

Fundação Getúlio Vargas
Escola de Administração de Empresas de São Paulo

Fernando Burgos Pimentel dos Santos

Dissertação

**Estado, política cultural e manifestações populares:
A influência dos governos locais no formato dos carnavais
brasileiros**

São Paulo
Fevereiro 2007

Fundação Getúlio Vargas
Escola de Administração de Empresas de São Paulo

Fernando Burgos Pimentel dos Santos

Dissertação

**Estado, política cultural e manifestações populares:
A influência dos governos locais no formato dos carnavais
brasileiros**

Proposta de Dissertação apresentada à
Escola de Administração de Empresas
de São Paulo da Fundação Getúlio
Vargas, em cumprimento parcial dos
requisitos para obtenção do título de
Mestre em Administração Pública e
Governo.

Linha de Pesquisa: Governo e
Sociedade Civil em Contexto Local

Orientador: Prof. Dr. Peter Kevin Spink

São Paulo
Fevereiro 2007

Fernando Burgos Pimentel dos Santos

Dissertação

**Estado, política cultural e manifestações populares:
A influência dos governos locais no formato dos carnavais
brasileiros**

Dissertação apresentada à Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas, em cumprimento parcial dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Administração Pública e Governo.

Linha de Pesquisa: Governo e Sociedade Civil em Contexto Local

Data de Aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Peter Kevin Spink (Orientador)
FGV/EAESP

Prof. Dr. Ricardo Rocha Brito Bresler
FGV/EAESP

Profa. Dra. Maria Celeste Mira
PUC/SP

RESUMO

Embora sejam sempre afirmadas como muito importantes, as políticas culturais ainda não recebem, na prática, a mesma atenção que outras políticas sociais. Nos governos locais isso ocorre de maneira muito acentuada, uma vez que na grande maioria dos municípios brasileiros, a cultura simplesmente é ignorada ou tratada de forma secundária. Mas há exceções, como quando se trata das festas populares, principalmente, pela capacidade desses eventos de trazer ganhos financeiros para as localidades. Apesar das controvérsias sobre a forma como essas festas têm sido tratadas, é fundamental reconhecer que, além das questões econômicas, elas envolvem um componente social muito importante. Fatores como o fortalecimento de identidade e do sentimento de pertencimento, reforço de laços comunitários, participação popular na formulação e implementação das políticas e ocupação de espaços públicos têm íntima relação com essas festas. Dentro desse cenário está inserida a maior das festas populares brasileiras, o carnaval. Os festejos carnavalescos são estudados nesta Dissertação. A idéia é analisar como o a Administração Pública e o Carnaval estiveram sempre muito próximos, em relações que por vezes eram consensuais e, em outros momentos, bastante conflitantes. Se, consensualmente, definimos a alta relevância de políticas públicas de cultura, podemos pensar igualmente na relevância de políticas públicas de carnaval, notadamente no âmbito local. E, através dessa análise, compreender melhor essa manifestação nacional, sob a perspectiva dos limites e potencialidades que a festa pode ter para melhorar a qualidade de vida dos cidadãos brasileiros. Mais especificamente, foram analisados os carnavais de quatro cidades: Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA) e Santos (SP). As três primeiras foram selecionadas em virtude do grande destaque nacional e internacional que recebem. O carnaval santista, por ter sido suspenso pela prefeitura, traz a discussão sobre a continuidade e descontinuidade de políticas públicas. Para a realização desta dissertação foram coletados diversos dados públicos, que compõem a parte quantitativa da pesquisa. Os dados qualitativos foram obtidos através de várias entrevistas, com atores governamentais e não-governamentais ligados à festa. Além do aspecto descritivo sobre a atuação dos governos locais em relação aos carnavais citados, este trabalho pretende ampliar uma dimensão pouco explorada nas pesquisas sobre a cultura em geral e sobre o carnaval em especial. Afinal, muito se tem falado sobre a Economia da Cultura e começa-se a pensar na Economia do Carnaval de forma mais sistematizada. Os dias de realização da festa geram grandes ganhos financeiros e é fundamental analisar quem, de fato, são os beneficiários através de uma pergunta básica, mas de crucial importância: Carnaval para quem? Isso porque, enquanto a imensa maioria dos que trabalham no carnaval recebem ínfima remuneração, grandes grupos empresariais e os patrocinadores acabam sendo os grandes beneficiários da festa, com enormes ganhos financeiros na comercialização de seus produtos, em condições próximas às encontradas nos monopólios. Esta dissertação visa colaborar com a discussão sobre o papel que os governos locais podem, com algumas medidas, melhorar as condições socioeconômicas dos trabalhadores, criando mecanismos capazes de desconcentrar a renda, reduzindo assim as desigualdades socioeconômicas do país.

PALAVRAS-CHAVE: CARNAVAL, POLÍTICA CULTURAL, DESENVOLVIMENTO LOCAL, ECONOMIA DA CULTURA, DESIGUALDADE SOCIOECONÔMICA

ABSTRACT

Although they are affirmed as very important, the cultural politics not yet receive the same attention that others social politics. In the local governments this occurs in accented way, as in the great majority of Brazilian cities, the culture simply is ignored or treated as a secondary area. But it has exceptions, and it happens when the issues are the popular parties, mainly for the capacity of these events to bring financial profits for the localities. But the controversies on the form as these parties have been treated, are basic to recognize that, beyond the economic questions, they involve a very strong social component. Factors as the feeling of belonging and identity-building process, reinforcement of communitarian and social bows, popular participation in the formulation and implementation of the politics and occupation of public spaces have great relation with these parties. With these features is the greater Brazilian popular party: the carnival. The carnival parties are studied in this work. The objective is to analyze the relation between the Public Administration and the Carnival, that had been sometimes consensuals and, at other moments, conflicting relations. If we define the high relevance of cultural politics, either is possible to think equally about the relevance of carnival politics, mainly in the local sphere. E, through this analysis, better understand this national manifestation, under the perspective of the limits and potentialities that these parties have to improve the quality of life of the Brazilian citizens. More specifically, the carnivals of four cities had been analyzed: Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA) and Santos (SP). The three first ones had been selected because of the great national and international prominence that they have. The Santos's carnival, for having been suspended for some years, brings the aspects of the continuity and discontinuity of public politics. For the accomplishment of this work a lot of public data had been collected composing the quantitative part of the research. The qualitative data had been gotten with interviews, with governmental and non-governmental actors related to carnival. Beyond the descriptive aspects of the local governments' role in relation to the mentioned carnivals, this work intends to a very little explored dimension in the research on the culture and the carnival in special. After all, much has been said on the Economy of Culture and it's necessary to research deeply about the Economy of Carnival. The days of the party generate great financial profits but is important to analyze who, in fact, are the great beneficiaries through a basic, but very importante, question: Carnival for who? Because, while the immense majority of that people who work in the carnival receives bad remuneration, great enterprise groups and the sponsors become the great beneficiaries of the party, with enormous financial profits in the commercialization of its products, in conditions near to monopolies. This work aims to collaborate with the studies about the public policies that the local governments can, in different ways, improve the labor conditions, creating mechanisms to change the income concentration situation, and then, collaborate with the socioeconomics inequalities reduction in Brazil.

KEYWORDS: CARNIVAL, CULTURAL POLICIES, LOCAL DEVELOPMENT, ECONOMY OF CULTURE, SOCIOECONOMIC INEQUALITY

SANTOS, Fernando Burgos Pimentel dos.

Estado, política cultural e manifestações populares: A influência dos governos locais no formato dos carnavais brasileiros / Fernando Burgos Pimentel dos Santos. - 2008.

126 f.

Orientador: Peter Kevin Spink.

Dissertação (mestrado) - Escola de Administração de Empresas de São Paulo.

1. Brasil – Política cultural. 2. Brasil – Carnaval – Política governamental. 3. Brasil – Cultura popular. 4. Disparidades regionais - Brasil. I. Spink, Peter K. II. Dissertação (mestrado) - Escola de Administração de Empresas de São Paulo. III. Título.

CDU 394.25(81)

Para todos que esperam, ansiosamente, o carnaval chegar...

Agradecimentos

Foram muitas as pessoas que colaboraram para que esse trabalho pudesse ser realizado e por isso, esse agradecimento não seria possível em poucas palavras. Gostaria de fazer alguns agradecimentos especiais:

Em primeiro lugar, aos meus pais Nelson e Regina, por todo carinho e apoio irrestrito.

À Tati, pelo companheirismo sempre. Desde 2003, temos passado os carnavais juntos, brincando, brindando, dançando, fantasiando, acompanhando shows e blocos e também pesquisando. Além de me apresentar o Recife em 2004, seu olhar extremamente atento me ajudou, e muito, a enxergar vários dos detalhes que fazem parte dessa dissertação. E também pela compreensão com a minha bagunça e desorganização.

Aos meus irmãos Maurício, Marcelo, Marinella e Julianna, pelos vários momentos de companhia e descontração. Ao Maurício, por ter estado comigo no Recife durante o carnaval de 2005 e pelo interesse constante em saber do andamento da pesquisa. Ao Marcelo, por ter me estimulado à passar o primeiro carnaval no Recife em 2004 e pelas inúmeras sugestões de textos e discussões a serem realizadas. À Marinella, que mesmo estando longe durante grande parte do Mestrado, sempre apoiou minhas decisões. À Julianna, pelo apoio e pelas “quebradas de galho” costumeiras.

À Maria de Fátima Soares pelos cuidados, mimos gastronômicos e paciência com minha bagunça.

Aos amigos que, durante os carnavais de 2004 a 2007, estiveram comigo ajudando – muitas vezes, sem perceber – com seus olhares, comentários e impressões, a realizar esse trabalho: André Lassalvia, Emerson Doce, Maurício Burgos, Leo Tafuri, Marcia Lousada, Omar Taleb e Zé Garcez. Marcinha, além da companhia, também ajudou muito com sugestões de textos e conversas sobre políticas de turismo.

Aos meus amigos que estimularam a realização das minhas pesquisas e souberam respeitar as minhas ausências durante esses dois anos: Alex Mendes, Ana Cristina Cruz, Ana Paula Pinho, Andre Lassalvia, Bruna Giovannone, Clarrissa Forssel, Daniela Firagi, Emerson Doce, Flavia Travisani, Guilherme Costa, Gustavo Frahya, Gustavo Giovannone, João Victor Santos, Juliana Crelie, Laura e Márcio Santucci, Lucio Bittencourt, Luis Paulo Braga, Marcela Fink, Markus Vinicius Prior, Maurício Vasques, Omar Taleb, Paulo Chebat, Renato Flit, Renato Padeiro, Roberta Sabbagh, Roberto Vasques, Sandro Giovannone, Serginho Marigny, Theo Araujo, Thiago Ferreira, Vinicius Santos e Zé Garcez.

Aos professores que durante o curso, e antes dele, tiveram importância fundamental na minha formação pessoal e profissional e que servirão de exemplo para minha vida: Clovis Bueno de Azevedo, Fernando Abrucio, Marta Farah, Mário Aquino Alves, Regina Pacheco e Wilton Bussab.

Aos colegas da GV que conheci durante o Mestrado e que tornaram-se amigos nesse período: Cibele Franzese, Eduardo Gomor, Gabriela Lotta, Georgia Carapetkov, Julia Brandão, Henrique Heidtmann, Lara Smielli, Marcus Vinicius Gomes, Marina Bitelman, Otavio Prado, Paulo Guimarães, Roberta Clemente, Roberta Sousa, Rodolfo Marino, Sofia Reichmann e Telma Hoyler

À toda a equipe do Centro de Estudos em Administração Pública e Governo (CEAPG), pelo apoio em todo o período do Mestrado. À Marlei, Fabiana e Rosinha, pelo bom-humor constante e ajuda em muitas horas importantes. À Marlei também pela ajuda em conseguir brechas valiosas na agenda do professor Peter. Nesses agradecimentos do CEAPG, preciso fazer uma menção especial a duas pessoas, com que tenho muito orgulho de poder trabalhar junto: Marco Antonio Teixeira e Jacqueline Brigagão. Ao Marquinho, cuja paciência, calma, generosidade e principalmente competência, gostaria de poder usar como modelo para minha vida toda. E à Jacque, que toda vez que encontrava, mesmo sabendo que ia ser cobrado sobre o andamento do trabalho, sabia que ouviria muito mais: incríveis sugestões e muitas palavras de carinho. Minha enorme gratidão aos dois!

Às meninas do GVpesquisa, principalmente Isolete e Dani.

À todo o pessoal da Secretaria de Pós-Graduação da EAESP-FGV.

À Capes, que através do Programa CAPES-FIPSE, me concedeu bolsa para realização do período de estudos na Universidade do Texas, em Austin. Foi um período de fundamental importância para que eu conseguisse pesquisar e ter tempo para refletir e escrever parte dessa dissertação. Nesse período em Austin, gostaria de agradecer à algumas pessoas. Ao Luis Fujiwara, pela hospitalidade, momentos de diversão e também pelas trocas de idéias. À Jennifer Potter, por todo o apoio. Ao Alexandre Gori, que dedicou um tempo das suas pesquisas, para me ajudar a pensar em maneiras de medir o impacto no emprego e renda. Aos professores Bob Wilson e Chandler Stolp, que mesmo sem ter sido aluno regular de suas disciplinas, aprendi bastante só com o contato com eles. E à toda a equipe do Chupacabras, que através dos jogos de futebol, fazia eu sentir momentaneamente, menos saudades do Brasil.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro, durante toda a duração desse Mestrado.

À tia Rosa Taleb pelo gigantesco esforço de revisar esse texto, com uma paciência enorme para entender o meu prazo reduzidíssimo. E ao Omar, pela última revisada.

Aos meus entrevistados, que conseguiram abrir um espaço em suas apertadas agendas para responder às minhas perguntas e provocações. Agradeço, em ordem alfabética a: Antonio Nobrega, Carlos Pinto, Eduardo Pinheiro, Helder Lopes Penha (Aldinho), Hiram Araújo, Márcio A. R. Ferreira (Marcinho), Mestre Simonal, Reginaldo Santos, Reinaldo Martins e Telma de Souza. À Renata Marinho, Karol Camargo e Tereza Jacinta, funcionárias da Prefeitura do Recife, pelo compartilhamento de relatórios e informações.

À professora Celeste Mira, por todas as valiosíssimas sugestões no exame de qualificação, pelo empréstimo de livros e por todo o esforço para conseguir tempo disponível para participar da minha banca, mesmo com tantas outras pesquisas em andamento.

Ao Ricardo Bresler pelo apoio e carinho. Como professor que me deu certeza de que Administração Pública era o curso certo em 2002, como orientador de iniciação científica em 2005 e 2006, como professor paraninfo da minha turma e agora, como membro da minha banca de examinadores. Tenho imenso carinho e gratidão por todo esse período de ótima convivência e muito aprendizado.

E, finalmente, um agradecimento muito especial ao professor Peter Spink, pelos momentos de intenso aprendizado. Além de ter aceitado o desafio de me orientar, mesmo sem que eu tivesse clareza sobre o que pesquisar, agradeço por todas as oportunidades profissionais que me proporcionou, tanto no CEAPG, quanto no GVPesquisa.

À todas essas pessoas, o meu mais sincero agradecimento!

Sumário

INTRODUÇÃO:	12
1. A FORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DO CAMPO DAS POLÍTICAS CULTURAIS	17
1.1 A Era Vargas (1930-1945):	18
1.2 De Dutra ao Golpe Militar (1945-1964):	23
1.3 O Regime Militar (1964-1985):	26
1.4 De Sarney a Lula (1985-2007):	30
2. O CARNAVAL E A ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA	37
3. O FORMATO ATUAL DOS CARNAVAIS:	53
3.1 Recife	54
3.2 Rio de Janeiro	59
3.3 Salvador	64
3.4 Santos	68
3.4.1 A imprensa e o carnaval santista	80
4. CARNAVAL: POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA OU DE TURISMO?	86
5. CARNAVAL E DESENVOLVIMENTO LOCAL	98
5.1. Trabalho e Renda	102
5.2. Os Patrocinadores	107
5.3. As Contas Públicas	112
CONCLUSÃO	115
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120

INTRODUÇÃO:

Pensar em política cultural no Brasil traz de imediato várias perguntas. A primeira delas é: *De qual cultura se está falando?* Existe a cultura erudita, a cultura popular, a indústria cultural e ainda subdivisões, cada uma delas com uma lógica muito diferente de atuação. A segunda é: *Cultura para quê?* Há muitos anos as políticas culturais têm sido convocadas a solucionar ou minimizar problemas não diretamente relacionados com a área cultural, como a geração de trabalho e de renda, o estímulo ao turismo, o combate à violência, o fortalecimento da identidade e sentimento de pertencimento, e o aumento da conscientização popular. A terceira é: *Cultura para quem?* Afinal, sempre há questionamentos sobre as reais possibilidades de acesso à cultura, quer por barreiras inerentes às próprias instituições – que eventualmente podem ser percebidas como elitizadas –, quer pelas linguagens utilizadas, ou ainda pelo custo financeiro para o grande público.

Há ainda uma quarta pergunta: *Como realizar política cultural?* Nessa questão, Cultura e Estado estão intimamente relacionados, ou em função de financiamento a programas e projetos, ou por apoios e estímulos governamentais recebidos pelos artistas. E até mesmo quando o Estado torna-se ausente ou agente desestimulador, uma vez que esse tipo de postura também acaba interferindo no modo de realizar ações culturais.

O problema de se definir o que é cultura brasileira, identidade nacional e o papel que diferentes classes sociais prestam na formação desta identidade foi realçada por Oliven (1984)

O pensamento de nossa intelectualidade tem oscilado no que diz respeito a essas questões. Assim, em certos momentos nossa cultura é profundamente desvalorizada por nossas elites, tomando-se em seu lugar a cultura européia (ou mais recentemente a norte-americana) como modelo. Como reação, em outros momentos nota-se que certas manifestações da cultura brasileira passam a ser profundamente valorizadas, exaltando-se símbolos como Macunaíma, a figura do malandro, o carnaval, o samba, etc. (OLIVEN, 1984, p. 43)

Vinculado inicialmente, nos anos 30, ao Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública foi a gestão do Ministro Gustavo Capanema (1934-1945) que propiciou o apoio à produção e difusão cultural, por parte dos órgãos governamentais. Foi um período de intenso relacionamento entre intelectuais e governo. Nesse período o Estado utilizou-se da Cultura inclusive como meio de propaganda do regime, na tentativa de formação de uma identidade nacional.

Desde então, tanto as gestões presidenciais quanto ministeriais trataram de forma diferente a questão cultural. Passando por períodos de democracia e de ditadura militar, as políticas culturais sofreram processos de continuidade e descontinuidade, tanto de programas quanto de instituições, que eram extintas e criadas para atender às novas diretrizes de governo. Em 1985, finalmente, ocorre a “independência” em relação à Educação e é criado o Ministério da Cultura. A área sofre um novo revés cinco anos mais tarde, quando, no governo Fernando Collor de Mello, perde sua condição ministerial. Esta é retomada dois anos depois e assim permanece até hoje.

Embora sejam sempre afirmadas como muito importantes, as políticas culturais ainda não recebem, na prática, a mesma atenção que outras políticas sociais. Nos governos locais isso ocorre de maneira muito acentuada. Na grande maioria dos municípios brasileiros, a cultura simplesmente é ignorada ou tratada de forma secundária, servindo inclusive para trocas eleitoreiras (FARIA & NASCIMENTO, 2000). A grande exceção a esta tendência é ocorre por ocasião das festas populares, principalmente, pela capacidade desses eventos de trazer ganhos financeiros para as localidades.

Apesar das controvérsias sobre a forma como essas festas têm sido tratadas, é fundamental reconhecer que, além das questões econômicas, elas envolvem um componente social muito importante. Fatores como o fortalecimento de identidade e do sentimento de pertencimento, reforço de laços comunitários, participação popular na formulação e implementação das políticas e ocupação de espaços públicos têm íntima relação com essas festas. E muitas têm forte apelo local ou regional.

Prova disso é que, em 2003, a UNESCO, durante a Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento, elaborou um relatório denominado “Políticas Culturais para o Desenvolvimento: uma base de dados para a cultura”, reconhecendo a capacidade das atividades culturais de agregar outras agendas, atuando em diversas áreas, como o desenvolvimento econômico de comunidades e localidades (UNESCO, 2003).

Dentro desse cenário está inserida a maior das festas populares brasileiras, o carnaval.

Os festejos carnavalescos serão estudados nesta Dissertação. A idéia é analisar como o a Administração Pública e o Carnaval estiveram sempre muito próximos, em relações que por vezes eram consensuais e, em outros momentos, bastante conflitantes. E, através dessa análise, compreender melhor essa manifestação nacional, sob a perspectiva dos limites e

potencialidades que a festa pode ter para melhorar a qualidade de vida dos cidadãos brasileiros.

A dissertação está estruturada em cinco capítulos principais. O Capítulo 1 – A Formação e Transformação do Campo das Políticas Culturais – faz uma reconstrução histórica das principais políticas culturais, desde o governo Vargas até a atual gestão do Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Nesse capítulo, além de propor sugestões sobre *Como realizar política cultural*, pretende-se também responder às questões *para quê, para quem e de qual cultura se está falando*, quando o assunto são as políticas culturais e instituições federais.

O Capítulo 2 – O Carnaval e a Administração Pública – traz uma retrospectiva histórica do Carnaval, mas tem como enfoque central as relações da festa com os governos. Assim, pretende-se analisar como uma manifestação popular, o Carnaval, ao aproximar-se do Estado-seja para obter autorização que permita sua realização, seja para solicitar auxílio financeiro-sofre diversas alterações em seu formato. Algumas dessas transformações foram realizadas pelo próprio povo, em suas comemorações privadas e também públicas. Muitas delas, entretanto, ou foram induzidas pelos governantes ou ocorreram em função de incentivos e proibições, fazendo com que a festa ficasse com um formato visto como mais adequado. Tais alterações, que variam em todo o país, vão desde a maneira como o samba torna-se referência nacional, até a forma com que os desfiles das escolas de samba são realizados atualmente. Por isso, faz pouco sentido falar em Carnaval. O melhor é falar em Carnavais.

Seguindo a lógica de pensar em Carnavais, o Capítulo 3 – O Formato Atual dos Carnavais – relata como as festas vêm sendo realizadas nos municípios do Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA) e Santos (SP). É o capítulo da pergunta *“Como realizar o Carnaval?”* e *“De qual Carnaval se está falando?”*. Afinal, cada uma dessas festas possui características singulares - que serão descritas. Igualmente, será discutida a maneira com que o poder público local (no caso, as prefeituras) tem atuado, na medida em que escolhas políticas recentes têm tido papel bastante transformador no formato da festa e na sua importância para o município. No caso específico de Santos, é também feita uma análise de como o principal veículo de comunicação impresso – o Jornal A Tribuna – lidou com a questão do Carnaval, nos últimos anos.

O Capítulo 4 – Carnaval: política pública de cultura ou de turismo? – traz discussão sobre a forma como o carnaval é visto pelo poder público dessas quatro cidades, se tratado como política pública de cultura ou turismo. Essa visão pode ser avaliada pela vinculação

institucional do carnaval dentro da estrutura da prefeitura e pela opinião de alguns dos entrevistados. Nesse capítulo são também apresentados dados referentes às políticas culturais e a gastos com cultura, comparativamente entre as quatro localidades.

O Capítulo 5 – O Carnaval e o Desenvolvimento Local – debaterá o Carnaval como política capaz de trazer não somente um incremento na renda das localidades, mas também maior desenvolvimento social. Esse é, portanto, o capítulo da pergunta “*Carnaval para quê?*”. Faz uma reflexão qualitativa e quantitativa sobre a geração de trabalho e de renda, e também sobre o papel dos patrocinadores da festa.

Para a realização desta dissertação foram coletados diversos dados públicos, que compõem a parte quantitativa da pesquisa. Algumas dessas informações estão disponíveis publicamente; outras foram obtidas no contato direto com órgãos responsáveis pela realização do carnaval. Os dados qualitativos foram obtidos através de várias entrevistas, conforme o Quadro 1 mostra, em ordem alfabética:

Quadro 1: Relação de entrevistados

Entrevistado	Descrição
Antonio Nóbrega	Artista pernambucano
Carlos Pinto	Secretário de Cultura de Santos (desde 2001)
Eduardo Pinheiro	Gerente Operacional do Centro de Formação, Pesquisa e Memória Cultural “Casa do Carnaval”, no Recife
Heldir Lopes Penha (Aldinho)	Vice-Presidente e Diretor Geral de Carnaval da Escola de Samba União Imperial (Santos)
Hiram Araújo	Diretor Cultural da Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro (LIESA)
Márcio A. R. Ferreira (Marcinho)	Presidente da LICES – Liga das escolas de samba de Santos
Mestre Simonal	Mestre de Bateria da Escolas de Samba União Imperial (Santos)
Reginaldo Santos	Coordenador do Carnaval no Conselho Municipal do Carnaval (COMCAR) de Salvador e representante da Associação de Blocos de Salvador – ABS
Reinaldo Martins	Vereador (PT) e Ex-secretário de Cultura de Santos, na gestão Telma de Souza
Telma de Souza	Ex-prefeita de Santos (1989-1992)

Fonte: Elaboração Própria

Os entrevistados foram selecionados para que auxiliassem nos caminhos. Também responderam a um questionário semi-estruturado. O objetivo dessas perguntas era entender a importância do carnaval para a cultura do município, a importância econômica do carnaval também para o município, e, finalmente, conhecer o papel da prefeitura na organização da festa. Além disso, foram feitas duas outras perguntas, com respostas mais pessoais: se o carnaval é uma política de cultura ou de turismo, e se a prefeitura deve subsidiar diretamente atividades das escolas de samba e de outras agremiações ligadas ao carnaval.

A pesquisa sobre o carnaval santista foi realizada com reportagens publicadas no Jornal A Tribuna, entre os anos de 1999 e 2007. Foi feita através do mecanismo de busca do site do jornal (www.atribuna.com.br) na Internet. Apesar de ser um mecanismo precário e com poucas ferramentas, foi possível chegar a alguns resultados sobre como a principal mídia impressa da cidade, lida com a festa. A palavra-chave utilizada foi “Carnaval”, e a busca limitada ao caderno “Santos”, onde são publicadas as reportagens relativas à cidade.

Este trabalho pretende ampliar uma dimensão pouco explorada nas pesquisas sobre a cultura em geral e sobre o carnaval em especial. Muito se tem falado sobre a Economia da Cultura e começa-se a pensar na Economia do Carnaval de forma mais sistematizada. Os dias de realização da festa geram grandes ganhos financeiros e é fundamental analisar quem, de fato, são os beneficiários. Esta dissertação visa colaborar com a discussão, através de uma pergunta básica, mas de crucial importância: “*Carnaval para quem?*”.

1. A FORMAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DO CAMPO DAS POLÍTICAS CULTURAIS

Se os primórdios do processo de institucionalização da cultura no Brasil remontam ao período imperial, quando D. João VI trouxe livros para o Brasil e criou a Biblioteca Nacional (Dória, 2001), não há dúvidas de que sua formação como campo de políticas públicas acontece cem anos mais tardes, com a ascensão do presidente Getúlio Vargas ao poder. É importante referir também que a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 teve um papel fundamental, tanto ao trazer a questão cultural para os temas nacionais quanto pelo surgimento de grandes artistas, que muito influenciaram os rumos da cultura e das políticas culturais brasileiras. É a partir dessa época que tem início um intenso debate sobre a cultura brasileira.

Para Oliven (2001), o movimento modernista que surge com a Semana de 22 pode ser apontado como um divisor de águas. Significou um processo de reatualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que ocorriam no exterior. E também representava uma busca pela autenticidade do que é brasileiro, através das raízes nacionais. O autor aponta que, na segunda parte do modernismo, no período pós 1924, ocorre uma ênfase na elaboração de uma cultura nacional. E, para os modernistas, essa cultura não deveria passar pelo regionalismo, e sim pelo nacionalismo.

Em contraponto a esse movimento de caráter nacional, em 1926 Gilberto Freyre lança, no Recife, o Manifesto Regionalista. Freyre tinha como premissa que, para ser nacional no Brasil, era preciso primeiro ser regional. Em função disso o Manifesto possuía dois temas. O primeiro fazia a defesa da região Nordeste – economicamente atrasada – como unidade de organização nacional. O segundo tratava da conservação dos valores regionais e tradicionais do país inteiro, e mais especificamente do Nordeste. Aqui, ao defender os valores nordestinos, defende temas como os mocambos (enquanto alternativa econômica para as casas da população mais pobre), as ruas estreitas (criticando as grandes avenidas) e também a culinária da região (Oliven, 2001).

1.1 A ERA VARGAS (1930-1945):

As transformações econômicas ocorridas no final da República Velha, como a criação de uma indústria de substituição de bens não-duráveis, o crescimento das cidades e a crise do café foram igualmente acompanhadas por mudanças políticas: a crise da chamada “política dos governadores” e o surgimento de revoltas sociais e militares culminaram com a Revolução de 30. Essas alterações levaram à criação de um aparelho de Estado mais centralizado, fazendo com que o poder regional fosse sendo deslocado para o poder nacional (Oliven, 2001).

A gestão Vargas pode ser considerada como um marco da administração pública brasileira. Para Torres (2007), há três grandes momentos de inflexões, dentro da estrutura administrativa do país. O primeiro deles acontece exatamente no governo Vargas, em 1936- os outros dois são: o ocorrido em 1967 (com a promulgação do Decreto-Lei n.º 200/67) e depois, em 1995, com o projeto de implantação de um modelo gerencial no governo federal. A inflexão no governo varguista ocorreu com a criação do Conselho Federal do Serviço Público Civil, que em 1938, deu origem ao Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP). Tratava-se de uma das medidas que visavam ampliar o acesso ao Estado e de organizar a composição política com novos atores, como a classe trabalhadora, os setores médios urbanos e a incipiente burguesia nacional (Torres, 2007).

No início da década de 30 o formato das políticas educacionais teve forte influência do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. Esse movimento tinha como premissa o direito individual à educação, e para que isso ocorresse era necessário que o Estado assumisse a responsabilidade da organização do sistema escolar para todas as crianças de 7 a 15 anos, tornando a escola acessível a todos. Essa idéia, no entanto, não era bem vista pela Igreja, uma vez que o fortalecimento dos referenciais escola-novistas, como a defesa do ensino laico e da escola pública, representavam um risco para as escolas confessionais (Oliveira M. M., 2004).

Em um governo populista, os valores tradicionais do povo, assumidos e representados pelo Estado ou por um líder carismático – como no Brasil durante o Governo de Getúlio Vargas –, acabam por legitimar a ordem administrada por esse último e, ao mesmo tempo, concedem aos setores populares a confiança de participar de um sistema que os inclui e reconhece. (CATENACCI, 2001, p. 32)

As tarefas do Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública, em sua vertente educativa, eram muito mais amplas do que a melhor forma de disseminação de conhecimentos. As ações ministeriais buscavam também o desenvolvimento da alta cultura, da arte, das músicas e letras do país. Dessa forma, segundo Dória (2001), a cultura deixava de gravitar exclusivamente em torno do livro. Com essa ampliação de escopo, diminuiria a possibilidade de que a nacionalidade que estava sendo construída fosse ameaçada por outras culturas, ideologias ou nações. (Schwartzman et al., 2000).

Sobre as mudanças na administração pública federal implantada por Vargas e sua relação com cultura, Durand (2000) aponta:

(...) Como um todo, o primeiro governo Vargas foi o que modificações mais profundas introduziu na administração pública federal, em todo o século XX. Ou seja, Capanema podia contar com um respaldo considerável, não só em termos de força política de um regime forte, capaz de afrontar a burocracia, mas também com

os efeitos difusos de um clima marcadamente reformista e inovador em quase todas as esferas da vida coletiva. Nesse sentido, a criação de instituições, na área cultural, pode ser vista como a recuperação de um forte atraso determinado pelo conservantismo e pela inércia dos governos da República Velha (DURAND, 2000, p.9).

Para Dória (2001) assim como a institucionalização de formas modernas de administração cultural, a redefinição de conteúdos culturais também se constituiu como alicerce para o que o autor chama de “verdadeira revolução na relação do poder público com a cultura”. Nessa redefinição dos conteúdos culturais na nação, tanto os modernistas quanto a obra de Gilberto Freyre tiveram papel crucial, uma vez que eles cristalizaram o conceito de uma matriz tripartite de contribuições na formação do povo brasileiro, com os brancos – descendentes de portugueses –, os índios e os negros.

Vianna (2004) mostra como o mestiço passa a ser um elemento importantíssimo na nacionalidade, principalmente a partir da obra de Gilberto Freyre. Ou seja, alguns aspectos da cultura popular passam a ser considerados como símbolos da nação, e incorporados por artistas modernistas e pesquisadores da área de ciências sociais. Inclusive com a participação estatal.

Durand (2000) aponta para uma forte dimensão regulatória de construção institucional na gestão de Gustavo Capanema, uma vez que foram criadas leis que regulavam o cinema, a rádio educativa, a educação musical, a recuperação do folclore e a música erudita. Também foram criados órgãos como o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Instituto Nacional do Livro, o Instituto Nacional de Cinema e o Serviço Nacional de Teatro, entre outros.

