

**PAULO CESAR MIGUEZ DE OLIVEIRA**

**CARNAVAL BAIANO: AS  
TRAMAS DA ALEGRIA E A  
TEIA DE NEGÓCIOS**

**SALVADOR  
1996**

**PAULO CESAR MIGUEZ DE OLIVEIRA**

**CARNAVAL BAIANO: AS  
TRAMAS DA ALEGRIA E A  
TEIA DE NEGÓCIOS**

Dissertação

Apresentada ao Curso de Mestrado do Núcleo de Pós-  
Graduação da Escola de Administração da Universidade Federal  
da Bahia como requisito à obtenção do grau de  
MESTRE EM ADMINISTRAÇÃO

ORIENTADORA: Profa. Dra. TÂNIA FISCHER

SALVADOR  
1996

*Para*

*Gabito (a quem a vida não deu  
tempo de ser um folião-pipoca)*

*Flora e Rodrigo (desafios da vida,  
razão da festa, dois amores)*

*Carol (amor que me chegou pelos  
caminhos do carnaval, e com  
quem divido a festa de viver)*

## AGRADECIMENTOS

Tarefa extremamente difícil, esta de enfrentar a lista dos necessários agradecimentos. O número de *insights*, a quantidade de material, o apoio, a torcida devidos às várias pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho, estão muito próximos da multidão que pula atrás do trio elétrico. Corro, assim, o risco de pecar por omissão, esquecendo aqui e ali algum folião desgarrado, justo agora, quando, já manhã alta da Quarta-feira de Cinzas, o encontro de trios na praça Castro Alves quase admite o final de mais um Carnaval na velha Cidade da Bahia.

O desfile de nomes, proponho, tomará por empréstimo a (des)estrutura do arrastão da Timbalada. O som, cada um que escolha o seu, por mim, fico com (quase) todos. O maestro, minhas reverências, Carlinhos Brown, que percussivamente navega futuros de Carnaval.

De arrastão, os agradecimentos:

à professora Tânia Fischer, que desde logo dispôs-se a orientar o trabalho, percorreu comigo muitos dos circuitos da festa, instigou-me idéias e hipóteses a explorar, sempre acreditando, sempre abrindo caminhos;

ao professor Francisco (Chico) Teixeira, pela sugestão do tema, pelos textos, idéias e contínuo interesse;

aos professores e funcionários do NPGA, pelo interesse e carinho com que assistiram às muitas dúvidas e necessidades que este trabalho impôs;

aos colegas do mestrado, com quem batuquei as primeiras dúvidas e idéias em como cair na festa;

à Prefeita Lídice da Mata, pela confiança no meu trabalho, pela oportunidade de estudo e reflexão, que me permitiram aprender muito da cidade e seu povo, e entender o desafio que enfrenta como governante;

aos colegas do Núcleo Técnico e funcionários da Casa do Carnaval, com quem tive o privilégio de repartir as angústias e as alegrias de fazer três belos carnavais;

aos muitos foliões-pipoca que fizeram a alegre "cozinha" da festa: Carol (pela infra, pela compreensão, pela ajuda, pelo amor com que ajudou-me a enfrentar a doce angústia de escrever cada linha desse

trabalho), Flora, (pelos fins-de-semana sem festa), Izabela (pela rapidíssima tradução), Vanessa (pelo *office*) & Carol Avelar (pelo *paper*), Margarida "perfumada" (pelos telefonemas), Risério (pelo que me ensinou), Pedro (pelo *clip* e pelas revistas), Armandinho (pelas críticas), meus alunos (pela estimulante curiosidade), Terezinha Quadros (pela força), a FACS (pelas cópias da dissertação), Zulu (pelas conversas), Merina (pelos preciosos arquivos), Regina Menezes (pelas cópias), Jurassol, Roberto Freitas, Dolfo Nery e Verônica (pelas informações), Alberto (pelos textos), Dona Tânia (pela torcida para que terminasse logo), minha mãe Celeste (pelos primeiros carnavais, pelas orações), Caetano Veloso & Gilberto Gil (pelos versos e verbos que tomei emprestado, pelo prazer de muitos carnavais);

à Bete Loiola, amiga e companheira com quem já dividi lutas e carnavais, parceira e professora, por ter aceito a cumplicidade nessa viagem pelo Carnaval baiano, fornecendo luz, som, carro de apoio, trio elétrico e alegria, muita alegria para que a festa acontecesse.

e, à Cidade da Bahia, suas gentes, seus deuses, suas festas, seu Carnaval.

Salvador, 13/04/96

## RESUMO

O Carnaval da Bahia, ao longo de sua história, tem desempenhado um papel de destaque no rico espaço simbólico-cultural da cidade do Salvador e de sua gente.

Complexa e plural, a festa carnavalesca tem expressado, nas suas várias fases, conflitos nos mais diversos planos - cultural, social, étnico, econômico, espacial, etc.-, refletindo, dessa forma, o caráter desigual e diferenciado que marca o cotidiano soteropolitano.

Na sua configuração mais recente, caracterizada por um significativo processo de mercantilização dos festejos, à dimensão simbólico-cultural vieram agregar-se dinâmicas típicas do mundo dos negócios, dando lugar ao surgimento do que pode ser chamado de carnaval-negócio, tipificando um caso particular de economia do lúdico.

Realizando-se numa magnitude e com características de mega-evento, o Carnaval baiano da atualidade tem assumido, adicionalmente, uma

importância de proporções significativas para a vida econômica da cidade, inclusive extrapolando largamente os seus limites. Passou a exigir, portanto, um esforço crescente de compreensão teórica capaz de dar conta da multiplicidade de atores e lógicas que o permeiam.

Este trabalho, por conseguinte, representa uma tentativa de compreender a atual configuração do Carnaval da Bahia, particularmente da sua dimensão empresarial, a partir de um enfoque em rede.

Fugindo a possíveis tentações de interpretação da festa carnavalesca de um ponto de vista meramente determinista, portanto, evitando resolver os conflitos - que, na realidade, parecem ser o motor do processo de renovação da festa -, o trabalho arriscou, também, investir na construção de cenários alternativos para o seu desenvolvimento, a partir dos quais foram delineadas configurações diferenciadas quanto ao futuro do Carnaval da Bahia, suas potencialidades, riscos e desafios .

Espaço de prazer, *locus* de negócios, momento privilegiado de afirmação cultural das gentes da Cidade da Bahia, o Carnaval baiano tem revelado uma capacidade singular de transformar-se e auto-renovar-se continuamente, produzindo, assim, e sempre, a sua contemporaneidade.

## ABSTRACT

Throughout its history Bahia's Carnival has played a distinctive role in the rich cultural and symbolic space of this town and its people.

Complex and plural, the Carnival festivities express through its various stages of development the conflicts that take place on the different planes of society - cultural, social, ethnical, economical, spatial, etc. - reflecting in this way the unequal and differentiating character of the towns everyday life.

The present contours of these festivities are marked by a process of growing commercial character. To the cultural-symbolic dimension it came to be added the typical dynamics of the business world, giving birth to what could be called a business-carnival, typifying a particular case of ludicrous activities economy.

Because of its magnitude and characteristics of megaevent, Bahia's Carnival has, on the one hand, grown rapidly in importance for the city's life and has by large degree gone beyond the local frontiers, on the other hand. It brings to the day's order the need of a new theoretical effort, capable of understanding the complexity that manifests itself in the multiplicity of its actors and in its logic.

This dissertation represents, therefore, an attempt to understand the present contours of Bahia's Carnival, above all of its business dimension, with a focus on its network system of organization.

Trying to keep away from the temptations of a merely deterministic interpretation and therefore also avoiding to solve the conflicts - once they seem to be, in fact, the source of the Carnival renovation process - the dissertation has taken the risk of trying to build up alternative scenarios for the future development of Bahia's Carnival, from which were depicted different possible configurations and their potentialities, risks and challenges.

A space of delectation and pleasure, a business *locus*, a privileged moment of cultural affirmation for the peoples of the City of Bahia, the Carnival shows a unique ability of continually transforming and renewing itself, thus, and always, producing its contemporaneity.

## SUMÁRIO

CAP.		
1	ABRE ALAS	10
2	(ERA) UMA FESTA PORTUGUESA COM CERTEZA	20
3	BATUQUES DO "BARROCO DE RUA" 28	
4	"NÊGO, NÊGA, O CARNAVAL CHEGOU"	43
5	"TODO MUNDO NA PRAÇA E MANDA GENTE SEM GRAÇA PRO SALÃO"	72
6	"PULA GENTE BEM, PULA PAU DE ARARA, PULA ATÉ CRIANÇA E VELHO BABAQUARA"	83
7	"REBENTOU ILE AIYÊ CURUZU"	96
8	YES, NÓS TEMOS (CHICLETE) COM BANANA	114
9	"A TI TROCOU-TE A MÁQUINA MERCANTE" 145	
10	CONFLITOS & CONFETES DE UM PÓS-FORDISMO BAIANO	179
11	CONCLUSÕES	217
	BIBLIOGRAFIA	224
	ANEXO	233

*smel in anno licet insanire*  
(ditado latim que significa "uma vez por ano é  
lícito endoidecer")

*"... o Carnaval é invenção do Diabo  
que Deus abençoou ..."*  
("Deus e o Diabo", música de Caetano Veloso)

## **CAPÍTULO 1**

### **ABRE ALAS**

O Carnaval baiano é hoje um fenômeno que expressa uma complexa pluralidade de dinâmicas, imbricando processos do mundo simbólico-cultural, do mundo dos negócios e do mundo do Estado, e realinhando, permanentemente, os atores da festa e suas respectivas lógicas.

Assim complexo e plural, o espaço carnavalesco reproduz, com fidelidade, diferenças e desigualdades do cotidiano, remetendo-as a conflitos diversos expressos pela festa: "negro x branco", "pobre x rico", "casa x rua", "tradição x inovação", "público x privado".

Ela própria, a festa, vive o conflito entre ser festa ou espetáculo, entre render-se ao prazer ou assumir-se como negócio.

Mas, na realidade, a festa alimenta-se dos conflitos. Não pretende, portanto, resolvê-los. E é como expressão deles que se auto-renova e reafirma a sua permanente contemporaneidade.

Do ponto de vista simbólico-cultural, o Carnaval sempre representou, ao longo de toda a sua história, um singular traço distintivo de Salvador, a Cidade da Bahia, e continua desempenhando este papel.

Entretanto, é relativamente recente a sua importância do ponto de vista da inserção na esfera do mercado. Expressando uma configuração que pode ser denominada de carnaval-negócio, e que se desenvolve numa escala para além dos limites da cidade e da própria festa, o Carnaval transformou-se num significativo vetor de desenvolvimento da cidade de Salvador.

O Carnaval constitui um tema de estudo com possibilidades de leituras as mais diversas. E é bom que se especifique: múltiplas leituras, vários carnavais, pois há muito o Brasil deixou de ser o "país do carnaval" romanceado por Jorge Amado, rendido que foi pelas evidências dos "muitos carnavais" cantados por Caetano Veloso.

Referenciados à Bahia, justificam-se, portanto, estudos que, nos mais diferentes ambientes disciplinares, ampliem o conhecimento sobre a configuração atual da festa carnavalesca, seus conflitos, seus atores, e

os arranjos que promovem à volta da festa, tornando-a elemento fundamental da vida e da economia da cidade.

Se o tema deste trabalho justifica-se pela relevância da festa para a cidade do Salvador, a sua escolha não deixa de refletir, também, uma antiga e forte paixão do autor pelo Carnaval, seja como folião, seja na condição de técnico da administração municipal envolvido com a realização da festa nos últimos três anos.

Tentar identificar os arranjos que conformam os novos conflitos e oposições da festa, e repõem em novas bases os anteriores, é, pois, seguramente, um passo necessário para uma compreensão mais rigorosa da atual configuração da festa, já denominada de carnaval-negócio, de suas potencialidades e riscos, e traduz, pois, os objetivos dessa dissertação.

Produziu-se um trabalho essencialmente qualitativo, que teve como fonte primária a observação participante decorrente do fato do autor encontrar-se vinculado ao organismo municipal responsável pelo planejamento e organização da festa, a Casa do Carnaval. Nessa condição, o acesso direto a pessoas e organizações diretamente ligadas ao Carnaval, bem como aos documentos produzidos tanto pela administração municipal como pelo Conselho Municipal do Carnaval e sua Coordenação Executiva, permitiu um conhecimento mais estreito

dos atores da festa e de suas lógicas, e também dos arranjos envolvendo os vários segmentos carnavalescos.

A bibliografia consultada, e jornais e revistas diversos, foram, como fontes secundárias, fundamentais no mapeamento da evolução do Carnaval, tendo cumprido, também, papel decisivo na consolidação do enfoque teórico eleito como suporte da leitura proposta para a festa.

O mapeamento da evolução dos festejos, por seu turno, garantiu uma dimensão histórica ao trabalho particularmente importante. Efetivamente, o mapeamento não apenas permitiu uma reconstrução dos caminhos que transformaram a festa no que ela é hoje, mas, e especialmente, funcionou como um contraponto necessário ao privilégio da observação participante, que por vezes pode obliterar a dimensão histórica dos fenômenos estudados, nesse caso em favor da vivência, seja foliã ou técnica.

Percorrendo esses caminhos, foi possível identificar, para além da alegria que sempre caracterizou os festejos carnavalescos, os vários conflitos e oposições que marcaram cada uma das fases da festa ao longo da sua história.

O mapeamento permitiu, também, desenvolver um esforço de atualização desses conflitos. Assim, a perspectiva assumida,

recusando uma leitura dos conflitos a partir de uma ótica unidimensional, característica da maior parte dos trabalhos sobre Carnaval nos quais o conflito é algo a ser eliminado, procurou enxergar a importância de cada um dos pólos em oposição, e o seu papel no processo de auto-renovação da festa.

É importante observar que, se os dados do ponto de vista da história apoiam-se na vasta e consistente literatura disponível, em relação ao carnaval-negócio as fontes de informação não estão sistematizadas, e ainda carecem do rigor necessário. Sobre a atual configuração do Carnaval, existem apenas dados oficiais ou de caráter jornalístico, ou, em muitos casos, os dados estão voltados para ações de marketing da festa, levando a que essa dissertação fosse desenvolvida com um espírito mais ensaístico do que de pesquisa empírica.

Aqui o procedimento adotado para muitas situações, em muito secundou a atitude declarada por Darcy Ribeiro na sua recente obra, *O Povo Brasileiro*: "não contando com séries estatísticas confiáveis para o passado - se não as temos nem no presente -, faremos uso aqui, vastamente, do que eu chamo demografia hipotética. Vale dizer, séries históricas compostas com base nos poucos dados concretos e completadas com o que parece ser verossímil" (Ribeiro, 1995, p. 141).

Na tentativa de compreender a atual configuração da festa, optou-se pelo enfoque em rede como uma possibilidade de leitura da

complexidade de que se reveste o Carnaval baiano hoje. Perseguiu-se, assim, uma postura que identificasse nas oposições que marcam o Carnaval, e nos arranjos que o caracterizam, possibilidades positivas de desenvolvimento da festa.

A adoção desse enfoque teórico criou condições para a recusa, por conseguinte, de interpretações seduzidas por maniqueísmos empobrecidos que consideram o Carnaval, por exemplo - invocando uma das oposições -, como, exclusivamente, uma festa de brancos e ricos ou de negros e pobres.

Da mesma forma, a compreensão do Carnaval como um fenômeno que se realiza em rede, supera a tentação, no mínimo saudosista, de imaginar a festa realizando-se independente do negócio, como se possível fosse negar o caráter de mercadoria que os espaços, todos eles, adquirem no capitalismo.

A questão, portanto, foi investir num viés de análise que não se contentasse em negar conflitos e oposições ou, de um outro ponto de vista, que não buscasse resolvê-los a favor de um dos lados da equação. O desafio foi, antes de mais nada, procurar compreender o Carnaval como uma festa que se alimenta de conflitos e deles depende para, continuamente, auto-renovar-se, e assim garantir a condição exuberante de ser contemporâneo do seu tempo.

É com essa perspectiva, por exemplo, que Gil (1996) procurou entender a tentativa de alguns associados de colocar uma banda no estilo pop durante o desfile do afoxé Filhos de Gandhi no recente Carnaval de 1996, entidade carnavalesca tradicionalmente animada por elementos típicos do ritmo ijexá (atabaques, agogôs, xequerês e cânticos). Analisando o fato do ponto de vista do que ele próprio chama de "diálogo tradição / inovação" - portanto, mais uma oposição que caracteriza a festa -, observou Gil:

"Enquanto alguns setores estão inovando, como os trios elétricos - e devem inovar - outros devem dar o tom refratário a essa velocidade dinâmica imposta pelo consumismo, pelo pragmatismo do negócio Carnaval. O Filhos de Gandhi é uma agremiação bem apropriada para essa resistência à contaminação, embora seja preciso alertar para o perigo do enrijecimento. Mas é preciso fazê-lo com cuidado. Assim como a introdução de elemento modificador deve evitar traumas, é preciso ter o equilíbrio e sentimento aberto também na busca da manutenção da tradição"

Se, por um lado, o enfoque em rede parece ter o mérito de evitar análises que consideram as dicotomias como expressões negativas da festa, por outro lado, esse enfoque, tem, seguramente, o atributo da contemporaneidade no sentido da sua contextualização.

Com efeito, a cena globalizante que enquadra as transformações da sociedade atual, é marcadamente um território cujo tecido é literalmente constituído por uma teia de infinitas redes.

De um lado as redes formadas a partir das sócio-tecnologias do campo da informação: redes de comunicação, redes de telecomunicações, redes de informática, redes de telemática.

De outro, as redes que emergem da própria dinâmica do tecido social, e dão corpo aos novos padrões de organização e ação de atores os mais diversos, quer pertençam ao mundo da vida, façam parte do mundo sistêmico, ou, até mesmo, realizem uma combinação desses dois mundos.

Portanto, de alguma forma, pode-se adotar a rede como um dos paradigmas da contemporaneidade. E a arquitetura reticular como a característica que permite alinhar as múltiplas dimensões reais e/ou virtuais que alimentam a vida num mundo globalizado.

Justificado teoricamente, contemporaneamente contextualizado, o enfoque em rede ainda teve a sua escolha reforçada por um mote casual e de caráter puramente simbólico, que, de certa forma, coloriu essa opção, ainda que ousadamente estranho ao ambiente e às preocupações tipicamente acadêmicas que respondem por este trabalho: a presença do elemento rede na cena cultural baiana

Com efeito, a paisagem poético-musical da velha cidade da Bahia, tem entre seus temas recorrentes, o mar, e em Caymmi, "buda-nagô" do terreiro da cultura baiana, o seu mestre maior. No cancionário desse mulato dengoso, desfilam orixás, imagens, gentes, coisas, e tudo quanto possa estar ligado à beleza das águas que banham Salvador, a Roma negra, cidade-capital dos mares do Atlântico Sul.

Pois bem, seja cantando a faina dos pescadores:

"cerca o peixe /  
bate o remo /  
puxa a corda /  
colhe a *rede*"<sup>0</sup>,

ou anunciando a preguiça praieira (e quem sabe, até experimentando "o dengo que a nêga tem..."<sup>0</sup>):

"uma chuvinha, *redinha*, cotinha /  
aí piorou, nem tô, nem vou"<sup>0</sup>,

Caymmi não economiza poesia e não dispensa uma... rede.

O trabalho está distribuído por onze capítulos. Este, o primeiro, uma introdução, apresenta o tema, os objetivos e os procedimentos teórico-metodológicos da dissertação. Do segundo ao nono capítulo, o

---

<sup>0</sup>"Pescaria", música de Dorival Caymmi.

<sup>0</sup>"O dengo que a nêga tem...", música de Dorival Caymmi.

<sup>0</sup>"Maricotinha", música de Dorival Caymmi.

trabalho dedica-se ao mapeamento das várias fases da festa, viajando do tempo do Entrudo colonial ao carnaval-negócio, designação que singulariza a festa na sua configuração atual.

O décimo capítulo sintetiza o esforço de ler e interpretar o novo formato da festa recorrendo-se ao enfoque em rede. O décimo primeiro apresenta algumas conclusões, sugere perspectivas para o desenvolvimento da festa, suas tendências, potencialidades e riscos, e propõe, ainda, estudos no sentido de aprofundar os conhecimentos a cerca do tema.

## **CAPÍTULO 2**

### **(ERA) UMA FESTA PORTUGUESA, COM CERTEZA**

Um estudo aprofundado sobre as origens do Carnaval obrigaria, a quem se dispusesse a tal tarefa, a uma longa viagem no tempo que desembocaria, certamente, nas civilizações da antiguidade.

Com efeito, é possível identificar traços da festa carnavalesca seja na antiga civilização egípcia, na antiguidade clássica greco-romana, ou ainda, em sociedades do Médio Oriente.

Assim, no Egito podem ser destacados os festejos à volta da deusa Ísis e do deus Osíris. Na Grécia, as bacanais em honra ao deus Dionísio -registrada por Eurípides no clássico do teatro *As Bacantes* - e as lupercais que celebravam o deus Pã. Na Roma antiga, as

saturnais, expressando o culto do deus Saturno. Igualmente podem ser listadas a *sacaea* babilônica e o *purim* judaico (Sebe, 1986).

Em quase todas essas festividades está presente, de alguma forma, a dramatização dos processos de fertilidade da terra, a celebração dos ciclos anuais da agricultura. Segundo Sebe (1986, p. 11), é recorrente

"(...) a idéia de um período de gestação das sementes e a morte de um rei, ou deus, que encarnaria o mal.

A noção da terra como fêmea fecundada e responsável pela vida se contrapõe à de um ser masculino que, depois de experimentar todos os prazeres, deveria morrer ou simplesmente sumir. O rei, ou deus, fecundador encerraria, com sua morte, a época da festa e abriria um outro espaço no calendário: a fase de resignação, recolhimento, mortificação, disciplina, enfim uma época de 'cinzas'. A meditação e a culpa seriam constantes deste tempo."

Como traço comum caracterizando essas festas, um permanente sentido de "tempo extraordinário". Inversão dos sentidos, aparente modificação das regras do cotidiano, rituais libertadores, prazer, fartura, permissividade, extroversão, vícios, música e dança, comidas e bebidas, compõem esse "tempo extraordinário" que rege a ordem carnavalesca.

Elementos dessa ordem carnavalesca são também identificados em várias das festividades medievais da Europa Ocidental. Aqui, quer

associadas à religiosidade cristã dos festejos do Inverno no período anterior à Quaresma, vinculadas à celebração da chegada da primavera, ou, simplesmente, expressando um caráter pagão e burlesco, são inúmeras as festas aparentadas com o Carnaval: festa dos Loucos, dos Inocentes, do Burro, dos Clérigos, dos Diáconos, etc. (Heers, 1987)

Segundo Burke (1996),

"Em algumas cidades, notavelmente em Florença e Nuremberg, uma procissão ou parada de carros alegóricos era parte central do festival. Em Roma havia corridas em que judeus e velhas eram obrigados a tomar parte; em Veneza o carrasco público decapitava um touro e 12 porcos; em Nuremberg, os açougueiros dançavam na praça do mercado."

E é, certamente, a partir dessa tradição europeia, que, através de Portugal, os festejos carnavalescos chegam ao Brasil. Assim, pode-se dizer que o Carnaval brasileiro é descendente direto do Entrudo, jogos festivos trazidos pelos portugueses e incorporados pela sociedade colonial.

Segundo Queiroz (1992), estudos de etnólogos e folcloristas portugueses vinculam a interpretação do Entrudo, termo que significa "entrada", ao simbolismo religioso. Suas origens estariam, assim, nas festividades realizadas, por antigas tribos, em várias regiões do país, comemorando a chegada da primavera. Posteriormente, com o

cristianismo, a festa teria sido resgatada, embora com um sentido diverso mas mantendo o mesmo período do ano, dos Dias Gordos à Quarta-feira de Cinzas, passando a comemorar a vitória da Virtude sobre o Vício. O Entrudo simbolizava a Vida como fonte de pecados, e Dona Quaresma a Morte como a salvação.

Já nos estudos sócio-históricos o universo simbólico da festa é explicado de outra forma. Localizando a origem dos festejos no início da Idade Média, estes estudos interpretam o embate entre o Entrudo e Dona Quaresma como a expressão simbólica do descontentamento dos aldeões com a dominação dos nobres. Assim, o Entrudo representaria a figura do nobre glutão e lascivo que é derrotado por Dona Quaresma, associada, esta, à austeridade e sobriedade dos moradores da aldeia.

O Entrudo era uma festa de carácter local, restrita apenas a algumas regiões de Portugal, e variando, sua realização, de aldeia para aldeia. Apesar dessas variações, é possível identificar alguns elementos que podiam ser encontrados em quase todos os locais onde era celebrado (Queiroz, 1992):

i) o desfile de um boneco, Entrudo ou João, em algumas aldeias acompanhado de um outro representando Dona Quaresma, conduzido

por um cortejo animado por canções, e que acabava sempre com o "enterro" do boneco e a leitura do seu testamento;

ii) a realização de banquetes nos quais eram consumidas inúmeras iguarias;

iii) as brincadeiras entre jovens de ambos os sexos, ou entre famílias, que "guerreavam" entre si aspergindo água ou até líquidos malcheirosos, e arremessando farinha, cinzas e lama;

iv) os grupos de mascarados que circulavam pela aldeia com grande algazarra;

v) os bailes que encerravam as festividades.

A festa tinha a sua organização apoiada nas relações de vizinhança e nos laços familiares. Assim, todos os habitantes participavam dos festejos, desempenhando papéis em função do sexo e da idade, e não havendo segmentação de caráter sócio-econômico. Embora a realização dos banquetes, as canções e as danças tivessem grande importância, era o caráter de luta que mais propriamente marcava os festejos. A "guerra" podia ocorrer entre os sexos, dar lugar à "invasão" de uma aldeia por outra, ou ainda, significar o embate entre o Entrudo e Dona Quaresma. Versos, troças, representações teatrais, eram, também, "armas" muito utilizadas nos "combates".

Tais características dominaram os festejos do Entrudo até o final do século XVIII. A partir daí, às transformações urbanas que marcaram as cidades, particularmente Lisboa, capital do país, e o Porto, principal praça comercial portuguesa, associa-se um processo que, paulatinamente, vai diferenciando os festejos realizados nas cidades de maior porte, daqueles que continuavam a ter lugar nas pequenas aldeias. Seduzidas desde sempre pelos hábitos da sociedade francesa, as classes dominantes portuguesas nas grandes cidades vão, pouco a pouco, adotando como modelo de festa em substituição ao Entrudo, os bailes e desfiles de carros alegóricos, muito comuns nos carnavais de cidades como Paris e Nice.

Assim, ao longo do século XIX, enquanto o Entrudo permaneceu sendo festejado sem grandes alterações nas pequenas aldeias portuguesas, a organização e a realização da festa nos centros urbanos vai adquirindo uma nova configuração, na qual o fator econômico passa a desempenhar o papel antes exercido pelas divisões de sexo e idade. Nas cidades, os festejos abandonam o espaço da casa, local privilegiado das relações de parentesco e vizinhança que suportavam a organização do Entrudo, e incorporam o território da rua, onde as relações sociais refletiam essencialmente as diferenças de classe.

Dessa maneira, não apenas as novas formas de festejar o Carnaval, bailes de máscaras e desfiles de carros alegóricos, passaram a

implicar em grandes despesas, como também as antigas brincadeiras, os "combates", realizavam-se agora entre pessoas da mesma classe social, embora mantidas as diferenças de sexo e idade. Às camadas pobres restavam os folguedos em bairros afastados do centro da cidade, onde grupos rivais travavam as suas "guerras" e não raro eram obrigados a enfrentar a repressão policial; o papel de espectadores dos desfiles dos préstitos, nos quais também prevaleciam as diferenças sócio-econômicas; ou cumpriam apenas o papel de mão de obra empregada na organização da festa.

