: “Quem quer ser ouvido através do Carnaval do samba em Olinda?” A resposta a essa questão revela a importância das agremiações para as comunidades locais e para a dinâmica do Carnaval. Compreender esse aspecto específico não apenas enriquece nossa análise, mas também ilumina as conexões entre diferentes elementos dentro do contexto mais amplo do Carnaval.

Como afirmaram Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti e Renata Sá Gonçalves, o samba interliga bairros e regiões diversas à vida das cidades como um todo, e diferentes cidades entre si (Cavalcanti; Gonçalves, 2020, p. 8). Assim, as autoras reforçam que o Carnaval não é apenas um evento cultural, mas uma plataforma através da qual comunidades expressam sua voz e sua presença (Cavalcanti; Gonçalves, 2020).

Estou cada dia mais atento às reflexões de que pesquisar sobre o Carnaval do samba fora do Rio de Janeiro é um estímulo a interrogar e questionar, e não necessariamente a oferecer respostas fáceis. Essa afirmação encapsula uma perspectiva crucial sobre a natureza do Carnaval. Essa festa frequentemente busca desafiar nossas suposições e crenças, incentivando-nos a contemplar diferentes perspectivas e a examinar as razões subjacentes para

---

<sup>12</sup> No livro "Filosofia: Experiência do Pensamento" (2014), Silvio Gallo discute a definição que Michel Foucault atribui ao conceito de macrofísica do poder. Segundo Gallo, a macrofísica do poder refere-se à centralização do poder na figura do Estado, onde “é como se houvesse determinados lugares em que ocorresse uma concentração do poder” (Gallo, 2014, p. 180).

nossas convicções. Estudar o Carnaval ou os diversos carnavais provoca inquietação. Essa inquietação não é vista como algo negativo, mas como uma força criativa que pode levar a novas formas de pensar e abordar os carnavais.

O que despertou meu interesse pelo mundo do samba em Olinda foi o contato com a autora Chimamanda Ngozi Adichie (2019), em seu texto *O perigo de uma história única*. O texto de Adichie (2019) aborda a importância de evitar a "história única" ao contar histórias. A autora, uma contadora de histórias nigeriana, descreve sua infância e como começou a escrever, influenciada por livros britânicos e americanos que retratavam personagens e cenários que não refletiam sua realidade na Nigéria. Quando descobriu livros africanos, percebeu que pessoas como ela também poderiam estar presentes na literatura. Isso mudou sua visão e estilo de escrita, levando-a a escrever sobre aspectos de sua própria realidade (Adichie, 2019).

Ela compartilha uma experiência com um menino pobre chamado Fide e como sua percepção sobre ele mudou ao descobrir que sua família tinha talentos além da pobreza (Adichie, 2019). Ao se mudar para os Estados Unidos para estudar, a autora enfrentou estereótipos sobre africanos, percebendo que muitas pessoas tinham uma visão limitada da África, baseada em histórias únicas de pobreza e catástrofe.

O texto de Adichie (2019) destaca como as histórias únicas são formadas e perpetuadas pelo poder, moldando percepções e identidades de maneira simplista e, muitas vezes, prejudicial. A autora ressalta a importância de contar histórias múltiplas e diversificadas para combater esses estereótipos e promover uma compreensão mais rica e verdadeira das culturas e povos (Adichie, 2019).

Chimamanda Ngozi Adichie (2019) trata da importância de evitar a visão simplificada e reducionista de uma "história única" sobre povos e culturas. Ela começa mencionando como as histórias diversas que leu sobre os Estados Unidos a impediram de ter uma visão estereotipada do país. A autora reflete sobre como sua própria vida é composta por múltiplas histórias, tanto felizes quanto trágicas, que moldaram sua identidade (Adichie, 2019).

Isso faz todo o sentido para mim, pois, apesar de também ser um brincante do frevo, sou filho de uma mulher que tinha um bloco de samba, que hoje é liderado por minha irmã. Por sua vez, ela tem vários outros colegas que possuem outros blocos de samba. Cresci nesse ambiente e senti falta de ver o Carnaval de Olinda sendo retratado no estado da arte do Carnaval feito pelas agremiações de samba. Ou seja, na literatura sobre o Carnaval de Olinda, nenhum bloco de samba é enfatizado.

Essa necessidade de ampliar o repertório do Carnaval de Olinda para incluir as agremiações de samba, especialmente os blocos de samba, é um compromisso de não contar uma história única ao falar do Carnaval de Olinda, associando-o apenas a uma manifestação.

O foco da minha pesquisa está nas margens do Carnaval, ou seja, naquilo que não está no centro da festa, mas na “periferia”. Essa prerrogativa me leva a investigar esses aspectos. Por isso, pretendo deslocar o foco para ângulos pouco considerados, especialmente no caso olindense, que, quando não se trata de frevo, corre o risco de ser ignorado.

A abordagem antropológica de Joël Candau oferece um referencial fundamental para compreender os modos pelos quais a memória atua na constituição e afirmação das identidades culturais. Para o autor, a memória é mais do que uma simples evocação do passado; ela constitui uma "identidade em ação", alimentando e fortalecendo tanto sujeitos quanto coletividades (Candau, 2011). Nesse sentido, os blocos de samba de Olinda não apenas preservam tradições e práticas musicais, mas também atualizam referências identitárias que são constantemente reelaboradas a partir de experiências vividas, afetos compartilhados e narrativas sobre as origens. Como afirma Candau (2011, p. 11), trata-se de compreender, com base em dados empíricos, "como os indivíduos chegam a compartilhar práticas, representações, crenças, lembranças", constituindo, assim, os alicerces da cultura local. Os desfiles, os rituais de preparação, os gestos coreografados e os repertórios musicais dos blocos revelam, portanto, uma memória social que, ao ser performada, reafirma pertencimentos e produz sentidos coletivos.

Além disso, a tradição mobilizada pelos blocos de samba olindenses não é um dado estático, mas, como defende Candau (2011, p. 122), um "passado atualizado no presente" que incorpora elementos do imaginário e da reinvenção. A memória, nesse contexto, pode tanto consolidar quanto tensionar identidades (Candau, 2011, p. 60), atuando como força organizadora das narrativas sobre o “onde viemos” e “quem somos”, especialmente em festas populares, rituais e celebrações. O processo de patrimonialização dos saberes e das práticas dos blocos – como seus hinos, estandartes, modos de tocar e desfilar – inscreve esses elementos em uma lógica de valorização cultural que, conforme o autor, constitui-se como "narrativas de si" voltadas a assegurar a continuidade simbólica da coletividade (Candau, 2009, p. 48). Ao se engajar nesses processos de rememoração pública e afetiva, os blocos tornam-se espaços privilegiados de manutenção e reinvenção de vínculos sociais, sendo a memória, portanto, um dos seus principais dispositivos de sustentação simbólica.

Ademais, chamo atenção para uma noção importante para o meu trabalho de pesquisa baseada no livro *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile* (2006), de Maria Laura

Viveiros de Castro Cavalcanti, que é uma versão revisada de sua tese de doutorado. O livro explora o processo de criação e realização dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, com um foco especial na Escola Mocidade Independente de Padre Miguel durante o ano de 1992. A autora investiga o ciclo anual que envolve a confecção do desfile, desde a escolha do enredo até a produção das alegorias e fantasias, além da participação dos diversos atores sociais envolvidos.

O conceito central do texto é o "ritual carnavalesco", que envolve a tensão entre o "samba", ligado ao aspecto participativo e festivo, e o "visual", relacionado à dimensão plástica e espetacular do desfile. A autora utiliza esse conceito para analisar como o desfile das escolas de samba expressa e negocia as relações sociais, culturais e políticas no contexto urbano, destacando o papel das escolas de samba como mediadoras entre a cultura popular e a comunicação de massa. O livro também enfatiza a continuidade e a mudança nas formas rituais e nas dinâmicas sociais que permeiam o Carnaval carioca.

Sendo assim, a antropóloga acompanha o processo de construção da dimensão plástica e espetacular do desfile. Viveiros de Castro Cavalcanti (2006) explora como as fantasias, os carros alegóricos e a coreografia desempenham um papel crucial na construção da estética carnavalesca. O visual é o que capta o olhar do público, gerando uma experiência sensorial que complementa a vivência do samba. Essa plasticidade não apenas embeleza o Carnaval, mas também conta histórias, simboliza identidades e expressa a criatividade dos participantes. Assim, o visual se torna uma forma de comunicação que dialoga com o público e intensifica a experiência carnavalesca. Essa produção do desfile será fundamental ao acompanhar o ritual carnavalesco de algumas agremiações carnavalescas de Olinda.

Somado a isso, Hugo Menezes Neto (2024), em seu livro *Tem Samba na Terra do Frevo: As Escolas de Samba no Carnaval do Recife*, traz para seu campo também a perspectiva do ritual carnavalesco das escolas de samba. Em sua etnografia sobre a Escola de Samba recifense Gigante do Samba, ele destaca momentos significativos para essa escola, como a "Noite das Baianas" e a "Festa dos Protótipos", momentos esses fundamentais para essa escola e que antecedem os desfiles oficiais. Ressalto que a categoria "ritual carnavalesco" das escolas de samba será de suma importância para minha análise, pois me interessa, para além do desfile, acompanhar todo o processo ritualístico que culmina no desfile oficial das agremiações de samba, o qual, no caso dos blocos de samba, tem início nas oficinas.

A partir da experiência do Bloco Samba Soul Delas e de outras agremiações carnavalescas de samba, como veremos a seguir, surge um marcador que corrobora com o

ritual carnavalesco das agremiações de samba. Enquanto uma parte significativa da sociedade, após o período carnavalesco, retorna às suas preocupações cotidianas, uma pequena parcela começa a planejar o Carnaval do ano seguinte (Cavalcanti, 2006). É sabido que as festas não começam no auge, mas na sua preparação. Esse processo influencia direta e indiretamente o cotidiano dos carnavalescos e carnavalescas que produzem a festa.

Olinda é famosa por seu Carnaval, especialmente pelas agremiações de rua que surgem das iniciativas dos próprios moradores e brincantes. O trabalho da arquiteta Júlia Camarotti Vilarinho, sobre a visão dos moradores do Sítio Histórico de Olinda em relação ao próprio Carnaval (2023), destaca que, apesar das transformações ao longo dos anos, a participação dos moradores nas agremiações persiste, mantendo os vínculos culturais do Carnaval de rua. Isso faz todo o sentido, pois, segundo José Ataíde Melo, em seu livro *Olinda, Carnaval e Povo* (1982), ele analisa a história dessas agremiações, surgidas pela iniciativa de famílias do Sítio Histórico, que passaram a tradição de organizar desfiles para as gerações subsequentes.

Nesta pesquisa sobre o Carnaval de Olinda, a obra de José Ataíde Melo (1982) emerge como uma referência central. Seus estudos aprofundados sobre o tema fornecem uma base analítica fundamental para o entendimento e compreensão das dinâmicas e significados desse fenômeno cultural.

Ataíde Melo (1982) fez um esforço significativo para compreender o Carnaval de Olinda e suas características. Uma das mais evidentes é a espontaneidade na criação das agremiações carnavalescas, realizadas pelos próprios brincantes. Chamo a atenção para a inclusão das escolas de samba, blocos e batucadas mencionados por ele, pois, segundo o autor, “apesar de predominar o frevo, o samba tem lugar na folia de Olinda” (Melo, 1982). Apesar de todas as agremiações de samba citadas por Ataíde Melo — nove ao todo —, apenas três existem atualmente. Isso pode, inclusive, indicar a raiz da criação dos blocos de samba, mostrando que Olinda tem uma tradição enraizada no Carnaval do samba.

Se pudermos acionar a literatura sobre o Carnaval do samba, veremos que as agremiações de Samba têm marcado presença no Carnaval de Pernambuco desde os anos 1940, conforme apontado por Katarina Real (1990). Assim, a trajetória da participação do samba, por meio das escolas de samba, no cenário festivo de Recife-PE, não se esgota em uma temática saturada.

Dessa forma, para compreender o Carnaval do samba em Olinda, optei, inicialmente, por estudar e entender a presença das agremiações de samba na cidade-irmã de Olinda: Recife. Essa escolha me proporcionou um estado da arte, tendo como um dos principais

autores o antropólogo Hugo Menezes Neto (2024). Além de estudar a relação do samba na terra do frevo, Menezes Neto destacou aspectos importantes sobre o mundo social do samba no Recife.

Das ideias que me causaram impacto, ressalto a análise de Menezes Neto (2024), que trouxe à tona o conceito de que as escolas de samba do Recife são o "exterior constitutivo", nos termos de Stuart Hall (2012), do frevo. Menezes Neto (2024) explorou a ideia de que as identidades, como as das escolas de samba e do frevo, não são formadas isoladamente, mas em relação a algo externo a elas, que é diferente ou até mesmo oposto.

De acordo com Stuart Hall (2012), as identidades são construídas através da diferença, ou seja, elas precisam de algo "outro" para se definir. Esse "outro" é o que Hall chama de "exterior constitutivo".

No contexto histórico das escolas de samba e do frevo, isso significa que, mesmo sendo diferentes do frevo, as escolas de samba desempenham um papel fundamental na definição do que é o frevo. Elas ajudaram a dar forma e significado ao frevo, pois as identidades culturais (como a do frevo) precisam se distinguir de outras (como a das escolas de samba) para serem entendidas e reconhecidas. Assim, as escolas de samba são essenciais para o entendimento completo da identidade do frevo, funcionando como um "exterior constitutivo" que contribui para moldá-la (Menezes Neto, 2024).

Essa importante discussão, trazida por Menezes Neto (2024), ilumina a relação entre o frevo e o samba, que deve ser refletida não como conceitos opostos, mas como uma complementaridade. Essa lógica de autêntico versus inautêntico, “nosso” versus “o que não é nosso”, torna-se particularmente interessante quando aplicada à relação entre o frevo e o samba no Carnaval de Recife. Esses conceitos revelam disputas simbólicas sobre o que é valorizado como a expressão cultural mais legítima do carnaval local e o que é considerado "importado" ou não genuíno. É muito curiosa essa análise: o “outro” é sempre errado<sup>13</sup>, mas é fundamental que ele exista. Sem o outro, de quem será o equívoco? Sobre isso, Menezes Neto analisa:

O conflito é uma forma indelével de sociação, distinto da indiferença, puramente negativa (SIMMEL, 1983). Assim, no drama social de uma batalha simbólica, as duas partes estão em interação, pois não existe herói sem vilão, nem combate sem inimigo; ambos se forjam nesses papéis a partir da coexistência e da necessidade mútua. O frevo tornou-se emblema do Carnaval, em certa medida, por meio do agenciamento desse conflito, da

---

<sup>13</sup> Sem a existência desses campos, não compreendemos as identidades. Sem a existência de uma personagem violenta, não entendemos o pacifismo. Dessa maneira, José Saramago, no *Evangelho Segundo Jesus Cristo* (2005), definiu que, entre Deus e o Diabo, existe uma relação de dependência: “[...] pois o Bem e o Mal não existem em si mesmos; cada um deles é apenas a ausência do outro” (Saramago, 2005, p. 7).

valorização de suas características "pernambucanas" frente à desvalorização das escolas de samba, elaboradas como "estrangeiras" (Menezes Neto, 2024, p. 60).

Menezes Neto, inspirado em Simmel, explora a ideia de que o conflito é uma forma fundamental de interação social, mais significativa que a simples indiferença, que é negativa e não gera relações. No contexto de um "drama social" ou de uma batalha simbólica, os dois lados envolvidos (por exemplo, herói e vilão) estão sempre em interação, pois um depende do outro para existir. Não há herói sem vilão, nem combate sem inimigo; ambos os papéis se constroem a partir dessa coexistência e necessidade mútua (Menezes Neto, 2024).

No caso do frevo e das escolas de samba, o frevo se tornou um símbolo do Carnaval pernambucano, em parte, por meio desse tipo de conflito simbólico. O frevo foi valorizado como uma expressão cultural genuinamente "pernambucana", enquanto as escolas de samba foram, em alguns discursos, desvalorizadas e caracterizadas como "estrangeiras". Essa complementariedade contribuiu para fortalecer a identidade do frevo, ao mesmo tempo em que relegava as escolas de samba a um papel secundário, reforçando a ideia de que o frevo era o verdadeiro emblema do Carnaval de Pernambuco (Menezes Neto, 2024).

Sobre a conturbada relação do samba na terra do frevo, Menezes Neto expressou de forma emblemática: “Não parece fácil ser uma agremiação de samba na ‘Terra do frevo’” (Menezes Neto, 2014, p. 57). Dessa forma, a primeira reflexão que tive a partir da leitura de Menezes Neto (2024) foi que essa discussão me ajudou a refletir sobre possíveis paralelos entre o contexto do Recife e o de Olinda, especialmente no que diz respeito à relação entre as expressões culturais dominantes e as menos valorizadas. Assim como as escolas de samba no Recife enfrentaram obstáculos e marginalização em relação ao frevo, perguntei-me se houve perseguições ou resistências semelhantes em Olinda. Essa análise revelou indícios de dinâmicas diferentes que moldaram, inclusive, o desenvolvimento dos blocos de samba em Olinda, enriquecendo a compreensão do meu objeto de estudo.

É importante destacar a observação de Cavalcanti (2020, p. 18), que afirma: “As pesquisas existentes [sobre as escolas de samba] tendem, naturalmente, a focar as capitais. Essa difusão espalhou-se também por inúmeras outras cidades do país.” No entanto, este trabalho rompe com essa tendência ao focar na cidade de Olinda e no papel dos blocos de samba, que, como herdeiros indiretos dessas escolas, trazem novas características ao Carnaval de samba local.

Portanto, minha percepção como brincante do Carnaval de Olinda e como irmão da presidente de um bloco de samba revela que, ao contrário das escolas de samba, os blocos de

samba têm aumentado significativamente com o passar dos anos e a justificativa para isso são as estruturas desses blocos que permitem mais adaptações e capilaridade.

**Figura 4** - Yanka Pessoa à frente da bateria do Bloco Samba Soul Delas, Carnaval de 2024.



**Legenda:** Yanka Pessoa lidera a bateria do Samba Soul Delas com os braços abertos durante o desfile do Carnaval de 2024, em Olinda.

**Fonte:** Thalyta Tavares, 2024.

## 2. O MAPEAMENTO DOS BLOCOS DE SAMBA EM OLINDA

O Samba Soul Delas (SSD) foi fundado por minha mãe, Roberta, presidenta e vocalista dessa agremiação protagonizada por mulheres e cujo conceito está atrelado à valorização do protagonismo e do empoderamento feminino. Roberta não apenas participava das festividades, mas também desempenhava um papel ativo na construção dessa realidade carnavalesca, o que a diferenciava de quem apenas brinca ou participa pontualmente do Carnaval.

A sustentabilidade financeira do bloco, no entanto, exige muito planejamento e criatividade. A partir de maio, as integrantes que têm condições financeiras contribuem com um valor simbólico mensal, o que ajuda a cobrir parte das despesas do grupo, como manutenção de instrumentos e confecção de figurinos — mas essas contribuições não têm fins lucrativos e não são usadas como fonte de renda pessoal.

Além disso, a principal fonte de renda do bloco vem dos shows realizados ao longo do ano por uma banda reduzida, formada por suas próprias integrantes. Essas apresentações não apenas ajudam a garantir recursos para os preparativos do Carnaval, mas também permitem que o bloco mantenha sua presença ativa em eventos culturais e em outros períodos do ano. Quando um show é fechado, o cachê recebido é dividido de forma a cobrir o pagamento das integrantes da banda, o custo do transporte — que leva os instrumentos e as integrantes — e, em menor proporção, uma parte é destinada ao caixa do bloco, contribuindo para despesas coletivas, como manutenção de instrumentos ou produção de materiais<sup>14</sup>. Esse esforço coletivo demonstra que a construção do Carnaval vai além do período de festa, sendo resultado de um trabalho contínuo, comunitário e comprometido com a sustentabilidade do projeto.

O planejamento do Carnaval começava já em março, quando minha mãe iniciava a organização do bloco: discutia possíveis temas para o desfile no próximo Carnaval, cuidava da inscrição de novas integrantes no bloco, articulava a confecção dos instrumentos e fantasias, e participava das reuniões com a prefeitura, nas quais se tratavam questões como logística, segurança e apoio institucional. Essas etapas, que detalharei ao longo do trabalho, compõem o cotidiano de preparação que sustenta a festa. Embora meu envolvimento com o

---

<sup>14</sup> O bloco possui um conjunto expressivo de instrumentos que são bens de sua propriedade coletiva. As novas integrantes são incentivadas a adquirir seus próprios instrumentos, que, uma vez comprados, tornam-se de responsabilidade individual. Caso a integrante se desligue do bloco, ela leva consigo o instrumento de sua propriedade. Contudo, uma parcela significativa das integrantes ainda não possui instrumentos próprios e, por isso, utiliza os instrumentos do bloco, sendo responsável por sua conservação e cuidado, uma vez que esses pertencem ao patrimônio do grupo.

bloco fosse limitado, por ser protagonizado por mulheres, eu colaborava acolhendo novas integrantes e trazendo reflexões sobre temas como o feminismo — influenciado pelo meu interesse em Ciências Sociais e pelo desejo de ser professor. Essa era uma função que minha mãe fazia questão que eu assumisse pessoalmente, sem delegar a outra pessoa

Ressalto que o ambiente carnavalesco do Samba Soul Delas, que se inicia em maio com as oficinas<sup>15</sup>, transforma profundamente a rotina de todos os envolvidos — desde integrantes da bateria até familiares e apoiadores. Durante minha adolescência, os domingos tornaram-se completamente dedicados a essas atividades, substituindo outras ocupações do cotidiano. Essa mudança alterou nossa percepção do tempo carnavalesco, proporcionando uma experiência diferenciada em relação aos outros brincantes.

Após o falecimento de minha mãe em 2023, minha irmã assumiu a liderança do bloco, acumulando os papéis de presidenta e mestra de bateria. Em setembro, começavam os ensaios abertos, essenciais para os desfiles. Mesmo sem tocar, às vezes eu era encarregado de distribuir água para as integrantes ou até mesmo de limpar o local da praça que ensaiamos.

Enquanto meus amigos viam o domingo como um dia especial, com a possibilidade de outras programações, para minha família isso nunca foi uma opção; trabalhar todos os domingos sempre fez parte da nossa rotina. Enquanto meus amigos começavam a pensar no Carnaval apenas em fevereiro, para minha mãe e, depois, para minha irmã, o Carnaval começava bem antes.

Ademais, embora existam muitos carnavais distintos dentro do Carnaval de Olinda, esses diferentes carnavais compartilham um ponto comum de pertencimento ao mesmo contexto carnavalesco. Essa diversidade, em vez de fragmentar a unidade cultural, enriquece e fortalece a identidade do Carnaval de Olinda, tornando-o ainda mais especial. Cavalcanti e Gonçalves (2020) tratam da impossibilidade de comparar carnavais em diversos locais no Brasil e fora do país. Para elas, "comparar carnavais nesses termos seria, antes de mais nada, anticarnavalesco e, certamente, muito pouco antropológico" (Cavalcanti; Gonçalves, 2020, p. 7). Isso significa que é preciso compreender cada Carnaval em sua particularidade, pois essa abordagem atesta sua riqueza cultural ao "iluminar e compreender sua singularidade e sua riqueza cultural" (Cavalcanti; Gonçalves, 2020, p. 7). Cavalcanti e Gonçalves estão, portanto, falando de muitos carnavais em diversos lugares do Brasil e do mundo, ligados, no caso em que estudam, pelas escolas de samba.

Como pesquisador, quero falar de muitos carnavais, mas não estou me referindo a

---

<sup>15</sup> Mais adiante, detalharei como essas oficinas funcionam, seus objetivos e os impactos que geram tanto na preparação musical quanto na construção coletiva do grupo.

carnavais em diferentes lugares do Brasil e do mundo. Refiro-me, sim, aos muitos carnavais que existem dentro de um mesmo Carnaval. No Carnaval de Olinda, por exemplo, há múltiplas experiências carnavalescas, vividas de maneira única por cada grupo, bloco ou brincante. Essa pluralidade de vivências é o que torna o Carnaval uma celebração tão rica e diversa, na qual diferentes expressões culturais coexistem e se entrelaçam em um mesmo espaço. Em vez de uma unidade homogênea, o Carnaval de Olinda é uma tapeçaria composta por múltiplas identidades, tradições e modos de brincar, cada qual contribuindo para o mosaico complexo que é a festa. Este trabalho, portanto, está focado em uma dessas manifestações, sem a intenção de hierarquizá-las, mas com o propósito de revelar sua singularidade dentro do contexto mais amplo do Carnaval.

Nesse emaranhado de expressões festivas que compõem o Carnaval de Olinda, é possível observar o lugar específico ocupado pelos blocos de samba — foco desta análise. Embora inseridos na pluralidade cultural da cidade, esses blocos articulam histórias, dinâmicas e sociabilidades próprias. Não se trata, aqui, de traçar uma narrativa linear sobre o samba em Olinda, tampouco de reconstruir suas possíveis origens ou rotas de chegada. A proposta, neste ponto do trabalho, é compreender o modo como o samba se insere nesse contexto festivo mais amplo, sendo ao mesmo tempo uma prática cultural localizada e um fenômeno conectado a processos históricos mais amplos que conformaram o samba no Brasil.

Nesse sentido, obras como o *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro* (2014) e o livro *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, de Carlos Sandroni (2001), constituem aportes fundamentais para contextualizar historicamente o samba enquanto expressão cultural afro-brasileira forjada em contextos de resistência, exclusão e afirmação identitária. O *Dossiê* enfatiza que "o samba é fruto de ricas tradições africanas e afro-brasileiras. E sua proteção, como bem imaterial do patrimônio cultural nacional, além de ser um imperativo constitucional, é um dever de consciência" (Dossiê, 2014, p. 15). A partir de suas origens na diáspora africana, sobretudo nas tradições banto e nagô, o samba carioca emergiu, nas primeiras décadas do século XX, como prática cultural das populações negras urbanas marginalizadas, que encontraram em territórios como a Pedra do Sal e a Cidade Nova, "núcleos de resistência cultural, cuja produção vigorosa começou a furar o bloqueio social, econômico e geográfico" (Dossiê, 2014, p. 9).

Nesse processo, as escolas de samba consolidaram-se não apenas como espaços festivos, mas como campos de sociabilidade e organização política dos sambistas. Conforme o *Dossiê* explicita, "o samba foi e é um meio de comunicar experiências e demandas, individuais e de grupo; a escola de samba, nos terreiros/quadras e em seu momento maior, o

desfile, foi e é um exercício de política social" (Dossiê, 2014, p. 10). O surgimento do samba-enredo, subgênero destinado aos desfiles carnavalescos, configura-se, segundo o documento, como a "capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma história que se desenrola durante o desfile" (Dossiê, 2014, p. 12), articulando memória, identidade e pedagogia popular.

A obra de Carlos Sandroni (2001) aprofunda essa compreensão, ao analisar o período decisivo de transição do chamado "samba pré-1930" para o "samba clássico" carioca. Segundo o autor, "o samba carioca ensaiou seus primeiros passos entre a sala de jantar e a sala de visitas da casa de Tia Ciata" (Sandroni, 2001, p. 16), revelando o protagonismo das redes culturais afro-brasileiras na constituição de um espaço simbólico de criação, resistência e negociação cultural. Em meio a um contexto de modernização urbana excludente e repressiva, os sambistas cariocas, oriundos majoritariamente de populações negras marginalizadas, desenvolveram práticas musicais e políticas que lhes permitiram ocupar novos espaços de reconhecimento e visibilidade social. Como analisa Sandroni, "o surgimento do samba-enredo e das escolas de samba esteve intimamente ligado à reorganização das formas de sociabilidade e organização comunitária das populações negras cariocas após a abolição" (Sandroni, 2001, p. 43). Ao se institucionalizar enquanto espetáculo carnavalesco organizado, o samba também se tornou, como define o autor, um "território simbólico no qual se negociavam identidades sociais e se elaboravam formas coletivas de resistência e pertencimento" (Sandroni, 2001, p. 112).

Ao mobilizar essas obras, estou buscando iluminar as agremiações de samba de Olinda como práticas culturais localmente situadas, mas historicamente conectadas a esse amplo campo de experiências e significados do samba enquanto fenômeno afro-brasileiro. Assim como no Rio de Janeiro, onde "foram seus primeiros cultores, pobres, negros e excluídos, os principais responsáveis por essa conquista" (Dossiê, 2014, p. 9), também em Olinda as práticas de samba revelam processos contínuos de resistência, pertencimento e elaboração de identidades coletivas. Trata-se, portanto, de reconhecer, nas agremiações de samba olindenses, tanto a sua singularidade festiva quanto suas continuidades com as disputas simbólicas e políticas que historicamente constituíram o samba como uma das expressões centrais da cultura afro-brasileira.

## 2.1 O que é um bloco de samba?

Os blocos de samba em Olinda surgem a partir da iniciativa de grupos de amigos, coletivos culturais e comunidades que encontram no samba uma forma de expressão e resistência. Diferentemente de outras tradições, sua origem está mais ligada à espontaneidade das reuniões de sambistas do que a um modelo formal de organização carnavalesca. Com o passar dos anos, muitos desses blocos consolidaram-se como referências na festa, ampliando sua participação e fortalecendo suas redes de sociabilidade.

Na entrevista realizada com o presidente e cantor do Bloco Batuketu, Guilherme, ele relatou que o surgimento do bloco ocorreu a partir do pedido de amigos.

Akyla, há mais de 20 anos faço parte do Carnaval. Vim de outros blocos de samba e, quando me desliguei deles, decidi parar. No entanto, alguns amigos pediram para que voltássemos a fazer Carnaval, para que eu não abandonasse essa tradição. Foi daí que surgiu a ideia de criar o Bloco Batuketu, em 2005. Uma das minhas prerrogativas era voltar a fazer Carnaval, mas de uma forma diferente. Até hoje, mantemos essa diferença: somos um bloco de samba que incorpora os metais característicos do Carnaval de Olinda (Régis, Guilherme. Entrevista concedida a Akyla Silva. Olinda, jan. 2024)

Esse caráter espontâneo, motivado por afetos e vínculos construídos ao longo dos carnavais, também se manifesta em outras experiências de criação de blocos — inclusive em uma que me atravessa diretamente, por sua dimensão pessoal e familiar.

Minha mãe, Roberta Pessoa, que, como dito, junto com três amigas, liderou a criação de um bloco de Carnaval com a justificativa de que seria "gréia", ou seja, pura diversão, e que ela finalmente realizaria o sonho de ser cantora no próprio bloco. Ainda adolescente, lembro das primeiras reuniões lá em casa, que sempre terminavam com comida e bebida. As quatro amigas tiravam da cabeça ideias sobre o nome, as cores, mas uma coisa sempre foi certa: o bloco teria que ser protagonizado por mulheres.

Conversando com Yanka Pessôa sobre o início do Samba Soul Delas, ela lembrou pontos importantes desse bloco. Yanka destacou como a ideia nasceu de maneira espontânea, em um ambiente de pura alegria e descontração, onde as amigas, motivadas pelo desejo de criar algo divertido e autêntico, decidiram formar um bloco protagonizado por mulheres<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Percebe-se, em muitos desses blocos de samba, uma presença crescente de mulheres, indicando um recorte de gênero cada vez mais evidente na composição e no protagonismo dessas agremiações. Embora o samba tenha sido historicamente um universo predominantemente masculino, observa-se a ampliação dos espaços de atuação feminina em diversas dimensões dessas práticas, seja na bateria, na gestão ou na composição artística dos blocos. Contudo, este trabalho não se propõe a aprofundar as razões e os desdobramentos desse processo, limitando-se a registrá-lo como um dado relevante que atravessa o cenário atual das agremiações.

Então, como você sabe, irmão, certa vez mainha chegou em casa — estávamos voltando de um ensaio da antiga bateria da qual fazíamos parte — e ficou com aquela ideia na cabeça: "quero montar um bloco". Nisso, algumas amigas dela, que também participavam desse mesmo bloco, se reuniram, e as quatro começaram a pensar de maneira muito espontânea. Lembro que participei da reunião sobre as cores. Ficamos naquela indecisão, pegando paletas de cores na internet e tentando combiná-las. Depois, houve a reunião para decidir o nome, mas essa foi uma das últimas decisões. Tudo aconteceu de maneira muito natural. Elas queriam deixar uma marca, uma contribuição. Mainha sempre esteve ligada ao universo da arte; no início da adolescência, ela fez curso de moda, desenhava roupas, e isso ajudou muito, pois os moldes das fantasias e os adereços das "Souldetes", como são chamadas as integrantes do bloco, eram desenhados por ela para que a bateria se fantasiasse no Carnaval. Tudo aconteceu de forma muito espontânea. Foi tão natural que, quando o bloco começou, nem tínhamos um lugar para ensaiar. Ao longo da trajetória, fomos encontrando espaços. O primeiro local foi o quintal da casa do nosso primeiro mestre, Felipe Francinha (Pessoa, Yanka. Entrevista concedida a Akyla Silva. Olinda, Fev. 2024).

A imagem abaixo capta um desses momentos de entrega que marcam a trajetória do Samba Soul Delas. As cantoras do bloco, todas mulheres, aparecem subindo à sacada da casa de um folião para prestar uma homenagem — gesto simples, mas repleto de afeto e improvisado, que traduz o espírito coletivo do grupo.

**Figura 5** - Desfile do Samba Soul Delas, na segunda-feira de Carnaval.



**Legenda:** Cantoras do Bloco Samba Soul Delas (Aline Gomes, Eduarda Rodrigues e Aline Beltrão) sobem à sacada da casa de um folião para prestar homenagem.

**Fonte:** Thalyta Tavares, 2024.

Esse mesmo impulso de celebração, que nasce do encontro entre pessoas motivadas pela alegria e pela vontade de ocupar o Carnaval de forma criativa, também pode ser encontrado na origem de outros blocos olindenses.

Para José Henrique de Oliveira Guimarães, mais conhecido como Deco, o Grupo Anárquico Místico Carnavalesco (G.A.M.C.) Patusco, um dos mais expressivos representantes dessa linguagem, teve início em 1962, fundado por Tuca, Sandra, Alcir, Elizabeth e Fernando, neto mais novo de seu avô. Segundo ele, sua mãe também participava nos bastidores da agremiação. O termo "Patusco", frequentemente relacionado à imagem de um pato, na realidade remete à ideia de uma festa "Patuscada", uma reunião animada de pessoas para celebrar, beber e se divertir. Trata-se de um adjetivo que expressa qualidade festiva, tornando-se uma escolha simbólica para a agremiação. O Patusco surge dessas reuniões animadas.

**Figura 6** - Entrevista com os diretores do Patusco.



**Legenda:** Registro ao lado de Deco, presidente do Bloco Patusco, e Rogério Guimarães, diretor responsável pela preservação da memória da agremiação. Ao fundo, o estandarte do bloco, fundado em 1962, símbolo da longevidade e resistência do samba em Olinda.

**Fonte:** O autor, 2024.

Apesar de ser amplamente associado ao samba, esse gênero musical só foi incorporado ao repertório do grupo em 1973, após a vitória em um concurso de fantasia promovido pela Empresa de Turismo de Pernambuco - Empetur, em 1972, momento em que o nome "Patusco" foi adotado oficialmente. Rogério Guimarães, diretor da agremiação, considera que esse período marcou uma grande transformação para o grupo. Com o prêmio recebido no concurso foi possível adquirir os primeiros instrumentos musicais, priorizando os instrumentos de percussão devido à praticidade, uma vez que os de sopro exigiam maior estudo e acesso. A partir de 1973, consolidou-se a batucada que daria origem à "bateria guerreira" do Patusco, enraizando-se no cenário cultural de Olinda e expandindo sua influência ao longo das décadas<sup>17</sup>.

Se tomarmos como ponto de referência a escola de samba, a estrutura organizativa de um bloco de samba apresenta diferenças importantes, especialmente pela ausência de uma competição oficial e regulamentada nos moldes dos desfiles competitivos. No entanto, é preciso reconhecer que, mesmo sem a formalização de concursos, os blocos de samba também estabelecem disputas simbólicas, seja pela força e qualidade de suas baterias, pela diversidade e inovação estética, ou pela capacidade de mobilização de recursos e de público, configurando dinâmicas internas de prestígio e reconhecimento no campo carnavalesco.

Nos blocos de samba, a bateria ocupa o papel central e incontestável de protagonista. Ao contrário das escolas de samba, onde os desfilantes podem se dividir entre diversas alas — como a das baianas, passistas ou porta-bandeira —, nos blocos essa diversidade estrutural geralmente não existe. A bateria é, muitas vezes, a única forma de participação direta no cortejo, concentrando a energia, o ritmo e a identidade do grupo em movimento.

Um bloco de samba, contudo, pode ter outros elementos. O Bloco Sombatuki, por exemplo, possui um estandarte, que é o símbolo em destaque do bloco. Além disso, há uma representação alegórica de uma arara, animal escolhido para simbolizar o grupo, e conta também com uma rainha de bateria.