Além das atribuições do cargo, o Ministro Capanema tinha também uma relação pessoal com os intelectuais. O seu chefe-de-gabinete era Carlos Drummond de Andrade, o que ajudava a manter os vínculos com alguns dos expoentes do movimento modernista. Apesar dessa proximidade, várias eram as idéias diferentes. O objetivo básico do grupo de Mário de Andrade era a retomada das raízes da nacionalidade brasileira e o poder público parecia possuir uma visão diferente:

O que preponderou no autoritarismo brasileiro, no entanto, não foi a busca das raízes mais populares e vitais do povo, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade, e sim a tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do estado forte que se tratava de constituir. Capanema estava, seguramente, muito mais identificado com esta vertente do que

com a representada pelo autor de Macunaíma. (SCHWARTZMAN ET AL, 2000, p. 98)

Apesar dessa diferença, Mário de Andrade sempre colaborou com o ministério. Primeiramente, elaborando um projeto de lei de proteção às artes no Brasil. Esse projeto, redigido em São Paulo, seria um esboço do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Com a mudança política no governo paulista em 1938, o escritor deixa o cargo de chefe da Divisão de Cultura do Departamento de Cultura de São Paulo e aceita convite do Ministro para mudar para o Rio de Janeiro. Depois de recusar o convite para assumir uma diretoria no departamento de Teatros, aceita trabalhar no Instituto Nacional do Livro, mesmo que não nas condições desejadas. Nessa época, elabora um plano para a criação de uma entidade federal cujo objetivo seria estudar o folclore musical brasileiro, propagar a música como elemento de cultura cívica e desenvolver a música erudita nacional (Schwartzman et al., 2000).

Relativamente ao patrimônio histórico, o projeto idealizado por Mário de Andrade foi “empobrecido” quando se transformou no Decreto Lei no. 25 de 30/11/1937. O modernista previa que, além dos bens móveis e imóveis, era preciso preservar também os usos, hábitos, fazeres, lendas, folclore e até mesmo as superstições populares. No entanto, o Decreto-Lei referia-se apenas aos bens móveis e imóveis, fazendo com que a política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional ficasse restrita aos monumentos de “pedra e cal” (Falcão, 1984).

Essa relação ambígua entre o Ministério e os intelectuais continuaria até o final do Estado Novo, com Drummond funcionando como elo entre a intelectualidade modernista e Capanema. O ministro buscava manter a colaboração e a amizade de todos, deixando de lado – na medida do possível – os embates ideológicos entre eles. A postura tolerante de Capanema, mesmo num contexto de elevada intolerância ideológica- e acirrada com a decretação do Estado Novo em 1937- era muito importante e propiciava um ponto de contato entre artistas, intelectuais e o governo (Durand, 2000).

A relação entre cultura e propaganda também não era simples. Essa tensa relação fica evidente quando analisamos o caso do Cinema. O Estado interveio no Cinema, principalmente por reconhecer que, apesar do poder de influenciar beneficentemente, instruindo e orientando as massas populares, poderia também transmitir “informação errada” ou sem apelo patriótico. Apesar do projeto de Capanema, de criar o Instituto Nacional do Cinema Educativo, Vargas opta por criar, em 1934, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, vinculado ao

Ministério da Justiça, e que seria responsável pela área de cinema. Só depois de três anos, na reforma ministerial de 1937, é que o Ministério da Educação e Saúde, consegue institucionalizar o Serviço de Radiodifusão Educativa e o Instituto Nacional de Cinema. Mesmo assim, a relação permanece complicada, uma vez que na estrutura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939, havia uma divisão de radiodifusão e outra, de cinema e teatro (Schwartzman et al., 2000).

Oliven (2001) destaca as medidas tomadas por Vargas como forma de auxiliar na criação de um modelo de nacionalidade centralizado, a partir do Estado. Além da criação do DIP, já citada, no plano da cultura e da ideologia outras medidas incluíram a proibição do ensino em línguas estrangeiras e a introdução, no currículo escolar, da disciplina Moral e Cívica. Segundo Oliveira L. L. (2001), cabia ao DIP as tarefas de coordenar, orientar e centralizar as propagandas internas e externas. Cabia ainda a organização de manifestações cívicas e festas patrióticas, além de outros eventos. Além disso, era o DIP o órgão responsável pela censura de atividades artísticas e pela organização do programa oficial de radiodifusão do governo.

Para Schwartzman et al (2000), na Música também havia uma grande tensão e mostrava qual, dentre as culturas, recebia maior incentivo por parte do governo. De um lado estava grupo liderado por Heitor-Villa-Lobos, que defendia o canto orfeônico – um tipo de coral cantado *a capella* – e de outro, o grupo de Mario de Andrade. Este, ao propor a criação de uma entidade em defesa do folclore, previa que esta deveria estimular a execução, através de corais, das músicas que acompanhassem danças folclóricas como cheganças, reisados, congados, bumba-meu-boi, entre outros. Villa-Lobos também elabora um projeto prevendo a criação de três escolas de música e de uma inspetoria-geral de canto orfeônico, que teria atuação nacional.

Em 1942 é criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que funcionaria na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, vinculado ao Departamento Nacional de Educação. Dentre suas tarefas estava a gravação de um disco em canto orfeônico dos Hinos Nacional, da Independência, da Proclamação da República e à Bandeira Nacional, para serem executadas e cantadas nas escolas. O projeto de Mario de Andrade, de recuperação do folclore nacional, nunca recebeu a mesma importância e apoio do Ministério (Schwartzman et al, 2000).

Resumidamente, pode-se dizer que a gestão Capanema trouxe grandes avanços em termos de construção institucional para a área cultural brasileira, fazendo com que a cultura nacional passasse para uma condição superior a todas as anteriores. Arruda (2003) afirma:

O êxito inequívoco da política da cultura do Ministério Capanema pode ser dimensionado pela criação de uma concepção de cultura brasileira como uma dimensão fundamental, noção que passou a abrigar as mais diversas expressões, populares ou eruditas, produzidas no passado ou no presente. (ARRUDA, 2003, p. 180)

1.2 DE DUTRA AO GOLPE MILITAR (1945-1964):

Durand (2000) ressalta a escassez de informações sobre a gestão cultural no Brasil entre o fim do período Capanema e o início da ditadura militar em 1964. Mas há fatos que precisam ser analisados. Em termos constitucionais, o tema da cultura já havia sido abordado em 1934 e em 1937. Em 1934 há uma preocupação com o patrimônio histórico e artístico nacional, cabendo à União, Estados e Municípios estimular o desenvolvimento da cultura em geral. Em 1937, observa-se a preocupação com o desenvolvimento de instituições artísticas, científicas e de ensino, permanecendo a diretriz patrimonialista. A responsabilidade pela sua preservação é dos três entes federativos. Mas é na Constituição de 1946 que as mudanças introduzidas trazem um caráter moderno à questão. Ela trata de direitos autorais e estabelece que as ciências, as letras e as artes são livres. Continua reafirmando o papel do poder público na preservação do patrimônio e, no artigo 174, define: “O amparo à cultura é dever do Estado” (Dória, 2001).

Com relação ao mecenato privado, nos anos 40 houve uma mudança importante. Se, durante os anos 20 e 30, os artistas modernistas eram financiados por famílias burguesas, que utilizavam as obras para a decoração de suas mansões, nos anos 40 a preocupação voltava-se para a criação de instituições artísticas internacionalizadas. E duas figuras do empresariado paulista têm relevância especial: Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo (Oliveira R. A., 2001). Durand (2000) destaca o papel das iniciativas privadas de Francisco Matarazzo e de Assis Chateaubriand no fomento à cultura no período pós Segunda Guerra Mundial, e ressalta também o papel da família proprietária do Correio da Manhã, responsável pela criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1947, Chatô (o assim chamado Assis Chateaubriand) cria o MASP e, em 1948, Ciccilo cria o Museu de Arte Moderna. Nesse mesmo ano, Ciccilo cria o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e, no ano seguinte, a Cia. Cinematográfica Vera Cruz. Em 1951, como parte das atividades do MAM, Ciccilo cria a Bienal de São Paulo, com a ajuda de sua esposa Yolanda Matarazzo. Para ajudar na organização desse evento Yolanda contou com o apoio do Estado brasileiro, através do presidente Getúlio Vargas. O governo era o responsável pelo

estabelecimento das “pontes” entre os organizadores do evento e o circuito internacional de arte, através do apoio das embaixadas brasileiras na Europa, quando Yolanda lá esteve como parte das tarefas de organização da Bienal (Oliveira, R. A., 2001).

Para Oliven (2001) nessa época, os intelectuais brasileiros eram acusados de colonizados e de contribuírem para a criação de uma cultura alienada, resultado da nossa situação de dependência econômica pós segunda guerra mundial. Havia, portanto, a necessidade de uma vanguarda que auxiliasse a autêntica cultura nacional. Para Ortiz (2006), nos anos 50 o conceito de cultura é remodelado. A grande mudança é que o culturalismo americano deixa de ser referência, principalmente pelo papel dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955. E conceitos que hoje são tratados de forma natural, como “cultura alienada”, “colonialismo” e “autenticidade cultural” parecem ter surgido das idéias desses intelectuais.

Em termos ministeriais, em 1953, o Ministério da Educação e Saúde Pública é desmembrado, com a criação do Ministério da Saúde. A área cultural, no entanto, permanece vinculada à educacional e surge, então, o Ministério da Educação e Cultura, que durará até 1985.

Torres (2007) mostra que o governo Juscelino Kubitscheck e seu desenvolvimentismo, representado basicamente pelo Plano de Metas, foi pouco realizado por órgãos da administração direta. As entidades da administração indireta e os grupos executivos diretamente ligados à Presidência da República coordenavam e executavam as ações previstas. Afirma, portanto, que JK optou por desacreditar a burocracia disponível e não investir na sua profissionalização. Dessa forma, optou pelo caminho mais fácil de criar estruturas alheias à administração direta ao invés de reformular e profissionalizar a burocracia pública existente. Para Catenacci (2001), a política desenvolvimentista dos anos JK, principalmente com a industrialização apoiada por empresas multinacionais, com a política de abertura ao capital estrangeiro e com a inauguração de Brasília, proporcionaram aos artistas e intelectuais da época, a percepção de viver um momento de ruptura histórica.

Durante o governo JK o capitalismo brasileiro é fortalecido como nunca antes na história. Então, ao mesmo tempo em que havia uma internacionalização da economia, procurava-se “fabricar” um ideário nacionalista, uma vez que o Estado brasileiro buscava uma legitimação ideológica junto a alguns grupos de intelectuais. Mas os intelectuais do ISEB não podem ser classificados como uma “fábrica de ideologia” do governo JK (Ortiz, 2006).

Em termos culturais, os pensamentos do ISEB tiveram grande influência. Ainda que de forma diferente, tanto o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE como o Movimento de Cultura Popular (MCP), no Recife, utilizaram os ideais políticos do ISEB. E um dos conceitos mais utilizados por ambos foi o da alienação cultural (Ortiz, 2006).

O CPC foi organizado em 1961, com uma sede no auditório do prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE) no Rio de Janeiro. O momento político do Brasil era extremamente efervescente com a posse de João Goulart, e o CPC tinha como objetivo expressar artisticamente esse período:

Temas políticos como o nacionalismo, a democratização, a modernização e a valorização do povo, que estavam sendo debatidos principalmente nas universidades e suas organização nacional (UNE), estadual (UEE) e local (CA), nos sindicatos – bastante fortalecidos nesse momento – e nos partidos de esquerda, ganham importância e marcam profundamente as manifestação artísticas desse período. A influência desse clima político-ideológico nas discussões sobre o “povo brasileiro” pode ser percebida, por exemplo, na origem e concepções de povo e de cultura popular, por parte dos artistas e intelectuais que organizaram e dirigiram o Centro Popular de Cultura. (CATENACCI, 2001, p. 33)

Nessa época, de acordo com Catenacci (2001) havia duas concepções de cultura popular: a dos folcloristas e dos cepecistas. A visão dos folcloristas estava associada à tradição. Pelo intenso momento de transformações sociais, econômicas e políticas do período, estes acreditavam que a única forma de manter as manifestações populares seria registrando-as o mais rapidamente possível. Já a visão dos cepecistas estava relacionada à transformação. Até mesmo pela influência internacional (Revolução Cubana), a visão cepecista era de que, embora o povo não tivesse consciência da sua responsabilidade na transformação da sociedade brasileira, cabia aos intelectuais e artistas esse papel de conscientização. E que o atrelamento entre arte e política geraria a verdadeira arte ou cultura popular: a cultura popular revolucionária. Essa dicotomia também pode ser expressa na forma como o povo é visto. Para os folcloristas, são detentores de um saber. Para os cepecistas, detentores de um poder (Catenacci, 2001).

Ortiz (2006) também esclarece a posição dos idealizadores do CPC, relativamente à distinção entre *folclore* e *cultura popular*. Folclore eram manifestações populares de cunho tradicional, e os folcloristas eram criticados por causa de um suposto paternalismo cultural. Já a cultura popular tinha um caráter de transformação social. Estaria diretamente relacionada com a consciência política, que traria posteriormente a ação política. Dessa forma, o conceito de cultura popular estaria muito relacionado com o de conscientização.

Para Catenacci (2001) existem algumas forma de apresentar o “popular”. Para a indústria cultural, o termo é associado à popularidade. Para os folcloristas, relaciona-se à tradição. E, para o populismo, ao povo. A autora, baseada na definição de Canclini, identifica o CPC como populismo de esquerda, ou alternativo. Segundo ela, a forma como o CPC concebia cultura popular estava diretamente relacionada com a participação popular. Mas, ao invés do populismo de direita, que visava a manutenção da ordem e do poder, o CPC visava a transformação da sociedade, adotando uma postura revolucionária.

Já o MCP foi criado em 1960, durante a gestão de Miguel Arraes na Prefeitura do Recife. Tinha uma atuação um pouco mais regionalizada do que o CPC. Era integrado por muitos intelectuais, como Paulo Freire, Francisco Brennand, Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho e outros. O objetivo principal do MCP era conscientizar as pessoas através de esportes, cultura e recreação, e foi sustentada quase que exclusivamente através de convênios com a prefeitura municipal. O MCP foi extinto em 1964, pela ditadura militar.

1.3 O REGIME MILITAR (1964-1985):

Ortiz (1988) aponta para uma postura paradoxal da ditadura militar. Ao mesmo tempo em que prendia, matava, torturava e exilava aqueles que ousavam se insurgir abertamente contra o sistema, ela apoiava, a partir dos anos 70, os intelectuais e artistas. Ou seja, concomitantemente à censura e repressão política, havia um esforço modernizador das áreas de comunicação e cultura, através da ação direta do Estado ou pela iniciativa privada.

Na área de comunicação, grandes emissoras de TV, como a Globo, começavam a possuir programação nacional. Isso foi estimulado através da criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, além de outros incentivos do governo. O objetivo principal era a integração e segurança do território brasileiro (Ridenti, 2001). Na área de cultura:

Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. À sombra de apoios do Estado, floresceu também a iniciativa privada: criou-se uma indústria cultural, não só televisiva, mas também fonográfica, editorial (de livros, revistas, jornais, fascículos e outros produtos comercializáveis em bancas de jornais), de agências de publicidade, etc.. (RIDENTI, 2001, p. 15)

Para Miceli (1984a) o regime militar, trouxe muitos prejuízos, principalmente pela forte censura:

Embora não tenha havido o destroçamento de instituições ou o desmantelamento das atividades culturais, a exemplo do que ocorreu na Argentina, no Chile e no Uruguai, inúmeros empreendimentos acabaram se revelando inviáveis, seja por ingerência direta dos órgãos e agentes de censura, seja por decisão própria dos artistas e intelectuais. (MICELI, 1984a, p. 27)

Na década de 70, a postura governamental com relação às políticas culturais pode ser considerada como defensiva. Isso porque as melhores oportunidades de investimento e faturamento na atividade cultural ficavam a cargo das empresas privadas. E a intervenção estatal ocorria nos campos com dificuldade de sobrevivência- por ausência de público, pouca rentabilidade, etc.- como a ópera, o balé clássico, o teatro declamado, a música erudita. Além disso, cabia ao governo a tarefa defensiva de proteger e conservar o acervo histórico e artístico nacional (Miceli, 1984a).

Mas mesmo com essa tendência mais preservacionista, de acordo com Miceli (1984a), houve uma série de transformações importantes nessa política cultural de conservação do patrimônio. O autor aponta três fatores que contribuíram para isso. O primeiro deles refere-se à insegurança causada pelo período repressivo, fazendo com que intelectuais e artistas não colaborassem com os dirigentes culturais do regime. O segundo foi o aumento da presença pública na área de produção cultural, principalmente como uma reação à expansão de grandes redes privadas de entretenimento e informação. Dessa forma, o Estado marcava a sua presença e intervenção, especialmente na atividade intelectual e artística erudita. O terceiro fator foi a preservação do patrimônio histórico e artístico, que é quase uma política consensual, propiciando um ganho de apoios por parte dos agentes. Além disso, a conservação de obras com alto interesse histórico e documental ajudava a melhorar a imagem do regime político. A vertente patrimonialista passa a ter um grande destaque:

O elemento propulsor do trabalho cultural desenvolvido pelas instituições públicas federais deriva de uma postura eminentemente patrimonial, que se volta quer para a restauração de monumentos de 'pedra e cal' e obras de arte do passado (PCH, IPHAN, SPHAN etc.), quer para a 'conservação' de algumas atividades artísticas (artes plásticas, música erudita etc.), quer para a 'indexação' de elementos materiais e outros associados às manifestações populares (folclore), quer enfim para a 'proteção material' e institucional de produtores cujas atividades vêm perdendo terreno no mercado de bens culturais (teatro, cinema). (MICELI, 1984a, p. 28)

Miceli (1984a) aponta que, na década de 70, houve duas diferentes concepções de “política cultural” no governo federal. Ou seja, durante as gestões dos Ministros Ney Braga e Eduardo Portela, o Ministério da Educação e Cultura adotou posturas diferentes relativamente ao papel reservado aos produtores culturais e também com relação a quais demandas seriam atendidas pelo poder público.

Cohn (1984) indica que antes disso, na gestão Jarbas Passarinho (novembro de 1969 a março de 1974) no MEC, foi formatado um plano denominado “Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura”, em 1973. Esse plano argumentava que havia a necessidade de criação de um novo organismo, ou adaptação de um órgão já existente, com maior poder de planejamento, execução e hierarquia. Pode-se dizer que se tratava de uma proposta de criação de um Ministério da Cultura. No entanto, esse plano foi rapidamente retirado de circulação e ainda em 1973, substituído por uma versão mais limitada: o Programa de Ação Cultural (PAC). O PAC não propunha a criação de um ministério próprio e o MEC permaneceu como coordenador das ações, com o apoio do Conselho Federal de Cultura (CFC) e do Departamento de Assuntos Culturais (DAC).

As “diretrizes” demonstram o ambiente político interno e externo ao MEC e, por isto, o texto apresenta temas como a importância de preservação do acervo cultural como forma de resguardar a personalidade brasileira e, desta forma, reduzir os riscos para a segurança nacional. Mas também trazem contribuições diretas para o que seria o fortalecimento da área cultural do país, como a criação de serviços nacionais de música, artes plásticas e folclore, a criação do “fundo nacional de desenvolvimento da cultura” e a implantação de “casas de cultura” em centros regionais, entre outras (Cohn, 1984).

Em 1975, já na gestão Ney Braga (março de 1974 a maio de 1978) é publicada a “Política Nacional de Cultura”, em que vários temas das “diretrizes” são retomados, mas de forma mais coerente. Cohn (1984) aponta, no entanto, que essa Política Nacional perde em termos de eficácia, por ser mais difuso. E, na parte mais programática, bem menos precisa do que no documento anterior. O autor aponta que ela inicia um processo de reconhecimento da cultura como política social, deixando de ser um processo subordinado a outros e instrumentalizado (como na questão da segurança nacional). E mostra também que a ênfase passa a ser crescentemente nos segmentos de baixa renda.

Para Miceli (1984a), durante a gestão Ney Braga, há uma postura claramente patrimonialista. Essa preocupação foi definida nas diretrizes da Política Nacional de Cultura, de 1975. Com tal política, a noção de patrimônio envolvia desde o acervo patrimonial histórico e artístico até as tradições e costumes das classes populares (folclore). Nos componentes básicos do PNC, a atuação dos órgãos públicos deveria privilegiar dois campos: os representantes da cultura legítima, que incluem diversos gêneros e constituem o chamado “patrimônio histórico e artístico” e o espectro de manifestações oriundas das classes populares, ou o “patrimônio

menor”, que seria o folclore. Essa postura ajudaria a sacramentar a idéia de “alma brasileira” (Miceli, 1984a).

Ainda em 1975, é importante ressaltar um fato muito importante: a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Para o ministro Ney Braga, esse seria o instrumento com que o governo poderia cumprir sua função de criar condições para o povo exercer sua vocação artística, sem intervir na arte, que é uma “manifestação espontânea do povo” (Cohn, 1984). Miceli (1984b) aponta que, durante as discussões para a criação da Funarte, a proposta era bastante abrangente, uma vez que ela possuiria um status diferenciado em relação aos outros órgãos e também poderia funcionar como um “banco da cultura”, viabilizando o financiamento às artes.

Por causa da resistência de alguns órgãos de se submeterem hierarquicamente à Funarte, o órgão passou a ter apenas três linhas institucionais. A primeira delas atenderia os músicos eruditos, uma vez que esse gênero de música estava em crise provocada pela Orquestra Sinfônica Nacional. Foi então criado o Instituto Nacional de Música, subordinado à Funarte. A segunda era destinada às artes plásticas, que também passara por um processo semelhante no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre outros motivos em função da redução dos recursos oriundos do mecenato privado – que, conforme já explicado nesse capítulo, foi quem impulsionou o setor no Brasil. Daí surgiu o Instituto Nacional de Artes Plásticas. A terceira linha estava relacionada com as atividades da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que resultou na criação do Instituto Nacional do Folclore (Miceli, 1984b).

Para Durand (2000), quando comparada com outras gestões no Ministério, a mobilização de recursos na gestão Ney Braga foi muito maior do que nas anteriores. E isso ocorreu por ações estratégicas, que repensavam a gestão cultural pública de forma planejada, com meios e fins, ou seja, “uma visão articulada de princípios, objetivos e meios que, no seu conjunto, era passível de ser chamada de 'política', no sentido de 'policy'” (DURAND, 2000, p. 12). É possível afirmar que, nessa gestão, ocorreu um fortalecimento de instituições públicas culturais, como a Embrafilme e o SNT, principalmente por passarem a ter autonomia financeira, administrativa e doutrinária. Sem tanta tutela do MEC, os artistas e intelectuais enxergavam o MEC, o DAC e o PAC como instituições prontas para servi-los e atender às suas demandas, gerando um clima de tranquilidade (Miceli, 1984a).

A gestão Eduardo Portella (março de 1979 a novembro de 1980) tinha uma orientação diferente, e menos hospitaleira aos produtores. O enfoque era privilegiar as manifestações

populares. Utilizava expressões como “cultura de sobrevivência” e “cultura da subsistência”. Era uma resposta à vertente patrimonialista e por isso, ao invés de visar o “nacional” e o “brasileiro”, optava pelo “regional”, “local”, “autêntico” e “nosso”. Tratava-se de uma postura executiva. Com relação às instituições, os membros da equipe de Portella buscaram a recuperação do espaço decisório e de vinculação que os institutos e fundações haviam deixado de ter. A primeira ação nesse sentido foi transformar o DAC em Secretaria de Assuntos Culturais (Seac)¹. E as novas diretrizes da Seac passaram a ser: descentralização, democratização, deselitização e planejamento participativo, dentre outras. Eram implementados os chamados “projetos exemplares”, principalmente nos estados mais carentes, e voltados aos públicos de baixa renda. Esses projetos eram realizados com as secretarias estaduais de cultura, significando um esforço de aproximação com os funcionários dessas secretarias. Ao aproximar-se das populações seria possível identificar as demandas culturais, uma vez que eram categorias sem acesso às instituições culturais e não produziam artigos ou manifestações passíveis de enquadramento como “folclore” ou “cultura popular” (Miceli, 1984a).

Arruda (2003) aponta que, durante o Regime Militar- e no governo Médici- houve algumas iniciativas inovadoras, como a criação da Embrafilme, do Programa de Ação Cultural (PAC) e do Departamento de Assuntos Culturais (DAC). E ressalva, que apesar do forte repressão desse governo, houve avanços que possibilitaram importantes mudanças institucionais na década seguinte, como a criação do Ministério da Cultura.

Foi, no entanto, na direção de Ney Braga, à frente da pasta da Educação, que a questão cultural recuperou a centralidade existente no passado, com a criação da Funarte, em 1975, ao lado de um conjunto de iniciativas que preparou a fundação do Ministério da Cultura, em 1985 no governo José Sarney (ARRUDA, 2003, p. 180).

1.4 DE SARNEY A LULA (1985-2007):

Machado (1984) destaca um novo formato institucional, cada vez mais comum, no início da década de 80: as agências de fomento da área cultural. Elas resultaram da ausência de política cultural estatal e de uma estrutura organizacional bastante hierarquizada. Com isso, tais agências passaram a ter muita autonomia e atuavam em duas frentes principalmente. A primeira delas, clientelística, atendia às demandas (normalmente financeiras) da classe artística em geral. A segunda tinha um caráter assistencial, uma vez que apoiava atividades

¹ A Seac funcionou por apenas dois anos, sendo então substituída em 1981, pela Secretaria da Cultura do MEC.

culturais com dificuldades para sobreviver no mercado. Era o caso do “folclore”, mas também do teatro, da ópera, da dança, do circo, da música de concerto e de algumas manifestações das artes plásticas (Machado, 1984).

Em plena década de 80, Machado (1984) discutia a continuidade das agências, encarando-as como experiências positivas. E, ao propor uma agenda para debates, com 16 perguntas sobre a cultura no Brasil, seu primeiro questionamento versava sobre as vantagens e desvantagens de uma possível criação do Ministério da Cultura. Aponta como vantagem o maior destaque que a área receberia, podendo, portanto, pleitear maior dotação orçamentária. A desvantagem seria o risco de dirigismo e burocratização, problemas com os quais as agências de fomento estavam trabalhando de forma satisfatória.

Outra questão elaborada pelo autor e que estava, portanto, nessa agenda de debates, eram os rumos que a área do “folclore” deveria tomar. Seria mais eficiente um apoio financeiro diretamente aos grupos envolvidos com as manifestações? Isso poderia descaracterizar essas manifestações? Seria melhor dar um tratamento museológico ao folclore? E terminava indagando sobre as relações entre cultura popular e folclore (Machado, 1984).

O fato de o poder ser ainda muito central, nesse final do período militar, fez com que o debate por maior autonomia dos Estados e municípios também passasse pela área cultural. Isso porque identidades regionais foram reafirmadas, salientando diferenças culturais, e configuradas como reação a uma tentativa de homogeneização cultural. Com o processo de abertura política a cultura passou a ter maior visibilidade, com a organização de movimentos populares. Isso se consolida a partir da redemocratização, uma vez que novos atores políticos são constituídos e identidades sociais (identidade étnica, de gênero, regionais, religiosas e étnicas) foram construídas, e buscavam valorização (Oliven, 2001).

Em março de 1985 foi finalmente criado o Ministério da Cultura. Uma das primeiras ações foi criação da Lei Sarney - quando ainda Senador da República, em 1972, o presidente José Sarney tentou criar uma lei de incentivos fiscais para investimentos em cultura. No entanto, a Lei Sarney só foi efetivamente criada em 03 de outubro de 1986, quando Celso Furtado era Ministro da Cultura.

É interessante notar uma crítica freqüente ao papel dos intelectuais e artistas nessa época. Nos anos 80, segundo Ridenti (2001), o engajamento dos intelectuais, tão comum nos anos 60, foi desaparecendo. Ao invés do engajamento na busca da transformação social de um novo país,

observa-se, nesse período, um intelectual mais adaptado à ordem, reconhecendo o “eterno e inevitável” movimento em que se insere. Assim, sem apostar em projetos coletivos de mudanças sociais, intelectuais e artistas passam a priorizar as carreiras individuais de cada um no mercado (Ridenti, 2001).

A criação do Ministério foi recebida por muitos com inúmeros elogios e com a esperança de que o status de ministério pudesse propiciar mais apoios e fomentos à cultura brasileira. Outros, entretanto, viram nessa criação um erro. Para Durand (2001), a área cultural sofreu um desgaste com a criação do Ministério da Cultura, uma vez que não havia “recursos e quadros técnicos que ao menos mantivessem a qualidade alcançada nas gestões imediatamente anteriores” (DURAND, 2001, p. 67). E entende que isso favoreceu sua extinção, no governo Collor.

Em termos constitucionais, desde o Estado Novo era dever do Estado brasileiro preservar o patrimônio, facilitar o acesso a ele e fomentar a produção cultural. Eram *obrigações de fazer* e estavam associadas aos processos educacionais, fazendo parte da chamada “instrução pública”. Esse caráter formador e pedagógico manteve-se até a Constituição de 1988, quando as instituições culturais com essa *obrigação de fazer* foram consolidadas como especializações administrativas (Dória, 2001).

Assim que assumiu a Presidência da República, em março de 1990, Fernando Collor de Mello extinguiu todas as instituições e órgãos culturais. Em dezembro do mesmo ano criou o Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Dentro da estrutura do IBAC estavam a Funarte, a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). O IBAC estava diretamente vinculado à Secretaria de Cultura que, por sua vez, estava diretamente vinculada à Presidência da República.

Para tentar recuperar a sua imagem junto à classe artística, Collor convida o embaixador Sergio Paulo Rouanet para ocupar a Secretaria de Cultura. A maior marca desse período foi a elaboração da Lei Rouanet (Lei nº 8313/1992), que reformulou a Lei Sarney e continua em vigor até hoje, prevendo incentivos fiscais para empresas que invistam em atividades artísticas e culturais.

Em 19 de novembro de 1992 é recriado o Ministério da Cultura e Antonio Houaiss nomeado seu ministro. Em 1993 é criada a Lei do Audiovisual, que também prevê benefícios fiscais para empresas fomentadoras de projetos específicos na área de audiovisual.

Com a eleição de Fernando Henrique Cardoso toma posse em 1995, como Ministro da Cultura, o intelectual Francisco Weffort. De acordo com Arruda (2003) a gestão Weffort deu continuidade ao processo de recuperação da cultura, iniciada durante o governo Itamar, e que privilegiava a opção por leis de incentivo. Permitiu, assim, a profissionalização da figura do intermediário e também estimulou a integração de setores como artes, o patrimônio e a cultura popular, como o mercado cultural. Ao analisar os investimentos consolidados, a autora percebe que, entre 1996 e 2001, embora o orçamento do Ministério da Cultura tenha permanecido praticamente constante – os aumentos seriam comparáveis à correção monetária –, os recursos oriundos das leis de incentivo tiveram crescimento considerável. E, no entanto, áreas que carecem de proximidade com o mercado – patrimônio e produção e difusão cultural – ainda dependem basicamente dos recursos orçamentários. A autora afirma:

O espírito da política cultural no período nutriu-se da função regulamentadora, uma vez que coube aos gestores do ministério o papel de intermediários e de avalizadores do processo. (...) O aparente *laissez-faire*, todavia, alimentou-se, a rigor, da transferência de recursos, uma vez que a lei de incentivos troca pagamento de impostos – que poderiam ser aplicados de modo diverso – por investimento cultural. Se os produtores culturais são beneficiários inequívocos da política implementada, igualmente o são os organismos privados quando podem se utilizar do marketing cultural, com os efeitos previsíveis de valorização da imagem das empresas envolvidas. (ARRUDA, 2003, p. 188)

Weffort permaneceu no cargo durante os oito anos do mandato de FHC e, nesse tempo, a grande ênfase das políticas culturais do governo federal recaíram nas duas leis de financiamento, a Rouanet e a do Audiovisual. Dessa forma, o Estado adotava a prática de intervir o mínimo possível na área cultural. Durand (2000) reconhece que as leis podem significar a diversificação de fontes de apoio e aumentar a viabilização de projetos culturais, mas ressalva que há dois riscos que devem ser considerados. O primeiro seria imaginar que a política de financiamento via incentivos fiscais possa substituir o apoio governamental a projetos. O segundo seria “permitir que a celebração dessa nova 'parceria' ajude na dissimulação de uma intervenção casuística do governo federal no plano da cultura” (DURAND, 2000, p. 30).