A participação na festa passa, por conseguinte, a obedecer a uma hierarquização baseada em critérios sócio-econômicos, separando "atores e espectadores, cujas funções no momento das atividades eram diversas; durante o curso, por exemplo, os ricos desfilavam em seus carros, a plebe se comprimia nas calçadas para vê-los passar. No interior da categoria espectadores também havia divisões que se inscreviam no espaço: os espectadores ricos eram encontrados, em Lisboa, na avenida da Liberdade, a avenida moderna, e não corriam o risco de se perder na multidão; à medida que se caminhava para o Chiado, a quantidade de gente tornava-se cada vez mais densa." (Queiroz, 1992, p.42)

Séculos de Entrudo, cem anos de Carnaval, ambos os festejos praticamente se extinguiram em Portugal em meados deste século, nas aldeia e vilas o primeiro, nas grandes cidades o segundo. Queiroz

(1992, p.4) levanta a hipótese, bastante plausível, do desaparecimento de ambas as festas dever-se às políticas implementadas pela ditadura fascista de Salazar de direcionar recursos e material humano para a exploração das colônias portuguesas em África, o que "privava a metrópole de elementos da maior importância para a continuidade de festejos tradicionais, entre os quais os que comemoravam os Dias Gordos".

## CAPÍTULO 3

### BATUQUES DO "BARROCO DE RUA"<sup>0</sup>:

Paralelismos à parte, no Brasil, os duzentos e cinquenta anos de Entrudo e já bem mais de cem de Carnaval - num processo em que à origem lusitana veio juntar-se, de forma decisiva, a cultura de matriz africana - contam a história do que é hoje a maior festa popular do país.

Datam do início do século XVII os registros mais antigos sobre o Entrudo no Brasil, quase sempre dando conta de decretos das autoridades coloniais proibindo determinadas práticas durante a realização dos festejos (Queiroz, 1987, 1992 ; Menezes, 1994), o que, de resto, irá marcar, definitivamente, a atitude oficial frente a festa.

---

<sup>0</sup>O termo "barroco de rua" expressa, segundo Verger (1988, p.1), a concepção de Roger Bastide para quem a arte barroca no Brasil (e particularmente na Bahia), "não é apenas uma forma de arte (utilizada para a decoração das igrejas) mas era também, outrora, um estilo de vida".

Assim, por exemplo, é possível, em 1685 no Rio de Janeiro, observar-se a postura das autoridades locais que advertia:

"Toda a pessoa de qualquer qualidade e condição que seja, que se encontrar mascarado envolvido nas festas do entrudo, incorrerá na pena de ir servir à Sua Majestade, que Deus guarde, e sendo negro ou mulato será açoitado publicamente (...)."  
" (Menezes, 1994, p.34)

Ou ainda, cento e cinquenta anos depois, na Bahia de 1842, registrar o seguinte decreto do Presidente da Província:

"Ninguém poderá jogar entrudo. Os infratores serão punidos com multa de 12 mil réis ou seis dias de prisão." (Menezes, 1994, p.36)

O fato é, entretanto, que o Entrudo, apesar de constantemente objeto de proibições e interdições, encontrou na sociedade do Brasil colonial grande receptividade, o que aliás, está perfeitamente de acordo com o caráter festivo de uma sociedade, muito bem representado por um calendário que, no início do século XIX, registrava nada menos que 35 dias santos, 18 feriados civis, além dos domingos e outros dias de folga dedicados a comemorações especiais de toda ordem (Araújo, 1993).

Da mesma forma que na Metrópole, as festividades do Entrudo realizavam-se na semana que antecedia o período da Quaresma, entre o domingo e a quarta-feira de Cinzas, nos chamados Dias Gordos.

Além de coincidir no período de sua realização, no Brasil o Entrudo era festejado praticamente de forma semelhante ao da Metrópole, embora apresentando uma uniformidade nos folguedos independente de onde se realizasse, diferentemente, assim, de Portugal, onde ocorriam variações de aldeia para aldeia e de região para região (Queiroz , 1992 ; Araújo, 1993).

Os festejos consistiam basicamente na invasão de uma casa por famílias de amigos ou vizinhos, o que ocasionava "combates" nos quais as armas utilizadas eram cinzas, farinha, lama e água, muita água para ensopar as pessoas e chegando a provocar verdadeiras inundações nas casas que serviam de campo de batalhas. Araújo (1993, p.148) descreve da seguinte maneira a festa:

"(...) Dominava a violência, e 'brincar o entrudo' significava de fato participar de verdadeiras batalhas com entrechoques de ovos, jatos d'água arremessados de bacias ou seringas, porções de milho ou feijão atirados à rua ou de uma casa para outra, luvas cheias de areia jogadas do alto sobre os passantes, cápsulas de cera com água perfumada que se quebravam facilmente ao atingir alguém e mais o que se inventasse para agredir, provocar, descompor".

À noite os festejos incluíam, para as famílias abastadas, uma ida ao teatro, com direito a uma peça cômica e, ao final, mais "combates" entre os espectadores.

Aos "combates" seguia-se sempre um grande banquete, particularidade da festa muito bem registrada pelo poeta baiano seiscentista Gregório de Matos, o "Boca do Inferno", que descreve, em um soneto, a comilança característica dos festejos do Entrudo (Matos, ca. 1993, p.162):

"Filhós, fatias sonhos, mal-assadas,  
Galinhas, porco, vaca, e mais carneiro,  
Os perus em poder do pasteleiro,  
Esguichar, deitar pulhas, laranjadas;

Enfarinhar, pôr rabos, dar risadas,  
Gastar para comer muito dinheiro,  
Não ter mãos a medir o taverneiro,  
Com réstias de cebolas dar pancadas;

Das janelas com tanhos dar nas gentes,  
A buzina tanger, quebrar panelas,  
Querer em um só dia comer tudo;

Não perdoar arroz nem cuscuz quente,  
Despejar pratos, e alimpar tijelas:  
Estas as festas são do Santo Entrudo."

Claro está que os "combates" obedeciam a determinadas regras. Aqui, como em terras lusitanas, havia as limitações de sexo e idade. Assim, as mulheres "guerreavam" entre si, revidavam aos "ataques" dos homens, mas era inapropriado um "combate" entre homens. Por seu turno, era inconcebível o revide dos escravos "que recebiam pelo rosto e o corpo generosas porções de farinha e água atiradas pelos brancos" (Araújo, 1993, p.148).

Fry et al. (1988) destaca dois aspectos da maior importância para a compreensão do Entrudo como expressão da sociedade patriarcal brasileira, marcadamente assentada numa profunda desigualdade sócio-racial.

Em primeiro lugar, chama a atenção para o corte que se estabelece entre o ritual dos festejos, caracterizado por "desatinos" de toda ordem, e o formalismo hierárquico da vida diária, na qual os senhores patriarcais exerciam sua autoridade incontestada. No Entrudo, a ruptura com o cotidiano pode ser bem observada na participação expressiva da população feminina, quando as recatadas e reclusas senhoras se transformam em "aguerridas combatentes" e investem, decididas, contra os representantes do sexo oposto, sejam estes membros da família, visitantes ou incautos transeuntes que por ventura fiquem ao alcance dos "exércitos femininos" postados nas janelas dos sobrados, rompendo, assim, hierarquias consagradas quanto ao sexo e idade.

A participação das mulheres no Entrudo, pelo que significa de insólito, é invariavelmente destacada por cronistas e viajantes que registraram impressões do Brasil das primeiras décadas do século XIX, e que se pode observar nas transcrições dos relatos apresentadas a seguir:

"As raparigas brasileiras são naturalmente melancólicas e vivem retiradas; porém, quando chega o entrudo, *parecem haver completamente mudado de caráter*, e, por espaço de três dias, esquecem sua gravidade, e natural acanhamento, para ao folguedo se darem."<sup>0</sup>

"As *senhoras geralmente começam o jogo*. Os cavalheiros respondem com tal força que raramente ele cessa antes que muitos projéteis sejam arremessados, e que ambos os grupos estejam tão molhados como se tivessem sido atirados em um rio (...)."<sup>0</sup>

"Durante este tempo, um amigo me havia conduzido a fazer uma visita; terminadas as saudações, fomos acolhidos por um chuveiro de tais bolas de cera amarelas e verdes, que *as belas da família* sem piedade ao rosto nos arremessavam (...)."<sup>0</sup>

O segundo aspecto destacado por Fry et al. (1988), ressalta a diferenciação na realização dos festejos, em função dos territórios, social e simbolicamente opostos, da *casa* e da *rua*. Assim, é no espaço da casa, território feminino por excelência, que a participação das

---

<sup>0</sup>Denis, F. *apud* Fry et al., 1988, p. 239. Grifado na citação.

<sup>0</sup>

Mawe, J. *apud op. cit.*, p. 240. Grifado na citação.

<sup>0</sup>

Denis, F. *apud ibid.* Grifado na citação.

mulheres nos jogos do Entrudo é observada, o ambiente de recato e reclusão dando lugar à "algazarra" dos "combates" travados entre familiares e amigos, ficando o contacto com o território proibido da rua restrito aos "ataques" desfechados a partir das janelas a desavisados passantes, ou ao "revide" dos "golpes" desferidos a partir do chão da rua, no que é denominado por Fry et. al (1988) de "entrudo doméstico".

No lado oposto, a rua, um território ocupado pelos homens, espaço social dos "patriarcas que saem para tratar de negócios e se reunir na praça central da cidade; dos vendeiros e negociantes estrangeiros; dos escravos que vão realizar algumas tarefas; e dos vendedores negros ambulantes (em geral pretos forros)" (Fry et al., 1988, p.242), configura-se um outro "campo de batalha", desenrola-se um outro tipo de Entrudo.

O "entrudo de rua" tem nos homens seus atores principais. Diferentemente do que ocorria no interior das casas, aqui, a "guerra" acontecia entre pessoas do sexo masculino, fazendo parte da munição, não apenas inocentes "laranjas" e "limões" de cera contendo água, mas também, seringas, bacias e todo tipo de recipientes cheios, por vezes, de mijo e água suja (Risério, 1981), e mais, "ovos podres, tomates, talco, polvilho, farinha de trigo (...)" (Menezes, 1994, p.33), o que levava os "combates", não raro, a descambarem para a violência.

Outra vez recorre-se a relatos de cronistas e viajantes para ilustrar a presença dominante dos homens no "entrudo de rua":

"Nas lojas e atrás das portas das habitações estavam escondidos homens com seringas, e grandes gamelas cheias d'água, com que sem descanso uns aos outros se molhavam; e de tal modo o faziam que a rua por fim ficava inundada de uma a outra extremidade (...)." <sup>0</sup>

"Domingo ainda, mas depois do almoço, o vendeiro procura provocar o vizinho da frente, com incidentes suficientes, a fim de atraí-lo à rua e jogar-lhe o primeiro limão ao rosto (...)." <sup>0</sup>

Se a presença predominantemente masculina já representa uma diferença importante quanto ao seu oposto, o "entrudo doméstico", o grande traço distintivo que marca, de maneira singular, o "entrudo de rua", é a presença e participação dos negros e escravos na festa.

Uma vez mais transcrevemos observações de um viajante sobre os festejos do Entrudo no Rio de Janeiro em princípios do século passado, dando conta da intensa e particular participação da população negra no "entrudo de rua":

"Para os brasileiros, portanto, o Carnaval se reduz aos três dias gordos, que se iniciam no domingo às cinco horas da manhã, entre as *alegres manifestações dos negros já espalhados nas*

---

<sup>0</sup>Denis, F. *apud* Fry et al., 1988, p. 242.

<sup>0</sup>

Debret, J.B. *apud* *ibid.*

*ruas a fim de providenciarem para o abastecimento em água e comestíveis de seus senhores, reunidos nos mercados ou em torno dos chafarizes e das vendas. Vemo-los aí, cheios de alegria e de saúde, mas donos de pouco dinheiro, satisfazerem sua loucura inocente com a água gratuita e o polvilho barato que lhes custa cinco réis."*<sup>0</sup>

Responsáveis pelo abastecimento da principal "munição" utilizada nos "combates", a água que recolhiam das fontes e chafarizes públicos, os negros acabavam por cumprir, numa certa medida, função estratégica para o desenrolar da festa.

Mas não se restringia à "fabricação dos elementos carnavalescos e à organização da festa(...)" (Queiroz, 1992, p.47) a participação dos escravos e negros nos festejos, nem muito menos à condição, quer de espectadores dos "combates" entre os seus senhores, quer ainda de "combatentes" das "guerras" travadas entre eles mesmos.

Negros e escravos vão introduzir uma nova forma de manifestação na festa, que foge completamente ao "caráter agonístico" (Queiroz, 1992) de que sempre se revestiram os jogos do Entrudo.

Assim, instrumentos musicais ocupam o lugar de "armas", músicas, cantos e danças substituem movimentos de "ataque e "defesa", mascarados tomam o lugar dos "combatentes", o "campo de batalha" cede lugar ao palco e à passarela.

---

<sup>0</sup>

Debret, J.B. *apud* Fry et al., 1988, p.242-243. Grifos nossos.

Ao anoitecer, cumprida a faina diária, os negros reuniam-se em grupos de mascarados denominados cucumbis, que, tocando seus instrumentos musicais, desfilavam cantando e dançando, e satirizavam, com suas máscaras e fantasias, jeitos e trejeitos dos brancos.

Alguns documentos da época colonial dão conta de que "grupos de negros e mulatos livres - artesãos, vendedores ambulantes, etc. - iam às ruas fantasiados de mulher; ou imitavam autoridades locais no vestir e no falar; ou representavam pequenas peças dramáticas" (Queiroz, 1992, p.46).

Descrevendo os festejos no Rio de Janeiro por volta de 1826, relata um viajante:

"Vi, durante a minha permanência, certo Carnaval em que alguns grupos de negros mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos ao cumprimentar à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos balcões; eram escoltados por alguns músicos, também de cor e igualmente fantasiados."<sup>0</sup>

Este traço satírico dos cucumbis está presente também nas festividades do Entrudo na Bahia de 1827. Num relato citado por

---

<sup>0</sup>Debret, J.B., *apud op. cit.*, p. 244.

Verger (1984, p.10), o observador informa que "não tinha encontrado 'nada para rir senão quando o acaso lhe fez descobrir sob essas máscaras negros disfarçados de brancos'".

Identificados por Rodrigues (1988, p.182) como "a mais importante das tradições que à nossa população legaram os negros bantos", os cucumbis são apontados por Verger (1984) como prováveis antepassados dos blocos e cordões que caracterizaram os carnavais do Rio de Janeiro, Salvador e Recife a partir da segunda metade do século XIX, com o declínio do Entrudo, alvo de inúmeras e constantes proibições oficiais, e sua progressiva substituição pelo Carnaval.

Na realidade, cucumbis, assim como outras manifestações tipicamente de negros e escravos, como os afoxés na Bahia e os maracatus em Pernambuco, passam a compor as festividades do Entrudo, e, em seguida, do Carnaval, à medida em que as "Procissões e as festas religiosas católicas tomaram depois da segunda metade do século XIX um caráter de recolhimento, decente, compassado" (Verger, 1984, p.8).

Com efeito, incentivados pelas autoridades a "exprimirem seus sentimentos religiosos (...) católicos" (Verger, 1984, p.2), os negros e escravos tinham autorização para se organizarem em confrarias religiosas<sup>o</sup>, com o que agregaram às inúmeras procissões e festas

---

<sup>o</sup>Segundo Verger (1987, p.524-525), "os negros agrupavam-se em confrarias religiosas, sempre vinculadas a uma determinada igreja, por etnia de origem. Assim, os de Angola e do Congo reuniam-se na " Venerável Ordem Terceira do Rosário de

religiosas que caracterizavam a sociedade colonial brasileira, manifestações do que Roger Bastide chamou de "catolicismo negro", um catolicismo "que se conserva dentro das confrarias e que, não obstante a unidade dos dogmas e da fé, apresenta características especiais. Era um Catolicismo no qual os valores culturais e religiosos vindos da África se tinham discretamente amalgamado com aqueles trazidos ao Brasil pelos senhores portugueses" <sup>0</sup>

O fato é que, as festividades da igreja católica transformavam-se quase sempre em ocasiões propícias a que negros e escravos celebrassem suas divindades africanas, como por exemplo, a festa em louvor do Senhor do Bonfim, "sincretizado com Oxalá, divindade nagô-iorubá da Criação" (Verger, 1984, p.7).

Assim, à liturgia católica de procissões e festas incorporavam-se máscaras, batuques, danças e cantos tipicamente africanos, não sem espertar os protestos dos senhores<sup>0</sup>, que consideravam tais

---

Nossa Senhora das Portas do Carmo', fundada na igreja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho"(...) "Os daomeanos jejes reuniam-se na igreja do Corpo Santo, na cidade baixa, e tinham formado a confraria do 'Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redempção dos Homens Pretos', fundada em 1752" (...) "As mulheres nagô-iorubás da nação ketu reuniam-se na igreja da Barroquinha e haviam formado a confraria de 'Nossa Senhora da Boa Morte' ".  
<sup>0</sup>

Bastide, R. *apud* Verger, 1988, p.7.

<sup>0</sup>"Os batuques já haviam sido foco de uma discussão que, no início do século XIX, envolvera os senhores de escravos e o governo. Eles desagradavam os senhores porque eram considerados atos ofensivos aos 'direitos dominicais' e mesmo um desperdício de energia durante um período em que os negros deveriam estar trabalhando ou recuperando as forças para mais uma semana de trabalho. Já o governo tolerava-os e até os incentivava pois via neles (...) a capacidade de renovar

manifestações do "paganismo africano" verdadeiros insultos à religião católica <sup>0</sup>.

Com o passar do tempo, máscaras, instrumentos musicais, cantos e danças foram banidos das festas católicas, reservadas agora apenas aos devotos das confrarias religiosas, tendo, então, migrado para outras festividades de rua, entre as quais o Entrudo, e, posteriormente, o Carnaval <sup>0</sup>. Tal movimento é observado por Bastide, para quem, tais manifestações da população negra, especialmente no Nordeste, ao serem excluídas do espaço simbólico da religião oficial, encontram "no Carnaval, que ocupa lugar de importância nas preocupações do povo, um centro fixo e firme que os preserva do desaparecimento" <sup>0</sup>.

---

periodicamente os conflitos que originalmente desuniam as diferentes nações africanas (...)"(Fry et al., 1988, p. 256-257).

0

Verger (1987, p.531) cita vários trechos de jornais publicados em meados do século passado, referindo-se à lavagem da igreja do Senhor do Bonfim, com reações de protesto aos "actos de desrespeito capazes de fazer estremecer um herático (...)", deplorando a "orgia desordenada, um verdadeiro bacanal dos tempos pagãos(...)", e clamando para que sejam banidas "do recinto do templo canções de prostíbulo (...)" e impedidos os "gestos que provocam e desencadeiam os mais sensuais e desordenados desejos".

0

Particularmente no caso da festa do Bonfim, diz-nos Verger (1984, p.8): "Mais tarde a ordem foi introduzida nessas manifestações barulhentas, às quais faltava o recolhimento. Foi exigido mais respeito no recinto da igreja. A lavagem foi limitada às escadarias exteriores do adro, tomando assim carácter mais folclórico que religioso. A alegria transbordante que acompanhava a lavagem foi derivada para uma outra festa que foi organizada em local próximo, a Ribeira, na segunda-feira seguinte. Celebra-se então o mais alegre dos 'carnavais', com uma fogueira e uma animação trepidante e contagiosa."

0

Bastide, R. *apud* Queiroz, 1992, p.176.

A singular presença e participação de negros e escravos nos festejos do Entrudo *de rua*, inclusive conferindo à festa o seu traço distintivo face ao "entrudo doméstico", se dá, entretanto, respeitando e reproduzindo os marcos fundamentais da sociedade escravista e patriarcal.

Assim é que, diferentemente do que se observava no "entrudo doméstico", onde, como já apontamos, as hierarquias de sexo e idade são rompidas durante os três dias de festa, no território da rua o que se constata é a reprodução das relações e posições sociais de uma sociedade de senhores e escravos, de brancos e negros. "Dessa forma, as atividades festivas em seu desenvolvimento seguiam estritamente as divisões étnicas e sócio-econômicas existentes na sociedade, as quais de forma alguma se apagavam durante as comemorações" (Queiroz, 1992, p.45).

A "guerra" do Entrudo reproduz, assim, fielmente, as "batalhas" do cotidiano escravista e patriarcal. Não há aqui, portanto, qualquer inversão de papéis. Branco é branco, negro é negro, Aos brancos, as "armas", o direito permanente ao "ataque". Aos negros, a "defesa", se tanto. Qualquer atitude, portanto, que fuja a essa demarcação de posições nos "combates" (e no cotidiano), se torna, obviamente, um caso de polícia. Recorrendo-se uma vez mais a cronistas da época:

"Os jovens marotos negros que as enchem nos esgotos (as seringas de água), raramente molesta qualquer pessoa que não seja de sua cor. Os rapazes brancos, porém, não têm cerimônia em molhar os etíopes."<sup>0</sup>

"Nesses dias de alegria, os mais turbulentos, embora sempre respeitosos para com os brancos, reúnem-se depois do jantar nas praias e nas praças em torno dos chafarizes , a fim de se inundarem de água, mutuamente, ou de nela mergulharem uns aos outros por brincadeira (...)."<sup>0</sup>

"Perdida" a "guerra" do Entrudo para os brancos, negros e escravos utilizam a sátira e o humor de máscaras, fantasias e gestos para ridicularizar o "vencedor". Assim, "acionam a única farsa que lhes parece acessível justamente por ser impossível: a farsa de ser branco. A farsa da guerra é por demais real para que esteja ao seu alcance." (Fry et al., 1988, p.244).

---

<sup>0</sup>Ewbank, Th. *apud* Fry et al., 1988, p.243.

<sup>0</sup>

Debret, J.B. *apud ibid.* Comentando a relação entre negros forros e escravos diz Verger (1987, p. 533): "Provavelmente tratava-se de samba ou de candomblé, mas seja qual for o motivo daquelas reuniões, não havia separação entre os escravos e os alforriados, mesmo que aos olhos da lei os estatutos fossem diferentes".

## CAPÍTULO 4

### "NÊGO, NÊGA, O CARNAVAL CHEGOU" <sup>0</sup>

Apesar da coincidência de datas, e das evidentes semelhanças observadas em muitas das práticas características dos festejos do Entrudo, o processo de transformações da festa seguiu caminhos bastante diversos nos dois países. Assim é que, no Brasil, "o entrudo foi completamente anulado pelo Carnaval, enquanto em Portugal ele persistiu nas aldeias; quanto ao próprio Carnaval, sofreu no Brasil, no século XX, uma grande modificação, nada de semelhante ocorrendo em Portugal" (Queiroz, 1992, p.45).

Nos seus estudos sobre Carnaval, embora mais voltados aos festejos realizados pela sociedade urbana do centro-sul do país, Queiroz (1992)

---

<sup>0</sup> "Deus e o Diabo", música de Caetano Veloso.

considera o desenvolvimento do Carnaval enquadrado em três fases distintas, com mudanças e transformações entre cada uma das fases referenciadas de perto pelo processo de expansão das cidades: o Entrudo, dominado pelas famílias e grupos de vizinhança, o Grande Carnaval, Carnaval Veneziano ou ainda Carnaval burguês, e o Carnaval das Escolas de Samba ou Carnaval Popular.

Nessa mesma linha, temos também a periodização dos festejos de Momo proposta por von Simson (1981a): da época colonial até meados do século XIX, o Entrudo; entre 1870 e 1930 o Carnaval Veneziano ou burguês; e a partir de 1930, o Carnaval popular.

Apesar das particularidades que conformam o Carnaval baiano e o singularizam em relação aos carnavais do resto do país, tais tentativas de periodização, nas suas grandes linhas, podem ser estendidas aos festejos de Momo na Bahia, em especial quanto à passagem do Entrudo para o Carnaval propriamente dito.

De acordo com Verger (1984, p.10), a nova "forma de divertimento carnavalesco se organizou a partir da metade do século XIX após a proibição de 1853 do grosseiro jogo do entrudo", altura em que, "As manifestações de carácter barulhento e animado (...)", que chocavam, " (...) com o ritmo mais lento e solene das procissões católicas, vieram se refugiar no Carnaval de rua".

Menezes (1994, p.39), realçando a interpenetração entre as duas formas dos festejos, considera que, "Em algum ponto perdido entre 1870 e 1890 começa a fusão do entrudo com o Carnaval. Até o início da última década do século passado, portanto, a festa poderia ser chamada Entrudaval. Ou Carnentrudo. Tal era dificuldade em perceber-se onde acabava uma e começava outra."

Fry et al. (1988, p.236-237) aponta, com base em pesquisas realizadas nos jornais da época, 1879 como a data oficial do início dos festejos em Salvador, definida por deliberação do chefe de polícia, que não apenas recomendou aos "subdelegados da capital (...) a maior energia para a fiel observância da postura municipal tendente a proibição do entrudo (...)", como também providenciou " (...) que fosse substituído esse uso bárbaro pelos divertimentos do carnaval (...)", e nomeou " (...) uma comissão composta de cidadãos que representavam todas as freguesias da capital, a fim de promover tais divertimentos e fiscalizá-los com o auxílio das autoridades locais". O ano de 1884<sup>0</sup> é também referido como a data de instituição dos festejos carnavalescos, conforme dá conta a seguinte notícia publicada em 23 de fevereiro deste ano:

"Começam hoje os festejos do carnaval quando há bem poucos anos começava em vez dele o *grosseiro e pernicioso* entrudo. Já

---

<sup>0</sup>Em 1984, os festejos do Carnaval baiano foram dedicados ao centenário da festa, o que, pelo menos formalmente, oficializa 1884 como a data de instituição dos festejos que substituíram o Entrudo.

vai para mais de três anos que o *selvagem e retrógrado brinquedo* principiou a desaparecer dos nossos costumes (...)."<sup>0</sup>

Assim, embora seja difícil precisar datas, é seguramente o último quartel do século XIX que baliza o início do Carnaval como substituto do Entrudo.

Alguns elementos, que respondem pelas mudanças ocorridas na forma de festejar os Dias Gordos, podem ser aqui alinhados.

Desde um ponto de vista sócio-econômico, a substituição do Entrudo pelo Carnaval está perfeitamente concatenada com as transformações em curso na sociedade brasileira de finais do século passado, em particular quanto ao processo vivenciado pela principais cidades da região centro-sul do país.

A cena nacional, dominada então pela oligarquia agro-exportadora do café, experimenta as mudanças que vão deslocar a base escravista da economia cafeeira em favor de relações capitalistas de produção, e, conseqüentemente, provocar um acelerado processo de diferenciação social, especialmente no Rio de Janeiro, em primeiro lugar, e em São Paulo, logo a seguir. No plano da política, as lutas abolicionistas e a campanha republicana empolgavam a sociedade.

---

<sup>0</sup>Jornal de Notícias, 23.2.1884 *apud* Fry et al., 1988, p.236. Grifado na citação.

Refletindo este processo, verifica-se um fenômeno cultural que poderíamos chamar de aburguesamento dos costumes. Facilitado pela opulência e riqueza gestadas pela economia do café, as camadas mais abastadas dos centros urbanos do centro-sul passam a "(...) adotar um estilo de vida burguês europeu (...)", buscando "modos de ser, de pensar e de agir que as distinguíssem das demais. Começou então a se desenvolver uma cultura urbana de cunho burguês-europeu que se foi diferenciando da antiga cultura rústica, outrora comum às zonas urbana e rural do país, a qual havia vigorado durante os séculos XVII e XVIII" (von Simson, 1981a, p.45-46).

A diferenciação social vai ter, assim, correspondência na realização das atividades festivas, dando lugar ao aparecimento de formas e espaços de diversão exclusivamente dominados pelas elites urbanas, regra geral cópias adaptadas de divertimentos tipicamente europeus, como por exemplo, no caso dos festejos carnavalescos, os bailes de máscaras e os desfiles luxuosos de carros alegóricos pelas ruas das cidades, manifestações características dos carnavais italianos e franceses.

Fry et al. (1988, p.244) chama a atenção para um outro elemento associado a este processo de transformações por que passa a sociedade brasileira em finais do século passado: " a mudança do significado do espaço público, ou seja, da própria rua. Esta não pode ser apenas uma extensão de cada sobrado, espécie de atualização

dos antigos terreiros das casas rurais. Ao contrário, deve se preparar em termos estéticos, higiênicos e disciplinares, para a emergência de uma elite urbana republicana e abolicionista que necessita de um cenário condizente com as novas prerrogativas políticas que se arroga".