---

<sup>17</sup> No Carnaval de Olinda, é comum que as baterias dos blocos adquiram nomes simbólicos ou slogans que funcionam como estratégias de afirmação identitária e também de marketing cultural. Esses nomes ajudam a destacar suas singularidades e a criar reconhecimento junto ao público. A bateria do Patusco, por exemplo, é conhecida como "bateria guerreira"; a da Fábrica de Samba é chamada de "a bateria mais eclética das ladeiras"; e a do Bloco Sombatuki é conhecida como "a bateria mais forte das ladeiras". Esses títulos, muitas vezes criados pelas próprias agremiações ou pelos foliões, contribuem para a construção da reputação dos blocos e de suas performances durante o Carnaval.

**Figura 7** - Desfile do Sombatuki no sábado de Carnaval 2024.



**Legenda:** Desfile do Bloco Sombatuki com destaque a bateria toda em azul, estrutura alegórica representando o mascote e carro de som, elementos do bloco.

**Fonte:** O autor, 2024.

Apesar de não apresentarem alegorias grandiosas, os blocos de samba em Olinda cultivam formas próprias e criativas de expressão estética. O protagonismo das baterias — com seus ritmos e coreografias — constitui o eixo central do espetáculo, mas não é o único elemento visual que compõe a cena. É bastante comum que esses blocos desfilem com fantasias diferentes a cada ano, especialmente no que se refere ao figurino das integrantes da bateria, que costumam se vestir de forma alinhada com a proposta estética escolhida para o desfile. Embora o uso de enredos temáticos não seja uma exigência formal, quando adotados, esses enredos funcionam como catalisadores simbólicos: orientam a escolha de figurinos, adereços e elementos cênicos, podendo também influenciar a seleção do repertório musical e a construção de performances coletivas, como coreografias, entradas ou momentos cênicos específicos durante o cortejo.

Algumas agremiações optam por criar camisas carnavalescas exclusivas para cada edição da festa, como é o caso do Bloco Fábrica de Samba, que aposta nesse recurso como forma de identificação do grupo. Já outras investem na produção de fantasias mais elaboradas, que reafirmam o cuidado estético e a dedicação ao desfilar com originalidade e presença. O Bloco Samba Soul Delas, Tambores D' Saia, Sombatuki, Sambadeiras [...] por exemplo,

destacam-se por seu compromisso com a criação de fantasias que dialogam com a identidade do grupo, com seu público e com as narrativas que escolhem contar a cada desfile.

Essas escolhas estéticas revelam que os blocos de samba constroem modos próprios de espetacularização. As fantasias funcionam como elementos de comunicação visual e afetiva, reforçando laços de pertencimento, identidade coletiva e, em muitos casos, resistência simbólica. Desfilarem fantasiado torna-se, assim, uma forma de ocupar o espaço público com alegria, beleza e discurso, afirmando a potência do samba como expressão cultural enraizada e em constante reinvenção.

**Figura 8** - Integrante do Bloco Tambores d’Saia desfilando no Carnaval 2024.



**Legenda:** Cantora do Tambores d’Saia com fantasia que tem como tema: “as deusas vão dominar as ladeiras de Olinda”.

**Fonte:** O autor, 2024.

Para participar de um bloco de samba é preciso tocar em sua bateria. Ou seja, uma pessoa interessada em integrar um bloco de samba precisa se inscrever, ensaiar, e aprender o repertório para participar da bateria do próprio bloco. Esse fator é importante, pois explica a necessidade de oficinas para aprendizado em instrumentos musicais, além dos ensaios. Ademais, se justifica o motivo pelo qual os blocos de samba em Olinda começam suas preparações já em maio. Muitos integrantes desejam participar dos blocos sem ter qualquer noção prévia dos instrumentos utilizados nas baterias, por isso suas oficinas e ensaios começam cedo para que os novos integrantes possam aprender a tocar seus instrumentos. O

único bloco que realiza uma seleção para admitir novos membros é o Bloco Sambadeiras<sup>18</sup>, devido a uma política própria da diretoria. Com exceção desse, todos os blocos de samba admitem novos integrantes sem a necessidade de seleção.

Portanto, os componentes de um desfile de bloco de samba são a bateria, podendo variar na quantidade de integrantes e no perfil de integrantes, o carro de som, os cantores e instrumentos de harmonia.

**Figura 9** - Encerramento do desfile do Bloco Samba Soul Delas, Carnaval de 2024.



**Legenda:** Dinâmica de encerramento do desfile do Bloco Samba Soul Delas no Carnaval de 2024. O momento marca o fim da apresentação da bateria, encerrando o cortejo realizando um desfile por alas.

**Fonte:** Thalyta Tavares, 2024.

As baterias das agremiações de samba em Olinda apresentam uma composição instrumental que, embora dialogue com a tradição das escolas de samba, assume características próprias, moldadas pelas dinâmicas locais e pelas experimentações musicais dos grupos. Entre os instrumentos mais recorrentes, destacam-se o surdo de primeira, surdo de segunda e surdo de terceira, o caixa, o repique, o tamborim e o ganzá — elementos que formam a base rítmica clássica das baterias de samba. Esses instrumentos operam em

---

<sup>18</sup> O Bloco das Sambadeiras realiza seleção, pois não admite integrantes sem algum conhecimento prévio dos instrumentos. Para isso, é marcado um dia em que as candidatas interessadas em fazer parte do bloco podem ir até o espaço das Sambadeiras para tocar e demonstrar seus talentos com os instrumentos. A diretoria e o mestre percorrem todos os candidatos avaliando-os, e assim que a avaliação é feita, a integrante pode ou não realizar sua inscrição, dependendo do resultado da avaliação.

complementaridade, criando camadas sonoras que sustentam o andamento e a expressividade dos desfiles.

Contudo, algumas agremiações olindenses vêm incorporando inovações instrumentais que revelam tanto o diálogo com outras matrizes culturais quanto o desejo de diferenciação estética. É o caso do Samba Soul Delas e do D'Breck, que introduziram em suas baterias o agbê — instrumento de origem afro-brasileira, tradicionalmente associado aos Maracatus Nação e a grupos percussivos voltados para as heranças afrodescendentes. Além disso, o timbau, instrumento de forte presença na axé music baiana e em ritmos afro-brasileiros urbanos, também aparece nas baterias do D'Breck, Patusco e da bateria Cabulosa, evidenciando um trânsito sonoro que ultrapassa os limites da linguagem tradicional do samba. Tais escolhas expressam não apenas uma estética musical, mas também uma política simbólica de afirmação identitária e de invenção cultural, na qual se cruzam heranças e experimentações sonoras.

Um componente não obrigatório, mas identificado na grande maioria dos blocos de samba é o estandarte. Os estandartes dos blocos de samba esteticamente se assemelham mais aos pertencentes aos clubes carnavalescos pedestres de Recife e Olinda. Eles são um dos primeiros suportes da expressão visual do frevo, como afirma o *Dossiê de Candidatura do Frevo a Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil* (2006). Segundo o historiador Leonardo Dantas, a função dos estandartes dos Clubes é:

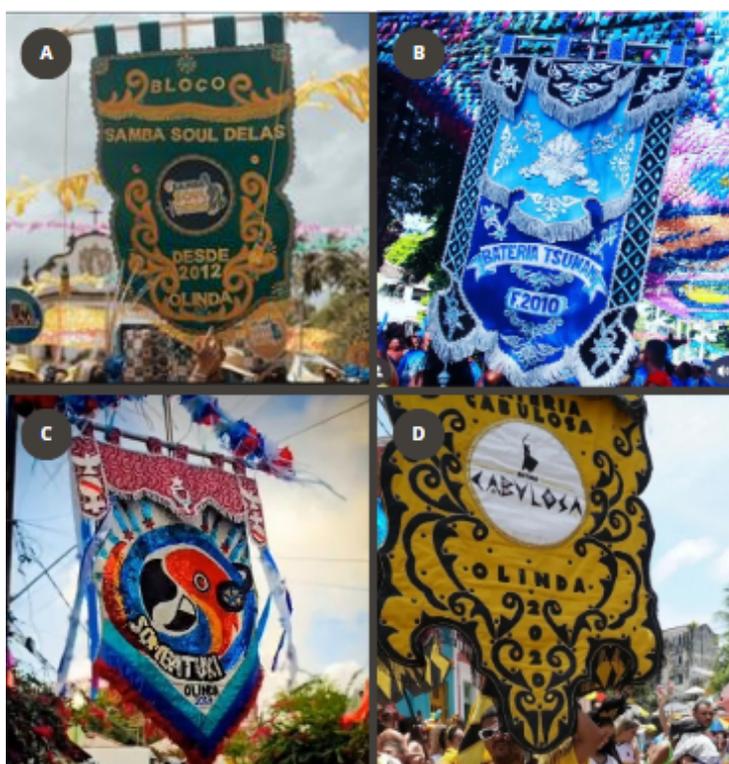
É o estandarte o elemento sagrado de todo o cortejo. É ele o verdadeiro símbolo do clube, funcionando como a verdadeira bandeira de um regimento militar, sendo protegido pelos morcegos, ala de porta-estandartes e diretoria. O estandarte paira no meio da multidão, não tendo uma posição definida na formação do cortejo, ele pode vir na frente ou ficar quase junto à orquestra, mas onde quer que esteja está sempre protegido por uma espécie de guarda de honra. É o estandarte que se curva, em reverência às autoridades e protetores da agremiação; é o estandarte que saúda, num contato rápido face a face com o outro similar, outra agremiação amiga num encontro de clubes, é o estandarte, a exemplo do pavilhão nacional, o símbolo da honra e da integridade do conjunto, muitas vezes é defendido, em caso de rixa ou barulho, com o sacrifício do próprio sangue de seus defensores (Silva, 2000).

O historiador trata do papel simbólico e sagrado do estandarte nos cortejos carnavalescos, destacando como ele representa a identidade e a honra do clube ou agremiação, sendo protegido como um símbolo de grande importância. Os blocos de samba também incorporam esse elemento, ainda que não seja decisivo. Alguns estandartes de blocos de samba seguem uma morfologia semelhante à dos estandartes das agremiações de frevo — uma semelhança que observamos a partir da análise feita por Hugo Vandrê Cavalcanti da

Silva (2016) em sua dissertação, dedicada aos estandartes do frevo. Esses modelos obedecem a um estilo clássico dos clubes pedestres, enquanto outros blocos de samba utilizam estandartes menos elaborados e rebuscados.

Além de estandartes, os blocos podem apresentar faixas anunciando o bloco e seu possível tema. Da mesma forma, o samba-enredo não é uma exigência nos blocos de samba, assim como os hinos também não são, embora muitos dos blocos possuam hinos. Em algumas dessas agremiações, é possível encontrar uma alegoria que carrega o símbolo do bloco, como mostrado na Figura 7, e, em alguns casos, rainhas de bateria.

**Figura 10** - Estandartes dos blocos de samba no Carnaval de Olinda 2024.



**Legenda:** Estandarte do Bloco Samba Soul Delas (Fig. A); Estandarte da Bateria Tsunami (Fig. B); Estandarte do Bloco Sombatuki (Fig. C); Estandarte da Bateria Cabulosa (Fig. D).

**Fonte:** @sambasouldelas. (2024); @adstsunami. (2024);  
@sombatuki. (2024); @bateriacabulosa. (2024).

O carro de som é uma estrutura fundamental nos desfiles dos blocos de samba em Olinda, pois conecta os instrumentos de harmonia, como o cavaquinho, às vozes de cantoras e cantores que interpretam os sambas. Sobre a estrutura do carro de som, vale destacar sua importância fundamental, pois é esse equipamento que transforma a simples batucada em blocos de samba. No entanto, a presença dos carros de som nos blocos de samba tem se tornado um dos aspectos mais sensíveis e tensionados na dinâmica do Carnaval de Olinda.

Para além das dificuldades financeiras — um carro de som manual simples custa entre 26 e 30 mil reais, como observei durante pesquisa de preços acompanhando a liderança do Samba Soul Delas —, sua utilização envolve disputas em torno da ocupação e circulação no espaço urbano.

No Sítio Histórico de Olinda, caracterizado por ruas estreitas e ladeiras, a quantidade dos carros de som levanta preocupações em relação à segurança dos brincantes e do público, gerando receios de acidentes em meio à alta densidade de foliões. Além disso, o uso de carros de som potentes levanta questões sobre a sobreposição sonora em relação a outras manifestações musicais que também ocupam o território, criando disputas por espaço e visibilidade. Em alguns casos, há ainda uma associação crítica entre os carros de som dos blocos de samba e a lógica dos trios elétricos, o que suscita debates sobre as características tradicionais e as transformações contemporâneas do Carnaval de Olinda. Essas tensões expressam, portanto, não apenas questões logísticas e materiais, mas também disputas simbólicas em torno dos modos legítimos de se fazer Carnaval na cidade.

**Figura 11** - Desfile do D’Breck no Carnaval de 2024.



**Legenda:** Desfile da Bateria D’Breck nas ladeiras de Olinda no Carnaval de 2024 (Fig. A); Destaque ao carro de Som utilizado pela bateria (Fig. B e C).

**Fonte:** O autor, 2024.

Poucos blocos em Olinda possuem seus próprios carros de som. Entre eles, destacam-se o D'Breck, a Fábrica de Samba, as Sambadeiras e o Tambores D'Saia. Os demais blocos, geralmente, optam por alugar carros de som não manuais, que são puxados por veículos como automóveis ou quadriciclos (conforme foto acima), pois isso se torna uma alternativa mais acessível financeiramente.

A quantidade de carros de som utilizados por uma agremiação pode variar de acordo com o número de ritmistas na bateria e com a necessidade de alcance sonoro ao longo do cortejo. Por exemplo, há baterias com 150 integrantes, como a do Bloco Tambores d'Saia, que desfilam com apenas um carro de som. Já o Bloco Sambadeiras, com mais de 200 ritmistas, utiliza dois. O G. A. M. C. Patusco, maior e mais antigo bloco de samba em atividade na cidade, conta com mais de 350 ritmistas.

Em conversa com Deco, presidente do Patusco, ele revelou a intenção de ampliar ainda mais o número de integrantes, evidenciando o constante crescimento dessas agremiações. Para acompanhar essa expansão e garantir que o ritmo se propague de forma eficaz por toda a extensão do desfile — alcançando tanto os ritmistas quanto o público — muitos blocos têm investido no aluguel ou construção de carros de som mais potentes.

Além da expressiva quantidade de integrantes, é possível perceber que o carro de som vem ganhando destaque como peça estratégica na dinâmica dos desfiles, acompanhando a força sonora e visual que os blocos imprimem nas ruas.

Esse recurso, embora já comum entre diversas manifestações carnavalescas como os afoxés, maracatus de baque solto e outros grupos percussivos, adquire particular relevância no contexto dos blocos de samba, sobretudo pela volumetria de suas baterias. O carro de som, nesse sentido, não é apenas um suporte técnico, mas um elemento estruturante do desfile. No entanto, sua presença levanta importantes questões que extrapolam a estética e a logística da festa.

A primeira delas diz respeito à convivência entre manifestações sonoras amplificadas e aquelas que fazem uso apenas da sonoridade orgânica de seus instrumentos e vozes. Como garantir o respeito mútuo entre expressões que operam com intensidades tão distintas no mesmo território urbano e durante o mesmo período? O segundo ponto de atenção recai sobre os impactos sonoros no ambiente urbano: o uso intensivo de carros de som pode gerar transtornos significativos aos moradores, como o comprometimento do descanso e o estresse acústico, principalmente em áreas mais residenciais.

Diante disso, a reflexão se estende para o campo das políticas públicas e da gestão do espaço festivo. Será que o aumento do número de integrantes justifica, automaticamente, o

aumento proporcional da potência sonora? Quantos carros seriam necessários? Qual o limite aceitável, tanto para os blocos quanto para o público e os moradores? Essas são preocupações que têm, inclusive, mobilizado discussões em instâncias como o Ministério Público após o período momesco de 2024, acerca da mediação entre os direitos à cultura e ao lazer com os direitos ao sossego e à saúde da população local.

Para além dessas tensões, há ainda impactos concretos na própria dinâmica dos cortejos. Em ruas estreitas e intensamente ocupadas por foliões, como é característico do Sítio Histórico de Olinda, a presença de veículos — mesmo que em formato adaptado de carros de som mecânicos — interfere diretamente na fluidez dos desfiles, na circulação do público e na organicidade dos blocos. Configura-se, assim, uma disputa física e simbólica por espaço, onde diferentes formas de ocupação e apropriação da rua coexistem, nem sempre de maneira pacífica. Naturalizar a presença dos carros de som enquanto elemento técnico necessário pode invisibilizar essas disputas e as consequências que sua volumetria e presença impõem à própria experiência do Carnaval como ritual de rua compartilhado.

Diante dessas tensões, observa-se que muitas agremiações de samba têm buscado soluções criativas e adaptativas para viabilizar a presença do carro de som em seus desfiles, respeitando as especificidades urbanas do Sítio Histórico de Olinda. São exemplos disso os chamados *carros de som manuais adaptados*, projetados para circular em ladeiras estreitas, com dimensões reduzidas, estrutura modular e sistemas sonoros mais compactos, capazes de minimizar riscos de acidentes e reduzir a ocupação espacial em meio à alta densidade de foliões. Essas alternativas tecnológicas e logísticas evidenciam, por um lado, a capacidade inventiva dos blocos de samba e, por outro, expõem a complexidade de se organizar cortejos musicais em um espaço urbano historicamente preservado, mas já tensionado em sua capacidade física.

Contudo, a discussão sobre o uso dos carros de som não pode ser isolada de um problema estrutural mais amplo que atravessa o modelo atual de gestão e organização do Carnaval de Olinda: a superlotação progressiva das ladeiras do Sítio Histórico durante o período momesco. O debate em torno dos carros de som, muitas vezes, funciona como superfície visível de um conjunto mais profundo de dilemas envolvendo o esgotamento físico dos circuitos tradicionais da festa, a sobreposição de expressões culturais simultâneas e a ausência de estratégias públicas efetivas de ordenamento territorial que consigam equilibrar direitos culturais, segurança, mobilidade e preservação do patrimônio. Assim, longe de ser uma responsabilidade exclusiva dos blocos de samba, os dilemas que emergem em torno dos carros de som revelam fragilidades no próprio modelo de gestão da festa, cuja expansão

quantitativa não tem sido acompanhada por políticas públicas consistentes de regulação, mediação e planejamento do espaço festivo.

Assim, os carros de som tornam-se, paradoxalmente, tanto facilitadores da festa quanto provocadores de disputas e negociações. São, ao mesmo tempo, instrumentos de potência e de tensão. Refletir sobre seu uso é, portanto, refletir sobre os limites, os atravessamentos e os acordos que compõem o fazer carnavalesco em cidades como Olinda — onde diferentes mundos sonoros coexistem, se entrelaçam, e por vezes, se confrontam.

Sobre o repertório desses blocos, é importante ressaltar que todo o trajeto do desfile é composto por sambas e músicas de diferentes gêneros em ritmo de samba, a depender do perfil do bloco. As Sambadeiras e o Samba Soul Delas, por exemplo, têm um perfil mais voltado para a música popular brasileira em seus respectivos repertórios, enquanto as baterias Cabulosa, AuÊ, Tsunami e Os de Batera incluem gêneros como o brega pernambucano, frevos, sertanejos e pagodes.

Durante o Carnaval de 2024, estabeleci um ponto estratégico de observação com o objetivo de acompanhar o maior número possível de blocos de samba que desfilavam pelas ladeiras de Olinda. Essa experiência, marcada por intensas caminhadas, paradas e escutas atentas, revelou a impressionante diversidade presente no repertório dessas agremiações. Apesar de serem blocos de samba — e de levarem esse ritmo como principal referência identitária —, as variações e perfis de cada grupo revelam uma profunda capacidade de dialogar com múltiplos gêneros musicais. Ao som do tamborim, do surdo e do repique, o samba se abre para o frevo, o axé, o forró, o brega, o funk e até o rock internacional.

Em poucos minutos de desfile, é possível ouvir canções que vão de Luiz Gonzaga<sup>19</sup> (forró e variantes) a Anitta<sup>20</sup> (pop e funk carioca), passando pelos Beatles<sup>21</sup>, refletindo uma apropriação criativa e afetiva de músicas muito conhecidas, convertendo tudo em samba. Essa pluralidade de repertório, longe de diluir a força do samba, evidencia a maneira como os blocos performam uma musicalidade inclusiva, que atrai diferentes públicos e amplia o alcance das manifestações carnavalescas. Assim, o samba, em sua forma mais plural, torna-se veículo de democratização sonora nas ladeiras de Olinda — um espaço onde diferentes gostos, memórias e pertencimentos se encontram ao som da bateria.

---

<sup>19</sup> Luiz Gonzaga (1912–1989) foi um músico pernambucano conhecido como o "Rei do Baião", fundamental para a difusão da música nordestina no Brasil.

<sup>20</sup> Anitta (1993–) é uma cantora, compositora e empresária brasileira, reconhecida internacionalmente por sua atuação no pop e no funk carioca.

<sup>21</sup> The Beatles foi uma banda britânica de rock formada em Liverpool nos anos 1960, considerada uma das mais influentes e populares da história da música.

Ao mesmo tempo, o samba invade as ladeiras da cidade destituindo a narrativa do frevo como ritmo exclusivo da festa. Esses blocos e suas músicas são legitimados por um público expressivo que os acompanha, sinalizando que o samba tem espaço, alta procura, força artística e mobilização comunitária.

Os nomes de algumas dessas agremiações também carregam significados que expressam sua identidade e estilo. Por exemplo, a bateria Cabulosa foi batizada assim para refletir o impacto de seus ritmistas, considerados tão habilidosos que "incomodam" pela qualidade sonora que produzem. Já a AuÊ, formada por ex-integrantes da Cabulosa, remete a uma expressão usada para descrever algo que causa alvoroço ou agitação, como em "é muito auê para se fazer um show". A Tsunami, por sua vez, carrega a ideia de uma onda devastadora que, ao passar, destrói tudo e chama atenção, representando a força e o impacto da bateria ao atrair e arrastar multidões.

Meu interesse pelos blocos de samba aumentou por conta das reuniões carnavalescas e pela constatação de que no Carnaval de Olinda a presença desses blocos é cada vez mais forte. Foi mais fácil ter acesso aos blocos de samba, principalmente por causa de Yanka Pessôa. Todos esses blocos de samba possuem redes sociais e uma das minhas principais fontes era o Instagram. Utilizava essa plataforma para ter acesso a curiosidades sobre os blocos, ensaios, festas e novidades a respeito deles. Confesso que, a cada reunião na qual estive presente com minha irmã (foram quatro reuniões: três no período pré-carnavalesco e uma no período pós-carnaval), eu era apresentado aos líderes dessas agremiações, além de me programar para assistir aos ensaios. Mesmo as agremiações que não participavam das reuniões, minha irmã facilitava a comunicação com meus informantes.

A tabela abaixo traz alguns dados acerca dos blocos de samba em Olinda, a partir do mapeamento derivado do meu trabalho de campo.

**Tabela 3** - Blocos de samba em Olinda catalogados no Carnaval de 2024.

<b>blocos</b>	<b>Ano de fundação</b>	<b>Quantidade de integrantes</b>	<b>Características</b>
G.A.M.C. Patusco	1962	350	O maior bloco de samba de Olinda. Suas cores são verde e preto. É composto por todos os gêneros e possui um bloco infantil chamado Patusquinho.
Bloco de Samba D'Breck	1998	70	Suas cores predominantes são laranja e azul. É composto por todos os gêneros e possui mais de 15 mil seguidores no Instagram.
Bloco de Samba Batuketu	2005	60	Esse bloco é o único em Olinda que possui metais e instrumentos de sopro. É composto por todos os gêneros e possui um bloco infantil chamado Batuketinho.
Balanço Enredo	2005	50	As cores desse bloco são azul e amarelo. É composto por todos os gêneros e seu símbolo é um papagaio.
1900 & Antigamente	2005	70	Suas cores são azul e branco. É composto por todos os gêneros e seu repertório é composto por sambas clássicos do passado.
Sambadeiras	2008	200	Sua cor é lilás. É um bloco composto só por mulheres e tem um alcance de mais de 40 mil seguidores no Instagram.
Bateria Sultaki do Samba	2009	60	Suas cores são verde e rosa. É composto por todos os gêneros e é conhecido por seu repertório de samba-enredos clássicos.
Bateria ADS Tsunami	2010	90	Sua cor é azul. É composto por todos os gêneros e é majoritariamente formado por jovens.
Bloco Samba Soul Delas	2012	110	Suas cores são azul e amarelo. É composto só por mulheres, e seu repertório é formado por músicas da MPB.
Fábrica de Samba	2013	88	Suas cores são azul e rosa. É composto por todos os gêneros, e seu repertório é variado, abrangendo desde rock até axé.
Bateria Cabulosa	2013	85	Suas cores são amarelo e preto. É composto por todos os gêneros, e seu repertório valoriza a cultura pernambucana, incluindo brega e música pop sertaneja.
Tambores D' Saia	2018	102	Suas cores são vermelha e rosa. É um bloco de mulheres, e seu repertório é majoritariamente voltado para o samba reggae e axé music.
Bloco Percussivo Sombatuki	2019	150	Suas cores são vermelha e azul. É formado por todos os gêneros, e seu repertório é composto por frevos e axé music.

Grupo Percussivo Baquetando	2019	45	Suas cores são azul, amarelo e rosa. É composto por todos os gêneros, e seu repertório contempla lambadas, sambas clássicos e axé music.
Bateria Os de Batera	2019	120	Suas cores são azul, branco e amarelo. É composto por todos os gêneros e por integrantes de outros blocos de samba. Seu repertório é majoritariamente composto por sambas.
Bateria Auê	2020	300	Suas cores são laranja e preto. É composto por todos os gêneros e seu repertório contempla o público mais jovem, incluindo frevos, bregas e forró.

Fonte: O autor, 2024.

Feitas as descrições das características dos blocos de samba e realizado este catálogo acerca das agremiações de samba em Olinda, faz-se necessário distinguir esses blocos das batucadas<sup>22</sup>. A expressão "batucada", mencionada por Ataíde Melo, não é uma novidade. O jornalista José Teles, em seu livro *O Frevo Rumo à Modernidade* (2008), menciona que "batucada" era o nome dado aos grupos de amigos que desfilavam tocando samba de modo improvisado. O autor descreve que essas foram as raízes das primeiras escolas de samba no Recife (Teles, 2008).

Além disso, no livro *Olinda: Carnaval e Povo* (1982), Ataíde Melo enfatiza não só a batucada nos antigos carnavais, como a Batucada Pitombeira da Rua da Palha, e, em entrevistas que me concedeu, ele também reconhece que os blocos atuais são uma espécie de batucadas.

No entanto, é importante ressaltar que o termo "batucada" pode assumir diferentes sentidos, dependendo do contexto. Enquanto para alguns o termo carrega uma conotação histórica e cultural, remetendo ao improviso e à espontaneidade, como evidenciado nas descrições de José Teles (2008) e Ataíde Melo, em outros contextos pode ser utilizado como um contraponto às escolas de samba, com um sentido depreciativo. Nessa perspectiva, "batucada" pode ser associada a algo menos estruturado e organizado, sendo vista como um estágio anterior à formalização representada pelas escolas de samba.

<sup>22</sup> O Grêmio Litero Recreativo Cultural Misto Carnavalesco Eu Acho é Pouco, datado de 1977, anos depois incorporou um grupo de samba a seus ensaios e desfiles, que, por não possuir instrumentos de harmonia, canto ou carro de som, é denominado Batucada do Eu Acho é Pouco. Durante os cortejos, essa batucada alterna-se com a orquestra de frevo, tornando-se uma das expressões sonoras do bloco. Embora essa seja uma presença notável em Olinda, o termo "batucada" pode remeter a outras configurações e significados dentro do Carnaval.

Dessa forma, tanto na fala de Ataíde Melo quanto na descrição de José Teles, há uma convergência na percepção de que as batucadas remetem a um formato mais espontâneo e menos formal. Entretanto, ao se referirem a elas como uma contraposição às escolas de samba, pode emergir uma percepção que subvaloriza a batucada em relação à estrutura e organização das escolas.

Ainda que o termo "batucada" possa carregar, em certos contextos, um tom pejorativo, é inegável que os elementos de espontaneidade e improviso que caracterizavam essas formações históricas permanecem presentes nas práticas dos atuais blocos de samba. A vivência no Carnaval de rua revela que a relação direta com o público, a abertura para o inesperado e a capacidade de adaptação em meio ao cortejo são aspectos centrais na performance dessas agremiações. A espontaneidade, portanto, longe de representar uma limitação, se mostra como uma potência criativa que aproxima os blocos da rua e de suas múltiplas possibilidades de interação.

De fato, nos blocos de samba há espaço para improvisos. Participar do Carnaval de rua significa interagir diretamente com o público de forma espontânea. O fato de os blocos de samba contarem com cantores, cantoras e carros de som possibilita uma interação direta com os foliões. Durante o Carnaval de 2024, no desfile do Samba Soul Delas, na segunda-feira de Carnaval, presenciei pessoas pedindo outras em casamento durante o cortejo, enquanto a bateria fornecia a trilha sonora. Pelo que percebi, entre uma música e outra, durante o intervalo, o noivo solicitou a uma das cantoras para que ele pudesse fazer o pedido, sendo ovacionado pelo público que acompanhava o cortejo.

Ademais, houve também o caso de uma senhora pedindo à bateria que executasse uma música específica, e, dependendo da interação com o público, a bateria podia tocar uma música que não estava no repertório.

**Figura 12** - Pedido de casamento em meio ao desfile do Bloco Samba Soul Delas.



**Legenda:** Noivos exibem alianças posando para fotos durante o desfile do Samba Soul Delas (Fig. A); Momento exato da troca de alianças durante o desfile do bloco (Fig. B).

**Fonte:** Thalyta Tavares, 2024.

Dessa forma, a associação entre blocos de samba e batucadas revela uma característica importante: são grupos que improvisam e interagem em demasia diretamente com os foliões. No entanto, ainda que se aproximem, são diferentes. Sobre essa característica das batucadas, Scott Ickes, em sua pesquisa sobre a era das batucadas no carnaval baiano das décadas de 1930 e 1940, afirma que elas eram formadas por trabalhadores operários que tocavam samba de maneira improvisada (2013). Ou seja, ele destaca uma característica das batucadas que se assemelha a batucada do Grêmio Líteo Recreativo Cultural Misto Carnavalesco Eu Acho é Pouco, nos dias de hoje.

Permitam-me descrever um pouco a batucada do Eu Acho é Pouco. A batucada é formada por todos os instrumentos comuns a uma bateria de samba — surdos, caixas, repiques, tamborins, agogôs, cuícas, ganzás e afins. Tem mestre de bateria, tem condução firme, tem marcação. Mas não se trata de uma bateria voltada a fazer “paradinhas” ou acompanhar um samba-enredo específico. O que se ouve é um sambão mais reto, constante, quase hipnótico. Não há grandes variações ou arranjos melodicamente desenhados. A batucada não dialoga com uma música específica: ela cria o chão rítmico sobre o qual tudo pode acontecer.

É aí que mora sua potência. Ao manter uma base firme e sem grandes desvios, o ritmo se transforma em campo fértil para a liberdade. O som da batucada do Eu Acho é Pouco

permite que as pessoas cantem o que quiserem por cima: marchinhas, pagodes, gritos de protesto, refrões de amor, letras esquecidas, versos inventados na hora. A bateria não comanda a música; ela abre espaço para que outras músicas surjam. Ela embala a multidão com uma batida tão intensa quanto generosa, sustentando um tempo coletivo que é, ao mesmo tempo, partilhado e singular.

É como se o samba reto funcionasse como um corpo pulsante — um corpo comum — onde cada um pode projetar suas memórias, seus desejos, sua dor ou sua alegria. É samba, mas não samba-enredo. É batucada, por isso não está a serviço de uma narrativa fechada. E isso não significa desorganização. A batucada é sinônimo de espontaneidade e improviso, não de bagunça. A consistência do som é que permite que a agremiação inteira, com suas fantasias vermelhas e amarelas, avance pelas ladeiras como um furacão — ora festivo, ora político, sempre imprevisível.

No entanto, chamo atenção para uma questão: Teles (2008) e Ickes (2013) recorrem à História para situar o termo. Seus trabalhos descrevem o tema de forma detalhada. Por isso, é possível considerar que o uso da palavra "batucada" para designar blocos de samba esteja relacionado à memória de carnavais passados, em que o termo era mais comum. De fato, as próprias agremiações de samba atuais se reconhecem como blocos de samba. Ressalto que grande parte desses blocos surgiram em Olinda a partir de 1998, o que torna o termo "blocos de samba" uma nomenclatura mais recente em comparação a "batucadas".

É importante ressaltar que, embora haja semelhanças entre espontaneidade e improvisação, as batucadas, conforme descritas na literatura, remetem mais a encontros informais entre pessoas afins que tocam seus instrumentos sem, necessariamente, uma organização prévia. Os blocos de samba, por sua vez, compartilham elementos de improvisação e espontaneidade, traços que marcam profundamente sua expressividade nas ruas durante o Carnaval. No entanto, reduzir essas manifestações apenas ao improviso seria negligenciar um conjunto de práticas estruturadas que sustentam sua apresentação.

Antes de qualquer aparição pública dos blocos de samba, há um trabalho sistemático de preparação: músicas são previamente ensaiadas, há uma divisão clara de funções, marcações de entrada e saída, sinais de parada, retomadas de ritmo e até códigos corporais entre mestres e ritmistas.

A disciplina que rege os ensaios — muitas vezes semanais e marcados por intensa dedicação — revela que o improviso, quando ocorre, não é fruto do acaso. Ele emerge de um domínio técnico e de uma confiança coletiva construída ao longo do tempo. Mestres de bateria, por exemplo, por conhecerem profundamente os arranjos, as levadas e os corpos

sonoros do grupo, sentem-se à vontade para "brincar" com o tempo e a cadência, criando variações que surpreendem, emocionam e desafiam os ritmistas a seguirem juntos — em perfeita sincronia. Assim, falar sobre os blocos de samba em Olinda implica necessariamente em reconhecer o protagonismo dos mestres de bateria — guardiões de saberes rítmicos, formadores de gerações e articuladores de redes que sustentam o fazer sambista no município.

Quando se fala em mestre de bateria no contexto dos blocos de samba de Olinda, estamos nos referindo a uma figura de liderança decisiva, cuja atuação vai muito além da regência dos instrumentos de percussão. O mestre de bateria é, muitas vezes, responsável pela formação musical de novos ritmistas, pela organização das alas dentro de uma bateria, pela manutenção dos ensaios e, principalmente, pela criação de uma identidade sonora para cada agremiação de samba.

## **2.2 Um mestre de bateria entre tantos mestres**

Este papel de mestre de bateria, embora adaptado ao modelo dos blocos de rua, guarda raízes profundas nas tradições das escolas de samba de Olinda — espaços de sociabilidade e resistência que moldaram gerações de percussionistas. Entre as atuais agremiações de samba, há um nome que é unanimemente lembrado como referência por diversas lideranças e ritmistas: Carlos Antônio Crisóstomo da Silva Júnior, o Mestre Júnior Batera. Com passagem marcante por várias agremiações, Mestre Júnior representa uma geração de mestres que, formados no G.R.E.S. Preto Velho, hoje emprestam seu conhecimento técnico e sensibilidade aos blocos contemporâneos, contribuindo para a continuidade e renovação do samba nas ladeiras. Seu legado é reconhecido tanto pela excelência musical quanto pela capacidade de formar novas lideranças dentro das baterias, fazendo dele uma das peças-chave na engrenagem viva que sustenta o samba de Olinda.

Residente da rua Bispo Coutinho — ou melhor, da autodenominada Comunidade do Alto da Sé —, Mestre Junior Batera cresceu no coração do Sítio Histórico de Olinda, embora os próprios moradores daquela área frequentemente expressem um sentimento de exclusão. Apesar da localização central e da importância simbólica, a comunidade não é vista como parte “nobre” do Sítio Histórico de Olinda, mas como periferia dentro do centro. O estilo modesto das casas, os varais de roupas penduradas, os pequenos comércios improvisados em frente às residências — como barracas de gelo, pastel e miçangas — compõem uma paisagem social que contrasta com as ruas mais turísticas e "instagramáveis" da cidade. Essas casas não seguem o estilo arquitetônico dos grandes casarios.

Foi nesse cenário que Junior Batera viveu sua infância, marcada por intensas experiências culturais e religiosas. Ele relembra com carinho as festas de “santo” promovidas no Palácio de Iemanjá, onde toda a vizinhança se reunia para prestar homenagens a Pai Edu<sup>23</sup>. Os ogãs<sup>24</sup> o impressionavam profundamente, assim como os toques dos atabaques<sup>25</sup>, instrumentos que despertaram sua curiosidade e sensibilidade musical desde muito cedo.

A vivência de Junior dialoga com o que Luiz Antonio Simas descreve ao afirmar que “entregue um tamborzinho no meio de uma praça para uma criança e ela provavelmente vai bater. Em diversas culturas, os tambores contam histórias, ampliam os horizontes da vida e têm gramáticas próprias, que muitas vezes expressam o que a palavra não alcança” (Simas, 2025, p. 29). Nesse sentido, a relação precoce de Junior com os tambores não foi apenas lúdica, mas constituiu uma forma de inserção sensível em um universo simbólico, no qual o som atua como veículo de narrativas e afetos. Como enfatiza o autor:

[...]nas religiosidades brasileiras de matrizes afro-ameríndias, tocadores dos tambores rituais são educados nos saberes da percussão para aprender os toques adequados para cada divindade. Há uma sofisticada pedagogia do tambor, feita dos silêncios das falas e da resposta do corpo, fundamentada nas maneiras de ler o mundo sugeridas pelos mitos primordiais (Simas, 2025, p. 29).