Brant (2003) aponta que as leis de incentivo foram comemoradas como uma ponte estratégica entre o setor privado e a cultura, principalmente após o desmanche que houve na área durante o governo Collor. Caberia ao governo o papel de planejar, regular e fiscalizar a política e, em seguimento, listar os projetos considerados de interesse público. O autor ressalva, no entanto, que o que vinha ocorrendo até aquele momento era um quadro completamente diferente:

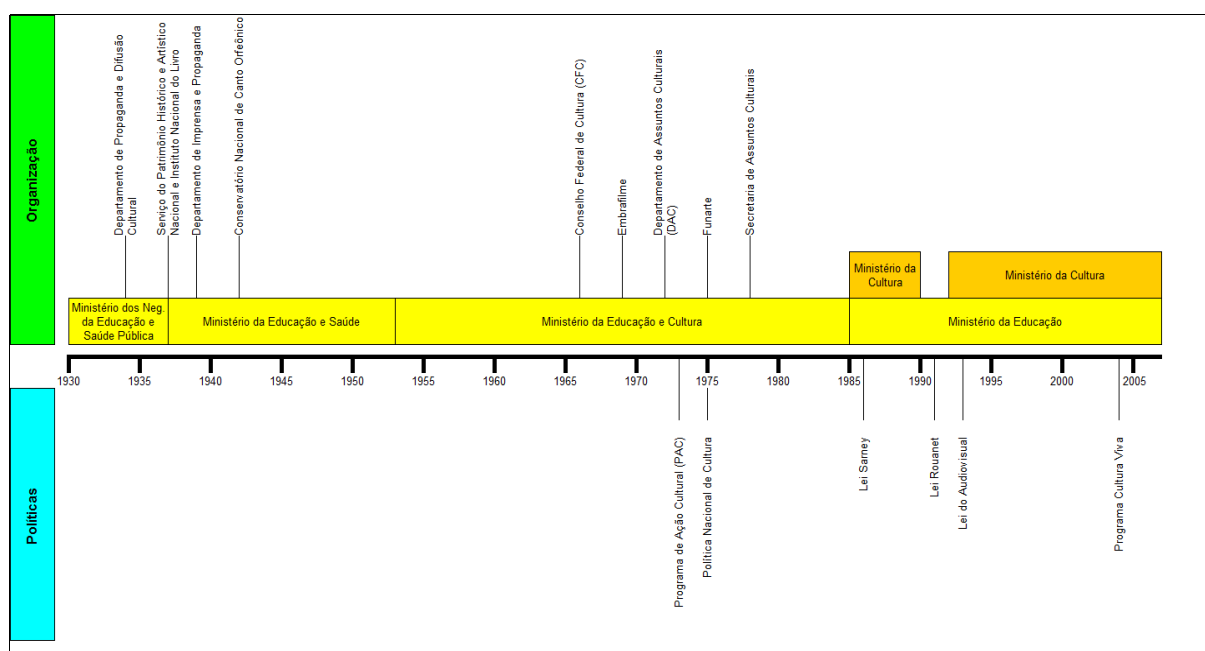
Permite-se, por meio desses dispositivos, que toda sorte de projetos sem qualquer vínculo com o interesse público receba o 'aval' do Ministério da Cultura, prontos

para seguir seu caminho natural de acasalamento com o setor privado. E isso tem permitido que apenas os projetos de 'maior apelo mercadológico' façam frente aos interesses empresariais. Aos 'feios, sujos e malvados', resta a exclusão (BRANT, 2003, p.10-11).

Os papéis seriam assim distribuídos: ao governo caberia a tarefa de aprovar projetos sem qualquer critério. Ao setor cultural, a condição de “esmoleiro incompetente”, já que, segundo o autor, apenas 20% dos projetos aprovados conseguem patrocínio. Às empresas caberia o melhor papel, uma vez que, além de reaver 100% do “investimento”, ainda podem conseguir uma dedução de até 25% desse “investimento”. E ao contribuinte resta o papel de comprar ingressos ou produtos a preços extorsivos. Ou seja, um espetáculo promovido com o dinheiro público (Brant, 2003).

Apesar das inúmeras críticas sobre o aumento expressivo dessa modalidade de financiamento, via renúncia fiscal, é preciso reconhecer um avanço institucional durante a gestão Weffort. Segundo Rubim (2007), desde o governo Sarney até o de Itamar (1985-1994), o Ministério da Cultura – e durante o governo Collor, a Secretaria de Cultura – teve como responsáveis principais oito ministros e dois secretários, configurando uma média de permanência, na função, de um ano (Rubim, 2007). À permanência de Weffort no cargo durante os oito anos do governo FHC deve ser creditada, ao menos, uma maior estabilização da área. A Figura 1 representa uma linha cronológica, em que as principais instituições e políticas públicas culturais, desde o Governo Vargas, estão representadas:

Figura 1: Cronologia das Instituições e Políticas Culturais no Brasil



Fonte: Elaboração Própria

Oliven (2001) nota que na década de 90 há uma mudança importante. O Brasil, além de continuar recebendo influências do exterior em áreas como cinema e música, passa a ser também exportador de bens culturais. Essa exportação se dá basicamente através da religião (religiões afro-brasileiras no sul da América do Sul e pentecostais nos EUA, Europa, principalmente), música (em 1996, discos da banda brasileira Sepultura figuravam entre os mais vendidos da Europa) e telenovelas (produzidas pela Globo e vendidas para Portugal, França e China). Além disso, há também uma retomada do cinema nacional, que concorre a premiações importantes (Oliven, 2001).

Dória (2001) resume o papel do Estado na relação com a Cultura e dos intelectuais com o Estado, estabelecendo uma interessante comparação entre “cultura do povo” e “povo da cultura”:

Pode-se dizer, portanto, que ao longo dos séculos XIX e XX o Estado brasileiro definiu para a sociedade o que reconhece como cultura, instituiu-a legalmente e organizou em torno dela uma complexa e variada máquina administrativa. Nesse processo, criou uma burocracia interessada na reprodução desse aparato e, por várias políticas, solidarizou artistas e intelectuais com os parâmetros que adotou para essa atividade pública. Burocratas e intelectuais gravitando em redor dos recursos públicos constituíram o “povo da cultura” (por oposição à “cultura do povo” - essa só existente nos tratados de folclore ou no remoto sertão, onde o Estado ainda pouco chega. (DÓRIA, 2001, p. 87-88)

Em 2000, surge dentro do IPHAN um importante programa que muda um pouco a concepção de preservação de bens históricos. Contrariando a lógica anterior de preservação de monumentos de “pedra e cal”, é criado o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O objetivo é identificar, reconhecer, salvaguardar e promover a cultura em sua dimensão imaterial. Desde a criação do programa até janeiro de 2008, 12 bens imateriais já foram registrados. São eles: Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, Kusiwa – Linguagem e Arte Gráfica Wajãpi, Círio de Nazaré, Samba de Roda no Recôncavo Baiano, Modo de Fazer Viola-de-Cocho, Ofício das Baianas de Acarajé, Jongo no Sudeste, Cachoeira de Iauaretê, Feira de Caruaru, Frevo, o Tambor de Crioula do Maranhão, e o Samba do Rio de Janeiro (foram registrados como matrizes do samba carioca, o Samba de Terreiro, o Partido Alto e o Samba-Enredo).

Quando o presidente Lula assumiu, em 2003, nomeou como Ministro da Cultura o músico Gilberto Gil. A gestão Gil tem trazido importantes contribuições para a cultura, ao implementar políticas descentralizadas. O principal eixo é o Programa Cultura Viva, criado através da Portaria Ministerial 156/2004, que prevê a implantação de Pontos de Cultura,

reconhecendo a diversidade das populações brasileiras. Até 2007 existem aproximadamente 650 Pontos de Cultura, selecionados através de editais. Cada um deles recebeu até R\$ 185 mil reais, para melhorar suas instalações e recursos e também para aumentar a capacidade de atendimento. O fato desse programa não exigir que os grupos tenham registro formal representa um avanço, pois significa reconhecer sua existência mesmo sem comprovação oficial.

Além do Cultura Viva, o Ministério mantém instituições permanentes e de relevante tradição histórica, como o IPHAN e a Funarte. Manteve, igualmente, as duas leis federais de incentivo. Para Rubim (2007), uma das principais características da gestão Gil é a abrangência com que a cultura é tratada, permitindo a interação entre diversas modalidades culturais, como as culturas populares, afro-brasileiras, indígenas, de gênero, de orientações sexuais, das periferias, da mídia áudio-visual e das redes informáticas, entre outras.

2. O CARNAVAL E A ADMINISTRAÇÃO PÚBLICA

As variadas origens atribuídas ao carnaval levam-nos apenas à certeza de que, festa pagã ou religiosa, sempre existiu, na história da humanidade, um determinado momento escolhido pelos homens para expandir maior alegria, para rir, pular e cantar mais livremente. (Moraes, 1987, p.15)

Diversos autores² têm escrito sobre a origem do carnaval brasileiro. Alguns com opiniões semelhantes e outros com recortes específicos que trazem novas facetas sobre a festa. No entanto, detalhar a história dos carnavais não é o objetivo deste trabalho.

A origem da festa está relacionada a comemorações pagãs de sociedades antigas, mas ela vem passando por diversas transformações, e seu formato atual é uma mistura do entrudo português e das festas da Itália Renascentista, com influências africanas.

Este capítulo faz uma pequena análise histórica dos carnavais recifense, carioca e soteropolitano, buscando sempre um olhar sobre o papel do Estado e de seus governantes na realização da festa.

Antes do carnaval, fazia bastante sucesso o entrudo português. Não era exclusividade dos escravos ou da população mais pobre. A elite brasileira também costumava divertir-se com brincadeiras próprias, mais “limpas” do que o entrudo popular, embora o ato de atirar objetos uns nos outros (a brincadeira mais usual era atirar limões-de-cheiro nos desprevenidos) fosse o mesmo. Segundo Moraes (1987), o imperador D. Pedro I era um dos adeptos do entrudo e desse entusiasmo teria sido herdeiro seu filho, D. Pedro II.

Na Bahia, em 1831, decretos provinciais determinaram que o entrudo fosse imediatamente proibido. Mas o povo baiano optou por continuar com a festa, ignorando as ordens governamentais. E assim persistiu nos 50 anos seguintes: decretos eram periodicamente publicados, e em seguida ignorados pelo povo, mesmo sob o risco de multas ou prisões (Menezes, 1994).

Em 1840, pouco depois de chegarem ao Brasil as primeiras notícias sobre Bailes de Máscaras na Europa, ocorre aqui o primeiro desses eventos, no Hotel de Itália, com o apoio da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Esse baile foi um sucesso e, nos anos seguintes, muitos outros surgiram, mais ou menos elitizados. O sucesso econômico era grande e crescia a cada ano, com camarotes, lugares numerados e entradas avulsas comercializados pelos organizadores.

² Para detalhes sobre a história do carnaval do Rio de Janeiro, talvez a fonte mais detalhada e reconhecida seja Eneida de Moraes. Para o carnaval do Recife sugere-se Rita de Cássia Barbosa de Araújo e Leonardo Dantas Barreto. Outros autores, como Felipe Ferreira, Hiram Araújo, Haroldo Costa e Sérgio Cabral também constituem referências fundamentais para os que desejam aprofundar essa visão mais histórica da festa.

Esse interesse nos lucros gerados pelos bailes propiciou que, cinquenta e três anos depois do primeiro, em 1893, ocorressem 93 deles apenas na cidade do Rio de Janeiro (Moraes, 1987).

Entretanto, a elite, em textos publicados nos jornais, persistia criticando a “barbárie” que tomava conta das ruas das cidades, o entrudo. Cunha (2002) aponta que, na segunda metade do século XIX, vários cronistas escreviam lamentos nostálgicos sobre os carnavais do passado, em que as regras do bem-viver e as hierarquias sociais eram respeitadas. A imprensa da Corte considerava intolerável a convivência anônima e ética entre pessoas de diferentes origens e estratos sociais.

No Recife, em 1848, o juiz de direito e chefe de polícia Dr. Henrique de Miranda concedia o título de “Rei do Congo” ao Sr. Antonio de Oliveira. Mais do que um gesto de respeito pela religiosidade e etnia africana, era uma forma do poder público disciplinar e mesmo reprimir tais manifestações. Pois, para permitir a realização das coroações dos reis do Congo e, conseqüentemente, da apresentação dos maracatus, exigia-se que o rei empossado mantivesse a ordem e o controle sobre os demais negros (Araújo, 2003). A autora explicita:

Acontecimentos públicos consentidos, quando não ordenados pelas autoridades civis e eclesiásticas, as festividades cívicas, religiosas ou profanas que se passavam nos espaços abertos das cidades expressavam, no plano simbólico, o desejo das classes dominantes de exercer pleno controle sobre a sociedade. (ARAÚJO, 2003, p.26).

E, ao “permitir” que seus escravos participassem da festa, os senhores mostravam à sociedade sua “generosidade”. Araújo (2003) cita também passagem do depoimento de um jesuíta, em 1711, dizendo que negar aos escravos a possibilidade de realizarem seus folguedos era deixá-los “desconsolados, melancólicos, de pouca vida e saúde”. Essa opinião, de que era necessário permitir algum divertimento aos escravos, inclusive para evitar fugas, é compartilhada por outros documentos citados pela autora.

Havia, entretanto, uma clara definição sobre quais manifestações eram permitidas ou não, na capital pernambucana. Permitidas eram as que não confrontavam a ordem social dominante, como a cerimônia de coroação dos reis, os cortejos de maracatu (a partir da segunda metade do século XIX), alguns batuques, as festas de Nossa Senhora do Rosário e alguns tipos de cortejos em homenagem a santos. Proibidas eram as práticas religiosas de origem africana, com a concomitante apresentação de danças e toques. Às permitidas era facultado o uso dos

espaços públicos das cidades. As proibidas deviam realizar-se em espaços privados ou distantes dos centros, sujeitas à intensa vigilância e repressão policial, agregando à prática da religião ancestral dos negros um caráter de clandestinidade (Araújo, 2003). Ainda segundo Araújo (2003), por querer participar dos festejos públicos e através deles obter reconhecimento, a maior parte dos grupos de negros e mulatos cumpria todas as exigências, e com muita ordem e zelo realizava suas apresentações públicas.

No período de regência, com a instabilidade política do Império, as autoridades públicas passaram a controlar muito mais as aglomerações. No Recife, principalmente os encontros de escravos foram severamente controlados e, muitas vezes, abolidos. Além disso, imperava na Igreja Católica local uma orientação bastante conservadora. Máscaras, danças, músicas e demais manifestações artísticas foram proibidas. Com isso, o entrudo, que já era apontado como sinal de atraso e ignorância do povo, passou a ser também alvo de perseguições políticas e religiosas. (Araújo, 2003)

No lugar do entrudo surgiram festas semelhantes às ocorridas em Roma, Veneza, Paris e Nice, caracterizadas por bailes de máscaras realizados nos clubes e nas grandes sociedades carnavalescas. Surgem então as batalhas de confetes e serpentinas e os lança-perfumes, ou seja, o “entrudo civilizado”. O primeiro baile de máscaras do Recife acontece em 1851, impondo assim um modelo de carnaval burguês, em que, para as camadas mais pobres da população, restava apenas assistir e admirar o espetáculo. Em 1854, um fato exemplar ilustra a perseguição às manifestações populares: os escravos foram proibidos de usar máscaras nas festas carnavalescas. Os membros da elite branca, dessa maneira, supostamente correriam menos riscos de serem agredidos pelos escravos, disfarçados pelas máscaras (Araújo, 2003).

Em 1880 surgem no Recife os *clubes de pedestres*. O nome estabelecia uma distinção entre a aristocracia, que desfilava nos carros, e o povo, que desfilava a pé. Eram sociedades carnavalescas populares, que representavam famílias, religiões e, principalmente, atividades profissionais. Alguns dos clubes de pedestres: Vassourinhas, Lenhadores, Empalhadores do Feitosa e Ferreiros. Os capoeiras iam à frente dos clubes abrindo passagem, propiciando espaço para a realização dos desfiles e defendendo o estandarte. A música, influenciada por polca, tango e maxixe, aliada aos saltos e ritmos dos capoeiras, fez com que surgisse o gênero tipicamente pernambucano: o frevo.

Não apenas os clubes de pedestres faziam sucesso. Maracatus e Caboclinhos³ tinham igualmente amplo espaço no gosto popular. Apesar da vigilância da elite e da perseguição policial, o povo continuou a festejar o carnaval nas ruas, mesmo que, para isso, tivesse que deslocar-se para regiões menos centrais.

Para Araújo (2003), a decadência do carnaval burguês do Recife esteve associada à decadência da economia açucareira. E, no início do século XX, o carnaval popular mostra toda a sua força, enquanto que o carnaval da burguesia fracassa.

Ao mesmo tempo em que reprimiam certas manifestações, os governantes procuravam fornecer algum tipo de estrutura para a realização do carnaval. Por exemplo, a necessidade de apoio das empresas de transporte – públicas ou privadas - para ajudar no deslocamento dos foliões começou a tornar-se constante. Moraes (1987) mostra que, em 1888, a Cia. de Carris Urbanos colocava bondes extras no período carnavalesco, para melhor servir aos foliões cariocas.

Em Salvador, o entrudo popular era combatido e, por isso, ocorria mais no final da tarde ou no início da noite, quando os senhores já estavam em suas casas e os escravos podiam brincar. Mesmo assim eram reprimidos pelas autoridades. Como alternativa, nas duas últimas décadas do século XIX começam a surgir os desfiles carnavalescos de organizações negras, com seus batuques. Por trás da permissão para esse desfile estava a intenção de extinguir o entrudo. (Miguez, 2003).

A forma encontrada pela elite baiana para acabar com o entrudo foi substituí-lo pelo bem comportado carnaval. E, em 1884, foi estabelecido por decreto o que seria o primeiro carnaval da Bahia. Nesse mesmo ano foi criado o clube carnavalesco Fantoches da Euterpe; no ano seguinte, o Cruz Vermelha. A rivalidade entre eles foi intensa, e estimulada pelo povo, que passou a assistir ao desfile dos clubes nas ruas e a torcer por um deles. Entretanto, o povo baiano não se contentou com o papel de espectador: durante a noite, continuava a brincar o seu entrudo. Alguns anos após a abolição da escravatura, essa mistura de clubes e entrudo

³ Formados basicamente por negros, mulatos e caboclos, os caboclinhos representavam fatos da história brasileira, pois, com “suas músicas, danças e indumentárias evocavam os autos hieráticos utilizados pelos missionários jesuítas na catequese dos índios nos primórdios da colonização” (Araújo, 2003, p. 44)

estava tão presente que quatro clubes foram formados por negros. E, ao desfilarem com seus batuques, conquistaram o público espectador, provocando uma *reentrudização* do carnaval, para desgosto da elite soteropolitana (Menezes, 1994).

Miguez (2003) aponta que, na virada do século, com a grande presença de agremiações negras, houve uma “africanização” da festa, mesmo em um cenário basicamente “europeizante” e “civilizador”, o que caracterizava os intuitos da elite baiana. Apesar de permitidos os desfiles das agremiações, outras formas de comemoração, como os batuques e grupos de mascarados e afoxés eram reprimidos, considerados “primitivos” e “bárbaros”, além de representarem uma “resistência à sociedade civilizada”. Pouco disposta a conviver com isso, a elite baiana passa a realizar seu carnaval em salões e clubes sociais. E a assistir ao desfile do curso na região central da cidade, na Rua Chile.

Em resumo, para Menezes (1994) a situação que se observava na Bahia em todo o início do século XX era o povo na rua e a elite brincando o carnaval nos clubes fechados. Os clubes carnavalescos de rua cresciam cada vez mais e os foliões, usualmente, fantasiavam-se de mulheres.

Igualmente, no início do século XX, a burguesia, no Rio de Janeiro procurava formas de acabar com a bagunça, tornando a festa mais “cult”. Ferreira (2004) aponta uma sutil alteração na atitude da elite que, segundo ele, mudou sua estratégia. Ao invés de tentar “civilizar” o carnaval, como o fizera na segunda metade do século XIX, a nova tática era reorganizar a festa dentro de seus conceitos, incorporando a multiplicidade de brincadeiras. E muitas diversões, que antes eram consideradas entrudo, passaram a ser tratadas como carnaval.

Durante a primeira década, a elite carioca brincava seu carnaval através dos cursos. Eram desfiles de carros, próprios ou alugados. Quando um carro cruzava com outro havia uma batalha de confetes, serpentinas e lança-perfume. Segundo Moraes (1987), altas autoridades do país também participavam da festa. Em 1907, durante a batalha de confetes na recém inaugurada Avenida Beira-Mar, o presidente Afonso Pena compareceu com toda a família, e acompanhado por seu Ministro da Fazenda, David Campista. Afirma ainda que, em 1908, a batalha de confete da Avenida Beira-Mar foi promovida pela Prefeitura, que autorizou a

construção de pequenas barracas -desde que devidamente licenciadas- para a venda de confetes, bebidas e doces. Logo o curso se espalhou por outras cidades, sempre organizado pela elite local.

Nessa mudança de atitude, a festa foi dividida em dois carnavais: o Grande carnaval e o Pequeno carnaval. Para Queiroz (1999), havia grandes interesses econômicos nessa divisão:

Na verdade, comerciantes e jornalistas foram importantes fatores na implantação do Grande carnaval, pois este estimulava-lhes os negócios. Tecidos, fantasias completas, confetes, serpentinas, tudo era importado da Europa; os artigos sobre a festa, as crônicas, a propaganda das lojas especializadas concorriam para aumentar a tiragem e o lucro dos jornais durante os quatro dias consagrados. Não era de espantar que os representantes dessas duas categorias profissionais fossem os principais fornecedores de prêmios e os mais interessados em promover os folguedos. (QUEIROZ, 1999, p.53).

O Pequeno carnaval, ao contrário, era uma festa nada luxuosa. Realizada basicamente por negros e mulatos, mas também por descendentes de imigrantes, seus participantes não dispunham de recursos para gastos. Utilizavam fartamente, entretanto, danças e músicas, propiciando uma característica ímpar à festa. Com essa animação, aos poucos foram conquistando o direito de desfilar no Centro até que, em 1910, desfilaram na Avenida Central (mais tarde denominada Rio Branco). Mesmo no dia considerado “fraco” - a Segunda-Feira Gorda – não tardou para que os grupos (ranchos e blocos) do Pequeno carnaval fossem considerados uma das grandes atrações da festa (Queiroz, 1999).

Em resumo, o Grande carnaval representava o gosto da burguesia, ou seja, as Grandes Sociedades, o curso e as batalhas de confete. Nele, a população era mera espectadora. Já o Pequeno carnaval eram as manifestações populares, representadas por grupos, blocos, clubes, ranchos ou cordões. E a principal diferença entre eles não era exatamente o formato, mas sim seus participantes. As duas festas, juntas, compunham o carnaval “verdadeiro”, e o que não pertencia a nenhuma delas continuava sendo denominado entrudo.

A reorganização paulatina do carnaval interessava, inicialmente, à elite, visto que, para ela, essa era uma forma de manter-se no comando das ações. Afinal de contas, quem determinava o que seria ou não incluído no Pequeno ou no Grande carnaval, eram, em última instância, elementos da própria elite cultural através principalmente dos jornais. Ao povo interessava a possibilidade de ver seus grupos cada vez mais reconhecidos e recompensados pelas principais instâncias carnavalescas, através da divulgação na imprensa, da

possibilidade de se apresentar no mesmo espaço urbano do Grande carnaval, das participações em concursos, das premiações e, mais tarde, do reconhecimento e da ajuda financeira oficiais. Esse jogo de vantagens, do qual participavam também setores governamentais e interesses econômicos, faz com que a festa carnavalesca passe por toda uma série de transformações que a tornariam cada vez mais organizada, afastando-se desse modo, da confusão reinante em finais do século XIX. (FERREIRA, 2004, p.229).

Apesar de inicialmente ser da elite, a população em geral também tinha interesses nesse processo. Por isso é um equívoco imaginar que esse novo carnaval possa ser considerado uma vitória de um grupo em detrimento de outro. De acordo com Ferreira (2004), o que houve foi uma negociação entre as partes, resultando na folia sob o controle da elite, mas refletindo o gosto popular nas comemorações. Nessa negociação, o espaço ocupado pela festa também foi alvo de barganha. Isso porque os desfiles que ocorriam no centro da cidade eram considerados mais nobres, principalmente na Rua do Ouvidor e na Avenida Central. E, para garantir o direito de desfilar nesses locais, os grupos precisavam cada vez mais adaptar-se às normas estabelecidas pela elite.

Nessa época, segundo Moraes (1987), as críticas aos políticos eram muito comuns: os clubes aproveitavam os carnavais para mostrar seu desagrado para com a sociedade e o governo, através dos carros de críticas. Em 1903, no Rio de Janeiro, por exemplo, o Prefeito Pereira Passos proibira a venda de leite nas ruas, diretamente das vacas leiteiras. Tanto o Clube dos Gerônimos quanto os Destemidos aproveitaram o desfile para criticar o ato. Em 1911 o chefe da polícia proibiu a fantasia de padre, para preservar a instituição religiosa. Essa proibição durou um longo tempo. Em 1922, época de eleições presidenciais, a polícia fez uma tentativa de censura, ao proibir a alusão aos candidatos à presidente.

No Recife, a vitória do carnaval popular fez com que as autoridades públicas comesçassem a tratá-lo de forma diferente. A polícia, por exemplo, passou a se aproximar mais das agremiações, chegando inclusive a defender seus cortejos. Prova dessa mudança de atitude foi a realização, em 1910, do Primeiro Congresso Carnavalesco em Pernambuco, tentativa concreta de criar uma nova forma de convivência política entre as classes sociais (Araújo, 2003), apoiadas pela intensa participação dos agentes públicos. De acordo com Nicéas (1991), o Congresso do Carnaval foi realizado por iniciativa do Chefe de Polícia, que pretendia acabar com a rivalidade entre os clubes carnavalescos.

Nos anos 20, no Rio de Janeiro, o carnaval de rua caracterizava-se pelos ranchos que desfilavam na Avenida Rio Branco, integrados principalmente pela classe média. Já a população mais pobre, que não podia pagar o preço das fantasias, divertia-se nos blocos e cordões, que saíam majoritariamente da Praça Onze de Junho, local fortemente identificado com os foliões. Essa identificação, segundo Moraes (1987) surgiu por ser a praça o ponto mais acessível aos diversos clubes e ranchos que estavam em suas imediações. Além disso, era também o ponto mais acessível para quem descia da favela.

Até o início do século XX, a atitude dos governos para com o carnaval era relativamente liberal, com poucas intervenções na organização da festa. Mesmo os conflitos, que naturalmente surgiam, eram resolvidos pelos próprios envolvidos. No entanto, ao final dos anos 20 essa situação mudou: o governo municipal do Rio de Janeiro iniciaria um movimento com o objetivo de ter maior controle sobre a festa (Ferreira, 2004). A principal motivação era difundir o carnaval e suas particularidades como importantes atividades turísticas.

Ferreira (2004) aponta que, no final dos anos 1920, a imprensa começou a dar visibilidade a alguns grupos de samba. Esses grupos, em geral constituídos por rapazes que cantavam o samba, formavam um tipo de conjunto musical, que ficou conhecido como “samba de morro”. A imprensa noticiava-os, uma vez que a elite intelectual da época queria estar cada vez mais próxima da “verdadeira” cultura popular. Ao atrair a atenção da sociedade, o samba começa a tornar-se a expressão musical do Brasil.

O interesse da imprensa ocorre basicamente pela busca de novos temas para a organização de seus concursos. Surgem, então, enquetes para descobrir os melhores sambas. E começa a competição entre os conjuntos. O concurso organizado pelo jornal A Vanguarda, em 1929, é reconhecida como o primeiro entre escolas de samba, embora o termo “escolas de samba” ainda não estivesse completamente difundido. Esse reconhecimento da elite intelectual pelo “samba de morro”, e também pelas manifestações negras comuns nesse território geográfico, faz do Pequeno carnaval o protagonista do carnaval Carioca (Ferreira, 2004).

Em 1927 Prado Júnior assume o comando do Rio de Janeiro. Para Farias (2006), essa gestão tinha o objetivo de explorar a aparência da cidade como paisagem postal e também, equipar a

cidade com equipamentos que estimulassem o turismo. Segundo Ferreira (2004), logo no início do governo, há uma de mostra como o carnaval estava se transformando em importante evento para o governo:

Uma de suas primeiras providências, já com relação ao carnaval de 1928, seria aumentar o auxílio dado para os desfiles das Pequenas Sociedades, uma clara demonstração da importância que os grupos populares – essência do carnaval espontâneo e genuinamente brasileiro – vinham adquirindo perante as autoridades. Além disso, a prefeitura patrocinaria a realização de uma filmagem com os ranchos e os grandes clubes, cujo objetivo era de divulgar a festa carioca no exterior (FERREIRA, 2004 p. 314-315)

Assim começou a se formar a imagem do Rio de Janeiro como a “cidade do samba”, projetada especialmente no exterior. Nos anos seguintes, parcerias da prefeitura com entidades ligadas ao turismo começaram a realizar-se. Farias (2003) destaca o papel que o Departamento de Turismo do Rio de Janeiro teve, juntamente com os membros do *Touring Club*, para transformar o carnaval carioca e a geografia local em atrativos para a vinda de turistas, em 1932. Desde então, segundo o autor, a festa passou a ser um instrumento de promoção da imagem da cidade.

Voltando ao Rio de Janeiro: as Grandes Sociedades, desde o início do século, realizavam os bailes em suas sedes. E, em 1932, outros bailes começavam a surgir. Ocorreu nesse ano a primeira edição do baile do Teatro Municipal, acompanhado pelos dos hotéis Glória, Copacabana Palace e Palace Hotel, que também produziam bailes próprios, assim como as Associações Profissionais. (Moraes, 1987).

Em 1935 o prefeito Pedro Ernesto oficializa o desfile das escolas de samba⁴, que já era realizado desde 1932 de forma pouco organizada. Segundo Farias (2006), a oficialização dos desfiles gerou a “formação de um público nacional (e internacional) consumidor do Carnaval carioca como bem de diversão, legitimado pela rubrica da cultura brasileira”(FARIAS, 2006, p. 150).

Foi criada também a sigla GRES (Grêmio Recreativo Escola de Samba), para denominar as agremiações. A primeira campeã do desfile foi a Estação Primeira de Mangueira. Os desfiles permaneceram na Praça Onze até o início dos anos 40, quando ela foi demolida e em seu

⁴ A primeira escola de samba a ser fundada foi a Deixa Falar, em 1928.

lugar surgiu a Avenida Presidente Vargas. Moraes nos conta: “A aglomeração cresceu, a Praça Onze foi a sede, o berço, a mãe protetora – como outrora a Avenida – de um novo tipo de carnaval: o carnaval do povo, das favelas, o carnaval do morro, o carnaval do samba” (MORAES, 1987, p. 98).

Para Cavalcanti (2004), o surgimento das escolas de samba não foi um processo original, ou autêntico, ou puro. Ele se dá como processo de troca e aproveita uma estrutura pré-pronta e anterior ao seu aparecimento:

Nunca houve uma forma de escola de samba pronta, que tivesse sua natureza originariamente instituída e, a partir de então, modificada por elementos exógenos. A adoção de elementos formais dos ranchos e das grandes sociedades, que participa da configuração das escolas de samba, corresponde a um processo de interação entre diferentes camadas sociais. (CAVALCANTI, 1994, p. 24)

A autora destaca que esse processo de interação do samba -e das escolas- com outros segmentos da sociedade acontece até hoje e traz evoluções importantes. Argumenta que “sua vitalidade como fenômeno cultural reside na vasta rede de reciprocidade que elas [as escolas] souberam articular, em sua extraordinária capacidade de absorção de elemento e inovação” (CAVALCANTI, 1994, p. 25).

A idéia de promover a cidade também ocorreu no Recife, principalmente após 1935. Nesse ano foi fundada a Federação Carnavalesca Pernambucana, constituída por intelectuais, artistas, executivos de empresas - como a *Pernambuco Tramways* e a *Great Western* -, representantes das agremiações carnavalescas, comerciantes locais e políticos. Seu principal objetivo era melhorar o carnaval da cidade, transformando-o em atrativo turístico. No entanto, havia também o interesse do Estado e das elites em, aproximando-se dos clubes carnavalescos populares, conquistarem a confiança do trabalhador e do cidadão comum e assim transformá-lo em colaborador da ordem política, econômica e social dominante (Araújo, 2003).

No âmbito federal, a chamada Era Vargas tinha como uma de suas características a busca por identidades, e principalmente pela consolidação de uma identidade nacional brasileira. O momento era de centralização política autoritária, e grande a necessidade de uma identidade de nação. Assim, aspectos ligados à cultura da população tornam-se decisivos para a construção dessa identidade cultural. Os aspectos “nacionais” tinham maior relevância que os

regionais. E, na hora em que foi preciso escolher quais aspectos regionais seriam elevados à condição de símbolo da brasilidade, as manifestações que ocorriam no Rio de Janeiro (capital do país na época) foram privilegiadas. Ou seja, o samba e o formato do carnaval carioca foram nacionalizados e transformados em patrimônio cultural nacional.

Na década de 20, após o Movimento Regionalista e principalmente nos anos 30, depois do lançamento do livro “Casa Grande & Senzala”, de Gilberto Freyre, a cultura brasileira e o carnaval passam a ser entendidos de outra maneira. Para Araújo (2003), a teoria da mestiçagem, segundo a qual o Brasil foi formado a partir de três grupos étnicos – o branco europeu, o negro africano e o índio nativo –, estava muito marcada na identidade cultural pernambucana. E, conseqüentemente, no carnaval do estado. Afinal, os brancos estariam representados pelos clubes alegóricos, máscaras avulsas e bailes elegantes; os índios, pelos caboclinhos; e os negros, através dos maracatus. A união dessas festas acontecia nos clubes de pedestres, que desfilavam ao som do frevo. Assim, “o frevo mulato, síntese dos três elementos étnicos constituintes da nação brasileira, era elevado à posição de símbolo de identidade cultural e aclamado fonte de toda pernambucanidade” (ARAÚJO, 2003, p.50)

Para Soihet (1998), essa busca da autenticidade nacional já havia sido expressa de maneira formal na Semana de Arte Moderna de 22. Mas foi no início dos anos 30 que assumiu uma identidade política:

Com a Revolução de 1930 e a mudança de perspectiva dos grupos no poder com relação à cultura popular, o carnaval passa a ser objeto das maiores atenções desde os primeiros anos da Nova República. Tal interesse revela a estratégia dos novos grupos no poder de controlar e disciplinar os trabalhadores, mediante a interferência, a título de apoio, nessa festividade. A valorização da cultura popular por um Estado disposto a realizar a união entre a elite e a massa levaria à visão de uma sociedade harmônica. (SOIHET, 1998, p. 156)

Conforme já mencionado, um dos órgãos responsáveis pelo fortalecimento da identidade nacional foi o DIP. E isso se deu também no carnaval. Soihet (1998) mostra que o DIP chegou a criar um dispositivo que obrigava as escolas de samba a utilizarem temas nacionais em seus enredos. Dessa forma, as escolas tornam-se instrumentos de proliferação da memória nacional, em função da exaltação de vultos da historiografia oficial. Havia, então, uma relação de apoio mútuo. De um lado o novo Estado, cujo apoio às manifestações populares era fundamental. E, para isso, os valores populares eram enaltecidos como a raiz da nacionalidade

brasileira. De outro, a população, para continuar realizando e participando das festas, fazia concessões, e aceitava imposições, como a obrigatoriedade dos temas nacionais nos enredos.