E é exatamente sobre o território da rua, e mais especificamente, contra os festejos do "entrudo de rua", que se desencadeia a perseguição oficial, expressa, quer nas posturas e decretos municipais proibindo os festejos, quer nos editoriais e artigos dos jornais da época<sup>o</sup>, condenando como "bárbaras" as antigas práticas festivas e alardeando o caráter "civilizado" dos novos festejos, quer, ainda, na repressão policial.

Analisando o papel desempenhado pelos poderes públicos em relação às transformações do Carnaval paulistano, no período que vai da segunda metade do século XIX aos primeiros anos deste século, von Simson (1985) identifica três momentos distintos.

---

<sup>o</sup>É importante ressaltar aqui o papel decisivo exercido pelo mais importante meio de comunicação da época, o jornal, na defesa e incentivo à implantação das novas maneiras de ser, pensar e agir quanto aos divertimentos. Pertencendo a elementos das camadas mais abastadas, mantidos pelos anúncios que provinham do setor comercial em expansão, circulando entre as pessoas letradas da época que eram, em sua maioria, membros dos setores mais ricos da sociedade, os periódicos faziam não somente a propaganda comercial das novidades mas, em suas notícias, editoriais e crônicas, condenavam as antigas usanças, propugnando pela adoção e implantação dos novos hábitos burgueses-europeus como o carnaval veneziano, as quermesses, o ciclismo, o futebol, os cafés, as confeitarias, as cervejarias, as sociedades musicais, as óperas, os dramas, etc." (von Simson, 1981a, p.48).

Assim, entre 1876 e 1893, a ação dos poderes públicos praticamente se resume à proibição e repressão às formas de festejar típicas do Entrudo, promovendo, entretanto, uma certa proteção, sem restrições, aos novos divertimentos carnavalescos que começavam a surgir, especialmente os préstitos das sociedades.

Num segundo momento, entre 1893 e 1907, quando o Carnaval europeizado já ocupava as áreas nobres do centro da cidade com os seus luxuosos desfiles, e as reminiscências do velho Entrudo se deslocaram para zonas mais populares, as autoridades iniciam um progressivo processo de enquadramento dos novos festejos, restringindo, particularmente, atitudes críticas consideradas "perigosas" e que se tornavam comuns nos desfiles dos préstitos.

A partir de 1907, consolidado o novo Carnaval e afastadas as possibilidades dos préstitos de desfilarem atitudes críticas, isso graças às ações de controle e fiscalização exercidas pelas autoridades policiais, os poderes públicos, passam a desempenhar, quase que exclusivamente, não fora a permanente repressão policial aos resquícios do Entrudo, um papel de regulamentador dos horários e espaços públicos para a realização dos festejos carnavalescos, inclusive das novas formas de diversão, como é o caso do corso, desfile de carros e carruagens ornamentados conduzindo famílias ou grupos de foliões, todos ricamente fantasiados.

Desde os tempos coloniais, efetivamente, o "entrudo de rua" foi alvo da perseguição das autoridades e condenação pela imprensa. Mas, é só a partir da segunda metade do século XIX, que, para além da simples proibição ou mera reprovação, autoridades e imprensa passam a incentivar a adoção de novas formas de festejar os Dias Gordos.

É o que se vê, por exemplo, no decreto da Câmara Municipal de Salvador datado de 21 de fevereiro de 1884:

"Fica proibido o jogo do entrudo por ser prejudicial à saúde pública, perigoso aos que a ele se entregam e aos transeuntes, anacrônico e condenado pela civilização. (...). Em substituição dessa prática abusiva, a câmara exorta seus munícipes a entregarem-se com todo o decoro, na altura de uma cidade tão culta e ilustrada, durante os dias chamados de entrudo, às festas carnavalescas, permitindo-lhes o uso de máscaras, bailes públicos e o levantamento de pavilhões e coretos nas praças e nas ruas (...)."<sup>0</sup>

Ou, ainda, em matérias publicadas no Jornal de Notícias, de Salvador, respectivamente em 1884 e 1895, condenando o Entrudo e incentivando o Carnaval, e, mais, propagandeando novidades características dos carnavais da Europa:

"Agora sim as posturas municipais e da polícia é que têm razão de ser, porque já agora o povo sabe que o entrudo é um crime perante a humanidade e a *civilização*. Agora sim as posturas e

---

<sup>0</sup>Apud Menezes, 1994, p.36-37.

editais são aceitos, a fim de produzirem seus efeitos sobre os delinquentes da *soberania popular*, que já consagrou o carnaval, cujo reinado tem proclamado. (...) Bendito seja, pois, o Carnaval que extinguiu o entrudo e deu ao povo dias de festa e alegria." <sup>0</sup>

"O Eldorado, à rua do Palácio, pode orgulhar-se de ter recebido a maior novidade para o carnaval de 1895. Serpentinnes: são rodas de papel de diversas cores e que chegam ao destino que se quer dar sem grande esforço e inteira surpresa. Confetti Parisiense: são pequeninos discos de papel de todas as cores e que substituem *com graça e sem prejuízo* o uso de bisnagas e laranjinhas." <sup>0</sup>

Verger (1984, p.10) afirma que, proibido o Entrudo em meados do século passado, "dois tipos de Carnaval se desenvolveram, o dos salões (depois dos clubes) e o das ruas". No território fechado, o Carnaval desfrutado pelas elites, "Branco e mulatos da 'boa sociedade' ", com seus bailes de máscaras, suas fantasias caras, importadas da Europa. No espaço aberto da rua, o Carnaval das camadas populares, a festa de "negros e mulatos escuros", com seus grupos de mascarados, seus blocos, seus afoxés.

Mas, na realidade, o desenvolvimento do Carnaval na segunda metade do século passado, centrado na europeização dos festejos, não vai confinar as elites apenas ao espaço privado dos salões <sup>0</sup>. Copiando os carnavais da Europa, estas elites, que já desde 1840 realizavam seus

---

<sup>0</sup>Jornal de Notícias, 23.2.1884, *apud* Fry et al., 1988, p.246. Grifado na citação.

<sup>0</sup>

Jornal de Notícias, 23.2.1895, *apud* op.cit., p. 246 . Grifado na citação.

<sup>0</sup>Essas duas formas de festejar o Carnaval, préstitos e bailes de máscaras, estavam intimamente associadas. Encerrado o desfile dos préstitos, seus participantes dirigiam-se aos bailes nos salões (Sebe, 1986; Queiroz, 1987).

luxuosos bailes de máscaras<sup>0</sup>, vão ocupar, a partir da metade do século, ruas e avenidas principais das cidades com os carros alegóricos dos préstitos, organizados pelas sociedades carnavalescas, e, posteriormente, com os suntuosos desfiles das famílias ricas no corso (Queiroz, 1987, 1992; von Simson, 1981a).

Por volta de 1855 surgem as sociedades ou clubes carnavalescos, formadas por pessoas da média e alta burguesia: comerciantes, industriais, banqueiros, fazendeiros, profissionais liberais e funcionários públicos graduados. Embora tivessem como finalidade a organização dos desfiles dos préstitos que encerravam os festejos do Carnaval na noite da Terça Feira Gorda, essas sociedades funcionavam, também, como um espaço de encontros e reuniões de seus membros, algumas delas, inclusive, tendo chegado a participar das campanhas abolicionista e republicana (Queiroz, 1992).

Cada sociedade carnavalesca organizava o seu respectivo préstito à volta de um tema que, invariavelmente, recorria a cenários e personagens da antiguidade greco-romana, ou da história e cultura

---

0

Sobre a adoção, no Brasil, do costume europeu do "baile de máscaras", diz Queiroz (1987, p.718-719): "Na verdade, foi no dia 20 de Janeiro de 1840 que no Rio de Janeiro uma senhora italiana, dona de famoso hotel, inaugurou divertimento inédito - o baile de máscaras. O sucesso foi de tal ordem na alta sociedade fluminense que o baile foi repetido a 20 de fevereiro do mesmo ano, anunciando-se nos jornais: ' Baile de Máscaras, como é a moda na Europa durante o Carnaval' ". Sebe (1986), identifica outras possíveis datas em que teria sido realizado o primeiro baile de máscaras no Brasil: 1844, de acordo com Gilberto Freyre, e 1846, segundo Melo Moraes Filho e Câmara Cascudo.

erudita européia. O desfile, ao som de marchas militares e óperas famosas, era composto por carros alegóricos luxuosamente ornamentados, de acordo com o tema escolhido: No Reino de Fernando, o Católico, As Pompas na Corte de Luís XV, D. Quixote de la Mancha, etc. Disputavam entre si, não apenas a preferência do público, como também prêmios vultosos oferecidos por casas comerciais e devidamente propagandeados pelos jornais da época. A influência européia se fazia sentir, não só na temática, como também em muitos dos nomes dessas sociedades e clubes: União Veneziana, baiano, Girondinos, Estudantes de Heidelberg, Pierrôs da Caverna, etc. (Queiroz, 1992).

Nos anos 90 do século passado, no Carnaval paulistano, agregou-se aos préstitos um espírito crítico-satírico trazido pelo que von Simson (1985) chama de "facção boêmia das camadas urbanas mais abastadas", que procurava, dessa forma, se contrapor aos que chamavam de "burgueses". Muitas vezes não se restringindo à sátira e enveredando pela crítica política, essa prática acabou por ser proibida pelas autoridades, desaparecendo, praticamente, no início deste século.

A partir dos primeiros anos do século XX surge um outro tipo de diversão carnavalesca, o curso, também de inspiração européia. Consistia no desfile de carruagens, posteriormente substituídas por automóveis, profusamente enfeitadas com flores e serpentinas, que

conduziam famílias ou grupos de foliões luxuosamente fantasiados, durante as tardes dos dias de Carnaval, entre o sábado e a terça-feira, nas ruas centrais da cidade. Assim como acontecia com os préstitos, o corso era também oportunidade para competições, fazendo jus a prêmios patrocinados por casas comerciais, os carros melhor ornamentados (Queiroz, 1987, 1992; von Simson, 1981a).

Observação registrada por Queiroz (1987, 1992) dá conta de uma diferença importante entre os festejos do Entrudo e as novas formas de divertimento carnavalesco que ocuparam o seu lugar. Refere-se à posição ocupada pelas mulheres no desenrolar dos festejos.

Participantes ativas e entusiastas das "batalhas" travadas no ambiente doméstico, as mulheres lideravam a inversão das hierarquias de sexo e idade tão caras à sociedade patriarcal, durante os festejos do Entrudo.

Com o advento do Carnaval, o elemento feminino passa a ocupar uma posição passiva, de espectador, perdendo, assim, quase que completamente, a liberdade de ação durante a festa. Isso, é claro, no que diz respeito às mulheres de "boa família", às damas e senhoras da "alta sociedade", pois, quanto àquelas de "vida fácil", que eram "frequentadas" e financiadas pelos homens "de bem", a participação na festa conhecia poucos limites:

"As senhoras de boa família estavam rigorosamente excluídas das atividades das sociedades carnavalescas, tanto cotidianas quanto específicas das folias de Momo (préstitos, bailes de máscaras, etc.) (...) O corso durante a tarde, as batalhas de confete e serpentina, alguns bailes 'reservados às famílias', os desfiles das sociedades (na condição de público) compunham os folguedos que lhes eram destinados. Bailes nos teatros e nestas sociedades eram frequentados pelos senhores e pelas atrizes, pelas *demi-mondaines*, pelas cocotes, que também se exibiam nos carros alegóricos dos préstitos, deslumbrantes, jogando beijos à multidão. Dessa forma os homens de qualidade frequentavam dois tipos de mulheres que não podiam misturar-se: as 'mulheres honestas' e as 'mulheres de má vida'. Os dois grupos, ricamente fantasiados, eram exibidos à plebe nos cortejos, porém de maneiras diferentes: as 'mulheres honestas' protegidas do público pela sua reclusão nas carruagens, o marido de guarda a seu lado; as de 'vida airada' exibidas com grande pompa e ostentação." (Queiroz, 1992, p.52)

"Também na Bahia, a substituição do 'entrudo' pelo Carnaval se dá na perspectiva de criação de uma festa com um caráter 'civilizado' e 'europeizante' " (Loiola e Miguez, 1995, p.338), centrada basicamente nos préstitos das sociedades carnavalescas, nos bailes públicos do Teatro Politeama Baiano e do Teatro São João, e nas festas que se realizavam nos salões das grandes mansões da aristocracia baiana.

As velhas elites e a classe média urbana emergente, funcionários públicos, profissionais liberais e comerciantes, fazem a nova festa, que

conta, explicitamente, com o aval da administração pública<sup>o</sup> e das autoridades policiais, e o incentivo da imprensa.

O primeiros sinais dos novos festejos momescos surgem, já na década de 1860, com a realização dos bailes de máscaras públicos no Teatro São João, mas, é só a partir dos anos 1880 que entram em cena os préstitos, organizados por três famosas sociedades carnavalescas: Fantoches da Euterpe (1883), vinculada à já existente Sociedade Filarmônica Euterpe, Cruz Vermelha (1884) e Inocentes em Progresso (1889).

O desfile desses clubes carnavalescos, que em nada fica a dever, segundo os jornais da época, aos do Rio de Janeiro ou da Europa, são o ponto alto dos festejos e mobilizam toda a cidade. O comércio anuncia as novidades em máscaras, fantasias e tecidos caros importados da Europa, os jornais promovem concursos atijando a rivalidade entre os clubes.

---

<sup>o</sup> Interessada em promover os novos festejos em substituição ao Entrudo, a administração pública cumpre um papel importante na realização do Carnaval, garantindo um mínimo de infraestrutura: "controla a mudança dos itinerários e horários dos bondes, estabelece o horário do Elevador, nomeia comissões de moradores para que promovam o carnaval em seus bairros, ilumina e decora as ruas centrais das cidade pelas quais percorrerá o grande préstito, etc. Ao que tudo indica, a administração pública não investe diretamente nos clubes ou blocos carnavalescos, sendo que os altos custos dos préstitos luxuosos ficam a cargo dos próprios associados dos clubes, os quais recorrem também ao comércio local através de listas para contribuições." (Fry et al., 1988, p.248).

É imenso o entusiasmo que desperta no grande público o desfile dos préstitos<sup>0</sup>. Os jornais de 1889, por exemplo, dão conta da presença de oitenta mil pessoas, grande parte vinda do interior do Estado, para assistirem ao desfile daquele ano. As famílias mais abastadas colocam cadeiras e sofás na avenida principal da cidade, chegando, inclusive, a alugar cômodos e janelas das casas melhor situadas, anunciados nos classificados da imprensa, para assistirem aos desfiles (Menezes, 1994; Fry et al., 1988). A população se espreme ao longo do percurso para aplaudir o clube de sua preferência, cada qual dispondo de torcida fiel e apaixonada, conforme observa Cid Teixeira no prefácio ao livro *Bahia, Carnaval* (Félix e Nery, 1994):

"A disputa era tão ferrenha e animada quanto as atuais rivalidades entre equipes de esporte profissional. Os enredos, guardados a sete chaves contra os 'espiões' dos adversários. No dia do desfile, entre aplausos dos partidários e silêncio dos adversários, o clube estava na rua."

Fantoches da Euterpe, Cruz Vermelha e Inocentes em Progresso não dispõem, inicialmente, de sede própria<sup>0</sup>. Os três clubes reúnem

---

<sup>0</sup>Hildegardes Vianna *apud* Fry et al. (1988, p.250) faz a seguinte observação sobre o desfile dos préstitos no Carnaval de 1988: "A magnífica decoração dos carros históricos, a graça e o mimo das alegorias, o luxo e o gosto artísticos justificam o delírio que se apossou de todos, Fantoches e Cruz Vermelha desfilando sob chuva de rosas rivalizavam-se nas preferências de todos. Não se podia dizer qual o mais belo e o mais empolgante. (...)".

<sup>0</sup>

No caso do Fantoches, Félix e Nery (1994, p.85-88), falam de uma "sede primitiva" quando da fundação do clube, e apontam 1934 como o ano em que foi adquirida a depois famosa sede própria da rua Democrata, acrescentando: "Em 1939, o engenheiro Quintino Steinback projetou o 'Palácio Mexicano'. Apertado, escondido, mas frequentado. Onde benfeitores, beneméritos e damas, socialites promoviam festas privê de fevereiro a fevereiro: (...)". Quanto ao Cruz Vermelha, embora sem

jovens da alta sociedade, em grande parte ligados à burguesia comercial da época, que organizam os préstitos e os bailes de máscara em teatros da cidade.<sup>0</sup>

É possível identificar, entretanto, diferenças entre essas três grandes sociedades carnavalescas, de alguma forma relacionadas com a condição sócio-econômica dos seus membros. Assim, o Fantoches da Euterpe, seria o clube mais elitizado, reunindo a fina flor da aristocracia local; o Cruz Vermelha, o de maior apelo e aceitação popular; e o Inocentes em Progresso, caracterizado mais pelo espírito crítico-satírico das suas apresentações, e menos pelo luxo e riqueza das fantasias e carros alegóricos (Nobre, 1978)

Os préstitos do Carnaval baiano obedecem, regra geral, às mesmas características anteriormente descritas quanto à sua organização e desfile nos carnavais do Rio de Janeiro e São Paulo. Mas é também possível observar-se algumas peculiaridades, pequenas diferenças.

Tal é o caso, por exemplo, da presença do elemento feminino nos desfiles. Excluídas dos préstitos carnavalescos do centro-sul, as

---

indicação de datas, é também registrada por esses autores, a existência de uma "sede primitiva" na Barroquinha, transferida, primeiro para a Piedade e, posteriormente, para o Campo Grande, onde passou a ocupar um " (...) - prédio em estilo colonial, próprio".

0

Fry et al. (1988, p.247) aponta que, em 1884, portanto, um ano após a fundação do Fantoches, começam os bailes de máscara do Teatro Polytheama " promovidos pela Sociedade Filarmônica Euterpe, sendo animados pela Banda Marcial da Polícia, (...)".

mulheres da alta sociedade local, ocupavam lugar de destaque nos carros alegóricos dos clubes de Salvador, embora cumprissem, é bem verdade, um papel meramente ornamental. Assim, relata um velho folião baiano, "As moças que eram rainhas dos clubes, que eram porta-estandarte, eram as mais bonitas e da alta sociedade. Tudo familiar. (...) eram como figuras de *biscuit* na rua, lindo, para enfeitar, iam sentadas, agradecendo."<sup>0</sup>

Luxo e riqueza dão a tônica dos préstitos. Também aqui na Bahia, o desfile de cada sociedade carnavalesca tematiza cenas e personagens extraídos da história e da cultura de países europeus <sup>o</sup>. Diz Cid Teixeira, no texto já referido:

"Podia ser o Império Romano, a Corte de Carlos Magno, ou o Império de Montezuma. Veludos, sedas, tules, luxos variados, tudo ao som de clarins e da grandiloquência da Marcha Triunfal de Verdi.

Houve um ano em que o arauto do Cruz Vermelha era um 'êmulos de Múcio Scevola' e a cidade inteira foi ao dicionário pra saber o que era êmulos e quem foi o cidadão romano (...)."

A organização do préstito comportava duas figuras básicas, os carros de idéia e os carros de crítica, além de figurantes os mais diversos que participavam do desfile, como arautos, guardas de honra, cavaleiros, etc.

---

<sup>0</sup>Apud Nobre, 1978, p.536.

<sup>o</sup>Por exemplo, o primeiro tema desfilado pelo Fantoches da Euterpe foi "Entrada Triunfante de Cesar em Roma" (Félix e Nery, 1994).

Os carros de idéia acomodavam cenários, personagens e alegorias com alusões ao tema escolhido. Muitos chegavam a ser de grande tamanho, e utilizavam, inclusive, material importado na sua construção. Já os chamados carros de crítica, que fizeram a fama do Inocentes em Progresso, expressavam, por seu turno, a vinculação das sociedades carnavalescas com o ambiente político-social da época, em particular os movimentos abolicionista<sup>o</sup> e republicano<sup>o</sup>. Objeto permanente de restrições oficiais, terminaram por desaparecer.<sup>o</sup>(Fry et al., 1988).

Os desfiles eram realizados ao som de marchas militares e óperas, cada clube utilizando trechos de obras famosas como sua marca registrada. O Fantoches da Euterpe, por exemplo, tinha a sua presença anunciada pela entrada das trompas da ópera *Aída* de Verdi.

---

<sup>o</sup> Referindo-se ao desfile dos préstitos no Carnaval de 1888, H. Vianna informa que "O entusiasmo era tamanho que alguns senhores de engenho, homenageando o Fantoches e o Cruz Vermelha, deram alforria aos escravos que lhes estavam sujeitos. (...)". *Apud* Fry et al. (1988, p.250). Um ano antes, no Carnaval de 1887, "(...) durante o Baile de Máscara do Polytheama, o Fantoches aparece no palco do teatro e concede carta de alforria a duas escravas" (*op. cit.*, p. 249).

<sup>o</sup> "(...) o barrete frígio que aparece no brasão do Fantoches não deixa dúvidas quanto à sua ligação com os ideais republicanos" (Fry et al., 1988, p.249).

<sup>o</sup> A exemplo do que ocorreu com o espírito crítico-satírico dos préstitos que desfilavam no Carnaval paulistano (von Simson, 1985), os chamados "carros de crítica" dos préstitos do Carnaval da Bahia sucumbiram à proibição das autoridades policiais. Assim, um edital publicado em 1905 pelo chefe de polícia por ocasião dos festejos carnavalescos m Salvador, informa que "nenhum clube poderá apresentar-se nas ruas da capital sem a aprovação das respectivas críticas pela polícia e bem assim que não será absolutamente permitido: (...) a exibição de críticas ofensivas a personalidades e corporações; (...)"(Fry et al., 1988, p.253).

Posteriormente, as bandas de corporações militares <sup>0</sup> que acompanhavam os clubes, passaram a executar marchinhas carnavalescas, lançadas pouco tempo antes do Carnaval por famosos cantores do rádio <sup>0</sup>.

Afora uma ou outra ausência, normalmente motivada por razões de ordem interna, Fantoches, Cruz Vermelha, Inocentes e outros clubes menos famosos, desfilaram todos os anos, até começo dos anos 60 <sup>0</sup>, com dois grandes períodos de interrupção, ambos devido, provavelmente aos reflexos das duas guerras mundiais: "de 1912, quando saiu o último desfile organizado e completo de préstitos até 1935; nesse intervalo saía um ou outro carro, só voltando o Carnaval a se organizar nos moldes anteriores nesse ano de 1935; em 1939 também houve uma interrupção até 1949 (...)" (Nobre, 1978, p.537).

Também o corso foi incorporado como divertimento pelo Carnaval baiano. Aqui como no Rio de Janeiro e em São Paulo, as famílias da elite local desfilavam suas luxuosas fantasias, em carros ricamente adornados, pelas avenidas centrais da cidade, despejando confetes e serpentinas durante todo o trajeto.

---

<sup>0</sup>O Cruz Vermelha era acompanhado pela Banda do Corpo de Bombeiros. Fantoches da Euterpe e Inocentes em Progresso dividiam a Banda da Polícia Militar (Nobre, 1978).

<sup>0</sup>Sobre o papel da imprensa e dos meios de comunicação de massa nas transformações da festa carnavalesca, ver os trabalhos de von Simson (1981a, 1985).

<sup>0</sup>O Inocentes em Progresso desfilou até quase os anos 80, embora absolutamente decadente e já sem qualquer significado do ponto de vista da festa (Félix e Nery, 1994).

Entre os anos 1920 e 1940, vigorou, nos festejos carnavalescos de Salvador, o modismo das pranchas. Consistia no desfile de famílias de classe média em bondes alugados à Companhia Circular Carris da Bahia, os quais tinham os bancos retirados, recebiam uma proteção lateral e ganhavam a devida ornamentação. O empreendimento, pelo seu elevado custo, era normalmente suportado por mais de uma família ou por grupos de moradores de algum bairro. Cada prancha chegava a levar até oitenta foliões, além de carregar bebidas e comidas e de contar com uma pequena orquestra contratada para animar o desfile. Posteriormente os bondes cederam lugar aos caminhões, que continuaram a desfilarem até desaparecerem completamente, por volta dos anos 60 (Félix e Nery, 1994).

Mas a nova festa que substituiu o Entrudo na Bahia, vai apresentar uma característica interessante. Abolida a escravidão em 1888, os negros, agora homens livres, vão organizar seus clubes e participar do desfile dos préstitos. Primeiramente a Embaixada Africana e o Pândegos d'África, entre 1892 e 1895. A seguir, entre 1895 e 1897, surge o Chegada Africana, e, já no início deste século, é criado o Guerreiros d'África (Fry et al., 1988).

Dando conta da participação dos clubes negros no desfile dos préstitos, Querino (1955, p.94-95), destaca a semelhança entre a

exibição do Pândegos d'África no Carnaval de 1897, e a festividade que se realizava em Lagos, Nigéria, designada por *Damurixá* (festa da rainha), registrando o entusiasmo com que o público assistia ao desfile:

"O acompanhamento era enorme; as africanas, principalmente tomadas de verdadeiro entusiasmo, cantavam, dansavam e tocavam durante todo o trajeto, numa alegria indescritível. A cerca desta festa o *Jornal de Notícias*, de 15 de fevereiro de 1899, assim se externou: ' Os clubes vistosamente se apresentaram recolhendo aplausos e saudações de seus adeptos numerosos. Foram êles: A Embaixada Africana e o Pândegos de África, já apreciados de nosso público, porquanto desde uns três anos disputaram-se a palma nessas festas, cuja animação é de justiça dizer, muito lhes deve, pelo capricho com que as sustentam; ambos, ontem, percorreram luzidos e bem dispostos um longo itinerário em que receberam, por vezes, ruidosas ovações, sendo grande o acompanhamento de povo que lhes dava guarda de honra."

Também Rodrigues (1988, p.180) referiu-se à significativa presença da população negra nos carnavais da Bahia na virada do século, apontando, inclusive, que essa participação não se restringia unicamente aos clubes formados por negros no desfile dos préstitos:

"As festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros, crioulos e mestiços. Nos últimos anos os clubes mais ricos e importantes têm sido: a Embaixada Africana e Pândegos d'África. Mas além de pequenos clubes como a Chegada Africana e os Filhos de África, etc., são incontáveis os grupos africanos anônimos e os máscaras negros isolados."

A grandiosidade da participação desses clubes nos festejos carnavalescos é também atestada por Rodrigues (1988, p.181), que invoca, para confirmá-la, não apenas as suas impressões como testemunha ocular dos desfiles, mas também notícias publicadas em jornais da época:

"Vimos compacta multidão de negros e mestiços que a ele (o clube Pândegos d'África), pode-se dizer, se haviam incorporado e que o acompanhavam cantando as cantigas africanas, sapateando as suas danças e vitoriando os seus ídolos ou santos que lhes eram mostrados do carro do feitiço. Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade.

(...)

Se acaso este depoimento de testemunha ocular pudesse ser averbado de parcial ou de *parti pris*, havia de ratificá-lo a transcrição unânime da imprensa local. *Diário da Bahia*, 16 de fevereiro de 1899: Seguiam a charanga 'muitos entusiastas do clube (*Pândegos da África*) acompanhando os cantos africanos e as danças rítmicas'. *Jornal de Notícias*, de 11 fevereiro de 1899: 'A melhor passeata de ontem foi a dos *Pândegos da África*, que com certeza farão uma das primeiras figuras do Carnaval deste ano. Uma enorme multidão o acompanhava, aclamando-o'. Ainda o *Diário da Bahia*: 'A *Chegada Africana*, com os clássicos instrumentos e danças, deu no gotto de muito papalvo'."

Obviamente, o incentivo à participação de organizações negras no Carnaval "civilizado" e europeizado que a Bahia assistiu na última década do século passado, vai representar, seguramente, um reforço importante no "combate da elite branqueada à algazarra do entrudo,

que se desejava riscar do mapa da vida social de um país que aspirava chegar à civilização" (Risério, 1993, p.3).

Assim, a participação da população negromestiça nestes primeiros carnavais, confrontada com o caráter "civilizado" que as elites brancas desejavam imprimir à festa, vai dar lugar ao que pode ser chamado de "colaboração competitiva de protagonistas negros e brancos". Colaboração, na medida em que, participando dos préstitos, negros e brancos legitimam as regras e o espírito da nova festa marcada pelo luxo e realeza característicos dos desfiles. Competição, pois, ao participarem desses novos festejos, negros e brancos o fazem ritualizando "suas identidades etnicamente específicas", processando o resgate atávico e nostálgico da cultura e dos lugares de seus respectivos ancestrais<sup>o</sup>(Fry et al., 1988, p.251-252).