Assim, desde a infância, Junior foi introduzido não apenas na prática musical, mas em um complexo sistema de saberes corporais e espirituais transmitidos através dos tambores. Apesar de sua forte conexão com o G.R.E.S. Preto Velho — onde seu pai atuava como tesoureiro —, havia uma política interna que proibia a participação de crianças na bateria. Ainda assim, Júnior cresceu imerso no ambiente da escola de samba, frequentando a sede, observando os desfiles e absorvendo, desde pequeno, a linguagem e o espírito do samba. Os domingos eram marcados por rodas de samba na sede, eventos que reuniam a comunidade e davam à agremiação um papel central tanto festivo quanto social.

Foi observando os mais velhos da comunidade que Junior Batera aprendeu a tocar, iniciando sua trajetória como percussionista autodidata. Todos os integrantes da escola de samba eram moradores da mesma região, e suas vidas estavam entrelaçadas ao cotidiano da

---

<sup>23</sup> Pai Edu (Edivaldo da Silva Santos) é uma importante liderança do Candomblé em Pernambuco. Fundador do Terreiro Palácio de Yemanjá, localizado em Olinda, destacou-se pela dedicação à preservação das tradições religiosas de matriz africana e pela atuação na luta pelo reconhecimento e respeito às comunidades de terreiro.

<sup>24</sup> É o sacerdote escolhido pelo orixá para permanecer consciente durante todos os trabalhos. Ele não entra em transe, mas ainda assim mantém a intuição espiritual.

<sup>25</sup> 10 Um instrumento musical de percussão africano, geralmente tocado em rituais religiosos afro-brasileiros como o candomblé e a umbanda, é utilizado para convocar as entidades.

G.R.E.S. Preto Velho. Na adolescência, para complementar a renda, ele passou a tocar na banda de samba-reggae Asam de Cauã, formada dentro da própria sede da escola.

A trajetória de Junior Batera expressa com nitidez o que Simas observa ao refletir sobre as escolas de samba como espaços de reconstrução coletiva da identidade negra no Brasil:

[...]escolas de samba e terreiros são, em larga medida, extensões de uma mesma coisa: instituições associativas de invenção, construção, dinamização e manutenção de identidades comunitárias, redefinidas no Brasil a partir da fragmentação que a diáspora negreira impôs. O tambor é talvez a ponte mais sólida entre o terreiro e a avenida (Simas, 2025, p. 32).

Nesse sentido, o aprendizado musical de Junior não se deu apenas como aquisição técnica, mas como inserção em um circuito simbólico maior, no qual o tambor atua como fio de continuidade entre a prática religiosa, a sociabilidade comunitária e a expressão carnavalesca.

Mais tarde, Junior se integrou ao G.A.M.C. Patusco, onde foi fundamental na criação do projeto Patusquinho. Voltado para crianças e adolescentes das Comunidades V8 e V9 — localizadas no bairro do Varadouro e na Ilha do Maruim —, o projeto visava o ensino de instrumentos de samba, promovendo inclusão por meio da música. Antes disso, o Patusco era uma agremiação majoritariamente adulta. A iniciativa marcou uma virada importante, inserindo crianças no universo do samba e ampliando o alcance social da agremiação.

Essa experiência de formação pelo tambor dialoga diretamente com o que Simas (2025) assinala ao refletir sobre o potencial pedagógico dessas práticas:

[...] há no idioma dos tambores um potencial educativo vigoroso de elucidação dos mundos e na interpretação da vida. É sempre tempo de reconhecer e estudar as possibilidades didáticas que os atabaques tiveram na formação das crianças de terreiro e escolas de samba. As agremiações e suas baterias precisam ter consciência da dimensão civilizatória que [...] tiveram um dia" (Simas, 2025, p. 32).

O *Patusquinho*, ao criar um espaço de iniciação musical, oferece muito mais do que uma aprendizagem técnica: introduz crianças em um universo de sociabilidades, pertencimentos e modos de leitura do mundo mediados pelos tambores.

Com essa bagagem, Júnior retornou ao G.R.E.S. Preto Velho, onde assumiu a liderança da bateria e deu início à formação de uma nova geração de mestres. Implementou um projeto de ensino de percussão voltado, sobretudo, para as crianças da Comunidade do Alto da Sé, fomentando uma pedagogia do samba baseada na escuta, na prática comunitária e

na tradição oral. Apesar de nunca ter estudado música formalmente, sua reputação como mestre cresceu de maneira expressiva. Junior Batera tornou-se referência incontornável entre os blocos e escolas de samba de Olinda, tanto pelo seu domínio técnico quanto pelo compromisso com a formação de novos músicos e lideranças.

Como bem sublinha Simas, "os tambores formaram mais gente do que os nossos olhares e ouvidos, acostumados apenas aos saberes normativos que se cristalizam nas pedagogias oficiais, imaginam" (Simas, 2025, p. 32). Nesse sentido, a iniciativa de Junior não apenas amplia o alcance social do samba, mas reafirma o tambor enquanto instrumento de produção de conhecimento, de transmissão de valores comunitários e de formação subjetiva em trajetórias muitas vezes invisibilizadas pelas pedagogias formais.

A polivalência de Junior Batera como percussionista revela não apenas um domínio técnico sobre os instrumentos de samba, mas também uma escuta atenta e afetiva aos diversos ritmos e tradições musicais que compõem o território sonoro de Olinda. Em suas palavras:

Akyla, eu domino surdo de primeira; surdo de segunda, que é a resposta; surdo de terceira, que é o corte; caixas; repique; ganzá; tamborim; agogô de quatro tons; pandeiro, rebolo; tantan; reco; frigideira; conga; vários instrumentos. O nego aqui é bom... Sei tocar, além de samba, todos os ritmos daqui: frevo, caboclinho, maracatu, ciranda, coco, afoxé, samba reggae, toque para santo, cavalo marinho. Tudo isso conheço. Isso é o que diferencia o meu trabalho. A influência das músicas daqui nos arranjos de samba que eu faço é muito grande (Batera, Mestre. Entrevista cedida a Akyla Silva, 2024).

**Figura 13** - Encontro na laje: preparativos de Carnaval.



**Legenda:** Na semana pré-carnavalesca, ao lado de Mestre Junior Batera, em sua laje.

**Fonte:** Gabriel Teixeira, 2024.

Ao afirmar que “a influência das músicas daqui” é essencial na construção de seus arranjos de samba, Junior não apenas aponta para uma prática criativa, mas para uma pedagogia do corpo e da escuta, enraizada na vivência cotidiana dos ritmos populares e sagrados. Sua trajetória articula saberes afro-brasileiros, vivências periféricas e práticas coletivas de transmissão, dando forma a uma liderança musical que ultrapassa o comando da bateria e se aproxima de um papel de mestre no sentido mais amplo — aquele que forma, orienta e transmite um conhecimento ancestral em constante recriação.

A trajetória de Junior Batera não pode ser compreendida apenas a partir de sua atuação como mestre de bateria. Sua importância reside, sobretudo, no lugar de referência formativa que ocupa entre as lideranças musicais do samba em Olinda. Durante a entrevista, o próprio mestre rememorou amigos de infância e que encontrou ao longo da vida que também se iniciaram no mundo do samba no G. R. E. S. Preto Velho e hoje lideram baterias em distintas agremiações: Mestre Esquerdinha, Mestre Diego, Mestre Sacameia, Mestre Marquinhos e Mestra Yanka. Todos compartilham não só um vínculo passado ou presente com o Preto Velho, mas também uma identidade racial comum — são todos pessoas negras —, o que reforça a centralidade das redes de solidariedade e aprendizagem forjadas nas margens do Sítio Histórico de Olinda, em especial nas comunidades periféricas que o circundam.

Essa rede de mestres evidencia a potência de uma pedagogia comunitária, transmitida oralmente, corporalmente, por meio da escuta, da observação e da prática coletiva. A fala de Yanka Pessoa é emblemática nesse sentido. Ao contar que sua paixão por tocar surdo de terceira surgiu observando Junior e, depois, sendo sua aluna, ela nos revela o modo como a admiração se transforma em ação, e como a presença de um mestre inspirador pode gerar continuidade e inovação nas práticas musicais locais. O aprendizado, nesse contexto, é também um gesto de afeto e pertença.

Já Marcos Ramos de Sales, o Marquinhos de Pilares, destaca a gênese de outro projeto importante: o Batuqueiros do Amanhã, pensado como um espaço de formação musical e social para jovens. A partir da saída de Junior Batera, foi ele quem assumiu a bateria do G.R.E.S. Preto Velho, mantendo vivo o ideal de educar através do samba. Segundo o próprio Marquinhos, “este foi um projeto em defesa do samba em Olinda” — uma frase que condensa o caráter político e comunitário da iniciativa. Ao afirmar que foi ele quem batizou o amigo como “Junior Batera”, antes conhecido como “Júnior do Repique”, o mestre revela também os laços de afeto e camaradagem que marcam a trajetória desses artistas.

A circulação de Junior Batera entre diferentes agremiações e projetos também nos mostra a dimensão expansiva de sua atuação. No Carnaval de 2024, o mestre conciliou

apresentações com a bateria Auê — que reinterpretava músicas populares em ritmo de samba — e com sua própria agremiação, Os de Batera. Sua presença era requisitada dentro e fora de Olinda, organizando bandas, criando arranjos e formando músicos, mesmo em shows simultâneos, como relatou em entrevista. Essa versatilidade evidencia como a figura do mestre de bateria extrapola o papel de regente rítmico para se tornar um articulador de projetos culturais, um produtor de encontros e um formador de talentos. O Samba feito em Olinda, na visão do mestre Batera, proporciona oportunidades:

Para muitas pessoas nas comunidades de Olinda, o samba desempenha um papel importante. Embora haja membros de agremiações com recursos financeiros, a maioria busca oportunidades para melhorar sua situação econômica. Um exemplo é um ex-aluno meu, que agora é da ala do tamborim no Preto Velho. Graças ao samba, ele teve a oportunidade única de viajar de avião para Fernando de Noronha para se apresentar com a escola de samba. Ele mesmo me confessou que, sem o samba, nunca teria tido essa chance. O samba não apenas o salvou, mas também beneficia muitas outras pessoas. Além disso, durante nossos ensaios, vendedores ambulantes vendem água, cerveja e espetinhos. Essas pessoas são ricas? Claro que não. Se não fossem os ensaios que realizamos, onde esses vendedores conseguiriam ganhar dinheiro? (Batera, Mestre. Entrevista cedida a Akyla Silva, 2024).

A fala do Mestre Junior Batera é profundamente reveladora. Quando ele afirma que *"o samba não apenas o salvou, mas também beneficia muitas outras pessoas"*, nos deparamos com um exemplo claro do samba como um ritual de reexistência. A ideia de "salvação", nesse contexto, não precisa ser compreendida em termos religiosos, mas como uma estratégia de sobrevivência simbólica, social e econômica. O samba, portanto, não é apenas festa — é caminho, é possibilidade de vida, capaz de transformar o lugar social de sujeitos historicamente subalternizados.

O relato sobre o ex-aluno que viajou de avião pela primeira vez graças ao samba aponta para uma experiência de mobilidade que vai além do deslocamento geográfico: trata-se também de mobilidade simbólica, de reconfiguração da autoimagem e do lugar no mundo. Já a presença dos ambulantes nos ensaios revela o samba como força organizadora da economia local, gerando uma rede de sustento que ultrapassa os limites da agremiação e envolve toda a comunidade.

Há ainda uma dimensão formativa que emerge com força na fala do mestre. Ao mencionar o "ex-aluno", hoje "membro da ala do tamborim", ele sugere um processo contínuo de aprendizado, pertencimento e construção de identidade — uma verdadeira escola da vida, forjada no ritmo dos ensaios e na convivência cotidiana.

E quando pergunta, com ironia, "*essas pessoas são ricas? Claro que não*", escancara uma crítica social. O samba, mais uma vez, evidencia as ausências do Estado, ocupando as brechas e se convertendo em espaço de organização popular e resistência política. Essa dimensão é também visível nos meus próprios dados de campo e atravessa muitas das experiências que compartilho com as agremiações.

A história e as redes tecidas por Junior Batera se entrelaçam a uma dimensão maior de luta por visibilidade, pertencimento e valorização do samba como expressão cultural negra. Como afirma Marquinhos de Pilares, “*todos nós que trabalhamos com samba, por meio de aulas e palestras, deveríamos ser mais valorizados, pois lidamos com pessoas, principalmente negras.*” Essa declaração reforça a necessidade de reconhecer o trabalho desses mestres como ação educativa, política e profundamente enraizada em projetos de futuro. São os batuques de ontem que ecoam nas baterias de hoje, e será através deles que novas gerações continuarão a transformar a paisagem sonora e afetiva de Olinda.

A trajetória de Junior Batera, assim como as redes que dele emanam, revela como o samba em Olinda se constitui não apenas como manifestação festiva, mas como um campo de produção de saberes, pertencimentos e disputas simbólicas. Nesse sentido, a figura do mestre de bateria ultrapassa sua função técnica, assumindo um papel pedagógico e político central nas dinâmicas locais. A partir das margens do Sítio Histórico — territórios muitas vezes invisibilizados — emergem formas de conhecimento transmitidas oralmente, forjadas na escuta, no corpo e na experiência partilhada. Ao se inscrever em tradições afro-brasileiras e ao mesmo tempo inovar práticas comunitárias, Junior Batera e os mestres que com ele se formaram operam como agentes de memória e transformação, ressignificando a centralidade do samba no tecido social olindense. Em sua prática cotidiana, encontramos aquilo que a Antropologia busca compreender: os modos pelos quais sujeitos criam e recriam mundos, negociando identidades, afetos e pertenças em meio a relações de poder, exclusão e resistência.

### **2.3 O Carnaval do Samba em Olinda**

Enquanto brincante do Carnaval de Olinda, sempre elaboro roteiros para acompanhar os trajetos das agremiações carnavalescas, registrando dias, horários e ruas por onde passam. Essa prática facilita a diversão e permite aproveitar melhor as festividades, especialmente no caso de agremiações queridas, como a Troça Carnavalesca Mista (T.C.M.) Pitombeira dos Quatro Cantos, fundada em 1947.

Os desfiles da Pitombeira, seja na segunda ou na terça-feira de Carnaval às 10 horas, são para mim momentos de grande emoção. A energia da troça, somada ao frevo, às letras das canções e à empolgação dos brincantes — os chamados pitombeirenses —, provoca gritos, choros e muita euforia. Essa vivência pessoal reflete um aspecto central do Carnaval de Olinda: a intensidade das experiências vividas pelas ruas da cidade.

Desde a década de 1990, o Carnaval de Olinda assumiu características de um megaevento, conforme a definição de Müller (2015), que aponta fatores como grande número de visitantes, duração fixa, custos elevados e impactos significativos na população e no ambiente. Olinda, que já era reconhecida por sua efervescência cultural, viu sua festa transformar-se em um acontecimento de dimensões globais, vinculado à lógica de patrocínios privados. Harchambois e Pontual (2007) analisam essa intensificação do interesse privado no Carnaval de Olinda, enquanto Franco e Leão (2018) refletem sobre como essa lógica de mercado influencia a organização da festa.

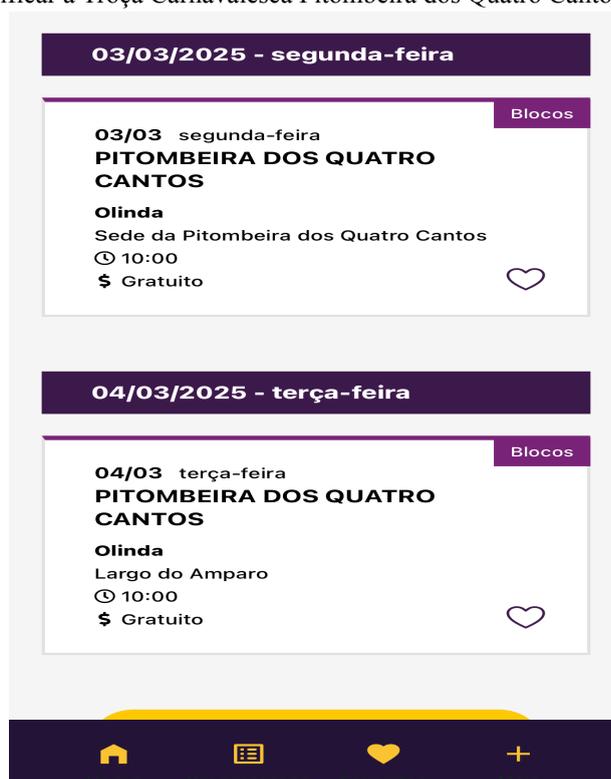
Essa transformação é visível no Carnaval de 2024, cujo tema foi “O Carnaval de Olinda é a cara da gente”, conforme detalhado no documento *Release Pós Coletiva - Carnaval de Olinda 2024* (Olinda, 2024). A programação incluiu shows, apresentações de artistas, trajetos das agremiações e uma estimativa de movimentação econômica de 400 milhões de reais, com um público esperado de aproximadamente 4 milhões de foliões entre os dias 8 e 14 de fevereiro.

Os patrocinadores, como Devassa (Patrocinadora Master), Aposta Ganha, Pitú, Schweppes Premium Drinks e Red Bull, reforçam o caráter comercial do evento. Nesse contexto, o roteiro tradicionalmente usado pelos brincantes para acompanhar as agremiações foi assumido pela patrocinadora Devassa, que inovou ao oferecer uma versão digital por meio de uma parceria com o aplicativo “PE no Carnaval” (FIGURA 14). Vale ressaltar que essa responsabilidade se refere exclusivamente à divulgação das informações e não à definição dos trajetos das agremiações, que continuam sendo organizados pelas próprias entidades. No aplicativo de celular, os foliões podiam buscar informações sobre suas agremiações favoritas, como a T.C.M. Pitombeira dos Quatro Cantos, e encontrar o dia, local e horário de seus desfiles.

Dessa forma, enquanto a T.C.M. Pitombeira dos Quatro Cantos mantém sua relevância como uma agremiação emblemática no Carnaval de Olinda, observa-se um fenômeno mais complexo em torno da festa. O Carnaval da cidade, ao mesmo tempo em que se expande como um megaevento impulsionado por dinâmicas mercadológicas, também experimenta um crescimento do interesse por blocos tradicionais, especialmente entre setores da classe média.

Esse movimento não pode ser entendido de maneira estritamente dicotômica, como uma oposição entre cultura local e mercado, mas sim como um processo no qual os próprios blocos tradicionais se reinventam, negociando sua permanência e significados dentro de novas configurações socioculturais.

**Figura 14** - Print de tela tirado do aplicativo "PE no Carnaval" para identificar a Troça Carnavalesca Pitombeira dos Quatro Cantos.



Fonte: O autor, 2024.

Para um verdadeiro pitombeirense, o Carnaval da Pitombeira começa no dia 7 de setembro, marcando a abertura oficial do período de prévias carnavalescas da cidade. Embora essa tradição de abertura das prévias não tenha sido criada pela Pitombeira, foi incorporada a ela muitos anos depois.

O dia 7 de setembro também é um marco importante no calendário das agremiações de samba. A data simbólica marca o início dos ensaios desses grupos, que até então concentram suas atividades nas oficinas internas de formação e manutenção. A noção de que o ambiente carnavalesco atravessa o ano inteiro faz muito sentido para os blocos de samba, que reconhecem nas movimentações culturais iniciadas com as prévias da Troça Carnavalesca Mista Pitombeira dos Quatro Cantos — tradicionalmente realizadas em setembro — um indicativo de que é hora de intensificar os preparativos para o Carnaval. Ainda que não

participem diretamente do desfile da Pitombeira, o clima festivo que ela inaugura funciona como um sinal de reativação dos corpos e ritmos que moldam a festa.

Antes de descrever meu campo de pesquisa, que incluiu o acompanhamento desses ensaios, é essencial destacar que o Carnaval do samba em Olinda começa nas oficinas, iniciadas, geralmente, no mês de maio. Essas oficinas fazem parte do calendário das agremiações de samba, que se estrutura em três etapas: o período de oficinas, o período de ensaios e, por fim, o desfile de Carnaval. Portanto, quem marca o período de transição das oficinas feitas pelos blocos de samba para os ensaios é a T.C.M. Pitombeira.

Como funcionavam/funcionam as oficinas? No Bloco Samba Soul Delas, não era — e ainda não é — necessário ter conhecimento prévio sobre música ou instrumentos para participar. Segundo Roberta Pessôa, bastava que a nova integrante tivesse força de vontade e interesse. Ela seria, então, apresentada ao instrumento pelo mestre de bateria que explicaria ainda sua função na bateria e o perfil do bloco. As oficinas, portanto, serviam/servem para ensinar noções básicas sobre cada instrumento e suas funções, criando um espaço de aprendizado coletivo e integração.

As oficinas do Samba Soul Delas, realizadas em um local público — em geral na praça do Carmo, no Sítio Histórico de Olinda —, desempenham um papel crucial no processo de aprendizado musical e na formação das integrantes do bloco. Diferente dos ensaios, que focam nas músicas do repertório, as oficinas são dedicadas à prática individual de cada instrumento. Por exemplo, uma integrante que está aprendendo a tocar o surdo de terceira usará esse momento para aprender a marcar o tempo musical, explorar desenhos rítmicos nas músicas e compreender os ritmos que compõem o diálogo da bateria.

**Figura 15** - Final da oficina do Bloco Samba Soul Delas, janeiro de 2024.



**Fonte:** O autor, 2024.

Para alguém que não entende ou não está imerso no universo do samba, como eu costumava me sentir, essa etapa pode parecer apenas "barulho". Essa percepção não se limita apenas aos participantes, mas também pode refletir o olhar de moradores do entorno e outros que acompanham as oficinas de fora, sem compreender sua relevância. Os moradores do Sítio Histórico, por viverem nessa região, acabam, de forma inevitável, compartilhando o espaço com as oficinas e ensaios dos blocos de samba. Essa convivência gera tensões, especialmente no que diz respeito ao sossego e ao bem-estar dos moradores do Sítio Histórico de Olinda. O intenso calendário de atividades musicais, muitas vezes realizadas em espaços abertos, pode ser percebido como uma interferência na rotina cotidiana, suscitando debates sobre o direito ao descanso e à tranquilidade no bairro. Assim, a tensão entre a preservação do sossego dos moradores e a necessidade de expressão das agremiações refletem um debate mais amplo sobre a organização da cidade e seus usos, evidenciando o embate entre as dinâmicas culturais e as exigências da vida urbana.

Dessa forma, o Bloco Fábrica de Samba, que costuma realizar oficinas e ensaios em frente ao antigo Palácio dos Governadores — atual sede da Prefeitura de Olinda — torna-se, frequentemente, alvo de tensões. A presença desse bloco, dos corpos em movimento, dos sons que reverberam pelas ladeiras, transforma a paisagem sonora e social do lugar. No entanto, essa experiência pode ser lida como ruído, incômodo ou mesmo invasão. O incômodo de moradores do entorno que, diante da frequência e da intensidade sonora das oficinas, veem sua rotina transformada por algo que não necessariamente compreendem como legítimo. Afinal, as oficinas da Fábrica de Samba não acontecem apenas na véspera da folia, mas se estendem ao longo de meses, como parte de um processo formativo e organizativo fundamental para a existência do próprio bloco de samba. Assim, o espaço da rua, muitas vezes entendido como “comum”, passa a ser disputado entre o direito ao descanso e o direito à expressão cultural.

Portanto, essa programação estendida traz consigo desafios importantes. Um deles está relacionado aos blocos que realizam oficinas e, em seguida, promovem ensaios próximos às residências dos moradores do Sítio Histórico de Olinda, causando incômodos.

Essas tensões cotidianas escancaram um debate mais profundo sobre o modo como as cidades patrimonializadas organizam seus usos e fluxos. O Sítio Histórico de Olinda, ao mesmo tempo que se vende como “cidade do Carnaval” e celebra sua cultura popular como marca turística, tenta impor limites ao uso do espaço público por aqueles que efetivamente produzem essa cultura. Portanto, o incômodo provocado pelas oficinas e ensaios da Fábrica de

Samba não pode ser reduzido a uma simples questão de decibéis. Ele revela o embate entre diferentes projetos de cidade: um que valoriza a manifestação viva, cotidiana e coletiva da cultura; e outro que busca regulá-la, muitas vezes em nome de uma ordem patrimonial, turística ou residencial.

É importante salientar que as oficinas constituem uma etapa pedagógica essencial, pois são nelas que os fundamentos musicais e o domínio técnico são desenvolvidos. Assim, o que inicialmente pode ser percebido como desorganizado ou monótono revela-se uma prática estruturada e indispensável para a formação da bateria do bloco, contribuindo tanto para o aprimoramento individual quanto para a coesão do grupo como um todo.

Portanto, no Carnaval dos blocos de samba, as oficinas se tornam uma oportunidade essencial para que cada integrante aprenda a tocar seu instrumento. Essas oficinas duram cerca de quatro meses, podendo variar. Dessa forma, o período de oficinas do Bloco Samba Soul Delas costuma acontecer do mês de maio até o final de semana anterior ao dia 7 de setembro.

Considero importante ressaltar que o período de oficinas não é exclusividade dos blocos de samba, mas envolve também grupos percussivos, maracatus e afoxés, além de outras manifestações que realizam oficinas como parte fundamental da formação de seus integrantes. Como dito, o intenso calendário dessas atividades de samba e de outras manifestações artísticas, fora do período momesco pode ser percebido como um desafio para o sossego e o bem-estar dos moradores, especialmente pela frequência e pelo volume do som.

No entanto, esses ensaios e oficinas são indispensáveis para a continuidade e a qualidade das manifestações culturais, funcionando como momentos de aprendizado, transmissão de saberes e fortalecimento das agremiações. Além disso, reafirmam a centralidade da cultura popular na vida da cidade, demonstrando que o Carnaval não se restringe aos dias oficiais da festa, mas é um processo contínuo de preparação e vivência coletiva. Dessa forma, a tensão entre o direito ao sossego e a necessidade de expressão dos grupos carnavalescos reflete um embate mais amplo sobre a organização da cidade e suas múltiplas formas de uso do espaço público.

O antropólogo Leonardo Esteves, em sua pesquisa de dissertação (2008), analisa o surgimento de novos grupos de maracatu em Recife e Olinda, impulsionado pelo interesse crescente da classe média branca recifense e, em alguns casos, também por turistas que buscam vivenciar a cultura local por meio das "oficinas de percussão". Segundo Esteves, essas oficinas se multiplicaram como espaços de ensino do "baque-virado" e outros ritmos, atraindo novos praticantes que, muitas vezes, não possuem vínculos históricos ou familiares

com as comunidades tradicionalmente ligadas ao maracatu. Esse movimento resultou na formação de novos grupos, criados por indivíduos que, após o contato inicial com as oficinas, decidiram fundar suas próprias agremiações (Esteves, 2008). Para isso, elas contratam integrantes de maracatus tradicionais, que trazem seu conhecimento e experiência, ministrando aulas de percussão e dança para os iniciantes (Esteves, 2008, p. 41).

Essas oficinas acabam sendo uma característica de grupos que ensinam seus próprios integrantes a tocarem instrumentos, muitas vezes sem conhecimento prévio. O presidente do G.A.M.C. Patusco revelou que as oficinas do bloco funcionam, de maneira indireta, como uma espécie de peneira: é muito comum que haja uma predominância de integrantes novatos durante o período das oficinas. Os integrantes mais antigos, em sua maioria, não costumam frequentá-las. Alguns marcam presença, reciclam-se e aprendem coisas novas, mas, em geral, são os mais novos que participam. No entanto, para os novos integrantes, empolgados pela alegria de desfilar em uma bateria, as oficinas servem como um teste, pois, além da celebração, exigem responsabilidade, disciplina, dedicação, e, se o integrante não possui essas qualidades, ele mesmo desiste de participar: “Só a alegria não basta”, afirmou o presidente.

Além disso, o calendário prolongado de ensaios e apresentações não exclusivo dos blocos de samba, muitas vezes conflita com outras manifestações culturais e atividades locais, gerando tensões em torno da sobreposição de agendas e do uso compartilhado do espaço urbano. No caso do Carnaval de Olinda, essas disputas evidenciam o desafio de harmonizar diferentes expressões culturais em um território que, embora historicamente rico e simbolicamente denso, é fisicamente limitado. O Sítio Histórico, com suas ruas estreitas e ladeiras sinuosas, precisa acomodar uma multiplicidade de agremiações que vêm se expandindo ao longo dos anos, incluindo blocos de samba, maracatus, afoxés, troças e orquestras de frevo. Esse crescimento intensifica a disputa por espaço, tanto para os desfiles quanto para os ensaios e oficinas preparatórias, tornando cada vez mais complexa a organização do Carnaval. A capilaridade dessas manifestações, que se multiplicam e se reinventam a cada ano, desafia a infraestrutura do Sítio Histórico e exige um constante processo de negociação entre os grupos, o poder público e os moradores locais.

Somado a isso, neste trabalho, poderemos notar que os domingos têm certo protagonismo nos calendários dos blocos de samba. Ao questionar a mestra e presidenta do Soul Delas, ela afirmou: "O domingo geralmente é o dia em que as 'souldetes' estão livres, algumas de nossas integrantes trabalham aos sábados. Então, até quando queremos fazer uma festa do bloco, escolhemos o sábado à noite de maneira estratégica para ter mais adesão" (Pessoa, Yanka, entrevista para Akyla Silva, janeiro de 2024).

Essa realidade não é exclusiva do Samba Soul Delas, mas de muitos blocos de samba. Frequentemente, moradores do Sítio Histórico e poder público questionam-se por que tantos blocos de samba ensaiam aos domingos. Em uma das reuniões que frequentei na Prefeitura de Olinda sobre os preparativos do Carnaval de 2024, um dos moradores do Sítio Histórico de Olinda, que fazia parte da Sociedade de Defesa da Cidade Alta (SODECA), perguntou por que havia tantas oficinas e ensaios aos domingos. O presidente do Bloco Sombatuki respondeu de forma interessante:

Os blocos de samba têm uma dinâmica diferente das orquestras de frevo. As orquestras de frevo possuem um espaço exclusivo para o ensino, que é a Casa do Grêmio Henrique Dias, uma escola de frevo. Esse espaço facilita o ponto de encontro e o revezamento das orquestras. As baterias dos blocos de samba não possuem um espaço próprio. Muitas vezes utilizamos a sede da escola de samba Preto Velho, que tem sua própria bateria e calendário festivo. Mas vale lembrar que Olinda não tem a mesma quantidade de orquestras de frevo em comparação com as baterias de samba, o que torna muito mais fácil o revezamento na Casa Henrique Dias. Temos cerca de 5 ou 6 orquestras principais em Olinda, mas um número grande de baterias. A mesma orquestra pode desfilar em diferentes agremiações de frevo, mas as baterias só desfilam em seus respectivos grupos (Rodrigues, Hugo, presidente do Sombatuki, jan de 2024).

Pude compreender melhor o argumento de Hugo, presidente do Sombatuki, diretamente no campo. As orquestras de frevo, como a do Maestro Oséas, são um bom exemplo dessa dinâmica. Ele é um dos principais maestros da cidade, e sua orquestra é uma das mais respeitadas, com cerca de 30 componentes, podendo variar de acordo com a agremiação que a contrata. O Clube Carnavalesco Misto (CCM) Elefante de Olinda, no Carnaval de 2024, contratou a orquestra do Maestro Oséas, pois as agremiações de frevo não possuem orquestras próprias e precisam contratar esses serviços. A mesma orquestra, por exemplo, desfilou para o Elefante de Olinda, a Troça Carnavalesca Ceroula e a Troça Carnavalesca Mista Trinca de Ás, três agremiações distintas que utilizaram os músicos e a orquestra do Maestro Oséas. Portanto, as agremiações de frevo dependem da contratação de músicos profissionais já formados, que muitas vezes desfilam para várias agremiações diferentes no mesmo Carnaval.

Já os blocos de samba não contratam baterias, pois possuem as suas próprias. Enquanto as orquestras de frevo raramente ultrapassam 70 músicos, os blocos de samba podem ter entre 50 e 350 integrantes nas baterias. Além dessa grande variação, são os próprios blocos de samba que ensinam seus integrantes, ao contrário das agremiações de

frevo, onde os músicos são contratados prontos. São as próprias baterias, portanto, que ministram oficinas, ensaios e processos formativos contínuos, contribuindo para a circulação de saberes musicais dentro da própria comunidade. Isso parece justificar a quantidade de oficinas e ensaios dos blocos de samba. Assim como o dia de domingo parece ser justificado pela disponibilidade dos integrantes desses blocos.

Essa distinção suscita uma reflexão que pode ser explorada em estudos futuros: se uma nova agremiação de frevo for criada nos próximos anos, bastará a ela contratar uma orquestra já existente. No entanto, se o que nascer for um bloco de samba, de maracatu, de afoxé ou outro grupo percussivo, haverá a necessidade de se constituir, desde o início, um núcleo formativo interno, que ensine seus integrantes a tocar, a desfilar, a fazer parte. Essa diferença nos leva a perguntar: nos próximos carnavais, quais agremiações tendem a se multiplicar com mais facilidade?

Se eu quiser criar uma agremiação de frevo, posso simplesmente contratar uma orquestra já existente — o serviço é terceirizado, e a agremiação pode entrar em cena sem necessariamente passar por um longo processo formativo. No entanto, embora mais demorado e exigente, o caminho percorrido por agremiações que formam seus próprios integrantes — como os blocos de samba, os afoxés e os maracatus — tende a gerar coletivos mais volumosos em suas comunidades. Essa diferença entre terceirização e formação interna pode ser decisiva para compreender os rumos das expressões culturais no Carnaval de Olinda — não apenas em termos quantitativos, mas também no que diz respeito à força simbólica e à sustentabilidade desses grupos a longo prazo.

Essa questão abre caminho para pensar como as formas de organização e transmissão de saberes podem impactar o crescimento, a reprodução e a sustentabilidade das manifestações culturais no Carnaval de Olinda — especialmente em um contexto de precariedade, descontinuidade de políticas públicas e disputas por visibilidade.

O aumento do número de integrantes nos blocos de samba tem se tornado um fator significativo de debate, especialmente no contexto do Sítio Histórico de Olinda. Grupos com centenas de integrantes, enfrentam desafios crescentes para garantir a organização e os recursos necessários para suas apresentações. Isso inclui a necessidade de estruturas maiores, como sistemas de som potentes, um número elevado de instrumentos e equipamentos de apoio, além de espaços adequados para acomodar o desfile e a concentração.

Essa ampliação, no entanto, levanta questões importantes sobre a compatibilidade dessas demandas com o espaço limitado e histórico das ruas de Olinda. As vias estreitas do

Sítio Histórico, que já convivem com manifestações culturais diversas e com a presença de moradores locais, muitas vezes não comportam o porte dessas agremiações.

A questão central gira em torno de um dilema: como conciliar o crescimento dos grupos e o direito à ocupação do espaço público com a preservação do patrimônio histórico e a qualidade de vida dos moradores? Esse embate também reflete tensões entre a organização de grandes eventos e o Carnaval tradicional de rua, onde a espontaneidade e a proximidade eram características marcantes.

É importante salientar que, dada a proporção do Carnaval de Olinda, considerado um megaevento pela grandiosidade da festa e pela estimativa de público, o Carnaval das agremiações de samba deixa de ser apenas um momento de festividade e pausa no cotidiano. Ele se torna uma oportunidade crucial para que as agremiações vendam suas marcas e se posicionem no mercado cultural. Isso é algo bastante comum, como pude observar no mapeamento que realizei. Todos os blocos de samba que investiguei possuem grupos internos menores, formados por membros do bloco, que se organizam como bandas. Essas bandas, por sua vez, possuem repertórios diversificados, que podem ser constatados durante os desfiles, e são contratadas para eventos privados e públicos ao longo do ano.

Dessa forma, a lógica de mercado se entrelaça com a dinâmica dessas agremiações. O Carnaval, para além do seu caráter lúdico e festivo, se revela como um momento estratégico para a visibilidade e promoção dessas bandas, que, ao se destacarem nos desfiles, ampliam suas chances de obter contratos futuros. Isso reflete uma profissionalização crescente das agremiações, que buscam maximizar as oportunidades que o Carnaval oferece para gerar renda.

No entanto, seria precipitado analisar como esses grupos utilizam o Carnaval também como forma de divulgação de suas marcas, sem considerar as trajetórias e as histórias das pessoas que estão por trás dessas agremiações. Diferentemente da análise de Leonardo Leal Esteves (2008), que observa a adesão da classe média recifense e olindense aos grupos percussivos, o que, segundo, favoreceria um certo “branqueamento” desses coletivos, o samba em Olinda permanece predominantemente negro e composto em sua maioria por pessoas das classes populares. Existem exceções, como o bloco das Sambadeiras; porém, ao entrevistar líderes dessas agremiações no campo, solicitei alguns dados que revelam a complexidade das dinâmicas sociais do samba em Olinda.