Segundo Moraes (1987), inicialmente grande parte das músicas de carnaval era direcionada às questões políticas. No entanto, com o DIP e o Estado Novo, os compositores não podiam fazer qualquer crítica ao governo, devendo apenas elogiar Getúlio Vargas. Os compositores, assim, tiveram que buscar temas outros, como a cor da pele, as mulheres louras ou morenas, os barrigudos, os carecas, os puxa-sacos, a favela, o morro, amores infelizes e abandonos. Para Soihet (1998), a atuação do DIP novamente aparece:

Durante o Estado Novo, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), considerando que havia um excesso de sambas fazendo a apologia da malandragem, pressionou os compositores para que adotassem temas de exaltação ao trabalho e execração da boemia. Daí resultaria uma safra de sambas descrevendo personagens bem-comportados, alguns até ex-malandros convertidos em ordeiros operários. (SOIHET, 1998, p. 108)

Muniz Jr. (1976) tem uma visão menos crítica desse processo, apontando que essa determinação de uso de temas nacionais nos enredos teve um caráter educativo, já que “muita gente humilde, que nunca tivera a oportunidade de cursar uma escola primária, aprendeu algo sobre os nossos heróis, cantando um samba-enredo de sua agremiação” (MUNIZ JR., 1976, p. 133). Dessa forma, as escolas tornaram-se também “escolas de civismo”, por terem um maior sentido de brasilidade.

Independentemente da posição tomada, o importante a destacar nesse momento é o papel que os governantes tiveram na mudança dos sambas-enredo. Ou pelo caráter mais educativo ou, na visão que entendo mais adequada, pelo caráter repressor, uma vez que estávamos em pleno regime ditatorial.

Almeida (2003) tem a opinião de que, na década de 30, houve a “invenção da tradição”: “É quando se criam os mitos de origem e continuidade, quando o Estado fixa o padrão do carnaval carioca, justamente após a conquista do direito de desfilar no centro da cidade pelos negros e mulatos” (ALMEIDA, 2003, p.19-20). O autor relata que, em 1936, ano em que o desfile das escolas de samba foi oficializado pelo governo, o programa “Hora do Brasil” foi

transmitido diretamente do morro da Mangueira para a Alemanha Nazista. Essa transmissão foi realizada por Lourival Fontes, então diretor do Turismo e, posteriormente, diretor do DIP.

Para Soihet (1998), a valorização do samba até o ponto de se transformar no símbolo da música brasileira baseou-se em três fatores. O primeiro está relacionado com uma mudança na música ocidental. Assim, a mesma valorização do samba aconteceu com o *jazz* e com outras músicas afro-americanas. O segundo está relacionado com a transformação estrutural que o país sofreu. O Brasil rural transformou-se em Brasil urbano e, conseqüentemente, as expressões urbanas tornam-se mais importantes. Além disso, a cidade e as questões de seus habitantes pautam as músicas, em detrimento do bucolismo do sertão. Por fim, o terceiro motivo seria a exaltação nacionalista ocorrida após a 1ª Guerra Mundial, e que afetou toda a vida nacional. A busca pela autenticidade nacional, já mencionada, era uma das principais vertentes do pensamento brasileiro. Vianna (2004) acrescenta que o samba representou um importante aspecto no projeto do Estado Novo e conclui:

A vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira. O Brasil saiu do Estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional do Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o Reino do Samba (VIANNA, 2004, p. 127).

Esse destaque que o samba obtém fica evidenciado quando, em 1940, Assis Valente compõe “Brasil Pandeiro” e o Brasil inteiro – e não somente a gente bronzada que estava mostrando seu valor – passa a cantar os versos: “Brasil, esquentai vossos pandeiros / Iluminai os terreiros/ Que nós queremos sambar”. O samba e o formato carioca do carnaval tornam-se famosos em todo o país e também no exterior.

Antes do final do Estado Novo a elite carioca já tinha mudado o formato da sua festa. Os cursos cariocas duraram até por volta dos anos 40. Para Moraes (1987) um dos motivos para o fim dos cursos foi a popularização dos automóveis; com isso, o povo também poderia participar da brincadeira. Mas, para a autora, não apenas a modernização e popularização dos automóveis -que se tornaram mais simples- provocaram o desaparecimento do curso. Ela aponta outras razões: a dificuldade do tráfego, o medo dos foliões de terem seus carros danificados durante o desfile, o alto custo da gasolina e também a descentralização do carnaval, que começava a ocupar todos os bairros. Ferreira (2004) afirma que a decadência dos cursos estava associada à criação dos bailes carnavalescos, voltados para a elite carioca.

Na Bahia, a ditadura do Estado Novo também trazia limitações ao carnaval. De acordo com Menezes (1994), no início dos anos 40 o Secretário de Segurança Pública da Bahia proibiu que os foliões usassem máscaras e meias-máscaras, e também distintivos ou emblemas semelhantes ao utilizados pelo Exército, Marinha ou qualquer corporação oficial. Isso valia tanto para eventos de rua quanto para os que aconteciam em clubes fechados. Essa proibição durou até o carnaval de 1946.

Em Salvador, segundo Menezes (1994), ainda antes da Segunda Guerra Mundial os negros estivadores já haviam fundado o Robalinho, em que se fantasiavam de mulheres, e o Comendo Coentro, no qual os integrantes corriam e dançavam atrás de um caminhão alugado, onde uma banda de sopros tocava. A orientação mais esquerdista dos trabalhadores do porto de Salvador fez com que o bloco criado por eles tivesse o nome de um grande defensor da paz mundial, o indiano Mahtma Gandhi (Menezes, 1994). Alguns anos mais tarde o bloco transforma-se no afoxé⁵ Filhos de Gandhi.

Sobre ritmos musicais, é importante ressaltar que não existia somente o samba. O frevo pernambucano também impactava outros carnavais. O Vassourinhas, por exemplo, apresentou-se no Rio de Janeiro pela primeira vez em 1935 (Moraes, 1987). Para Nicéas (1991), em 1945 o ritmo começou a ser tocado nos clubes carnavalescos. Mas foi logo proibido, por excitar em excesso os foliões, provocando tumultos e discussões. Essa proibição não durou muito (Nicéas, 1991).

Em Salvador, a passagem do Vassourinhas do Recife foi, sem dúvida, marcante. Segundo Menezes (1994), Dodô e Osmar⁶ já pensavam no formato do trio elétrico, e a passagem do bloco pernambucano foi o impulso que faltava. E o que era pra ser uma rápida exibição, antes da continuidade da viagem para o Rio de Janeiro, foi um marco no carnaval baiano: “os trios elétricos oxigenaram o carnaval da Bahia, à beira de uma crise profunda. Com o frenético som que começavam a detonar, ajudaram a transformar a festa numa das maiores farras da terra”. (MENEZES, 1994, p. 83)

⁵ Segundo Nicéas (1991), o Afoxé é um cordão carnavalesco com predomínio de homens negros, com instrumentos e música oriundos do Candomblé e o canto em linguagem nagô.

⁶ Adolfo Nascimento (Dodô) e Osmar Macedo, músicos baianos, aproveitaram a passagem do bloco de frevo por Salvador e começaram a tocar seus instrumentos de corda, de forma amplificada, em cima de um Ford 49, no carnaval de 1950. No ano seguinte convidaram Temístocles Aragão e formaram o primeiro trio elétrico.

A partir da invenção do trio elétrico, nos anos 50, o carnaval baiano passa a ter um caráter eminentemente participativo. A rua é invadida por todas as pessoas, sem distinção de classe social, e o espaço público passa a ser igualitário (Miguez, 2003). Em 1954 a prefeitura de Salvador incentiva outros músicos a seguirem o modelo da dupla precursora e, em 1955, outros trios iniciam seus desfiles, embora Dodô e Osmar continuasse o preferido da população. E, em 1959, quando a dupla foi tocar no Recife, por uma proposta financeiramente melhor, oito blocos desfilaram no carnaval baiano (Menezes, 1994).

Apesar de não ser objeto de estudo deste trabalho, em São Paulo o carnaval também tinha uma grande relação com o poder público, conforme assinala Urbano *et al* (1987). Para as autoras, até 1967 os desfiles das escolas de samba e dos cordões, na cidade, tinham como principais patrocinadores os jornais, as emissoras de rádio e TV, os clubes de lojistas de cada bairro e outras entidades, dependendo do momento econômico. A partir de 1968 a Secretaria de Turismo da Prefeitura de São Paulo passa a promover os desfiles. E foi por esse incentivo do Poder Público que o número de escolas começou a aumentar anualmente. Entendem positiva essa participação governamental:

Nota-se uma grande mudança depois de 1967. As fantasias, que eram feitas pelo próprio componente (feitas a seu gosto), passam a ser determinadas, segundo modelo do figurino. (...) A mão-de-obra, que antes era gratuita, passa a exigir uma subvenção da Escola e até mesmo um ganho regular, como no caso dos artesãos, costureiras, bordadeiras, eletricitas e marceneiros. A oficialização dos desfiles pela Secretaria de Turismo vem contribuindo, sobremaneira, para o bom êxito das apresentações das escolas. (URBANO *ET AL*, 1987, p.13-14).

A partir do próximo capítulo os aspetos históricos serão deixados de lado. Dar-se-á, então, início ao processo de análise dos formatos atuais dos carnavais e dos impactos sociais e econômicos que a festa tem trazido para as localidades.

3. O FORMATO ATUAL DOS CARNAVAIS:

Há, como o capítulo anterior demonstrou, muitos carnavais no Brasil, cada um com sua história. Selecionar apenas um modelo para estudar como “típico” seria um equívoco. O carnaval do Recife é diferente do encontrado no interior do Pernambuco. O de São Luis (MA) é distinto do encontrado no Rio de Janeiro. São muitos os exemplos.

Buscando responder à pergunta inicial sobre o formato dos carnavais, este terceiro capítulo mostrará como as três festas carnavalescas com maior visibilidade no país – Recife, Rio de Janeiro e Salvador – possuem características muito próprias. Assim como Santos, que, apesar de detentora de uma tradição carnavalesca bastante expressiva, teve seu principal elemento – o desfile das escolas de samba – suspenso, ocasionando uma ruptura nessa tradição.

Nas cidades do Recife e de Santos, as prefeituras têm um papel bastante ativo, sendo as protagonistas da festa. Os representantes do poder público, portanto, têm maior destaque. No Rio de Janeiro e em Salvador esse papel é notadamente reduzido; assim, são os representantes da sociedade que recebem esse destaque.

3.1 RECIFE

O carnaval recifense é fator fundamental para a preservação e resgate das tradições locais. E aí reside o diferencial dessa festa, na comparação com outros municípios brasileiros onde o carnaval também tem características marcantes. De acordo com Câmara Cascudo (1988), as peculiaridades são evidentes:

O carnaval dos grupos e dos ranchos, das escolas de samba no Rio de Janeiro não é o Carnaval do Recife, o carnaval da participação coletiva popular na onda humana que se desloca, contorce e vibra na coreografia, a um tempo pessoa e geral do *frevô*, com a sugestão irresistível de suas marchas-frevo pernambucanas, insubstituíveis e únicas.” (CASCUDO, 1988, p.198)

O grande comandante da festa é o frevo, embora muitos outros ritmos estejam presentes. São inúmeras as diferentes apresentações de Maracatus, Troças, Caboclinhos, Ursos, Bois, Blocos, Orquestras e outras agremiações. Também muitos artistas de renome, nacional e internacional, marcam presença.

Em entrevista concedida ao autor desta dissertação, o multiartista recifense Antonio Nóbrega relata que a festa produz um diálogo intenso com a cultura do próprio município e favorece o contato de outras pessoas com a cultura pernambucana. O carnaval torna “visíveis” diversas manifestações culturais de Pernambuco. É o “grande mostruário” e importante momento para a divulgação da cultura dos caboclinhos, maracatus e mesmo das escolas de samba. Passam o ano inteiro ensaiando para bem se apresentar nos festejos carnavalescos. O artista aposta que não há nenhum outro carnaval no Brasil capaz de movimentar, num mesmo momento, tantas manifestações artísticas diferentes⁷. É o que a Prefeitura da Cidade do Recife (PCR) chama de Carnaval Multicultural.

Mas a idéia da criação de um Carnaval que apostasse na multiculturalidade do povo pernambucano, segundo Antonio Nóbrega, é anterior à gestão do prefeito João Paulo (2001-2008). Para ele, hoje não há mais clubes (com seus bailes) nem corsos, mas um carnaval popular em que os artistas do Brasil, e principalmente os da região recifense, são convidados a participar da festa. Além da diversidade artística a cidade ganha também grande destaque na mídia, nessa época, em virtude do Galo da Madrugada⁸. Trata-se do maior bloco⁹ carnavalesco do mundo, de acordo com o livro dos recordes. Normalmente, mais de 1,5 milhão de pessoas acompanha o Galo no Sábado de Zé Pereira¹⁰, dando a “grande largada” para o Carnaval do Recife.

Anualmente a cidade do Recife homenageia alguma figura histórica ligada aos festejos carnavalescos. Os homenageados de 2005, por exemplo, foram Dona Santa, principal rainha do Maracatu de Baque Virado Nação Elefante, falecida em 1962, e Mestre Salustiano, ou simplesmente Mestre Salu, rabequeiro, criador do Maracatu Piaba de Ouro, atualmente com

⁷ Talvez pelo objetivo de manter essas manifestações populares, no Recife a principal micareta (Recifolia) foi proibida. Esse cancelamento foi comemorado em muitos segmentos da cidade, principalmente por aqueles que consideram que eventos como esse não respeitam o patrimônio cultural pernambucano e as tradições locais. Para Eduardo Pinheiro “o Recifolia é um evento que simplesmente não faz falta à cidade”.

⁸ O Galo da Madrugada foi criado em 1977 e desfila pelos bairros de São José e Santo Antônio. A concentração começa às 5:30 do sábado e o desfile dura até o final da tarde, pelo menos. O desfile do Galo da Madrugada é um dos poucos eventos não organizados diretamente pela PCR, mas sim pelo Clube de Alegoria Galo da Madrugada, fundado em 1977.

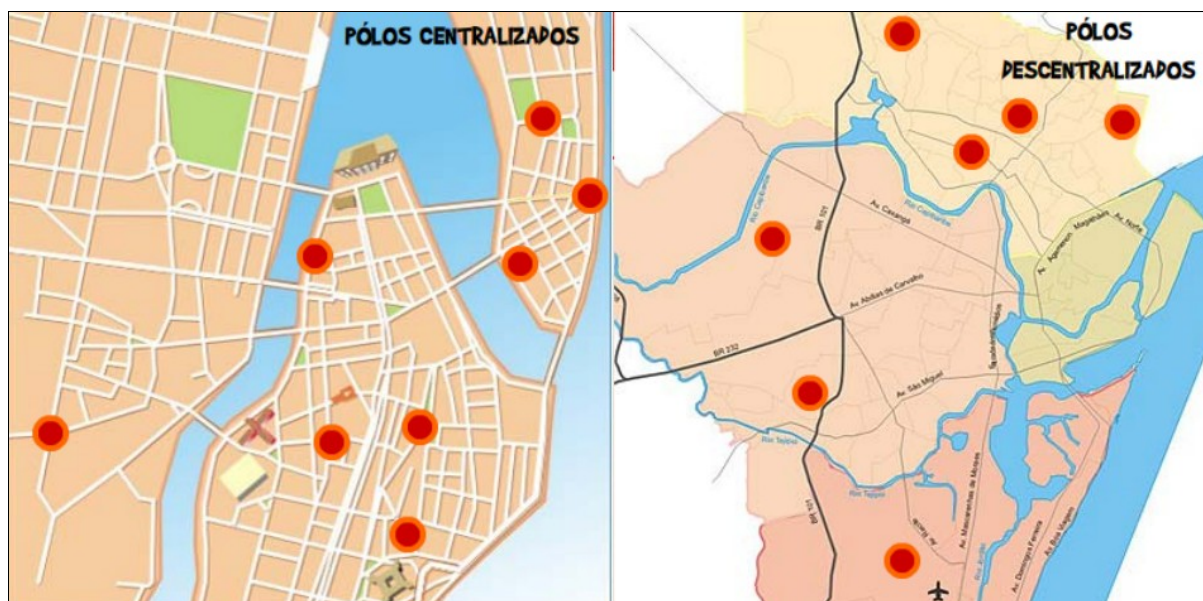
⁹ Para uma análise detalhada de outros blocos carnavalescos pernambucanos, ver Vila Nova (2007).

¹⁰ A denominação Zé Pereira possui algumas origens diferentes. A mais comum é a resumida por Nicéas (1991). De acordo com o autor, o nome Zé Pereira surgiu em função de um engano. Isso porque na segunda-feira de Carnaval em 1846, o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes reuniu alguns amigos e fez uma passeata barulhenta. No entanto, por alcoolizados, os companheiros de troça trocaram o nome de Zé Nogueira para Zé Pereira. Hoje, o termo Zé Pereira é usado para classificar blocos barulhentos que desfilam na rua. Moraes (1987) concorda com essa versão e afirma que, apesar dos imitadores, o Zé Pereira distinguia-se dos demais pelo força e ritmo dos tambores. A autora aponta também outra versão, defendida por alguns historiadores, para o nome Zé Pereira. Seria a denominação de um tambor típico português.

60 anos. Em 2007 os homenageados foram o artista plástico Lula Cardoso Ayres, que retratou o frevo e o Carnaval em vários projetos artísticos, e José Nunes de Souza (o Maestro Nunes), compositor de alguns dos frevos-de-rua mais famosos. Essas homenagens têm um componente de resgate cultural essencial.

A organização da festa é bastante complexa. Em 2007 existiam na região central (incluindo o Bairro do Recife, ou Recife Antigo) oito pólos de diversão: Marco Zero, Mangue, das Fantasias & Carnaval Infantil, de Todos os Frevos, das Agremiações, de Todos os Ritmos, Afro e das Tradições. Além disso, confirmando a intenção de descentralizar a festa (deslocando parte dela do centro da cidade para os bairros periféricos), foram criados mais oito Pólos Descentralizados: Santo Amaro, Chão de Estrelas, Casa Amarela, Nova Descoberta, Alto José do Pinho, Várzea, Jardim São Paulo e Ibura. A Figura 2 mostra a localização dos dezesseis pólos nas regiões em que estão inseridos.

Figura 2: Pólos Carnavalescos do Recife – 2007



Fonte: Prefeitura da Cidade do Recife

Em cada um desses dezesseis pólos há uma programação diferente, com ritmos variados, e respeitando as tradições locais. Os artistas mais famosos fazem shows em vários pólos, permitindo à população assisti-los sem necessidade de deslocar-se para o Recife Antigo ou Bairro do Recife. Trata-se de uma estratégia aparentemente diferente da adotada, nos governos anteriores, durante os projetos de “revitalização” do Recife Antigo. Leite (2004)

destaca que nesses projetos havia uma tentativa de resgatar uma centralidade da cidade, com enfoque na cultura. E, para isso, não somente o Bairro do Recife, quanto a Praça do Marco Zero, tinham características simbólicas muito grandes (Leite, 2004).

Segundo Antonio Nóbrega, a decisão de descentralizar os pólos de animação ocorreu na gestão do prefeito João Paulo (2001-2008), do Partido dos Trabalhadores (PT). Para ele, esses pólos têm basicamente duas funções: “primeiro, permitem que grupos da própria região se apresentem; e isso é muito bom, porque dá visibilidade aos grupos pertencentes à comunidade e, segundo, propiciam a oportunidade da comunidade se encontrar com artistas que normalmente nunca chegariam àquelas áreas”.

Para Eduardo Pinheiro, desde 2001 a prefeitura vem tentando tornar o carnaval mais participativo, popular e democrático, com a criação dos pólos descentralizados. Essa gestão, segundo ele, “vem estimulando um processo de apropriação, conhecimento e reconhecimento da própria história e dos valores, a partir do carnaval”. Órgãos da prefeitura, como a Casa do Carnaval, tornaram-se espaços para debates, estudos e pesquisas sobre cultura popular, onde se insere o carnaval. Assim, afirma, a principal diferença entre a gestão João Paulo e as anteriores foi a descentralização e a ampliação do acesso das camadas populares aos festejos (também com os pólinhos comunitários). Dessa forma a festa pernambucana resgata também seu caráter democrático, com participação assegurada para todos, independentemente da classe social ou da capacidade de pagamento. Todos os eventos organizados pela prefeitura são gratuitos.

Ressalte-se que, mesmo com a descentralização, a maior parte do público concentra-se na Região Central.

Em todos os pólos a Prefeitura concede a algumas associações o direito de comercializar produtos em barracas padronizadas. Em 2005 eram noventa, no total. Alguns anos atrás o panorama era outro, com o evento organizado pela empresa “Engrenagem de Produção”, que cobrava R\$ 2.000,00 (dois mil reais) de cada locatário das barracas. A distribuição das barracas, atualmente, está a cargo da Diretoria de Economia Popular e Solidária, órgão da Secretaria de Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico, que, além dessa tarefa,

realiza cursos e treinamentos específicos para aqueles que comercializarão alimentos e bebidas durante a festa.

Tal mudança beneficiou muito os vendedores. E os pólos foram divididos de forma que as barracas fossem exploradas por associações comunitárias da própria região em que se localizam. Um exemplo é o “Pólo das Fantasias e Carnaval Infantil”, onde parte das barracas está sob a responsabilidade da Associação dos Empreendedores do Pilar – comunidade de baixa renda cujos domicílios estão localizados dentro do Recife Antigo.

Para Antonio Nóbrega, o papel da prefeitura, hoje, no carnaval do Recife, é fundamental. Há alguns anos, quando regido pela Federação Carnavalesca e ainda antes disso, o carnaval era movido pelos “livros de ouro” que, com a ajuda dos moradores, arcavam com as despesas do desfile de um clube de frevo, por exemplo. Isso foi se modificando ao longo dos anos e, na atualidade, o carnaval é praticamente subvencionado pela prefeitura (que subsidia diversos tipos de agremiações carnavalescas, incluindo as escolas de samba), e ainda conta com verbas de pequenos patrocinadores. O valor das subvenções aos grupos populares, de acordo com Eduardo Pinheiro, gira em torno de 10 mil reais, variando de acordo com a categoria. O urso e o boi, por serem agremiações menores, recebem um pouco menos. Já os clubes e troças recebem, em média, esse valor.

A organização interna da prefeitura conta com uma comissão de ciclos culturais, responsável pela divisão dos principais eventos culturais da cidade em três: carnavalesco, junino e natalino. É essa comissão que, juntamente com a do carnaval, organiza a festa. A prefeitura contrata diretamente os artistas que irão se apresentar. Diz Antonio Nóbrega: “Quem escolhe a programação do carnaval é um conselho local. Alceu (Valença), Silvério Pessoa, Lenine, eu e outros artistas pernambucanos somos sempre convidados, e temos tido a oportunidade de nos apresentar”.

Para Eduardo Pinheiro, independente de futura mudança de gestão, o modelo de carnaval descentralizado está consolidado, e a população já se apropriou da festa. Dificilmente haverá grandes alterações, ainda que a oposição vença as eleições municipais de 2008. A imagem do Carnaval Multicultural já foi bastante difundida, também como atração turística, no Brasil e

no exterior. Essa apropriação interna e externa é muito importante, em qualquer política social como aponta Caccia-Bava (2002):

Somente da perspectiva de uma cidadania ativa, de uma cidade com uma rica vida associativa, de uma intensa participação cidadã na esfera pública e de co-gestão, é que se pode garantir e ampliar os avanços democráticos e se sustentar políticas sociais que reconheçam direitos e afirmem a dignidade humana. (CACCIA-BAVA, 2002, p.87)

3.2 RIO DE JANEIRO

O carnaval carioca é, sem dúvida, o que atrai a maior atenção da mídia nacional e estrangeira. Conforme colocado no capítulo 2, o fato do Rio de Janeiro ser a capital federal na primeira metade do século passado fez com que o padrão carioca de carnaval fosse tornado o padrão nacional. Assim, os desfiles das escolas de samba foram (e ainda são) o símbolo do carnaval brasileiro. Nesse processo, a chamada “profissionalização” do desfile e das escolas de samba é considerada marco importante por muitos pesquisadores.

No trabalho sobre o carnaval carioca (quando publicado pela primeira vez, em 1957), Eneida de Moraes apontou os amigos e os inimigos do carnaval carioca. Amigos seriam a imprensa e o comércio. A imprensa, em geral, apoiava os festejos noticiando festas e batalhas de confetes, e descrevendo a beleza dos desfiles. Além disso, promovia concursos, estimulava blocos e cordões e, através de entrevistas com foliões, buscava ainda animar o povo. A autora dá destaque especial ao Jornal do Brasil, que, segundo ela, era um jornal carnavalesco. Também através dos jornais as comissões promotoras das batalhas de confete prestavam contas da arrecadação e dos gastos com a festa. A imprensa se encarregava, igualmente, de criticar o governo, quando este não dava o devido apoio na realização da festa.

O outro amigo, o comércio, teve papel também fundamental na consolidação do carnaval. Boa parte das doações financeiras vinha através do chamado *Livro de Ouro*. Mas o apoio não era apenas financeiro. Tantos grandes quanto pequenos comerciantes promoviam batalhas de confetes, enfeitavam as ruas e participavam diretamente dos clubes, desfilando. Algumas lojas ofereciam aos clubes coroas de louros, ramos de flores e até jóias, além de ajudar no bordado ou na pintura dos estandartes (Moraes, 1987).

Na contrapartida, a autora aponta três grandes inimigos. O primeiro deles é a chuva, sempre tão constante e fiel no verão do Rio de Janeiro. E que, dependendo da intensidade, pode estragar fantasias e alagar ruas onde ocorrem os desfiles. O segundo são os saudosistas, sempre evocando os carnavais de outrora, afirmando que *este* nem se compara com os do passado. O terceiro inimigo é a Polícia, sempre restringindo a alegria e amedrontando o povo, e, dependendo da época, usando de maior ou menor truculência na relação com os foliões.

Moraes (1987) aponta ainda outro inimigo, que considera contraditório: a oficialização. Antes dela, a prefeitura, junto com os comerciantes, auxiliava com a quantia que quisesse, assinando também o livro de ouro. Para a autora, algumas razões explicam o que ela entende como um enfraquecimento: os carnavalescos das grandes sociedades, ranchos ou blocos, ficaram com menos responsabilidade; o carnaval de rua passou a depender das subvenções governamentais, em geral pequenas; o regulamento para os foliões criou uma “alegria dirigida”; e a obrigatoriedade dos enredos nacionais e das fantasias de baiana diminuiu a espontaneidade. A autora reconhece que a simples oficialização não seria maléfica ao Carnaval. O problema é que foi realizada apenas para agradar turistas, sem pensar também em servir aos carnavalescos.

Com a oficialização, ranchos e blocos começaram a solicitar auxílio da prefeitura, com o apoio da mídia, principalmente do Jornal do Brasil. E, com a subvenção oficial, o apoio dos comerciantes foi diminuindo até quase desaparecer (Moraes, 1987). Importa ressaltar que, mesmo antes desse ano, alguns blocos já recebiam ajuda governamental, ainda que pequena. A autora destaca o episódio em que o bloco Caprichosos da Estopa, em 1930, recusou-se a receber a doação governamental, por considerá-la pequena demais.

Para Muniz Jr. (1976), a transformação e a profissionalização das escolas de samba fizeram com que os dirigentes deixassem de recorrer aos carnavalescos tradicionais, contratando gente que não era da comunidade. Tentavam, eventualmente, influenciar os jurados com essas contratações. O autor destaca:

Desde os primeiros anos da década de 30, eram os próprios sambistas que bolavam tudo dentro da escola, criando enredos, fantasias, alegorias e fabricando os próprios instrumentos. Mas o humilde crioulo que chegou a se deslocar até uma biblioteca pública para poder fazer o enredo, mais tarde teve que enfrentar um intelectual e inclusive, seus desenhos e alegorias

tiveram que competir com os de um artistas portador de diploma da Escola de Belas-Artes. E acabou perdendo, pois ele era simplesmente um artesão popular (MUNIZ JR., 1976, p. 122)

Até mesmo o número de destaques destinados aos sambistas diminuiu. Como as roupas eram muito caras, os diretores de escola começaram a preferir pessoas abastadas, que pudessem pagar pelas fantasias (Muniz Jr., 1976).

De acordo com a atualização de Haroldo Costa em Moraes (1987), a primeira das entidades que reuniu as escolas foi a União das Escolas de Samba do Brasil, fundada em 1934. Pouco tempo depois seu nome foi alterado para União Geral. Em seguida, várias cisões e fusões ocorreram, até que, com uma nova cisão na Associação das Escolas de Samba da Cidade do Rio de Janeiro, foi fundada a Liga das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – LIESA.

Depois de sua criação, em 1985, as escolas de samba passaram a depender cada vez menos do poder público. A era empresarial fez com que passassem a gerir diretamente seus interesses, suas disputas e seus desfiles.

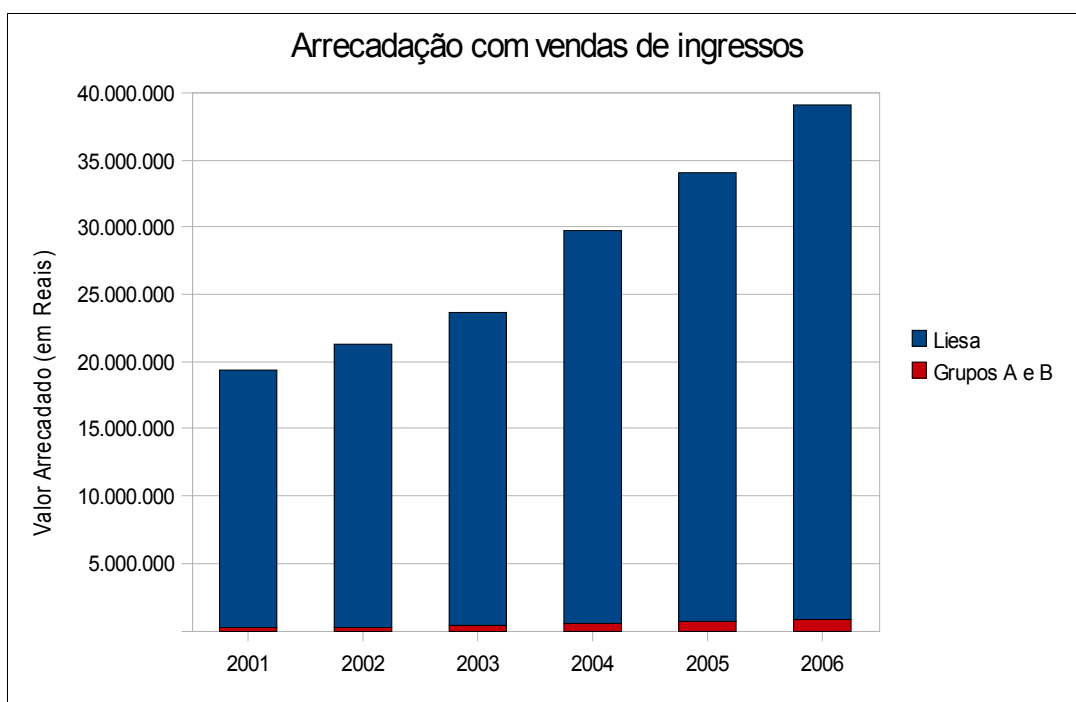
Segundo Hiram Araújo, a partir de 1984, com a construção do Sambódromo, no governo de Leonel Brizola, ocorreu a “libertação econômica” das escolas. Isso estimulou a criação da LIESA e as escolas de samba puderam crescer.

Para esse autor, a primeira administração do prefeito César Maia, em 1992, trouxe outra mudança importante, com o compromisso do prefeito de “privatizar” o carnaval carioca. Desde então a LIESA é a grande responsável por toda a administração do desfile das escolas de samba. Para Farias (2006), por ser proprietária da Passarela, a prefeitura fica responsável por organizar e preparar a infra-estrutura operacional do evento, através da RioTur. Já a LIESA fica encarregada da parte “artística da festa, incluindo os desfiles e o jurados. Para Hiram Araújo, ainda, com a criação da Cidade do Samba, em 2005, ocorreu uma “libertação estética”, já que os carnavais passaram a contar com “um lugar de superprodução, de ponta, que são as fábricas de carnavais, com todas as condições técnicas do mundo moderno”. A Cidade do Samba foi construída pela Prefeitura, que montou toda a estrutura, mas o aparelhamento foi feito pela LIESA, que paga os impostos municipais devidos.