Dessa forma, a colaboração competitiva de brancos e negros no "auto civilizatório" representado pelos préstitos, produz uma festa que dramatizaria então "duas oposições axiais: Civilização (riqueza) versus Barbárie (pobreza); e Europa versus África. No cruzamento desses dois eixos, os brancos ocupam sempre o primeiro termo (Civilização/Europa). Os negros ocupam ora o segundo (Civilização/África), ora o terceiro (Barbárie/África), dependendo, ao que tudo indica, do seu status sócio-econômico" (Fry et al., 1988, p.252).

---

<sup>o</sup>"As danças e cantigas africanas, que se exibiam com esse sucesso no Carnaval, são as danças e cantos dos candomblés, do culto jeje-iorubano, fortemente radicado na nossa população de cor." (Rodrigues, 1988, p.181)

Entretanto, já nos primeiros carnavais desse século, o afrancesamento acentuado dos festejos tornou a presença dos negros incômoda e por demais semelhante ao que ocorria nos festejos do velho Entrudo, o que vai dar lugar a uma sistemática intolerância racial e cultural das elites, seja através dos seus jornais, seja pela via da repressão policial (Risério, 1981; Menezes, 1994; Guerreiro, 1994).

É importante observar que as atitudes intolerantes e repressivas das elites frente à participação dos negros no Carnaval dirigiam-se, particularmente, contra o conjunto das manifestações que ocorriam à margem dos préstitos, já que nesses, como se viu, a presença da população negra com seus clubes era tolerada e mesmo estimulada.

Trabalhando esta diferenciação, Fry et al. (1988, p.261)) identifica nos clubes negros que participavam dos préstitos, e nos batuques que predominavam à sua margem, duas estratégias opostas da população negra de Salvador frente aos valores das classes dominantes: uma, conformista, aceitando as regras do Carnaval "civilizado", a outra, de resistência à festa "civilizada", expressão da "barbárie". Adianta, entretanto, que tal oposição, "clubes negros x batuques", sempre presente no discurso das elites via imprensa da época, "deve ser matizada", pois, "mesmo comungando os valores da 'civilização', os

negros não deixavam de se apresentar distintos, recorrendo a sinais diacríticos que os colocavam em oposição aos brancos".

Ou seja, quer, como simples sobrevivência ou tradição, o clube Embaixada Africana, coisa de "negros mais inteligentes ou melhor adaptados", negros de alma branca, quer como "verdadeira festa africana", os Pândegos d'África, coisa de negros ainda presos à "África inculta que veio escravizada para o Brasil" (Rodrigues, 1988, p.180), os negros reafirmam positivamente sua etnicidade fazendo uso do "repertório estético-cultural africano" (Risério, 1993; Fry et al., 1988).

Portanto, são os batuques, grupos de mascarados e afoxés que ocupavam as ruas da cidade durante o período carnavalesco - formados na sua totalidade pela população pobre e negra, e que pelas suas vinculações explícitas com as tradições africanas, o candomblé em especial, apresentavam um caráter "primitivo", "bárbaro", de "resistência" à "sociedade civilizada" - que irão se constituir no alvo da campanha "civilizadora" por parte dos jornais da época, vindo a configurar-se, a seguir, num problema (de polícia) para as autoridades.

O conjunto de textos transcritos a seguir, publicados pela imprensa baiana nos primeiros anos deste século, entre 1901 e 1903, e recolhidos por Nina Rodrigues (1988, p.157-158), dão bem a medida

da forma com que a elite local encarava as manifestações da população negra durante o Carnaval (e não só):

(Jornal de Notícias, 12.2.1901, carta de um leitor):

"Refiro-me à grande festa do carnaval e ao abuso que nela se tem introduzido com a apresentação de máscaras mal prontas, porcos e mesmo maltrapilhos e também ao modo por que se tem africanizado, entre nós, essa grande festa da civilização. Eu não trato aqui de clubes uniformizados e obedecendo a um ponto de vista de costumes africanos, como a *Embaixada Africana* e o *Pândegos da África*, etc.; porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada sem tom nem som, (...), assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba, pois que tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização."

"A polícia que, para acabar com o pernicioso brinquedo de entrudo, procurou vulgarizar a festa de Momo entre nós, não poderá, do mesmo modo, regularizá-la, e evitar que ela nos ponha abaixo do nível social em que estamos colocados? Demais, se o candomblé e o samba são proibidos nos arrabaldes e nas roças, como hão de campear dentro da cidade em um dia festivo como o do carnaval ? (...)."

(Jornal de Notícias, 15.2.1901):

"Começaram, infelizmente, desde ontem, a se exhibir em algazarra infernal, sem espírito nem gosto, os célebres grupos *africanizados*

---

0Comentando esse conjunto de textos que recolheu nos jornais, diz Rodrigues (1988, p.157): "De contínuo repete a nossa imprensa local, um século depois delas, as mesmas queixas do Conde da Ponte, de que na Bahia a dança dos negros, invasores e barulhentas, tendem a suplantam a excluir qualquer outro divertimento popular".

*de canzás e búzios*, que, longe de contribuírem para o brilhantismo das festas carnavalescas, deprimem o nome da Bahia, com esses espetáculos incômodos e sensaborões. Apesar de, nesse sentido, já se haver reclamado da polícia providências, é bom, ainda mais uma vez, lembrarmos que não seria má a proibição desses *candomblés* nas festas carnavalescas."

(Jornal de Notícias, 5.2.1902):

"Ora, se nas festas carnavalescas passadas, quando o entusiasmo explodia à passagem dos clubes vitoriosos, monopolizando todas as atenções, esses grupos de *africanos* despertavam certa repugnância, que será o Carnaval, se a polícia não providenciar para que nossas ruas não apresentem o aspecto desses *terreiros* onde o fetichismo impera, com o seu cortejo de *ogans* e a sua orquestra de *canzás* e pandeiros ?

De há muito, já temos solicitado da polícia providências contra esses *ensaios*, que, com algum recato, estão sendo feitos em Santana, Estrada da Soledade, Águas de Meninos e outros lugares e como eles continuem e se aproximem as festas do Carnaval, ainda uma vez lavramos o nosso protesto contra esse aviltamento dos nossos costumes."

(Jornal de Notícias, 15.2.1903):

"Aproximam-se as festas do Carnaval e os batuques preparam-se para dar a triste nota de nossa rebaixada civilização, tornando festas como essa, tão agradável em outras cidades, em verdadeiros *candomblés*."

(Jornal de Notícias, 23.2.1903):

"O Carnaval deste ano, não obstante o pedido patriótico e civilizador, que fez o mesmo, foi ainda a exibição pública do *candomblé*, salvo raríssimas exceções."

Já em 1904, os jornais davam conta das primeiras medidas das autoridades no enfrentamento do que Menezes (1994) chama de "reentrudização" do Carnaval baiano:

(Jornal de Notícias, 12.2.1904):

"Podemos hoje noticiar e o fazemos com grande contentamento, que alguns dos célebres grupos africanos desistiram do seu intento, perante o doutor Casimiro Lopes (chefe de polícia), pelo que já não será tão grande quanto nos outros anos, o número desses batuques, cuja exibição, longe de despertar prazer e alegria, causa tédio." <sup>0</sup>

Mas, é no ano seguinte, 1905, que tão insistente campanha "civilizadora" da imprensa alcança os resultados pretendidos. Uma portaria do chefe de polícia publicada às vésperas do Carnaval, e reeditada nos anos seguintes, proíbe expressamente "a exibição de costumes africanos com batuques" durante os festejos carnavalescos <sup>0</sup> (Fry et al., 1988, p.253).

É, assim, reafirmada, a segmentação sócio-étnica dos festejos. Não mais com base na diferenciação observada no Entrudo, quando a oposição senhor x escravo reservava aos negros, lugar e papéis separados do conjunto dos participantes das festividades. No Brasil

---

<sup>0</sup> Apud Menezes, 1994, p.43.

<sup>0</sup>

Apud Fry et al., 1988, p. 253.

republicano e pós-escravista do início deste século, a folia de Momo torna-se uma festa democrática e igualitária. Só que, a "cidadania carnavalesca", então constituída, elegia critérios de participação cujo essencial "era basicamente a diferença cultural, e não só racial". Aos negros era exigido, como condição para desfrutarem dessa "cidadania carnavalesca", simplesmente que abdicassem de seus "bárbaros" costumes, os batuques, afoxés e máscaras, e participassem "civilizadamente" da festa. "Deveriam ser negros apenas na cor da pele, nada mais" (Fry et al., 1988, p.263).

## CAPÍTULO 5

### "TODO MUNDO NA PRAÇA E MANDA A GENTE SEM GRAÇA PRO SALÃO"<sup>0</sup>

Até 1913, os jornais baianos publicam anualmente, às vésperas do Carnaval, as proibições oficiais decretadas em 1905 pelas autoridades policiais do Estado, dirigidas contra a "exibição de costumes africanos e seus batuques", e, também, "exibição de críticas ofensivas a personalidades e corporações". No seu trabalho, Fry et al. (1988) considera tais proibições e restrições de alguma forma eficazes, adiantando que, até os anos 30, praticamente não se observa na imprensa local quaisquer referências a organizações carnavalescas negras em que esteja explícita a matriz cultural africana, nem, muito menos, alusões a batuques ou qualquer outra forma de manifestação de costumes africanos.

---

<sup>0</sup>"Um Frevo Novo", música de Caetano Veloso.

Mas o Carnaval de rua das elites dura pouco. Embora os desfiles dos três clubes carnavalescos, Fantoches da Euterpe, Cruz Vermelha e Inocentes em Progresso, tenham sobrevivido, mesmo que sem a pompa dos primeiros tempos, até quase o início dos anos 60, e, entre os anos 20 e 50, o corso e as pranchas circulassem pela nobre rua Chile, promovendo grandes "batalhas" de confete e serpentina entre "famílias de bem", a aristocracia baiana vai, preferencialmente, recolher-se aos bailes carnavalescos, trocando o território aberto da rua pelo território fechado dos salões das mansões e dos clubes sociais.

Risério (1993, p.3) observa que, tal opção das elites pelo salão, é de todo semelhante ao ocorrido no Carnaval de Trinidad: emancipados, os "ex-escravos caribenhos entraram com tudo na festa e a grã-finada ofendida afastou-se da manifestação pública". De resto, no Carnaval baiano, essa opção das classes mais abastadas pelo salão praticamente se mantém até os anos 1960-70, exceção feita a esporádicas aparições na rua, em alguns poucos blocos carnavalescos, como é o caso do Bloco do Barão, fundado em 1963 por associados do Clube Bahiano de Tênis, um dos três clubes sociais da elite local, e que participou dos festejos até o início dos anos 80.

Tal oposição, "salões x rua", refletindo espaços social e etnicamente bem delimitados, sugere, a Roger Bastide, duas tendências distintas:

"O Branco dança só ou em casal, o negro dança em 'bloco', refaz o coletivo" <sup>0</sup>; e a Caetano Veloso, o arguto e alegre verso de uma sua canção carnavalesca, tomado de empréstimo para dar nome a este capítulo.

No centro-sul do país, com a proibição oficial do Entrudo em meados do século passado e a europeização dos festejos de Momo, as manifestações carnavalescas das camadas populares foram sendo afastadas do centro nobre das cidades para as zonas periféricas, onde mantiveram-se e desenvolveram-se, dando forma ao que ficou conhecido como o Pequeno Carnaval, em oposição ao Grande Carnaval, a festa europeizada dos préstitos e bailes de máscaras (Sebe, 1986; Queiroz, 1987).

No Rio de Janeiro, por exemplo, compõem esse chamado Pequeno Carnaval agremiações como os zé pereiras<sup>o</sup>, dominós e sujos, mas são os ranchos, o primeiro deles fundado em 1906, efetivamente, as primeira entidades carnavalescas populares com uma certa

---

<sup>0</sup>Apud Verger, 1988, p.10.

<sup>0</sup>O surgimento do primeiro "zé pereira", segundo Sebe (1986, p.62), data de 1846. "(...) sempre no sábado dos dias carnavalescos, aparecia o alegre português, montado num cavalo; ambos bastante enfeitados 'puxavam um cordão' que cantava sempre a mesma marchinha: Viva Zé Pereira / Que a ninguém faz mal ! / Viva Zé Pereira / Nos dias de Carnaval / Viva Zé ! / Viva Zé ! / Viva Zé Pereira.

estabilidade, chegando a permanecerem organizadas durante todo o ano o.

A partir de 1910, os ranchos são autorizados a desfilarem no centro da cidade na noite da 2ª feira de Carnaval, dia em que os festejos eram mais fracos, o que se constitui num marco quanto ao retorno das manifestações carnavalescas das classes populares, o chamado Pequeno Carnaval, ao centro nobre da cidade.

Os ranchos se desenvolvem e chegam a competir em luxo e riqueza com as sociedades carnavalescas, tornando-se uma grande atração do Carnaval carioca. Desfilam ao som de música própria, a marcha-rancho, tendo à frente uma porta-bandeira e um mestre-sala e, à volta, um cordão protetor no interior do qual os participantes dançam com liberdade (Queiroz, 1987).

Um outro elemento compõe também o Pequeno Carnaval. São os blocos: grupos de pessoas que se juntavam para brincar o Carnaval, que, fantasiadas ou não, reuniam-se protegidas por um cordão, contando sempre com um pequeno número de instrumentos musicais.

---

#### 0

A fundação em 1906 do primeiro "rancho", com o nome de Ameno Resedá, é considerada por Sebe (1986, p.63) como um "divisor de águas do carnaval brasileiro", por marcar a "vitória do carnaval popular carioca sobre o europeizado", e também significar o "triunfo do modelo baiano das festas religiosas que se havia secularizado e se adaptado às condições da capital (do Brasil)".

São eles que, assimilando a estrutura de desfile dos ranchos, vão estar na raiz do surgimento, a partir de finais dos anos 1920, das escolas de samba do Rio de Janeiro (Goldwasser, 1975).

Enquanto os ranchos são formados basicamente por operários fabris e pequenos funcionários públicos, as escolas de samba vão ser constituídas, majoritariamente, pelos estratos sociais mais baixos, abrigando uma população relativamente marginalizada, sem emprego fixo e profissão definida.

Em 1928 é fundada a primeira escola de samba, a Deixa Falar. No mesmo ano surge a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, vindo a seguir várias outras escolas. Mas é só a partir de 1936 que essas organizações obtêm permissão para desfilarem no centro da cidade, sendo-lhes então destinada a Praça Onze, área desvalorizada por situar-se próxima a zona de prostituição. Entretanto, já a partir de 1940, os desfiles das escolas passam a rivalizar em sucesso com os realizados pelas sociedades carnavalescas e os ranchos. Nos anos 60 ocupam as avenidas centrais e passam a desfilarem no domingo de Carnaval, relegando a segundo plano préstitos e ranchos e tornando-se a principal atração do Carnaval de rua carioca.

Opera-se assim, no Carnaval carioca, o que Queiroz (1987, p.721) considera uma "verdadeira revolução nos festejos carnavalescos no que diz respeito às práticas de rua; as camadas inferiores, que

compunham ranchos, escolas de samba e outros tipos de grupos, tornaram-se atores que exibiam suas fantasias, seus cantos, suas danças, enquanto as camadas médias e altas se transformaram pouco a pouco em meros espectadores, para os quais logo foram construídos locais especiais e pagos - as arquibancadas - (...) de onde passaram a ser assistidos os desfiles".

Assim, voltando à Bahia, afora os bailes de máscaras realizados no recinto fechado dos salões das mansões e clubes sociais, pode-se dizer que o Carnaval de rua, na primeira metade do século XX, dividia-se entre um Carnaval oficial, europeizado, com caráter de espetáculo, composto pelos pomposos desfiles dos préstitos, do corso e das pranchas, organizado e patrocinado pelas aristocráticas famílias baianas, e um outro, organizado pelas classes populares e responsável pela festa propriamente dita.

Além dos afoxés, com suas orquestras de atabaques e agogôs e os "ritmos e cantos alegres, parte da liturgia nagô-iorubá", as ruas de Salvador são tomadas pelas batucadas, "espécies de orquestras ambulantes, composta de tambores, cuícas, reco-recos, e agogôs", pelos blocos, assim denominados quando o número de participantes era maior e chegavam a envergar fantasias iguais, e pelos cordões, conhecidos por utilizarem uma corda protetora que delimitava o espaço dos participantes, e por disporem de orquestras maiores, chegando,

em muitos casos, a apresentarem-se com carros alegóricos (Verger, 1984).

Do ponto de vista do espaço urbano <sup>0</sup>, os festejos ocupavam territórios distintos e bem delimitados. Havia a festa que se realizava na área nobre do centro da cidade, entre o Campo Grande e a rua Chile, na qual desfilavam os préstitos, o corso e as pranchas, no domingo e 3ª feira de Carnaval, quando as famílias acomodavam-se em cadeiras postas ao longo dos passeios para assistirem ao espetáculo. Na 2ª feira de Carnaval, considerado o dia mais fraco dos festejos, inclusive por que o comércio funcionava normalmente, alguns blocos e cordões populares, bem como grupos de mascarados, eram autorizados a desfilar nessas áreas.

Afastados das áreas nobres dos festejos, os afoxés, batucadas, blocos, cordões e grupos de foliões mascarados ocupavam as áreas mais populares do centro da cidade, como o Terreiro de Jesus, a Baixa dos Sapateiros, e o Largo de São Miguel. Aí realizavam grandes bailes públicos e animados desfiles. Além dessas áreas do centro, os festejos alcançavam também vários bairros populares: Tororó, Garcia, Liberdade, Saúde, Cosme de Farias, Engenho Velho de Brotas, Itapagipe, Ribeira, eram grande foco de animação, sendo, inclusive, ponto obrigatório de passagem dessas entidades carnavalescas que ali

---

<sup>0</sup>A cerca das formas de compartilhamento do espaço nos festejos do Carnaval baiano desse período, ver o trabalho de Nobre (1978).

participavam de concorridos concursos organizados pelas associações de bairro ou grupos de moradores.

Essas agremiações carnavalescas, exceção feita aos afoxés que se vinculavam estreitamente aos terreiros de Candomblé, eram geralmente organizadas a partir de relações de vizinhança nos bairros populares, de relações de companheirismo no local de trabalho, ou então, a partir de corporações profissionais, inclusive, militares.

Blocos, cordões e batucadas tinham o seu esforço organizativo dependente do trabalho de cada um dos participantes. Assim, a compra do tecido, a confecção da fantasia, a fabricação dos instrumentos de percussão, utilizando barricas de chá mate e couro de gato, eram tarefas levadas a cabo por todos.

O financiamento repousava em iniciativas particulares as mais variadas: rifas, e gritos de carnaval eram organizados pelos participantes e amigos; um Livro de Ouro circulava arrecadando contribuições; em alguns casos, as lojas comerciais chegavam a fazer doações, normalmente objetos e artigos para serem rifados, ou ainda, oferecendo prêmios para os concursos e desfiles durante a festa.

Apesar do predomínio de um espírito eminentemente lúdico na organização e realização dos festejos, já se observa nesse período os primeiros ensaios de patrocínio, sendo significativa a observação de

Queiroz (1987, p.720), embora referida aos carnavais do Rio de Janeiro e São Paulo, de que "comerciantes e jornalistas fossem os grandes promotores destes festejos, pois tais divertimentos significavam expansão de negócios e maior difusão de folhas jornalísticas".

Na Bahia, grandes casas comerciais e as emissoras de rádio patrocinavam alguns eventos carnavalescos, tais como os gritos de carnaval, bailes públicos, concursos de músicas carnavalescas, de fantasias e de mascarados.

No Largo de São Miguel eram instalados palanques custeados pelo comércio da zona da Baixa de Sapateiros. No início dos anos 30, a loja A Boneca financiava a festa no Terreiro de Jesus e Praça da Sé, tendo se tornado corriqueira entre os foliões a expressão "dançar na Boneca". Lojas *chics* da cidade disputavam clientes entre os foliões que atendiam aos seus animados gritos de carnaval:

"A loja Duas Américas, além de transmitir diretamente do local os seus gritos, colocava uma orquestra na marquise e os foliões se esbaldavam, sexta-feira à noite, em toda a rua Chile ao som dos acordes musicais (...)

A Milissan, na Ladeira de São Bento, era outra que promovia grandes festas, com larga promoção de vendas, onde se anunciava: ' O gerente ficou maluco! Aproveite'.

A Casa Alberto, outro magazine da sociedade, que disputava a primazia com a loja Duas Américas, também promovia o seu

"Carnaval da Casa Alberto", levando milhares de foliões ao Largo do Tesouro, onde ficava localizada." (Félix e Nery, 1994, p.69)

As emissoras de rádio, competindo por audiência, promoviam com o seu *cast* de cantores e orquestras grandes prévias carnavalescas nos bairros da cidade:

"A Rádio Sociedade, tinha uma boa orquestra, dirigida pelo maestro Waldemar da Paixão, Capitão PM, que comandava a banda marcial da Polícia Militar, em seguida substituído pelo maestro Xaxá, oficial militar, mas do Corpo de Bombeiros, que lá comandava, também, a banda de música.

A Rádio Excelsior, sua maior concorrente, tinha a excelente orquestra de Britinho e seus Stukas e depois a do maestro Odilon. Ambas com músicos da melhor qualidade.

Essas duas emissoras comandavam os gritos de Carnaval nos bairros, sempre nos finais de semana. Algumas vezes, também, nas noites de quarta ou quinta-feira, geralmente atendendo solicitação das comissões organizadoras dos carnavais dos bairros localizada." (Félix e Nery, 1994, p.67)

Diferente na forma de festejar, a festa elitista dos salões opondo-se aos festejos de rua do povo; segmentado territorialmente, delimitando o espaço nobre dos desfiles dos préstitos, das zonas populares ocupadas pelos afoxés, blocos, cordões e batucadas, era assim o Carnaval baiano na primeira metade deste século.

Entretanto, ao longo desses cinquenta anos, o que se viu, foi a festa de rua impondo-se à folia do salão, o espírito verdadeiramente festivo das organizações carnavalescas populares, sua irreverência crítica e sua criatividade, desafiando proibições e restrições oficiais e sobrepujando o formalismo pomposo do desfile das sociedades carnavalescas, o Carnaval europeizado suplantado pelo Carnaval popular, os alegres foliões da "praça" despachando "a gente sem graça pro salão".

## **CAPÍTULO 6**

### **"PULA GENTE BEM, PULA PAU DE ARARA, PULA ATÉ CRIANÇA E VELHO BABAQUARA"<sup>0</sup>**

O ano de 1950 assistiu a um fato que marcaria de forma original e única, a partir de então, a história do Carnaval baiano: a invenção / inovação do trio elétrico por Dodô e Osmar.

Aproveitando o sucesso da apresentação, na 4ª feira anterior ao Carnaval de 1950 do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas do Recife, que escalara em Salvador de passagem para o Rio de Janeiro, dois baianos, Osmar Macedo, técnico e dono de uma oficina mecânica e Adolfo Nascimento (Dodô), especialista em eletrônica e também proprietário de uma oficina, ambos músicos nas horas vagas,

---

<sup>0</sup>"Frevo do Trio Elétrico ", música de Dodô e Osmar.

improvisaram o primeiro desfile do que viria a ser, futuramente, o trio elétrico.

Comprado o material de decoração, e o equipamento necessário ao funcionamento dos "paus elétricos", os dois iniciam a preparação do Ford "bigode" ano 1929, de propriedade de Osmar, para o desfile no domingo de Carnaval:

"O dia de 5ª feira foi de trabalho pesado. Osmar decorava a fobica com confetes coloridos e pintava compensados em forma de violão, que seriam presos nas laterais do carro, com o dizer "A DUPLA ELÉTRICA". Dodô construía a fonte que trabalharia ligada na corrente da bateria e armava os auto-falantes colocados na frente e atrás da fobica. De 5ª feira até domingo a dupla não fez outra coisa além de preparar o carro e ensaiar frevos, (...)" (Góes, 1982, p.18).

Tocando seus "paus elétricos", o que aliás já faziam amadoristicamente em festas e rodas de "chorinho", Osmar no cavaquinho e Dodô no violão, a "Dupla Elétrica", como eram então conhecidos, secundada por um grupo de amigos encarregados da percussão, enveredou pelo meio do curso na altura da Rua Chile arrastando, ao som eletrificado de frevos pernambucanos, "200 metros de povo que pulava e se divertia como nunca ocorrera antes na Bahia", conforme as palavra do próprio Osmar <sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup> Apud Góes, 1982, p.19

No Carnaval do ano seguinte, 1951, mais novidades da dupla. A velha fobica é trocada por uma camionete *pick up* Chrysler, devidamente iluminada com lâmpadas fluorescentes; são instalados dois amplificadores para os instrumentos; no lugar da bateria do carro, é utilizado como fonte de alimentação um pequeno gerador movido a gasolina.

Mas a grande novidade mesmo, vai ficar por conta da incorporação de um terceiro instrumento elétrico, o triolim, executado pelo engenheiro Temístocles Aragão, completando a configuração básica do fenômeno e dando-lhe o nome definitivo: trio elétrico.

O caráter inovador / renovador do trio elétrico vai, assim, introduzir uma nova lógica de organização da festa que, paulatinamente, conduz a uma redefinição dos atores que fazem o Carnaval da Bahia

Realmente são muitas e profundas as inovações introduzidas pelo trio elétrico, algumas delas, inclusive, extrapolando o especificamente carnavalesco.

Do ponto de vista tecnológico, com seus "paus elétricos" construídos anos antes, os dois baianos podem ser considerados precursores da guitarra elétrica, já conhecida nos Estados Unidos mas ainda inexistente no Brasil<sup>0</sup>. Ao utilizarem madeira maciça na fabricação dos

---

<sup>0</sup> O espírito criativo e inovador dos dois baianos é celebrado na música "Viva Dodô e Osmar", de Moraes Moreira e Zé Américo: Dodô, Dodô / antes do gringo / a guitarra ele inventou / Osmar, Osmar / o carnaval veio trioletrizar. / Logo depois da guerra / na

instrumentos, conseguiram superar o fenômeno da microfonia, principal problema técnico apresentado pela inovação.

Do ponto de vista musical, a eletrificação do frevo pernambucano produziu "algo absolutamente original na arte brasileira" (Risério, 1981, p.113). Ao reduzir a base instrumental de execução do tradicional frevo, substituindo a orquestra de metais por três instrumentos de corda<sup>0</sup>, e eletrificar e amplificar o som, o trio elétrico determinou, seguramente, o surgimento de um novo gênero no panorama musical brasileiro, chamado de "frevo novo" por Caetano Veloso, ou "frevo da Bahia" pelos seus dois criadores, Dodô e Osmar (Góes, 1982).

Inaugurando o fenômeno que pode ser chamado de "trieletrificação", o trio elétrico abriu uma linha evolutiva marcada por um hibridismo sem precedentes na história da música brasileira. Do frevo ao rock, do reggae ao ijexá, passando por xotes, baiões, xaxados, choros, e o que mais se apresente, nada resiste ao "pique antropofágico do som do trio - carnavalizando tudo que encontra pela frente - os clássicos mais populares e os populares mais clássicos"<sup>0</sup>. Dessa forma, o trio elétrico,

---

minha terra a Bahia / dois baianos sem compromisso / descobriram que o cepo maciço / evitava o fenômeno de microfonia / e assim com o nome / de pau elétrico / nasceu um dia / a guitarra na Bahia, / Bahia, Bahia.

<sup>0</sup>Já a partir do seu segundo ano de existência trio elétrico compunha-se de três instrumentos de cordas, além da percussão: um cavaquinho, mais tarde conhecido como guitarra baiana, de som agudo, um violão comum, de som grave, e um violão tenor, chamado de triolim. A partir de 1976, é introduzido um contra-baixo elétrico em substituição ao violão comum.

<sup>0</sup>Caetano Veloso, *apud* Góes, 1982, p.52.

ao recriar sons e ritmos tão diversos, produz um verdadeiro sincretismo cultural, de resto, muito ao gosto do que se entende por cultura brasileira, e, particularmente, baiana.