Segundo Deco, presidente do Patusco, em seu bloco 46% da bateria é formada por mulheres, com média de idade de 37 anos, enquanto 54% são homens, com média de idade de

35 anos. Do total de integrantes, 52% se autodeclararam negros. Quanto ao perfil socioeconômico, a faixa de renda dos integrantes varia de 1 a 5 salários mínimos.

Esses dados são gerados no ato de inscrição, por meio de um formulário elaborado no Google Docs, no qual os interessados e interessadas respondem a perguntas básicas sobre raça, gênero, idade e orientação sexual [...]. A inclusão dessas informações no processo de inscrição é resultado de uma política implementada pelo bloco há cinco anos, alinhada ao histórico do Patusco como um bloco politicamente engajado e com fortes críticas sociais. O objetivo principal é compreender o perfil dos seus integrantes e reforçar a conexão com as causas que o bloco defende.

Inspirado por essa prática, incentivei o Bloco Samba Soul Delas a adotar uma abordagem semelhante, com recortes de perfil racial, de renda e de gênero. O Samba Soul Delas conseguiu obter esses dados no processo de inscrição de novas integrantes e decidi incorporá-los de forma permanente, reforçando seu compromisso com a diversidade e a inclusão.

Incentivei outras agremiações a fazerem o mesmo: Sombatuki, Fábrica de Samba, Bateria Auê, Bateria Cabulosa, Tsunami, Os de Batera, entre outras, e todas se comprometeram a adotar essa prática como parte de sua política para coletar informações sobre o perfil de seus integrantes. O Samba Soul Delas, por exemplo, é composto por mulheres, das quais 70% são pretas e pardas e 30% brancas. Em termos de faixa etária, 70% das integrantes têm menos de 39 anos, enquanto 30% estão na faixa entre 39 e 50 anos. O perfil de renda das integrantes é de até 3 salários mínimos. Todas essas informações são obtidas por meio de um formulário do Google, preenchido através de autodeclaração, inspirado no modelo utilizado pelo Patusco.

Quando analisamos o perfil dessas agremiações, percebemos que o Carnaval se torna, para muitos integrantes, uma importante fonte de complementação de renda. Para alguns, a participação nas bandas dessas agremiações é uma atividade central para sustentar financeiramente suas famílias. Assim, o envolvimento com o Carnaval ultrapassa o aspecto da diversão e passa a ser também um mecanismo de sobrevivência econômica e social, especialmente em um contexto de precariedade econômica para muitos desses integrantes.

Essa dinâmica econômica do Carnaval adiciona novas camadas à compreensão do evento, no qual as tradições e identidades culturais não apenas coexistem com as demandas do mercado, mas se transformam mutuamente. Longe de uma oposição rígida, observa-se um processo de adaptação e ressignificação, em que os grupos carnavalescos negociam suas formas de existir dentro de um contexto ampliado, onde aspectos simbólicos, políticos e

econômicos se entrelaçam. Essa relação entre o lúdico e o econômico também se manifesta na forma como as agremiações de samba participam — ou deixam de participar — dos processos de organização do Carnaval oficial da cidade.

Foi nesse contexto que, ao acompanhar as reuniões de preparação do Carnaval de 2024 com Yanka Pessôa, presidenta do Samba Soul Delas, notei um dado curioso: pouquíssimos representantes dessas agremiações estavam presentes nas discussões voltadas aos grupos de samba. A respeito disso, Yanka afirmou: “Muitos blocos não ficam sabendo, não têm acesso ou estão descontentes com as pautas, porque nunca se resolve nada [...]” (Pessoa, Yanka, entrevista para Akyla Silva, dezembro de 2023).

Essa observação me levou a uma pergunta aparentemente simples, mas que acabou orientando o percurso do meu trabalho de campo: quantas agremiações de samba existem em Olinda? A princípio, parecia uma questão objetiva, que poderia ser respondida com facilidade por algum órgão oficial. Para buscar essa resposta, adotei dois caminhos: o primeiro foi entrar em contato com a Associação Carnavalesca de Samba de Olinda (ACASO), idealizada desde 2018; o segundo, procurar a Secretaria de Patrimônio e Cultura de Olinda (SEPAC), na tentativa de acessar registros municipais sobre essas agremiações.

Comecei pelo que me parecia mais acessível: a ACASO. O contato foi facilitado por Yanka Pessôa, que integra a Associação. No entanto, segundo alguns de seus membros, poucas agremiações de samba fazem parte dela. Além disso, a ACASO ainda não possui formalização jurídica, funcionando como uma articulação entre um grupo restrito de agremiações. Apesar disso, consegui reunir algumas informações sobre as agremiações integrantes, como mostra a Tabela 4, a seguir.

**Tabela 4** - Agremiações que compõem a ACASO.

<b>Nome da Agremiação</b>	<b>Ano de Fundação</b>	<b>Número de Membros</b>	<b>Redes Sociais (Instagram)</b>
G.A.M.C. Patusco	1962	350	@Patusco
D'Breck	1998	70	@D'breck
1900 & Antigamente	2005	70	@gc1900
Samba Soul Delas	2012	110	@sambasouldelas
Fábrica de Samba	2013	88	@fabricadesamba

**Fonte:** O autor, 2024.

Esse levantamento junto à ACASO me revelou não só a limitação institucional dessa articulação, mas também uma característica importante: quando se fala em "agremiações de samba" em Olinda, o termo costuma englobar diferentes tipos de grupos — blocos de samba, escolas de samba e batucadas. Essa constatação foi reforçada em praticamente todas as entrevistas realizadas, nas quais os interlocutores, ao listar as agremiações, mencionavam esses três formatos de maneira conjunta.

Assim, neste segundo capítulo, estou buscando complementar o mapeamento apresentado anteriormente por meio da construção de uma nova base de dados organizada em tabelas. Meu objetivo é tornar mais visível o modo como o campo reconhece essas agremiações e dar um panorama ampliado das suas presenças no Carnaval de Olinda. O resultado desse processo está sintetizado na Tabela 5, elaborada a partir das entrevistas realizadas em janeiro de 2024.

**Tabela 5** - Total de agremiações de samba relatadas nas entrevistas em janeiro de 2024.

<b>Escolas de Samba</b>	<b>blocos de Samba</b>	<b>Batucadas</b>	
Escola de Samba Oriente	G.A.M.C. Patusco	Pitombeira da Rua da Palha	
	D'Breck		
Escola de Samba Preto Velho	Batuketu		
	Balanço Enredo		
Escola de Samba do Zé	1900 & Antigamente		
	Sambadeiras		
Escola de Samba Bacalhau	Bateria Sultaki do Samba		
	Bateria ADS Tsunami		
Escola de Samba Inocente	bloco Samba Soul Delas		Eu Acho é Pouco
	Fábrica de Samba		
Escola de Samba Caninha Verde	Bateria Cabulosa		
	Tambores D' Saia		
Escola de Samba Os "Metralhas"	bloco Percussivo Sombatuki		
	Grupo Percussivo Baquetando		
Escola de Samba Marron e Branco	Bateria Os de Batera		
	Bateria Auê		

**Fonte:** O autor, 2024.

Essa tabela é fruto direto das entrevistas realizadas e das vivências acumuladas ao longo do trabalho de campo. Ela reúne as agremiações de samba mencionadas pelos interlocutores, englobando escolas de samba, blocos de samba e batucadas. No entanto, ao revisitar essas indicações, um dado chamou atenção: das oito escolas de samba citadas, seis deixaram de existir — são elas: Escola de Samba do Zé, Escola de Samba Bacalhau, Escola de Samba Inocente, Escola de Samba Caninha Verde e Escola de Samba Os Metralhas. Além delas, a tradicional Escola de Samba Marrom e Branco também não se encontra mais em atividade. No caso das batucadas, das duas mencionadas, apenas uma ainda mantém atividades; a batucada Pitombeira da Rua da Palha também foi descontinuada. Esse dado, por si só, evidencia que não estamos falando apenas de estruturas organizativas que ficaram pelo caminho, mas de histórias interrompidas, de trabalhos descontinuados, de trajetórias de mestres de bateria, ritmistas, costureiras, compositores e brincantes que, por múltiplos fatores, não conseguiram sustentar suas agremiações ao longo do tempo.

Esse processo de desaparecimento não representa apenas o fim de determinadas agremiações, mas denuncia o esvaziamento simbólico e prático de iniciativas culturais que resistem em condições muitas vezes adversas. O samba, em Olinda, ao contrário do que a tradição do frevo parece ofuscar, persiste por caminhos menos institucionalizados — e, talvez por isso mesmo, mais vulneráveis. Nesse contexto, os blocos de samba se destacam como espaços de sobrevivência do samba. São eles que, mesmo sem o mesmo grau de visibilidade, mantêm acesa a chama do ritmo, da memória e da luta coletiva.

Mais do que simples agrupamentos festivos, os blocos funcionam como guardiões da continuidade, reinventando-se diante da escassez, organizando-se entre afetos e estratégias para permanecerem no Carnaval. Essa constatação será fundamental para aprofundar, ao longo deste capítulo, a centralidade dos blocos de samba no cenário olindense contemporâneo, apontando para sua força simbólica e sua potência política em tempos de instabilidade e apagamentos.

## **2.4 Histórias e memórias do samba em Olinda**

Paralelamente a esse mapeamento, frequentei o Arquivo Público por cinco sextas-feiras, acompanhando Ataíde Melo, Aneide Santana, Plínio Victor e outros colegas. Durante uma dessas visitas, Ataíde me explicou que, ao seu ver, o Carnaval de Olinda se diferencia do de Recife por ser mais democrático, abrigando escolas de samba e batucadas

sem resistências explícitas. “Akyla, é o povo que faz o Carnaval. Apesar de tudo, o samba tem lugar no Carnaval de Olinda, sempre teve, principalmente nas comunidades.”<sup>26</sup>”

Essa afirmação de Ataíde, carregada de esperança e de uma leitura histórica afetiva, contrasta com os conflitos mais recentes observados em meu trabalho de campo, como as tensões com moradores do Sítio Histórico, a disputa por espaços junto à SODECA e a pressão institucional de órgãos como o Ministério Público. A presença do samba no Carnaval de Olinda, portanto, não é apenas uma marca de permanência, mas também um campo de luta por reconhecimento, visibilidade e pertencimento.

No entanto, essa fala de Ataíde Melo faz todo sentido, inclusive porque, no livro ao qual tive acesso integralmente a posteriori, Ataíde afirma: “[...] o samba não deixa de fazer parte da folia olindense” (Melo, 1982, p. 114). Isso é interessante, pois, ao destacar que o Carnaval de Olinda é caracteristicamente de rua, ele diz: “a rua é do povo e o povo também gosta de samba”. Ataíde menciona um clube importante para a cidade, chamado Olinda Praia Clube, considerado por ele um dos melhores bailes carnavalescos da região (Melo, 1982). Costumavam frequentar esse clube os moradores mais “refinados” do entorno, além de atrair uma grande quantidade de foliões. Ao descrever as atrações musicais desse baile, Ataíde afirmou: “Eram contratadas boas orquestras de frevo e uma escola de samba” (Melo, 1982, p. 23).

As conversas no Arquivo Público e o acesso ao livro inicialmente abriram portas para o tema das escolas de samba não serem legítimas no Carnaval de Olinda. No entanto, meus entrevistados não viram sentido nesse tema. Plínio Victor, que é carnavalesco, relatou:

Essa dicotomia entre legítimo e ilegítimo não faz parte do Carnaval de Olinda. Olinda nunca teve problema com o samba. Predominantemente sempre teve frevo, mas as escolas de samba sempre tiveram espaço. De modo que essa confusão em Recife sobre as escolas de samba não teve lugar aqui (Victor, Plínio. Entrevista sobre o Carnaval de Olinda. Entrevista concedida a Akyla Silva. Olinda, 12 jan. 2024).

Nesse mesmo momento, já passava das 11 horas da manhã do dia 12 de janeiro. Um sol ardente brilhava lá fora, enquanto, dentro da sala repleta de livros, Aneide Santana complementa:

Quando a gente criava as agremiações de frevo, sabíamos que acompanharíamos outras agremiações, a gente ficava alternando, as escolas de samba davam um show. Grandes amigos nossos faziam parte delas, tudo

---

<sup>26</sup> Melo, Ataíde. *Entrevista sobre o carnaval de Olinda*. Entrevista concedida a Akyla Silva. Olinda, 12 jan. 2024.

daqui de Olinda, mas hoje, hoje essas batucadas não fazem samba, não é samba, é barulho (Aneide. Entrevista sobre o Carnaval de Olinda. Entrevista concedida a Akyla Silva. Olinda, 12 jan. 2024).

A fala de Aneide revela uma ambiguidade que pode ser observada em discursos sobre o samba no contexto do Carnaval de Olinda. Por um lado, ela rememora com nostalgia o tempo em que as escolas de samba eram uma parte importante das festividades, sendo admiradas pelos "shows" que proporcionavam e pela interação amigável com outras agremiações. Essa memória parece situar as escolas de samba dentro de uma paisagem cultural integrada e valorizada, em que o samba possuía um lugar legítimo e respeitado no Carnaval de Olinda.

Por outro lado, na mesma fala, a carnavalesca e funcionária do Arquivo Público, Aneide, adota um tom crítico ao afirmar que as "batucadas" atuais não fazem samba, mas sim "barulho". Essa declaração carrega um julgamento de valor que reflete uma percepção depreciativa não apenas sobre a qualidade sonora das agremiações contemporâneas, mas também sobre sua legitimidade enquanto representantes do samba. Esse tipo de discurso é recorrente entre aqueles que se opõem à presença ou à expansão do samba em Olinda, muitas vezes evocando uma suposta incompatibilidade com a tradição ou com o "espírito" cultural da cidade, frequentemente associado ao frevo.

No entanto, é possível interpretar essa crítica também como uma reação à transformação estética e musical que muitos blocos de samba vêm promovendo. Ao contrário das escolas de samba, que historicamente se estruturaram para a execução do samba em sua forma mais tradicional, muitos blocos atuais incorporam ao ritmo do samba elementos de outros gêneros musicais — como funk, ijexá, brega, sertanejo ou até pop — o que pode gerar a percepção de que 'não se faz mais samba como antes'. Assim, a fala de Aneide pode expressar tanto uma defesa de um ideal de autenticidade quanto uma crítica à hibridez e à fluidez estética que caracterizam muitas agremiações contemporâneas.

A contradição presente na fala de Aneide também pode ser compreendida como expressão das tensões culturais que atravessam o samba em Olinda. Sua crítica revela uma espécie de nostalgia por um modelo idealizado de samba — possivelmente mais próximo das escolas tradicionais — e, ao mesmo tempo, uma resistência às transformações recentes, nas quais os blocos têm incorporado uma diversidade de ritmos e referências musicais. Essa ambivalência indica um conflito interno entre a valorização da diversidade cultural e a defesa de um ideal de "autenticidade" local, que muitas vezes funciona como critério para legitimar ou deslegitimar certas práticas.

Essa fala se insere, portanto, em um embate mais amplo entre tradição e inovação, entre o que é visto como expressão legítima da cultura local e aquilo que é percebido como "importado" ou dissonante. Embora o samba já esteja enraizado na cidade, ele ainda pode ser interpretado por alguns setores como uma manifestação que ameaça a hegemonia simbólica do frevo — expressão consagrada como marca identitária de Olinda. Nesse contexto, a crítica de Aneide não se limita à estética musical: ela se torna parte de um campo de disputas simbólicas, no qual o samba ocupa simultaneamente o papel de agente transformador e de alvo de narrativas que buscam definir o que é — ou deveria ser — o verdadeiro Carnaval de Olinda.

Por fim, a fala de Aneide pode ser compreendida como uma chave para problematizar as múltiplas vozes e perspectivas que atravessam o cenário cultural de Olinda. Embora revele uma certa resistência às transformações contemporâneas, sua crítica também evoca uma longa história de convivência, nem sempre pacífica, entre diferentes expressões culturais na cidade. Essa ambiguidade abre espaço para uma reflexão mais profunda sobre os modos como as identidades culturais são constantemente construídas, disputadas e ressignificadas, evidenciando que o Carnaval de Olinda é também um campo de negociação simbólica, onde passado e presente se entrelaçam em narrativas muitas vezes concorrentes sobre pertencimento e autenticidade.

**Figura 16** - Entrevista com José Ataíde, Aneide Santana e outros carnavalescos no Arquivo Público de Olinda, realizada em janeiro de 2024.



Fonte: João Felix, 2024.

Ao perguntar quantas agremiações de samba havia em Olinda, Ataíde Melo mencionou várias escolas de samba, mas teve dificuldade em citar blocos. Isso pode ser explicado pelo saudosismo dele e de outros entrevistados, que lembram com carinho dos carnavais antigos. Quando mencionei os blocos de samba, Ataíde Melo me corrigiu:

blocos de samba? Não, batucadas[...] batucadas têm muitas, têm Sambadeiras[...] o D'Brek é um estilo de batucada e o Patusco também. Hoje, existem poucas escolas de samba, mas há muitos grupos de batucada. Eles ocupam um espaço permitido pela democracia do carnaval. Tem muita gente que gosta de samba e muitos compositores em Olinda " (Melo, Ataíde. Entrevista sobre o carnaval de Olinda. Entrevista concedida a Akyla Silva. Olinda, 19 jan. 2024).

Essa observação foi interessante, pois, ao conversar com as agremiações da ACASO, elas deram mais ênfase aos blocos de samba, segundo os mais antigos “batucadas”, mencionando apenas duas escolas de samba: Oriente e Preto Velho<sup>27</sup>. Isso sugere um recorte de grupo etário em torno das agremiações mencionadas. Silvio Botelho, João Andrade, Aneide, Ataíde, Plínio Victor e Preto Beto, têm idades próximas e, por isso, tendem a destacar o protagonismo das escolas de samba no Carnaval do samba. Por outro lado, os blocos de samba atuais são mais mencionados pelas gerações mais novas, o que demonstra uma mudança na forma de organização do samba no Carnaval de Olinda.

Com base nisso, percebi que, no passado, o samba no Carnaval de Olinda era representado principalmente pelas escolas de samba, enquanto, atualmente, os blocos de samba têm ganhado maior destaque. Essa mudança também se reflete na resposta de alguns mestres de bateria e líderes de blocos, que desconheciam ou tinham apenas uma vaga ideia das antigas escolas de samba.

No entanto, não me limitei a aceitar as informações fornecidas. Fiz questão de verificar a existência atual de cada uma dessas agremiações. Para alguns dos blocos citados, eu já tinha conhecimento prévio, seja através da minha participação como brincante no Carnaval de Olinda, seja devido à minha relação com a ACASO. Porém, no caso das escolas de samba, precisei investigar mais a fundo para confirmar suas existências.

Ressalto, entretanto, que pode haver muitas outras escolas de samba antigas em Olinda, das quais não tive acesso ou conhecimento durante meu campo de pesquisa. A

---

<sup>27</sup> Interpreto que o fato de grande parte dos líderes dos blocos de Samba mencionarem apenas essas duas escolas de samba se deve ao fato de que, atualmente, só elas existem. Quando perguntei a Ataíde Melo e aos demais colegas do mesmo grupo etário, eles fizeram questão de falar das Escolas de Samba, mesmo sabendo que a maioria delas já não existia. Penso que essas atitudes eram para mostrar domínio sobre a história do Carnaval de Olinda do passado.

ausência de documentos formais e registros organizados dificultou esse mapeamento. Muitas dessas escolas foram mencionadas apenas após o término do meu campo, como é o caso da Escola de Samba ABC do Morro ou da Bateria Sufoco. Apesar de sua importância histórica, naquele momento não tive condições de aprofundar essa investigação e obter mais informações sobre elas.

Entre os entrevistados, Ataíde Melo se destacou em seu grupo etário por ter registrado algumas dessas escolas em livro, o que deu maior legitimidade às suas informações e adicionou uma camada histórica interessante ao meu levantamento. Esse trabalho de conferência reforçou a importância de cruzar os dados obtidos em campo com outras fontes, além de revelar a resiliência dessas agremiações em um cenário de constante transformação cultural.

Ataíde Melo e outros colegas mencionaram as escolas de samba de maneira espontânea. No entanto, Sílvio Botelho, Aneide e Mestre Júnior Batera, este último de um grupo etário diferente, citaram uma escola de samba chamada Samba do Zé. Ataíde então me explicou: "Não registrei essa, pois foi criada alguns anos depois do lançamento do livro". Aneide, que trabalhava no Arquivo Público de Olinda, pediu que eu retornasse em outro momento, pois disponibilizaria o livro de Ataíde para consulta. Assim foi feito, e no dia 26 de janeiro voltei ao Arquivo e tive acesso ao livro *Olinda, Carnaval e Povo: 1900 - 1981* (Melo, 1982). No livro constavam as seguintes agremiações de samba conforme a tabela a seguir:

**Tabela 6** - Agremiações de Samba citadas no livro *Olinda, Carnaval e Povo: 1900 - 1981* (Melo, 1982).

<b>Escolas de Samba</b>	<b>blocos de Samba</b>	<b>Batucadas</b>
Escola de Samba Oriente	G.A.M.C. Patusco	Pitombeira da Rua da Palha
Escola de Samba Preto Velho		
Escola de Samba Bacalhau		
Escola de Samba Inocente		
Escola de Samba Caninha Verde		
Escola de Samba Os "Metralhas"		
Escola de Samba Marron e Branco		

**Fonte:** O autor, 2024.

Das escolas mencionadas no referido livro, a Escola de Samba Oriente é a mais antiga, fundada em 1945. Essa escola está situada no bairro do Amaro Branco, ou como é conhecida Comunidade do Amaro Branco, essa comunidade fica no entorno do Sítio Histórico de Olinda. Ataíde menciona que, antes de estabelecer o nome dessa escola, o plano inicial era chamá-la de "Turma da Orelha", mas, por motivos desconhecidos, isso foi proibido pelo delegado da época (Melo, 1982, p. 101). No livro, Ataíde também destaca os fundadores e chama a atenção para os melhores anos da escola, que foram 1945 e 1946. Além disso, é mencionada a situação financeira da agremiação, que, entre outras escolas de samba, era a mais sólida. Ele ainda destaca que a sede possuía condições de promover eventos ao longo de todo o ano. O tradicional Baile dos Coroas, promovido por essa escola, também é citado.

Somado a isso, a Batucada Pitombeira da Rua da Palha é mencionada por Ataíde. Fundada em 1946 de maneira improvisada e sem muita formalidade, essa batucada tinha repertório próprio. Seu endereço era uma rua do Sítio Histórico de Olinda, e, em seu primeiro ano de desfile, contou com fantasias improvisadas. Ao longo dos anos, as cores foram sendo estabelecidas. Sua grande rival era a Escola de Samba Oriente, e a rivalidade era tão intensa que havia até uma música que, segundo o autor, provocava a Escola de Samba Oriente. A batucada encerrou suas atividades no início da década de 1960 (Melo, 1982, p. 103).

A segunda Escola de Samba registrada é a Inocente, fundada em 1949, a partir da dissidência de membros da Escola de Samba Oriente. Essa escola também era da Comunidade do Amaro Branco. Em seu auge, teve mais de 100 integrantes, conforme conta Ataíde, e iniciou desfilando 15 dias antes do Carnaval. Essa escola também chegou a desfilhar no Carnaval do Recife e, no concurso promovido pela Rádio Jornal do Comércio, com o apoio da Coca-Cola, sagrou-se campeã (Melo, 1982). Conforme pondera Ataíde a respeito dessa escola de samba: "Naquela época, Olinda já ratificava a grandeza do seu Carnaval, mesmo nessa categoria de agremiação - Escola de Samba - que não era seu forte" (Melo, 1982, p. 113). Ataíde também menciona as cores da escola, um desfile que provocava diretamente a Escola Oriente, e acrescenta que, após 10 Carnavais, essa escola encerrou suas atividades.

Sobre a Escola de Samba Bacalhau, é dito que sua fundação ocorreu em 1952 e que desfilou por poucos anos. Ataíde ressalta a ligação dessa escola com a Comunidade do Guadalupe, mencionando que sua sede funcionava na Associação do Guadalupe. Ataíde destaca algumas mulheres que se sobressaíram na escola e menciona que, em seu auge, a escola contou com mais de 100 integrantes. O nome da escola, segundo ele, fazia referência ao peixe bacalhau, em uma brincadeira de alguns de seus fundadores. A Escola de Samba Oriente era sua principal rival (Melo, 1982, p. 106).

No livro *Olinda, Carnaval e Povo: 1900-1981* (1982), Ataíde Melo também descreve o Bloco Patusco, que merece uma explicação mais detalhada. Segundo os membros diretores desse bloco, o Patusco se identifica como Grupo Anárquico Misto Carnavalesco. De acordo com seu diretor, conhecido como Deco, o bloco tinha um viés político, pois alguns de seus fundadores faziam parte do Movimento de Esquerda e usavam o Carnaval como forma de crítica ao governo militar. No entanto, no livro mencionado, Ataíde descreve o bloco como Grupo Carnavalesco Misto. Ele também menciona os fundadores, as fantasias e a quantidade de integrantes no Carnaval de 1981, que era de 46 pessoas (Melo, 1982). Além disso, é mencionada a sede desse grupo. Sua sede fica no bairro de Santa Teresa, ou, como é mais conhecido, na Comunidade de Santa Teresa, localizada nas margens do Sítio Histórico de Olinda.

Para falar da Escola de Samba Caninha Verde, Ataíde destaca que, após o encerramento das atividades da Escola de Samba Bacalhau, muitos carnavalescos formaram pequenas batucadas (Melo, 1982, p. 113). Um desses carnavalescos, em uma barraca específica, levou cana-de-açúcar, e foi daí que surgiu a Escola de Samba Caninha Verde, fundada em 1965. Essa escola herdou a rivalidade com a Escola de Samba Oriente. Sua sede era na Associação do Guadalupe, e muitos de seus membros eram ex-integrantes da Escola de Samba Bacalhau (Melo, 1982). A escola fez muito sucesso em Olinda, mas teve poucos anos de existência.

José Ataíde Melo, ao se referir à Escola de Samba Os Metralhas, menciona uma pequena agremiação na categoria de escola de samba. Até o Carnaval de 1980, fez muito sucesso no Carnaval de Olinda. Localizada na Rua da Palha, acabou se tornando a continuação da Batucada Pitombeira da Rua da Palha. Sobre a escola de samba, Ataíde escreve:

Como os 'Metralhas' eram organizados desde sua fundação pelos membros da família Monteiro de Almeida e, com a morte de Toinho – filho de Plínio – a brincadeira deu por encerrada sua atividade na folia de Olinda. No dia do sepultamento do organizador da escola de samba 'Metralhas', colocaram o pavilhão da agremiação sobre o caixão. Já não fazia mais sentido a brincadeira, seu principal esteio, muito jovem, chegava ao final da vida" (Melo, 1982, p.).

A Escola de Samba Marrom e Branco, fundada em 1974, estava localizada em uma das principais ruas do Sítio Histórico de Olinda, a Rua Prudente de Moraes. Essa escola era formada por artistas plásticos, arquitetos, geólogos e outros profissionais (Melo, 1982, p. 118). Havia um predomínio significativo de mulheres nessa escola. Ela não competia com

nenhuma outra e era vista como uma brincadeira perfeita. Ataíde relata que essa escola encantava as ladeiras estreitas do Sítio Histórico de Olinda e tinha músicas próprias (Melo, 1982).

A última escola de samba relatada, a Escola de Samba Preto Velho, fundada em 24 de dezembro de 1974, guarda uma descrição bastante importante. Ataíde diz: "Embora em Olinda prevaleça o frevo, a "Preto Velho " dá o seu recado no Carnaval olindense. Como se sabe, no sul do país o samba predomina, no entanto, os turistas que convergem a Olinda procuram sempre assistir ao desfile do samba" (Melo, 1982, p. 117). Essa escola fica localizada no Alto da Sé, mas é conhecida pelos próprios moradores como Comunidade do Alto da Sé. Segundo Ataíde, muitos de seus integrantes vieram de outras agremiações, inclusive da Batucada da Pitombeira da Rua da Palha. Quando o livro de Ataíde foi escrito, essa agremiação tinha cerca de 244 integrantes, o que demonstrava um crescimento da escola. Ela tinha como principal rival a Escola de Samba Oriente. Quando Ataíde menciona essa escola de samba, ele fala em uma "renovação verdadeira da folia de Olinda" (Melo, 1982).

Chamo a atenção para uma escola de samba mencionada por meus entrevistados, mas sem registro formal: a Escola de Samba do Zé. Devido à aproximação do período carnavalesco, esperei o Carnaval de 2024 passar para buscar informações sobre essa escola, que, segundo meus entrevistados, "acho que não existe mais". Apenas Júnior Batera afirmou, em outro momento, que essa escola não existia desde os anos 2000. No dia 10 de maio, uma sexta-feira, retornei ao Arquivo Público e, por conta da proximidade que desenvolvi com meus entrevistados, trocando telefones e mantendo conversas mais informais, Aneide me pediu para ir até o Palácio de Iemanjá, do falecido pai Edu, e mencionar o nome dela. Se Mãe Ju, a ialorixá, estivesse presente, ela me receberia e contaria um pouco sobre a Escola de Samba do Zé.

Convidei para essa empreitada duas pessoas de minha confiança, que me encontraram ainda no Arquivo Público e, de lá, seguimos até o endereço do terreiro Palácio de Iemanjá. Chegando lá, quase às 13 horas da tarde, Mãe Ju nos atendeu pela janela do segundo andar. Depois de alguns minutos tentando falar mais alto para que ela pudesse me ouvir, devido ao vento forte e sua expressão indicar dificuldade em escutar, ela finalmente desceu e nos disse que precisava buscar o filho na escola. Assim que voltasse, falaria conosco. Sendo assim, ela perguntou se haveria problemas em marcarmos para as 15 horas[...].

Somente às 16 horas, Mãe Ju respondeu que havia chegado ao terreiro. Voltamos depressa e fomos recebidos. A sacerdotisa do terreiro, antes de falar sobre a escola de samba,

fez um passeio guiado e explicativo pelo espaço, pois, segundo ela, não dava para entender a relação da Escola de Samba do Zé sem compreender a conexão com o Palácio de Iemanjá e com Pai Edu. Ao término do passeio guiado, Mãe Ju nos acomodou em uma sala, onde servidos de café e bolo, iniciamos nossa conversa. Mãe Ju é uma sacerdotisa jovem e, apesar da pouca idade, carrega a responsabilidade de manter em pé o Palácio de Iemanjá. Este palácio foi criado por Pai Edu, um terreiro de candomblé de imensa importância. Durante muitos anos, esse palácio foi o único terreiro de candomblé dentro do chamado Sítio Histórico de Olinda. Mãe Ju destacou a importância social do terreiro para as comunidades do entorno do Sítio Histórico, principalmente para a Comunidade do Alto da Sé.

Pai Edu teve seu auge de fama principalmente durante a década de 1970. Famosos recorriam a ele. Ele tinha uma preocupação em fazer do terreiro um espaço educativo. Toda a estrutura do terreiro é, inclusive, organizada em formato de exposição. A proposta desse pai de santo era que, através do terreiro, se entendesse, de forma introdutória, o candomblé no Brasil. Há estátuas, artefatos religiosos exclusivos para exposição, além de, obviamente, espaços sagrados. Mãe Ju nos contou que, no início dos anos 80, não se tem uma precisão de data nem da criação nem do encerramento da escola de samba. Pai Edu criou a escola de samba por causa de uma barraca que pertencia ao terreiro e ficava ao lado de fora, no pátio, servindo para vender cachaças em dias de festa no terreiro. Essa barraca fazia muito sucesso. Ela se chamava "Pau do Zé", em homenagem a uma entidade chamada Zé Pulintra, a quem Pai Edu era muito grato. Mãe Ju dizia que seu Pai Edu costumava afirmar que tudo o que ele tinha – o sucesso do terreiro, o reconhecimento – ele agradecia a essa entidade. Para homenageá-la mais uma vez, nasceu a Escola de Samba do Zé.

A escola, ao passar dos anos, foi crescendo. O enorme terreiro, com o passar dos meses, ia se transformando no barracão da escola de samba. O barracão era o próprio terreiro. A escola de samba tinha mais de 100 integrantes. Lá se costurava, lá se construíam os carros alegóricos. A Escola do Zé desfilava tanto em Olinda como já desfilou e competiu no Recife. Essa escola era motivo de muito orgulho para Edu para os filhos de santo daquele terreiro. No final dos anos 90, tanto a questão econômica quanto a saúde de Pai Edu foram fatores decisivos para o encerramento da escola. Ela já não desfilava no Recife, mas marcava presença em Olinda, até que Pai Edu a encerrou. Mãe Ju me contou sobre o desejo de, quem sabe um dia, poder reativar a escola. Mãe Ju pegou algumas relíquias da escola para me mostrar.

**Figura 17** - Relíquias da Escola de Samba do Zé.



**Legenda:** Camisa utilizada pela bateria da Escola de Samba do Zé em desfile da década 90 (Fig. A); Fotografias do desfile da Escola de Samba do Zé (Fig. B).

**Fonte:** O autor, 2024.

Segundo Mãe Ju, quando estimulada pela minha pergunta sobre se havia alguma resistência em relação ao desfile de escolas de samba em Olinda, ela respondeu que não. Mãe Ju participou, quando pequena, dos desfiles e também me contou que era um momento aguardado por todos, principalmente aqui em Olinda, pois não havia disputas oficiais, exceto pela competição saudável de quem tinha as melhores fantasias e as melhores baterias. Não havia um trajeto específico para as escolas; cada uma saía de sua sede e desfilava como as agremiações de frevo, fazendo a folia no meio da rua. Assim, no Carnaval de Olinda, as escolas se comportavam como agremiações carnavalescas de rua, ou seja, sem disputas oficiais ou jurados. A finalidade em Olinda era simplesmente fazer o Carnaval de rua.

Essa minha busca por informações sobre a Escola de Samba do Zé se justificava pela falta de registros sobre ela. Precisei ir a campo para descobrir que, em Olinda, desde 1945, as escolas de samba marcaram presença no Carnaval. Por diversos motivos, inclusive econômicos, muitas dessas escolas deixaram de existir.

O que se observa, no entanto, é que mesmo em sua redução numérica, as escolas de samba continuam exercendo um papel fundamental na história e na sustentação do samba olindense. Os mestres de bateria que hoje lideram blocos de samba formaram-se, em grande

parte, nos ambientes das escolas. Mais do que isso: essas escolas — especialmente as que conseguiram manter uma sede própria — funcionaram como ponto de apoio para ensaios, reuniões e encontros de diversos blocos, mesmo que estes operem com estruturas organizativas distintas.

Em muitos casos, os blocos se apropriaram de saberes e práticas oriundos das escolas, e a circulação de ritmistas entre essas formas organizativas é constante. Assim, afirmar que em Olinda há uma cena de blocos de samba é também reconhecer a presença e a importância histórica das escolas — mesmo que muitas estejam atualmente inativas. Não há, portanto, como falar dos blocos de samba em Olinda sem considerar a genealogia traçada pelas escolas: são elas que forneceram os primeiros surdos, os primeiros toques, os primeiros mestres — e, com eles, a memória de um fazer coletivo que insiste em sobreviver.

Após essa investigação sobre as escolas de samba, surgiu uma pergunta fundamental: por que se fazer samba? Por que esses grupos optaram por fazer samba em vez de frevo, considerando a forte tradição deste último em Olinda? Quem melhor conseguiu responder a essa questão foi o presidente do bloco de samba mais antigo de Olinda. Segundo ele:

A escolha foi pela praticidade, pois instrumentos de sopro demandavam mais estudo e acesso. Assim, desde 1973, começamos a batucada que viria a formar a 'bateria guerreira' do Patusco, com suas raízes firmes e ramificações ao longo do tempo. Antes de formar a batucada, batíamos em latas, baldes, mas até mesmo os instrumentos ainda eram mais baratos que os de frevo (Deco. Entrevista cedida a Akyla Silva, 2024).

A resposta do presidente do Patusco complementada por Rogério Guimarães oferece uma perspectiva interessante para entender tanto o surgimento quanto o possível crescimento dos blocos de samba em Olinda. A fala destaca três pontos centrais que ajudam a contextualizar e analisar o fenômeno:

Em primeiro lugar, a escolha do samba, em detrimento de gêneros como o frevo, está associada à praticidade dos instrumentos de percussão. Diferentemente dos instrumentos de sopro, característicos do frevo — que exigem maior conhecimento técnico e acesso a recursos mais sofisticados —, a percussão oferecia um caminho mais acessível para os fundadores das agremiações, especialmente em contextos de escassez. O uso inicial de “latas, baldes” revela a capacidade de adaptação dessas comunidades, evidenciando que o samba em Olinda se consolidou como uma expressão cultural inclusiva, baseada em soluções criativas e acessíveis.

Em segundo lugar, essa acessibilidade permanece um fator decisivo no crescimento dos blocos de samba na atualidade. A relativa simplicidade do aprendizado, aliada à facilidade

de reunir instrumentos, favorece a formação de novos grupos e a entrada de novos integrantes, especialmente em contextos populares e comunitários.