Mesmo com ingressos podendo custar até R\$ 500,00 por dia de desfile, Hiram Araújo não concorda com a afirmação, comum, de que o desfile das escolas de samba é direcionado para o turista. Para ele, os desfiles são voltados para o “mercado” e não se pode ter deles uma visão amadorística e romântica. Portanto, é preciso cobrar caro para sustentar a festa. O entrevistado argumenta que as alternativas são os ensaios técnicos (a que todos podem assistir gratuitamente) e também as arquibancadas populares.

Atualmente, o custo de uma escola, para realizar um desfile competitivo, gira em torno de cinco a seis milhões de reais. Segundo Hiram, a venda de ingressos, a comercialização de produtos e os direitos televisivos geram por volta de três milhões de reais para cada escola. Gráfico 1 mostra como a arrecadação das escolas vem crescendo nos últimos anos. De acordo com os dados de 2001 a 2006, a arrecadação da LIESA praticamente dobrou, atingindo um valor de R\$ 38.285.065,00 no último ano informado. A diferença entre o valor arrecadado que é dividido entre as escolas pertencentes à Liga e as demais, aumentou em termos absolutos. Mas, em termos percentuais, é possível afirmar que as Escolas de Samba dos grupos A e B, aumentaram sua participação na arrecadação de 1,2% em 2001, para 2,0% em 2006.

Gráfico 1: Rio de Janeiro – Arrecadação com vendas de ingressos



Fonte: Elaboração Própria

Farias (2006) aponta que uma das formas que as escolas tem utilizado para financiar seus desfiles é através da comercialização das apresentações, ou seja, a “encomenda” de alguns enredos. Governos estaduais e municipais de várias regiões brasileiras, principalmente, procuram as escolas, buscando a visibilidade que o evento e a sua transmissão televisiva, podem trazer.

Ainda de acordo com Hiram, o restante vem dos patrocínios, principalmente dos “enredos patrocinados”, que cobrem as demais despesas. Isso ocorre porque “hoje não existe mais a patronagem, que sempre existiu. Antigamente, existiam os patronos que cobriam as despesas. Mas, hoje, elas buscam no mercado os recursos financeiros necessários”.

Cavalcanti (1994) expõe o poder que os bicheiros têm nas escolas e como elas atendem aos anseios desses contraventores, numa relação promíscua. Ao analisarem as formas de administração do barracão da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense, Vergara et al (1997) reforçam essa idéia e apontam uma ambigüidade dentro do barracão da escola. A estrutura organizacional inovadora convive com uma figura bastante tradicional, o patrono. E, apesar da origem escusa dos recursos financeiros da escola, com o jogo do bicho, convive-se naturalmente com essa situação, que não causa vergonha a nenhum dos participantes da agremiação. Segundo Hiram de Araújo, a patronagem do jogo do bicho começou nos anos 70, porque a verba concedida pelo poder público era mínima. Para o historiador, ainda, o carnaval carioca só conseguiu transformar-se em espetáculo graças ao apoio dos banqueiros do jogo do bicho.

Paralelamente aos desfiles, há o chamado Carnaval Popular do Rio de Janeiro. Desde que a Banda de Ipanema foi formada, em 1965 (Ferreira, 2004), surgiram diversos blocos de rua (Suvaco do Cristo, As Carmelitas de Santa Teresa, Simpatia é Quase Amor e outros), que se juntaram a cordões tradicionais, como o Cordão do Bola Preta, que desfilou pela primeira vez em 1918. Embora façam sucesso, principalmente por relembrar os carnavais de outrora, por muito tempo foram tratados como residuais em relação à grande festa da Marques de Sapucaí.

A queda no interesse pelo carnaval de rua não é novidade. Quando Eneida de Moraes publicou seu livro, em 1957, isso já acontecia: “É muito comum, hoje em dia, ouvirmos dizer que o carnaval de rua está morrendo, que só existe o carnaval interno, o dos salões, o dos

bailes”. Ou seja, cinquenta anos atrás o carnaval de rua já “estava morrendo”. No entanto, isso nunca foi verdade, para a autora, que acreditava que *fluxos e refluxos acontecem*, determinados por características políticas e econômicas.

Mas isso tem mudado. Seguindo a concepção de *fluxos e refluxos* proposta por Moraes (1987), julgo possível pensar num atual momento de fluxo, com os olhares do governo, da imprensa e da sociedade carioca em geral voltando atentamente a pousar no carnaval de rua. Para Hiram Araújo ainda é necessário que o poder público apóie mais o carnaval de rua, mesmo que esse apoio se restrinja à estrutura, sem qualquer subvenção governamental. Prova dessa retomada de interesse é que, em agosto de 2007, o Ministério da Cultura, através do programa Cultura e Pensamento, promoveu um seminário sobre o Carnaval de Rua do Rio de Janeiro, denominado “Carnaval do Brasil”. No documento-síntese elaborado ao final do encontro, há a afirmação:

Entendemos o carnaval de rua e o desfile das escolas de samba como faces complementares de uma mesma festa. Mas reconhecemos que se as escolas de samba do grupo especial garantem uma boa parte do fluxo de turistas para o Rio de Janeiro, é o carnaval de rua que garante a alegria, a diversidade de expressões e a espontaneidade, reafirmando que o carnaval é a brincadeira de todos nós. (CARNAVAL DO BRASIL, 2007, p.2)

Os blocos, além de uma série de propostas relativas à infra-estrutura e à organização do carnaval de rua, fizeram-nas também para os financiamentos públicos e privados da festa. Um dos pressupostos foi a proporcionalidade de financiamento entre o “carnaval dos desfiles” e o “carnaval de rua”.

3.3 SALVADOR

Para Fischer (1997), a cultura de Salvador deve ser entendida de modo abrangente, pelo *modus operandi* da população em geral, com uma identidade cultural multifacetada e diversificada, com sólidas raízes na cultura negra. A autora afirma:

A cultura para esta cidade jamais se resumiu ao papel de ornamento ou mesmo às produções das várias áreas de expressão artística. A cultura é a expressão de sua identidade, que é singular e não permite comparações ligeiras com outras cidades e populações. Salvador é uma cidade cujas manifestações culturais – e suas implicações em hábitos e comportamentos – se reproduzem na rua. É aí que acontece o

fenômeno da profunda miscigenação e seu conseqüente intercâmbio cultural, que dá essa cor local e que implica em práticas e ações que dizem respeito a todos. (FISCHER, 1997, p. 259)

No entanto, em termos carnavalescos pode-se afirmar que esse processo de miscigenação e intercâmbio cultural tem sido prejudicado. Em Salvador os trios elétricos passaram a fazer parte de um projeto hegemônico, e a festa, quase que completamente “privatizada”, é gerida por um forte grupo empresarial, unindo interesses com grandes gravadoras. Segundo Gonçalo Junior (2007), ao voltar ao governo do estado em 1990, Antonio Carlos Magalhães soube capitalizar o fenômeno da música baiana, transformando-a em produto de turismo. E, ao mesmo tempo, ao dar liberdade para que gerenciassem o Carnaval, cooptou artistas, produtores e empresários de blocos.

Essa mistura entre interesses culturais e econômicos pode ser ainda melhor observada se analisarmos as micaretas (os chamados carnavais “fora de época”, em que predominam o *axé music*). Analisando esse novo tipo de evento, especialmente o Maceió Fest, Silva (2004) afirma:

As pequenas agremiações com formato amadorístico deram lugar às grandes empresas; a lógica do interesse mercantil predomina. As festas se transformaram em grandes negócios, movimentando milhões de reais, e as comemorações carnavalescas atravessaram as fronteiras temporais da quaresma, espalhando-se por todo o calendário na forma de micaretas. (SILVA, 2004, p.13)

Talvez não seja o que Dodô e Osmar idealizaram, ao criar o “trio elétrico”. Mas é o resultado da “organização profissional e comercial” que a festa baiana adquiriu. Ao reunir apenas pessoas capacitadas a despender grandes quantias para comprar o abadá, os grupos são compostos basicamente por jovens brancos das regiões sul e sudeste. A empresa Central do Carnaval comercializa e centraliza a venda dos abadás dos principais trios elétricos. Do outro lado está o “folião pipoca”, ou seja, aquele que fica do lado de fora dos cordões de isolamento dos blocos, sem condições de acompanhar de perto a passagem dos principais trios elétricos e de seus abastados foliões.

Existem basicamente três tipos de trios elétricos desfilando atualmente em Salvador. O primeiro, os chamados trios independentes, tem esse nome por não se vincularem a nenhuma entidade carnavalesca. Esses trios não utilizam nenhum tipo de corda ou seguranças,

permitindo que os “foliões pipoca” brinquem à vontade. Alguns deles: Trio Expresso 2222, de Gilberto Gil, o Trio Independente de Daniela Mercury e o Pipocão, de Carlinhos Brown. Os do segundo tipo são os blocos alternativos, que desfilam entre a quinta-feira e o sábado de carnaval, com preços menores do abadá. O terceiro são os chamados blocos de trio. Para participar deles é necessário usar os abadás e adereços característicos de cada um. Os desfiles dos blocos de trio ocorrem principalmente no domingo, na segunda e na terça-feira.

Em 2007, a distribuição geográfica da festa manteve-se praticamente a mesma dos anos anteriores, ocupando a área tradicional do desfile, da Praça da Sé (Centro) à Avenida Ademar de Barros (Ondina), que foi dividida nos três circuitos, Batatinha, Osmar e Dodô. O circuito Osmar (Avenida) começa no Campo Grande, segue pela Av. Sete, faz o retorno no Edifício Sulacap e tem como trecho final as Ruas Carlos Gomes e Senador Costa Pinto. A Figura 3 mostra o mapa dos circuitos:

Figura 3: Mapa dos Circuitos de Salvador



Fonte: Prefeitura de Salvador

O circuito Dodô (Barra/Ondina) continua sendo o mais procurado do carnaval de Salvador; concentra a maioria dos camarotes privados e das instalações das redes de televisão. O circuito Batatinha é utilizado por entidades sem fins lucrativos e tem, portanto, característica um pouco diferente dos outros (Emtursa, 2007a). A distribuição dos 199 blocos que desfilaram foi a seguinte:

Tabela 1: Número de Entidades Participantes por Circuitos

Circuito Carnavalesco	Quantidade
Batatinha	56
Osmar	118
Dodô	62
Osmar / Batatinha	15
Osmar / Dodô	15
Osmar / Dodô / Batatinha	04
Total de Entidades Participantes	199

Fonte: Emtursa, 2007.

Para disciplinar e regular esses desfiles e outras atividades relacionadas com o Carnaval, como convênios e subsídios, trios independentes, estrutura física e ambulantes, o município conta com o Conselho Municipal do Carnaval, criado pela Lei Orgânica 4.538/92. Segundo Reginaldo Santos, o COMAR é composto por 25 segmentos, entre órgãos públicos e entidades civis. Mas, para a execução das atividades carnavalescas, o órgão responsável é a Emtursa. Portanto, o poder público participa, basicamente, fornecendo a infra-estrutura necessária para que os trios elétricos possam desfilar.

Apesar de despertar interesse bem menor nas pessoas, Salvador, assim como Recife, tem procurado, recentemente, descentralizar um pouco seu carnaval, levando-o para os bairros. Em 2007, por exemplo, 12 atrações foram distribuídas em cinco bairros (Itapuã, Pau da Lima, Cajazeiras, Liberdade, Periperi). Segundo dados da Emtursa (2007a), houve uma média diária de 15.000 a 20.000 pessoas em todos os bairros. Além disso, também houve atrações na Praça Castro Alves e no “Palco do Rock”, localizado no Piatã. Mas essa iniciativa ainda precisa de muito apoio para se solidificar. Segundo o mesmo relatório, duas sugestões foram feitas pela equipe organizadora, para o carnaval de 2008: “Colocar atrações de peso, sempre, em todos os

Bairros; (...) Aproveitamento das manifestações culturais existentes nos bairros para efeitos de programação” (EMTURSA, 2007a, p. 108).

Desde 2006 a Prefeitura de Salvador, através da Secretaria Municipal de Reparação (Semur) vem desenvolvendo um interessante projeto denominado Observatório Racial e Sexista, para mapear atos de racismo e de violência contra a mulher durante o carnaval.

3.4 SANTOS

“Carnaval é igual feira livre: todo mundo gosta, mas ninguém quer na sua porta!”

(Frase atribuída ao ex-prefeito de Santos Oswaldo Justo)

Para Muniz Jr. (1976), o momento da chegada dos primeiros escravos africanos ao Porto de Santos (e mesmo antes disso, quando se estabeleceu o donatário Martim Afonso de Souza) já mostrou que a população do litoral paulista adotaria o ritmo das batucadas. Batucadas essas que durante muito tempo ocorriam e eram ouvidas nos sítios mais distantes ou em alguns dos quilombos existentes.

Na Santos dos anos 20 era comum saírem às ruas os “cordões de baianas”, com destaque para “Baianinhas do Amor” e “Baianinhas do Bonfim”. Na década de 30 apareceram os primeiros grupamentos de samba e, na seguinte, as Escolas de Samba. Em 1944 é fundada a X-9. Quatro anos mais tarde a escola participou do desfile e venceu o concurso carnavalesco de São Paulo, tornando-se a primeira escola do interior do estado a obter o título (Muniz Jr., 1976).

Mesmo antes da oficialização dos desfiles das escolas de samba em Santos, a cidade foi marcada por outras formas de desfiles, como os corsos e os blocos populares. Inicialmente localizavam-se nos bairros e eram freqüentados apenas pela comunidade local. Talvez o mais famoso deles tenha sido a Banda da Dona Dorotéia, criado em 1923. A grande atração era o banho de mar com fantasias, na Ponta da Praia. Uma das características marcantes da Dorotéia eram os homens vestidos de mulher, e desfilando em cavalos (antigamente), carros e motos por toda a cidade. Esse desfile atraía pessoas de variadas idades, no domingo anterior ao do início oficial do carnaval.

Além dele, a cidade contou com muitos outros blocos e bandas, como “Ases do Paquetá”, “Agora Vai” e “Chineses do Mercado”. Recentemente, as principais eram a “Banda Mole” e a “Segura no Bagre”, além de outras regionalmente distribuídas, com atração de público mais restrita.

Esses são alguns exemplos da rica história do carnaval de Santos. Essa riqueza se expressou tanto nos desfiles das escolas de samba, como no fato de ser um centro formador de vários sambistas e carnavalescos, que posteriormente trabalharam em escolas de samba do Rio de Janeiro e, mais recentemente, de São Paulo. A importância do carnaval Santista pode ser medida pela organização de eventos e encontros históricos que discutiam o Carnaval. Em 1962, por exemplo, o Rio de Janeiro realizou o 1o. Simpósio do Samba, onde se instituiu o Dia Nacional do Samba. Em 1967, Santos foi a cidade escolhida para sediar a segunda edição do evento. Dois anos mais tarde o 3o. Simpósio do Samba voltou a ser realizado na cidade carioca. Além disso, Santos realizou dois Festivais do Samba, em 1970 e 1972, promovidos por iniciativa da Prefeitura Municipal da cidade (Muniz Jr., 1976). Para Hiram Araújo, Santos sempre teve um carnaval “fortíssimo”.

Muniz Jr. (1976b) detalha passagem em que o professor George Graer, regente do Conjunto de Percussão e dirigente da Escola de Música da Universidade de Indiana (EUA), esteve em Santos para uma palestra, em 1972. Na ocasião, o professor aproveitou a oportunidade e foi tocar junto com a Ala de Bateria da Escola de Samba X-9, dentro do seu “terreiro”. Graer afirmou que os alunos das escolas de músicas, dentro das universidades, tinham muito interesse pelos instrumentos das escolas de samba.

É usual ouvir de pessoas ligadas à festa carnavalesca santista que a cidade já foi considerada a do segundo maior carnaval de escolas de samba do país, perdendo apenas para o Rio de Janeiro. De acordo com Mestre Simonal, mestre de bateria da GRES União Imperial de Santos, um dos maiores atrativos do carnaval santista era sua realização à beira-mar, diferentemente do que ocorre mesmo no Rio de Janeiro. Simonal lembra que, “nos tempos áureos”, vinham muitos turistas desfilar nas escolas. Segundo o atual Secretário de Cultura da cidade, Carlos Pinto, o auge do carnaval santista deu-se no final da década de 80, durante a gestão de Oswaldo Justo (1984-1988). Para ele, um fator fundamental era o gosto do ex-prefeito pelo samba. É desse período, sempre de acordo com o secretário, a avaliação de ser o

segundo melhor do Brasil. O evento transcorria no Gonzaga, com estrutura que permitia a instalação de camarotes, restaurantes, quiosques, etc.

Essa opinião não é unânime. Reinaldo Martins – ex-Secretário Municipal de Cultura (gestão Telma de Souza) e atualmente Vereador pelo PT – por exemplo, diz que sempre ouviu isso na cidade, embora jamais tenha concordado. Para ele, o fato do carnaval santista ser comparável ao do Rio de Janeiro é um “mito”, já que sempre foi uma cópia mal-feita e não-profissional do carnaval carioca.

Telma de Souza – ex-prefeita de Santos (1989-1992) – tem opinião intermediária sobre a dimensão do carnaval santista. Para ela, o desfile tinha um formato igual ao do Rio de Janeiro, embora com nível técnico muito inferior. Mas ressalta a peculiaridade de haver, na época, pouquíssimas cidades com esse formato de desfiles, semelhante ao carioca.

No início da década de 90, as bandas cresceram. Perderam seu caráter bairrista e familiar e passaram a atrair verdadeiras multidões. Para comportar esse aumento no número de foliões, algumas delas foram transferidas para a orla marítima, gerando desconforto aos moradores da região. Os grandes patrocinadores dessas bandas (geralmente emissoras de rádio locais) não foram capazes de criar uma estrutura adequada e isso gerou graves problemas, principalmente relativos à segurança.

Em 1997 ocorreu uma fatalidade na passagem da Banda da Serra (promovida pela emissora Serra do Mar FM), gerando comoção popular e imediata reflexão sobre a manutenção desse tipo de evento. No dia 7 de fevereiro, dois adolescentes (tinham, ambos, 17 anos), Anderson Correia Gonçalves e Miguel Rodrigues Francisco, foram baleados e morreram horas depois. Outros dois ficaram feridos. O motivo foi a “guerra” entre gangues de jovens. No momento da briga, cerca de 35 mil pessoas acompanhavam a banda.

A imprensa noticiou o fato exaustivamente. A pressão (inclusive dos policiais militares) obrigou o então prefeito Beto Mansur a proibir desfiles na cidade e também a apresentação de trios elétricos. Na época, em uma entrevista ao Jornal A Tribuna, o chefe do Poder Executivo disse ter tomado a atitude para “defender a família santista”.

Depois de várias negociações com os organizadores das festas carnavalescas, a prefeitura municipal obrigou-os a contratar seguranças particulares em número proporcional a 1% do total de público estimado por bloco, e limitou a participação a, no máximo, 5 mil foliões. Em outras épocas, as bandas chegaram a atrair mais de 40 mil pessoas.

No entanto, no final da década de 90, os questionamentos, feitos por diversos segmentos da sociedade santista, retornaram. As principais reclamações responsabilizavam as bandas carnavalescas pela violência, com as brigas comuns entre gangues de jovens. Também foi questionado o valor dos repasses feitos pela Prefeitura para as escolas de samba, considerado excessivo, e com relação custo-benefício insatisfatória. Moradores de prédio situados na orla da praia (onde ocorriam os desfiles, na época) também reclamavam do incômodo causado pelo som altíssimo dos desfiles e dos deslocamentos do trânsito na região. Bandas e escolas de samba atravessavam tempos difíceis, nesse período.

Segundo Aldinho – Vice-Presidente da GRES União Imperial -, durante a gestão Capistrano (1993-1996) houve um carnaval fora de época (CarnaSantos), nos moldes do carnaval de Salvador. Esse evento aconteceu na região do Emissário Submarino e gerou 500 assinaturas dos moradores da orla da praia. Para ele, esse foi o início do processo judicial que culminou com a interrupção dos desfiles carnavalescos na praia. Em 1997 o Ministério Público acatou o pedido dos moradores, que solicitavam a proibição dos desfiles na orla marítima em virtude do barulho ocasionado por eles. O julgamento em primeira instância deferiu o pedido e gerou a mudança nos rumos do Carnaval santista, que persiste até hoje.

Para Reinaldo Martins, Mansur aproveitou-se dessa proibição legal também por outros motivos: a tragédia de 1997 ocorreu numa banda organizada por uma rádio concorrente à sua¹¹. Ou seja, proibiu também as bandas, que atraíam a cada vez um número maior de pessoas.

Em função dessa decisão, em 1998 o desfile foi realizado na Avenida dos Portuários, avenida paralela ao Porto de Santos. A falta de infra-estrutura adequada e a distância (tanto para o público quanto para os foliões) foram as principais queixas dos representantes das escolas de

¹¹ A família do ex-prefeito Beto Mansur é proprietária das rádios Cultura AM e FM.

samba. Para Carlos Pinto, o desfile na Avenida Portuária foi um desastre, por necessitar de infra-estrutura lateral de bares, restaurantes e sanitários que não foi providenciada.

Em 1999, como não houve acordo entre a Prefeitura e as escolas de samba sobre o local onde realizar o desfile, o Carnaval santista, com história há mais de 50 anos, não foi realizado, causando grande comoção na cidade e, principalmente, nas comunidades historicamente ligadas ao samba.

Reinaldo Martins relata passagem ilustrativa do quão delicada é a questão. No período de transição entre as gestões Oswaldo Justo, do PMDB (1984-1989) e Telma de Souza, do PT (1990-1993, a equipe da futura prefeita reuniu-se com o então prefeito Justo. Este perguntou à Telma, que assumiria em 01 de janeiro seguinte, o que deveria fazer com o carnaval, já que nada ainda havia sido preparado. Telma respondeu que ele ainda era o prefeito e que, portanto, cabia a ele essa decisão. Justo teria, então, proferido a frase que foi considerada perfeita pelo atual vereador: “Carnaval é igual feira livre: todo mundo gosta, mas ninguém quer na sua porta!”. Segundo Reinaldo, essa é uma verdade absoluta, e muito mais em Santos.

Em 2000 a prefeitura obteve liminar para a realização dos desfiles na Avenida Bartolomeu de Gusmão (avenida da praia), entre os canais 5 e 6. Para a festa, o orçamento previa verba de R\$ 1,2 milhão, com R\$ 60 mil (parcelados) para cada agremiação santista. Para o vice-presidente da União Imperial, Aldinho, o carnaval de 2000 só aconteceu pela destinação de verba federal para as comemorações dos 500 anos descobrimento do país. Segundo o prefeito Beto Mansur (reportagem de A Tribuna, julho de 1999), parte do dinheiro seria captada junto à iniciativa privada. O tema escolhido, “Santos – Portal de Entrada do Brasil” aludia à citada comemoração, facilitando a captação de recursos. Essa suposta facilidade revelou-se enganosa e a prefeitura não conseguiu vender nenhuma das cotas de patrocínio. A mesma reportagem diz que o Coordenador de Eventos da Prefeitura refere dois motivos para esse insucesso: o primeiro, a falta de qualidade do Carnaval, e o segundo, o reduzido número de pessoas (4 mil) comportado pela estrutura das arquibancadas, insuficiente para atrair patrocinadores.

Em setembro de 2000 o processo movido pelos moradores foi acatado pelo Tribunal de Justiça. Como para essa ação não cabia mais recurso, não restou alternativa a não ser realizar novamente os desfiles na Avenida Portuária. Segundo Aldinho, o prefeito Beto Mansur

garantiu que a prefeitura iria se defender. Mas, em todas as instâncias, os moradores venceram. O desabafo de Celso Barbosa, o Junão, presidente da Comissão das Escolas de Samba em reportagem de A Tribuna, reflete bem o sentimento vivido por grande parte da sociedade santista: “Os outros 420 mil habitantes de Santos têm os mesmos deveres, mas não têm os mesmos direitos desses 500 privilegiados que moram na praia”.

Em 2001 a Prefeitura e os representantes das escolas de samba não chegaram a um acordo sobre o local da realização dos desfiles. Havia também uma discussão sobre os repasses governamentais para as escolas, que os julgavam insuficientes. Para os representantes, um aumento no repasse geraria um aumento na qualidade dos desfiles. Esse impasse fez com que o carnaval desse ano não acontecesse. A prefeitura fez a proposta de pagar R\$ 28 mil para que não houvesse desfile; as escolas desfilariam apenas no próprio bairro. Em 2002, 2003, 2004 e 2005, o impasse continuou e não houve desfile. Em todos esses anos abriu-se um processo de negociação entre as partes, mas em nenhum deles se obteve o consenso necessário para a retomada dos desfiles, o que só voltou a ocorrer em 2006.

Para Carlos Pinto, os desfiles das escolas de samba já estavam em total decadência quando foram interrompidos. Segundo o secretário, o declínio começou quando o PT assumiu a administração municipal. Aldinho tem opinião diferente e afirma que nas gestões Justo, Telma e Capistrano aconteceram carnavais muito bons em Santos. Entretanto, para Carlos Pinto, o principal problema foi a decisão da prefeitura de realizar o que ele chamou de “carnaval da cordinha”. O entrevistado afirma: “O governo da Telma de Souza entendeu que a estrutura existente não era democrática e retomou o 'carnaval de cordinha', em que o cidadão tem que ficar quatro ou cinco dias sentado em sua cadeirinha, para guardar o lugar. Não penso que isso seja democrático! (...) Isso matou o carnaval de Santos, porque houve desinteresse (por parte) das escolas.”

Reinaldo Martins, secretário de cultura nessa época, tem outra versão sobre o 'carnaval de cordinha'. Para ele, essa foi uma tentativa do governo municipal de romper com o que chamou de “cartel das empresas montadoras de arquibancadas”, com arranjos entre elas sobre vencedores e perdedores dos processos licitatórios. E isso implicava num aumento dos custos do carnaval.

Telma diz que o “carnaval da cordinha” não teve qualquer intenção explícita. “Não foi nenhum charme articulado. Simplesmente não havia orçamento suficiente. Mas nós entendíamos que era necessário realizar o carnaval. Foi, portanto, uma necessidade: ou era daquele jeito ou não haveria carnaval”.

Nessa época, ainda segundo Carlos Pinto, o carnaval da cidade de São Paulo não tinha o patamar atual. E afirma: “A gente aqui ensinava eles. E, quando o carnaval daqui começa a decair, o carnaval de São Paulo começa a crescer, porque o pessoal daqui começa a debandar para São Paulo, onde tinha assistência maior” (sic). Para ele, prova disso é o fato de muitos compositores de sambas enredo e puxadores, oriundos de Santos, estarem hoje na capital. Exemplifica: “Na Nenê de Vila Matilde, a comissão de frente é toda de Santos. Ela ensaia aqui em Santos e vai desfilar lá”.

Para outros atores envolvidos, o período de suspensão dos desfiles teve vários culpados, fundamentalmente a Prefeitura e as próprias escolas de samba, que não conseguiam chegar a um acordo sobre o local adequado para a realização dos desfiles. Independentemente de apontar culpados, o fato é que a gestão do então prefeito Beto Mansur não priorizou a negociação. E, portanto, a política adotada pela Secretaria Municipal de Cultura pode ser questionada.

Ao ser inquirido sobre o motivo de tanto tempo de interrupção, Aldinho afirma que certamente houve falta de vontade política da prefeitura. Afirma que o ex-prefeito Beto Mansur “nunca gostou de carnaval” e conta um episódio: “Em 1998, quando ele jogou a gente lá para a (Avenida) Portuária, ele nem apareceu para ver. Quem apareceu foi a vice-prefeita Eliza Alencar, e que acabou sendo barrada por um assessor do Beto Mansur”.

Telma de Souza também concorda que a decisão de interromper o carnaval foi política. Para ela, após a sua gestão e a de David Capistrano (1993 – 1996), o prefeito que os sucedeu – Beto Mansur – tinha uma “concepção política de classe social”. As bandas, segundo ela, atingiam as classes média e alta da população. As camadas mais populares não eram, nesse momento, representadas pelas bandas. A prefeita aponta que, com raríssimas exceções, a população dos morros e da zona noroeste ficou impedida de brincar o carnaval, em nome da “segurança” da população. Para a ex-prefeita, três fatores precisam ser destacados nessa

decisão. Em primeiro lugar, a concepção política do governo; em segundo, a violência ocorrida e que teve grande destaque. Para ela, “foi a solução que o governo usou para resolver de maneira superficial a questão da violência que, na verdade, tem outras raízes”. O terceiro fator diz respeito à classe social relacionada com o desfile das escolas de samba, a das camadas de baixa renda.

Reinaldo Martins também concorda com a politização da decisão e afirma que o governo Beto Mansur sempre manteve proximidade com a elite da cidade. Para Reinaldo “essa elite rejeita o Carnaval em si e, mais ainda, o Carnaval na sua porta”. E, para ele, assim que teve oportunidade Beto Mansur a usou para agradar a “elite do Gonzaga, onde pontificam os médicos, advogados, dentistas, juízes e promotores que não querem o povo à sua porta” e acatou a proibição dos desfiles na praia. O ex-secretário atenta para a estranheza do fato, uma vez que o desfile de Sete de Setembro continua sendo realizado na mesma avenida, com a presença de tanques de guerra e armamento pesado. O atual secretário de Cultura, Carlos Pinto, também citou a permanência dos desfiles no Dia da Independência.

Curiosamente, a comparação feita pelos dois entrevistados remete a uma análise semelhante, realizada por DaMatta (1997), estabelecendo uma comparação entre o Carnaval e o Dia da Pátria. São diversos os aspectos comparados. Por exemplo, o Dia da Pátria é realizado em dia determinado (7 de setembro), e o Carnaval não tem data fixa para se realizar, dependendo do calendário religioso: a terça-feira de carnaval é imediatamente anterior à Quaresma, período de 40 dias antes da Páscoa. A Festa da Pátria é realizada durante o dia, com todos os ritos formais e seguindo princípios da hierarquia, com os espaços bem marcados (geralmente, uma avenida preparada para o desfile). Além disso, trata-se de evento comandado pelo poder público (Exército, Marinha e Força Aérea). Já o carnaval ocorre durante a noite e em diferentes lugares das cidades (além, é claro, dos locais especialmente designados para isso), e sua realização é feita por organizações privadas, reunindo pessoas de todas as classes sociais.

Para Carlos Pinto, alguns moradores dos prédios da orla “se acham os donos da praia”. Ironicamente, observa: “Ali, há umas organizações ambientais que acham que não se pode fazer no Gonzaga, mas pode fazer em qualquer outra praia. Porque ali no Gonzaga estraga o meio-ambiente; e nas outras, não”. Conclui dizendo que é muita falta de bom senso.

Para Telma de Souza, a questão relativa ao local para a realização dos desfiles sempre foi árdua para a prefeitura, em virtude das reclamações sobre o barulho provocado pelo carnaval. A ex-prefeita diz que, em toda as vezes em que se pretendeu realizar algum tipo de evento cultural – entre eles o carnaval – na orla da praia, mais especificamente entre o Gonzaga e o Canal 3, havia um sem número de reclamações, incluindo manifestações através do Jornal A Tribuna.

Enquanto algumas cidades com tradição carnavalesca como Recife, Salvador e Rio de Janeiro concentraram seus esforços na atração de turistas para os festejos do Rei Momo, a prefeitura de Santos optou pelo caminho oposto, isto é, pela não realização da festa. Com isso, uma série de atividades profissionais ligadas às escolas de samba, assim como outros postos de trabalho e renda vinculados à produção e realização da festa, deixaram de ser gerados. Além, é claro, do impacto afetivo que isso trouxe para gerações inteiras de sambistas e carnavalescos, principalmente aqueles ligados à Velha Guarda das Escolas¹², que viram sua paixão proibida por decisão governamental.

Para Carlos Pinto, boa parte da culpa do carnaval santista ter chegado a esse ponto deve-se aos próprios dirigentes das escolas. Ele afirma que, ao contrário dos carnavais de São Paulo e do Rio de Janeiro, onde a festa é profissionalizada, em Santos não é assim: “As pessoas querem ficar o ano todo sentadas, esperando a véspera do carnaval, para o governo pagar o desfile deles. Não acho correto isso! Costumo dizer pra eles que escola é que nem igreja: se não tiver fiéis o ano todo, não tem Missa do Galo”.

Durante os anos de interrupção dos desfiles, ainda de acordo com Carlos Pinto, as escolas não fizeram a pressão que deveriam para que fossem retomados. E aceitaram uma contribuição da prefeitura para desfilar no próprio bairro, em 2001. Para Mestre Simonal, quando houve essa proposta, todas as escolas estavam desanimadas. “As pessoas pensaram: ‘pô, vamos ganhar 28 mil e não vamos fazer nada’”. E aceitaram. Carlos Pinto diz que as escolas jamais se preocuparam, depois disso, em arrumar um lugar alternativo.

¹²Reinaldo reconhece que duas coisas o surpreendem em Santos. A primeira é a grande massa de interessados em desfilar e assistir aos desfiles. E a segunda é que muitos moradores têm sua escola de samba de preferência e, por esse motivo, o desfile deveria merecer atenção da prefeitura

Ele fala, ainda, de quando se tornou Secretário de Cultura, na gestão Mansur: “Quando assumi a Secretaria, e não podia haver desfile, eu criei o Carnabonde”. O Carnabonde é um evento criado em 2000, e ocorre no Centro Histórico de Santos, mais especificamente na Praça Mauá, em frente à sede da prefeitura, no sábado anterior ao início do carnaval. De acordo com o site da Prefeitura, o objetivo dessa festa é “resgatar as tradições de carnavais do passado”.