Quanto ao Carnaval propriamente dito, a renovação da festa promovida pelo trio elétrico assumiu dimensões de uma verdadeira revolução.

Do ponto de vista do gestual, da dança carnavalesca, o trio elétrico cria uma nova forma de "brincar Carnaval". As pessoas "pulam" ao som do trio elétrico. O que quer dizer, dançam com movimentos simples e livres, executando, individualmente, uma coreografia espontânea e ímpar. Assim, "pula-se" sozinho no trio elétrico, tendo-se como único parceiro possível .... a multidão que ele arrasta.

O fato do trio elétrico deslocar-se pelas ruas da cidade, introduz, também, um outro elemento completamente novo no desenvolvimento da festa. É praticamente eliminada a categoria "público", o caráter de "espetáculo". Com o trio elétrico a festa assume uma dimensão participativa, que vai transformar-se no traço distintivo por excelência do Carnaval baiano.

Por outro lado, o trio elétrico promove a conquista definitiva da rua ao redefinir e tornar comum a todos, sem divisões de qualquer natureza, o espaço da festa. Numa festa historicamente segmentada do ponto de

---

vista sócio-racial, o trio elétrico inaugura um espaço absolutamente igualitário, fazendo valer, por onde passa, uma espécie de "democracia do lúdico", ou, como diz Risério (1981, p.113), "Atrás do trio instaurou-se uma espécie de zona liberada, território livre onde todas as distinções vão por água abaixo, principalmente a social".

Assim, o trio elétrico rompe, radicalmente, com o conceito de espaço presente nos festejos carnavalescos da primeira metade deste século. A rigidez dos limites e sua clara percepção por todos os participantes, cede lugar a uma estrutura marcadamente flexível. O espaço carnavalesco passa a ser apropriado conjuntamente pelos participantes da festa, de uma forma completamente não hierarquizada.

É também com o trio elétrico que o Carnaval baiano ganha os primeiros contornos empresariais, abrindo espaço para a difusão de uma lógica comercial que irá marcar, doravante, a organização e realização da festa. Efetivamente, a partir de então, a participação no Carnaval irá demandar, de forma cada vez mais acentuada, uma escala de investimento que não pode mais ser suportada por contribuições espontâneas, que tradicionalmente caracterizaram o financiamento das organizações carnavalescas.

O trio elétrico vai revelar-se um excelente veículo de propaganda e, portanto, alvo privilegiado de patrocínios. Assim, em 1952, trocando a

*pick up* por um caminhão, o Trio Elétrico de Dodô e Osmar recebe o patrocínio da fábrica de refrigerantes Fratelli Vita, atual Brahma. Esse patrocínio é mantido até 1957, o que vai facilitar aos dois músicos-inventores o aperfeiçoamento tecnológico dos instrumentos e equipamentos utilizados pelo trio elétrico, que crescem em qualidade e quantidade.

Além das inovações introduzidas ao longo desses seis anos, o patrocínio vai possibilitar um outro fato digno de nota: a participação do trio elétrico nas "micaretas" das cidades do interior baiano. A primeira, Feira de Santana, em 1952. No ano seguinte, Feira de Santana de novo e mais Alagoinhas, e, a partir daí, todos os anos, várias outras cidades <sup>0</sup>.

Em 1958, Dodô e Osmar recebem um patrocínio da Prefeitura Municipal de Salvador, e, com os fundos obtidos, introduzem uma novidade que altera completa e definitivamente a cara do trio elétrico: uma estrutura em chapas de aço, especialmente construída para ser

---

<sup>0</sup>Micareta é a corruptela da palavra francesa *micarême*, que significa a terceira quinta-feira da quaresma, conhecida também como quinta-feira da serração velha. No Brasil transformou-se em festejos que marcam o fim da quaresma em forma de carnaval.(...) Foi em função do trio elétrico que as micaretas passaram a ser comemoradas quase que até as vésperas das festas juninas. A princípio, a micareta se realiza até uma semana depois da quaresma, terminando na quinta-feira seguinte. Depois que os trios elétricos começaram a animar este "carnaval de meio de ano", os prefeitos das cidades do interior resolveram estabelecer calendários em função das possibilidades de datas dos trios.", *apud* Góes, 1982, p.57. Atualmente, grande parte do aparato do Carnaval baiano (trios, blocos, músicos, artistas, etc.) é exportado regularmente, não apenas para as micaretas das cidades de interior, mas para várias das grandes cidades do país que realizam carnavais temporões *made in Bahia* (ver, neste trabalho, Caps. 8 e 9).

acoplada à boléia do caminhão, inteiramente concebida para atender às necessidades específicas do trio.

Em 1959 o Trio Elétrico de Dodô e Osmar, já com novo patrocinador, a Coca-Cola, troca o Carnaval de Salvador pelo de Recife, em função de uma "proposta financeira mais vantajosa". No ano seguinte o trio retorna ao Carnaval baiano, agora com o patrocínio da Cervejaria Antártica, no que seria o último Carnaval do Trio Elétrico de Dodô e Osmar, que encerra as suas atividades até 1974, ano em que volta às ruas de Salvador, preparando a comemoração do seu Jubileu de Prata que se realizaria no ano seguinte.

Entretanto, nesta altura, já vários outros trios elétricos participam do Carnaval baiano, invariavelmente apresentando, cada qual, o seu respectivo patrocinador: Transportadora Ipiranga, Rádio América, Atlas, Jacaré, Esporte Clube Bahia, etc.

Se é à dupla Dodô e Osmar que se deve a genial invenção / inovação do trio elétrico, cabe a Orlando Campos, criador do não menos famoso Trio Elétrico Tapajós, o mérito de ter percebido as "potencialidades do fenômeno enquanto meio de propaganda e não somente como expressão carnavalesca" É ele quem cria "a perspectiva de negócio, quem fixa a necessidade do patrocínio, quem primeiro vai utilizar o trio como meio de propaganda oficial, para lançamento de novos produtos

ou como meio de propaganda política, comparecendo com seu carro aos comícios interioranos" (Góes, 1982, p.61).

Fundado em 1958, o Trio Elétrico Tapajós desfilou os dois primeiros anos em Periperi, subúrbio de Salvador, quando saiu às ruas ajudado financeiramente por um vereador. Em 1960 adquire a carroceria do Trio Elétrico de Dodô e Osmar, e no ano seguinte anima as "micaretas" de várias cidades do interior baiano. Só em 1962, é que o Tapajós aparece pela primeira vez no Carnaval de Salvador, com o patrocínio da Prefeitura Municipal de Salvador.

Algumas outras inovações marcam a presença de Orlando Campos e do Tapajós na história do Carnaval baiano.

Foi ele o responsável pela padronização das dimensões da estrutura dos trios elétricos, tendo sido o Tapajós, o pioneiro na construção e uso de grandes carrocerias e no desenvolvimento de variados formatos alegóricos.

Interessante notar como a padronização das dimensões veio responder a uma necessidade de ordem empresarial enfrentada pelos trios elétricos. O constante deslocamento, para atender aos contratos com as prefeituras do interior, por motivo de micareta ou de campanhas político-eleitorais, exigia, o enquadramento dos trios elétricos nas normas que regulam o tráfego de veículos nas rodovias.

Daí que é o próprio Orlando Campos, a partir das medidas utilizadas na sua fábrica de trios, que negocia com o Departamento Nacional de Estradas de Rodagem os padrões a serem adotados como exigências legais para a circulação desses veículos pelas estradas.

Outra inovação introduzida por Orlando Campos foi a instalação de um microfone no trio elétrico. Também atendendo a uma demanda empresarial do Tapajós. O microfone era grandemente utilizado nos contratos do trio para campanhas publicitárias e político-eleitorais.

É também o Tapajós quem faz a pioneira incursão de um trio elétrico no mercado fonográfico, gravando, em 1969, o seu primeiro disco, dose só repetida exatos dez anos depois.

O volume de solicitações e a multiplicidade de negócios levaram Orlando Campos a criar a Tapajós Promoções Artísticas e Publicidade Ltda, uma empresa destinada a gerir um empreendimento que já comportava a fábrica de trios, contratos de publicidade e propaganda, e uma locadora de trios para blocos.

Assim, até praticamente meados da década de 70, o Carnaval baiano vai apresentar um desenho no qual, a importância e magnitude dos festejos de rua - dominados pelo fenômeno do trio elétrico que atrai cada vez mais foliões para festa, e por organizações carnavalescas

com um caráter nitidamente popular, os afoxés, blocos e cordões - sobrepõem-se aos de salão, que caracterizam, principalmente, o divertimento carnavalesco das classes mais abastadas.

Um desenho no qual sobressai, de forma cada vez mais acentuada, o caráter participativo da festa, em clara oposição ao sentido de espetáculo que marcou largos espaços do Carnaval até a criação do trio elétrico.

Mas, é importante ressaltar, se o trio elétrico amplificou som, tom e cor do Carnaval baiano, ao conferir à rua a primazia de ser o espaço privilegiado dos festejos, e ao introduzir uma dimensão participativa que se transformou em traço singular da festa, a amplificação da sua importância e riqueza como fenômeno cultural para o conjunto do país, vai dever-se, em especial ao movimento Tropicalista, e em particular à intervenção criativa de Caetano Veloso.

Nesse sentido, é digna de nota, a presença do trio elétrico na linguagem musical do movimento tropicalista da década de 60, - um movimento cuja estética se relaciona intensamente com a trama carnavalesca baiana -, assim como a produção musical especificamente carnavalesca de Caetano Veloso (e também de Gilberto Gil), iniciada com a gravação, em junho de 1969, da música "Atrás do Trio Elétrico", marco fundamental para o reconhecimento nacional do fenômeno trio elétrico, e para a revitalização do repertório musical da festa <sup>0</sup>.

Sobre a relação Tropicalismo / Carnaval, com a palavra Caetano Veloso:

"Eles (os trios elétricos) me ajudaram a curtir a adolescência, a bolar o Tropicalismo (...) e depois a explicar o Tropicalismo e justificá-lo."<sup>0</sup>

Portanto, ao conceituar o trio elétrico como "solução estética que o povo de Salvador encontrou pra continuar se manifestando ativamente", Caetano Veloso (1977, p.91), captou o sentido profundamente renovador introduzido por esse fenômeno no Carnaval

---

<sup>0</sup>Uma parte da produção musical "trielétrica" de Caetano Veloso encontra-se reunida no disco *Caetano... muitos carnavais...*, lançado pela Philips em 1977, que inclui, entre outras, as seguintes músicas: Atrás do Trio Elétrico, Chuva, Suor e Cerveja, A Filha da Chiquita Bacana, Muitos Carnavais, Deus e o Diabo, Piaba, Um Frevo Novo, Cara a Cara e La Barca.

<sup>0</sup>Apud Góes, 1982, p.72-73.

baiano, e, sem perder tempo, anunciou: "atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu" <sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup>"Atrás do Trio Elétrico", música de Caetano Veloso.

## CAPÍTULO 7

### "REBENTOU ILÊ AIYÊ CURUZU"<sup>0</sup>

Renovado e particularizado com a criação do Trio Elétrico no início dos anos 50, o Carnaval baiano vai conhecer, a partir da metade dos anos 70, um novo impulso transformador, aberto pelo que Risério (1981, 1993) chamou de processo de "reafricanização" da festa<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup>"Depois que o Ilê passar", música de Miltão.

<sup>0</sup>Risério (1981, 1993) utiliza o termo "africanização" para caracterizar a forte presença dos negros nos carnavais da Bahia, na passagem do século 19 para o século 20 (assunto já tratado, neste trabalho, em capítulo anterior), retirando-lhe o sentido pejorativo comumente empregue pela imprensa da época, e contrapondo-o ao espírito de "europeização" que, oficialmente, marcava a festa. Identificando, em meados da década de 70, fenômeno semelhante - representado pelo revigoramento de antigas organizações carnavalescas ligadas à comunidade "negromestiça", e, particularmente, pelo surgimento de novas organizações, os blocos afro - esse mesmo autor vai caracterizar tal momento como o da "reafricanização" do Carnaval baiano.

Trata-se aqui do ressurgimento dos afoxés e da emergência dos blocos afro, expressões carnavalescas da população "negromestiça" da cidade do Salvador, ambas manejando um explícito repertório estético-político de matriz afrobaiana.

De fato, o Carnaval da Bahia sempre contou com a presença e participação dos negros. Nos cucumbis, nos préstitos dos clubes negros da virada do século, nos afoxés, batucadas, blocos, cordões, ou, simplesmente, como folião "pipoca"<sup>0</sup> "pulando" ao som Trio Elétrico, a população "negromestiça" da cidade nunca deixou de participar dos festejos carnavalescos.

É claro que sua presença e participação no Carnaval vai, entretanto, obedecer a movimentos de "fluxo e refluxo (...) dependente(s) de variados fatores ideológicos e de ações da elite dirigente: mudanças na auto-imagem dos pretos, capacidade de organização comunitária, deslocamentos nas conjunções que presidem ao imaginário do país, etc. Mas, seja como for, as agremiações afrocarnavalescas, quando se manifestam, manifestam-se com relativa nitidez, mesmo que eventualmente envolvidas num jogo duplo entre a resistência e a cooptação" (Risério, 1993, p.3-4)

---

<sup>0</sup> Aquele que "pula sozinho", como ... milho de pipoca.

Até os anos 60, afora as escolas de samba - que na Bahia não chegaram a ter o brilho e a importância que caracterizavam sua presença no Carnaval carioca - e os afoxés, a maior parte da população negra divertia-se durante os festejos nos chamados blocos de embalo e nos cordões.

Blocos e cordões eram organizações constituídas com base nas relações de amizade e vizinhança dos bairros populares, e chegavam, em muitos casos, a congregar número razoável de participantes.

A diferença entre ambos ficava por conta dos instrumentos musicais utilizados e o tipo de música que executavam. Os blocos desfilavam ao som de uma bateria de percussão pesada, típica das escolas de samba. Os cordões utilizavam, além da percussão, instrumentos de sopro, com o samba cedendo lugar às marchinhas carnavalescas. Tanto num quanto noutro, os participantes envergavam fantasias iguais<sup>o</sup>.

Nos finais dos anos 60, tendo como base as escolas de samba então existentes - já em franco processo de decadência - e a experiência dos blocos de embalo e cordões, uma parte da população negra passa a

---

<sup>o</sup>A utilização de cordas durante os defiles não pode ser tomada como elemento diferenciador entre blocos e cordões. Tendo inicialmente estado na origem dos cordões, as cordas foram adotadas posteriormente por praticamente todas as agremiações carnavalescas, exceção feita aos afoxés.

organizar os chamados blocos de índios<sup>0</sup>. Buscam, assim, liberados do formalismo típico das escolas de samba e dos altos custos exigidos por essas, maior liberdade e mais divertimento e prazer, saindo às ruas na 2ª feira de Carnaval, dia em que as escolas não desfilavam.

Primeiro, o "Bloco Carnavalesco Caciques do Garcia", fundado por participantes da "Escola de Samba Juventude do Garcia", entre 1966-67. A seguir, em 1968, surge aquele que viria a tornar-se o mais famoso dos blocos de índios, o "Apaches do Tororó", fundado por ex-diretores da "Escola de Samba Filhos do Tororó". E, a partir daí, muitos outros: "Comanches", "Navajos", "Sioux", etc.

Tais entidades carnavalescas não apresentam, em princípio, temáticas vinculadas ao universo simbólico da cultura negra. Sua fonte de inspiração são os "índios" dos filmes de "caubói" norte-americanos. Personagens eternamente derrotados da indústria cinematográfica "hollywoodiana", são neles que a juventude dos segmentos "negromestiços" vai buscar identificação, dramatizando dessa forma a sua condição sócio-racial.

Estigmatizados pela "violência" e "agressividade" com que saíam às ruas, os blocos de índios, que no seu auge chegaram a congregar número

---

<sup>0</sup>Sobre blocos de índios, ver o trabalho de Godi (1991).

expressivo de participantes, passaram a sofrer restrições das autoridades policiais. A partir de então, meados dos anos 70, acabam por perder importância, e seus membros começam a migrar para as novas organizações carnavalescas da comunidade "negromestiça" que estavam surgindo, os blocos afro. Atualmente, são apenas dois os blocos de índios que participam do Carnaval baiano: o tradicional Apaches do Tororó, com aproximadamente 500 participantes e a famosa bateria de 80 integrantes, e o Comanches, fundado em 1974, que tem sua sede no Pelourinho e desfila com 300 associados.

É inegável o papel desempenhado pelos blocos de índio, na formação das novas organizações carnavalescas da população negra. Identificados como blocos de "negros", vão explicitar potencialidades, "seja a nível de organização, agregando milhares de pessoas, seja a nível de referencial, pela apropriação do corpo, temática e, sobretudo, musicalidade. O sentimento de pertencer, explicitado inclusive através das músicas - 'sou eu, sou eu, Apache que ninguém supera' - revela uma dimensão positiva com nítido significado na perspectiva de uma afirmação étnica" (Bacelar, 1989, p.91).

Outros importantes elementos, entretanto, devem também ser alinhados, para uma compreensão mais abrangente do surgimento dos blocos afro.

De um ponto de vista nacional, o regime autoritário produz um significativo conjunto de transformações da ordem político-econômico-social, com

reflexos importantes no plano regional. Assim, o processo de redefinição da economia baiana, iniciado já nos anos 50 com a Petrobrás, e sedimentado a partir dos 60 com a criação do Complexo Petroquímico de Camaçari, vai gerar consequências importantes para a cidade de Salvador.

Embora excluída da aventura industrializante que se dá nos municípios da sua região metropolitana, a cidade, entretanto, vai ter as suas feições consideravelmente alteradas.

Sofre profunda reestruturação física, redirecionando o seu crescimento urbano-espacial na direção norte, promovendo, assim, a transferência do núcleo econômico-comercial que ocupava a zona do chamado Centro Histórico, para essas novas áreas de expansão.

Atualiza os vetores de crescimento e desenvolvimento do seu setor terciário, em função das novas demandas de uma população que cresce em ritmo acelerado. As atividades comerciais e do setor de serviços ganham corpo e complexidade. Surgem os *shoppings centers*, grandes cadeias de lojas instalam-se na cidade.

Abrigando a nova população industrial, a cidade vai assistir à abertura de oportunidades educacionais e de emprego que impulsionam a mobilidade social, com evidentes reflexos para o contingente negro da sua população. Não se rompe, entretanto, o quadro de profunda desigualdade social já existente na cidade. Ao contrário, intensifica-se a sua natureza de cidade segregada, embora atualizada por novos significados.

Por outro lado, os jovens da comunidade "negromestiça" de Salvador, vão, também, ser afetados pelas profundas transformações do mundo da cultura e da informação, então em curso. O Tropicalismo, a contracultura, o rico ambiente estético-político dos negros norte-americanos dos anos 60 (*soul music; black panthers*, etc.), povoado de figuras expressivas como Jimmy Hendrix, James Brown, Muhammad Ali, Martin Luther King, Malcom X e Angela Davis, as lutas de libertação nacional contra o colonialismo português em África, a crescente utilização mercadológica da figura do negro, etc., ampliam significativamente o horizonte desses jovens, que, no plano simbólico passam a buscar formas de expressão conectadas com um forte sentimento de etnicidade.

Já a cena carnavalesca, para além do papel desempenhado pela experiência dos blocos de índios, oferece um outro elemento fundamental

que impulsiona a trama dos blocos afro: o ressurgimento do afoxé Filhos de Gandhi<sup>0</sup>, reestruturado definitivamente a partir de 1976.

Tendo surgido um ano antes da criação do Trio Elétrico, o Filhos de Gandhi viria a tornar-se, junto com o Trio Elétrico, um dos símbolos característicos do Carnaval baiano. A partir do final dos anos 60, perde brilho e importância, chegando quase a desaparecer, situação essa, aliás, vivenciada também pelos outros afoxés.

Entretanto, a "reafricanização" ocorre numa conjuntura e perspectiva, quanto à questão das relações raciais, absolutamente diversas daquelas que presidiram o aparecimento do famoso afoxé em 1949. Fundado por trabalhadores da estiva do porto de Salvador, grande parte deles ligada ao candomblé, o Filhos de Gandhi, se por um lado explicitava uma posição claramente anticolonialista ao escolher para homenageado a figura do indiano Mahatma Gandhi, por outro, enfrentava a questão das relações raciais assumindo uma postura nitidamente integracionista frente à cultura e os valores da sociedade branca.

Diferentemente, as novas organizações afrocarnavalescas dos anos 70, vão surgir, regra geral, obedecendo a uma "inspiração explicitamente

---

<sup>0</sup>O ressurgimento do famoso afoxé deveu-se, em larga medida, ao papel desempenhado pelo cantor e compositor Gilberto Gil, que então retornava do exílio (ver Risério, 1981).

africana e de afirmação étnica" (Morales, 1991, p.78), apresentando, pois, uma perspectiva quanto à questão das relações raciais que, se tinha como base tradições afrobaianas, "apontava não para o passado, mas para o futuro das relações raciais brasileiras" (Risério, 1993, p.2).

No Carnaval de 1975, sai às ruas o primeiro bloco afro, o Ilê Aiyê, fundado em finais do ano anterior por jovens moradores da Liberdade, o maior bairro soteropolitano do proletariado urbano, que abriga largos contingentes de pessoas de origem afrobrasileira.

Em 1978 surge o Badauê, um afoxé de tipo novo, criado pela juventude do Engenho Velho de Brotas, e que se distinguia dos tradicionais afoxés baianos, seja por não manter vínculos explícitos e permanentes com um terreiro de candomblé, seja pela música, dança e indumentária, renovadas anualmente, quando, nos afoxés tradicionais, estes elementos permaneciam inalterados de ano para ano, exatamente pela vinculação que mantinham com a liturgia dos candomblés.

Um ano depois são fundados mais outros dois importantes blocos afro, o Olodum e o Malê Debalê. A partir de então crescem em número, chegando a somar, no início dos anos 90, entre blocos afro e afoxés, quarenta e cinco organizações. Nos Quadros I e II são listadas as principais entidades de ambas as categorias, previstas para desfilarem no Carnaval de 1996.

**Quadro I**  
**Relação dos Blocos Afro**

<b>BLOCO</b>	<b>FUND.</b>	<b>SEDE</b>	<b>Nº DE PARTIC.</b>	<b>ATRAÇÃO</b>	<b>PREÇO DA FANTASIA (R\$ 1,00)</b>
1. Ilê Aiyê	1974	Liberdade	3.000	Bateria (147 componentes)	120
2. Malê de Balê	1979	Itapoã	1.100	Ala de Dança (500 componentes)	50
3. Olodum	1979	Pelourinho	3.500	Bateria (250 componentes)	175
4. Araketu	1980	Praça da Sé e Barra	2.500	Banda Araketu	210
5. Obá Dudu Agoiê	1980	Vasco da Gama	400	-	gratuito
6. Muzenza	1981	Liberdade	1.000	Ala Rastafari	50
7. Massamalu Alabê	1981	Liberdade	-	-	-
8. Alafin Oió	1981	Cosme de Farias	800	-	60
9. Ébano	1982	São Caetano	550	-	150
10. Amantes do Reggae	1984	Pau Miúdo	650	Ala Rastafari (350 componentes)	Rastafari: 10 Outros : 30

**Quadro I**  
**Relação dos Blocos Afro**  
 (continuação)

BLOCO	FUND.	SEDE	Nº DE PARTIC.	ATRAÇÃO	PREÇO DA FANTASIA (R\$ 1,00)
11.Abi-Si-Aiyê	1985	Paripe	350	-	gratuito
12.Mundo Negro	1987	Tancredo Neves	300	-	170
13.Alerta Mente Negra	1988	Caixa D'água	600	-	gratuito
14.Tô Aki África	1989	Pero Vaz	500	-	gratuito
15.Oriobá	1991	Curuzu	300	Ala com 150 dançarinas	gratuito
16.Dengo Baiano	1992	Periperi	200	-	gratuito
17.Filhos de Jhá	1992	Marechal Rondon	-	-	-
18.Gangazumba	1992	Pau da Lima	600	-	50

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Conselho Municipal do Carnaval (jan/1996) e da Associação dos Blocos Afro da Bahia (jan/96)

**Quadro II**  
**Relação dos Afoxés**

<b>AFOXÉ</b>	<b>FUNDAÇÃO</b>	<b>SEDE</b>	<b>Nº DE PARTICIPANTES</b>	<b>PREÇO DA FANTASIA (R\$ 1,00)</b>
1. Filhos de Gandhi	1949	Pelourinho	3.500	250
2. Império D'África	1964	Cosme de Farias	250	gratuito
3. Babalorixás	1975	Periperi	150	gratuito
4. Netos de Gandhi	1975	Liberdade	150	gratuito
5. Badauê	1978	Engenho Velho de Brotas	600	gratuito
6. Filhos do Congo	1979	Boca da Mata	200	gratuito
7. Olorum Baba Mi	1979	Liberdade	100	gratuito
8. Ylê Oyá	1980	Rótula do Abacaxi	150	gratuito
9. Arca de Zambi	1981	Sussuarana	250	gratuito
10. Monte Negro	1981	Vasco da Gama	400	gratuito
11. Filhas de Oxum	1991	Pelourinho	300	100

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Conselho Municipal do Carnaval (jan/1996) e da Associação dos Afoxés da Bahia (jan/96)

Um outro elemento importante nesse processo, tem lugar nos carnavais de 1979 e 1980, com os primeiros encontros musicais entre as guitarras do trio elétrico, e os atabaques e agogôs dos afoxés. O som "afroelétrico" daí resultante, vai constituir-se numa fusão com conseqüências que, extrapolando os limites do Carnaval, marca a produção musical baiana a partir de então<sup>7</sup>.

Por outro lado, a trama mercadológica que explora a imagem de uma Bahia exótica, passa a incorporar o repertório estético - assentado sobre valores marcadamente étnicos - veiculado pelas novas organizações carnavalescas da comunidade "negromestiça", transformando-o em símbolo de baianidade, e conferindo-lhe o caráter de mercadoria a ser consumida nos mercados de bens simbólicos da indústria cultural e do turismo.

A apropriação desse repertório pela mídia eletrônica, indústria fonográfica e turística, vai impor aos blocos afro, o desenvolvimento de formas organizacionais compatíveis com as necessidades demandadas pelo gerenciamento de sua imagem e dos seus produtos.

---

<sup>7</sup> Risério (1981) chama a atenção para o fato curioso desse encontro ocorrer praticamente trinta anos depois da fundação do afoxé Filhos de Gandhi (1949) e da criação do trio elétrico por Dodô e Osmar (1950). Assim, quase coincidindo quanto ao ano do surgimento, afoxé e Trios percorrerão em todos esses carnavais, caminhos paralelos, sem praticamente qualquer encontro mais significativo que não um simples cruzar na Avenida.

Coloca-se, assim, para essas organizações, um triplo desafio: gerenciar e rentabilizar o sucesso mercadológico alcançado por sua imagem e seus produtos, sem perder de vista, no plano da cultura, a possibilidade permanente de afirmação étnica, e sem esquecer, do ponto de vista sócio-econômico, a condição de discriminação que caracteriza a inserção dos negros na sociedade<sup>8</sup> .

O fato é que, essas novas organizações da comunidade "negromestiça" vão atuar para além do Carnaval propriamente dito, produzindo níveis de inserção na sociedade que englobam cultura, política e negócio, dando lugar ao que Dantas (1994) classificou, ao estudar o Olodum, como "holding cultural".

Com efeito, a atuação dessa organização extrapola de longe os limites de uma simples participação no Carnaval. Fundado como bloco afro, transforma-se em 1983 no Grupo Cultural Olodum, mas é a partir de 1987, com o estrondoso sucesso da música-tema de sua participação no Carnaval , "Faraó"<sup>9</sup> , que essa organização tem aberto o caminho para o

---

<sup>8</sup> Sobre as relações entre indústria cultural e etnicidade na Bahia, ver os trabalhos de Bacelar (1989) e Morales (1991)

<sup>9</sup> "Faraó" é o nome pelo qual ficou popularmente conhecida a música "Deuses, Cultura Egípcia, Olodum", de autoria de Luciano Santos, membro do Olodum.

seu reconhecimento como um importante fenômeno da comunidade negra.