Por fim, outros elementos também ajudam a explicar essa expansão. Desde a década de 1960, os desfiles das escolas de samba são televisionados em rede nacional, garantindo ao samba ampla visibilidade e reforçando sua presença no imaginário coletivo brasileiro. Soma-se a isso a forte inserção do gênero no mercado fonográfico, sendo executado ao longo de todo o ano em rádios, festas e eventos. Essa circulação contínua contribui para manter o samba vivo, atrativo e geracionalmente renovado, o que alimenta o surgimento e a permanência de novas agremiações.

Portanto, a fala do presidente do Patusco permite traçar um elo entre a fundação da bateria nos anos 1970 e o cenário contemporâneo, em que o samba se expande como uma manifestação cultural acessível, democrática e adaptável. A "praticidade" apontada inicialmente revela-se um fator estruturante que segue moldando a identidade e o crescimento dos blocos de samba em Olinda.

Ainda que o samba só tenha se incorporado oficialmente à identidade do Patusco em 1973, o bloco — que já atuava desde 1962 — é reconhecido por muitos brincantes e agentes culturais como o marco inaugural do samba de rua em Olinda. É exatamente essa estética da alegria, da irreverência e da ocupação dos espaços públicos que passou a inspirar outros blocos que surgiram nas décadas seguintes.

A partir da consolidação do Patusco como referência simbólica e estética, outros blocos passaram a dialogar, em maior ou menor grau, com a linguagem performática criada por ele: a presença expressiva da bateria, a mistura de samba com elementos de maracatu e frevo, e a filosofia de “fazer barulho” como forma de marcar presença e existir no Carnaval. Assim, o Patusco não apenas inaugurou uma tradição, como fundou uma linhagem de blocos que, mesmo distintos entre si, carregam traços dessa matriz criativa.

O presidente também destacou que: "Não é apenas sobre o samba", afirmou, "mas sobre criar espaços de celebração e resistência." Essa trajetória evidencia como a prática do samba em Olinda não se limitou apenas a escolhas artísticas, mas foi moldada também pelas condições materiais e sociais. A história do Patusco exemplifica como o samba, mesmo em um cenário predominantemente associado ao frevo, conseguiu se firmar como uma expressão cultural legítima e resiliente.

## 2.5 As relações entre as escolas de samba e os blocos de samba em Olinda

Sabemos que o centro de criação e difusão das escolas de samba foi o Rio de Janeiro na década de 1920. A partir desse ponto, as escolas de samba começaram a se multiplicar em cidades e áreas ao redor, espalhando-se pelos centros urbanos de diferentes regiões do Brasil. Ou seja, o movimento das escolas de samba teve origem no Rio de Janeiro e depois se expandiu para outras partes do país (Cavalcanti & Gonçalves, 2020). Sobre isso elas afirmam: “[...] o desfile das escolas de samba cariocas [...] permanece como um polo de referência não só de certos padrões artísticos e expressivos, como de inúmeros circuitos de troca no país e no exterior” (Cavalcanti & Gonçalves, 2020, p. 8). No entanto, Cavalcanti e Gonçalves ressaltam que essa difusão se espalhou por outras cidades, e destaco que em Olinda não foi diferente.

Esse aspecto também foi relatado nas duas escolas de samba ainda em atividade no Carnaval de Olinda: G.R.E.S. Preto Velho (1974) e a G.R.E.S. Oriente (1945). Eu precisava conhecer mais de perto essas duas escolas. Quando me refiro a isso, quero dizer me aproximar como pesquisador, pois, como brincante, ambas as sedes não eram estranhas para mim. Eu acreditava que conhecer mais de perto o trabalho dessas duas escolas era essencial para entender melhor os blocos de samba. Yanka Pessoa, após uma reunião de preparação para o Carnaval, me revelou:

Akyla, é muito difícil você encontrar algum bloco de samba que não tenha uma ligação direta ou indireta com as Escolas de samba Preto Velho e Oriente, principalmente o Preto Velho, por estar no sítio histórico de Olinda, no Alto da Sé. O Soul Delas, por exemplo, sempre que tínhamos dificuldades para ensaiar, devido à falta de autorização da prefeitura, ensaiava na sede do Preto Velho. Quando queríamos fazer alguma confraternização ou realizar festas para arrecadar fundos, procurávamos o Preto Velho. Sem falar que nosso mestre de bateria, que me ensinou muito do que sei, foi o Mestre Júnior Batera, que aprendeu e foi mestre na escola de samba Preto Velho. Ou seja, a ligação é direta e indireta. Acredito que outros blocos também tenham essa conexão (Yanka Pessoa, mestra de bateria do bloco Soul Delas, 2024).

Isso foi um motivo a mais para entrar em contato diretamente com essas escolas de samba. A primeira foi a Escola de Samba Preto Velho. No entanto, eu estava, no mês de janeiro, paralelamente às minhas idas ao arquivo público e às participações nas reuniões preparatórias para o Carnaval, eu acompanhava os ensaios dessas agremiações, que já estavam a todo vapor.

O dia 14 de janeiro, um domingo, foi escolhido para visitar não só os ensaios dos blocos, mas também o ensaio da escola de samba em questão. O ensaio começou às 18 horas,

e a sede, nesse mesmo dia, ficou aberta para visitação. À tarde, costuma-se montar o equipamento de som e toda a estrutura para receber alguns convidados antes que a bateria da escola comece a tocar. Segundo depoimentos de alguns foliões e apreciadores da escola, é sempre a bateria da escola que fecha os domingos de ensaio na sede.

Cheguei acompanhado de alguns amigos no final da tarde de domingo. Por conta das prévias, que começam em setembro e vão se intensificando com o passar dos meses até o Carnaval, o final da tarde de um domingo tem seus riscos. O Sítio Histórico atrai turistas e brincantes, e também aumenta a insegurança. O fato de ser brincante em Olinda me faz saber que é preciso estar em alerta quanto a arrastões, roubos e outras situações de insegurança. Por isso, estar acompanhado ajudaria a fazer alguns registros com um pouco mais de tranquilidade. Chamo a atenção para o fato de que, enquanto brincante, costumava ir para as prévias dos ensaios em Olinda sem o telefone celular, assim como meus amigos. No entanto, por conta dos registros no campo, arrisquei algumas vezes ir com o celular.

Os ensaios na sede desta escola costumam ser gratuitos. Cheguei lá, como em algumas outras vezes, e escolhi um canto específico para analisar e observar, meio tímido. A sede é a própria quadra. A primeira atração foi um grupo de afoxé. Havia poucas pessoas assistindo à apresentação. O presidente da escola era quem apresentava as atrações e falava sobre o espaço da sede ser um local de acolhimento, um espaço amigo e de celebração. A segunda atração foi um grupo de samba reggae, e a terceira e última atração foi a própria bateria. Nesse momento, notava-se claramente que o público presente era predominantemente da própria Comunidade do Alto da Sé, com alguns poucos turistas. A bateria se apresentava, e a rainha de bateria usava todo o centro do salão para dar seu show. O repertório não era de sambas-enredo. Na verdade, não houve um samba-enredo da própria escola executado; grande parte do repertório era de MPB, sertanejo, frevos, bregas e sambas enredo do Rio de Janeiro. O repertório da Escola de Samba Preto Velho é eclético.

Dessa forma, não houve mestre-sala nem porta-bandeira; os únicos elementos naquela noite foram a bateria, os intérpretes (cantores), os instrumentos de harmonia (cavaquinhos, baixo) e a rainha de bateria. Fui comprar uma água, pois havia uma barraquinha improvisada na própria sede para arrecadar fundos com a venda de bebidas. Quando voltei, meu primo estava no centro do salão, dançando divinamente com a rainha. A partir daquela noite, de maneira improvisada, ele foi convidado para desfilar no Carnaval de 2024 com a escola de samba.

Enquanto meu primo conversava com o presidente da escola, me apresentei, e ele lembrou de mim: "Ah, você é filho de Roberta, do Soul Delas". Daniel Dias aceitou trocar

contato comigo e se mostrou disposto a explicar mais sobre a Escola de Samba Preto Velho, seja por WhatsApp ou por ligação. Daniel me explicou que a escola há muitos anos não desfila fora de Olinda, mas continua, segundo ele, resistindo e desfilando em Olinda. Ele faz questão de ressaltar que, apesar das dificuldades de fazer cultura em Olinda, a escola se adaptou para sobreviver.

A relação do Preto Velho com os desfiles oficiais é uma relação prática: os recursos que chegam para as instituições através dos editais em que nos cadastramos são muito poucos. Concorremos às vezes para um recurso que é menos da metade do que será gasto. Para colocar um desfile oficial na rua, gasta-se em torno de 200 mil reais. Não conseguimos captar esse valor. Esse recurso serve para a atividade do desfile, como alegorias, fantasias para concorrer. Não temos recursos suficientes. Os desfiles que acontecem no Recife requerem uma estrutura maior, porque você precisa de transporte para levar as pessoas, alimentação, o pagamento de tudo, pois tudo é pago. Esse é um dos motivos pelos quais o Preto Velho não se desloca de Olinda para Recife para concorrer com as demais escolas de samba (Daniel Dias, presidente da Escola de Samba Preto Velho, 2024).

Atualmente, a Escola de Samba Preto Velho não compete mais, apenas desfila pelas ladeiras do Sítio Histórico de Olinda. Os aspectos descritos por uma escola de samba tradicional (Blass, 2007) sofreram adaptações em Olinda. Não há carros alegóricos no desfile desta escola. Os elementos resistentes e protagonistas são a própria bateria, a rainha de bateria, a princesa, a musa, a madrinha, o mestre-sala e a porta-bandeira. O mestre-sala é o próprio Daniel Dias, e há um boneco gigante em homenagem à entidade Preto Velho. Daniel também alerta:

Não é fácil fazer cultura aqui no estado. Mas é muito mais difícil manter um espaço para uma agremiação que tenha fantasias e alegorias. A grande maioria das agremiações que desfilam, inclusive as de frevo, seja com estandartes ou pavilhões, não sai com fantasias, por uma questão financeira muito pesada. Faz muito tempo que não colocamos carros alegóricos. Tem a questão financeira, o número expressivo de pessoas nas ruas, a falta de respeito, as ruas muito estreitas, e as roupas grandes acabam arrastando todo o lixo nas suas saias pela cidade (Daniel Dias, presidente da Escola de Samba Preto Velho, 2024).

Daniel Dias destaca que criar e sustentar uma agremiação com fantasias e alegorias é especialmente desafiador devido aos altos custos envolvidos. Muitas agremiações, incluindo as de frevo, optam por não usar fantasias por causa desses custos. Além disso, menciona problemas como a falta de carros alegóricos há bastante tempo, o número elevado de pessoas

nas ruas, a falta de respeito e o fato de as ruas serem estreitas, o que faz com que as roupas grandes acumulem lixo. Esses fatores tornam a realização de desfiles mais complexa e menos viável. Daniel chegou a me confessar que, quando há recursos, colocam-se algumas alegorias; quando não há, saem como podem, sem fantasias e pavilhões. Ele também disse:

Não temos retorno financeiro quando desfilamos com fantasias e alegorias; fazemos isso para abrilhantar a cidade e valorizar a visão do público. Na rua, não temos retorno. O retorno vem quando vendemos apresentações em palcos. Nos shows, colocamos a corte, coreografias e algumas alegorias (Daniel Dias, presidente da Escola de Samba Preto Velho, 2024).

Ademais, quando há recurso, o desfile conta com alguns passistas de samba que colaboram, trazendo brilho e samba no pé. Daniel, como líder atual do processo, trabalha para que a escola esteja na rua, e o principal é a bateria da escola de samba, atualmente com 50 integrantes. À frente da bateria, há um carro de som, uma estrutura que pode ser puxada manualmente ou por algum veículo, dando sustentação aos instrumentos de harmonia e aos cantores. Essa estrutura descrita por Daniel se assemelha à estrutura de um bloco de samba.

A bateria do Preto Velho é hoje uma banda, que se apresenta em shows privados e gratuitos. Formada majoritariamente por pessoas da própria comunidade do Alto da Sé, Daniel comenta as dificuldades de manter uma sede, lidar com as burocracias e pagar as contas. Por isso, quando ele se tornou presidente da escola, quis deixar a sede mais viva. Quando perguntei sobre como deixar a sede mais viva, ele disse:

Fazendo eventos culturais, educativos. O Preto Velho é um espaço para celebrar o povo preto. Realizamos eventos artísticos, culturais, e quando alguém quer fazer uma festa aqui, cedemos o espaço, pedindo apenas uma ajuda de custo. Sua mãe mesmo já ajudou a sede, e a sede ajudava ela. Os blocos, praticamente todos, começaram aqui (Daniel Dias, presidente do Preto Velho, 2024).

Uma semana antes do Carnaval de 2024, voltei à sede da Escola de Samba Preto Velho com o objetivo de conhecer os bastidores do local. O presidente ressaltou a importância social daquele espaço, mencionando que a Escola de Samba Preto Velho possui uma relevância significativa para todos os blocos de samba em Olinda. Durante a visita, Daniel Dias me contou sobre a importância do G.R.E.S. para a comunidade do Alto da Sé. Ele destacou que a sede foi, e ainda é, um lugar onde muitos jovens aprenderam e continuam a aprender. Por estar dentro do Sítio Histórico, a sede da escola acaba sendo um ponto central para muitas comunidades ao redor. Grande parte dos mestres que hoje lideram blocos de samba

aprenderam ali. Sua importância para Olinda e os trabalhos culturais realizados em sua sede foram tão significativos que grandes nomes do samba, como a cantora e compositora Alcione, já estiveram na escola de samba. O presidente do G.R.E.S. Preto Velho enfatizou várias vezes a importância daquele espaço. Daniel ponderou:

O Preto Velho é uma instituição da Comunidade do Alto da Sé. Aqui, cedemos o local para aniversários, organizamos bingos para arrecadar fundos para causas diversas, promovemos eventos para a população negra, disponibilizamos o espaço para agremiações e realizamos oficinas de música. Muitos dos garotos da comunidade e de outras, como o V8, V9 e Ilha do Maruim, aprenderam a tocar aqui. Um dos grandes talentos formados no Preto Velho é o mestre Junior Batera. Este é um espaço cultural e educativo. Sem a música e o samba, muitos jovens de Olinda estariam sem perspectiva. Por isso, a comunidade do Alto da Sé defende com fervor o Preto Velho (Daniel Dias, presidente do Preto Velho, 2024).

É fundamental ressaltar a relevância das sedes para as comunidades onde estão inseridas. Esses espaços são descritos como "o lugar onde nunca morou ninguém, mas que era de todo mundo", conforme destacado por Lélis, Menezes e Nascimento (2012). Oliveira (2015) retrata as sedes das agremiações como locais de atividades sociais, enfatizando sua importância para a coesão comunitária.

Esse trecho reforça a ideia de que as sedes das agremiações desempenham um papel essencial nas comunidades, funcionando como espaços de integração social e cultural. A citação de autores como Lélis, Menezes e Nascimento (2012) e Oliveira (2015) fomenta a importância desses locais para a manutenção da vida comunitária e cultural no contexto do Carnaval de Olinda.

**Figura 18** - Visita da Cantora Alcione à sede da Escola de Samba Preto Velho.



**Fonte:** Acervo da Escola de Samba Preto Velho, 2024.

Sendo assim, todos os blocos de samba em Olinda mantêm relações, diretas ou indiretas, com a escola mencionada e com os moradores da Comunidade do Alto da Sé. Essa importância se reflete tanto nos integrantes desses blocos, muitos dos quais são moradores da comunidade, quanto nas conexões dos mestres de bateria com a escola, onde muitos aprenderam o samba. Além disso, vários desses blocos não possuem sede própria, e a Escola de Samba Preto Velho cede seu espaço para eles. Foi o caso do Samba Soul Delas, das Sambadeiras, do Sombatuki, e do Tambores d' Saia.

Já o G.R.E.S. Oriente é a primeira escola de samba formalmente registrada em Olinda e está entre as cinco mais antigas do estado de Pernambuco. Com uma sede ampla, considerada a maior da cidade, a agremiação é responsável pela realização do tradicional Baile dos Coroas, o baile em atividade mais antigo de Olinda, que em 2025 celebrará 66 anos. Realizado anualmente no mês de setembro, o evento tem como proposta reunir pessoas mais velhas para dançar, se divertir e confraternizar, promovendo um espaço de celebração comunitária. Embora seja uma festividade voltada especialmente para os moradores do bairro do Amaro Branco, onde está sediada a escola, o baile também atrai públicos da região metropolitana do Recife, consolidando-se como uma das festas mais importantes e representativas da identidade cultural da agremiação.

Durante meus primeiros contatos com os diretores da escola, incluindo o presidente Alan Kardec e os diretores Valdemar Neto, Getúlio de Paiva e José dos Santos, eles foram categóricos em afirmar que fariam o possível para garantir a presença da escola nas ruas em 2025. Isso se deve ao fato de que, em 2024, por dificuldades financeiras, a escola não desfilou no Carnaval, o que também resultou em sua ausência nas reuniões preparatórias para o Carnaval daquele ano.

A sede própria da escola, situada na Praça Israel Felix, número 283, no bairro do Amaro Branco, destaca-se em comparação às casas vizinhas. A própria praça faz referência à escola de samba, que já foi motivo de grande orgulho para a comunidade do Amaro Branco. Essa comunidade está geograficamente inserida no Sítio Histórico de Olinda, mas é considerada uma área periférica. Diversos eventos continuam a ocorrer no local, incluindo ensaios de quadrilhas – um fenômeno que Menezes Neto (2024) já havia observado ao discutir a relação entre escolas de samba e grupos de quadrilheiros – além de eventos voltados à comunidade, como bingos, o Baile dos Coroas, entre outros.

Como o Samba Soul Delas já havia feito, durante a flexibilização da pandemia, ensaios fechados na sede do Oriente, o contato com ela não foi difícil. Logo marcamos uma reunião para conhecer um pouco mais dessa escola. Ao chegar na sede, um dos diretores já

nos esperava. Isso porque eu não fui só, levei minha irmã e alguns amigos comigo. Durante uma quarta-feira, às 19 horas, o encontro foi materializado. Logo fomos convidados a entrar, e lá estavam os demais diretores.

Havia duas mesas no centro do enorme salão, nos acomodamos, e logo eles falaram que gostavam muito da minha mãe e que era uma alegria ter o Soul Delas, representado pela minha irmã e algumas diretoras e amigas, ali. Yanka agradeceu, até que eu pude me introduzir na conversa e procurar mais informações sobre a escola. Os diretores deixaram muito claro que eles não vivem dos recursos da escola. Na verdade, herdaram a diretoria com um grande débito e fazem o melhor nas condições que possuem, pois todos trabalham, têm famílias e, portanto, por mais que quisessem, não poderiam se concentrar 100% do tempo na escola.

Em segundo lugar, a escola não saiu, no Carnaval de 2024, porque não possui mais integrantes próprios. No último Carnaval em que desfilaram, tiveram de contratar batuqueiros para o desfile. O preço dos batuqueiros e o aluguel do carro de som são altos demais, além dos demais custos. Eles disseram que a escola está precisando de reforma, de cuidados, e estão fazendo bingo para comprar tinta e lâmpadas.

Perguntei sobre o envolvimento com a Comunidade do Amaro Branco, e eles disseram que, apesar dos anos de glória da escola terem passado, a comunidade tinha respeito pela escola. Eles até disseram: “Se fizermos uma camisa da escola, a comunidade abraça e compra, tenha certeza. Mas o recurso para elaborar o desenho, o modelo, pedir ao fabricante, isso tudo, atrelado às urgências da gente, torna inviável”. Seu Alan, presidente da escola, lembrou que alguns moradores antigos e importantes da escola já se mudaram dali, outros faleceram, e alguns até se tornaram evangélicos. Mas seria possível que alguns dos que sobraram tivessem materiais da escola, fotos, algo registrado, pois a escola não possui um acervo próprio. Vale ressaltar que todos os quatro diretores tinham relação com a escola desde a infância; alguns deles costumavam desfilar. Segundo Getúlio Paiva:

Nossa relação com o Oriente é antiga, e o amor por essa escola existe. O Amaro Branco é uma comunidade muito rica; aqui se respira cultura. Temos sambada de côco, temos quadilha, temos blocos e troças de frevo, e temos o Oriente. Mas somos esquecidos. Quando se fala em festa e agremiações, dificilmente lembram do Oriente. Essa escola é muito antiga. Para vocês que não sabem, este ano o Baile dos Coroas está fazendo 65 anos, que é mais do que a minha idade. O baile é antigo, mas a escola, em 2025, faz 80 anos. Agora me diga: quem veio procurar o Oriente? O poder público está vendo um bem desse se acabar, só não se acaba porque a gente está aqui, e nada faz (Getúlio Paiva, entrevista cedida a Akyla Silva, 2024).

A fala de Getúlio Paiva revela dados analíticos relevantes sobre a relação da Comunidade do Amaro Branco com a Escola de Samba Oriente, assim como a percepção da importância cultural da escola em meio ao descaso que enfrenta. Getúlio enfatiza que a relação da comunidade com a Escola Oriente é antiga, destacando o amor e a ligação que os moradores têm com essa agremiação. Isso indica um vínculo profundo entre a escola e a identidade cultural da comunidade, o que é um aspecto importante em qualquer análise antropológica.

Além disso, ao mencionar a "riqueza" da comunidade e a diversidade cultural presente — como sambada de côco, quadrilhas, blocos e troças de frevo — ele reforça a ideia de que o Amaro Branco é um espaço vivo de cultura, essencial para entender a dinâmica cultural e as manifestações locais. No entanto, sua afirmação de que o Oriente é "esquecida" quando se fala em festas e agremiações sugere uma invisibilidade que pode impactar negativamente a preservação e valorização das tradições locais. Esse aspecto pode ser explorado em um contexto mais amplo, refletindo a marginalização de certas manifestações culturais em favor de outras que recebem mais atenção do poder público e da sociedade.

Getúlio também menciona a longevidade do Baile dos Coroas e da Escola Oriente, sublinhando a importância da continuidade das tradições culturais. Essa resistência ao passar do tempo e às mudanças geracionais é um tema central em estudos de memória e identidade. Sua crítica ao poder público, que "está vendo um bem desse se acabar", destaca a falta de apoio e reconhecimento por parte das autoridades, sugerindo a necessidade de políticas públicas que valorizem e sustentem as tradições culturais, além de um espaço de diálogo entre as comunidades e os governantes.

Por fim, ao afirmar que "nada faz", Getúlio enfatiza uma frustração com a falta de ação em prol da preservação da escola e suas atividades, o que levanta reflexões sobre o ativismo cultural e a mobilização da comunidade em defesa de seus interesses. Esses pontos oferecem uma rica base para uma análise antropológica sobre a relação entre a comunidade, sua cultura e a Escola Oriente, além de destacar questões de poder, identidade e memória.

Após a fala de Getúlio, estávamos todos envolvidos por um certo clima de revolta e nos perguntamos: por que tantas vezes aquilo que é importante para um grupo é ignorado ou deixado de lado? Por que certas manifestações perdem espaço, enquanto outras são promovidas e incentivadas? Permiti-me compartilhar essas inquietações com os demais naquela noite, pois me lembrei de Ingold: "O tipo de antropologia que eu defendo aqui [...] trata-se de compartilhar da sua presença, de aprender com suas experiências de vida e de

aplicar esse conhecimento às nossas próprias concepções de como a vida humana poderia ser, das suas condições e possibilidades futuras” (Ingold, 2019, p. 10).

Essa experiência de campo me levou a refletir não sobre *o que* deve ser preservado — como se coubesse a mim ou à Antropologia esse papel —, mas sobre *quem* está participando dessas escolhas e com quais vozes. Em vez de determinar o que merece ser valorizado, o trabalho de campo me confrontou com os critérios de valor que emergem das relações, das vivências e das ausências sentidas por aqueles que lutam diariamente para manter viva uma tradição.

Apreendi com os diretores da escola que não há nada mais estimulante para uma agremiação do que o reconhecimento. Na minha percepção, eles continuam à frente da escola porque veem sentido no que fazem. Seria essa a ética do cuidado, nos termos de Ingold (2019).

**Figura 19** - Encontro com diretores da Escola de Samba Oriente.



**Legenda:** A esquerda, diretoras do Bloco Samba Soul Delas; e a direita, diretores da Escola de Samba Oriente.

**Fonte:** João Felix, 2024.

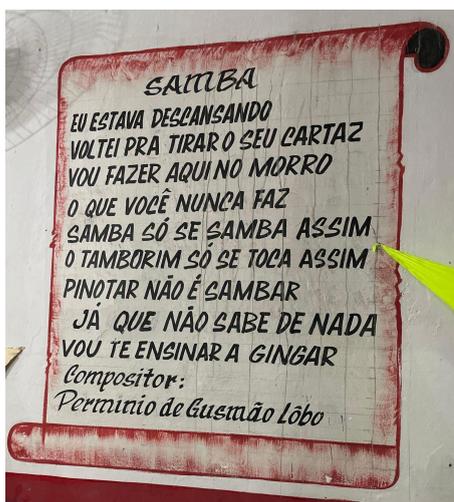
Esse encontro que eu e o Samba Soul Delas, a partir de algumas diretoras, estimulamos, foi essencial. A partir dele, surgiu a ideia de fazer um documentário sobre a Escola Oriente e, por meio das memórias dos moradores, compreender a importância dessa instituição para a Comunidade do Amaro Branco.

Quando perguntei o que motiva esses homens a continuar, José dos Santos cantou alguns versos de um dos sambas-enredo do Oriente que mais o emocionam. A letra encheu seus olhos de lágrimas e nos arrepiou. Em seguida, ele nos pediu para ler outra composição da

escola. Enquanto líamos em voz alta, como se estivéssemos em uma aula de prova oral, me dei conta de que é exatamente isso que os faz insistir em permanecer: uma conexão profunda, afetiva e histórica com a escola e com a comunidade.

No entanto, essa ligação emocional não elimina as tensões que atravessam o cotidiano dessas agremiações. Como pude perceber na Comunidade do Amaro Branco, tanto durante as entrevistas para o Inventário quanto ao longo da pesquisa de campo, existem disputas em torno da condução das escolas, divergências sobre os rumos a seguir e críticas internas que nem sempre vêm à tona nos momentos de celebração. A permanência desses homens, portanto, não se dá apenas pelo afeto, mas também pela resistência, pela tentativa de preservar um legado em meio a conflitos, negociações e diferentes projetos de futuro para o samba no bairro.

**Figura 20** - Um dos Sambas Enredos da Escola Oriente.



**Legenda:** Trecho do samba pintado na parede lateral do salão da escola.

**Fonte:** O autor, 2024.

O G.R.E.S. Oriente tem uma relação íntima com o farol de Olinda, já que essa estrutura também está localizada no Amaro Branco. A escola incorporou a imagem do farol em sua própria identidade. Embora a sede já tenha sido em outro lugar, ainda assim, estava situada no Amaro Branco. Portanto, os dois principais símbolos e emblemas do bairro são o farol e a Escola Oriente.

A sede da escola oferece uma vista privilegiada para o mar, o que reforça o encanto associado ao seu nome. Essa paisagem contribui para justificar o nome "Oriente". Dentro da sede, alguns dos principais troféus da escola estão expostos. No entanto, ao analisar a

estrutura interna, percebemos infiltrações, pinturas desgastadas pelo tempo, cadeiras e objetos antigos.

Há uma sala dedicada aos Orixás, evidenciando a proximidade da escola com o Candomblé, algo que também se observa na Escola Preto Velho. No entanto, por falta de manutenção, Sílvio Botelho, já mencionado neste trabalho e também Babalorixá, foi até a escola e retirou todas as imagens para preservá-las, protegendo o "axé", como disseram, e realocou-as para um lugar onde o tempo não pudesse destruí-las. Atualmente, essa sala funciona como depósito. O único objeto restante é uma imagem de São Jorge e uma vela, que remete ao sincretismo religioso e reforça a ligação com a fé.

Alguns poucos moradores ainda guardam fotografias antigas, e eu solicitei à diretoria que reunisse algumas delas. Isso seria fundamental para termos uma noção de como eram os desfiles. Durante essa reunião, o bloco Samba Soul Delas, a partir da nossa conversa, expressou o desejo de homenagear a escola com o tema do desfile de 2025, celebrando os 80 anos da Escola Oriente.

**Figura 21** - Alegorias da Escola de Samba Oriente no Carnaval da década de 80.



**Legenda:** Fotos de Acervo pessoal dos moradores da Comunidade do Amaro Branco.

**Fonte:** Acervo da escola, 2024.

Tanto a Escola de Samba Preto Velho quanto a Escola de Samba Oriente são as únicas escolas de samba ainda em atividade em Olinda. Para continuarem existindo, ambas precisaram adaptar seus modelos de atuação. Diferentemente das grandes escolas de samba do Recife, essas escolas não competem entre si, não possuem grandes alas, carros alegóricos ou produções luxuosas. Elas se ajustam às suas realidades, cada uma da maneira que consegue, enfrentando inúmeras dificuldades para manter suas sedes e atividades.

Ainda assim, o desejo de fazer samba, de preservar a tradição e de manter viva essa manifestação cultural é o que move essas agremiações. Mesmo com todos os obstáculos, o

samba persiste em Olinda, e as Escolas Preto Velho e Oriente, com suas histórias e resistências, continuam a influenciar os blocos de samba da cidade, mantendo viva a essência do samba olindense.

Conforme destacado por Menezes Neto (2024), a sobrevivência das escolas de samba na terra do frevo enfrenta inúmeros desafios. Esse cenário torna ainda mais evidente como as duas escolas de samba resistentes na cidade só continuam existindo porque se adaptaram às condições impostas ao longo do tempo. Em muitos aspectos, elas passaram a se comportar de maneira semelhante aos blocos de samba mais recentes, ajustando suas práticas e desfiles às novas dinâmicas culturais e econômicas do Carnaval de Olinda.

Essa adaptação ficou clara durante o desfile do G.R.E.S. Preto Velho no Carnaval de 2024. Ao acompanhar a apresentação, foi perceptível que não há grandes diferenças entre o estilo da escola de samba e as baterias dos blocos contemporâneos. As escolas, pressionadas pelas dificuldades já amplamente discutidas, encontraram na aproximação com o formato dos blocos uma estratégia de sobrevivência. Essa dinâmica revela não apenas a resistência do samba em Olinda, mas também sua capacidade de se reinventar, preservando sua essência mesmo em formatos diferentes.

**Figura 22** - Arrastão do G. R. E. Preto Velho em Janeiro de 2024.



**Legenda:** (Fig.A) O boneco gigante representando o Preto Velho é um dos elementos simbólicos incorporados pela Escola de Samba Preto Velho. (Fig.B) A bateria da Escola de Samba Preto Velho em ação, elemento central do desfile.

**Fonte:** O autor, 2024

O que une essas manifestações – sejam escolas ou blocos – é a experiência única de participação popular que oferecem. Elas proporcionam aos brincantes uma oportunidade singular de protagonismo na festa. Como destaca Márcia Melo, de 54 anos, integrante do Samba Soul Delas: “Ano passado eu brinquei, esse ano vou desfilando no Samba Soul Delas, tocando ganzá. Aprendi aqui e vou tocar, e todo mundo vai olhar para mim no Carnaval.”

Esse depoimento ilustra como o samba em Olinda, em suas múltiplas formas, possibilita que indivíduos vivenciem o Carnaval de maneira ativa, rompendo com uma tradição teorizada por autores como Valdemar de Oliveira (1971) e Gilberto Freyre (1966), que enfatizavam o Carnaval das escolas de samba do Recife como uma experiência predominantemente de observação, marcada por arquibancadas e público passivo. Esses argumentos, sustentados por muito tempo, reforçavam uma visão de escolas de samba como espetáculos destinados à audiência, especialmente no contexto do Carnaval do Recife.

No entanto, tanto os blocos de samba quanto as escolas adaptadas às especificidades de Olinda subvertem essa lógica ao oferecer um espaço de protagonismo direto. O ato de “brincar” no Carnaval – seja desfilando em uma bateria de escola ou integrando um bloco nas ladeiras – transforma os participantes em atores centrais da festa, em vez de meros espectadores. Essa vivência ativa reflete uma resistência cultural e reafirma o poder do Carnaval como espaço de inclusão, expressão e autonomia popular. Assim, o samba em Olinda não é apenas uma manifestação artística; é também um movimento que desafia e redimensiona narrativas históricas sobre o papel do público no Carnaval.

### **3. NOS BASTIDORES DO SAMBA: ENSAIOS E EXPERIÊNCIAS EM CAMPO**

Este capítulo se dedica a desvelar os bastidores do samba em Olinda a partir das experiências que vivi durante o processo de observação da preparação e realização do Carnaval de 2024. Ao acompanhar os ensaios e desfiles de diferentes agremiações — em especial do Bloco Samba Soul Delas — procurei me aproximar das etapas de produção que envolvem a criação dos figurinos, a escolha do repertório, a coreografia dos corpos em movimento e os desafios cotidianos enfrentados pelas integrantes e lideranças. Ao mesmo tempo, lanço um olhar atento para as marcas simbólicas que permeiam essas vivências, como os estigmas e estereótipos que ainda hoje recaem sobre os blocos de samba, frequentemente vistos como incômodos ou “fora do lugar” no Carnaval. Esses atravessamentos, contudo, não impedem que o samba se afirme, com potência, cor e som, nas ruas de Olinda.

Este capítulo é também um exercício de escuta e presença: registro aqui o impacto das músicas, das emoções nos desfiles, a reação do público, os encontros e as tensões. A partir da observação participante e de conversas informais, busco compreender como se constrói o espetáculo do samba — não apenas como produto final, mas como processo coletivo que envolve afetos, disputas, improvisos e memórias.

#### **3.1 Por dentro do bloco: os bastidores do Samba Soul Delas**

A engrenagem que move o Samba Soul Delas não se resume aos seus desfiles pelas ladeiras de Olinda. Nos bastidores, uma complexa estrutura organizacional, sustentada por uma liderança majoritariamente feminina e profundamente comprometida, articula as diversas frentes que mantêm o bloco ativo ao longo do ano. A gestão interna é descentralizada e colaborativa, com funções claramente distribuídas entre as diretoras. À frente, Yanka Pessoa acumula os papéis de mestra de bateria e presidente, coordenando tanto os aspectos artísticos quanto administrativos do bloco.

A organização segue uma lógica de rede, em que cada diretora responde por um eixo específico: articulação institucional, finanças, jurídico, comunicação e recursos humanos. As decisões são tomadas coletivamente, com base em deliberação por voto, e os encontros estratégicos começam ainda no primeiro semestre do ano, num esforço de planejamento que antecipa as demandas do ciclo carnavalesco. O funcionamento do bloco revela um saber-fazer coletivo e uma ética do cuidado que perpassa todas as etapas da produção do Carnaval.

A divisão por alas de instrumentos também evidencia um modelo de organização horizontal, com lideranças específicas para os diferentes naipes (surdo, caixa, repique,

tamborim, entre outros), que assumem o papel de mestres ou diretores de ala. Essas lideranças são fundamentais tanto para a formação de novas integrantes quanto para a manutenção do ritmo e da harmonia musical. No entanto, vale salientar que há hierarquias, assim, os mestres/diretores de alas obedecem a mestra de bateria, no caso, Yanka Pessôa. Além disso, o bloco conta com um grupo musical completo, com cantoras e instrumentistas de corda, que, segundo Yanka, enriquece o repertório e garante a qualidade sonora das apresentações.

O repertório musical do bloco é construído de forma coletiva e atravessado por vínculos afetivos, memórias compartilhadas e negociações cotidianas. Embora haja uma coordenação central liderada pela Mestra Yanka e pelos músicos mais experientes, a escolha das músicas não se baseia apenas em critérios técnicos ou estéticos. Ela envolve sugestões espontâneas dos integrantes durante ensaios, conversas informais, lembranças de músicas que marcaram carnavais anteriores e desejos de homenagear pessoas ou eventos relevantes para o bloco e para a cidade de Olinda.

Durante o campo, pude presenciar cenas que revelam como esse processo também se desenrola de maneira dinâmica e nem sempre consensual. Em um dos ensaios, algumas integrantes, entre risos e provocações carinhosas, pediram a Yanka que incluísse no repertório o hit “Espelho do Poder”, sucesso do brega pernambucano na voz do Conde, da banda Só Brega<sup>28</sup>. A música, naquele momento, estava no auge das paradas de sucesso no Recife, ecoando nos paredões, nos transportes públicos e nas redes sociais. Yanka, rindo e claramente se divertindo com o pedido, respondeu que já estava tudo muito em cima para incluir a faixa naquele Carnaval, mas que quem sabe em 2025 ela entrasse.

Esse episódio aparentemente banal revela as camadas de negociação, autoridade e escuta envolvidas na definição do repertório. Embora exista uma curadoria e um planejamento musical liderados pela mestra de bateria, há também momentos de abertura ao improvisado e às sugestões das integrantes. No entanto, isso não implica uma horizontalidade plena: a decisão final nem sempre é consensual, e conflitos, ainda que sutis, atravessam essas escolhas.

Em uma das situações que observei, uma música sugerida por uma integrante mais jovem foi recebida com entusiasmo por algumas, mas gerou resistência entre os músicos mais antigos. Apesar do desconforto perceptível em alguns olhares e silêncios, a escolha foi mantida, evidenciando que o processo de construção do repertório é atravessado por hierarquias simbólicas e relações de poder, ainda que informais.