Na campanha eleitoral municipal de 2004, os dois candidatos que disputaram o segundo turno, o então vice-prefeito João Paulo Tavares Papa (PMDB) e a ex-prefeita Telma de Souza (PT), colocaram em seus planos de governo o compromisso com a retomada dos desfiles das escolas de samba. Para a candidata derrotada, o desejo de retomar o carnaval era de parte importante da sociedade santista. Mesmo lembrando que setores mais ricos da sociedade em geral viajam nessa época, ela diz: “A população como um todo pedia a retomada de valores culturais, e por isso estava no meu plano de governo”.

Carlos Pinto conta: “Quando o João Paulo faz a campanha, ele se compromete a voltar com o Carnaval de Santos. Quando ele assume, em 2005, tentei articular com as escolas a retomada, mas não havia condições para isso”. Começou-se a trabalhar pela retomada no ano seguinte. E, depois de cinco anos sem desfile, em 2006 Santos volta a ter seu carnaval completo. Esse desfile ocorre na zona noroeste da cidade.

Para Telma de Souza, o deslocamento para a zona noroeste não pode, em nenhuma hipótese, ser considerado um prêmio para essa região mais pobre da cidade. Trata-se de um deslocamento para não desagradar a população mais rica.

Marcinho – atual presidente da Liga Independente Cultural das Escolas de Samba de Santos (LICES) – afirma que a zona noroeste é um bom lugar para desfilar.

Segundo Carlos Pinto, o primeiro desfile “não foi nada brilhante, mas voltou e foi a retomada”. Para Aldinho essa falta de qualidade é normal. Ele diz, ainda: “Até hoje as escolas pagam o preço pelos cinco anos parados. Por exemplo, a administração não facilitou com relação aos impostos atrasados e isso acabou deixando as escolas em situação muito

difícil.” Para Carlos Pinto, em 2007 houve uma queda no nível técnico por total desorganização das escolas.

Após o período de suspensão dos desfiles, a situação das escolas de samba não é confortável. Estão hoje completamente dependentes do poder público. São poucas as que conseguem realizar atividades durante o ano, objetivando arrecadar dinheiro e diminuir o grau de dependência. Segundo reportagem de A Tribuna de 12/02/2006, a Padre Paulo chegou a ter três mil componentes em seu desfile, antes da interrupção. De acordo com o depoimento de Robson Rett, presidente na época, o período de cinco anos sem desfile resultou no afastamento de muitos membros, que foram integrar-se a outras escolas, em São Paulo. Além disso, era preciso muito dinheiro para adquirir o material necessário à preparação do desfile.

Em 2006, embora algumas escolas tenham conseguido a aprovação via Lei Rouanet, nenhuma obteve empresas patrocinadoras. Apesar da retomada dos desfiles, o grande desafio é resgatar a confiança dos carnavalescos na estabilidade da festa, ou seja, garantir que não será interrompida novamente. E, a partir daí, voltar a ser um centro de atração de foliões no estado de São Paulo.

Para Carlos Pinto, o relacionamento entre as escolas é muito ruim, sem qualquer união. E o baixo nível técnico está relacionado ao tempo em que as escolas ficam brigando entre si. Segundo Aldinho, das treze escolas atuais, apenas cinco ou seis têm efetivas condições de realizar um desfile de qualidade. Segundo ele, alguns dirigentes não lutam para realizar um bom espetáculo e “não sabem nada de carnaval”, brigando apenas por seus próprios interesses.

Outra questão complicada é o relacionamento do governo e das escolas com a LICES. Se a Liga tivesse poder efetivo, solicitaria recursos ao Ministério do Turismo, ou da Cultura, e faria um carnaval independente. Marcinho, presidente da Liga desde 2006, afirma: “Eu, como presidente da Liga, não tenho credencial para entrar na passarela. Eu só entro porque sou presidente da Vila Nova”. Segundo Marcinho, a intenção do poder público é criar desunião entre as escolas, para assim exercer controle sobre todas, negociando com cada uma delas. Mestre Simonal também ressalta a importância de uma liga forte. Como dirigente de escola, Aldinho é enfático: “A Liga não existe!” Aponta a desconfiança mútua e a falta de união das

escolas como um grande entrave. E é descrente, afirmando que, se depender da Liga, o desfile das escolas não vai melhorar jamais. Afirma: “o Marcinho acha que a Liga é dele”.

Por seu lado, Marcinho diz que a prefeitura tem postura muito centralizadora. E que só solicita a participação das escolas para a realização do sorteio com a ordem dos desfiles. Até a escolha dos jurados é feita pela prefeitura. Para ele, o desejável seria a prefeitura cuidando da infra-estrutura e a Liga se encarregando dos desfiles, concentração e dispersão. Marcinho e Aldinho concordam, nesse aspecto. Para o último, são necessárias uma Liga independente e escolas independentes, sem dependência do auxílio governamental. O modelo ideal seria muito semelhante ao do Rio, com uma liga séria cuidando dos interesses verdadeiros das escolas, liga essa responsável ainda pela administração do carnaval.

A questão ao apoio governamental traz também uma outra coincidência de opiniões. Questionado sobre a subvenção ao carnaval ser dever público, Carlos Pinto foi enfático ao afirmar que sim. Telma de Souza concorda que as escolas devem receber apoio governamental, desde que haja fiscalização e controle por parte da prefeitura.

Em 2008, cada escola receberia da prefeitura a subvenção de R\$ 80.000,00. Na GRES Vila Nova, o carnaval custaria R\$ 110 mil e o restante do dinheiro viria através de pequenos patrocínios e da reciclagem de materiais usados no ano anterior. O da União Imperial despenderia por volta de 180 ou 200 mil reais. Além do subsídio, a escola obteve receitas com shows e festas realizados ao longo do ano e também com patrocínio de empresas locais. Na montagem do desfile, cerca de cinquenta a sessenta pessoas trabalhariam, incluindo alguns índios foram trazidos de Parintins. A União Imperial, em outros momentos, chegou a entrar na avenida com quase quatro mil pessoas. Em 2008 a previsão era de 1.600 componentes.

A indefinição e a vulnerabilidade do carnaval santista preocuparam a todos os entrevistados. Para o secretário, o carnaval de 2008 seria decisivo, já que poderia ser o último, dependendo do nível técnico apresentado. O investimento da prefeitura, segundo ele, é muito grande. Montar a estrutura das arquibancadas, do sistema de som e de luz, a segurança e a contratação da comissão julgadora é muito oneroso. E a relação custo/benefício não compensa. Só para a montagem da estrutura o custo é de 3 milhões de reais.

Telma de Souza acredita que o carnaval está no caminho do crescimento. No entanto, ainda precisará de muito apoio governamental. E, para ela, o apoio da atual gestão ainda é muito pequeno e não valoriza a festa como atrativo cultural. Tanto que o governo não se preocupou em debater com a sociedade sobre o melhor local para o carnaval, mostrando o custo/benefício que a festa traz – ou pode trazer – para a cidade.

A vulnerabilidade do carnaval também é apontada por Marcinho. Ele diz que, sem a ajuda da prefeitura, o carnaval de Santos acaba.

Aldinho diz: “falar de Carlos Pinto, do Papa, eu falo com o maior respeito, porque sou presidente do Conselho de Ética do PMDB(...) mas com essas atitudes de indefinição sobre o carnaval, não sabem o impacto que trazem para as escolas”. Espera que a atual administração mostre vontade política para finalmente construir o sambódromo, no mesmo local onde ocorrem hoje os desfiles. Mas diz ter receio de que, com a construção de dois conjuntos habitacionais em frente ao terreno do sambódromo, a execução definitiva se inviabilize. E encerra: “espero que no ano que vem eu não tenha que ficar procurando lugar para desfilar”.

Realmente, durante os desfiles de 2008, foi possível constatar que os conjuntos habitacionais são muito próximos ao local de realização dos desfiles. E essa proximidade poderá acarretar em um pedido de suspensão dos desfiles, por parte dos moradores. Afinal, se os moradores da orla marítima conseguiram evitar que o carnaval fosse realizado “na sua porta”, por que os moradores da Zona Noroeste, não poderiam fazer o mesmo?

3.4.1 A imprensa e o carnaval santista

Conforme mencionado em capítulo anterior, para Moraes (1987) a imprensa poderia ser considerada um “amigo” do carnaval, já que, além de organizar concursos, estimulava as manifestações carnavalescas. O objetivo deste sub-capítulo é discutir o papel que o principal jornal da região da Baixada Santista, o jornal A Tribuna, manteve em relação ao carnaval santista. Conforme mencionado por Telma de Souza, esse jornal teve um importante papel como instrumento de pressão. E, como demonstra Santos (2003), o grupo A Tribuna sempre

apoiou as decisões tomadas pelos grupos mais politicamente conservadores, quando estes assumiram o governo municipal.

Para Cobb e Elder (1995), há dois tipos básicos de agendas políticas. O primeiro refere-se a todas as questões percebidas pela comunidade política como merecedoras de atenção pública, e envolvidas com problemas em que exista uma autoridade governamental legítima. O segundo tipo é a agenda institucional, governamental, ou agenda formal, aquela considerada seriamente pelos tomadores de decisão. Segundo os autores, para que uma questão receba o reconhecimento popular, é necessário que uma grande quantidade de pessoas perceba a necessidade de uma ação de remediação e requeira esse tipo de ação. Ou seja, essa ação deve ser considerada não somente possível, mas também necessária para a resolução desse problema.

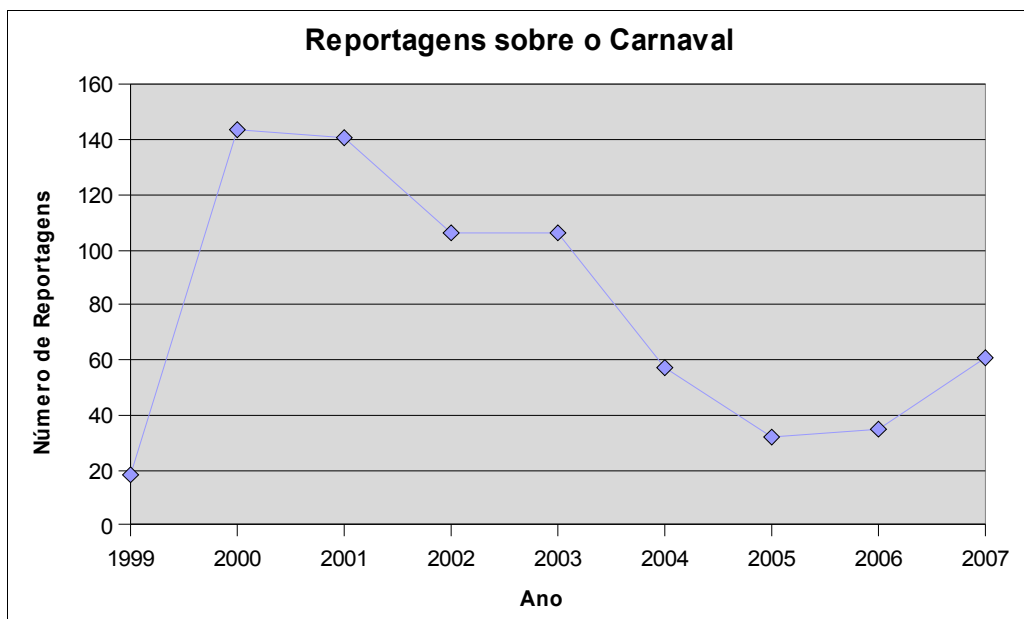
Para eles, outro papel fundamental é desempenhado pela mídia, neste caso específico.

The media can also play a very important role in elevating issues to the systemic agenda and increasing their chances of receiving formal agenda consideration. Certain personages in the media can act as opinion leaders in bringing publicity to a particular issue. (COBB & ELDER, 1995, p. 103)

Para melhor entender a construção do discurso sobre a “não-realização” do carnaval, foram analisadas todas as 700 reportagens publicadas pelo Jornal A Tribuna entre 1999 e 2007, disponibilizadas na Internet.

Um primeiro dado de interesse é que, entre 2000 e 2005, houve uma queda relevante no número de reportagens sobre o carnaval santista. Não foi objetivo desta pesquisa verificar se essa foi a opção editorial do grupo A Tribuna ou se tal “queda” reflete efetivamente uma diminuição do interesse da sociedade santista pelo carnaval. O Gráfico 2 mostra a dinâmica dessa redução, ao longo dos anos. Em 2006, com a retomada dos desfiles, o número de reportagens teve um pequeno acréscimo em relação ao ano anterior. Isso ocorreu, possivelmente, por uma série de reportagens publicadas em fevereiro de 2006, a cada dia mostrando os preparativos para a retomada dos desfiles de uma escola e fornecendo informações gerais sobre ela. Em 2007 houve novo crescimento, embora o assunto fosse bem menos comentado do que em 2000, ano anterior à interrupção.

Gráfico 2: Número de reportagens sobre o Carnaval



Fonte: Elaboração Própria

Para compreender os assuntos tratados pelas reportagens, foram criadas 15 categorias, separando-os por temas. A notação diz respeito apenas ao assunto, sem qualquer análise do conteúdo do discurso, e sem referir opiniões positivas ou negativas sobre o tema. A tabela 2 mostra o percentual obtido. É importante notar, que em uma mesma reportagem mais de um assunto poderia ser abordado pelo jornal.

Constata-se que o maior enfoque recai sobre o “Planejamento dos Desfiles”, em que se incluíam desde as aspirações das escolas-de-samba, os processos de negociação e as constantes decisões contrárias à realização. Outro item com destaque considerável foi o “Divulgação de Eventos / Homenagens”, geralmente notas informativas sobre datas e horários de apresentação das bandas e também eventuais homenagens e cerimônias de posse da Corte Carnavalesca (Rei Momo, Rainha do Carnaval, e outros).

O item “Planejamento das Escolas de Samba” teve um grande crescimento em 2005, principalmente após a confirmação da retomada dos desfiles em 2006, e as escolas começaram a preparar sua estrutura para desfilar novamente. Também foram muito citados temas relativos ao “Financiamento dos desfiles”, principalmente pela grave situação financeira das escolas, decorrente da não realização dos desfiles.

Tabela 2: Categorias e percentual de reportagens

Tema	% das Reportagens
Planejamento dos Desfiles	37,50%
Divulgação / Homenagens	25,00%
Planejamento – Escolas de Samba	19,15%
Financiamento dos desfiles	17,02%
Queixa pela falta do Carnaval	14,10%
Avaliação – Festa	13,03%
Segurança	11,70%
Turismo	10,11%
Carnabonde	6,91%
História – Blocos e Bandas	5,32%
Carnavalescos Santistas em Destaque	3,99%
História – Escolas de Samba	3,99%
Outras Cidades	2,39%
Serviços Públicos	1,33%
Infra-Estrutura Metropolitana	1,06%

Fonte: Elaboração Própria

“Queixas pela falta de Carnaval” ficou apenas em quinto lugar, com 14,1% das reportagens veiculando reclamações pela interrupção dos desfiles. Isso pode indicar uma posição de abstenção do jornal com relação ao tema, evitando assim qualquer questionamento uma política adotada pela gestão Mansur. Tal atitude corroboraria a posição conservadora do jornal, conforme afirmado em Santos (2003).

Fucks (2000) aponta duas questões básicas para a análise da agenda. 1) Como surgem os assuntos e por que alguns destes tornam-se prioridade e outros não e; 2) quais os atores que participam da definição de assuntos públicos. Ele também aponta os meios de comunicação de massa como uma arena estratégica, uma vez que articula as demais arenas. Os meios influenciam a definição de agendas societal e governamental, mas também sugerem o “como pensar”. Em relação à segunda questão descrita por Fucks, relativa ao conjunto de atores que participam das decisões, ele pode ser composto por especialistas em determinadas áreas temáticas ou até mesmo, de um espaço social mais amplo, eventualmente por figuras públicas de suposta neutralidade. E, dificilmente se encontra o mesmo destaque para os movimentos

sociais. O autor quer significar, portanto, que alguns atores podem levar claras vantagens (de recursos materiais, organizacionais e simbólicos) sobre outros.

Na Tabela 3 temos a relação dos atores que mais deram entrevistas para o Jornal. É possível observar quais os atores que participaram do debate sobre as questões carnavalescas, no período 1999 – 2007.

Tabela 3: Relação de atores e número de reportagens

Ator	Organização	N. de ocorrências
Edison Tricanico	Ex-Presidente da LICES	17
Heldir Lopes Penha (Aldinho)	GRES União Imperial	14
Benedito de Andrade Fernandes	GRES X-9	13
Carlos Pinto	Secretário Municipal de Cultura	13
José Soares C. Filho (Bananinha)	Divisão de Eventos da PMS	13
Beto Mansur	Ex-Prefeito de Santos	11
J. Muniz Junior	Historiador	11
Tom Barbosa	Secretaria Municipal de Comunicação	10
Robson Rett	GRES Padre Paulo	9
Clarisse Gomes Mazagão	GRES Bandeirantes do Saboó	7
Daniel Ferreira B. Júnior (Zinho)	Ex-Coordenador do Carnaval da PMS	7
Paulo Sérgio Nunes	GRES Real Sociedade	6
Celso Barbosa (Junão)	GRES Padre Paulo	5
João Paulo Tavares Papa	Prefeito de Santos	5
Márcio A. R. Ferreira (Marcinho)	Presidente da LICES	5
Waldemar Esteves da Cunha	Rei Momo	5
Adalberto de Oliveira	GRES X-9	4
Jaime José Lascane	Lascane Shopping	4
Leandro Chadad	GRES X-9	4
Manoel Aparecido Ferreira	GRES Real Sociedade	4

Fonte: Elaboração Própria

Um dos atores relacionados na tabela anterior, o Sr. José Lascane, proprietário de loja que comercializa materiais utilizados na confecção das fantasias, mostra a importância da retomada dos desfiles. Em reportagem de 23/02/06 ele afirma: “Estamos tendo que nos readaptar ao fornecimento, porque, sem a realização da festa, não fazia sentido manter estoque. (...) É

necessário que haja continuidade no processo para que o mercado volte a funcionar como antigamente”.

Alguns atores sempre firam muito influentes, em virtude de seus cargos e história pessoal vinculada ao carnaval. É o caso de Aldinho e Carlos Pinto. Outros tiveram visibilidade apenas em determinado período. É o caso de Edson Tricanico, que desde 2006 deixou de ser presidente da Lices. Por outro lado, alguns outros ganharam importância recentemente, por assumirem a presidência da mesma Lices e da X-9 (Márcio Alexandre Ferreira e Leandro Chadad, respectivamente).

Pelos dados descritos neste sub-capítulo, chega-se à conclusão de que, diferentemente do proposto Moraes (1987), o Jornal A Tribuna não pode ser considerado um “amigo” do Carnaval. Em virtude da superficialidade da análise, tampouco é possível afirmar que é “inimigo”. Mas, para que o carnaval santista retome seu lugar de destaque no cenário carnavalesco nacional, será fundamental maior apoio – ou pelo menos, uma maior neutralidade – em especial do maior grupo de comunicação da Baixada Santista.

4. CARNAVAL: POLÍTICA PÚBLICA DE CULTURA OU DE TURISMO?

“Carnaval é cultura!”

(Aldinho)

Conforme observado até aqui, normalmente toda a estrutura responsável pela organização do carnaval, dentro da administração pública, fica nas áreas de cultura ou de turismo. Nas cidades estudadas, além de formatos distintos, os carnavais estão igualmente vinculados a órgãos públicos diferentes. O Quadro 2 mostra essa diferença, assim como outras características gerais das festas:

Quadro 2: Comparação Resumida dos Carnavais

	<i>Recife</i>	<i>Rio de Janeiro</i>	<i>Salvador</i>	<i>Santos</i>
<i>Atração Principal</i>	Festa “Multicultural”	Desfile de Escolas de Samba	Trios Elétricos	Desfile de Escolas de Samba
<i>Acesso</i>	Gratuito	Pago	Pago	Pago (preços populares)
<i>Principal Organizador</i>	Prefeitura	LIESA	Grupos Privados	Prefeitura
<i>Órgão Público Responsável</i>	Secretaria de Cultura	RioTur	EMTURSA	Secretaria de Cultura

Fonte: Elaboração Própria

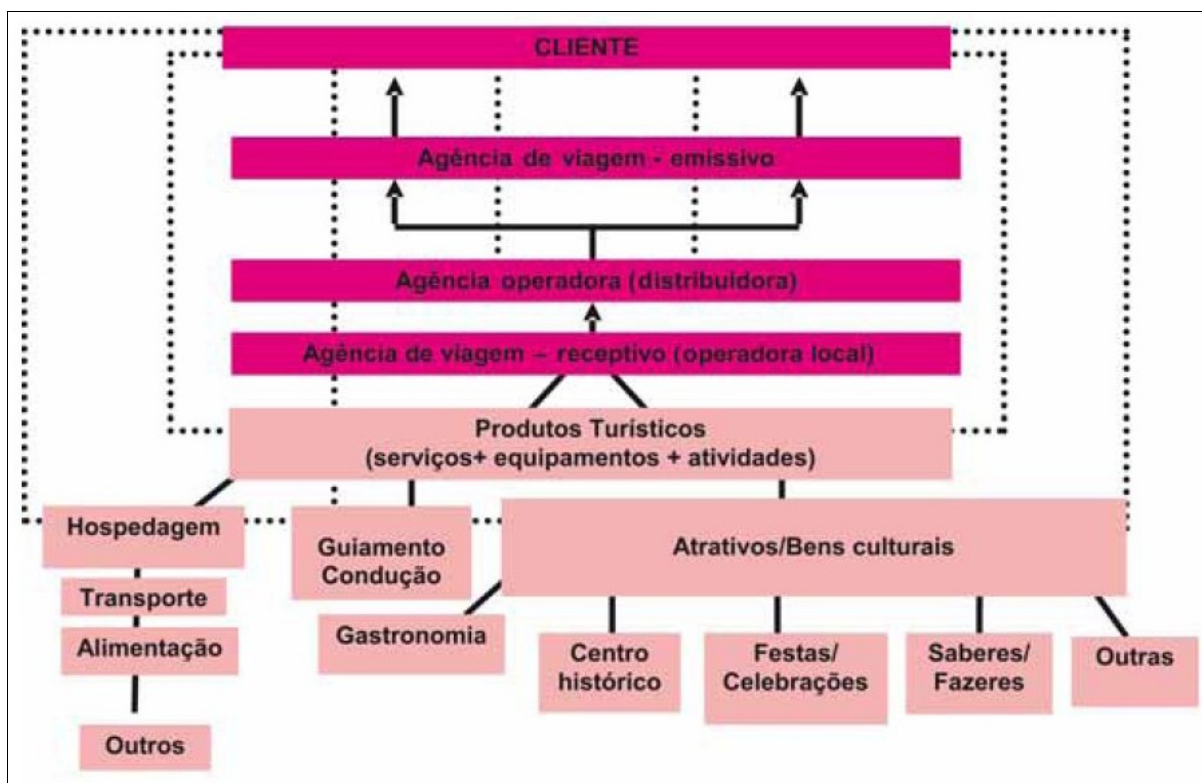
Através do Quadro 2, fica evidente que apesar das principais atrações do carnaval poder ser organizados por grupos privados – casos do Rio de Janeiro e de Salvador, mesmo assim a estrutura da festa é organizada por algum órgão público responsável pelo carnaval. Enquanto no Recife e Santos, isso fica sob responsabilidade das Secretarias Municipais de Cultura, no Rio de Janeiro e Salvador, são os órgãos de turismo, os principais responsáveis.

Entretanto, considerar turismo e cultura como pólos antagônicos é delicado. Prova disso é o chamado Turismo Cultural, que vem crescendo bastante em todo o mundo e também no Brasil. Para Reis (2007), nos anos recentes, o Ministério do Turismo estabeleceu que a primeira vertente a ser trabalhada na área de turismo cultural são as festas tradicionais, como o carnaval, a festa do boi de Parintins, o Círio de Nazaré e as outras manifestações folclóricas nacionais.

Em 2006, o Ministério do Turismo elaborou um documento com orientações básicas sobre esse segmento do turismo. De acordo com esse texto, existe uma cadeia de distribuição e comercialização do Turismo Cultural. E, dentro de “Atrativos e Bens Culturais” que podem ser ofertados aos clientes, existe o segmento “Festas / Celebrações”, onde estaria inserido o

Carnaval. Ou seja, na definição do órgão máximo do Turismo no país, o Carnaval é um “Atrativo Turístico”. A Figura 4 mostra essa cadeia de distribuição elaborada pelo Ministério:

Figura 4: Cadeia de distribuição e comercialização do Turismo Cultural



Fonte: Brasil, Ministério do Turismo, 2006.

Para Coelho Netto (2004), grande parte da contestação ao turismo cultural consiste em sua ocasionalidade. Isso porque a ida a um museu ou evento cultural ocasionalmente, “não configura prática cultural” (COELHO NETTO, 2004, p. 360).

O debate sobre a qual secretaria ou área o carnaval deveria estar subordinado, relembra o debate entre *étnico* e *típico*, realizado por Canclini (1982). Para esse autor, o setor de turismo acaba provocando uma unificação artificial da cultura de um povo ou localidade. Acaba, assim, omitindo as diferenças e contradições existentes. Cria-se o *típico*, resultado da abolição das diferenças e da subordinação a um tipo comum, com traços específicos de cada comunidade.

Giménez (1979) faz outro tipo de análise, também útil. Ao diferenciar as festas camponesas tradicionais das festas urbanas, aponta que, na primeira, predomina a lógica do valor de uso, sendo conseqüentes as festas participativas e não as festas-espetáculo. Já nas festas urbanas predomina a lógica do valor de troca, decorrendo daí a festa-espetáculo, que é “consumida” ao invés de “participada”. Por essa abordagem, pode-se dizer que o carnaval, enquanto festa cultural, estaria mais próximo da lógica do valor de uso. E o carnaval, como atrativo turístico, mais próximo do valor de troca.

Em Santos, no primeiro ano do mandato da Telma (1990), o carnaval era atribuição da Secretaria de Turismo, sendo considerado, portanto, atração turística pela entidade. No entanto, através de pesquisa durante os desfiles, a secretaria constatou não haver nenhum “estrangeiro” que tivesse ido a Santos para acompanhar o Carnaval. Ou seja, o público era local. Reinaldo, o então secretário, destaca ainda que somente os custos para a realização do carnaval consumiam quase que inteiramente o orçamento da pasta. Mesmo assim não era possível diminuir esse gasto. Por ser a primeira vez que o PT administrava a cidade, enfrentava a resistência do “mundo do samba”, politicamente ligado ao PMDB. Reinaldo diz que a relação não era de turismo, nem de política pública, e nem de cultura. Era uma relação promíscua entre os dirigentes de escola de samba e a prefeitura, cujo interesse básico era financeiro. E que não havia nenhuma prestação de contas dos recursos públicos destinados.

Ainda sob o comando do PT, mas agora na gestão de David Capistrano (1993 – 1996), o Carnaval passou a ser atribuição da secretaria de cultura. Essa mudança, segundo Reinaldo, pode ter sido motivada pelo fato de o secretário de cultura na época, Fausto Figueira, ver no carnaval um possível trunfo eleitoral. No entanto, essa mudança parece não ter sido significativa. Para ele, as relações entre as escolas de samba e a prefeitura permanecem não sendo culturais nem turísticas, com muitos outros interesses “não-explicados”.

O ex-Secretário de Cultura da cidade, Reinaldo Martins diz que ainda tem dúvidas sobre a capacidade do carnaval santista atrair turistas, sejam brasileiros ou -menos provável ainda- estrangeiros. Independentemente de o carnaval ser realizado na zona noroeste ou na praia.

Para o atual Secretário de Cultura, Carlos Pinto, o carnaval deve ser gerido pela secretaria de cultura, mesmo que as duas áreas trabalhem conjuntamente. Principalmente porque, em

Santos, as atrações culturais acabam sendo direcionadas também para os turistas. Para Telma, o carnaval é um evento que mistura cultura, turismo e lazer. Segundo Aldinho, o carnaval está na secretaria certa, mas precisa ser administrado com mais profissionalismo. É preciso “levar a sério”. Ele ressalta, entretanto, que “falta um pouco de turismo para o pessoal da cultura”. Mestre Simonal, ao contrário, acha que o Carnaval deveria estar na esfera do turismo. Assim, na sua opinião, haveria uma preocupação maior com o evento, inclusive definindo a localização do sambódromo. Para ele, talvez fosse necessário “um olhar de turismo” também nessa definição, pois dificilmente a zona noroeste seria capaz de atrair turistas.

No Recife, Eduardo Pinheiro destaca que o carnaval e a cultura têm um importante vetor de desenvolvimento econômico. Por isso, segundo ele, a gestão João Paulo tem atuado de forma complementar entre turismo e cultura. Para Antonio Nóbrega, o carnaval é um investimento cultural, por agregar diversas manifestações artísticas no período. É um investimento econômico, por gerar empregos e é também um investimento turístico por trazer uma visibilidade muito grande para o Recife e um grande fluxo de turistas. Ele aponta, no entanto, apenas 4 cidades pernambucanas capazes de atrair turistas durante o Carnaval: Recife, Olinda, Bezerros e Nazaré da Mata.

Apesar da denominação “Carnaval Multicultural”, a Secretaria de Cultura do Recife não menospreza suas potencialidades turísticas. Nos últimos anos, por exemplo, tem vindo constantemente a São Paulo para fazer a festa de lançamento e divulgar o carnaval recifense. Em 2007, no dia 25 de agosto, aconteceu a festa “Carnaval Multicultural do Recife em Brasília”, com o objetivo de atrair turistas do Distrito Federal. E, no dia 28, a mesma festa aconteceu em São Paulo. A aposta da Secretaria, realizando essa festa no segundo semestre do ano, é que os foliões, ao entrar em contato com os diferentes ritmos presentes na capital pernambucana, planejam sua viagem de carnaval para o Recife.

No Rio de Janeiro, o carnaval tem, sem qualquer dúvida, um grande apelo turístico. E por isso é promovido pela RioTur. Mas essa preocupação turística não é nova. De acordo com Moraes (1987), em 1932, a Comissão de Turismo do Rio de Janeiro mandou, através do navio *L'Atlantique*, 500.000 cartazes para fazer propaganda na França do carnaval do ano seguinte, tentando atrair turistas estrangeiros para a festa.

A preocupação com o bem-estar do turista também não é nova. A charge do cartunista Reinaldo, publicada no Jornal O Pasquim em outubro de 1975 (Figura 5) mostra bem isso:

Figura 5: Charge sobre preocupação com turistas



Fonte: O Pasquim, outubro de 1975

No Rio de Janeiro, principalmente em fins de 2007, surgiram reclamações sobre a data do carnaval. Isso porque, em 2008, os festejos aconteceriam logo no início do mês de fevereiro. E essa data seria prejudicial ao setor turístico, uma vez que o fluxo de viajantes diminuiria em virtude das inúmeras despesas oriundas do final e do princípio de ano. Hiram defende a fixação da data do Carnaval no primeiro domingo de março, uma vez que as escolas “perdem” quase um mês, como aconteceu em 2008. Trata-se, segundo ele, de adaptar o carnaval à indústria cultural.

A discussão sobre a data do carnaval tem precedentes históricos. A Intendência Municipal do Rio de Janeiro chegou, inclusive, a tentar remarcar a data do Carnaval carioca, em duas ocasiões. A primeira, em 1892, atendeu aos apelos de artigo de jornal publicado pelo médico Castro Lopes, para quem o carnaval no verão (com altas temperaturas e chuvas violentas) trazia muitas doenças. Sugeriu a alteração para junho, mês de inverno. A segunda ocorreu em 1912 e o motivo alegado foi a morte do Barão do Rio Branco, no início de fevereiro. O governo transferiu a festa para o início de abril. E o povo carioca, como reagiu a isso? Sem problema algum. Brincou o carnaval em fevereiro, normalmente, e ainda ganhou carnavais

extras, em junho de 1892 e em abril de 1912. Ou seja, dois carnavais num ano! (Moraes, 1987)

Em relação à Salvador, Fischer afirma que, desde o final da década de 80 e durante a de 90, a cidade “viveu um processo de transformação da cultura em mercadoria, que surgiu na música afro-baiana, que, por seu lado, começou a encontrar eco no carnaval” (FISCHER, 1997, p. 259). E que, depois disso, passou a ter importância econômica fundamental, pela geração de empregos, renda e afirmação cultural.

Barbalho (2004) diz que o Turismo sempre teve uma importância maior na Bahia do que os aspectos culturais. Nesse artigo há, inclusive, um capítulo denominado “Bahia: cultura para gringo ver”. Para o autor, ao ser criada em 1995, a Secretaria de Cultura e Turismo do Estado (SCT), o segmento de turismo e lazer teve hegemonia sobre o segmento de cultura e memória. Argumenta dizendo que o primeiro Secretário, Paulo Gaudenzi, veio da Bahiatur, empresa governamental de apoio ao turismo. E aponta: “A Bahia (sua gente, sua cultura, sua natureza) é apresentada dessa forma como um produto, e dos melhores, no mercado do turismo globalizado” (BARBALHO, 2004, p. 160).

Mas o modelo de Salvador parece ter sofrido um declínio nos dois últimos anos. Analisando o Relatório de Indicadores, divulgado pela Emtursa, observa-se uma redução no número total de turistas que chegaram a Salvador através do aeroporto Internacional, entre 2006 e 2007. Nos desembarques domésticos a queda foi de 42,3% e, nos internacionais, de 81%, conforme mostra a Tabela 4:

Tabela 4: Salvador: Total de Desembarques no Carnaval

Desembarque	2006	2007	2006/2007
Doméstico	360.307	207.821	-42,3%
Internacional	96.401	18.362	-81,0%
Total	456.708	226.183	-50,5%

Fonte: EMTURSA

Nota: dados trabalhados pelo autor

Outros dados, como a não-ocupação plena da rede hoteleira, e o fato dos abadás não serem mais tão disputados, parecem também indicar que a sustentabilidade desse modelo de organização de Salvador pode estar em xeque. Além da crescente violência, que tem sido cada vez mais noticiada.