Mantendo como eixo organizativo o Carnaval, não se restringe apenas a explorar as possibilidades artístico-culturais abertas pelo sucesso crescente de sua presença na festa, que lhe garantiu a entrada nos mercados fonográficos e do *show business*. Através da criação da Fundação Olodum, passa a materializar importantes projetos na área social, consolidando sua presença junto à comunidade do Maciel/Pelourinho e obtendo, cada vez mais, o reconhecimento público da importância de sua atuação, também nessa área.

Atualmente, como produto artístico-cultural, o Grupo Cultural Olodum aparece enquanto Bloco Olodum, Banda Olodum e Banda Mirim (criada em 1994), gravando discos e fazendo shows no país e exterior.

Como ação social, é a Fundação Olodum, geradora e gerenciadora de projetos voltados para a sua comunidade de origem: o Projeto Rufar dos Tambores (cuja ações específicas são a área de Direitos Humanos com o SOS Racismo e o Mulher Negra, e o intercâmbio internacional), a Fábrica de Carnaval, a Boutique Olodum, a Escola Criativa Olodum (que desenvolve uma "estratégia de formar cidadãos negros com uma consciência da negritude e dos valores da raça, desde a infância"

(Dantas, 1994, p.59), o Bando de Teatro Olodum, a Editora Olodum, a Biblioteca Malcom X e o Jornal Olodum.

De todo modo, portanto, é perceptível o processo de renovação e inovação do Carnaval baiano desencadeado pela "reafricanização". A juventude "negromestiça" da cidade, através das suas novas organizações carnavalescas, passa a hegemonizar a festa do ponto de vista estético-musical-gestual.

Interessante notar que, a festa carnavalesca, continua sendo, permanentemente, alimentada por expressões artístico-culturais e estratégias organizacionais desse segmento sócio-étnico da cidade.

Assim, no Carnaval de 1993 estoura a Timbalada, e sai às ruas, pela primeira vez, o Bolacha Maria, blocos percussivos organizados à volta do cantor e compositor Carlinhos Brown. No Carnaval de 1996 é a vez de Didá, também um bloco percussivo, comandado por Nêguinho do Samba, regente da Banda do Olodum.

Detalhe importante: tanto o Bolacha Maria como o Didá são blocos compostos por mulheres.

Fazendo do Carnaval um espaço por excelência de sua afirmação étnica, a população negra de Salvador com seus blocos afro e afoxés, recoloca em novas bases a questão das relações raciais no Brasil, superando positivamente a perspectiva "integracionista" dos anos 30. Sua presença no Carnaval baiano vem se dando de uma forma que, explicita a recusa a uma simples inversão ou anulação das desigualdades étnico-sociais do cotidiano. De fato, quando ocupam as ruas de Salvador com seus cantos e danças, como afirma Peter Fry, citado por Risério (1993, p.8), o negro, "não dramatiza a existência da igualdade entre os homens; o que dramatiza é o desejo desta igualdade e o reconhecimento de que ela não existe".

Assim, impondo-se pela diferença, ao explicitar sua cultura de raízes africanas, alteram substancialmente a vida da cidade, hegemonizando o seu panorama cultural e abrindo canais voltados para a conquista da cidadania política. Especificamente quanto ao Carnaval, este é hoje impensável, inclusive do ponto de vista de mercado, fora dos vistosos marcos negros criados a partir da "reafricanização" da festa.



## **CAPÍTULO 8**

### **YES, NÓS TEMOS (CHICLETE) COM BANANA**

Além da profunda renovação propiciada pela "reafricanização", o Carnaval baiano vai conhecer, na década de 70, a explosão do seu caráter participativo, inaugurado com o surgimento do trio elétrico vinte anos antes.

Sucesso na Bahia desde a sua primeira aparição em 1950, é entre o final dos 60 e o começo dos 70 que o trio elétrico se torna nacionalmente conhecido, com a gravação da música "Atrás do Trio Elétrico", de Caetano Veloso, e o lançamento do primeiro disco do Trio Tapajós. A festa baiana populariza-se e massifica-se, cada vez mais, tendo no trio elétrico sua marca registrada.

Em 1975, o Trio Elétrico de Dodô e Osmar comemora o seu Jubileu de Prata e retorna definitivamente à cena carnavalesca. Um ano antes, esse famoso trio elétrico voltara a participar do Carnaval, depois de um período de afastamento de quatorze anos, com uma nova formação, incluindo o músico Armando Macedo, filho de Osmar, e mudando o seu nome para Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar.

O fenômeno do trio elétrico atrai para o Carnaval de rua, não mais apenas as classes populares, mas, já agora, um número cada vez maior de pessoas das classes médias-altas, além de turistas de outros estados. Os salões dos clubes, tanto os da elite quanto aqueles existentes na periferia e frequentados pelas classes populares, perdem, significativamente, importância do ponto de vista dos festejos.<sup>0</sup>

---

<sup>0</sup>A partir dos anos 80, particularmente por razões de ordem econômica, os principais clubes da elite baiana, entre eles o aristocrático Clube Baiano de Tênis, abrem suas portas para um público cada vez mais heterogêneo, que, na condição de espectadores, passam a frequentar shows realizados nas suas sedes, apresentando as principais atrações artísticas do Carnaval, inclusive aquelas ligadas aos blocos afro.

Já no início dos anos 60, muito em função da presença do trio elétrico, pessoas de classe média e também das elites locais, aderem ao Carnaval de rua organizando blocos, adotando, assim, a forma tradicional das camadas populares participarem dos festejos. Surgem então, o Internacionais<sup>0</sup> e o Corujas, com um perfil nitidamente de classe média, e os blocos do Barão e do Jacu, esses, claramente elitizados .

E são justamente esses segmentos de classe média-alta, recém incorporados à paisagem do Carnaval de rua, que vão efetuar os primeiros movimentos de privatização do espaço do trio elétrico. Datam da primeira metade da década de 70 os primeiros blocos de trio, como o Traz-os-Montes, formado majoritariamente por jovens da Barra Avenida e Graça, bairros de classe média-alta da cidade. A denominação "bloco de trio" vai derivar do fato desses blocos utilizarem um trio elétrico dentro das suas cordas, em substituição às charangas e orquestras dos blocos tradicionais.

Apesar de terem feito sua aparição na cena carnavalesca já no início dos anos setenta, a fundação, em 1978, do Bloco Camaleão, é que dá início à superação do amadorismo dos primeiros blocos de trio, representando,

---

<sup>0</sup>A rigor, o primeiro bloco formado por pessoas de classe média foi o Fantasmas. Fundado em 1957 por moradores do Barbalho e Santo Antônio, o bloco desfila até 1961. No Carnaval seguinte, brigas internas levam a um racha na diretoria do bloco, dando lugar, então, à fundação do Internacionais. Um ano depois, nova dissidência, agora do Internacionais, leva à fundação do Corujas (Félix e Nery, 1994).

assim, um marco na emergência destes novos atores do Carnaval da Bahia.

A partir de então, multiplicam-se, representando hoje, do ponto de vista quantitativo, o maior contingente de entidades carnavalescas em atividade. Tomando como base as informações do Conselho Municipal do Carnaval com referência ao Carnaval de 1996, o Quadro III lista os vinte blocos de trio mais importantes.

**Quadro III**  
**Relação de Blocos de Trio**

BLOCO	ANO DE FUND.	SEDE	Nº DE PARTICIP.	ATRAÇÃO	PREÇO DO ABADÁ (R\$ 1,00)	BLOCO ALTERNATIVO
1. Internacionais (a)	1962	Barra	3.000	Asa de Águia	500	Alô Inter
2. Corujas	1963	Ondina	2.500	Ricardo Chaves	250	Eu Vou
3. As Muquiranas (a)	1966	Campo Grande	2.000	Banda Relógio	230	-
4. Camaleão (a)	1978	Graça	3.000	Chiclete com Banana	550	Nana Banana e Nana Pipoca
5. Papa-Léguas	1978	Barra	1.500	Pimenta N'Ativa	200	Baby-Léguas (b)
6. Eva (a)	1980	Barra	2.200	Banda Eva	360	Adão
7. Cheiro de Amor (a)	1980	Barra	2.500	Banda Cheiro de Amor	400	A Barca
8. Pinel (a)	1981	Barra	-	Netinho	400	-
9. Traz-a-Massa	1981	Centro	2.500	GeraSamba e Tonho Matéria	120	-
10.Mordomia (a)	1983	Pituba	1.000	Xiquita Bacana e Banda Gandaia	180	-

**Quadro III**  
**Relação de Blocos de Trio**  
 (continuação)

BLOCO	ANO DE FUND.	SEDE	Nº DE PARTICIP.	ATRAÇÃO	PREÇO DO ABADÁ (R\$ 1,00)	BLOCO ALTERNATIVO
11.Mel (a)	1983	Barra	2.500	"Bamda" Mel	250	Melomania
12.Tiete Vip's (a)	1983	Graça	2.000	Banda Tiete Vip's	130	-
13.Simpatia Quase Amor	1985	Rio Vermelho	1.000	Banda Tiete Vip's	-	-
14.Sabor de Mel	1985	Barra	2.000	Banda Gente Brasileira	-	-
15.Pike (a)	1985	Barra	-	Banda Pike	200	-
16.Crocodilo (a)	1985	Barra	2.500	Daniela Mercury	320	Nu Outro
17.Frenesi (a)	1986	Barra	2.500	Banda de Maçã e Pierre Onassis	150	-
18.Pinote (a)	1991	Barra	2.000	Banda Pinote e GeraSamba	-	-
19.Realce	1991	Matatu	-	Banda Realce	80	-
20.Karamelo (c)	1987	Mouraria	2.000	Banda Inter e Banda Karamelo	100	-

Fonte: Elaboração própria com base em informações do Conselho Municipal do Carnaval (jan/1996).

(a) Integra a Associação de Blocos de Trio - ABT

(b) Bloco infantil

(c) Pertence ao Internacionais

A rigor, entretanto, a presença numérica dos blocos de trio no Carnaval baiano ultrapassa de longe essa relação. Com efeito, a essa lista devem ser acrescentados os blocos classificados como alternativos, cujo total aproximado já é superior a 60, e tem crescido de ano para ano. Esses, não só utilizam privadamente o trio elétrico, como também apresentam um perfil organizacional bastante semelhante aos dos blocos de trio. E mais, se o critério utilizado para a classificação como bloco de trio for exclusivamente a apropriação privada do trio elétrico, a lista deve ainda ser alargada, com a inclusão de grande parte dos chamados blocos de travestidos, que totalizam quinze entidades carnavalescas. Dessa forma, em termos aproximados, o número total dos blocos de trio pode chegar, atualmente, a quase cem.

Dessa relação de blocos de trio, o Internacionais e também o Corujas, mais particularmente o primeiro, são dignos de nota pelo conjunto de transformações que experimentaram nos últimos dez anos, como resultado de estratégias adaptativas bem sucedidas.

Surgiram como blocos tradicionais de pessoas de classe média, exclusivamente do sexo masculino, sem restrições de faixa etária a partir dos dezoito anos. Em meados dos anos 80, em consonância com a emergência dos blocos de trio, essas duas organizações iniciaram um

processo radical de mudanças no seu perfil, no sentido da sua transformação em blocos de trio, e na direção do público de classe média-alta: suas orquestras, com instrumentos de percussão e sopro, foram substituídas por trios elétricos privados; as fantasias cederam lugar aos abadá<sup>3</sup> ; a faixa etária dos associados foi reduzida; as mulheres passaram a ser admitidas como sócios; as sedes, originalmente localizadas em bairros de classe média-baixa, Mouraria e Santo Antônio, foram transferidas para a Barra e Ondina, bairros de classe média-alta (o Internacionais mantém a velha sede da Mouraria, onde funcionam um bar e um bloco de sua propriedade, o Karamelo).

Também deve ser destacado o processo de mudanças experimentado pelo Cheiro de Amor. Fundado em 1980 por moradores do bairro de Itapagipe na Cidade Baixa, zona da cidade ocupada por pessoas de classe média, promoveu uma mudança no seu perfil que incluiu a transferência de sua sede para a Barra, onde passou a disputar uma clientela de classe média-alta, tendo tornado-se, a partir do Carnaval de 1993, um dos sete blocos de elite da categoria de blocos de trio.

---

<sup>3</sup> Abadá é a fantasia adotada pelos blocos de trio desde o início dos anos 90. Mais de acordo com o clima quente da cidade e facilitando a liberdade de movimentos do folião, pode ser considerada como uma evolução da tradicional mortalha, indumentária que era utilizada por grande parte dos blocos desde os anos sessenta.

Em termos médios, os blocos de trio desfilam com um número de associados que oscila entre 1.000 e 3.000, majoritariamente provenientes das classes médias e médias-altas, e distribuídos numa faixa etária que varia entre 20 e 35 anos.

No seu conjunto, vão produzir uma versão elitizada do trio elétrico, pois, ao aprisionarem o trio com as suas cordas, esses blocos reintroduzem uma hierarquia social na ocupação do espaço público da festa. Obviamente, uma hierarquia de novo tipo, diferente, portanto, daquela registrada nos primeiros carnavais, pois, agora, os segmentos populares, majoritariamente “negromestiços”, desfrutam da condição de cidadãos - ainda que apenas formalmente - da cidade de Salvador.

É importante observar, em adição, que o aparecimento dos blocos de trio dá lugar a um novo salto de escala no Carnaval baiano, acompanhado por um processo inovacional correspondente.

Mantendo o estatuto jurídico de entidades sem fins lucrativos, característico das agremiações carnavalescas, os blocos de trio vão transitar para a dimensão de mercado através da criação de produtoras artísticas. Como empresas, elas é que irão garantir a agilidade exigida pelas demandas que, de forma crescente, passam a ser colocadas pelo

mercado aos atores do Carnaval baiano, particularmente a partir dos anos 80, com o *boom* dos produtos culturais inspirados pela valorização da negritude trazida pela "reafricanização" da festa.

Com efeito, entre 1978 e 1985 surgem aqueles que viriam a tornar-se, nos anos 90, os principais blocos de trio. E é justo a partir da metade dos anos 1980, com a aceleração do processo de mercantilização do Carnaval, que se dá a constituição dessas empresas na área de produção artística, vinculadas aos grandes blocos.

Essas produtoras vão potencializar as oportunidades criadas pela cena carnavalesca, passando a gerenciar os vários produtos que surgem a partir de então: marcas dos blocos, discos e shows dos artistas e bandas contratados, shows de outros artistas, eventos diversos, venda de franquias, participação em carnavais temporões e micaretas, blocos alternativos, aluguel de trios elétricos, etc.

Por outro lado, esses blocos vão impulsionar um mercado altamente rentável, envolvendo, principalmente, a venda de abadás aos seus participantes e a captação de patrocínios para o desfile e outros eventos. Rentabilidade especialmente favorecida, devido ao fato dos blocos permanecerem gozando do estatuto de entidades sem fins lucrativos,

portanto, isentas do pagamento de impostos. Os valores movimentados nesse mercado são de tal magnitude, que, mesmo mantidos em absoluto sigilo pelos diretores de blocos, começaram a despertar a atenção da Receita Federal e Fazenda Municipal.

Após o Carnaval de 1994, por exemplo, o jornal Bahia Hoje publicava uma matéria em que se lia:

"Esse tipo de mistério (o faturamento dos blocos, cujo valor é sigilosamente guardado) é tão comum no mercado musical baiano que a Receita Federal está investigando as contas de nove entidades carnavalescas, sem fins lucrativos, mas de grande rentabilidade. "Recebemos denúncias contra dirigentes que estão aumentando o patrimônio pessoal, descaracterizando o caráter filantrópico das entidades", explica o Delegado da Receita Federal...

(...)

Outra forma (de sonegação) é o patrocínio não declarado ou parcialmente declarado, que navega invisível aos olhos da Receita, mas que explode em publicidade aos olhos do público."<sup>4</sup>

Em outra matéria, esta às vésperas do Carnaval de 1996, o mesmo jornal noticiava:

---

<sup>4</sup> Bahia Hoje, 25-4-1994, *apud* Freire et al., 1994.

"Mais de 20 blocos, apontados como devedores de impostos superiores a R\$ 10 milhões acumulados nos últimos seis anos, foram autuados pela fiscalização e tiveram os processos julgados procedentes pelo Conselho Municipal do Contribuinte. São grandes blocos em sua maioria inscritos na Dívida Ativa."<sup>5</sup>

Mesmo aqueles blocos de trio que assumiram em definitivo a sua condição de empresa, buscaram otimizar essa decisão fazendo a sua inscrição como contribuinte no município vizinho de Lauro de Freitas, onde a alíquota do imposto sobre serviços, o ISS, é de 3% contra os 5% cobrados pela Prefeitura de Salvador.

Na liderança do processo de inovações desse período, deve ser destacado o papel desempenhado pelos blocos de trio que integram a Associação de Blocos de Trio - ABT (ver Quadro III), particularmente Internacionais, Camaleão, Eva, Cheiro de Amor, Pintel, Pike e Crocodilo. Esses sete blocos formam a elite da categoria e respondem, em larga medida, pelas significativas transformações que o Carnaval da Bahia conheceu nos últimos 15 anos, período durante o qual construíram uma dimensão empresarial de sucesso indiscutível.

Esses blocos, dublês de sociedades carnavalescas e produtoras artísticas, adotam, caracteristicamente, uma estrutura organizacional

---

<sup>5</sup> Bahia Hoje, 11-2-1996.

enxuta. Assim, além dos diretores, normalmente encarregados de funções como finanças, marketing, produção e gerenciamento de bandas e artistas, empregam um número em torno de dez funcionários fixos, que se ocupam de atividades administrativas e de rotina: recepção e atendimento, apoio, serviços gerais, etc. No Carnaval, entretanto, o número de pessoas a serviço do bloco pode variar entre oitocentos e mil.

Recorrem à terceirização massiva de serviços os mais diversos, que, a depender do bloco, podem incluir trio elétrico, som, banda, atrações artísticas, músicos, segurança, serviços de apoio (fiscais, vendedores, recepcionistas, garçons, pessoal médico), etc.

Adotam soluções não-convencionais na conquista de novos associados. É o caso de integrantes dos blocos, transformados em vendedores, ou melhor, difusores do "produto-bloco". São as(os) comissárias(os), delegadas(os) ou agentes, cujos resultados das vendas são premiados com o recebimento da indumentária do bloco, redução nos preços dos ingressos para shows e excursões, etc.

Sobre essa fórmula, relata um diretor do bloco Camaleão, citado por Ribeiro (1995, p. 23-24) :

"Não sabíamos por onde começar e então bolamos uma estratégia que mais tarde seria copiado por todos os outros blocos. Reunimos um grupo de amigos, atuantes nos mais diversos ramos, e os chamamos de delegados. A este grupo delegamos o direito de fazer inscrições de associados. Cada delegado ou comissário teria de fazer pelo menos 10 inscrições, garantindo, gratuitamente, sua mortalha. Assim criamos um sistema eficaz de distribuição em cadeia que hoje é representado no Camaleão por aproximadamente 70 delegados."

Seguramente, combinações dessa natureza permitem questionar a aplicabilidade do termo estrutura à arquitetura dessas organizações. Inevitavelmente vinculado a atributos como estabilidade, permanência, tamanho definido, processo lento de mudanças, o termo estrutura não parece ser o mais apropriado para dar conta de organizações cujo grau de flexibilidade é tal que permite a sua identificação como quase-virtuais. São elas que vão constituir arranjos organizacionais cuja plasticidade indica a capacidade de, rapidamente, adaptarem-se às constantes mudanças em curso no negócio.

Além das inovações organizacionais mencionadas, os blocos de trio implementam grandes mudanças no trio elétrico, tanto em sua configuração física, como na tecnológica. Gigantescas carretas passam a substituir os antigos caminhões. Tecnologias sofisticadas são incorporadas na operação e controle da parafernália eletrônica que comanda o som. Introduzem, também, de forma pioneira, os carros de

apoio, que dispõem de serviços de bar, primeiros socorros e sanitários, para o atendimento ao associado durante os desfiles.

Sintonizados com as tendências da indústria cultural que exploram o filão da baianidade, formam bandas, lançam cantores, promovem shows, reproduzindo uma apropriação estilizada do repertório estético criado a partir da "reafricanização" do Carnaval, e dando forma ao que é chamado de *axé music*.

Indissociável do crescimento dos blocos de trio, é o sucesso artístico e empresarial alcançado por cantores e bandas musicais. De simples "puxadores de bloco", muitos, inclusive, lançados no mercado pelo próprios blocos, estes cantores e bandas passam a ocupar crescentemente um lugar destacado no espaço mercantilizado do Carnaval.

A partir do final dos anos 80, começam a criar as suas próprias produtoras, deixando de ser apenas meros prestadores de serviços. É o caso, por exemplo, de Daniela Mercury, Durval Lélis, Chiclete com Banana, Netinho, entre outros, representados hoje, respectivamente, pelas produtoras Canto da Cidade, Duma, Mazana e M.E.. Já nos anos 90, vão também criar as suas próprias editoras musicais, tornando

possível um controle mais eficiente da arrecadação de direitos autorais e da vendagem de discos.

Durval Lélis faz avançar ainda mais esse processo, montando um estúdio de gravação e lançando no mercado fonográfico um novo selo, o Cocobambu, que já tem gravados três CD's: do cantor e compositor baiano Carlinhos Cor das Águas, artista que atua fora do eixo da *axé music*, da Banda de Maçã, e da banda de *rock* Os Bichos (Silva, 1996).

Mas o crescimento desses atores à volta da cena carnavalesca, não se restringe apenas a isso. Embora, regra geral, permaneçam contratados como atrações principais dos grandes blocos de trio, vários desses artistas e bandas dispõem de trio elétrico próprio, com o qual participam das micaretas e carnavais temporões, e chegam, inclusive, a criar seus próprios blocos de trio, inscritos na categoria de alternativos. É o caso, por exemplo, do Cocobambu, pertencente a Durval Lélis, o Pike e Jheremmias, pertencentes a Netinho, e o Nana Banana e Nana Pipoca, propriedade do Chiclete com Banana em parceria com o Camaleão.

Constituindo um elemento importante no processo de fidelização associado-bloco, e por isso mesmo recebendo cachês milionários como contratados exclusivos, artistas e bandas acabam por tornar-se co-

proprietários de blocos de trio. Tal é o caso, por exemplo, do Camaleão, cujos donos originais dividem hoje a propriedade do bloco com o Chiclete com Banana, fórmula encontrada para viabilizar a manutenção da banda como atração principal do bloco e elemento-chave do negócio. Semelhante procedimento foi adotado pelo Corujas, cuja gestão, hoje, é realizada em parceria com o cantor Ricardo Chaves (Ribeiro, 1995).

Sobre esse processo, diz Durval Lélis, citado por Silva (1996):

"A relação entre bandas e blocos evoluiu, e hoje temos tentado trabalhar em parceria, de forma a desenvolver um trabalho de longo prazo. A nossa parceria com o Inter (bloco Os Internacionais) é até o ano 2000. Nos carnavais temporões também estamos buscando essas parcerias. (...) Na parceria ambas as partes passam a ter responsabilidade sobre o bloco, incluindo despesas e lucros. A relação entre banda e bloco deixa de ser apenas um contrato e um cachê, e passa a ser mais ampla, dividir tudo. Isto tem dado mais oportunidade para um trabalho de longo prazo, e a banda passa a vestir mais a camisa do bloco."

Assim, as condutas dos blocos de trio, não apenas potencializam o processo de transformação do Carnaval numa mercadoria, como também passam a ditar os padrões de organização e atuação nesse negócio, estimulando a que outros atores e organizações, a exemplo de blocos afro como Olodum, Ilê Aiyê e Araketu, adotem estratégias semelhantes.

Impulsionando esse processo de mercantilização, desdobram o ciclo de produção do Carnaval numa extensão que ultrapassa, largamente, os limites da festa e da cidade.

Com efeito, os blocos de trio - e também alguns blocos afro, cantores e bandas do Carnaval baiano - permanecem em atividade durante todo o ano, extrapolando o seu raio de atuação para além de Salvador, e da Bahia. Inicialmente participando das principais micaretas do interior da Bahia. Em seguida, a partir do início dos 90, exportando produto e *know how* para várias cidades brasileiras que passam a realizar carnavais fora de época, no que já constitui um calendário de festas cobrindo praticamente o ano inteiro. Muitos deles também incluem hoje, em suas carregadas agendas, turnês por inúmeros países, onde participam de festivais e realizam shows.

Centrando a atenção naqueles que são os sete blocos de trio mais importantes, pode-se alinhar os principais elementos que delineiam o seu perfil (ver Quadro III):

- a) existem há cerca de dez anos, tendo sido fundados entre 1978 e meados dos anos 80;

- b) desfilam com um número médio de foliões entre 2.200 e 3.000;
- c) privilegiam a dimensão empresarial, transitando na esfera de mercado com resultados extremamente positivos. Entre os principais negócios que geram, todos altamente lucrativos, podem ser relacionados a venda de abadás, os patrocínios, o serviço de bar e lanches oferecido aos associados durante os desfiles, os blocos alternativos (e o conjunto de negócios similares que estes geram), as franquias da marca, a realização de shows e eventos diversos, etc.;
- d) utilizam, informalmente, critérios seletivos de seus componentes, envolvendo requisitos relacionados com raça, faixa etária, local de moradia, atributos de "aparência" e "beleza física", e relacionamento pessoal, não sendo incomuns denúncias na imprensa de atitudes discriminatórias nos processos de seleção (Freire et al., 1994);
- e) atingem basicamente um público jovem, pertencente às classes médias-altas, e distribuído numa faixa etária entre 18 e 30 anos;
- f) apresentam os cantores e bandas de maior sucesso: Daniela Mercury (Crocodilo), Banda Chiclete com Banana (Camaleão), Banda Asa de

Águia (Internacionais), Netinho (Pinel); Banda Cheiro de Amor (Cheiro de Amor), Banda Eva (Eva);

- g) são proprietários ou co-proprietários de blocos alternativos que estão entre os maiores dessa categoria: Nana Banana e Nana Pipoca (Camaleão em parceria com a Banda Chiclete com Banana), Alô Inter e Karamelo, esse também classificado como bloco de trio (Internacionais); Adão (Eva), Nu Outro (Crocodilo), A Barca (Cheiro de Amor);
- h) participam das principais micaretas baianas e dos carnavais temporões das grandes cidades do país, estabelecendo, alguns deles, filiais nessas cidades em regime de franquia;
- i) realizam shows e eventos em parceria com suas atrações artísticas, ou simplesmente produzem shows de outras bandas e artistas utilizando equipamentos e *know how* próprios.
- j) praticam os maiores preços do mercado de abadás, fantasia que dá direito ao ingresso no bloco. Para o Carnaval de 1996, por exemplo, enquanto os restantes blocos de trio cobram em média R\$ 169,00, entre os sete grandes esse valor sobe para R\$ 390,00, o que pode

garantir a cada um desses blocos, um faturamento, exclusivamente com a venda de abadás, superior a de R\$ 1,2 milhão;

- k) recebem as maiores somas de patrocínio dos grandes anunciantes do Carnaval, como as cervejarias, etc. Embora os valores envolvidos não sejam divulgados, os patrocínios envolvem somas consideráveis. As "orelhas", como são chamadas as laterais do trio e carros de apoio, como espaços publicitários privilegiados, podem chegar a render valores médios que atingem os R\$ 150 mil (Saint-Clair, 1995)
- l) gozam de posição privilegiada no desfile oficial do Carnaval baiano, ocupando os horários nobres de cobertura da mídia eletrônica;
- m) atuam concertadamente através de uma associação representativa de seus interesses, a ABT, entidade fundada em 1988. Assim, conseguem obter sensíveis reduções de custos na compra de materiais, equipamentos, contratação de serviços terceirizados etc., acertam o calendário de ações extra-Carnaval evitando sobreposições, e exercem importante poder de pressão junto aos outros segmentos carnavalescos.

A partir dos anos 90, com o surgimento dos chamados blocos alternativos, a participação dos blocos de trio no Carnaval baiano torna-se ainda maior.

Esse novo segmento de organizações carnavalescas surge, basicamente, como um importante elemento da estratégia de expansão de mercado dos blocos de trio, forçando a ampliação do espaço físico, e, posteriormente, do calendário da festa.

Logicamente, sinais de saturação do circuito tradicional do Carnaval, Centro Histórico-Campo Grande, já eram visíveis. Mais uma vez, no entanto, tais entidades saem na liderança da interpretação desses sinais, capitalizando-os em favor de sua estratégia de crescimento.