---

<sup>28</sup> Conde é o vocalista da banda Só Brega, um dos nomes mais conhecidos do brega pernambucano. Com sua voz marcante e seu carisma, tornou-se referência no gênero musical, especialmente a partir das décadas de 1990.

A memória entra em cena não como evocação nostálgica, mas como elemento ativo nas decisões — músicas que “lembram” momentos marcantes do bloco ou homenageiam figuras queridas ganham força simbólica. O afeto, por sua vez, aparece menos como ternura e mais como energia que impulsiona certas escolhas e silencia outras. Nesse sentido, o repertório não é apenas uma seleção musical: é um campo de disputas e de produção de pertencimento, onde experiências passadas e vínculos presentes se entrelaçam com estratégias de reconhecimento e autoridade.

Já os ensaios, que também se concentram no largo da praça do Carmo, representam um momento de construção coletiva. A escolha do local, um espaço público e simbólico no coração do Sítio Histórico de Olinda, não se dá apenas por necessidade — já que o bloco não possui sede própria —, mas também por carregar um valor simbólico que fortalece os laços entre o bloco e a cidade. O espaço é ressignificado pelos corpos que o ocupam, pelas batidas que ecoam nos dias de ensaio, pelas crianças que brincam ao redor dos instrumentos. A participação da comunidade, ainda que informal, se dá tanto pelo apoio logístico — famílias ajudam na organização dos instrumentos e cenários — quanto pela presença afetiva nos ensaios e desfiles.

Mas o Carnaval não se constrói apenas nas ruas: há também um esforço organizativo que se intensifica após o encerramento da folia. As reuniões da diretoria, que costumam acontecer logo após o Carnaval, são momentos cruciais de avaliação e planejamento. Dependendo da urgência, podem ocorrer já na semana seguinte, mas, em 2024, por exemplo, a primeira reunião de balanço só aconteceu quase trinta dias depois do fim da festa. Essas reuniões servem como uma espécie de rito de passagem interno, em que só se pode começar a sonhar o Carnaval seguinte após quitar simbolicamente — e, muitas vezes, literalmente — as pendências do anterior. “Pagamos o aluguel do carro de som? Quanto se gastou com água para a bateria? Quantos shows foram realizados durante os dias de festa?” Há sempre uma preocupação minuciosa com os detalhes que sustentam a festa, mas que, muitas vezes, escapam do olhar do público.

Foi justamente numa dessas reuniões, ainda em 2023, que começaram a ser traçados os primeiros contornos do Carnaval de 2024. Um dos pontos de discussão mais curiosos — e reveladores — foi a questão da predominância das cores nas fantasias. Em 2023, o amarelo dominou os figurinos, o que gerou inquietações entre algumas integrantes e lideranças do bloco por conta de influências e simbologias ligadas às crenças religiosas. A escolha da cor azul para as fantasias do bloco em 2024 esteve diretamente ligada às orientações espirituais

recebidas por meio da ialorixá que acompanha o grupo. Regido por Oxum<sup>29</sup> e Iemanjá<sup>30</sup>, o bloco costuma equilibrar, em seus desfiles, as cores associadas a essas orixás — o amarelo e o azul. Segundo a ialorixá, quando uma das cores predomina em um ano, é necessário que a outra seja evidenciada no Carnaval seguinte, como forma de manter o equilíbrio espiritual e agradar ambas as divindades.

Assim, a predominância do azul em 2024 não foi apenas uma decisão estética, mas um gesto de respeito às forças que, segundo muitas e muitos integrantes, sustentam espiritualmente o desfile e o próprio coletivo. Estabelecer a cor predominante, portanto, não é uma decisão aleatória: ela envolve crenças, cuidados e o desejo de que tudo “corra bem”. Esse tipo de escolha mostra como, mesmo nos bastidores, o Carnaval é feito de compromissos entre o sensível e o prático, entre a fé, o afeto e a política do cotidiano.

As reuniões da diretoria, realizadas após o Carnaval, não servem apenas como momentos simbólicos de transição e recomeço, mas também como espaços de avaliação crítica do que funcionou ou não durante o desfile. Nesses encontros, emergem elogios, tensões e críticas — sobre organização, repertório, fantasias, desempenho da bateria, entre outros aspectos — que revelam disputas internas, hierarquias e diferentes expectativas sobre o bloco. Conflitos velados ou explícitos podem vir à tona, sendo negociados por lideranças que buscam preservar a coesão do grupo sem ignorar os descontentamentos.

Assim, a gestão do coletivo envolve também a mediação constante entre afetos, divergências e o desejo de continuidade. Ainda que o tema do desfile do próximo ano não seja imediatamente definido, há uma série de decisões que precisam ser tomadas com certa urgência. No caso do Carnaval de 2024, por exemplo, as primeiras movimentações começaram antes mesmo da definição do tema central. Isso porque uma das principais preocupações da equipe era lidar com as demandas internas das integrantes do bloco. Após a vivência intensa do Carnaval, é comum que muitas queiram trocar de instrumento ou de posição na bateria — quem tocava surdo pode desejar experimentar o tamborim, outras querem migrar de naipe, enquanto os membros da diretoria negociam a assunção e redistribuição das funções organizativas. Por exemplo, durante as reuniões pós-Carnaval, é comum que alguns diretores peçam para deixar responsabilidades como controle de presença,

---

<sup>29</sup> Oxum é uma orixá das religiões de matriz africana, associada às águas doces, à fertilidade, ao amor, à beleza e à riqueza. É considerada uma divindade feminina de grande força e doçura, cultuada especialmente no Candomblé e na Umbanda.

<sup>30</sup> Iemanjá é uma orixá das religiões de matriz africana, associada ao mar, à maternidade, à proteção e à sabedoria. É considerada a mãe de muitos orixás e é amplamente cultuada no Candomblé, na Umbanda e em outras tradições afro-brasileiras.

organização das oficinas ou a gestão do material, e essas tarefas são redistribuídas entre os demais, revelando dinâmicas internas de negociação e colaboração no comando do bloco.

Para organizar essa transição, é estipulado um prazo para que as integrantes manifestem suas intenções de mudança, geralmente por meio de um formulário de interesse que também serve para saber quem pretende continuar no bloco. Esse processo é fundamental para que se tenha clareza sobre a estrutura da bateria e das alas, permitindo que a equipe de direção possa planejar com antecedência os ensaios e o número de vagas para novas participantes. Só depois dessa etapa é que se começa a pensar em aspectos mais simbólicos do desfile, como o tema, o figurino e as homenagens.

É nesse intervalo entre o Carnaval passado e o que está por vir que acontece o workshop do bloco — um momento estruturante do calendário anual e que funciona como porta de entrada para novas integrantes. Realizado, geralmente, no mês de maio, algumas semanas antes do início das oficinas regulares (que costumam começar no fim do mesmo mês), o workshop é tanto um momento de formação quanto de integração. Nele, as interessadas em participar do bloco são apresentadas à história da agremiação, conhecem suas referências políticas e afetivas, debatem sobre feminismo e sobre a proposta estética e ideológica do grupo. Também há um primeiro contato com os instrumentos, com as mestras e diretoras de alas, e com a dinâmica coletiva de funcionamento da bateria.

Além disso, é durante o workshop que as novas participantes têm acesso ao termo de compromisso, deixam seus contatos atualizados, especialmente os números de whatsApp, e são inseridas nos grupos organizativos correspondentes. Esse momento não apenas marca o início prático da preparação para o próximo Carnaval, mas também reafirma o caráter coletivo, horizontal e politicamente engajado do bloco, que não se limita ao desfile, mas se constrói o ano inteiro a partir do cuidado com quem o compõe.

**Figura 23** - Workshop do Samba Soul Delas.



**Legenda:** Registros do workshop realizado pelo Samba Soul Delas em 2023, voltado para a preparação do Carnaval 2024. (Fig.A) Momentos de aprendizado coletivo e troca de saberes; (Fig.B) Ensaios de movimentos e dos ritmos; (Fig.C) Conexão, energia e fortalecimento dos laços que sustentam o bloco.

**Fonte:** O autor, 2023.

O workshop do Samba Soul Delas, realizado em 2023 como preparação para o Carnaval de 2024, aconteceu na sede do Afoxé Alafin Oyó, em Olinda. A escolha do local não foi apenas logística: reflete uma relação de parceria e respeito construída ao longo dos anos. O Samba Soul Delas mantém uma relação próxima com o Alafin Oyó, assim como outros blocos, a exemplo do Fábrica de Samba, que utiliza a sede para guardar instrumentos, realizar ensaios e organizar a estrutura de som.

Essa colaboração evidencia uma dinâmica importante no universo dos blocos de samba em Olinda: a manutenção de laços fortes com grupos de afoxé e coletivos percussivos. Compartilhar espaços, saberes e infraestruturas é parte de uma lógica de solidariedade que marca a cena carnavalesca, especialmente entre as agremiações que preservam e atualizam práticas de matriz africana. Mais do que apoio pontual, essas parcerias traduzem modos de organização comunitária, onde o samba, o afoxé e a percussão se entrelaçam em ritmos, corpos e histórias compartilhadas.

Os figurinos do Samba Soul Delas são elaborados a partir do tema definido para cada Carnaval, e esse processo criativo atravessa diversas camadas de participação. Diretoria, comunicação, bateria e apoiadoras se envolvem na construção de uma estética que se

manifesta tanto nos trajes usados nos cortejos quanto nas postagens das redes sociais, nos adereços e na identidade visual do bloco. Cada integrante é responsável por custear sua própria fantasia, mas o grupo mantém uma política de solidariedade que assegura que nenhuma mulher deixe de participar por questões financeiras. Assim, quando necessário, o bloco se mobiliza para arrecadar recursos ou assumir os custos de quem não pode pagar.

A produção das fantasias, contudo, não está isenta de desafios. A limitação orçamentária, a escassez de profissionais capacitados e disponíveis, e a logística de costura em larga escala são entraves que se repetem ano após ano. Nos últimos carnavais, a costureira Marluce — moradora da Comunidade da Beira Rio no bairro de Casa Caiada/Olinda — tem sido uma figura central nesse processo. Com sua experiência e comprometimento, ela tem contribuído para que as fantasias fiquem prontas dentro dos prazos, fortalecendo a rede de mulheres que sustentam o Carnaval nos bastidores e reafirmando os vínculos entre o bloco e os saberes populares de sua própria cidade.

Uma metáfora comum entre brincantes e produtores culturais compara o Carnaval à aplicação mais rentável do 13º salário para quem o recebe. Essa analogia revela uma das dimensões centrais da festa: sua força como ciclo econômico. Segundo minhas observações de campo, o Carnaval não é um evento isolado, mas sim um sistema de movimentação financeira contínua. E quando se inicia esse ciclo? Paradoxalmente, no exato momento em que a folia termina.

Assim que o Carnaval se encerra, a cadeia produtiva envolvida na sua realização volta a se articular. Já nos meses de maio e junho, nota-se a intensificação da compra de tecidos, linhas, aviamentos — itens que movimentam o comércio local e resultam na emissão de notas fiscais, gerando tributos como o ISS e o ICMS. O investimento nos estados e municípios começa a se consolidar, e o Carnaval, aos poucos, vai ganhando corpo, mobilizando recursos e gerando empregos.

Essa movimentação, no entanto, não se dá de forma exclusiva. Nos meses de junho e julho, os mesmos profissionais envolvidos na confecção das fantasias carnavalescas se veem engajados na produção de trajes e cenários para o São João. Como relatou uma costureira em campo: “Menina, dois dias, três dias só para o custo da saia da quadrilha!”. As mãos que costuram o brilho do Carnaval também produzem os tecidos que balançam nas festas juninas, compondo um circuito contínuo de produção popular e sazonal.

Apesar da centralidade dessa cadeia produtiva na realização das festas populares, a precariedade é uma marca constante. A rentabilidade não acompanha o volume de trabalho realizado. Muitos desses trabalhadores não podem se dedicar exclusivamente ao Carnaval e

precisam diversificar suas fontes de renda ao longo do ano, atendendo demandas da Semana Santa, do São João, de festas religiosas — especialmente aquelas ligadas às religiões de matriz africana.

Esse acúmulo de funções ajuda a explicar também as tensões recorrentes para que fantasias e adereços estejam prontos a tempo. Como afirmou Marluce, “eu não costuro apenas para o Soul Delas...”, indicando que sua atuação extrapola um único bloco e se estende por diversas frentes. O acúmulo de demandas, muitas vezes simultâneas, pressiona esses profissionais e revela a complexidade do calendário produtivo das festas populares.

Somado a isso, no ano de 2023, a demora na definição do tema do desfile para o ano seguinte começou a causar certo desconforto entre algumas integrantes da diretoria. Já se aproximava a data simbólica de 7 de setembro, marco tradicional para o início dos ensaios públicos, e o tema ainda não havia sido decidido. Diante disso, uma reunião foi convocada e, após uma conversa atravessada por inquietações e também o desejo de autoafirmação, decidiu-se que o tema do Carnaval de 2024 seria “Soul” — ou seja, alma. A proposta era que o Samba Soul Delas voltasse o olhar para si, homenageando suas próprias integrantes, suas histórias, suas dores e conquistas, num gesto de reconhecimento interno, quase como um espelho. A alma do bloco, nesse caso, não era apenas uma abstração: era a força coletiva que pulsa entre os instrumentos, os corpos e os sonhos compartilhados.

**Figura 24** - Azul da Alma: O Brilho do Samba Soul Delas no Carnaval 2024.



**Legenda:** No Carnaval de 2024, o azul intenso das fantasias do Samba Soul Delas vestiu a alma do bloco, celebrando o tema "Soul". A cor, símbolo de profundidade e espiritualidade, tingiu as ruas de emoção e resistência. Nas imagens, (Fig. A) representante da ala dos surdos e (Fig. B) representante da ala do tamborim.

**Fonte:** Thalyta Tavares, 2024.

Apesar das limitações financeiras e da ausência de editais públicos ou de um apoio governamental sistemático, o bloco tem conseguido manter sua autonomia e vitalidade. Esse feito é possível graças às contribuições das próprias integrantes e ao apoio pontual de parceiros locais, como a empresa de bebidas Alamo. Tal arranjo evidencia uma dinâmica de autossustentação coletiva, marcada pela mobilização de redes de trabalho e solidariedade.

O Samba Soul Delas, portanto, se sustenta em uma ética do cuidado, da solidariedade e da coletividade. Seus bastidores revelam não apenas os mecanismos de organização e produção, mas também os vínculos afetivos que formam o alicerce do bloco. Ao ampliar o conceito de família para além dos laços consanguíneos, o SSD cria um espaço de pertencimento e resistência, onde mulheres de diferentes idades e origens constroem juntas um Carnaval que é, ao mesmo tempo, festa e política, memória e transformação.

Como apontado por Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2006), o Carnaval não deve ser compreendido apenas como espetáculo, mas como um processo social que envolve um trabalho intenso e ritualizado, marcado por ensaios, escolhas estéticas, negociações e compromissos. Trata-se de um tempo denso, onde a festa é cuidadosamente construída nos bastidores antes de se tornar visível nas ruas.

### **3.2 Cenas de bastidores: a pesquisa em um ensaio**

"Yanka, amanhã vou ao ensaio do Soul Delas, mas dessa vez não será apenas para distribuir água para as integrantes, nem para limpar a praça depois do ensaio." Esse foi o recado que dei à minha irmã no sábado à noite. No domingo de manhã, acordei e, inspirado pelo meu estado de alerta como pesquisador, comecei a observar de um jeito que possivelmente não faria se estivesse apenas como irmão. Quando eu costumava ir aos ensaios, chegava à praça do Carmo no horário marcado, às 14h, depois de me dar o luxo de acordar mais tarde no domingo, almoçar e me arrumar com calma. Minha ajuda era importante, e eu desempenhava bem esse papel. Muitas vezes, quando saía do quarto, minha irmã já não estava mais em casa.

No dia em que eu havia previamente avisado minha irmã, quis fazer diferente: acordei mais cedo e observei algo com atenção e preocupação. As manhãs de domingo dela são aceleradas, estressantes e, por vezes, não lhe permitem fazer as devidas refeições. Fiquei em silêncio, observando-a pelos corredores do apartamento, entre ligações e áudios intermináveis no whatsapp. A razão foi confirmada à tarde: o local privado onde o bloco costumava usar o ponto de energia para ligar a mesa de som, que conecta os instrumentos de harmonia e as

vozes, teria um evento particular e, por isso, não poderia ceder o espaço, já que poderia sobrecarregar o sistema elétrico do local.

O desespero momentâneo de minha irmã se justificava, pois essa ajuda que ela costumava receber faria com que, naquele dia, ela não soubesse como resolver a situação. O local que gentilmente cedia espaço para ela fazia isso sem nenhuma obrigação, apenas para ajudar. Depois posso voltar a esse episódio. Afinal, é preciso falar das tensões por trás de manter um bloco de samba. No entanto, a expressão de preocupação me permitiu avaliar os “corres” necessários para realizar um ensaio. Nesse dia, saí cedo com minha irmã: ela estava deslumbrante, maquiada, com saia amarela e um cropped azul, cheio de brilhos. Nem parecia que tinha um problema gigante para resolver, afinal, 110 mulheres estariam esperando às 14 horas para ensaiar e colocar em prática tudo o que aprenderam nas oficinas.

Eu não queria atrasar Yanka; ela não precisava de mais uma preocupação. Então, tratei de me arrumar e caprichar na minha vestimenta. “Akyla, pede o Uber”, sem hesitar, chamei um carro para nos levar. Porém, o destino seria um casarão mal cuidado, na minha visão, próximo ao local de ensaio na praça do Carmo. É um local onde moram algumas famílias que adaptaram o antigo casarão para construir pequenos imóveis. Alguns desses pequenos imóveis são alugados para servir como mini depósitos. Alguns comerciantes deixaram barracas, outros deixaram trailers.

Dessa forma, o Soul Delas, assim como outros blocos como o Tambores D’Saia e a Bateria Auê, também guardam seus instrumentos nesse espaço. As integrantes do Soul Delas chamam-no de “casa dos instrumentos”. Esse local é onde todas as integrantes que utilizam os instrumentos do bloco e que não possuem o seu próprio devem pegar os instrumentos e, após os ensaios, guardá-los devidamente no local. Segundo a presidente Bethânia Maria, a mesma dinâmica ocorre com as integrantes do Tambores D’Saia: “Pegou aqui, guarda aqui”. Ao chegar na casa dos instrumentos, duas diretoras do Soul Delas esperavam por Yanka. Uma dessas diretoras disse: “A gente surta agora ou depois?” Todos nós caímos na gargalhada, o que ajudou a aliviar a tensão. Enquanto Yanka ria, aproveitei para registrar em meu caderno de campo a resposta para uma pergunta que eu vinha pensando desde que saímos de casa. Devido à tensão inicial, eu precisava esperar o momento certo: “Por que chegar tão cedo na casa dos instrumentos? São 10:03 da manhã e o ensaio é às 14 horas[...]” Yanka me respondeu: “É um dos preços que se paga por estar à frente de um bloco!”. Por um momento, ao ver essas diretoras já na referida casa, refleti que acordar mais cedo não é exclusividade de Yanka, mas uma prerrogativa dos bastidores do Carnaval.

Uma das diretoras, me informou que era preciso adesivar alguns instrumentos do bloco que estavam faltando. Yanka já havia feito parte desse trabalho com outros ajudantes durante a semana, mas ainda faltavam alguns. Então, fomos mais cedo para terminar o trabalho de adesivação. A adesivação consiste em colocar adesivos com a logomarca do bloco nos instrumentos. Todas estavam bem arrumadas e brilhantes, e eu, obviamente, também. Logo, surdos, caixas e repiques foram ganhando novos adesivos. Perto de terminar, a presidente do Tambores D'Saia, Bethânia, veio até o local onde estávamos e disse algo direcionado a Yanka Pessôa: "Yanka, gatinha, tudo certo para a semana que vem, viu? Eu vou ajudar também com Romero."

A fala da líder do Tambores D'Saia dizia respeito ao arrastão do bloco. Convém explicar que o arrastão é uma espécie de prévia dos desfiles dos blocos de samba, ou seja, um ensaio em movimento. O bloco realiza o ensaio caminhando pelas ruas, não necessariamente fazendo o mesmo percurso do Carnaval, mas desfilando de forma semelhante, sem muita preparação estética, pois isso fica reservado para os desfiles oficiais. O mais importante em um arrastão é familiarizar tanto as novatas quanto aliviar a ansiedade das integrantes. Esse é um hábito importante para os blocos de samba e, segundo as diretoras, devido ao interesse das souldetes, houve a demanda para que o Soul Delas realizasse o arrastão. Isso se deve ao fato de que, no ano de 2023, em razão do falecimento de Roberta Pessôa em fevereiro, o arrastão não foi realizado.

Além disso, segundo as diretoras, o arrastão é fundamental para medir a resistência das integrantes, afinal, tocar um instrumento exige esforço e concentração. Somado a isso, tocar um instrumento enquanto se anda é uma complexidade ainda maior, principalmente porque as belíssimas ladeiras de Olinda são irregulares.

No entanto, fazer um arrastão também implica em desafios logísticos e financeiros. Para blocos como o Samba Soul Delas, que não possuem carros de som próprios, a realização dessa prévia pressupõe o aluguel de um veículo adequado. No caso específico de 2024, foi possível realizar o arrastão graças à solidariedade de Bethânia, integrante da rede de apoio do bloco, que emprestou um carro de som. Ainda assim, mesmo com o empréstimo, havia custos operacionais associados à logística e segurança. Isso evidencia como, por trás da leveza e da festa que o arrastão representa nas ruas, há um trabalho intenso de articulação, cuidado e comprometimento com o bloco.

Após essa explicação vale a pena continuar meu relato, a adesivação dos instrumentos tinha finalizado, ajudei, inclusive segurando alguns surdos e fazendo um movimento circular no surdo para que Yanka fosse colando o adesivo. Já passava do meio-dia, e a fome dava seus

sinais. Percebi, durante a pesquisa, que é importante não ficar com fome, pois a impaciência acaba influenciando o trabalho de campo. Perguntei à minha irmã: “Vamos almoçar onde?” Dei um tom de curiosidade, e não de cobrança. Minha irmã, que estava separando os instrumentos junto com as diretoras para o ensaio da tarde, me disse: “Faz o seguinte: vai comprar aqui do lado quatro marmitas, a gente come aqui e depois vai para a praça montar o som!”

O almoço foi sentado em alguns bancos. O calor da terra dos Altos Coqueiros<sup>31</sup> havia demonstrado toda sua potencialidade. Após o almoço, as meninas retocaram a maquiagem e o desodorante, pareciam que tinham acabado de sair de casa. Nesse meio tempo, chegou uma pessoa muito importante para o bloco: Márcia Ferreira, ou como é conhecida, Marcinha. Uma jovem de 25 anos, moradora da Comunidade do V8, comunidade que fica no entorno do Sítio Histórico. Eu já a conhecia, pois Roberta Pessoa tinha muito cuidado com Marcinha.

**Figura 25** - Marcinha, integrante do bloco Samba Soul Delas.



**Fonte:** O autor, 2024.

Segundo Marcinha, Roberta era mais do que a presidente do bloco; era também “uma mãe para mim”. De talento reconhecido, inclusive pelo Mestre Junior Batera, Marcinha é uma

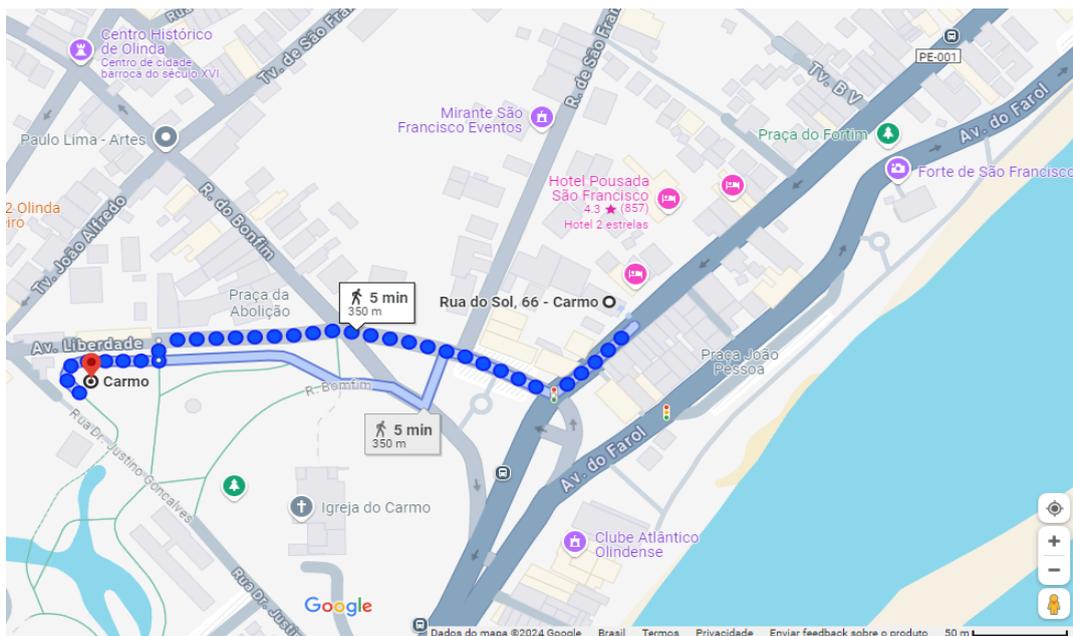
---

<sup>31</sup> Olinda é frequentemente associada à expressão "terra dos altos coqueiros." Essa descrição é inspirada pela paisagem característica da cidade, repleta de coqueiros que se destacam no horizonte. A frase é uma referência poética e faz parte da identidade cultural e visual de Olinda, muitas vezes evocada em músicas e poesias que celebram a cidade e suas belezas naturais.

exímia batuqueira. Além do Samba Soul Delas, ela também toca na Bateria Auê, no D’Breck e no bloco Os de Batera. Vinda de uma família muito humilde, Marcinha é um exemplo, entre tantas outras integrantes do Samba Soul Delas, de mulheres que encontraram na música uma perspectiva para suas trajetórias de vida.

Segundo Yanka: “Recebi de mainha essa responsabilidade, o bloco oferecer suporte para essas integrantes.” Embora eu saiba um pouco dessa responsabilidade, não entrarei em detalhes acerca disso, pois quero respeitar a história de Marcinha sem expor detalhes. Da mesma forma que Roberta lidou com isso, ao meu modo, manterei certa discrição. Marcinha, então, como uma criança cheia de vitalidade, disse: “Bora, minha presidente, bora levar o som.” Algumas das integrantes também foram chegando e ajudando a levar a estrutura do som para a praça do Carmo.

**Figura 26** - Distância percorrida entre o local que se guarda os instrumentos e local do ensaio do bloco Samba Soul Delas.



Fonte: Google Maps, 2024.

Entre idas e vindas, conseguimos transportar tudo o que era necessário para o ensaio. Eu havia previamente dito a Yanka que iria como pesquisador, mas trabalhei igualmente, pois havia essa necessidade. O suor fazia morada em meu corpo, e na última viagem à casa dos instrumentos perguntei a ela: “Já temos um novo ponto de energia para ligar o som?” Ela havia dito que não e me lembrou que esse é um dos problemas que mais dão dor de cabeça. Vale salientar que grande parte dos blocos com exceção do Patusco não possui sedes fixas.

Sendo assim, quando não podem pagar um espaço privado para ensaio, necessitam de pontos de energia (esse, inclusive, é o maior problema para os blocos de samba que ensaiam em lugares públicos). Ainda que o único bloco que possua sede própria seja o Bloco Patusco, outros blocos, como Sambadeiras e Sombatuki, alugam um espaço privado para ensaios e eventos. Por conta disso, esses grupos costumam caprichar em eventos, decorações e nas divulgações dos ensaios, que, por serem em ambientes privados, são sempre disputados por foliões e apreciadores do Carnaval do samba. Além disso, não enfrentam problemas acerca dos pontos de energia.

Ainda sobre a questão do ponto de energia, seria importante ouvir a visão de Yanka, especialmente considerando as inúmeras reuniões que ela já teve com a Prefeitura de Olinda e com a Secretaria de Cultura do Município. Nessas ocasiões, a principal questão levantada foi se o poder público poderia oferecer algum suporte para que o bloco não sofresse com esse problema, que afeta diretamente os ensaios e a organização dos eventos. Sabemos que a falta de infraestrutura básica, como a disponibilidade de pontos de energia em espaços públicos, prejudica não apenas o andamento dos ensaios, mas também a qualidade dos eventos organizados pelos blocos. Assim, seria interessante compreender até que ponto essas discussões avançaram e se houve alguma proposta concreta por parte do governo municipal para solucionar esse impasse. Yanka me respondeu da seguinte forma:

As dificuldades são numerosas em relação aos ensaios e desfiles. Todos os anos, enfrentamos muita burocracia para obter autorização. Apesar de contribuirmos para o turismo da cidade, não recebemos nenhum apoio em troca. Para ensaiar o Samba Soul em uma praça, pedimos apenas um ponto de energia, algo mínimo para realizar os ensaios. A prefeitura me orientou a contatar a Celpe, mas essa instituição informou que não poderia ajudar. Então, fui instruída a retornar à Secretaria de Cultura de Olinda, que, por sua vez, me direcionou novamente à Celpe. Desta vez, ao solicitar o número do poste de luz elétrica, descobrimos que o poste indicado não era adequado e seria necessário comprar outro poste e contratar alguém para instalá-lo. Ou seja, não tínhamos recursos para adquirir o poste nem para pagar alguém para instalá-lo. Só conseguimos ensaiar porque uma casa de festa privada nos oferece energia. A pergunta que fica é: devo pagar para contribuir com a cultura e o turismo da minha cidade? (Yanka Pessoa, entrevista a Akyla Silva, janeiro de 2024).

Dito isso, Yanka aparentava nitidamente insatisfação. Já passava das 13 horas, os instrumentos estavam na praça, o som também, mas o ponto de energia ainda era um mistério. Alguns ajudantes do bloco, homens, muitos deles namorados ou esposos das integrantes, sondaram um posto a poucos metros dali, mas havia uma barraca humilde de pipoca que

utilizava o poste, que tinha uma estrutura precária e com fiações nada confiáveis. Até que uma das diretoras do bloco, Caroline Coelho, conversou com a presidente, perguntando se havia a possibilidade de contatar a Casa de Informações Turísticas de Olinda, um prédio público que estava fechado naquele domingo. Yanka decidiu entrar em contato com o diretor de cultura, que, em 30 minutos, pediu que alguém fosse abrir a casa e ceder o ponto de energia. Pelo que pude escutar da conversa, a solução para aquela tarde de domingo foi dada, mas ficou claro que isso não poderia acontecer com frequência.

Ainda que parte da diretoria tenha ficado chateada pela solução ter sido acompanhada de um “não pode acontecer com frequência”, para acalmar o ambiente e permitir que o ensaio começasse, eu disse: “Gente, mesmo que a forma como foi falado tenha sido problemática, vamos nos concentrar no aqui e agora. Teremos som hoje, o ensaio será proveitoso e, nesta semana, buscaremos alternativas, mas por agora, foquemos no ensaio.” Senti que minhas palavras surtiram certo efeito. Colocamos uma extensão quilométrica do ponto de energia até o som, montamos o ambiente; o estandarte do bloco estava amarrado a uma árvore, balões amarelos e azuis enlaçados nos galhos, e por um momento, o aperreio pré-ensaio deu lugar à organização do próprio ensaio. As integrantes estavam chegando, algumas até depois das 14 horas, o que, no final do dia, resultaria em uma fala da presidente cobrando disciplina em relação aos horários.

Nesse contexto, aprendi que, na Antropologia, o envolvimento do pesquisador é essencial. A observação não se dá pela objetificação dos outros, mas por meio da atenção ao que fazem e dizem. Como afirma Ingold: “Estudamos com as pessoas, em vez de fazer estudos sobre elas” (Ingold, 2019, p. 12). Foi com essa postura de envolvimento que me reuni com Yanka e algumas diretoras, tendo acesso aos formulários de inscrição das integrantes. Esses documentos forneceram informações valiosas sobre a origem geográfica de cada uma, bem como seus perfis socioeconômicos e raciais. Ao combinar esses dados com minhas observações durante os ensaios, consegui identificar padrões e tendências significativas.

A predominância de mulheres em muitas dessas agremiações pode ser explicada pela forma como os grupos de samba – e, em especial, os blocos – oferecem uma experiência de autoria e protagonismo acessível. A estrutura desses grupos favorece a inclusão, tanto pelo baixo custo relativo de formação e manutenção de uma bateria, quanto pela possibilidade de ensinar pessoas com pouca ou nenhuma experiência musical. Essa dinâmica cria espaços acolhedores, especialmente para aqueles que historicamente foram marginalizados em outras expressões culturais do Carnaval, como mulheres e pessoas LGBTQIAP+.

Além disso, o samba promove uma ideia de coletividade e pertencimento que dialoga com questões de identidade e representatividade. Por exemplo, a possibilidade de formar um bloco ou uma bateria composta exclusivamente por pessoas LGBTQIAP+ reflete a flexibilidade e acessibilidade que esses grupos oferecem. No caso específico do Samba Soul Delas, a liderança feminina e a ênfase em criar um ambiente seguro e inclusivo ressoam profundamente com as necessidades de representatividade e protagonismo de mulheres, muitas das quais encontram no samba um espaço de expressão, resistência e empoderamento.

Assim, esses grupos tornam-se mais do que espaços de performance musical: eles se transformam em redes de apoio, articulação e celebração da diversidade, elementos que explicam o engajamento crescente de mulheres e de outras identidades que buscam protagonizar o Carnaval de forma ativa e criativa.

O SSD tem uma bateria composta por cerca de 110 mulheres. Criado em Olinda e com raízes no bairro do Carmo, a maioria das integrantes do SSD é oriunda de bairros como Rio Doce, Guadalupe, Varadouro, Maranguape e Jardim Atlântico. Também há participantes vindas do Recife, especialmente da Zona Norte, e poucas da Zona Sul. O bloco, apesar de ser liderado por mulheres, conta, eventualmente, com quatro homens que desempenham funções de apoio na bateria, sendo dois fixos e outros dois em funções de suporte na ala do caixa. O equilíbrio entre as alas instrumentais é uma preocupação constante, já que é importante manter uma proporcionalidade entre os diferentes instrumentos.

A bateria é dividida em alas de instrumentos como surdos, agogô, agebê, caixa, ganzá, repique e tamborins, sendo cada uma delas liderada por uma diretora. A organização do grupo é complexa e bem estruturada, com uma diretoria formada exclusivamente por mulheres. Yanka Pessoa é a mestra de bateria e atual presidente, enquanto Cristiane Melo, Thayná Coelho, Carolina Coelho, Mellany Araújo, Vania Melo e Cecília Sampaio dividem funções que vão desde a representação do bloco perante o poder público até a gestão financeira e jurídica. O SSD também vende produtos como camisas, adereços e copos, utilizando as redes sociais como principal plataforma de divulgação e venda.

O SSD se destaca pelo seu repertório eclético, que vai além do samba e inclui ritmos como samba reggae, samba rock, axé, funk, ijexá, maracatu e maculelê. Além dos clássicos do samba, o bloco presta homenagens a artistas consagrados da música popular brasileira. O desfile, que ocorre nas ladeiras de Olinda durante o Carnaval, dura cerca de três horas, com cortejos no sábado e na segunda-feira de festa.

O ensaio começou, e a primeira música executada foi o hino do bloco, que em seus versos diz: "Somos mulheres guerreiras, maravilhosas, tão poderosas, nosso lema é

conquistar" (Hino do Samba Soul Delas). Alguns turistas e brincantes do Carnaval começaram a chegar ao som do primeiro anúncio da bateria. Amigos, namorados, namoradas, famílias costumam prestigiar o ensaio. Márcia Melo veio com o filho; católica devota, seus domingos, antes de conhecer o bloco, eram dedicados a ir à igreja, mas por influência do filho, veio assistir a um ensaio e, segundo ela: "me apaixonei pelo bloco, é um lugar de família e acolhimento. Agora vou à igreja pela manhã e à tarde é o Soul Delas. Esse bloco me faz um bem danado, esqueço aqui dos meus problemas, me sinto bonita, uma diva, quando estou aqui" (Melo, Márcia, entrevista concedida a Akyla Silva, 2024).

A fala de Márcia Melo evidencia uma dimensão crucial dessas agremiações: o senso de pertencimento que elas promovem. Em um contexto urbano marcado pelo individualismo, pela pressa e pela fragmentação das relações sociais, os blocos de samba oferecem um espaço de acolhimento e de construção coletiva. Eles funcionam como territórios de convivência e solidariedade, preenchendo lacunas emocionais e sociais que muitas vezes ficam evidentes nas dinâmicas das grandes cidades.

O depoimento de Márcia revela como esses espaços não se limitam à prática musical ou ao Carnaval. Eles se tornam ambientes de convivência e troca, onde os indivíduos podem expressar suas identidades, fortalecer laços comunitários e encontrar suporte emocional. O fato de Márcia mencionar que o bloco "me faz um bem danado" e que ela se sente "uma diva" reforça como a participação ativa na agremiação transcende a esfera cultural, alcançando a dimensão do bem-estar individual e coletivo.