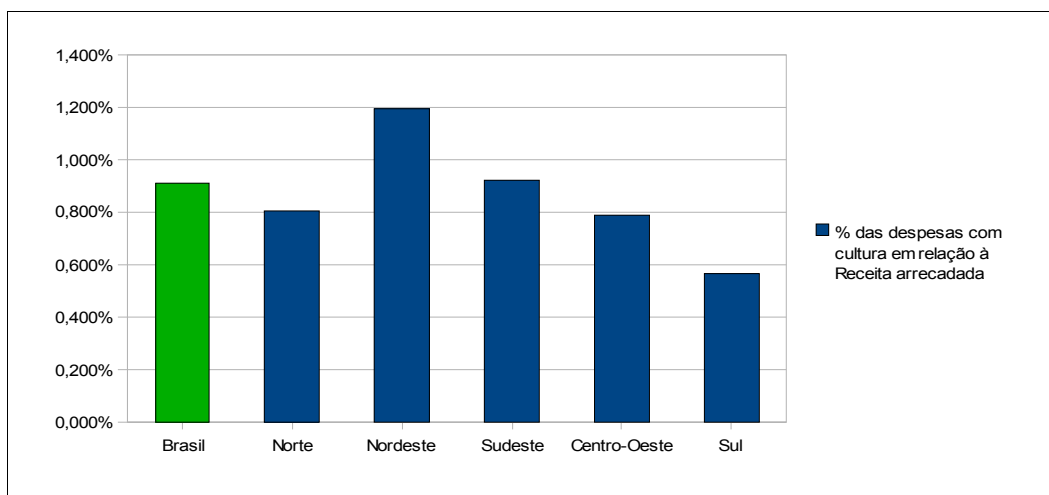
Como a intenção desta pesquisa é analisar o carnaval enquanto manifestação cultural tentaremos, agora, investigar mais detalhadamente as informações a respeito das políticas culturais nesses municípios. De acordo com as informações disponibilizadas pela Pesquisa de Informações Básicas Municipais, intitulada “Perfil dos municípios brasileiros – Cultura”, divulgada em 2007, foi possível realizar uma série de comparações entre os quatro municípios. O IBGE ao realizar essa pesquisa, focou nas políticas públicas municipais de cultura, já que as prefeituras vêm desempenhando um papel de destaque crescente nessa área.

O questionário inquiriu acerca dos dados relativos ao órgão gestor de cultura nos municípios; condições de infra-estrutura utilizadas para o cumprimento desta função; características dos recursos humanos da cultura na prefeitura; instrumentos de gestão utilizados; legislação específica; existência e características do Fundo Municipal de Cultura; recursos financeiros; existência de Fundação Municipal de Cultura; ações, projetos e atividades desenvolvidas; atividades artísticas e artesanais, nas suas mais diversas manifestações (apoiadas ou não pelo poder local); assim como levantamento dos meios de comunicação e equipamentos culturais. (IBGE, 2007, Introdução)

Analisando a questão dos recursos financeiros disponíveis para a área da cultura, e considerando o total da receita arrecada pelos municípios e o total de despesas realizadas na Função Cultura, é possível calcular o quanto que a Cultura representa percentualmente da Receita. No Gráfico 3 percebe-se a grande heterogeneidade entre as cinco regiões brasileiras. Considerando o total dos municípios brasileiros, tem-se um percentual de 0,911%. A região Nordeste é a que possui o maior percentual, com 1,195%, e a região Sul conta com apenas 0,568%.

Analisando apenas esse dado, não é possível isolar o carnaval dentro dessas despesas. No entanto, é interessante notar que as duas regiões com o maior percentual são aquelas que, justamente, tem os carnavais mais fortes: a Região Nordeste (que inclui as festas baianas e pernambucanas, principalmente) e a Sudeste (com o carnaval carioca e paulista).

Gráfico 3: Percentual das despesas com cultura por Região



Fonte: Elaboração Própria

Os dados da Tabela 5 indicam que, dentre as quatro cidades, a que possui o maior volume de despesas com a área é o Rio de Janeiro, seguida por Recife e Santos. Salvador, apesar de possuir uma receita próxima da do Recife, e muito maior do que a de Santos, gasta com cultura 11 vezes menos do que a capital pernambucana e quase três vezes menos do que a cidade paulista.

Tabela 5: Dados absolutos de população, receita e despesa com cultura

Nome do município	População estimada em 2006	Total da receita arrecadada do município	Total da despesa realizada da Função Cultura
Recife	1.515.052	R\$ 1.453.416.656,91	R\$ 33.475.197,43
Rio de Janeiro	6.136.652	R\$ 7.811.185.897,43	R\$ 89.231.035,98
Salvador	2.711.372	R\$ 1.445.211.981,70	R\$ 2.949.205,79
Santos	418.375	R\$ 682.594.163,88	R\$ 8.779.455,38

Fonte: IBGE, Perfil dos Municípios Brasileiros Cultura - 2006

Para realizar comparações mais detalhadas, o ideal é analisar essas despesas proporcionalmente, e não apenas em termos absolutos. Na Tabela 6 tem-se o percentual do que é gasto com a Função Cultura em relação ao valor total arrecadado pelas Prefeituras. Percebe-se claramente que Recife é a cidade que mais gasta, percentualmente. Santos e Recife

possuem percentuais próximos. No entanto, o percentual de Salvador é realmente pequeno, reforçando a idéia de que, na cidade baiana, a cultura tem sido promovida muito mais de forma privatizada ao invés de fomentada diretamente pelo poder público municipal.

Tabela 6: Percentual de Cultura e dados per capita

Nome do município	% de Cultura na Receita arrecadada	Receita arrecadada per capita	Despesas com Cultura per capita
Recife	2,30%	R\$ 959,32	R\$ 22,10
Santos	1,29%	R\$ 1.631,54	R\$ 20,98
Rio de Janeiro	1,14%	R\$ 1.272,87	R\$ 14,54
Salvador	0,20%	R\$ 533,02	R\$ 1,09

Fonte: IBGE, Perfil dos Municípios Brasileiros Cultura – 2006

Nota: dados trabalhados pelo autor

Reinaldo Martins justifica dizendo que o investimento em cultura, em Santos, é grande por não existir financiamento privado. Com isso, tudo depende da prefeitura, e os grupos culturais, conseqüentemente, sempre precisam recorrer ao poder público. Novamente, trazendo a análise para os festejos de Momo, o fato do carnaval de Salvador estar alocado fora da estrutura da Secretaria de Cultura pode ter sido o responsável pelo baixo percentual.

Como a cultura não se faz apenas com recursos financeiros, mas também com uma estrutura de pessoal técnico especializado, capaz de formular e implementar as políticas culturais do município, é importante observar a composição do quadro de pessoal dessas secretarias. A Tabela 7 retrata o número total de funcionários alocados na área de cultura e também uma divisão de acordo com o vínculo empregatício de cada funcionário.

Recife, por exemplo, além de ter o maior número de pessoas trabalhando na área (699 funcionários), é o município que possui também mais Estatutários, o que garante certa estabilidade na equipe formuladora e implementadora das políticas culturais. Profissionais com este vínculo empregatício correspondem, em termos percentuais, a 65% do total de funcionários. Por outro lado, em Salvador, apenas 77 pessoas trabalham na área de cultura, sendo que apenas 58% são Estatutários.

Tabela 7: Número de funcionários da área de cultura, de acordo com o vínculo empregatício

Nome do município	Estatutários	Celetistas	Somente Comissionados	Estagiários	Sem vínculo permanente	Total do Pessoal Ocupado
Recife	455	0	133	45	66	699
Santos	180	91	10	3	0	284
Rio de Janeiro	276	79	28	0	3	386
Salvador	45	21	11	0	0	77

Fonte: IBGE, Perfil dos Municípios Brasileiros Cultura - 2006

Novamente, optou-se por analisar essa relação de forma percentual e per capita. Observando os recursos gastos e dividindo esse total pelo número de funcionários que trabalham na área, tem-se que o Rio de Janeiro é o município onde os funcionários administram o maior montante.

Para medir o nível de atividade artística de uma cidade, Heilbrun & Gray (2001) criaram um indicador denominado “densidade de artistas”, que corresponde ao número de artistas para cada 10.000 habitantes da cidade. Adaptando esse conceito, buscou-se calcular a “densidade dos gestores públicos de cultura”, através do número de funcionários alocados na área, para cada 10.000 habitantes. Os dados estão na Tabela 8.

Tabela 8: Recursos da cultura por funcionário e funcionários per capita

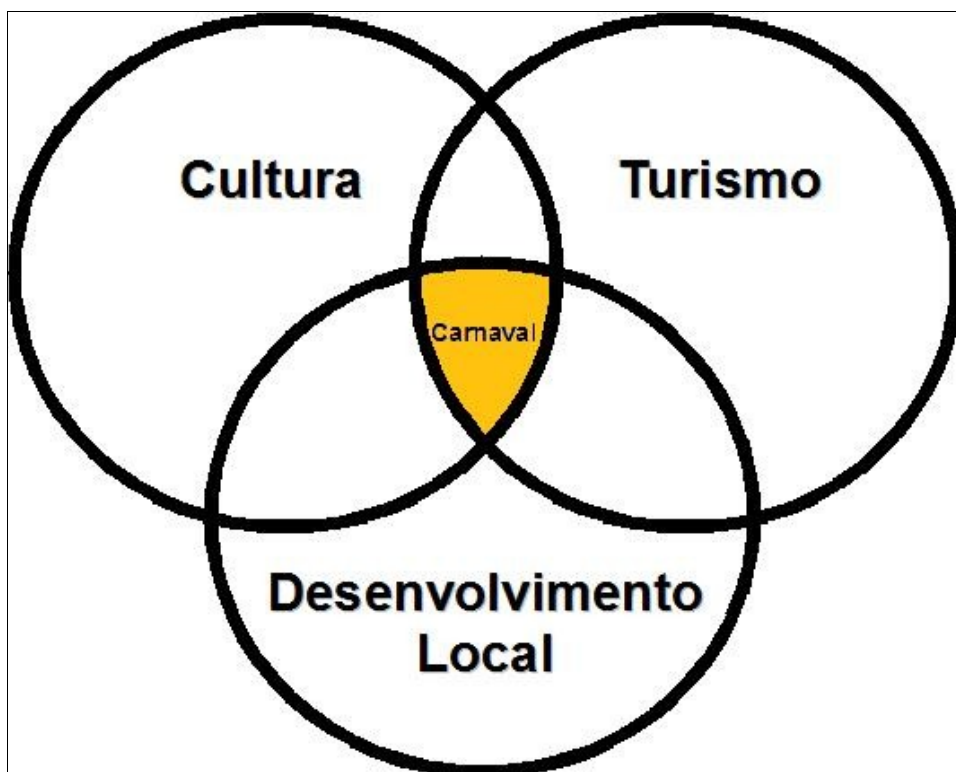
Nome do município	Recursos da cultura para cada funcionário da área	Funcionários da cultura (para cada 10.000 habitantes)
Rio de Janeiro	R\$ 231.168,49	0,63
Recife	R\$ 47.890,13	4,61
Salvador	R\$ 38.301,37	0,28
Santos	R\$ 30.913,58	6,79

Fonte: IBGE, Perfil dos Municípios Brasileiros Cultura – 2006

Nota: dados trabalhados pelo autor

Os dados apresentados nesse capítulo, demonstram que há uma variedade muito grande entre os quatro municípios. O mesmo deve ocorrer, em relação à área de turismo, embora medir isso não seja o objetivo desse trabalho. Retomando à análise do carnaval, é possível afirmar que a festa encontra-se em uma “condição de fronteira”, entre as áreas de cultura e turismo, e também de desenvolvimento local, conforme mostra a Figura 6:

Figura 6: Relação entre Carnaval, Cultura, Turismo e Desenvolvimento Local



Fonte: Elaboração Própria

No próximo capítulo serão analisados alguns dados econômicos relativos ao carnaval, visando mostrar sua relação com o desenvolvimento local.

5. CARNAVAL E DESENVOLVIMENTO LOCAL

O carnaval chama a atenção em diversos aspectos. Sem dúvida é uma excelente oportunidade de resgatar tradições, preservar a cultura local e reafirmar os estreitos laços de amizade entre as comunidades que participam do evento. Mas é também uma excelente oportunidade de geração de trabalho e renda. Essa oportunidade, vista pelos governos, e também pela população, não é nova. Ferreira (2004) cita uma publicação num jornal da época, que mostra o carnaval já considerado um bom negócio, em 1848:

Além do comércio organizado, o cidadão comum também se aproveitava da folia para aumentar seus rendimentos, e novos modos de lucrar com a festa não paravam de surgir, como o de um certo proprietário de imóvel no Rio de Janeiro que oferecia 'quartos decentes para os máscaras se vestirem, ficando-se responsável pelos objetos que os mesmos deixarem depositados' (Jornal do Commercio, de 4 de março de 1848). (FERREIRA, 2004, p.116).

Até mesmo o lança-perfume trazia muitos lucros ao carnaval. Em 1911, o povo consumiu mais de 5.000 contos em lança-perfume. O preferido era produzido pela empresa suíça Rodo que, nesse mesmo ano, recebeu uma encomenda de 300 libras do produto. A compra foi considerada tão extraordinária que um representante da Rodo foi enviado ao Brasil, para assistir ao carnaval (Moraes, 1987). É a prova de que não eram apenas as grandes empresas nacionais que se beneficiavam do carnaval. Até as estrangeiras se aproveitavam da festa!

Nota-se, assim, que o comércio informal é, historicamente, parte das comemorações carnavalescas. No entanto, as referências às potencialidades econômica do carnaval estão sempre diretamente relacionadas ao imenso fluxo de turistas, às imagens dos grandes hotéis, das companhias aéreas e dos restaurantes. É raro ler ou ouvir comentários sobre os trabalhadores informais e famílias que aproveitam o evento para aumentar a renda de uma localidade. E o poder público, em geral, também parece pouco disposto a tratar do tema com a relevância que merece.

Urbano et al (1987) ressaltam as oportunidades de geração de trabalho e renda, e de ampliação dos lucros das empresas:

Por detrás de todo o espetáculo há uma engrenagem de caráter industrial. Quanto ao material utilizado e a confecção das fantasias e objetos de adorno, sua necessidade favorece um mercado próprio de compra e venda. Neste sentido, observamos, por um lado, a possibilidade de empregar a mão-de-obra especializada, como costureira, bordadeira, chapeleira, marceneiro e outros, ampliando o

mercado de trabalho, por outro lado, percebemos o lucro e as vantagens por parte das empresas. Mas o caráter industrial não cessa aí. A presença da Escola na passarela é motivo de “especulação” pelos diferentes meios de comunicação. (URBANO et al, 1987, p. 88)

Para Eduardo Pinheiro, no Recife, a atuação da prefeitura através de ações de fortalecimento e também de descentralização do carnaval traz impactos econômicos importantes. Mas destaca que a grande importância da festa está na preservação dos valores culturais da cidade, na consolidação da identidade e na ampliação da auto-estima.

Para Frey (2003), o poder público deve subsidiar as artes em geral, uma vez que produzem externalidades positivas. Essas externalidades também poderiam ser chamadas de “benefícios aos não-usuários”, porque atingem não apenas as pessoas que estão diretamente consumindo a atividade cultural, mas também toda a sociedade. Ele aponta três externalidades. A primeira é o “valor de existência”, isto é, a pessoa se beneficia das artes, mesmo que não frequente atividades artísticas. A segunda é o “valor de opção”, ou seja, a pessoa se beneficia por ter a opção de participar das atividades. E a terceira é o “valor do legado”, o benefício que a cultura deixa para as futuras gerações, mesmo que o indivíduo não esteja participando das atividades no momento. Trazendo as definições de Frey para o Brasil, e mais especificamente para o carnaval, pode-se avaliar que, ao investir na festa, os governos também propiciam a criação dessas mesmas externalidades positivas.

Conforme mencionado na Introdução desta Dissertação, a cultura tem recebido um olhar diferente nos últimos anos. Além dos aspectos simbólicos, questões culturais passaram a ser tratadas através do viés do desenvolvimento econômico. Em todo o mundo, esforços e recursos têm sido dispendidos em tentativas de mapear os impactos econômicos da cultura, ou a chamada Economia da Cultura. Embora a Unesco tenha tido papel bastante ativo nessa discussão, muitos governos locais e nacionais também têm trabalhado na questão. Lima (2007) cita que o Reino Unido, em 1998, elaborou um Documento de Mapeamento das Indústrias Criativas, numa iniciativa do Department for Culture, Media and Sport, e que esse documento teve um caráter inovador. Outras iniciativas também estão sendo desenvolvidas em diversos países desenvolvidos.

Na América Latina, uma iniciativa tem chamado bastante a atenção. O Convenio Andrés Bello é uma missão conjunta de objetivos educacionais, científicos, tecnológicos e culturais

entre Bolívia, Colômbia, Chile, Cuba, Equador, México, Panamá, Paraguai, Peru e Venezuela, contando ainda com o apoio da Espanha. Na área de Economia da Cultura, esse convênio tem trabalhado na construção de indicadores econômicos relacionados com a cultura. Também estão sendo produzidos e disponibilizados vários estudos e publicações para cada um dos países.

No Brasil, esses estudos ainda são raros. No entanto, nos últimos anos é possível perceber um esforço do Ministério da Cultura em firmar convênios com instituições como o IBGE, para que sejam apurados e disponibilizados dados econômicos oriundos de atividades artísticas e culturais. Se existe essa dificuldade em termos da cultura em geral, a situação é ainda mais grave em relação ao carnaval. A partir deste ponto, serão analisados os dados quantitativos referentes ao que se pode chamar de Economia do Carnaval, como sub-produto da Economia da Cultura.

É interessante ressaltar, no entanto, que mesmo investigando três grandes cidades, não há homogeneidade nas informações disponíveis. Através dos sites oficiais dos governos municipais, as informações são transmitidas de forma bastante superficial, impedindo uma análise mais detalhada sobre os números. Por isso, torna-se necessário o estabelecimento do contato direto com prefeituras e secretarias municipais, de forma a obter os dados brutos das pesquisas, e assim chegar a algumas conclusões. Para ilustrar isso, o Quadro 3 apresenta a relação de informações disponíveis para cada uma das cidades.

Quadro 3: Relação de informações disponíveis por cidade

Indicador	Recife	Rio de Janeiro	Salvador
Arrecadação – Cota-parte ICMS	X		
Arrecadação – ISS	X		
Fluxo de Turistas	X	X	X
Investimento – Patrocinadores	X		X
Investimento – Prefeitura		X	
Ocupação Hoteleira		X	
Postos de Trabalho	X		X
Relação de Patrocinadores	X		X
Renda dos Ambulantes	X		
Renda Gerada para a cidade			X

Fonte: Elaboração Própria

Importa deixar claro que algumas dessas informações não estão disponíveis com periodicidade anual, impedindo análise de evolução dos indicadores. Além disso, alguns dos dados foram calculados em alguns anos, mas não houve continuidade.

5.1. TRABALHO E RENDA

É muito comum, quando se trata do carnaval, encontrar informações a respeito da geração de postos de trabalho e também do acréscimo de renda que a festa traz para as famílias, e mesmo para toda a cidade. Em pesquisa realizada em 2006, a prefeitura do Recife inquiriu empreendedores populares que comercializavam produtos sobre o principal motivo que os levou a esse trabalho. Os resultados estão na Tabela 9:

Tabela 9: Recife – Importância da participação no carnaval – 2006

Resposta	Qtd	%
Oportunidade de trabalho e de renda	62	70,45%
Desenvolvimento da Economia Solidária	9	10,23%
Permite a interação com outros setores da sociedade	7	7,95%
Reforça as relações solidárias	6	6,82%
Valorização da cultura regional	3	3,41%
Ganho de espaço político	1	1,14%
TOTAL	88	100,00%

Fonte: Prefeitura do Recife, 2006

De acordo com essa mesma pesquisa e a realizada no ano seguinte, com o mesmo público, observou-se que a maior parte dos postos de trabalho é ocupada por mulheres. No entanto, de 2006 para 2007 esse percentual caiu de 58,0 para 52,9%. É interessante notar que essa queda acontece em termos percentuais e também, em números absolutos. Esse decréscimo nas ocupações femininas levou à queda no total de ocupações geradas. A Tabela 10 mostra o número total de pessoas ocupadas:

Tabela 10: Recife – Número de Ocupações Geradas por Sexo e Ano

Sexo	2006		2007	
	Postos	%	Postos	%
Feminino	425	58,0%	359	52,9%
Masculino	307	42,0%	319	47,1%
TOTAL	732	100,0%	678	100,0%

Fonte: Prefeitura do Recife

Nota: dados trabalhados pelo autor

Pelas informações do Sistema Público de Emprego e Renda (SPER) do Recife, também é possível verificar outros impactos do carnaval no aumento temporário do número de vagas. E parte desse contingente de pessoas colocadas, conforme mostra a Tabela 11, refere-se a postos de trabalho gerados e também os específicos, para trabalhar durante a realização do Galo da Madrugada.

Tabela 11: Recife – Trabalhos recrutados no SPER

Ano	Inscritos	Colocados	Galo da Madrugada
2004	7061	621	51,2%
2005	4881	621	27,5%
2007	7040	460	46,1%

Fonte: Prefeitura do Recife

Nota: dados trabalhados pelo autor

Em 2006, de acordo com a pesquisa realizada com os empreendedores populares, a PCR calculou que o valor estimado circulante nas barracas, durante o carnaval, foi de R\$ 770.400,00, sendo a média de circulação de R\$ 7.200,00. Esse dado, no entanto, não permite análises mais profundas, uma vez que não calculou o total de despesas dos comerciantes. Em 2007 esse cálculo foi melhor realizado e, portanto, tornou-se possível conhecer o lucro obtido, e não apenas o faturamento. Neste ano havia 85 barracas de alimentação, 27 dogueiros, 11 artesãos e uma prestadora de serviços de customização. Os dados da Tabela 12 mostram que esse lucro variou bastante, de acordo com o tipo de comércio/serviço e também da localização do estabelecimento:

Tabela 12: Recife – Lucro Médio dos empreendimentos de acordo com os pólos

Polos		Receita (R\$)	Despesa (R\$)	Lucro médio por empreendimento (R\$)
Das Fantásias (Arsenal)	42 Bar	287.638,00	184.058,00	2.466,19
	05 Dog	11.437,00	10.953,68	96,66
Mangue (Cais da Alfândega)	10 Bar	31.533,15	18.988,42	1.254,47
	02 Dog	5.400,00	5.656,00	-128,00
Multicultural (Marco Zero)	33 Bar	149.724,00	92.168,00	1.744,12
	20 Dog	87.363,00	71.704,00	782,95
	11 Art	17.359,00	11.912,50	143,46
	01 Cust	2.451,00	1.470,00	981,00
Total		592.905,15	396.870,60	1.580,93

Fonte: Prefeitura do Recife, 2007.

Com os dados do lucro obtido e com os do número de pessoas que trabalharam nos estabelecimentos, foi possível calcular um lucro de R\$ 289,14 per capita. Como são cinco os dias de festa, tem-se que essas pessoas tiveram um lucro de R\$ 57,83 por dia de trabalho.

Ainda na questão da geração de renda, mas agora analisando os dados do carnaval de Salvador de 2003, observa-se que a festa gerou R\$ 821.465.648,00. Essa renda, entretanto, não pode ser considerada homogênea. A Tabela 13 mostra diversos gêneros de atividades e a renda obtida por cada um deles, no carnaval de 2003.

Em artigo bastante crítico, Spinola et al (2004) analisaram esses dados e concluíram que o grupo de organizações privadas (Empresas carnavalescas, Empresas de transporte, Indústria Fonográfica, Mídia e Indústria de bebidas) ficam com 84,08% de toda a renda gerada. Já os setores de médio e pequeno porte como restaurantes, bares e lanchonetes ficam com 6,4%. Às profissões relacionadas com a população de baixa renda, como ambulantes, barraqueiros, baianas de acarajé, cordeiros, seguranças, recepcionistas, garçons e pessoal de limpeza correspondem apenas 6,19% de toda a renda gerada pela festa.

Tabela 13: Salvador – Geração de renda no carnaval de 2003

Gênero de Atividade	Valor Auferido em R\$
Ambulantes, barraqueiros, baianas de acarajé	33.260.000,00
Cordeiros, seguranças, recepcionistas, garçons, pessoal de limpeza	17.600.000,00
Indústria de confecções	2.397.769,00
Indústria de bebidas	62.900.000,00
Empresas de transporte	200.401.949,00
Mídia	45.000.000,00
Indústria fonográfica	91.300.000,00
Empresas carnavalescas	290.979.930,00
Indústria hoteleira	15.600.000,00
Restaurantes, bares e lanchonetes	52.600.000,00
Serviços de táxis	2.300.000,00
Locação de veículos	2.246.000,00
Estacionamentos	1.100.000,00
Reciclagem de latas de cerveja	1.280.000,00
Aluguel de imóveis	2.500.000,00
Total	821.465.648,00

Fonte: Emtursa

Para os autores, isso indica uma concentração de renda muito grande. Seria necessária a adoção de alternativas que permitissem a subsistência dessa população mais pobre, através do carnaval. E afirmam

Como demonstram as estatísticas oficiais, o carnaval baiano transforma-se cada vez mais num mega-empreendimento capitalista, onde as chances de geração de micros e pequenos negócios estão sendo gradativamente eliminadas pela maior capacidade de articulação e competitividade de diversos grupos de interesse internos e externos à festa. (SPINOLA ET AL, 2004, p. 69)

Analisando dados referentes a 2006 e 2007, ainda no carnaval de Salvador, tem-se um contingente bastante elevado de postos de trabalho oriundos de atividades relacionadas à festa. Comparativamente, a Tabela 14 mostra que em 2007 houve um crescimento de 3,4% em relação ao ano anterior, representando um aumento de mais de 5 mil pessoas contratadas para atuar em atividades operacionais.

Tabela 14: Salvador – Pessoal Operacional

Órgão/Empresa	2006	2007
Artistas	11.750	11.750
Pessoal e técnicos de iluminação	3.125	3.125
Técnicos de Som	1.838	1.838
Cordeiros	86.250	90.000
Segurança de Blocos	18.125	18.125
Seguranças e pessoal de limpeza em camarotes	5.000	5.000
Recepcionistas e garçons em camarotes	3.125	3.125
Motoristas	625	625
Guardadores	1.063	1.063
Ambulantes licenciados pela SESP	3.610	3.360
Ambulantes não licenciados	21.390	25.000
Pessoal de montadoras	1.750	1.750
Pessoal de decoração	850	850
Pessoal de confecções e brindes	2.500	2.500
Pessoal comercialização alimentos e bebidas em blocos	1.113	1.113
Pessoal contratado por hotéis	2.188	889
Corretores de imóveis para aluguel	500	500
Credenciados de imprensa	2.531	2.442
Sinalização, pesquisa e serviços gerais	1.688	1.688
Total	169.021	174.743

Fonte: Emtursa

Nota: dados trabalhados pelo autor

Os dados apresentados mostram que, em 2007, 52% desses empregos referiam-se aos Cordeiros. São os profissionais responsáveis por segurar a corda que separa os foliões com abadás dos chamados “foliões pipoca”. Por serem funcionários terceirizados de empresas contratadas para garantir a segurança dos blocos, as obrigações trabalhista dos responsáveis pelos trios elétricos é reduzida. Um reportagem do Jornal A Tarde, de 08 de fevereiro de 2006, mostra que, em 2005, cada cordeiro recebia R\$ 10,84 por dia. Em 2006 a diária subiu para R\$ 14,00. Grandes blocos de trio chegam a ter até 1.000 cordeiros, que trabalham seguidamente por quase oito horas. Mas a baixa remuneração é apenas uma das facetas da exploração: além de não poderem usar o sanitário dos carros de apoio dos blocos, a alimentação fornecida consiste em apenas “dois pacotes de biscoito recheado com seis unidades cada, um refrigerante e duas garrafas de água mineral de 500ml cada” (Jornal A Tarde, 08/02/2006).

Em 2007, com a ajuda da Diretoria Regional do Trabalho (DRT/BA), houve um aumento no valor da diária dos cordeiros, passando para R\$ 18,00. Mesmo com esse aumento de 28,5% em relação à 2006, a remuneração desses trabalhadores tem o valor irrisório de R\$ 2,25 por hora de trabalho.

O trabalho dos cordeiros está relacionado com o que Dejours (2007) chama de aceitação do “trabalho sujo”, também denominado por ele de “mal”. Afirma: “O mal, no âmbito deste estudo, é a tolerância à mentira, sua não-denúncia e, além disso, a cooperação em sua produção e difusão. O mal é também a tolerância, a não-denúncia e a participação em se tratando da injustiça e do sofrimento infligidos a outrem”. (DEJOURS, 2007, p. 76). No que se refere ao trabalho dos cordeiros, é justamente o que a prefeitura e demais órgãos públicos vêm fazendo, ou seja, aceitando o “trabalho sujo”, sem as mínimas condições aceitáveis.

5.2. OS PATROCINADORES

Para Farias (2003), empresas como a Brahma participam há muito tempo de festas e programas ligados ao Carnaval. Segundo o autor, as marcas estavam presentes nas emissoras de rádio, promovendo a sustentação publicitária de programa de auditório, onde era constante a presença da música de carnaval, desde a década de 30 (FARIAS, 2003, p. 191). Outro exemplo vem de Salvador, onde começou o patrocínio das grandes empresas produtoras de bebidas. Patrocinar o recém-criado trio elétrico de Dodô e Osmar foi a estratégia utilizada pela empresa Fratelli Vita, para obter alto retorno financeiro. E, em 1953, desfilou no carnaval soteropolitano o Trio Fratelli Vita (Menezes, 1994)

Até hoje as grandes empresas produtoras de bebidas figuram entre os maiores patrocinadores dos carnavais. Mas as formas de patrocínio diferem em cada uma delas. Em 2007 Salvador mudou a forma de comercialização das cotas do carnaval. Abriu-se licitação para agências de comunicação realizarem a comercialização das cotas. Foram disponibilizadas 16 cotas, sendo 01 master, 03 Circuito Osmar, 03 Circuito Dodô, 04 Destaque Osmar, 04 Destaque Dodô e 01

Circuito Batatinha. Em 2007 foram negociadas uma cota master, quatro cotas de circuito e três cotas destaque, perfazendo um valor total de R\$ 7.654.000,00¹³, conforme a Tabela 15:

Tabela 15: Salvador – Relação de Patrocinadores em 2007

Patrocinador	Valor da Cota (em R\$)
Nova Schin	1.600.000,00
Coca-Cola (Circuito Dodô e Destaque Osmar)	990.000,00
Insinuante e Vivo (Destaque Dodô)	224.000,00
Bradesco (Circuito Osmar)	600.000,00
Bom Preço (Destaque Osmar)	190.000,00
Hiper Bom Preço (Circuito Batatinha)	50.000,00
Smirnoff Ice	91.000,00
Convênio Bahiatursa	4.000.000,00
TOTAL	6.454.000,00

Fonte: Emtursa

Segundo Reginaldo Santos, esse valor cobre parte das despesas da prefeitura na montagem da festa e com a estrutura, além do subsídio dado aos blocos. A prefeitura de Salvador faz a comercialização por meio de Marketing Direto. Ao ser questionado sobre esse valor ser captado via Lei Rouanet, responde: “Não, isso é um negócio. Negócio de publicidade. É cota de publicidade e não projeto de incentivo”. Cada bloco, para desfilar, procura sua própria forma de financiamento.

No Recife a prefeitura capta recursos de maneiras diversas, dependendo do patrocinador. A Tabela 16 mostra como o patrocínio via Lei Rouanet é o mais importante, com 53,9% dos recursos. No período entre 2003 e 2007, houve aumento de 107,1% no total arrecadado, uma vez que o total patrocinado passou de R\$ 1,975 milhão para R\$ 4,09 milhões. De acordo com os dados deste Tabela 16, é possível perceber que em 2007 houve um grande acréscimo na captação de recursos via Lei Rouanet, quando comparado com 2006. Por outro lado, houve um decréscimo considerável, nos investimentos realizados diretamente pela área de Marketing das empresas, representando uma queda de 71,2%.

¹³ O valor do patrocínio da Petrobras (R\$ 1,2 milhão), foi para entidades negras, não compondo a arrecadação da Emtursa.