Assim, os encontros de blocos, eventos pré-carnavalescos que alguns dos principais blocos de trio promoviam às sextas e sábados de Carnaval na área da Barra (trecho nobre da orla marítima de Salvador), desde os meados da década de 80, é que vão, também, sugerir a criação desses novos atores do Carnaval baiano.

Os primeiros blocos alternativos surgem já a partir de finais dos anos 80, quando algumas novas agremiações carnavalescas, ao adotarem a sexta-feira e o sábado de Carnaval para saírem às ruas, assumem-se como

alternativa de diversão aos dias do tradicional desfile de blocos na Avenida, de domingo à terça-feira.

Mas é no início da década seguinte que vão aparecer os primeiros blocos desse tipo formados por pessoas de classe média. Em 1993, eles já são aproximadamente quinze, e, embora alguns ainda continuem a desfilar na Avenida às sextas e sábados de Carnaval, o espaço da Barra começa a assumir a condição de circuito para o desfile desses blocos, e é alongado até outro ponto nobre da orla, a Ondina.

A partir do ano seguinte, por força do decreto municipal, editado anualmente, regulamentando o fluxo do desfile das entidades carnavalescas, os blocos criados a partir de 1993 ficam proibidos de desfilar entre o domingo e a terça-feira de Carnaval no tradicional circuito da Avenida, entre a Praça da Sé e o Campo Grande, uma vez que esse espaço já não consegue comportar, fisicamente, a presença crescente, de ano para ano, de novas entidades carnavalescas. Assim, os blocos que vão surgindo a partir de então, são obrigados a desfilar no novo circuito Barra-Ondina, que passa a ter um caráter oficial.

Os dois carnavais seguintes consolidam em definitivo o circuito Barra-Ondina. Já então, a festa nesse novo circuito tem o seu início antecipado

em dois dias, e o número de blocos alternativos soma mais de trinta, entre os quais, aqueles criados pelos grandes blocos de trio, ou que são propriedade de atrações artísticas ligadas ao mundo do Carnaval.

Os blocos alternativos são a categoria de entidades carnavalescas que mais cresce. Dados do Conselho Municipal do Carnaval de janeiro de 1996 indicam a existência de, aproximadamente, 60 agremiações nessa categoria, já existindo, inclusive, uma entidade, a Associação Baiana de Blocos Alternativos - ABBA, que reúne os maiores e mais importantes.

Os principais blocos alternativos, relacionados no Quadro IV, reproduzem atributos básicos e um perfil bastante semelhante ao dos grandes blocos de trio:

- a) utilizam privadamente o trio elétrico;
- b) transitam na dimensão empresarial do Carnaval, criando produtos e abrindo oportunidades de negócios similares às desenvolvidas pelos blocos de trio (venda de abadás, patrocínios, serviços de apoio aos associados, franquias da marca, realização de shows e eventos diversos, etc.);

- c) desfilam com um número médio de foliões entre 2.000 e 2.500;
- d) utilizam, basicamente, os mesmos critérios de seleção para admissão de associados e participantes;
- e) atingem um público bastante jovem, pertencente às classes médias-altas, embora distribuído numa faixa etária mais reduzida, entre 14 e 25 anos;
- f) apresentam atrações artísticas de sucesso, algumas de porte médio, e em alguns casos, contam com a presença das grandes atrações dos blocos de trio;
- g) participam dos carnavais fora de época de várias cidades brasileiras;
- h) realizam shows e eventos diversos;
- i) cobram os maiores preços do mercado de abadás, com os valores oscilando entre R\$ 150,00 e R\$ 300,00 , quando a média da categoria não é superior a R\$ 120,00;
- j) contam com grandes patrocinadores.



**Quadro IV**  
**Relação de Blocos Alternativos**

BLOCO	ANO DE FUND.	SEDE	Nº DE PARTICIP.	BLOCO E/OU ARTISTA ASSOCIADO	ATRAÇÃO	PREÇO DO ABADÁ (R\$ 1,00)
1. Pré-Datado	1988	-	2.500	-	Tonho Matéria e Pierre Onassis	-
2. Acadêmicas	1990	Barra	1.500	-	Banda Acadêmicas, GeraSamba e Cheiro	150
3. Cerveja e Cia.	1991	Rio Vermelho	1.500	-	Faróis Aceso e Araketu	180
4. Qual é ?	1991	Barra	2.000	-	Bandas Di Boca in Boca e Gula	80
5. Tô aí	1991	Santo Antônio	2.000	-	Banda Vitrine e Legião do Samba	-
6. Eu Vou	1992	Barra	2.500	Corujas	Ricardo Chaves e Banda de Maçã	160
7. Bizú	1993	Barra	2.500	-	GeraSamba, Bandas Patrulha e Pinote	180
8. Adrenalina	1993	Graça	1.300	-	Trio de Armandinho, Dodô e Osmar	120
9. Nana Banana	1993	Barra	2.000	Camaleão e Chiclete com Banana	Chiclete com Banana	280
10. Padangue	1993	Barra	1.300	-	Terra Samba e Banda Reflexus	120

**Quadro IV**  
**Relação de Blocos Alternativos**  
 (continuação)

BLOCO	ANO DE FUND.	SEDE	Nº DE PARTICIP.	BLOCO E/OU ARTISTA ASSOCIADO	ATRAÇÃO	PREÇO DO ABADÁ (R\$ 1,00)
11.Timbalada	1993	Barra	2.000	Carlinhos Brown	Carlinhos Brown e Timbalada	240
12.Cocobambu	1994	Barra	2.000	Durval Lélis	Asa de Águia	300
13.Panda	1994	Campo Grande	2.500	-	Tonho Matéria e Jorge Zarath	100
14.Fala Garoto	1994	Barra	1.500	-	Nando Borges e Banda Garoto	100
15.Nana Pipoca	1994	Barra	2.000	Chiclete com Banana e Camaleão	Chiclete com Banana e Araketu	170
16.Jheremmias	1994	Barra	2.000	Netinho	Netinho e Jheremmias	170
17.Alô Inter	1994	Barra	2.500	Internacionais	Banda Inter	100
18.A Barca	1994	Barra	2.000	Cheiro de Amor	Pimenta N'Ativa	170
19.Melomania	1994	Barra	2.000	Mel	"Bamda" Mel	150
20.Nu Outro	1994	Barra	2.000	Crocodilo	Banda Crocodilo	180

**Quadro IV**  
**Relação de Blocos Alternativos**  
 (continuação)

BLOCO	ANO DE FUND.	SEDE	Nº DE PARTICIP.	BLOCO E/OU ARTISTA ASSOCIADO	ATRAÇÃO	PREÇO DO ABADÁ (R\$ 1,00)
21.Adão	1994	Barra	2.000	Eva	Banda Eva e Átila	160
22.Siri com Toddy	1994	Barra	1.700	Trio Tapajós	Banda Ouriço	-
23.Arrasta Reggae	1995	Barra	1.000	-	Cidade Negra e Nadegueto	-
24.Eu também sou Ilê	1995		1.500	Ilê Aiyê	Banda Ilê	-
25.Adota Eu	1995	Ondina	1.500	-	Bândabah	120

Fonte: Elaboração própria, com base em informações do Conselho Municipal do Carnaval (jan/96)



Mas não residem apenas nesses atributos, as semelhanças entre blocos de trio e blocos alternativos. Os principais blocos de ambas as categorias (ver Quadros III e IV) mantêm entre si relações de parceria e negócio, ampliadas, em alguns casos, à participação de bandas ou artistas. Assim, blocos de trio fundam os seus alternativos. Por vezes, o alternativo é criado em parceria com um artista ou banda. Alguns outros são propriedade exclusiva de artistas.

Revelam-se, portanto, conforme já foi referido, como uma peça importante da estratégia de expansão do mercado dos grandes blocos de trio, bem como de alguns artistas e bandas.

E, começam também a compor a estratégia de crescimento mercadológico de outras categorias, como os blocos afro, que, no Carnaval de 1996, participam com o seu primeiro alternativo, o bloco Eu Também Sou Ilê, organizado pelo Ilê Aiyê, comprovando, mais uma vez, a idéia anteriormente referida sobre o pioneirismo e liderança do movimento de alargamento de fronteiras do Carnaval baiano pelos blocos de trio.

Nesse processo, eles são seguidos de perto pelos blocos afro, os quais, combinando estratégias que envolvem particularmente a defesa e afirmação de sua etnicidade, não ficam muito atrás dos lugares de ponta do processo.

O que pode ser confirmado pelas palavras de João Jorge, Presidente do Olodum: "a nova organização dos blocos afro é igual à dos blocos de trio no que concerne a fazer as coisas bem feitas e a atuar com espírito profissional. A diferença está nos objetivos, no projeto social e nas atividades comunitárias."<sup>6</sup>

É importante ressaltar, aqui, o papel do elemento tradição no Carnaval e a importância diversa que adquire, quer se trate de blocos afro quer se trate de blocos de trio. Assim, "Enquanto que para os 'blocos de trio' a tradição desvaloriza-se como condição inovadora/renovadora, para os 'blocos afro', a tradição é o elemento fundamental de um processo de resgate e também de invenção/reinvenção de sua identidade étnico-cultural" (Loiola e Miguez, 1995)

Não se trata, portanto, de uma simples imitação dos padrões organizativos dos blocos de trio. Confirmando Freeman (1982), ao empreenderem a imitação, os blocos afro incorporam inovações que lhes

---

<sup>6</sup> *Apud* Costa, 1995

permitem formatar um arranjo organizacional que viabiliza as suas aventuras mercadológicas, e, ao mesmo tempo, recorrendo ao elemento tradição, potencializa a explosão / renovação / reafirmação étnico-cultural da comunidade "negromestiça" de Salvador.

Assim, mais recentemente, o papel de liderança vai alternar-se constantemente entre estas duas categorias de blocos. Constituem-se em verdadeiros pólos impulsionadores de transformações, um, o dos blocos de trio, dominante do ponto de vista da organização da festa, o outro, o dos blocos afro, hegemônico quanto à matriz do repertório estético-cultural do Carnaval.

Vale ressaltar, no entanto, que não se trata aqui de veicular uma imagem idílica dos blocos afro. Em se tratando dos grandes blocos dessa categoria, como Olodum, Ilê Aiyê e Araketu, da mesma forma que os blocos de trio, eles são portadores de práticas que, do ponto de vista do carnaval-negócio, acham-se perfeitamente afinadas com o repertório de dominação da festa.

O fato é que, dessa forma, com a "reafricanização" da festa a partir de meados dos anos 70, e, logo a seguir, com a emergência dos blocos de trio e blocos alternativos entre os anos 80 e princípio dos 90, o Carnaval da Bahia vai adquirindo os contornos da sua configuração atual.



## CAPÍTULO 9

### "A TI TROCOU-TE A MÁQUINA MERCANTE"<sup>0</sup>

Nos três últimos carnavais, 1993-95, já é possível observar-se uma configuração em que se sobressai o caráter acentuadamente mercantilizado da festa, com os seus elementos de economia e indústria plenamente desenvolvidos e consolidados.

Cada vez mais, suas possibilidades do ponto de vista mercadológico amplificam-se em sintonia direta com a complexificação organizacional de seus atores, e o Carnaval começa, então, a ser visto como um negócio estratégico pelos arranjos institucionais públicos e privados que se desenvolvem em seu entorno.

---

<sup>0</sup>Soneto "À Cidade da Bahia", de Gregório de Matos.

Adquire status de um verdadeiro megaevento, com números cuja magnitude supera, de longe, qualquer outra festa popular, seja qual for o aspecto considerado: duração, público participante, espaço urbano ocupado, número e horas de shows, número de artistas contratados, fluxo de turistas nacionais e estrangeiros, quantidades de comida e bebida consumidas, ocupação da rede hoteleira, aparato de segurança pública mobilizado, etc.

Dados reunidos por Costa (1995) sobre o Carnaval de 1994, evidenciam a grandeza desses números:

- (oficialmente) 5 dias ou 120 horas de festa, começando na sexta-feira e encerrando-se na manhã da Quarta-feira de Cinzas,
- público estimado de 1,5 milhão de pessoas nos horários de pico;
- mais de 10 Km de circuito principal, entre o Pelourinho, no Centro Histórico, e a Ondina, na orla marítima da cidade;
- mais 9 Km de ruas transversais e paralelas ao circuito principal, bloqueadas e inseridas na festa;

- extensão da festa a 27 bairros da cidade, nos quais são instalados palcos para a realização de shows com variadas atrações artísticas;
- 630 mil turistas, dos quais, 64 mil estrangeiros;
- 462 shows com a participação de, aproximadamente, 3 mil artistas;
- 16 trios elétricos independentes e outros 62 trios de blocos, proporcionando algo como 3,5 mil horas de música;
- 161 entidades carnavalescas e seus 150 mil integrantes;
- 2,7 mil pontos diversos para a venda de comidas e bebidas, e mais 2 mil vendedores ambulantes;
- 41 conjunto de sanitários públicos;
- 15 postos de atendimento médico;
- 20 postos de atendimento e orientação.
- aparato de segurança pública com 9 mil policiais;

- 5 mil trabalhadores da Administração Municipal diretamente envolvidos com a festa, dos quais 2,1 mil da área de limpeza pública, 330 ligados à vigilância sanitária e 500 dos setores de licenciamento e fiscalização;
- 1,5 mil toneladas de lixo recolhido nos cinco dias da festa;
- ativação do total da frota de transporte urbano, 2,2 mil ônibus, durante os cinco dias da festa;
- funcionamento gratuito e ininterrupto do Elevador Lacerda, que liga a Cidade Alta à Cidade Baixa, durante todo o período da festa;
- 2,5 mil leitos residenciais adicionados à capacidade de hospedagem da rede hoteleira, insuficiente para atender à demanda do período;

Tal gigantismo, advindo do *boom* de crescimento registrado pelo Carnaval a partir dos finais dos anos 80, vai exigir, do poder público municipal, um esforço considerável no enfrentamento e solução de problemas cruciais para a realização da festa, tais como, planejamento, organização, gerenciamento, montagem de infra-estrutura e equipamentos, fornecimento de serviços, e disponibilidade de recursos.

Segundo Costa (1995, p.13)"O enfrentamento a essa situação ia além do atendimento às demandas elementares e óbvias. O Carnaval estava a reclamar uma radical mudança no posicionamento institucional, técnico e operativo. Este trabalho não poderia prescindir da liderança firme do poder municipal, da mesma forma que não poderia obter êxito se realizado sem uma postura transparente, participativa e moralizadora, sem uma negociação consistente com a comunidade carnavalesca em prol da requalificação geral da festa".

É importante ressaltar, entretanto, que é a esfera privada envolvida com a realização da festa que vai, de forma precursora, produzir os primeiros movimentos de ajuste institucional demandados pelas transformações em curso no Carnaval. Com efeito, as práticas excludentes e clientelistas que caracterizavam a atuação da Federação dos Clubes Carnavalescos da Bahia - FCCBA - criada em 1959, e desde então dirigida pela mesma pessoa -, na sua relação com as entidades carnavalescas e com o poder público (Félix e Nery, 1994), vai levar a que, a partir da metade dos anos 80 comecem a surgir associações congregando entidades carnavalescas alinhadas por categoria, como a Associação de Blocos de Salvador - ABS, a Associação de Blocos de Trio - ABT, a Associação Baiana de Trios Independentes, e, mais recentemente, já no início dos anos 90, as associações de blocos afro, de blocos de percussão e de blocos alternativos.

Quanto à esfera pública, a administração Lídice da Mata, que assume o governo da cidade em 1993, é que vai introduzir um conjunto de medidas com vistas à profissionalização do papel do poder municipal em relação à festa, tendo como base a compreensão do Carnaval como elemento estratégico para a economia da cidade.

Através do decreto nº 10.223 de 21.06.93 é criada a Comissão Especial do Carnaval. Diretamente vinculada ao Gabinete da Prefeita, e formada pelos titulares dos vários órgãos da administração direta e indireta do município envolvidos com a realização da festa, tem como tarefa "apreciar, discutir e deliberar, junto ao Conselho Municipal do Carnaval e à Coordenação Executiva do Carnaval, sobre matérias específicas que demandam decisão da administração municipal, entre elas propor alternativas de incentivo à profissionalização do Carnaval. São seus membros os secretários de Governo, Comunicação Social, Administração, Saúde, Meio Ambiente e Serviços Públicos, além dos presidentes da EMTURSA, LIMPURB e Fundação Gregório de Mattos" (Costa, 1995, p.48).

Em novembro de 1993, atendendo a antiga reivindicação dos vários segmentos carnavalescos, a Prefeitura instala a Casa do Carnaval, administrada pela Emtursa empresa municipal de turismo e órgão

executor do Carnaval, dotada de um corpo técnico dedicado exclusivamente ao planejamento, organização e operacionalização da festa, o que envolve licitações, contratações, logística, programação artístico-musical, pessoal operacional, marketing, mídia, articulações com empresas concessionárias de serviços públicos, etc.. Nas suas instalações passam a funcionar, além do referido Núcleo Técnico, a Comissão Especial do Carnaval, o Conselho Municipal do Carnaval e a sua Coordenação Executiva.

Por outro lado, a administração municipal passa a privilegiar os espaços de articulação entre os diferentes atores do Carnaval, democratizando as relações institucionais e os processos decisórios relacionados com os festejos. Nesse sentido, estabelece uma parceria com o Conselho Municipal do Carnaval e sua Coordenação Executiva, concentrando e enriquecendo os esforços de organização e operacionalização da festa.

Criado pela Lei Orgânica do Município em 1988, e regulamentado em 1992 pela lei 4.538/92, o Conselho Municipal do Carnaval é um órgão de natureza colegiada e representativa dos vários segmentos da sociedade civil (organizações da comunidade carnavalesca, sindicatos, associações profissionais e de empresas) e do estado (órgãos e empresas) envolvidos com a festa, com atribuições de ordem deliberativa e fiscalizadora. Compõe-se de 24 membros, conforme listado a seguir:

1. Associação dos Blocos de Salvador (ABS);
2. Associação dos Blocos de Trio (ABT);
3. Associação Baiana de Trios Independentes (ABTI);
4. Representante dos Afoxés;
5. Representante dos blocos de percussão;
6. Representante dos blocos de índios;
7. Representante dos blocos afro;
8. Federação dos Clubes Carnavalescos da Bahia (FCCBA);
9. Associação de Barraqueiros;
10. Sindicato dos Músicos;
11. Associação Baiana de Cronistas Carnavalescos (ABCC);
12. Sindicato de Vendedores Ambulantes e Feirantes;
13. Associação de Empresas de Iluminação e Sonorização;
14. Associação dos Artistas Plásticos Modernos da Bahia;
15. Federação de Clubes Sociais da Bahia;
16. EMTURSA (empresa municipal de turismo);
17. Secretaria Municipal de Saúde;
18. Secretaria Municipal de Governo;
19. BAHIATURSA (empresa estadual de turismo);
20. Secretaria Estadual de Saúde;
21. Polícia Militar;
22. Secretaria de Segurança Pública do Estado;

23. Câmara de Vereadores;

24. Juizado de Menores

A Lei Orgânica instituiu, também, como órgão de suporte ao Conselho, a Coordenação Executiva do Carnaval, formada por três membros: um eleito pelo Conselho, um representante indicado pela Prefeitura e o terceiro indicado pelo Governo do Estado.

Quanto ao Conselho, vale ressaltar, entretanto, a superposição de lógicas contraditórias na sua atuação, que variam da defesa de interesses estritamente corporativos, tanto dos elos privados quanto públicos, privilegiando visões de curto prazo e desconsiderando o equilíbrio necessário entre tradição e inovação, até a defesa e viabilização de ações que transcendem esse mesmo espírito corporativo.

O tratamento dispensado à festa pela nova administração municipal, vai refletir-se, positivamente, já no Carnaval de 1994. Balizando sua atuação pelas sugestões saídas do III Congresso do Carnaval realizado em maio de 1993 pelo Conselho, e pelas contribuições surgidas no Ciclo de Debates promovido pela Câmara de Vereadores em junho e julho do mesmo ano, e pautando seu trabalho pelo profissionalismo, a Prefeitura Municipal de Salvador conseguiu realizar um Carnaval que recebeu aprovação unânime da opinião pública.

Segundo Costa (1995, p.29), citando dados da pesquisa do IBOPE realizada nos dias 16 e 18 de fevereiro de 1994, e encomendada conjuntamente pela Emtursa, Bahiatursa e TV Bahia, "64% dos entrevistados consideraram 'ótima' ou 'boa' a atuação da Prefeitura no Carnaval, enquanto 21% a consideraram 'regular'. Os que acharam 'ruim' ou 'não responderam' somaram 15%. A aprovação à limpeza urbana atingiu o patamar inédito de 85%, e a segurança 80%".

Ainda de acordo com Costa (1995, p.29), "As páginas de todos os veículos da imprensa da cidade, quaisquer que fossem suas orientações políticas, foram unânimes em um ponto, já na quarta-feira de Cinzas: a festa de 1994 foi uma das melhores de todos os tempos, pela animação, organização e serviços que funcionaram como nunca dantes."

Do trabalho desenvolvido pela Prefeitura para o Carnaval de 1994, cabe o registro das seguintes inovações e aspectos importantes incorporados à festa (Costa, 1995):

- ampliação do espaço urbano da festa, com a incorporação do trecho Barra-Ondina, transformado em circuito de desfile de entidades carnavalescas;

- ampliação da área de espetáculo no Campo Grande, com a introdução de uma passarela em formato de "L";
- ampliação e melhoria dos equipamentos de público instalados na passarela de desfile do Campo Grande. As arquibancadas passaram de 700 para 2.000, os camarotes de 35 para 72. Foram introduzidas as mesas de pista como mais uma alternativa para o público espectador;
- avanços significativos quanto ao disciplinamento do espaço para barraqueiros e vendedores ambulantes no circuito Centro Histórico-Campo Grande;
- melhoria da qualidade dos equipamentos instalados e dos serviços prestados, tais como limpeza urbana, saúde, transporte e informações;
- abertura de licitações para a contratação de equipamentos e serviços diversos, inclusive de músicos, que foram selecionados através de concurso público;
- controle técnico dos níveis de poluição sonora dos trios elétricos.

Outra inovação introduzida foi a venda de espaços publicitários, como forma de captação de recursos para a viabilização da festa.

Normalmente carente de recursos financeiros, e com a receita proveniente diretamente do Carnaval (venda de camarotes e ingressos de arquibancadas, licenciamento de barracas, ambulantes e equipamentos diversos) situando-se em níveis muito aquém das necessidades colocadas pela festa, a nova administração determinou como uma das metas a atingir a "redução da participação do setor público no financiamento do Carnaval, através da captação de patrocínios para custeio do aparato infra-estrutural...". Assim, de acordo com a visão adotada, caberia ao empresariado a condição de "grande financiador do Carnaval, em contrapartida às oportunidades de consumo massivo de seus produtos e serviços e exposição privilegiada facultados pela festa" (Costa, 1995, p.22).

A compreensão da administração a cerca do problema aparece sintetizada na declaração de um consultor da Prefeitura transcrita por Costa (1995, p.15): "A partir das dimensões que tomou, o Carnaval da Bahia tornou-se um evento de significativa importância econômica para a cidade, sob todos os aspectos. É um fato que vários segmentos da população, empresas e entidades sociais fazem do Carnaval uma importante fonte de lucros e receitas que, devido às suas características, não conseguem ser alcançados pelos instrumentos de tributação municipal. (...) Assiste-se então ao fato de que a Prefeitura Municipal

investe uma considerável soma de recursos do público e, independente do retorno em folia que é oferecida à população, deste investimento público beneficiam-se diretamente pequenos grupos e empresas que ganham, de uma hora para outra e sem nenhum risco, uma formidável rede de distribuição e consumo de seus produtos."

Já no Carnaval de 1993, realizado quarenta e cinco dias após a posse do novo governo municipal, a Prefeitura ensaiou a sua primeira experiência na comercialização de espaços para publicidade, conseguindo captar patrocínio das duas grandes cervejarias, Antártica e Brahma, no valor de US\$ 375 mil (Costa, 1995).

Mas é no Carnaval de 1994, e tendo como base um projeto de comercialização desenvolvido através da Casa do Carnaval, que a administração municipal vai obter resultados expressivos com a venda de espaços de publicidade. São adquiridas, pelo Banco do Brasil, Brahma e Bahiaturra, cotas de patrocínio no valor de, respectivamente, US\$ 1,25 milhão, US\$ 400 mil e US\$ 750 mil, no conjunto, responsáveis por mais de 90% dos US\$ 2.513 milhões arrecadados pela Prefeitura com o Carnaval (Costa, 1995).

O Carnaval do ano seguinte vai ter o seu planejamento e organização enriquecidos por um Seminário de Planejamento Estratégico, realizado pela Prefeitura em abril de 1994, envolvendo todos os setores da

administração direta e indireta comprometidos com a realização do evento, além do Presidente do Conselho Municipal do Carnaval e do seu Coordenador Executivo.

O Seminário produziu o Plano Estratégico do Carnaval/95, que, além de definir como missão do poder público municipal "garantir a alegria, a espontaneidade, a tradição popular e o caráter participativo do Carnaval, planejando, organizando e operacionalizando o evento com qualidade total, buscando alternativas externas de recursos para sua viabilização, proporcionando o incremento da atividade cultural e turística, além de criar oportunidades de trabalho e de geração de renda para a população da Cidade", alinhou as diretrizes básicas que nortearam os trabalhos da Prefeitura relativos aos festejos de 1995, procurando corrigir erros, potencializar acertos e indicar novas ações da administração em relação à festa (Plano Estratégico Do Carnaval/95, 1995, p.1).

O resultado foi a realização de um Carnaval em níveis de qualidade semelhantes aos registrados no ano de 1994. Além do aperfeiçoamento das melhorias técnico-operacionais e organizativas introduzidas no ano anterior, o Carnaval de 1995 vai contar com algumas outras novidades, destacando-se a instalação de camarotes na Barra e a padronização de número expressivo de barracas ao longo circuito.

Interessante notar que a montagem e exploração dos camarotes na Barra vai se dar, de forma pioneira, num regime de terceirização, ficando a iniciativa privada responsável pela instalação dos equipamentos e sua exploração comercial, mediante pagamento à administração de valor previamente definido pelo processo licitatório.

O (recentíssimo) Carnaval de 1996 vai encontrar a Prefeitura Municipal de Salvador às voltas com uma crise financeira sem precedentes, com grandes dificuldades, pois, para suportar os custos crescentes com a organização e operação da festa, estimados, para esse último Carnaval, em R\$ 8,5 milhões, conforme Quadro V (nesse total não estão incluídos os gastos com o serviço de limpeza urbana durante a festa, que giram à volta de R\$ 1.5 milhão, e que, também, são da responsabilidade do poder municipal).

**Quadro V**  
**Custos da Emtursa com Carnaval**  
**1994-1996**  
**(R\$ 1.000,00)**

<b>ÍTEM</b>	<b>1994</b>	<b>1995</b>	<b>1996</b>
Infra-estrutura (a)	1.821,3	2.132,1	2.341,3
Animação (b)	1.840,2	2.022,3	2.545,8
Pessoal	1.115,7	1.424,6	2.301,0
Operação (c)	1.025,6	998,3	1.327,1
<b>Total</b>	<b>5.802,8</b>	<b>6.571,3</b>	<b>8.515,2</b>

Fonte: Casa do Carnaval (jan/96)

- (a) camarotes, arquibancadas, palcos, sonorização, iluminação, decoração, etc.
- (b) cantores, bandas, músicos, blocos, trios elétricos, mini-trios, etc.
- (c) logística, publicidade, fiscalização, etc.

A administração é forçada, então, entre outras coisas, a reduzir a quantidade dos equipamentos montados nos bairros, recorrendo aos blocos de trio para assumirem os custos com a instalação de palcos, sonorização e iluminação cênica nos restantes bairros, por conta da redução, em igual valor, dos débitos dessas organizações com o fisco municipal.

Projetos importantes, como a padronização dos balcões e a revitalização do Carnaval da Praça Castro Alves, são abandonados por absoluta falta de recursos.