Além disso, esses espaços ressignificam o cotidiano das participantes, que não apenas brincam o Carnaval, mas também o protagonizam. Isso é particularmente relevante em um cenário onde muitas vezes as mulheres não encontram espaços de destaque ou reconhecimento em outras esferas sociais. No bloco, elas não apenas pertencem, mas são centrais na produção da festa, reafirmando seu valor enquanto indivíduos e enquanto coletividade.

Portanto, a análise do Samba Soul Delas permite refletir sobre o papel das agremiações carnavalescas como contrapontos ao isolamento urbano. Elas recriam o senso de comunidade e oferecem um "lugar" – tanto físico quanto simbólico – onde é possível viver intensamente a coletividade, a alegria e o empoderamento.

Conversando com outras Souldetes<sup>32</sup>, os relatos tinham muita semelhança. O clima era de muita atenção aos comandos da mestra, folia, já que se tratava de música e muito brilho.

---

<sup>32</sup> As integrantes do bloco Samba Soul Delas são chamadas de "Souldetes" como forma carinhosa e identitária do grupo.

As Souldetes estavam tão radiantes quanto eu. Entre uma música e outra, sempre havia uma orientação da mestra ou ajustes em relação aos arranjos das canções. De vez em quando, as cantoras lembravam que aquele momento era um ensaio para o Carnaval, e não um show. Pelo o que eu notei se dava essa justificativa para o público que passasse pela praça. Elas também divulgavam o Instagram do bloco e produtos que eventualmente estivessem à venda. O ensaio desse grupo é, na verdade, parte do ritual de ensino e aprendizagem para os membros do grupo.

**Figura 27** - Ensaio registrado do bloco Samba Soul Delas.



**Fonte:** O autor, 2023.

Esse ensaio durou até às 17 horas, quando uma nova fase começou: desmontar o som, as decorações e recolher os instrumentos. O ritmo dessa desmontagem era mais rápido devido à falta de iluminação adequada na praça e a sensação de insegurança experimentada pelas Souldetes, já que se tratava de um ambiente aberto e pouco iluminado.

Às 17h54 já havia terminado de guardar os instrumentos na "casa dos instrumentos". A maioria das integrantes do Soul Delas tinha retornado para suas casas. Algumas poucas, pelo que observei, moram perto do Sítio Histórico de Olinda e costumam caminhar por ali, aproveitando para prestigiar outras agremiações e ter um momento de lazer. Nesse horário, por volta das 18h, é cada vez mais raro ver agremiações desfilando nos domingos de prévias, pois, após esse horário, é menos comum haver ensaios ou apresentações nas ruas.

Ainda assim, é sabido que alguns grupos continuam seus ensaios em locais fechados. As Sambadeiras, por exemplo, ensaiam no Centro Cultural Luiz Freire, espaço que alugam para seus encontros. O Sombatuki realiza seus ensaios em um local privado na rua 13 de Maio, também no Sítio Histórico. Outras baterias, como a Auê, a Cabulosa e o Patusco, mantêm seus ensaios em diferentes pontos. Vale destacar que o Patusco ensaia em sua sede, localizada na Comunidade de Santa Teresa, nas proximidades do Sítio Histórico de Olinda.

Às 20h, estava previsto o ensaio da Escola de Samba Preto Velho, no Alto da Sé. Por uma questão de logística e maior facilidade de acesso, decidi visitar o ensaio do Sombatuki. Ao escolher esse grupo, busquei uma oportunidade de observar de perto como essas baterias mantêm suas tradições e suas práticas de preparação para o Carnaval, em espaços onde o ritmo e a energia coletiva se transformam em uma verdadeira experiência de comunidade e resistência cultural.

Ao subir as ladeiras em direção ao ensaio do bloco, a atenção se faz necessária. Há uma presença marcante de jovens nas ruas, e a polícia está posicionada em locais que parecem ser estratégicos, criando um clima de tensão que se faz sentir durante o trajeto. Aqueles que apreciam música se dirigem aos ensaios, sejam eles abertos ou fechados, enquanto outros preferem os bares e restaurantes do Sítio Histórico para tomar drinks e fazer refeições. As ruas estão ocupadas e cheias, e os temores que eu e meus colegas sentimos não são meras elucubrações.

As prévias de Carnaval revelam problemas potenciais que não são novos, mas sim complexidades sociais estruturais que não surgem exclusivamente durante essa época; elas são apenas expostas, evidenciadas e, muitas vezes, amplamente discutidas nos meios de comunicação. Como morador de Olinda, nascido e criado nesta cidade, já fui assaltado cinco vezes no bairro de Jardim Atlântico e furtado oito vezes durante as prévias ou no período do Carnaval.

No entanto, não é o Carnaval ou as prévias que geram a minha sensação de insegurança; ela é constante, permeando meu dia a dia, independentemente da época do ano. As prévias apenas ampliam essa percepção, exigindo uma atenção redobrada para os problemas que são estruturais e que já fazem parte da realidade urbana de Olinda. O que emerge, então, é um retrato mais nítido das dificuldades e desafios sociais que se tornam ainda mais visíveis durante esses eventos festivos.

Ao chegar na casa que o Sombatuki aluga para seus ensaios, notei que ela tem uma pintura azul e vermelha, o que contribui para a identidade visual da agremiação. A sensação é de que o espaço foi tão bem personalizado que quase parece ser a sede oficial do grupo, dada

a habilidade com que eles ornamentaram o ambiente. A casa é ampla, e para acessar o local do ensaio é preciso descer algumas escadas que levam ao quintal.

Logo na entrada, há um segurança que realiza revistas nos visitantes, garantindo que ninguém entre com bebidas. A política de restringir a entrada de bebidas é uma estratégia do grupo para arrecadar fundos, pois eles vendem bebidas dentro do espaço, revertendo os lucros para sustentar a agremiação. A entrada é gratuita, mas, caso alguém queira consumir água ou qualquer outra bebida, é necessário comprar na barraca improvisada pelo próprio bloco. Eles até desenvolveram uma bebida própria, uma bebida alcoólica que leva as cores do bloco: vermelho e azul.

O palco está localizado na lateral do quintal. É uma estrutura pequena, mas bem montada, onde ficam os cantores da agremiação, além da guitarra, do cavaquinho e da mesa de som. O palco, apesar de não ser muito alto, cria um destaque para a música e os músicos. Abaixo dele, posiciona-se a bateria do bloco, que apresenta um repertório diversificado, indo do axé ao pop.

O Sombatuki se identifica com a pauta LGBTQIAP+, e o presidente Hugo Rodrigues, que também é mestre da ala do tamborim, lidera o bloco. Como uma agremiação mista, o grupo é composto por homens e mulheres, com uma forte presença de público adolescente. Eles possuem uma rainha de bateria, e a formação da bateria é semelhante à do Soul Delas. O atual mestre é o Mestre Esquerda, uma figura notável na cena do samba de Olinda e ex-mestre de bateria do Bloco Sambadeiras.

Durante uma pausa entre as músicas, Hugo compartilhou comigo que a maioria dos integrantes do Sombatuki é de Olinda, com uma presença marcante de moradores dos bairros Jardim Atlântico, Rio Doce, Varadouro e Guadalupe. Essa conexão evidencia o forte vínculo do bloco com as comunidades locais, reforçando suas raízes e identidade no território olindense. Hugo comentou: “O Sombatuki é uma possibilidade de integrar e incluir no Carnaval.” Essa afirmação me fez refletir sobre como o Carnaval, além de ser um espaço de festa e celebração, também se tornou um palco para que diversos grupos expressem suas demandas e mobilizem a sociedade em torno de questões essenciais para a construção de uma sociedade mais justa. É exatamente essa dimensão política e social do Carnaval que pretendo explorar mais profundamente em pesquisas futuras, buscando compreender o potencial transformador dessas manifestações culturais.

Por volta das 20 horas, um amigo que estava comigo comentou que um conhecido dele havia postado vídeos no instagram sobre o ensaio da Bateria Auê. Eu já estava bastante cansado; o brilho no meu rosto não era mais o mesmo, e confesso que meu desejo era encerrar

as observações, guardar os registros e finalmente tomar uma caipirinha, sinalizando que havia terminado o trabalho daquele dia. No entanto, diante da riqueza do campo de pesquisa e da expectativa de presenciar mais ensaios das agremiações de samba, decidimos seguir em frente.

Do local de ensaio do Sombatuki até o ponto onde a Bateria Auê ensaiava eram apenas cinco minutos de caminhada. Quando chegamos, o ensaio das Sambadeiras já havia terminado, restando apenas dois locais com música: a própria Bateria Auê, que logo encerraria sua apresentação, e a Escola de Samba Preto Velho. Havia uma grande concentração de pessoas em frente ao local do ensaio da Bateria Auê. A poucos metros dali, encontrava-se a sede da T.C.M. Pitombeira dos Quatro Cantos, já fechada devido ao horário.

Além da multidão animada, também havia ambulantes vendendo bebidas e comidas, como churrasco. Dois seguranças cuidavam da revista das pessoas que chegavam, enquanto o público, de forma efervescente, cantava junto com a Bateria Auê, entoando as músicas do repertório com uma energia contagiante.

Ao passar pela revista de segurança, desconfiei que o público que apreciava e cantava as músicas era, em grande parte, composto por moradores das comunidades próximas ao Sítio Histórico de Olinda. Para nos integrarmos ao ambiente, meus amigos e eu compramos uma cerveja — mesmo que eu não seja fã da bebida, queria me sentir mais à vontade, já que, diferente de outras agremiações, os frequentadores do ensaio da Bateria Auê não costumam usar brilhos ou fantasias.

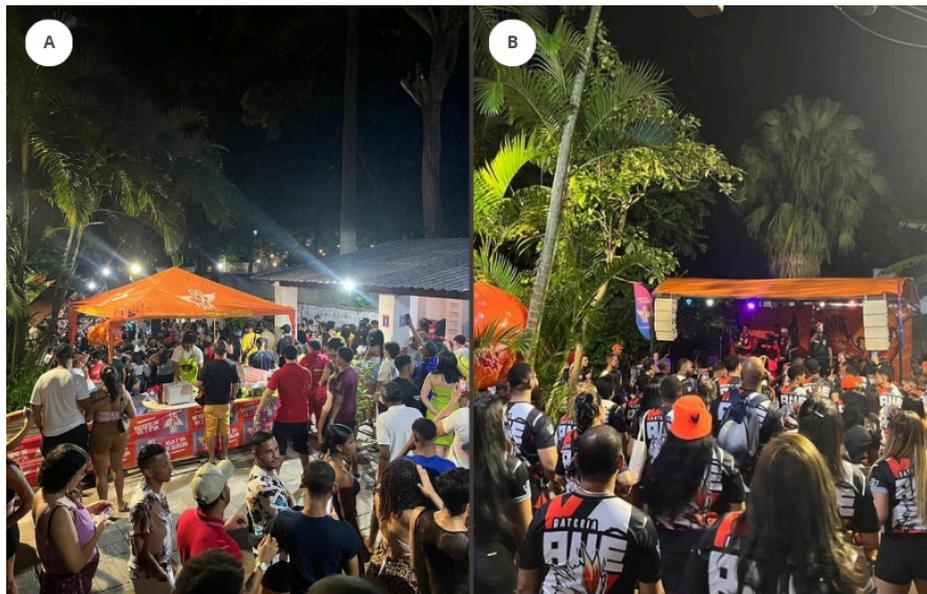
O local, segundo relatos dos próprios brincantes, é um ponto de encontro para paquera, diversão e consumo de bebidas. Durante os cerca de 30 minutos em que conversei com algumas pessoas presentes, percebi que a Bateria Auê atrai um público jovem, em parte, devido ao seu repertório diversificado, que inclui músicas de sertanejo, brega e também frevos. O mestre Diego, que lidera a bateria da Auê, comentou que essas músicas, que estão nas paradas de sucesso, são incorporadas e adaptadas ao ritmo do samba, mantendo a conexão entre o tradicional e o contemporâneo. Esse detalhe mostra a habilidade da Bateria Auê em dialogar com diferentes estilos musicais, criando um espaço onde o samba possa se comunicar de maneira mais democrática.

O público presente no ensaio da Bateria Auê era majoritariamente negro. Conheci jovens de 16 anos que estavam ali com amigos, além de pessoas de 27 anos, criando uma atmosfera diversa. A estrutura do local onde ensaiavam é semelhante à do Sombatuki, porém mais simples, sem ornamentação, palco ou escadas que levem ao quintal.

A bateria em si é numerosa, com a maioria dos integrantes sendo homens, e muitos deles negros. Notei que as mulheres estavam concentradas principalmente nas alas de tamborim, surdos de terceira e ganzás. Os bonés laranjas usados pelos membros da bateria chamavam bastante atenção, adicionando uma identidade visual marcante ao grupo. Esse detalhe reforça a sensação de pertencimento e coesão, destacando a importância desses símbolos na construção de uma identidade coletiva dentro da agremiação.

É importante destacar que os integrantes da Bateria Auê possuem uma identidade visual que se assemelha a um uniforme, reforçando o senso de unidade do grupo. Até as meias que usavam traziam o nome da bateria, o que demonstra um cuidado com os detalhes na construção dessa identidade. Não há muitas customizações nas roupas; prevalecem tênis simples, bermudas pretas, uma camisa com uma presença marcante, que transmite imponência, e o icônico boné laranja. Essa escolha de vestuário contribui para uma estética mais coesa e disciplinada, que se diferencia de outras agremiações

**Figura 28** - Ensaio da Bateria Auê.



Fonte: O autor, 2024.

Em uma conversa informal que tive com Paulinho, vocalista da bateria e da banda Auê, após o ensaio, ele me contou que a bateria foi criada justamente com o propósito de tocar músicas contemporâneas, incluindo gêneros como brega, pagode e sertanejo. Segundo suas palavras: "A gente sempre tenta montar o repertório no Carnaval com as músicas que estão mais estouradas na parada de sucesso." Esse enfoque reforça a conexão da bateria com

as preferências musicais do público atual, mostrando uma adaptação contínua às tendências e uma sintonia com o que está em alta no cenário musical.

Paulinho também destacou que, nas festas em que são contratados, o repertório costuma ser adaptado para atender às preferências do público. Portanto, apesar de a Bateria Auê ter uma característica musical voltada para os sucessos atuais, eles são flexíveis e se ajustam às demandas específicas de cada evento. Ele também lembrou que, após o período de flexibilização das restrições devido à pandemia, a Bateria Auê adotou uma postura acolhedora, convidando outras baterias, inclusive o SSD, para participarem dos seus ensaios. Nesses encontros, eles não apenas tocavam juntos, mas também reverenciavam e prestavam homenagem às demais agremiações de samba, reforçando o diálogo e o respeito mútuo dentro da comunidade carnavalesca.

Terminei aquele domingo com a sensação de plenitude, contemplado pelas experiências que vivi ao longo do dia. Era hora de voltar para casa, carregando comigo não apenas as memórias dos ensaios, dos ritmos e das conversas, mas também uma reflexão profunda sobre o mundo em que habito — um mundo onde o Carnaval do samba é mais do que uma celebração, é uma expressão viva de cultura, resistência e comunidade. Enquanto caminhava de volta, pensei nas palavras de Ingold, para quem o propósito da Antropologia é "estabelecer um diálogo com a própria vida humana. Esse diálogo — essa vida — não é apenas sobre o mundo. Em certo sentido [...] ele é o mundo. O único mundo em que todos habitamos" (Ingold, 2019, p. 19). Percebi que esse diálogo não acontece apenas entre nós e os outros, mas também entre nós e o próprio contexto em que estamos inseridos, onde cada gesto, cada som e cada encontro revela e recria o mundo em que vivemos. E, naquele domingo, no coração do samba de Olinda, senti que esse mundo me falava diretamente, convidando-me a habitar suas nuances e ritmos de maneira mais plena e consciente.

### **3.3 Arrastões e desfiles**

O dia do arrastão do SSD, na semana pré carnavalesca, finalmente havia chegado. Seria o primeiro arrastão desde a morte de nossa mãe, e a emoção que tomava conta de minha irmã parecia carregar um peso ainda maior, misturado à responsabilidade que ela assumia. Era também a primeira vez que ela estaria à frente como presidente e mestra do bloco.

Eu me antecipei e acordei às seis da manhã. O céu anunciava um dia de sol forte, sem sinais de chuva, o que era um alívio, pois qualquer aguaceiro poderia comprometer o circuito. Preparei-me enquanto aguardava as orientações de Yanka. Ela já havia nos avisado que precisaria da minha ajuda e dos meus amigos para duas tarefas: ou empurrar a estrutura do

carro de som, que é manual, ou ajudar na divulgação da patrocinadora do bloco, abrindo caminho para o cortejo. Com as crescentes dificuldades de sustentabilidade enfrentadas pelas agremiações carnavalescas, o apoio da iniciativa privada tem se tornado uma estratégia comum — especialmente diante da ampla visibilidade que o Carnaval proporciona. No caso do Samba Soul Delas, uma marca de bebidas (chopp de vinhos) passou a patrocinar o grupo, firmando uma parceria que inclui a divulgação da marca em atividades públicas do bloco, como ensaios e desfiles. Essa relação, embora atravesse interesses comerciais, contribui significativamente para a manutenção do grupo.

**Figura 29** - Suporte do arrastão do Samba Soul Delas.



**Legenda:** Grupo na função de abrir o espaço para o cortejo do Samba Soul Delas.

**Fonte:** Emmanuel Pereira, 2024.

Os meus amigos, sempre parceiros nesses momentos, já estavam a postos. Chegamos à praça do Carmo ao meio-dia e, diferente da correria da semana anterior, conseguimos almoçar com um pouco mais de calma. O grupo se dividiu: algumas integrantes foram buscar os instrumentos na casa dos instrumentos, enquanto outras se dirigiram diretamente à praça, de onde o arrastão partiria. Planejamos distribuir oito caixas de água mineral em três pontos estratégicos do circuito.

Fui encarregado de subir as ladeiras por onde o cortejo passaria, distribuindo as garrafas nas casas de foliões e voluntários que cederam seus espaços como pontos de apoio para o bloco. A ideia era que, à medida que passássemos por essas casas, eu e meus amigos pegássemos as águas e distribuíssemos para as integrantes do bloco, garantindo que todas se mantivessem hidratadas no calor intenso do arrastão.

Tudo foi feito às pressas, mas com a energia e a solidariedade que só se vê em momentos como esse. Ao terminar essa etapa, retornamos ao ponto de partida, e lá estava o carro de som, já posicionado, pronto para dar início à festa. A vibração no ar era palpável, e o som que ecoaria pelas ruas de Olinda estava prestes a começar, levando consigo o ritmo de todas aquelas que faziam parte do Samba Soul Delas.

No caso do Samba Soul Delas, o arrastão só foi possível graças ao empréstimo do carro de som manual do Tambores D'Saia, que carinhosamente o chamam de "carrinho". Hoje, vejo essa questão como uma das principais lutas para os 12 blocos de samba que ainda não possuem seus próprios carros: conseguir essa estrutura é um desafio constante.

Além de ceder o carro, a presidente do Tambores D'Saia e seu marido assumiram a responsabilidade de empurrá-lo. Nesse momento, outras pessoas apareceram para ajudar, incluindo meu avô e meu irmão, fortalecendo o espírito coletivo que permeia esses momentos. Enquanto isso, eu e meus amigos ficamos encarregados de divulgar a patrocinadora e abrir o caminho para o cortejo, garantindo que a passagem do bloco fosse recebida com a energia e a presença que o Samba Soul Delas merece.

Com um atraso de 40 minutos, finalmente o cortejo do bloco Samba Soul Delas teve início. As integrantes da bateria estavam visivelmente animadas, e a mestra de bateria puxou o hino do bloco. O cortejo, devido à flexibilidade da passagem pelas ruas, seguia de maneira mais tranquila em comparação com os dias de Carnaval. O percurso durou cerca de uma hora e 35 minutos, com a praça do Carmo sendo tanto o ponto de partida quanto o ponto de chegada.

Durante o trajeto, muitas pessoas se juntaram ao bloco, acompanhando a bateria com entusiasmo. Quando tocavam músicas mais conhecidas, como o hino do Clube Elefante de Olinda, era possível ouvir a multidão cantando alto e batendo palmas em uníssono, criando um coro emocionante.

Em determinados momentos, eu e meus amigos tivemos que ajudar a empurrar o "carrinho" de som, especialmente nas ladeiras. Minha principal preocupação era que ele se desgovernasse por conta da inclinação, já que essa era a primeira vez que desfilávamos com um carro de som manual. No entanto, a estrutura mostrou ser bastante segura, com um sistema de freio de fácil manuseio. Apesar de o carrinho precisar de mais força para iniciar o movimento após uma pausa, ele mantinha uma estabilidade satisfatória mesmo nas ladeiras.

Sáimos da praça do Carmo e seguimos em direção aos Quatro Cantos de Olinda, subindo a ladeira da rua Prudente de Moraes sem grandes dificuldades. O único ponto que nos exigiu mais esforço foi ao chegar aos Quatro Cantos, onde fizemos a primeira parada para

água, essencial para hidratar as integrantes e permitir que a bateria descansasse um pouco. Ficamos ali parados por cerca de oito minutos.

Os Quatro Cantos é uma área bastante turística do Centro Histórico e, como esperado, muitas pessoas se aglomeraram para ver os blocos passarem. Nesse momento, eu e meus amigos, que apelidei de "os cavaleiros," entramos em ação, abrindo espaço no meio da multidão para garantir que o carrinho pudesse continuar seu percurso sem interrupções enquanto subia a ladeira da Ribeira. Fomos pedindo passagem com muita educação, mas com a firmeza necessária para manter o cortejo em movimento, sempre com o cuidado de preservar a alegria e o respeito ao público e às integrantes do bloco.

O cortejo subiu a ladeira da Ribeira, e nesse momento, o carro de som se encontrava mais à frente do que o previsto, criando uma distância significativa entre ele, as cantoras e os instrumentos de harmonia da bateria. Essa separação foi rapidamente corrigida assim que o carro de som parou ao final da ladeira, restabelecendo a conexão com a bateria. A partir desse ponto, o desfile seguiu sem grandes surpresas.

**Figura 30** - Arrastão do Samba Soul Delas em janeiro de 2024.



**Legenda:** Registro do público que acompanhou o Samba Soul Delas, junto com a presidente e a diretora do Tambores D'Saia, os ajudantes do carro de som, a cantora e a bateria, em um momento de celebração.

**Fonte:** o autor, 2024.

O público cantava todas as músicas, evidenciando uma conexão direta com as cantoras, que interagem constantemente com os brincantes, criando um diálogo que se

repetiria durante o Carnaval. Logo, foi feito o segundo ponto de apoio, onde as integrantes do Samba Soul Delas puderam se hidratar e recarregar as energias.

Enquanto o bloco passava, alguns brincantes saudavam o grupo das janelas de suas casas, reforçando a interação e a relação com o bloco. Nos trechos mais estreitos, era necessário avançar com mais cautela devido aos veículos estacionados — fossem carros de moradores locais ou de turistas, além do fluxo de veículos. Embora já exista uma política de controle desse trânsito durante os quatro dias de Carnaval, nas prévias, essa organização não é aplicada.

O bloco estava prestes a alcançar a apoteose do Carnaval de Olinda, em frente à prefeitura do município. Durante o Carnaval, esse trecho do trajeto se torna mais desafiador, pois os blocos costumam desfilarem de forma mais lenta devido à presença de um maior número de repórteres, imprensa, e transmissões ao vivo. A área em frente à prefeitura transforma-se em uma passarela obrigatória e uma plataforma de divulgação para todas as agremiações de Olinda.

No entanto, durante as prévias, embora o local mantenha seu valor simbólico, o deslocamento é mais ágil e descomplicado, pois não há esses elementos de mídia e nem o intenso fluxo de pessoas. Ao chegar em frente à prefeitura, para o deleite daqueles que acompanhavam o cortejo, a bateria, liderada pela mestra, executou uma das músicas mais emblemáticas do Carnaval de Olinda: “Frevo Mulher”, composição do paraibano Zé Ramalho<sup>33</sup>. Esse momento reforçou a conexão entre os brincantes e a tradição carnavalesca, destacando a força cultural e a energia coletiva que permeiam essa manifestação.

O bloco estava prestes a finalizar seu trajeto. Começamos a descer a ladeira, e o guia do carro de som, de maneira suave, acionava os freios para controlar o ritmo da descida. O percurso estava tranquilo, e nos aproximávamos da sede da T. C. M. Pitombeira dos Quatro Cantos. É uma tradição respeitosa que, ao chegar em frente à sede, se execute o hino da troça, e assim foi feito. Alguns brincantes da Pitombeira, que estavam na frente da sede, saudaram o bloco com alegria, enquanto seguíamos rumo ao Carmo, o último ponto de apoio do dia.

Naquele momento, o nosso bloco era o único a realizar o cortejo, o que favoreceu uma conexão mais íntima e fiel com o público presente. Em clima de vitória, pelo percurso ter sido tranquilo e envolvente, as cantoras agradeceram ao público pelo cortejo, o cavaquinho improvisou de maneira instrumental, e a mestra fez suas últimas chamadas no repique. O

---

<sup>33</sup> Zé Ramalho é um cantor e compositor paraibano, conhecido por mesclar elementos da música nordestina com rock e poesia psicodélica em suas composições.

bloco foi calorosamente aplaudido, e, tomado pela emoção, dei um abraço apertado em minha irmã, celebrando tudo o que aquele momento representava.

Após o cortejo do arrastão, tive a oportunidade de conversar com algumas integrantes do bloco, conhecidas como Souldetes. Uma delas foi a já mencionada Márcia Melo, uma mulher autônoma que mora com o filho e também exerce o papel de cuidadora do pai, já em idade avançada. Ela reside a poucos metros da casa dele, no bairro de Rio Doce. Em um período difícil, quando não conseguiu arcar com a mensalidade do bloco, a própria agremiação custeou essa despesa para que ela permanecesse. Márcia ainda não havia desfilado com o bloco até então — este seria seu primeiro Carnaval como integrante. Com a conquista de um emprego pelo filho, ela pôde, enfim, retomar o pagamento regular da mensalidade. De maneira bem descontraída, ela me contou que, hoje em dia, passou a se preocupar mais com o autocuidado e a se arrumar para os ensaios e apresentações, reconhecendo o papel do bloco na elevação de sua autoestima: “Chega o dia do ensaio, eu preciso estar belíssima, eu fico me achando belíssima”, afirmou.

**Figura 31** - Márcia Melo: estreia no Samba Soul Delas.



**Fonte:** João Felix, 2024.

A presença de Márcia Melo ilustra uma dimensão fundamental das agremiações carnavalescas: elas são formadas por pessoas, cada uma com suas trajetórias, afetos e resistências. Analisar uma agremiação, portanto, é também compreender as histórias de vida que lhe dão corpo e sentido. Não há história de bloco sem contar as histórias de suas pessoas.

Cada integrante, em sua singularidade, constitui um verdadeiro patrimônio cultural, vital para a existência e permanência dessas expressões coletivas.

Dito isso, logo me dei conta de que precisava retornar à Prefeitura, pois uma pequena estrutura de som estava sendo montada no meio da rua. Era o bloco Fábrica de Samba, que se preparava para iniciar seus ensaios, mantendo vivo o samba que nunca para.

Como havia muitos voluntários prontos para ajudar a desmontar a estrutura do desfile e levar os instrumentos para o local de armazenamento, falei com Yanka sobre a possibilidade de visitar o ensaio da Fábrica de Samba. Nesse momento, a presidente do Tambores D'Saia se aproximou de Yanka e minha irmã expressou sua gratidão pelo apoio e pela ajuda que facilitaram o arrastão do Samba Soul Delas.

Essa cena carregava um simbolismo profundo, pois Bethânia Maria, presidente do Tambores D'Saia, havia sido uma das primeiras integrantes e diretora do Samba Soul Delas em sua primeira formação. Ela testemunhou e colaborou diretamente com a fundação do bloco, sendo uma figura fundamental em seus primeiros anos. Depois de um tempo envolvida no SSD, decidi fundar seu próprio bloco, o Tambores D'Saia.

Esse gesto de apoio, portanto, ia além de uma simples colaboração; era carregado de afeto e respeito mútuo, como uma homenagem à história compartilhada entre as duas agremiações. Bethânia Maria lembrou que essa ajuda tinha um significado especial, uma conexão emocional que reafirmava os laços construídos ao longo do tempo.

Ao testemunhar essa cena, corri em direção à prefeitura, onde a Fábrica de Samba já estava se organizando. O presidente e um dos vocalistas, Luna da Cunha, conversava de maneira descontraída com os foliões da agremiação. Como a Fábrica de Samba fazia parte da ACASO, eu já tinha uma certa proximidade com ele. Cumprimentei Luna, que, com um sorriso, perguntou como estava indo minha pesquisa e aproveitou para falar um pouco sobre a bateria, conhecida por ser a mais eclética da cidade.

Luna explicou que essa diversidade se deve, em parte, à sua formação em teatro e à sua fluência em inglês, o que permitiu incorporar ao repertório músicas em inglês. Clássicos de The Beatles, The Rolling Stones, Pink Floyd e Michael Jackson são apenas alguns exemplos que compõem o vasto repertório da Fábrica de Samba, trazendo um toque inovador e internacional ao ritmo do Carnaval de Olinda.

**Figura 32** - Ensaio do bloco Fábrica de Samba.



**Fonte:** O autor, 2024.

Esse bloco, assim como a maioria dos blocos de Olinda, não possui uma sede própria e tem utilizado a rua da Prefeitura como seu espaço de ensaio. Tradicionalmente, os ensaios acontecem aos domingos. Além de se destacar musicalmente, a Fábrica de Samba chama atenção pela grande variedade de adereços que produz, como chapéus, camisetas, casacos, relógios, pulseiras, meias e até adesivos para carros.

Luna, o presidente do bloco, costuma dizer que a Fábrica de Samba é um estado de espírito. Esses adereços são idealizados pelos próprios integrantes, e, como ele diz, se a família da Fábrica aprova a ideia, eles constroem. Com o tempo, a demanda dos brincantes e foliões por esses itens cresceu, e a venda dos adereços tornou-se uma importante fonte de renda, contribuindo para a manutenção do bloco e a reforma dos instrumentos.

A Fábrica de Samba também conta com um carro de som manual, uma estrutura semelhante à do bloco Tambores D'Saia. Seus membros vêm de diversos bairros, como Ouro Preto, Bairro Novo e Jardim Atlântico, além de haver integrantes de outras cidades. No entanto, a maioria dos seus membros é olindense, o que reforça o pertencimento à cidade. Segundo Luna da Cunha, ao definir a Fábrica, ele disse:

A Fábrica é uma cura para os tempos acelerados, nos quais passamos a semana correndo para satisfazer os desejos impostos pela sociedade, seja no trabalho, na família ou nas obrigações do dia a dia estressante. No domingo, o tempo desacelera, permitindo uma pausa para regenerar e encontrar a cura necessária para enfrentarmos a semana seguinte, lutando e seguindo como a sociedade nos impõe. É um refúgio para a cura (Cunha, Luna Da. Entrevista cedida a Akyla Silva, 2024).

Refletindo sobre essa perspectiva e alinhando-a com as minhas próprias observações, percebi que o domingo possui um significado ainda mais profundo. Para mim, Akyla, esse dia se revelou como um momento de conexão e de aprendizagem com as pessoas ao meu redor, especialmente durante os ensaios das agremiações de samba. De acordo com Ingold (2019), o antropólogo também é educado pelas experiências que vive em campo, e tenho certeza de que esses domingos são, acima de tudo, sobre as pessoas — seus gestos, suas histórias, suas formas de se encontrar e se curar juntas. Essas experiências me ensinaram a valorizar os domingos não apenas como um dia de preparação, mas como um espaço-tempo onde se constrói um refúgio coletivo, onde se restaura o espírito para enfrentar a semana que está por vir.

Durante as observações em campo e as conversas informais que tive com integrantes das agremiações durante os ensaios, ficou evidente que esses momentos têm uma importância muito além da prática musical ou da preparação para o Carnaval. As falas espontâneas dos participantes, como "É aqui que eu me sinto bem", "Me sinto viva", "Aqui melhora minha autoestima" e "Esqueço dos meus problemas e apertões", revelam o impacto emocional e psicológico que esses encontros proporcionam. Essas expressões sinceras demonstram que os ensaios não são apenas um espaço de treinamento técnico ou de ajuste de ritmos e coreografias; eles se transformam em um momento de autocuidado e de autoamor para muitos dos integrantes.

Essa dinâmica coletiva funciona como uma válvula de escape para as tensões e preocupações do cotidiano. Ao mesmo tempo, reforça a sensação de pertencimento e de valorização pessoal, criando um ambiente onde cada participante encontra não apenas o apoio mútuo, mas também um lugar onde se sente visto, ouvido e respeitado. Esses ensaios se tornam, assim, um espaço seguro para a expressão de emoções, para a troca de experiências e para a construção de uma identidade fortalecida, conectada tanto consigo mesmo quanto com o grupo.

O que se destaca é a maneira como esses momentos conseguem renovar a energia dos participantes, trazendo aquilo que as integrantes chamam de cura para alma e de reequilíbrio frente aos desafios diários. É um momento de pausa que reorienta o foco para o presente, onde a música, a dança e as conexões humanas transformam o ambiente em um verdadeiro refúgio de bem-estar. Ao compreender esse aspecto, reconheço que esses ensaios são, de fato, espaços onde as pessoas cuidam de si mesmas e dos outros, reforçando seus laços de comunidade e fortalecendo suas próprias identidades individuais dentro do coletivo. Estou chamando de espaço partindo da concepção de Michel de Certeau (1994) de que espaço é o

resultado da interação entre os sujeitos, o historiador, no seu livro *A invenção do Cotidiano* (1994) define espaço como: “ O espaço é um lugar praticado. Assim a rua geométricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos- um escrito (p.202)”. A essa altura, Luna reforça:

Para Olinda, acredito que trazemos cores e alegria para uma cidade que muitas vezes vive adormecida, mas que, ao mesmo tempo, tem a necessidade de despertar para fomentar tantas coisas bonitas e alegres. Embora uma pequena parte dela insista em permanecer inerte, nós contribuimos para colorir essa cidade, trazendo cultura, arte e movimento. Fomentamos o comércio local e trazemos vida para as ruas, que muitas vezes são marcadas por perigos como roubos, assaltos e assédios, frequentemente gerando violência. Nossa presença diminui significativamente esses problemas. Olinda é uma cidade que poderia utilizar o nosso potencial para impulsionar aquilo que é, se não a única, certamente a sua maior fonte de renda: o turismo (Cunha, Luna Da. Entrevista cedida a Akyla Silva, 2024).

Nesse contexto, a ênfase na importância do turismo, presente nas falas das agremiações, revela uma estratégia consciente de se posicionar como agentes essenciais para o desenvolvimento de Olinda. Essas agremiações não apenas celebram e contribuem para a música e a cultura da cidade, mas também percebem a necessidade de ressaltar seu impacto econômico para ganhar maior visibilidade e reconhecimento.

A ideia de fortalecer o turismo surge, portanto, como uma camada estratégica que busca legitimar a relevância dessas manifestações culturais diante dos desafios que enfrentam. Para as agremiações, não basta apenas contribuir com a arte e a alegria nas ruas; é preciso também demonstrar que sua presença traz benefícios concretos para a cidade, como a movimentação do comércio local e a revitalização de espaços públicos, muitas vezes dominados por questões de segurança e violência.

Ao destacar que suas atividades são fundamentais para impulsionar uma das principais fontes de renda de Olinda — o turismo —, as agremiações reivindicam um lugar de maior protagonismo. Essa tática parece responder à necessidade de serem ouvidas e valorizadas não apenas pelo seu valor cultural e artístico, mas também pelo seu papel econômico. Ao adotarem esse discurso, as agremiações buscam atrair a atenção de gestores públicos e da sociedade para a sua importância, sugerindo que seu apoio pode ser não apenas um ato de reconhecimento cultural, mas também um investimento estratégico no futuro da cidade.

A noite se aproximava, e o ensaio eclético da Fábrica de Samba chegava ao fim. Aos poucos, a energia do encontro se dissipava, enquanto a estrutura de som da Fábrica era cuidadosamente guardada na sede do Afoxé Alafin Oyó. Um aspecto interessante é a presença de um pequeno gerador próprio, que confere à Fábrica uma independência em relação aos pontos de energia, algo que difere do funcionamento do Samba Soul Delas. Esse gerador facilita não apenas a mobilidade, mas também a autonomia da estrutura sonora do grupo. Diferentemente do Samba Soul Delas, onde os instrumentos são compartilhados, na Fábrica de Samba, cada integrante é responsável por seus próprios instrumentos, o que revela uma organização interna singular, marcada pelo senso de responsabilidade individual dentro do coletivo

Minhas observações ainda não haviam terminado. Na sede do Patusco, a imponente bateria começava a aquecer, preenchendo o espaço com uns surdos. Pensei em caminhar até a sede, localizada na Comunidade de Santa Tereza, mas o trajeto da prefeitura até a comunidade é perigoso. Decidimos chamar um Uber e seguir juntos, eu e meus amigos. A sede do Patusco é mais que um simples ponto de encontro; é um verdadeiro espaço cultural, que já acolheu inúmeras festas e encontros de baterias. Lembro-me vividamente da live do bloco Samba Soul Delas para o Carnaval de 2021, um “Carnaval em Casa”, durante os difíceis tempos de pandemia, realizada nesse mesmo local. Além disso, foi nesse espaço que ocorreu o evento do Dia Nacional do Samba, que reuniu as agremiações integrantes da ACASO para celebrar a força e a tradição do samba.