Tabela 16: Recife – Forma de Patrocínio e total recebido por ano (em R\$)

Ano	LEI ROUANET	MKT. DIRETO	CONVÊNIO	TOTAL
2003	1.175.000,00	350.000,00	450.000,00	1.975.000,00
2004	1.282.000,00	1.480.000,00	300.000,00	3.062.000,00
2005	610.000,00	1.850.000,00	900.000,00	3.360.000,00
2006	2.820.000,00	1.630.000,00	250.000,00	4.700.000,00
2007	3.380.000,00	470.000,00	240.000,00	4.090.000,00
TOTAL	9.267.000,00	5.780.000,00	2.140.000,00	17.187.000,00

Fonte: Prefeitura da Cidade do Recife

Nota: dados trabalhados pelo autor

Considerando a relação total de empresas patrocinadoras no período compreendido entre 2003 e 2007, tem-se que a Ambev, com o segmento cerveja, foi a empresa que mais investiu. Observando os dados, nota-se que as empresas estatais foram responsáveis por 46,5% do total. A Tabela 17 traz todas as informações sobre o total dos valores aportados:

Tabela 17: Recife - Relação das Empresas Patrocinadoras no período 2003 – 2007

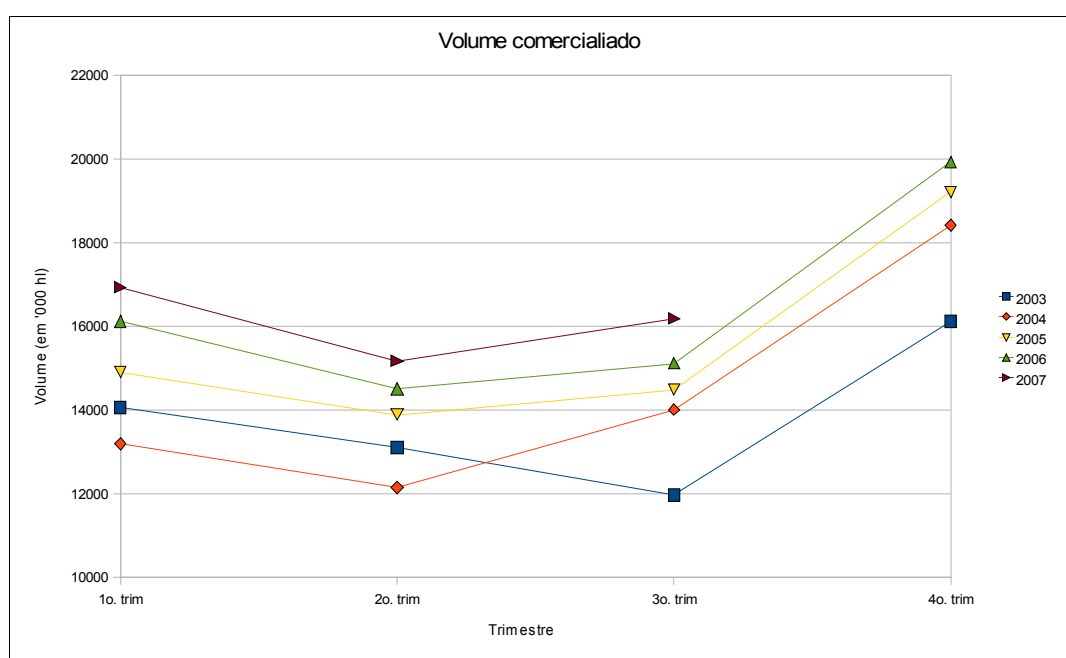
Empresa	Total Patrocinado (em R\$)
Ambev – Cerveja	3.040.000,00
Telemar Norte Leste S/A - Oi Futura	2.500.000,00
Companhia Hidro Elétrica do São Francisco – Chesf	2.150.000,00
Caixa Economica Federal	1.990.000,00
Governo do Estado	1.690.000,00
Ministério da Saúde	1.100.000,00
Centrais Elétricas Brasileiras S/A – Eletrobrás	720.000,00
Souza Cruz	625.000,00
Renner	500.000,00
Elma Chips – Pepsico	370.000,00
Empresa Brasileira de Infra-Estrutura Aerop-Infraero	350.000,00
TNL Contax	350.000,00
Bompreço (Wal Mart)	332.000,00
BSE S/A	300.000,00
Ambev – Refrigerante	250.000,00
Outras	920.000,00
Total	17.187.000,00

Fonte: Prefeitura da Cidade do Recife

Nota: dados trabalhados pelo autor

Por sua representatividade enquanto patrocinadora, o caso Ambev será analisado mais profundamente. Observando o comportamento do indicador “Volume comercializado”, verifica-se certa sazonalidade, explicável pelo aumento do consumo de cerveja no início do verão (4o. Trimestre), e permanecendo alto durante toda a estação. O carnaval (1o. Trimestre) também parece ser um importante contribuinte para o desempenho da empresa, já que, nessa época, o consumo é bastante elevado. O Gráfico 4 mostra o comportamento desse indicador. É interessante observar que, desde 2004, o volume comercializado apresenta aumentos anuais sucessivos:

Gráfico 4: AMBEV – Volume comercializado



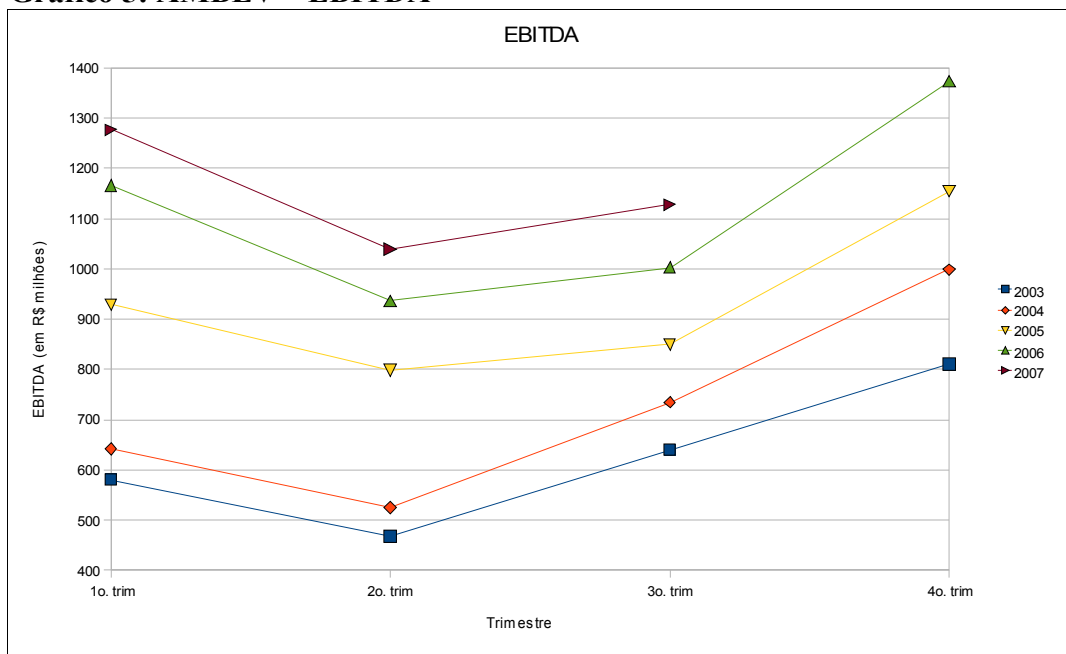
Fonte: Elaboração Própria

Mas, para medir o desempenho financeiro e, portanto, os ganhos da Ambev nos últimos anos, é necessário observar outro indicador. Optou-se pelo EBITDA (*Earnings before interest, taxes, depreciation and amortization*), que, por não considerar os ganhos financeiros da empresa, torna-se um importante indicador do lucro exclusivo do negócio. O Gráfico 5 mostra também certa sazonalidade, de acordo com os trimestres.

Novamente, o verão e o carnaval representam momentos de intensa lucratividade da empresa. Aliás, essa lucratividade vem crescendo ininterruptamente, desde 2003. A comparação entre os primeiros trimestres de 2003 e 2007, há um aumento de 119,9%. Isso significa que nos

últimos cinco anos, o EBITDA trimestral – considerando apenas o primeiro trimestre – passou de R\$ 580 milhões para R\$ 1,276 bilhão.

Gráfico 5: AMBEV – EBITDA



Fonte: Elaboração Própria

Esse crescimento no período carnavalesco apóia-se em algumas estratégias, nos locais onde a empresa é a patrocinadora da festa. Na pesquisa realizada pela prefeitura do Recife junto aos comerciantes cadastrados, consta um rol de problemas existentes entre os trabalhadores e a empresa:

Vários comerciantes queixaram-se da AMBEV, pois, segundo eles, os preços praticados por esta firma foi maior que o encontrado nos distribuidores e supermercados para os mesmos produtos. Além disso, faltava mercadoria. Isto obrigava os comerciantes a procurarem depósitos mais distantes, o que resultava no atraso quanto ao horário do bloqueio. Vários barraqueiros afirmaram terem sido maltratados pelos responsáveis pelo depósito da AMBEV quando foram fazer queixas das faltas dos produtos. (PREFEITURA DA CIDADE DO RECIFE, 2006, p. 6-7)

A análise dos resultados da Ambev parece evidenciar a distorção provocada pela Lei Rouanet. Pouco mais de 3 milhões de reais foram investidos pela Ambev, através do seu segmento Cervejas. Desse total, R\$ 1,74 milhão (57%) foram patrocinados através da Lei Rouanet. Isso significa que, ao patrocinar a festa, a empresa obtém benefícios fiscais, por um lado. E, por outro, tem também um excelente nível de vendas, já que os comerciantes ficam obrigados a comprar apenas produtos da empresa e nem sempre em condições favoráveis ou justas. Ou

seja, a Ambev ganha nas “duas pontas”. Portanto, apontar a Ambev como uma das maiores beneficiárias do Carnaval não parece exagero.

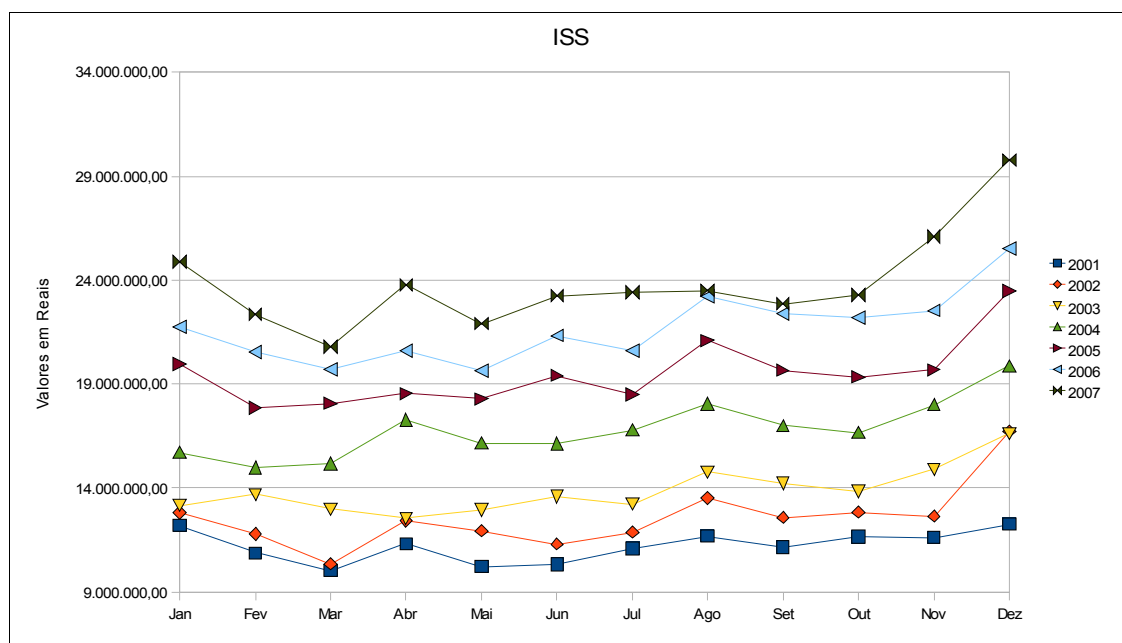
5.3. AS CONTAS PÚBLICAS

No seminário “O Carnaval de Salvador e os Reflexos no Mercado de Trabalho, realizado em 16 de fevereiro de 2006, pela Assembléia Legislativa da Bahia, o secretário municipal de Economia, Emprego e Renda, Domingos Leonelli, mostrou dados alarmantes. Segundo informações disponíveis, o investimento da prefeitura e do governo estadual totalizou R\$ 20 milhões. No entanto, impostos, tributos e venda de espaços publicitários trouxeram de volta para os cofres públicos apenas R\$ 2 milhões.

No Rio de Janeiro, segundo dados da Riotur, o investimento da prefeitura no Carnaval, no período 2003 a 2007, variou anualmente entre 22 e 24 milhões de reais. Não havia, entretanto, dados disponíveis para verificar o impacto que o carnaval carioca trouxe para o aumento de arrecadação tributária.

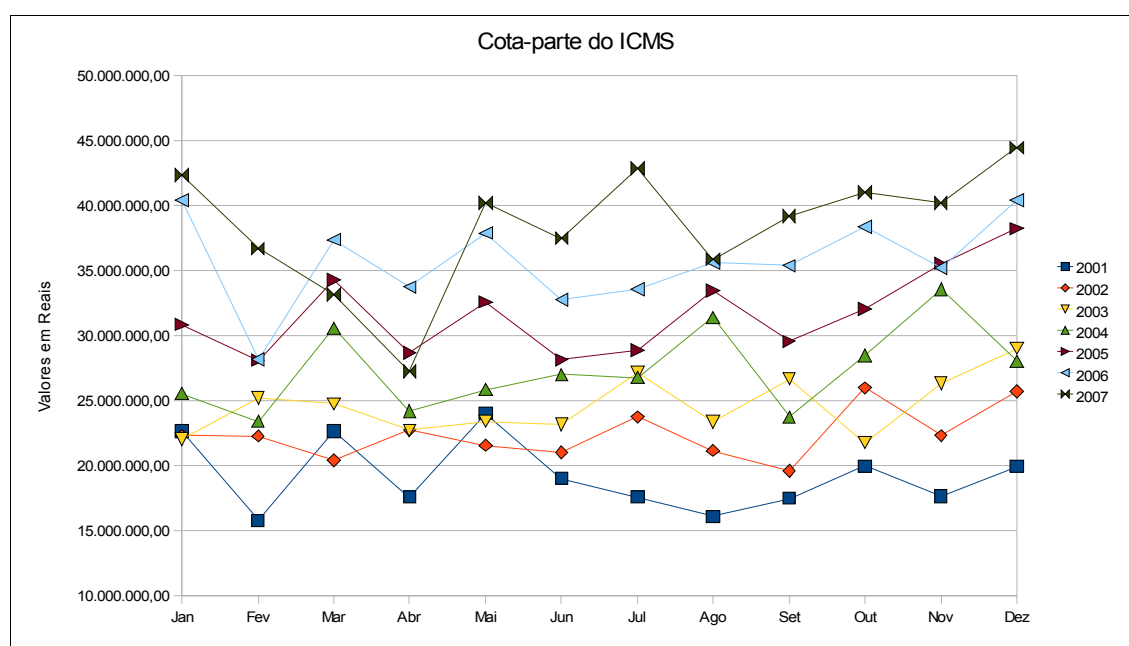
No caso do Recife foi necessário analisar cada um dos demonstrativos das receitas municipais, mensalmente. Em termos de finanças públicas, os dois principais impostos municipais são o IPTU (Imposto Predial e Territorial Urbano) e o ISSQN (Imposto Sobre Serviços de Qualquer Natureza), mais conhecido como ISS. É improvável que o carnaval tenha qualquer impacto sobre o IPTU. O ISS, entretanto, poderia ter algum acréscimo em virtude da prestação de serviços, como os meios de hospedagem.

Tratava-se, portanto, de uma hipótese a investigar sobre o impacto da economia formalizada nas finanças municipais. No entanto, o Gráfico 6 mostra que, entre 2004 e 2007, nos meses típicos de carnaval (fevereiro e março), ao contrário do aumento esperado, ocorreu um declínio na arrecadação desse tributo, em relação aos meses de janeiro.

Gráfico 6: Recife – Arrecadação de ISS

Fonte: Elaboração Própria

Outra forma de impacto dar-se-ia através do ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços). Apesar de ser um tributo estadual, o município recebe uma cota-parte proporcional às receitas dos produtos. Novamente, analisando a cota-parte do ICMS recebida por Recife nos meses de carnaval, não se obtém qualquer conclusão do comportamento desse tributo e de sua relação com o carnaval. O Gráfico 7 mostra isso:

Gráfico 7: Recife – Arrecadação através da Cota-parte do ICMS

Fonte: Elaboração Própria

Pelo observado nos dados coletados no Recife, não foi possível diagnosticar o impacto do carnaval nas contas públicas. Certo está que saídas financeiras existem. No entanto, os impostos tradicionais não parecem refletir o movimento de re-alimentação dos cofres públicos.

CONCLUSÃO

Realizar uma pesquisa sobre os carnavais brasileiros, considerando-os como objetos de política pública, teve um caráter desafiador. Embora abundem estudos sociológicos e antropológicos dessa festa, as relações entre governos e carnaval dificilmente eram abordadas como temática principal. Mas, ao final deste trabalho, a sensação é de que ainda há muito a ser pesquisado, utilizando este olhar da administração pública e sua interface com outras políticas públicas.

Estudos de políticas raciais poderiam apontar se o carnaval é, verdadeiramente, um momento nacional em que as raças realmente interagem, deixando de lado históricos preconceitos brasileiros. Sem qualquer dúvida, os negros desempenharam papel fundamental na construção dos diversos modelos de carnaval. Mas, atualmente, e em algumas das festas mais famosas do país, eles continuam protagonistas do espetáculo? Na Bahia, por exemplo, negros têm a mesma possibilidade de acesso que brancos aos blocos de trio e camarotes? Ou a eles persiste destinado o papel de prestadores de serviços à população branca?

Políticas de gênero também propiciariam pesquisas interessantes, que busquem identificar o papel das mulheres em toda a cadeia produtiva do carnaval. Conforme observado nos dados sobre o Recife, as mulheres – que durante a festa buscam gerar ou aumentar a renda de suas famílias – representam mais que a metade dos vendedores cadastrados de alimentos e bebidas. A construção simbólica da atuação feminina também poderia passar por esferas mais *glamourosas*: a presença de mulheres na presidência de agremiações carnavalescas, as escolas de samba incluídas, por exemplo. E, certamente, muitos outros ângulos podem ser explorados, na análise de políticas de gênero.

Outra vertente possível seria a análise das festas carnavalescas como processos de disseminação de políticas públicas. Depois da construção do Sambódromo carioca muitas cidades decidiram criar seu próprio local de apresentações carnavalescas, buscando imitar, além do padrão de carnaval, sua estrutura para desfiles. Mais recentemente, o modelo de Salvador está sendo recriado em cidades de diferentes portes populacionais, com a realização das micaretas. Abadás e trios elétricos invadem as cidades em qualquer época do ano, mostrando a força desse formato de carnaval.

No entanto, parece mais urgente a realização de pesquisas consistentes, capazes de avaliar e quantificar corretamente a chamada Economia do Carnaval. Todos os anos, durante os preparativos da festa, os veículos de comunicação citam números impressionantes, a serem gerados pelas festas. Mesmo o retorno financeiro para os cofres municipais, através de

arrecadação tributária, é precariamente estimado. A fonte dos dados, em geral, são as prefeituras e governos estaduais. Mas, pelo que foi possível observar, são raros os dados coletados e divulgados com o rigor necessário. Criam-se, então, falsas percepções sobre a importância econômica do carnaval. Talvez uma profícua alternativa seja a observação, sob uma perspectiva comparada, de como outros países vêm medindo os impactos das chamadas indústrias criativas na economia. E, assim, desenvolver um modelo adequado para medir os impactos econômico-financeiros dos carnavais. Para isso seria necessária a parceria entre secretarias de cultura, turismo e desenvolvimento econômico – tanto no âmbito municipal como no estadual –, além de órgãos do governo federal, como ministérios e institutos especializados (IBGE e IPEA, entre outros).

Os primeiros passos no sentido dessa medição já foram dados pelo Ministério da Cultura, conforme citado anteriormente. Mas isso precisa ter continuidade sistemática, visando a redução do alto grau de fragilidade das políticas culturais em todo o país. Isso decorre, em larga medida, da fragilidade institucional dos órgãos responsáveis pela promoção da cultura no Brasil. É premente, portanto, o fortalecimento dessas instituições. No âmbito nacional, a despeito das críticas à gestão de Francisco Weffort, sua permanência no cargo durante os oito anos do governo FHC pode ter representado uma inflexão nessa tendência. Igualmente, a permanência do ministro Gilberto Gil, no cargo desde o início do governo Lula, tem propiciado a conquista de maior credibilidade para a área cultural. O que é fundamental, já que instituições fortes representam um importante passo para que as políticas culturais sejam tratadas como políticas de Estado.

Considerando esse amadurecimento recente na organização da cultura, no âmbito federal, é razoável supor que também na esfera local isso possa ocorrer. Tratar a cultura com a importância devida é dever de todo governo, seja ele federal, estadual ou municipal. E o exemplo de Santos deve servir como alerta para outros municípios, pois, apesar da tradição e da relevância histórica para a cidade, a festa carnavalesca foi interrompida por cinco anos, por uma decisão política. Isso demonstra a vulnerabilidade de políticas constantemente sujeitas a processos de descontinuidade, e embasa, novamente, a importância de diretrizes estáveis na área cultural.

Se, consensualmente, definimos a alta relevância de políticas públicas de cultura, podemos pensar igualmente na relevância de políticas públicas de carnaval, notadamente no âmbito

local. Pois é essa a esfera de governo, acredita-se, com maior capacidade de promover mudanças significativas, ainda que pontuais, na estrutura hegemônica federal e global.

Possibilidades contra-hegemônicas existem e devem ser estimuladas. A forma com que as barracas de comercialização são distribuídas no Recife, estimulando o fortalecimento das associações de bairro, é um exemplo importante do que pode ser realizado pelas prefeituras, sem necessidade de gastos vultosos. Criar mecanismos que permitam a coleta seletiva de lixo, em condições mínimas de trabalho, e a posterior inclusão dos catadores em cooperativas, é outro. Estimular a utilização dos espaços públicos de forma gratuita e sem qualquer tipo de discriminação promove a criação dessa consciência de apropriação, e não apenas durante os festejos carnavalescos. Igualmente, atuar em conjunto com outros órgãos da administração pública, intermediando as relações de trabalho, de forma a diminuir a desigualdade de forças entre os grupos negociadores.

O desafio para as prefeituras, então, é identificar o “pacote mínimo” de medidas a serem adotadas, objetivando o aumento dos efeitos econômicos do carnaval, principalmente para as classes mais pobres e vulneráveis, e respeitando as especificidades de cada município. E, se definimos que alguns governos locais podem, com essas medidas, melhorar as condições socioeconômicas dos trabalhadores, definimos igualmente a necessidade urgente de criação de mecanismos capazes de desconcentrar a renda, reduzindo assim as desigualdades socioeconômicas do país.

Enquanto a imensa maioria dos que trabalham no carnaval recebem ínfima remuneração, os patrocinadores acabam sendo os grandes beneficiários da festa, com enormes ganhos financeiros na comercialização de seus produtos, em condições próximas às encontradas nos monopólios. Os ganhos também decorrem da publicidade, com a divulgação de suas marcas. E, nesse último aspecto, com um agravante: os recursos utilizados provêm, em grande parte, de renúncia fiscal. Isso significa que recursos públicos são aplicados para aumentar ainda mais a concentração de renda.

Os patrocinadores, quando não são empresas estatais, são em geral empresas de grande porte. Em muitos casos, empresas multinacionais. O que significa que grande parte de seus lucros – os do carnaval incluídos – são aplicados no mercado financeiro mundial. Caracteriza-se,

assim, o que Dowbor (2006) chamou de “gigantesco aspirador de recursos financeiros”, ou seja, a renda é aspirada da comunidade. Um exemplo possível, se consideramos a atuação das cervejarias: grande parte da receita dos vendedores de bebidas transforma-se automaticamente em lucro das empresas que, em pouco tempo, será aplicado em operações financeiras ao redor do mundo, onde as possibilidades sejam mais atraentes naquele momento. E nada, ou muito pouco, resta para a localidade.

Analisar os efeitos econômicos nos municípios e identificar os maiores beneficiários das festas populares é dever das instituições acadêmicas. Esta dissertação pretendeu contribuir para essa discussão.

Finalmente, importa enfatizar que reconhecer o direito à festa significa estar atento para não esquecer tudo o que o carnaval representa, além dos ganhos financeiros. As festas trazem consigo o sentimento de pertencimento – através do reconhecimento da história e dos valores de uma determinada comunidade. Promovem o aumento da conscientização do povo, que pode se perceber como protagonista dentro da sociedade. Estimulam a participação popular, se houver canais apropriados. Envolvem a possibilidade de apropriação de espaços públicos e a disposição de compartilhá-lo com diferentes pessoas. E, acima de tudo, carregam em seu bojo momentos de descontração e intensa alegria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Jaime de. *Uma teoria da festa – o carnaval brasileiro*. In: ALMEIDA, Luiz Sávio de; CABRAL, Otávio; ARAÚJO, Zezito. O negro e a construção do carnaval no Nordeste. Maceió: EDUFAL, 2003.

ARAÚJO, Rita de Clássica Barbosa de. *Festas: Máscaras do tempo: entrado, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de cultura cidade do Recife, 1996.

_____. *Festas públicas e carnavais: o negro e a cultura popular em Pernambuco*. In: ALMEIDA, Luiz Sávio de; CABRAL, Otávio; ARAÚJO, Zezito. O negro e a construção do carnaval no Nordeste. Maceió: EDUFAL, 2003.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *A política cultural: regulação estatal e mecenato privado*. São Paulo: Tempo Social – USP, novembro de 2003.

BARBALHO, Alexandre. *Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo*. Revista Alceu, v. 4, n.8, p. 156-167, jan./jun. 2004.

BRANT, Leonardo. *Diversidade Cultural e Desenvolvimento Social*. In: BRANT, Leonardo (org.). Políticas Culturais. Barueri, SP: Manole, 2003.

BRASIL. Ministério do Turismo. *Turismo Cultural: orientações básicas*. Brasília: Ministério do Turismo, 2006.

CACCIA-BAVA, Silvio. *Participação, representação e novas formas de diálogo público*. In: CACCIA-BAVA, Silvio; PAULICS, Veronika; SPINK, Peter (organizadores). Novos contornos da gestão local: conceitos em construção. São Paulo: Pólis; Programa Gestão Pública e Cidadania/EAESP/FGV, 2002.

CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, 6ª edição

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: Funarte, UFRJ, 1994.

COBB, Roger W., ELDER, Charles D. Issues and agendas. In: THEODOULOU, Stella and CAHN, Matthew A. Public policy: the essential readings. Upper Saddle River, NJ, Prentice Hall, 1995.

COELHO NETTO, José Teixeira. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo: Iluminuras, 2004, 6ª edição.

COHN, Gabriel. A Concepção Oficial da Política Cultural nos anos 70. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Vários Zés, Um Sobrenome: as muitas faces do senhor. Pereira no Carnaval Carioca da virada do século. In: Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura. Campinas: Editora da Unicamp, Cecult, 2002, p.371-417

DaMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, 6ª edição.

DEJOURS, Christophe. A banalização da injustiça social. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

DÓRIA, Carlos Alberto. A Merencória Luz do Estado. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.

DOWBOR, Ladislau. O que acontece com o trabalho? São Paulo: 2006. Texto disponível em (<http://www.dowbor.org/artigos.asp>)

DURAND, José Carlos Garcia. Política e gestão cultural: Brasil, EUA e Europa. Relatório de Pesquisa NPP nº 13. São Paulo: FGV-EAESP, 2000.

_____. Cultura como Objeto de Política Pública. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.

EMTURSA. Relatório Indicadores – Carnaval de Salvador 2006. Salvador: Emtursa, 2006.

_____. Relatório Emtursa – Carnaval de Salvador 2007. Salvador: Emtursa, 2007.

_____. Relatório Indicadores – Carnaval de Salvador 2007. Salvador: Emtursa, 2007.

FALCÃO, Joaquim Arruda. Política Cultural e Democracia: A Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.

FARIA, Hamilton & NASCIMENTO, Maria Ercilia do. Desenvolvimento Cultural e Planos de Governo. São Paulo: Pólis, 2000.

FARIAS, Edson. Carnaval Carioca, a matriz do negócio do ócio brasileiro. Salvador: Caderno CRH, n. 38, p. 177-208, jan./jun. 2003

_____. O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

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

FISCHER, Tânia. A cidade como teia organizacional: inovações, continuidades e ressonâncias culturais – Salvador da Bahia, cidade puzzle. In: MOTTA, Fernando C. Prestes & CALDAS, Miguel P. Cultura Organizacional e cultura brasileira. São Paulo: Atlas, 1997.

FREY, Bruno S. Arts & Economics: Analysis & Cultural Policy. Berlin: Springer-Verlag, 2003.

FUKS, Mario. Definição da agenda, debate público e problemas sociais: uma perspectiva argumentativa da dinâmica do conflito social. In: Bib, n.49, 1º sem. 2000, p. 79-94.

GIMENÉZ, Gilberto. Cultura popular y religión en el Anáhuac. México: Centro de Estudios Ecuménicos, 1978.

GONÇALO JUNIOR. A Ditadura da Alegria. São Paulo: Revista da FAPESP, edição 136, junho de 2007, p.78-83

HEILBRUN, James & GRAY, Charles M. The Economics of Art and Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2a. edição, 2001.

LEITE, Rogerio Proença. Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Editora da Unicamp; Aracaju, Editora UFS, 2004.

LIMA, Carmem Lucia Castro. Políticas Culturais para o Desenvolvimento: o Debate sobre as Indústrias Culturais e Criativas. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Facom/UFBa, 2007.

MACHADO, Mario Brockmann. Notas sobre Política Cultural no Brasil. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.

MENEZES, Rogério. Um povo a mais de mil: os frenéticos carnavais de baianos e caetanos. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

MICELI, Sérgio. Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. Rio de Janeiro: Revista de Administração de Empresas, v. 24, jan-mar de 1984a.

_____. O processo de “construção institucional” na área cultural federal (anos 70). In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984b. b

MIGUEZ, Paulo. A organização da cultura na “cidade da Bahia”. Tese de doutorado. Salvador: UFBA, 2002.

_____. A cor da festa. Cooptação & Resistência: Espaços de Construção da Cidadania Negra no Carnaval Baiano. In: ALMEIDA, Luiz Sávio de; CABRAL, Otávio; ARAÚJO, Zezito. O negro e a construção do carnaval no Nordeste. Maceió: EDUFAL, 2003.

MINISTÉRIO DO TURISMO. Turismo Cultural: orientações básicas. Brasília: Ministério do Turismo, 2006.

MORAES, Eneida. História do carnaval carioca. Edição revista e atualizada por Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MUNIZ JR., José. Do Batuque à Escola de Samba. São Paulo: Editora Símbolo, 1976a.

_____. Sambistas imortais: dados biográficos de 50 figuras do samba. São Paulo: Impress/Cly, 1976b.

NICÉAS, Alcides Barbosa. Verbetes para um dicionário do carnaval brasileiro. Sorocaba (SP): Fundação Ubaldino do Amaral, 1991.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. O Intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo. In: BOMENY, Helena. Constelação Capanema: intelectuais e políticas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

OLIVEIRA, Marcos Marques de. As Origens da Educação no Brasil: da hegemonia católica às primeiras tentativas de organização do ensino. In: Ensaio: aval. pol. públ. educ. Rio de Janeiro: v. 12, n. 45, out/dez 2004.

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. In: Cultura: Produção e Resistência. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 3, jul-set de 2001.

OLIVEN, Ruben George. A Relação Estado e Cultura no Brasil: Cortes ou Continuidade?. In: MICELI, Sergio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. Cultura e Modernidade no Brasil. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PREFEITURA DO RECIFE. Pesquisa Comércio Popular no Bairro do Recife – Carnaval 2006. Recife: PCR, 2006

_____. Pesquisa Comércio Popular no Bairro do Recife – Carnaval 2007. Recife: PCR, 2007

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1999.

REIS, Ana Carla Fonseca. Economia da Cultura e desenvolvimento sustentável: o caleidoscópio da cultura. Barueri: Manole, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Intelectuais e Romantismo Revolucionário*. In: Cultura: Vida e Política. São Paulo: Revista São Paulo em Perspectiva, v. 15, n. 2, abr-jun de 2001.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. *Políticas Culturais do Governo Lula / Gil: Desafios e Enfrentamentos*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Facom/UFBA, 2007.

SANTOS, Marcelo Burgos P. dos. *Imprensa e Telejornal: visões políticas de Santos*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais – Área de Concentração Ciência Política) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena & COSTA, Vanda. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

SILVA, Gustavo Madeiro da. *Carnaval, Mercado e Diferenciação Social*. 2004. 138p. Dissertação (Mestrado, Administração) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife-PE.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998, 200p.

SPINOLA, Nôelio Dantaslé et al. *Economia Cultural de Salvador – a indústria do Carmaval*. Salvador: Revista de Desenvolvimento Econômico, Ano VI, n. 9, p. 58-72, jan de 2004.

TORRES, Marcelo Douglas de Figueiredo. *Estado, democracia e administração pública no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

URBANO, Maria Aparecida et al. *Arte em desfile: escola de samba paulistana*. São Paulo: EDICON, 1987.

UNESCO. *Políticas culturais para o desenvolvimento: uma base de dados para a cultura*. Brasília : UNESCO Brasil, 2003.

VERGARA, Sylvia et al. *A cultura brasileira revelada no barracão de uma escola de samba: o caso da Família Imperatriz*. In: MOTTA, Fernando C. Prestes & CALDAS, Miguel P. Cultura Organizacional e cultura brasileira. São Paulo: Atlas, 1997.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, UFRJ, 2004.

VILA NOVA, Julio Cesar. Panorama de folião: o carnaval de Pernambuco na voz dos blocos líricos. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2007.