Um casarão verde na rua Santa Tereza, número 119, chamava a atenção. De um lado, a casa antiga; do outro, o espaço cultural. Desde sua criação em 1962, o local permanece praticamente o mesmo. O espaço cultural foi adquirido posteriormente, mas foi no casarão verde que nasceu o G. A. M. C. Patusco. Curiosamente, a mesma família continua à frente do grupo até hoje. O Patusco, que começou como um grupo de sátiras políticas, evoluiu para se tornar o maior e mais famoso bloco de samba de Olinda, servindo de referência para muitos outros blocos. É comum, em seus ensaios, encontrar integrantes de diversas outras baterias, seja participando como músicos ou simplesmente como público. Quando cheguei, percebi a presença de pessoas que frequentavam diferentes ensaios, como os das Sambadeiras, do Samba Soul Delas e do Tambores D’Saia.

O ensaio já havia começado quando cheguei ao espaço cultural. Dois seguranças estavam na entrada, controlando o acesso dos brincantes, em parte devido à prática comum de vender bebidas durante os ensaios. A grandiosidade da bateria do Patusco me impressionou

— o palco, de concreto e fixo, estava bem equipado, com uma produção robusta que incluía luzes, efeitos especiais e fumaça, tudo pensado para potencializar a experiência do ensaio.

Grande parte dos integrantes da bateria vestia a camisa verde do Patusco, reforçando a identidade do grupo. No entanto, identifiquei pelo menos duas mulheres na bateria, diferenciadas tanto pela roupa que usavam quanto pelo instrumento que tocavam, eram as Souldetes. Entre uma música e outra, os cantores faziam questão de agradecer a presença de pessoas importantes, patrocinadores e outras agremiações que estavam ali prestigiando.

Minha irmã, que estava presente no ensaio, em determinado momento, assumiu o surdo de terceira. Percebi como o trabalho social do bloco é significativo: jovens da própria Comunidade de Santa Tereza têm a oportunidade de aprender desde cedo, e aqueles que se interessam podem integrar a bateria do grupo.

A demanda pelo Patusco é tão intensa que o grupo conta com três bandas distintas para atender a todos os compromissos. Em algumas ocasiões, os shows acontecem simultaneamente em diferentes locais, o que justifica a necessidade de manter uma estrutura tão ampla e organizada. O repertório do Patusco é marcado pelo samba tradicional, incluindo clássicos de samba-enredo, e grandes sucessos do samba.

Dado o número expressivo de integrantes, cada ala da bateria conta com até dois diretores, garantindo a coordenação precisa durante as apresentações. O espaço cultural do Patusco é rodeado por uma área de mata, o que permite que as festas se estendam até tarde da madrugada. No entanto, por ser um ensaio, a atividade se encerrou pontualmente às 22 horas.

Durante minha observação, notei que o Patusco construiu uma espécie de camarote para os diretores mais antigos e de idade avançada, oferecendo-lhes um lugar especial para acompanhar o ensaio. Essa estrutura reflete o respeito e a valorização dos veteranos dentro da agremiação.

Nesse sentido, me parece que em cada agremiação que frequentei os ensaios, funcionam como uma comunidade. Ingold (2019) chama atenção sobre o termo “comunidade”: “[...] do latim *com* (“junto”) mais *munus* (“dádiva”), significa não apenas “viver juntos”, mas também “doar juntos”(p.31). Para desenvolver meu argumento usando a perspectiva de Tim Ingold, expandi a ideia de pertencimento e identidade relacional, conectando-a ao envolvimento dos integrantes com a agremiação de samba e a forma como suas vidas são moldadas por essa participação. Ingold (2019) enfatiza que a identidade em uma comunidade é formada através das interações e das trocas que ocorrem no contexto da vida coletiva. A partir desse conceito, podemos explorar como os integrantes se tornam parte

da agremiação, não apenas pelo ato de estarem fisicamente presentes nos ensaios e desfiles, mas através do envolvimento emocional, da dedicação e do investimento pessoal.

Seguindo Ingold (2019), podemos argumentar que a participação em uma agremiação de samba é um processo dinâmico que vai além do simples pertencimento. Cada integrante se envolve em um "toma lá, dá cá" contínuo, onde o compromisso com os ensaios, a compra de instrumentos e o apoio às campanhas da agremiação representam uma troca de energia, tempo e recursos que reconfiguram sua própria identidade. Esse processo de se doar e se engajar ativamente não é unilateral; é uma relação em que os integrantes também recebem uma redefinição de quem são.

Por exemplo, ao dizer "Eu sou Vitória e sou Patusqueira", a integrante não está apenas afirmando uma identidade estática, mas está expressando uma posição dentro de uma rede viva de relações e compromissos. A identidade de "Patusqueira" emerge a partir da prática, das interações e da dedicação contínua à agremiação. Sob a ótica de Ingold (2019), essa identidade é fundamentalmente relacional, pois ela é construída e reconfirmada a cada ensaio, a cada desfile, a cada gesto de envolvimento com a comunidade do samba.

Assim, a relação do integrante com a agremiação se dá como uma forma de vida que é moldada e transformada por essas experiências coletivas. Participar do Patusco não é apenas um ato, mas um modo de ser no mundo que está em constante negociação e evolução, fundamentado no que Ingold descreve como o "toma lá, dá cá" da vida coletiva. Dessa forma, o integrante se torna, simultaneamente, criador e criatura de uma comunidade que se forma e se transforma a partir dessas relações.

Os relatos que incluí nesse capítulo têm como objetivo central iluminar as dinâmicas cotidianas, afetivas e políticas que estruturam os bastidores dos blocos de samba, com foco no Samba Soul Delas. A minha intenção é dar visibilidade aos modos de fazer, sentir e organizar o Carnaval que nem sempre aparecem nos desfiles ou em registros oficiais, mas que são fundamentais para a existência e resistência dessas agremiações.

Ao trazer essas experiências de campo, especialmente os ensaios, busco mostrar como o samba em Olinda se constrói não apenas como espetáculo, mas como prática social marcada por vínculos comunitários, memória afetiva e disputas simbólicas. Quero iluminar o que acontece "por trás do pano", revelando como os integrantes e organizadores pensam, vivem e constroem o Carnaval ao longo de todo o ano.

### 3.4 Carnaval de 2024: o tempo da explosão

O Carnaval de 2024 foi o apogeu de tudo aquilo que, ao longo do ano, vinha sendo tecido com cuidado, suor e compromisso coletivo. Se os ensaios semanais preparavam corpos, talentos e samba, foi no desfile que tudo explodiu: o ritmo, a emoção, a política e a poesia de um fazer samba sustentado por redes de apoio mútuo. O que apresento aqui é uma narrativa etnográfica, construída a partir da minha vivência no Samba Soul Delas, mas que também carrega fragmentos de outras agremiações que dividiram as ladeiras de Olinda naquele fevereiro incandescente.

Mais do que um simples desfile, o Carnaval de 2024 foi a afirmação política e poética de um modo de fazer samba que se sustenta na coletividade. A presença dos blocos de samba, a potência das baterias, as fantasias, os brilhos e o reconhecimento do público reafirmaram que o samba em Olinda segue vivo, criativo e em movimento.

No dia 10 de fevereiro, teve início a maratona carnavalesca do Samba Soul Delas. Meu acompanhamento etnográfico se intensificou a partir do dia 9 de fevereiro, véspera do desfile oficial. Naquela data, pude observar que ainda havia fantasias sendo finalizadas e roupas passando por ajustes de última hora. O clima era de urgência e dedicação intensa. Uma das maiores preocupações naquele momento era o pagamento do carro de som. A mestra de bateria, Yanka, só se deu conta na véspera que o valor do serviço havia sido reajustado, tornando-se mais caro do que o previsto. Diante disso, foi convocada uma reunião de emergência na sexta-feira à noite, e a diretoria conseguiu reunir os recursos necessários para garantir o pagamento dos dias 10 (sábado de Carnaval), e 12 (segunda-feira).

Antes mesmo da saída do cortejo, a equipe de organização já havia se mobilizado para garantir a estrutura de apoio às Souldetes. As frutas destinadas às integrantes – já cortadas e acondicionadas – estavam prontas para o consumo, como forma de garantir energia e bem-estar ao longo do percurso. As garrafas de água também já estavam estocadas na casa dos instrumentos, aguardando o transporte para os pontos de apoio ao longo do trajeto.

Nós, do Samba Soul Delas, percebemos com o passar dos anos que o que sustenta esse bloco é uma rede de apoio total: ritmistas, equipe de apoio, familiares, amigas e amigos que seguram as pontas quando tudo parece sair do controle. Desde pegar os instrumentos na casa dos instrumentos, ainda de madrugada, até guardá-los novamente ao fim do desfile, tudo é feito com colaboração.

A noite anterior ao desfile foi mal dormida. A expectativa por uma boa apresentação gerava ansiedade, especialmente entre a diretoria. O dia começou cedo. Apesar do desfile estar marcado para as 10h da manhã, às 5h Yanka já estava de pé, despertando as demais

integrantes no grupo de whatsapp. Era o momento de colocar em prática tudo o que foi preparado ao longo do ano. O primeiro destino do dia era a casa onde ficam guardados os instrumentos. Chegamos à casa dos instrumentos por volta das 7h da manhã. Ali, começava a movimentação em busca de instrumentos por parte daquelas que não têm a guarda deles, sobretudo surdo, ganzá, caixa e repique. Enquanto os ritmistas chegavam, íamos distribuindo instrumentos, rindo, lembrando os ensaios, e claro — ajudando nas produções de última hora. Sempre tem aquela que chega correndo, já atrasada, e grita: “Passa glitter aí em mim!”, ou então: “Fecha aqui minha fantasia, por favor!” E a gente passa glitter, fecha fantasia, amarra arranjo na cabeça — como se fosse um ritual silencioso de cuidado entre nós.

Enquanto o tempo limite para chegada de ritmistas se esgota, seguimos para o mosteiro de São Bento — ponto de partida e de chegada do cortejo desde a fundação do bloco, em 2012. A mudança do trajeto, que antes tinha a praça do Carmo como referência, reposicionou não só a logística do desfile, mas também os marcos simbólicos que definem início e fim dessa experiência coletiva.

Lá no pátio do mosteiro, aguardávamos a nossa vez. Às 10h era a nossa largada oficial — pelo menos teoricamente. Sempre damos de cara com o Bloco da Lama (uma homenagem ao movimento Mangubeat<sup>34</sup>). E a cena se repete ano após ano: elas, muito arrumadinhas, perfumadas, com tudo no lugar, e eles [...] já no pique do Carnaval, completamente melados de lama, eufóricos, felizes — e inevitavelmente melando todo mundo. Foi uma situação horrível de engraçada. A gente reclamou, mas riu. E ali começou a mágica.

Às 10h da manhã, os brincantes já ocupavam as ruas. O Bloco da Lama também utiliza o mesmo pátio do Mosteiro de São Bento e, por acordo entre as agremiações, teria prioridade na saída. Entretanto, atrasou-se, e com isso atrasou também a largada do Samba Soul Delas – o que é comum no contexto carnavalesco. Após cerca de 30 minutos de espera, iniciamos nosso desfile logo após o Bloco da Lama.

Antes da saída, fazemos uma roda de oração. O momento é denso e simbólico. Silenciamos os instrumentos em homenagem à fundadora Roberta Pessoa. A presidente faz um discurso emocionado, as cantoras nos encorajam com palavras e afeto, e então[...] partimos. O coração aperta. Nas integrantes, noto uma mistura de ansiedade e euforia: Marcia Melo olhou para mim e disse: “Meu Deus, vai começar. Passei o ano todo esperando por esse momento.”

---

<sup>34</sup> O movimento Mangubeat surgiu no início da década de 1990 no Recife, unindo ritmos tradicionais pernambucanos, como maracatu e coco, a elementos do rock, do hip hop e da música eletrônica, com forte crítica social e ambiental.

O desfile começa. Seguimos o percurso conhecido. As Souldetes estavam todas deslumbrantes, maquiadas com esmero, vestindo suas fantasias com elegância. A cada passo, o samba reverberava nas ladeiras, ecoando pelas casas, becos e corpos. Seguimos em direção à prefeitura, saudando, no caminho, a sede da Pitombeira dos Quatro Cantos — ponto simbólico que sempre nos provoca uma emoção a mais.

**Figura 33** - Trajeto tradicional do Bloco Samba Soul Delas no Carnaval de 2024.



**Legenda:** Registro do trajeto percorrido pelo Samba Soul Delas durante o cortejo do Carnaval de 2024, reafirmando uma tradição mantida desde seu primeiro desfile, em 2013.

**Fonte:** Acervo do SSD, 2024.

O cortejo durou cerca de três horas. À medida que avançávamos, o público aumentava, tornando as ruas mais estreitas. A passagem pela ladeira da Ribeira foi particularmente desafiadora. Com o carro de som apertado, foi necessário abrir caminho no corpo-a-corpo. As cantoras e instrumentos de harmonia pausaram, enquanto a bateria manteve o ritmo. A energia coletiva foi decisiva para manter o bloco coeso e em movimento.

No meio daquela multidão, encontrei um casal do Ceará que acompanha o bloco desde 2014. Eles fizeram questão de conversar com a mestra de bateria, reafirmando seu vínculo afetivo com a agremiação. Foi um daqueles momentos em que se percebe o quanto os blocos fidelizam públicos e constroem laços duradouros.

As cantoras não só conduzem o samba; elas funcionam como pontes emocionais entre o bloco e a multidão. É por meio das vozes delas que o público canta, chora, dança, se

reconhece. Gritos de “É o nosso samba!” ecoam, corpos se abraçam, turistas se perdem no ritmo sem saber exatamente o que estão vivenciando — mas sentindo que é algo poderoso. São nesses encontros que o desfile ganha espessura: não é só uma performance; é uma comunhão.

Em dado momento, senti a necessidade de mudar de ponto de vista. Subi cuidadosamente em um poste e, de lá, vi um mar de gente acompanhando o Samba Soul Delas. O som da bateria vibrava no peito. Ao longe, outros blocos se moviam, como se toda a cidade estivesse pulsando em um mesmo compasso. E foi dali de cima que compreendi com mais nitidez o que estava acontecendo: o público não estava apenas assistindo — ele estava construindo o desfile conosco. Era um pertencimento em movimento.

Essa cena me fez lembrar de uma provocação teórica: “A origem de uma coisa não garante a explicação do seu estado atual” (De França Lima, 2012, p. 05). Sim, o samba tem uma trajetória consolidada no Rio de Janeiro. Mas isso não significa que lhe pertença de forma exclusiva. Em cada esquina de Olinda, vi emergir uma força criadora própria, um samba reinventado por vozes, corpos e histórias locais.

Essa experiência — ao mesmo tempo concreta e analítica — me permite afirmar: o samba não é uma herança estática. É um processo contínuo de reinvenção, sustentado por afetos, trocas e disputas. O que vi do alto daquele poste não foi apenas um desfile. Foi uma afirmação coletiva de memória, autoria e resistência. Uma demonstração poderosa de que o samba em Olinda tem raiz, tem voz, tem corpo — e tem futuro.

A sensação que experimentei ao escolher um ponto estratégico nas proximidades da prefeitura de Olinda para observar os dias de Carnaval foi reveladora. Dali, tive uma visão privilegiada do fluxo constante e expressivo de agremiações de samba que cruzavam as ladeiras da cidade. A quantidade de grupos e a diversidade entre eles — desde os mais antigos e tradicionais até os mais recentes e experimentais — escancararam diante de mim uma evidência: o Carnaval do samba em Olinda tem força. Seu crescimento ao longo das últimas décadas não é aleatório, tampouco pontual; trata-se de um processo vigoroso, que expressa a força e a persistência de uma rede de brincantes, famílias, músicos e militantes culturais que se organizam ano após ano para manter acesa essa chama. Não era raro ver famílias inteiras acompanhando os desfiles, emocionadas e orgulhosas por verem seus parentes integrando essas agremiações, ocupando com dignidade os espaços públicos da cidade com baterias, estandartes, cores e resistência.

Terminado o desfile do Samba Soul Delas no sábado, por volta de meio-dia e meia, a sensação era de primeira missão cumprida — mas também de cansaço extremo. Apesar da

euforia do cortejo, a volta até a casa dos instrumentos só foi possível às duas da tarde, tamanho o fluxo de pessoas nas ladeiras de Olinda. O trajeto, que em outros dias poderia durar poucos minutos, foi transformado em uma travessia lenta, marcada por corpos suados, fantasias e batuques que ecoavam de diferentes direções. Estava claro que o desgaste físico já se fazia sentir de forma intensa. Ao chegar na casa, percebi que não havia condições de seguir com as observações no ponto estratégico que havia escolhido previamente. Era preciso respeitar o próprio corpo — aquele mesmo corpo que também brinca, toca, dança e pesquisa.

Esse corpo que pesquisa não se limita à observação ou à escuta — ele é, sobretudo, um corpo que sente, que se atravessa e se transforma a cada encontro. Ao pisar as ladeiras de Olinda, ao vibrar com os instrumentos, ao se comover com as histórias narradas pelos brincantes, meu corpo se torna ele mesmo parte da tessitura do campo. A dor, o luto, a alegria, o suor, a exaustão e o encantamento não são resíduos colaterais da etnografia, mas matéria-prima do saber produzido. O corpo que caminha é o mesmo que se emociona, que hesita, que se coloca em risco, e que se implica — profundamente — com aqueles e aquelas que encontra. Assim, reafirmo que esta pesquisa não se constrói à distância, mas na fricção entre corpos, memórias e afetos, reconhecendo que todo conhecimento etnográfico é, antes de tudo, um conhecimento encarnado.

**Figura 34** - Samba Soul Delas se aproxima dos Quatro Cantos de Olinda no Carnaval de 2024.



**Legenda:** Imagem do cortejo do Samba Soul Delas prestes a alcançar os Quatro Cantos de Olinda, um dos pontos mais simbólicos do Carnaval. Na foto, é possível ver parte do carro de som, integrantes da bateria e a multidão que acompanha o trajeto.

**Fonte:** Thalyta Tavares, 2024.

No domingo, no entanto, recuperei forças para seguir a jornada de observação. E que dia! Pela manhã, entre às 9h e 10h, três grandes agremiações de samba marcaram presença: D'Breck no largo do Bonfim, Patusco na rua do Amparo e Sambadeiras na ladeira da Misericórdia. Cada uma com sua estética, seu público e sua potência. Todas elas passaram em frente a Prefeitura, lugar que escolhi para fazer as observações.

O Patusco, em especial, transformou a cidade em um verdadeiro mar verde. Os bonés distribuídos pareciam uniformizar uma multidão que se reconhecia naquela batida cadenciada e contagiante. A bateria, com sua força e precisão, reverberava no peito e na calçada. Era algo bonito de ver, mas também assustador em sua grandiosidade: a potência sonora dos instrumentos e o envolvimento do público davam a sensação de um espetáculo coreografado e orgânico ao mesmo tempo. Impressionou-me, sobretudo, a presença marcante de idosos na linha de frente do cortejo — uma imagem poderosa que rompe com a ideia de que o Carnaval pertence apenas aos corpos jovens. A explicação veio logo depois: tratava-se da ala da Velha Guarda do Patusco. Homens e mulheres que já haviam brincado em muitos carnavais voltavam agora em posição de destaque, em reconhecimento por sua trajetória e contribuição à história da agremiação. Essa presença afetiva e simbólica trazia à tona o tempo profundo do Carnaval, feito de memórias e continuidades, afinal são mais de 60 anos de história.

Ao lado do Patusco, as Sambadeiras também deixaram sua marca naquele domingo. Vestiram Olinda de lilás com sua multidão feminina — forte, e festiva. Duas estruturas de som sustentavam o cortejo, que se movia com elegância, alegria e potência política. A cada canção, o público respondia com entusiasmo, mas o ápice era sempre o momento em que o hino oficial ecoava pelas ruas, gerando uma espécie de transe coletivo. A performance das Sambadeiras evidenciava não apenas a força de um bloco, mas a afirmação de um modo de ocupar o espaço público com corpo, voz, identidade e resistência.

A manhã de domingo, portanto, revelou uma paisagem densa e alegre do Carnaval de Olinda: agremiações que não apenas desfilam, mas moldam o tempo da cidade, interferem em seu ritmo e redesenham seus sentidos. O desafio de atravessar a rua, tamanha a concentração de pessoas, era, paradoxalmente, também um sinal daquilo que se faz coletivo — um corpo social em festa, em disputa e em celebração.

Ao abordar os desfiles das agremiações nas ladeiras de Olinda, é inevitável, enquanto antropólogo e participante, atentar para os tensionamentos que se produzem nesse processo. O Samba Soul Delas, como tantas outras agremiações que desfilam durante o Carnaval, não atua em um espaço exclusivo. Seu trajeto se entrecruza com o de outros coletivos, o que significa que qualquer atraso ou desacerto em sua organização impacta diretamente no tempo e na

fluidez dos demais desfiles. A malha urbana do Sítio Histórico de Olinda, marcada por ruas estreitas e de difícil circulação, agrava essa dinâmica, especialmente diante da enorme quantidade de agremiações que compõem o Carnaval da cidade.

Um exemplo significativo foi o desfile do Patusco, uma agremiação de grande porte. O número de integrantes, somado à multidão de foliões que acompanha, fez com que as ruas parecessem insuficientes para comportar tamanha presença. A densidade do fluxo humano era tamanha que muitos não conseguiam sequer dançar. Ainda assim, permaneciam ali, não necessariamente pelo espaço de expressão corporal, mas por se reconhecerem parte daquela experiência coletiva.

É importante destacar como a própria lógica da ocupação do espaço se transforma diante da grande quantidade de pessoas. O excesso de participantes e a extensão dos segmentos internos das agremiações tornam o percurso mais lento, provocando atrasos sucessivos e gerando descontentamento entre outras agremiações. Um episódio emblemático ocorreu no desfile da Sambadeiras, em 2024, quando um dos carrinhos de som tombou. Apesar de não ter havido vítimas, o acidente exigiu uma reorganização do desfile e provocou frustrações entre quem acompanhava o cortejo.

Outro ponto de tensão diz respeito ao uso do som mecânico. Este elemento, embora fundamental para muitas agremiações, pode acabar prejudicando outras manifestações que se expressam com sonoridades mais sutis, como os blocos líricos que costumam usar instrumentos de pau e cordas. Essa sobreposição sonora denuncia a ausência de um pacto ético entre as agremiações quanto ao uso do espaço e da escuta pública durante o desfile. A observação dessas situações aponta para a necessidade de construção de uma “ética carnavalesca”, que leve em conta o convívio entre diferentes expressões, a limitação do território e a escuta mútua como fundamento para a fruição coletiva do Carnaval. Trata-se de uma discussão que pode — e deve — ser aprofundada em pesquisas futuras.

Registro aqui o impacto sensorial que presenciei: as músicas que embalavam os desfiles provocavam reações intensas no público, desde lágrimas até danças espontâneas; os gritos de incentivo, os aplausos, as manifestações de pertencimento eram sinais de que ali não se tratava apenas de uma festa, mas de um ritual profundamente enraizado. O sucesso do Carnaval de 2024 para as agremiações de samba, portanto, não deve ser lido como um demérito ou uma competição com os demais brinquedos populares da cidade — como o frevo, os afoxés, os maracatus e os blocos líricos. Ao contrário, o que se viu foi uma afirmação da vitalidade do samba como linguagem legítima e integrada à pluralidade do Carnaval de Olinda. Não se tratou de uma tentativa de se sobressair ou ofuscar os outros, mas de

mostrar-se vivo, pulsante, presente — como um corpo que resiste e se reinventa em meio às disputas simbólicas, políticas e afetivas que atravessam a cena cultural da cidade.

Este capítulo foi também um exercício de escuta e presença: registrei aqui o impacto das músicas, das emoções nos desfiles, a reação do público, os encontros e as tensões. A partir da observação participante e de conversas informais, busquei compreender como se constrói o espetáculo do samba — não apenas como produto final, mas como processo coletivo que envolve afetos, disputas, improvisos e memórias.

Ao relatar essas experiências, procurei iluminar os modos como o samba em Olinda se produz nos bastidores, revelando os sentidos atribuídos pelas brincantes às suas práticas e às formas de resistência que atravessam os desafios cotidianos. Os relatos não têm apenas uma função descritiva, mas operam como caminhos de acesso às camadas simbólicas e políticas da festa, permitindo pensar o Carnaval como espaço de criação, de afirmação de identidades e de reinvenção social.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho dialoga com o consolidado campo de discussão sobre samba e Carnaval na Antropologia brasileira. O ponto de partida escolhido foi o argumento central do antropólogo Hugo Menezes Neto (2024), de que a construção do frevo como emblema da pernambucanidade se inscreve em sua pretensa oposição (construída por carnavalescos locais, mediadores intelectuais e gestores públicos) às escolas de samba. Como efeito, ao longo do século XX, o investimento na valorização das agremiações de frevo no Carnaval do Recife se deu, muitas vezes, em detrimento daquelas do samba, que historicamente têm perdido espaço e relevância na experiência festiva pernambucana.

No entanto, o ponto de chegada, por meio dos dados etnográficos levantados pela pesquisa no contexto atual de Olinda, destaca a presença e a pujança crescente de outro tipo de agremiação: os blocos de samba. Em Olinda, tais agremiações não apenas persistem, como também se multiplicam, tensionam fronteiras e se reconfiguram segundo suas próprias narrativas, trajetórias e formas de organização. Longe de serem apagadas ou suprimidas, essas manifestações afirmam suas existências em diálogo (e, por vezes, em disputa) com outras expressões hegemônicas do Carnaval. Em Olinda, portanto, observa-se, inclusive, um fortalecimento do samba, que ao antes de ser empurrado para “a margem”, têm encontrado caminhos próprios dentro da festa da cidade.

Os blocos de samba funcionam como verdadeiras escolas abertas, formando seus próprios integrantes, criando espaços de aprendizado que, em grande parte, se constituem na rua. Essa capilaridade favorece a democratização do protagonismo e viabiliza a continuidade dessas manifestações culturais.

Aprendi ao longo da pesquisa que pesquisar o Carnaval do samba em Olinda é, sobretudo, pesquisar sobre e com as pessoas completamente envolvidas com essa dimensão festiva. Contar a história de uma agremiação é contar a história de vidas entrelaçadas, de trajetórias marcadas por afetos, lutas, sonhos e pertencimentos. Ao mencionar uma agremiação, fala-se de quem a conduz — presidentes, diretores, mestres de bateria —, mas também de quem costura as fantasias, de quem ensaia sob o sol ou à noite depois do trabalho, de quem vende bebida na calçada, de quem carrega saberes ancestrais nos toques, nos cantos, nos passos. Fala-se ainda das mães que vão ao ensaio, dos filhos que aprendem a batucar acompanhando os mais velhos, dos vizinhos que se orgulham do bloco da rua ou daqueles incomodados com todo o movimento produzido, dos mestres que não deixaram o instrumento calar mesmo quando o samba das escolas parecia esquecido.

Cada agremiação é um organismo vivo feito de encontros, tensões e memórias. Seu conjunto é o Carnaval. Por isso, esta pesquisa propôs-se a oferecer uma outra perspectiva da história do Carnaval de Olinda, que recusa a narrativa única, oficializada e cristalizada de uma “festa do frevo”, e que se abre à pluralidade de vozes que fazem o Carnaval pulsar no compasso do samba. Trata-se de uma tentativa de construir uma memória viva, polifônica e comprometida com os sujeitos que mantêm essa tradição em movimento.

Ao longo deste trabalho, foi possível perceber que o samba em Olinda, ainda que por vezes alvo de tentativas de invisibilização diante de expressões carnavalescas hegemônicas, se reinventa constantemente, dialogando com tradições locais, memórias, disputas políticas e processos de patrimonialização. A partir de uma perspectiva etnográfica e engajada, envolvi-me diretamente com o bloco Samba Soul Delas, acompanhando o ritual do desfile nos termos propostos por Maria Laura Cavalcanti (2006), o que inclui seus ensaios, reuniões e desfiles. Utilizei como instrumentos metodológicos a observação participante, entrevistas semiestruturadas e análise documental, somadas à escuta atenta das memórias e narrativas compartilhadas pelos sujeitos da pesquisa, conforme propõe Ingold (2019).

Entre os principais achados da pesquisa, destaca-se a multiplicidade de formas como o samba é vivido e politizado em Olinda. As baterias dos blocos não apenas expressam musicalidades, mas também tensionam a lógica dos desfiles ao ocupar ruas estreitas com suas potentes sonoridades e corpos numerosos, reivindicando visibilidade e presença. Também foi possível observar diversos tensionamentos entre os setores envolvidos na organização do Carnaval. As disputas giram principalmente em torno do uso de som mecânico, da ocupação dos espaços públicos e da falta de articulação entre os grupos que compartilham trajetos. Em várias ocasiões, blocos foram forçados a interromper apresentações ou alterar percursos previamente planejados, devido à sobreposição de horários e à ausência de mediação eficaz.

Nesse contexto, identifico que os blocos de samba são responsabilizados por problemas que, na verdade, são estruturais e mais profundos. Discursos recentes que propõem deslocar o samba para avenidas afastadas, com o argumento de organização ou proteção patrimonial, contribuem para o esvaziamento de sentidos atribuídos a essas manifestações. Como já aponta Hugo Menezes Neto (2024), tais propostas se alinham a um histórico de tentativas de descontinuidade e diluição simbólica das agremiações de samba. Retirar esses grupos das ladeiras, sob o pretexto de ordenamento urbano ou fruição patrimonial, equivale a higienizar o Carnaval e privilegiar um modelo de cidade que, em vez de incluir, segrega; que, em vez de somar, divide. Mais do que apenas preservar fachadas, é necessário valorizar os corpos que dançam, tocam e mantêm vivas as tradições.

Quando uma agremiação carnavalesca vai às ruas, uma comunidade inteira também vai. Cada desfile carrega consigo tradições, laços de pertencimento e resistências cotidianas; e foi isso que a presente dissertação buscou compreender. Os blocos de samba em Olinda revelam, em sua potência e contradições, o quanto o Carnaval é um espaço de disputa simbólica e política, onde se constroem formas de pertencimento e se reinventam modos de viver e celebrar coletivamente.

Embora este trabalho amplie o conhecimento sobre o tema, também evidencia lacunas que abrem caminhos para novas investigações. É necessário, por exemplo, aprofundar os estudos sobre a relação entre os blocos de samba e as políticas públicas culturais da cidade, analisando como se dão os processos de reconhecimento institucional, financiamento e patrimonialização. Também é relevante investigar com mais profundidade a experiência das mulheres nas baterias e diretorias, explorando os atravessamentos de gênero e sexualidade que marcam suas atuações. Além disso, caberia ampliar o escopo geográfico da pesquisa, mapeando as redes de articulação entre os blocos de Olinda e outras manifestações de samba em cidades vizinhas ou em diferentes regiões do país. Que esta pesquisa possa, assim, alimentar outros projetos, outras vozes e outras escutas comprometidas com a valorização das culturas populares e com a pluralidade dos mundos que se fazem e se refazem a cada batida de um surdo.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ATAÍDE, J. *Olinda, Carnaval e povo: 1900-1981*. Olinda: Fundação Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda, 1982.
- BACELAR, A. G. *Planejamento, Conservação e Turismo Cultural: noções e práticas no PDLI de Olinda*. 2019. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.
- BAKHTIN, M. M. A. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BERNARD, H. R. *Methods in anthropology: qualitative and quantitative*. 2006.
- BURKE, P. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- CANDAU, J. Bases antropológicas e expressões mundanas da busca patrimonial: memória, tradição e identidade. *Revista Memória em Rede*, v. 1, n. 1, p. 37–52, 2009.
- CAVALCANTI, M. L. V. C. *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DA MATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco; Zahar, 1997.
- DA SILVA BLASS, L. M. *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval*. São Paulo: Annablume, 2007.
- DE FRANÇA LIMA, I. M. Quem foi que falou em frevo? Em Pernambuco se samba, e muito! *Revista Ágora*, n. 16, 2012.
- DEWALT, K. M.; DEWALT, B. R. *Participant observation: a guide for fieldworks*. Plymouth: AltaMira, 2002.
- ESTEVES, L. L. A profanação dos estandartes do frevo: os desafios da musealização de um patrimônio imaterial. *Iluminuras*, v. 23, n. 60, 2022.
- ESTEVES, L. L. “Viradas” e “marcações”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado do Recife-PE. Recife: O Autor, 2008.

- FRANCO, S. M.; LEÃO, A. L. M. S. Lógica de mercado como medida de eficiência da organização do Carnaval de Olinda. *Revista de Administração Contemporânea*, v. 22, p. 661–682, 2018.
- FREYRE, G. Recife sim, sub-carioca não! *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 fev. 1966. Primeiro Caderno, p. 4.
- GALLO, S. *Filosofia: experiência do pensamento*. São Paulo: Scipione, 2014.
- GOLDMAN, M. *Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política*. Belo Horizonte: Ponteio Edições, 2006.
- GOLDMAN, M. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, v. 46, p. 445–476, 2003.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da; HALL, S.; WOODWARD, K. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- HARCHAMBOIS, A. M.; PONTUAL, V. *As ameaças do Carnaval de massa ao patrimônio de Olinda*. Olinda: Centro de Estudos Avançados de Conservação Integrada, 2007.
- ICKES, S. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. *Afro-Ásia*, p. 199–238, 2013.
- INGOLD, T. *Antropologia: para que serve?* Petrópolis: Vozes, 2019.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Censo Demográfico 2022: população residente em Olinda (PE)*. Rio de Janeiro: IBGE, 2022. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br>. Acesso em: 20 mar. 2025.
- IPHAN. *Frevo: Patrimônio Imaterial do Brasil: dossiê de candidatura*. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2006.
- IPHAN. *Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Centro Cultural Cartola, 2007.
- KUSCHNIR, K. Antropologia e política. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, p. 163–167, 2007.
- LÉLIS, C. (Org.); MENEZES NETO, H.; NASCIMENTO, L. *Frevo Patrimônio Imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2012.

MENEZES NETO, H. *Tem samba na terra do frevo: as escolas de samba no Carnaval do Recife*. Recife: Ed. UFPE, 2024.

MENEZES NETO, H. Notas sobre a batalha frevo-samba no Carnaval de Recife-PE. *Revista Enfoques*, v. 10, n. 1, maio 2011.

MENEZES NETO, H. O espelho invertido: impressões pernambucanas sobre o Carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, v. 11, n. 2, p. 7–28, 2014.

MENEZES NETO, H. Gilberto Freyre entre o frevo e o samba no Carnaval do Recife. *Revista Sociologia e Antropologia*, v. 6, n. 3, p. 735–754, 2016.

MENEZES NETO, H. Os folcloristas e a batalha frevo-samba em Recife. In: CAVALCANTI, M. L.; CORRÊA, J. (Org.). *Enlaces: estudos de folclore e culturas populares*. Rio de Janeiro: Iphan, 2018. p. 58–75.

MENEZES NETO, H. O calendário festivo em uma escola de samba do Recife. In: CAVALCANTI, M. L. V. C.; GONÇALVES, R. S. (Org.). *Carnaval sem fronteiras: as escolas de samba mundo afora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020. p. 233–254.

MÜLLER, M. What makes an event a mega-event? Definitions and sizes. *Leisure Studies*, v. 34, p. 627–642, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02614367.2014.993333>.

OLIVEIRA, K. D. S. *Quantos elementos guardam estas sedes: um Clube, uma Troça e os seus encontros no carnaval de Olinda*. 2015.

OLIVEIRA, V. de. *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Ed. Cepe, 1971.

PEIRANO, M. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, v. 20, p. 377–391, 2014.

PREFEITURA MUNICIPAL DE OLINDA. *Plano de Desenvolvimento Local Integrado de Olinda – PDLI*. Olinda, 1972.

PREFEITURA MUNICIPAL DE OLINDA. *Release pós coletiva – Carnaval de Olinda 2024*. Olinda: Prefeitura de Olinda, 2024. Disponível em: <https://www.olinda.pe.gov.br/wp-content/uploads/2024/02/BALANCO-FINAL-COLETIVA-CARNAVAL-1.pdf>. Acesso em: 25 maio 2024.

QUEIROZ, M. I. P. de. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. 1992.

QUEIROZ, M. I. P. de. A ordem carnavalesca. *Tempo Social*, v. 6, p. 27–45, 1994.

REAL, K. *O folclore no Carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 1990.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917–1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 2001.

SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SIMAS, L. A. *O corpo encantado das ruas*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2025.

SILVA, H. V. C. da. *Estandartes – bandeiras de festa e tradição: uma análise da simbologia e linguagem visual dos estandartes dos clubes e troças do carnaval de Recife e Olinda*. 2016.

SILVA, L. D. *Carnaval do Recife*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 2000.

TAMBIAH, S. *Cultura, pensamento e ação social: uma perspectiva antropológica*. Petrópolis: Vozes, 2018.

TELES, J. *O frevo rumo à modernidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2008.

TURNER, V. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, A. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2014.