Ainda assim, a administração consegue manter as inovações incorporadas nos dois anos anteriores, e mesmo promover alguns avanços importantes:

- o circuito Barra- Ondina é consolidado. Do ponto de vista da animação, com uma programação de desfiles apresentando grandes atrações, que se inicia na quarta-feira anterior à semana do Carnaval, e a realização do Carnaval infantil. Do ponto de vista da sua infra-estrutura,

com a instalação de camarotes, boxes de serviço, barracas padronizadas, postos de atendimento, iluminação decorativa, etc;

- o espaço da festa é ampliado com a criação do circuito da Liberdade, que vai somar, aproximadamente, mais 6 Km aos dois circuitos já existentes, Centro Histórico-Campo Grande e Barra-Ondina (ver o Mapa dos Circuitos do Carnaval/96, no Anexo I);
- o recurso à terceirização da montagem e exploração de equipamentos foi estendido, aos equipamentos (camarotes, arquibancadas, mesas de pista, boxes para venda de comidas e bebidas) instalados no Campo Grande, e aos camarotes e boxes de serviços montados, pela primeira vez, na Ondina, representando uma redução de custos da ordem de R\$ 1 milhão, em itens como infra-estrutura e pessoal;
- o Carnaval entra na Internet, permitindo aos usuários nacionais e internacionais conectados à rede, o acesso a diversas informações sobre a festa.

Um fato importante, e que contribuiu para agravar as dificuldades financeiras da Prefeitura na organização do Carnaval de 1996, foi a não concretização da venda de espaços publicitários nas estruturas e equipamentos montados nos circuitos da festa pela administração.

Já no Carnaval de 1995, a captação de patrocínio pela Prefeitura não chegou a R\$ 800 mil, e teve como único anunciante a cervejaria Antártica. Em 1996, apesar da ampliação física do espaço reservado à exposição de marcas e produtos - a terceirização empreendida nos equipamentos do Campo Grande, Barra e Ondina não incluía a licença para exploração publicitária, objeto de licitação à parte - nenhum dos potenciais anunciantes interessou-se pela aquisição das cotas disponíveis<sup>0</sup>.

A explicação para tal fato reside, basicamente, nas oportunidades mercadológicas criadas pela própria festa. Com efeito, é mais interessante para as empresas patrocinarem entidades carnavalescas de grande porte, sejam eles blocos de trio, alternativos ou afros, do que terem suas marcas veiculadas em espaços pré-determinados pela Prefeitura.

Tome-se, por exemplo, o Carnaval de 1995. A administração municipal pôs à venda três grandes cotas de patrocínio, no valor total de R\$ 4,4 milhões, assim distribuídos: Campo Grande, R\$ 1,9 milhão; circuito Barra-Ondina, R\$ 1,4 milhão; e a Praça Castro Alves, praça Municipal e Terreiro de Jesus, R\$ 1,1 milhão<sup>0</sup>.

---

<sup>0</sup>Conforme informações da Casa do Carnaval (jan/96).

<sup>0</sup>Conforme informações da Casa do Carnaval (jan/96).

Ora, para anunciar a sua marca nas "orelhas" do trio elétrico de um grande bloco, conforme já foi referido anteriormente, uma grande empresa desembolsaria, em média, R\$ 300 mil. Decidindo patrocinar os 10 maiores blocos, o desembolso seria da ordem de R\$ 3 milhões, abaixo portanto do valor solicitado pela Prefeitura, e com , pelo menos, duas vantagens adicionais.

Primeiramente, a veiculação da marca ou produto pelos blocos, cobre, durante o desfile, todo o circuito do Carnaval. Em segundo lugar, o patrocínio pode ter uma duração para fora dos limites do Carnaval baiano, estendendo-se às outras atividades dos blocos, como os shows e carnavais temporões.

De resto, não é apenas a administração municipal que enfrenta esse tipo de problema no Carnaval. Os trios elétricos independentes, isto é, que não pertencem a blocos, têm assistido, nos últimos anos, à redução substantiva dos seus patrocínios, conforme declarações de Osmar Macedo, um dos inventores do trio elétrico, e dos proprietários do tradicional Trio Tapajós (Saint-Clair, 1995)

Também aqui, a explicação pode ser buscada em fatores de ordem mercadológica. Os grandes blocos, com os seus trios elétricos, além de

---

apresentarem as atrações artísticas de maior peso na mídia, possuem, regra geral, um público cativo com grande potencial de consumo, diferentemente dos trios elétricos independentes, que tocam para uma massa indiferenciada de consumidores, regra geral das classes populares, portanto com baixo poder de consumo.

É sintomática a solução encontrada pelos trios elétricos independentes para garantir a sua sobrevivência no Carnaval baiano. Tornam-se "puxadores" de bloco, ou seja, passam para o lado de dentro das cordas, deixam de ser independentes. Em alguns casos chegam a comprar um bloco já existente, ou criam o seu próprio bloco. No Carnaval de 1996, por exemplo, o Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar e o Trio Tapajós "puxaram", respectivamente, os blocos alternativos Adrenalina e Siri com Toddy. Outro exemplo é o do Trio Espacial, que adquiriu o bloco Traz-os Montes<sup>9</sup>.

Situação semelhante viveram os pequenos blocos no Carnaval de 1996. Embora ainda não tenha sido realizada a avaliação final da festa, estima-se que, um número expressivo de entidades, entre blocos afro, afoxés, blocos de percussão e blocos de percussão e sopro, não desfilou (ou o

---

<sup>9</sup>Conforme informações do Conselho Municipal do Carnaval (jan/96).

fez em condições precárias), devido a problemas de ordem financeira, isto é, por falta de patrocínio<sup>0</sup>.

Com efeito, os gastos necessários para um bloco sair à rua, mesmo que de pequeno porte, são elevados. Fantasias, adereços, instrumentos musicais, carro de som, etc., representam custos difíceis de suportar para esses blocos, organizados por trabalhadores de baixa renda, regra geral moradores dos bairros populares. Na grande maioria dos blocos afro e afoxés as fantasias são distribuídas gratuitamente - ou contra o pagamento de qualquer quantia a título de colaboração -, por absoluta incapacidade dos associados efetuarem a sua aquisição (ver Quadros I e II). Mesmo nos chamados grandes blocos, como o Olodum, Ilê Aiyê e Malê de Balê, parte expressiva dos associados não paga pela fantasia com que desfila, só que, nesses casos, o patrocínio e outras receitas próprias de que dispõem cobrem, folgadoamente, os custos daí decorrentes.

Desinteressantes como veículos de propaganda para os grandes anunciantes e carentes de recursos próprios, esses pequenos blocos acabam por ficar na dependência exclusiva de verbas do poder público ou do apadrinhamento por individualidades políticas, tornando-se, assim, presas fáceis das relações de tipo fisiológico-clientelistas.

---

<sup>0</sup>Conforme informações da Associação de Blocos Afro da Bahia (fev/96).

Frequentemente, fenômenos dessa natureza têm sido interpretados como disfunções típicas das sociedades de capitalismo tardio, o que não deixa de refletir uma compreensão estreita, porque dicotômica, negando aos setores tradicionais a condição de sujeitos do processo de permanente construção e reconstrução de suas identidades. Estudos mais recentes, entretanto, apontam no sentido de visões totalizantes dessas realidades, conferindo a atraso e modernidade o *status* de fenômenos cuja reciprocidade, em larga medida, alimenta o desenvolvimento capitalista nessas áreas (Franco, 1993).

Dessa forma, a mercantilização que caracteriza atualmente o espaço do Carnaval da Bahia, vem, acentuadamente, explicitando uma gigantesca e multifacetada cadeia de interdependências, que, ancorada no expressivo repertório simbólico-cultural da cidade, e transitando entre a tradição e a inovação, entre o atraso e a modernidade, desdobra-se nos produtos da indústria cultural, do lazer e do turismo, envolvendo também o setor público e os segmentos informais da economia da cidade.

Constitui-se, assim, o que pode ser chamado de carnaval-negócio, uma configuração cuja escala não para de crescer, desenvolvendo-se em sucessivos saltos quantitativos e qualitativos, viabilizados pela

complexificação organizacional dos seus atores e dos arranjos que constroem entre si.

O carnaval-negócio movimentava, estima-se, um valor superior a R\$ 100 milhões, envolvendo, diretamente, a ocupação de 35 mil trabalhadores (Costa, 1995).

Dados já levantados em trabalhos e reportagens recentes permitem entrever que, os valores gerados pela festa correspondem à sua escala de megaevento, e têm um significado de grande relevância para a vida social e econômica da cidade.

Classificando o Carnaval como um produto "sem paralelo no mercado de prazer e diversão", e apontando seus desdobramentos do ponto de vista da indústria turística, Costa (1995, p.7) informa que, com relação ao Carnaval de 1994, "a rede hoteleira classificada teve uma faixa de ocupação de 100%, assim como os 2,5 mil leitos em residências cadastradas pela Prefeitura". Segundo esse estudo, os 630 mil turistas recebidos pela cidade durante a festa, tiveram uma permanência média de 8 dias, e um gasto individual médio de US\$ 16, o turista nacional, e US\$ 70, o turista estrangeiro, números que, numa aritmética rasteira, permitem chegar a um valor total em circulação superior a US\$ 100 milhões. No Carnaval de 1995, o fluxo de turistas aumentou em 20%,

tendo desembarcado em Salvador um total de 750 mil visitantes, segundo informações apresentadas por Aguiar e Vlad (1995b).

No período, informa o mesmo estudo de Costa, as companhias aéreas, com seus vôos para Salvador absolutamente lotados, chegaram a ser obrigadas a cancelar vários dos vôos extras programados, pela completa impossibilidade de encontrarem hospedagem para suas tripulações.

Voltando a atenção para os blocos que desfilam no Carnaval baiano, e utilizando os dados levantados por Aguiar e Vlad (1995a e 1995b) e Saint-Clair (1995), observa-se, igualmente, a movimentação de cifras bastante elevadas. Por exemplo, trabalhando com valores médios para os 40 maiores blocos carnavalescos (2.000 participantes e preço do abadá a R\$ 200), o faturamento exclusivamente decorrente da venda de abadás pode chegar a mais de R\$ 15 milhões. A esse total devem ser somados os valores referentes à captação de patrocínios, que podem variar, a depender do bloco e dos espaços de publicidade ocupados no trio elétrico e carros de apoio, entre R\$ 20 mil e R\$ 150 mil. No Carnaval de 1995, por exemplo, o bloco Eva, de acordo com Aguiar e Vlad (1995b), faturou um total de R\$ 860 mil, dos quais R\$ 760 mil com a venda de abadás e os restantes R\$ 120 mil por conta de patrocínios obtidos.

Os investimentos realizados no Carnaval também envolvem valores bastante expressivos. A montagem de um trio elétrico, elemento central dos blocos, pode chegar, segundo Costa (1995), a R\$ 600 mil, por conta da crescente sofisticação eletrônica, visual e sonora que vêm apresentando a cada ano. Alguns dos grandes trios chegam a medir 25m de comprimento, possuem palco com passarela, camarim com suíte, banheiros, elevadores panorâmicos, e grupos geradores de energia com capacidade de iluminar um pequena cidade de 50 mil habitantes.

O novo trio elétrico da banda Chiclete com Banana, ligada ao bloco Camaleão, por exemplo, vai custar algo em torno de US\$ 1,2 milhão, e irá dispor de computadores que serão utilizados para a afinação automática de instrumentos e a regulação do volume de som durante o percurso. Investimento elevado, porém de retorno absolutamente garantido, uma vez que o trio elétrico é contratado para um grande número de micaretas e carnavais temporões país afora, e permite, com a sua presença, duplicar os cachês pagos à banda (Saint-Clair, 1995).

Estreitamente ligados aos grandes blocos carnavalescos estão os artistas e bandas famosos. Conforme aponta Aguiar e Vlad (1995a), "As atrações mais cotadas hoje, nos carnavais dentro e fora da Bahia, têm um predominante traço em comum: são donos de empresas responsáveis pela própria carreira, pelo lançamento de outros cantores e bandas e que até dividem custos e lucros de blocos de trio". Os valores de contratos e

cachês atingem somas de grande magnitude, variando de acordo com a notoriedade do artista.

Daniela Mercury, estrela de primeira linha do *show business* baiano, recebe normalmente por um show R\$ 60 mil, tendo a sua transferência do Internacionais para o Crocodilo representado um negócio de R\$ 500 mil (Aguiar e Vlad, 1995b e Saint-Clair, 1995).

A banda Chiclete com Banana atua numa faixa de R\$ 25 mil por show, chegando a realizar 120 shows por ano. Possui trio elétrico próprio, e, através da sua produtora, a Mazana, controla, em parceria com o bloco Camaleão, dois grandes blocos alternativos, o Nana Banana e o Nana Pipoca. (Aguiar e Vlad, 1995a).

Na mesma linha de atuação empresarial enquadram-se outros nomes de importância do que já é denominado de "indústria axé", tais como Netinho, a banda Asa de Águia e Ricardo Chaves. Até mesmo atrações de sucesso mais recente já recebem cachês significativos. É o caso, por exemplo da banda Eva, "que começou tocando de graça. Mas hoje tem um cachê médio de R\$ 12 mil" (Aguiar e Vlad, 1995b).

Essas bandas e artistas têm também uma expressiva participação no mercado discográfico. Segundo Adolfo Nery, Presidente do Conselho Municipal do Carnaval e um dos proprietários do Camaleão, citado por Costa (1995, p.7), "o fato é que 12 a 15 bandas ligadas aos blocos carnavalescos de Salvador vendem entre quatro a cinco milhões de discos por ano! Em média, cada lançamento de uma banda como Chiclete com Banana, Asa de Águia, Eva, Cheiro de Amor ou Olodum não fica em menos de 200 mil discos vendidos." Netinho, por exemplo, ultrapassou as 600 mil cópias vendidas com o CD "Nada Vai nos Separar", lançado para o Carnaval de 1995, tendo obtido um disco de ouro duplo e um de platina pela marca alcançada (Aguilar e Vlad, 1995a).

Também significativo do ponto de vista empresarial, tanto para blocos como para artistas, são os carnavais fora de época realizados país afora durante todo o ano (já referidos anteriormente), cuja proliferação tem sido incentivada, em larga medida, por blocos e empresários baianos ligados ao mundo carnavalesco.

A participação de entidades do Carnaval baiano em eventos fora do período da festa e da cidade, não é algo novo. Essa prática foi inaugurada já no segundo ano de vida do trio elétrico, quando Dodô e Osmar foram contratados para tocar na micareta de Feira de Santana. Desde então, não apenas as micaretas interioranas, como também vários eventos político-eleitorais passaram a contar com a presença de trios elétricos

contratados em Salvador, provocando, inclusive, mudanças no calendário festivo em função da disponibilidade de agenda dos principais trios.

Diferentemente, todavia, dos trios elétricos, cuja participação nesses festejos resumia-se apenas a uma simples contratação como atração convidada, os grandes blocos do Carnaval baiano - seja nas principais micaretas das cidades baianas, ou nos carnavais temporões de outros Estados - são o elemento a partir do qual é organizada a festa.

Em conjunto com outros atores do Carnaval baiano, blocos afro, produtoras, trios elétricos independentes, bandas, artistas, músicos, etc., e articulados com as prefeituras, patrocinadores e empresas locais, os blocos de trio reproduzem nestes eventos a mesma estrutura e forma de participação que adotam no Carnaval da Bahia.

Assim, o carnaval-negócio da Bahia fornece, para tais eventos, não apenas o *know how* indispensável à montagem da festa, como também blocos, trios elétricos e suas equipes técnicas, carros de apoio, artistas, bandas e músicos.

Recentemente alguns blocos inauguraram o sistema de franquias de suas marcas, montando filiais em várias das cidades que realizam os carnavais

temporões, em associação com empresários locais. É o caso, por exemplo, do Nana Banana, presente em 12 cidades, e do Cocobambu, já estabelecido em 17 cidades (Ribeiro, 1995).

Existem hoje, aproximadamente, mais de 50 carnavais fora de época por ano em cidades de vários Estados brasileiros, especialmente do Nordeste, muito embora cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Vitória já realizem também os seus carnavais temporões - respectivamente, Rio Elétrico, Carnasampa, Carnabelô e Vital. João Pessoa, por exemplo, aonde o evento (Micaroa) é produzido por uma empresa privada, a Planarte, chegou a realizar a festa por duas vezes em 1995. A perspectiva é, que, mais cidades sejam incorporadas a esse calendário festivo, o qual já ameaça estender-se, inclusive, à países do Mercosul (Exclusiva, 1995b; Ribeiro, 1995).

Eventos dessa natureza chegam a reunir públicos que, em alguns casos, como o Carnatal (Natal) e Fortal (Fortaleza), superam as 500 mil pessoas. O número de blocos, regra geral constituídos à imagem e semelhança dos blocos de trio baianos, já chega a 250, congregando aproximadamente 625 mil associados. Com essa magnitude, tais eventos constituem um mercado que envolve diversos atores de porte, como a indústria hoteleira, companhias de aviação, agências de viagem e turismo, fornecedores de serviços os mais diversos (sonorização, iluminação, montagem de estruturas tubulares para camarotes, arquibancadas e palcos, segurança,

etc.), indústria de confecções, comércio de alimentos e bebidas, etc., e movimentam valores bastante expressivos (Exclusiva, 1995b e Si Toque, 1995).

O Quadro VI relaciona nove entre os maiores carnavais temporões realizados em 1995, e dá conta dos atores baianos, entre blocos, trios elétricos e atrações artísticas, presentes nesses eventos.

**Quadro VI**  
**Relação de Carnavais Temporões**

FESTA	CIDADE / ESTADO	ANO DE CRIAÇÃO	BLOCOS BAIANOS / FRANQUIAS	TRIOS ELÉTRICOS BAIANOS	ATRAÇÕES BAIANAS (Bandas e Artistas)
1. Carnavalarnatal	Natal (RN)	1991	Nana Banana	Cheiro de Amor; Chiclete com Banana	Cheiro de Amor; Chiclete com Banana; Asa de Águia; Pimenta N'Ativa; Netinho ; Ricardo Chaves.
2. Fortal	Fortaleza (CE)	1992	Nana Banana; A Barca; Jheremias.	Chiclete com Banana; Pinel; Cheiro de Amor; Advance; Walk Stage.	Cheiro de Amor; Chiclete com Banana; Asa de Águia; Pimenta N'Ativa; Netinho ; Ricardo Chaves; Pinote; Timbalada; Araketu; Patrulha; Eva; Relógio; Carlinhos Brown.
3. Micarecandanga	Brasília (DF)	1992	Nana Banana; Eva; Cocoloco.	Cheiro de Amor; Chiclete com Banana; Walk Stage.	Cheiro de Amor; Chiclete com Banana; Asa de Águia; Eva; Bamda Mel.
4. Maceió Fest	Maceió (AL)	1992	Nana Banana	Chiclete com Banana; Pinel; Cheiro de Amor.	Cheiro de Amor; Chiclete com Banana; Pimenta N'Ativa; Netinho; Bamda Mel; Jheremias.
5. Recifolia	Recife (PE)	1993	Nana Banana; Maluco Beleza.	Chiclete com Banana; Advance; Walk Stage; Crocodilo; Pimenta; Nave.	Daniela Mercury; Chiclete com Banana; Asa de Águia; Pimenta N'Ativa; Netinho ; Ricardo Chaves; Timbalada; Eva; Bamda Mel; Tonho Matéria; Edson Gomes; Bândabah.

**Quadro VI**  
**Relação de Carnavais Temporões**  
 (continuação)

FESTA	CIDADE / ESTADO	ANO DE CRIAÇÃO	BLOCOS BAIANOS	TRIOS ELÉTRICOS BAIANOS	ATRAÇÕES BAIANAS (Bandas e Artistas)
6. Carnabelem	Belem (PA)	1994	Nana Banana; Pike.	Chiclete com Banana; Pinel; Walk Stage.	Chiclete com Banana; Asa de Águia; Netinho.
7. Micaroa	João Pessoa (PB)	1994	Nana Banana	Chiclete com Banana; Pinel; Walk Stage.	Chiclete com Banana; Asa de Águia; Netinho; Banda Eva.
8. Marafolia	São Luís (MA)	1995	Nana Banana	Chiclete com Banana; Cheiro de Amor.	Cheiro de Amor; Chiclete com Banana; Pimenta N'Ativa;
9. Pré Caju	Aracaju (SE)	1994	Nana Banana; Gula-Gula.	Chiclete com Banana; Pinel; Papa-Léguas; Cheiro de Amor; Espacial; Pinote; Gula; Advance.	Chiclete com Banana; Asa de Águia; Pimenta N'Ativa; Netinho ; Ricardo Chaves; Banda Mel; Araketu; Pinote; Jheremias; Cheiro de Amor; Papa-Léguas; Banda Gula.

Fonte: Elaboração própria com base em informações da Revista Exclusiva (1995a e1995b).

É importante registrar, entretanto, o elevado nível de imprecisão de que ainda se revestem os números sobre a economia do carnaval-negócio. Em muitos casos, os números refletem uma jogada de marketing, em outros, o objetivo é apenas jornalístico, em alguns mais, a intenção é esconder a sua real magnitude. De toda sorte, é uma lacuna que precisa ser urgentemente preenchida por estudos e pesquisas que, desenvolvendo metodologias apropriadas, possam medir e avaliar com o necessário rigor os diversos fluxos que alimentam o Carnaval baiano.

O conhecimento da economia desse carnaval-negócio, o correto dimensionamento do seu mercado, a identificação dos seus atores, o mapeamento dos arranjos organizacionais que lhe dão forma, são elementos indispensáveis, por exemplo, à formulação de políticas públicas capazes de incorporar esse fenômeno complexo e multifacetado à uma estratégia de desenvolvimento devidamente sintonizada com o que tem sido chamado de vocação pós-industrial da cidade de Salvador, sem, entretanto, descaracterizar o espírito popular e participativo do Carnaval baiano e a sua profunda significação simbólico-cultural para os habitantes da cidade.

## CAPÍTULO 10

### CONFLITOS & CONFETES DE UM PÓS-FORDISMO BAIANO

Avesso a padrões, mais próximo do *travelling* da câmara de cinema do que do *close* da lente do fotógrafo, sensual, moleque, alegre, sagrado, profano, dionisíaco, apolíneo, certamente já pós quando ainda pré-industrial, o Carnaval da Bahia alimenta-se dos conflitos, faz deles o motor da sua história, reafirma sua permanente atualidade no entrechoque positivo da tradição e da inovação, realizando uma fantástica viagem que vai dos agogôs, atabaques e xequerês do Filhos de Gandhi ao som pop-baiano dos trios elétricos e deságua na pluralidade da percussiva figura de Carlinhos Brown.

Assim, mais de cem anos de história e muita "chuva, suor e cerveja" fizeram do Carnaval baiano um fenômeno cuja complexidade extrapola largamente os limites da festa e da própria cidade do Salvador.

O Carnaval constrói à sua volta um vastíssimo território em que se interpenetram dimensões reais e simbólicas, permitindo uma multiplicidade de leituras cuja riqueza é de todo compatível com a importância que essa festa ocupa na cultura e sociedade, seja numa dimensão nacional, seja no que diz respeito à Bahia em particular.

Já são em número significativo os trabalhos produzidos por estudiosos e pesquisadores das mais diversas disciplinas das Ciências Sociais, abordando, ora a festa como um todo, ora a particularidade de atores envolvidos com a sua realização.

Podem ser pontuados, por exemplo, os estudos antropológicos de Matta (1986, 1990, 1991a e 1991b) dedicados à compreensão da festa enquanto momento extraordinário da sociedade, caracterizado basicamente pela inversão de papéis e da ordem social estabelecida.

Nessa mesma linha, mas procurando qualificar o sentido de inversão que marcaria o Carnaval, está o trabalho de Ortiz (1976), que mostra uma

inversão de papéis tutelada e dirigida pelo Estado - que se organiza para controlar a inversão -, ou, ainda, mais recentemente, as idéias de Risério (1993), que, realçando a singularidade do Carnaval baiano, vai identificar, menos uma inversão de papéis dos atores da festa, e mais uma explicitação e afirmação étnico-cultural da população "negromestiça" da cidade de Salvador, cujo papel tem sido dominante na história dos festejos carnavalescos na Bahia.

Com uma abordagem sociológica, aparecem os estudos de Queiroz (1978, 1980, 1981, 1984, 1987, 1992 e 1995) que vão se debruçar sobre as origens do Carnaval brasileiro, sua organização e integração na sociedade nacional ao longo do tempo, sua qualificação, as relações existentes entre a ordem carnavalesca e a hierarquia sócio-econômica, e as contradições que a festa encerra enquanto símbolo, mito e tradição do povo brasileiro e de sua cultura.

Também na área da Sociologia, e com perspectivas semelhantes, podem também ser destacados os trabalhos de von Simson (1981a, 1981b e 1985), dedicados à compreensão da festa do ponto de vista das classes sociais na sociedade urbana paulista, e ao papel desempenhado pelos órgãos de comunicação e os poderes públicos nas transformações culturais dos festejos carnavalescos ao longo da sua história. Ou ainda, as idéias desenvolvidas por Guimarães (1978), dando conta da festa carnavalesca como um espaço de manifestação e expressão da

criatividade de grupos sociais marginalizados, e o trabalho de Nobre (1978), que apresenta a questão das formas diferenciadas de ocupação do espaço urbano pelos festejos do Carnaval baiano.

A festa carnavalesca é também registrada pelos estudos desenvolvidos na área de folclore, como o clássico trabalho de Cascudo (1962), os de Moraes Filho (1924 e 1945) e Lody (1993).

Referências importantes sobre o tema podem ser recolhidas nos trabalhos sobre relações raciais e cultura afrobrasileira, obviamente pelo peso e importância decisivos que a matriz cultural de origem africana tem na constituição e desenvolvimento histórico da festa. Desse ponto de vista merecem destaque, desde os clássicos trabalhos de Rodrigues (1988), Ramos (1956), Querino (1955), Azevedo (1955), Pierson (1971), Bastide (1974), e Verger (1984), entre outros, até os estudos mais recentes elaborados por Rodrigues (1984), Fry et al. (1988), Bacelar (1989), Guerreiro (1994) e Siqueira (1994), alguns deles dedicados com exclusividade ao tema Carnaval.

Também na perspectiva da questão étnico-cultural, são de grande interesse os estudos realizados sobre a presença dos negros no Carnaval da Bahia, como o já clássico *Carnaval Ijexá* (Risério, 1981), ou sobre

variadas organizações afrocarnavalescas. Contam-se entre esses a recolha em livro de depoimentos dos fundadores do afoxé Filhos de Gandhi por Félix (ca. 1988), o trabalho de Godi (1991) sobre blocos de índios, os de Morales (1988 e 1991) estudando o Ilê Aiyê e o Filhos de Gandhi, o estudo de caso sobre a Pracatum realizado por Santana (1994), e o de Dantas (1994), cuja abordagem recai sobre a arquitetura organizacional do Olodum.

Sobre o Carnaval brasileiro é possível, inclusive, encontrar estudos de autores estrangeiros, como, por exemplo, os reunidos por Eco et al. (1989) e que abordam a festa do ponto de vista da semiótica, ou o recente artigo do historiador inglês Peter Burke (1996), que analisa a evolução do Carnaval brasileiro comparativamente aos festejos na Europa. Ou ainda encontrar um trabalho como o de Menezes (1994), que, num tom irreverente, produz quase que uma sociologia da orgia, ao realizar o seu passeio pela história da festa na Bahia.

Quanto à configuração mais recente dos festejos na Bahia, e o conjunto de novos atores surgidos na cena carnavalesca como blocos de trio e blocos alternativos, começam a surgir as primeiras reflexões, podendo ser citados os trabalhos de Freire et al. (1994), Costa (1995), Rangel et al. (1995) e Loiola e Miguez (1995).

Mais antiga e significativamente maior do que a produção acadêmica sobre o Carnaval, é, seguramente, a imensa produção artístico-cultural associada ao Carnaval, vastíssima do ponto de vista musical, mas também com presença marcante na literatura, na poesia e no cinema nacional.

Os trabalhos e registros mencionados até aqui, quer se atenham ao real ou ao simbólico, bem como o mapeamento da evolução dos festejos realizado nos capítulos anteriores deste trabalho, dão conta de algumas oposições básicas expressas no Carnaval, "tradição x inovação", "casa/salão x rua", "negros/pobres x brancos/ricos", cuja dialética tem impulsionado o desenvolvimento e as transformações da festa desde as suas origens até aos dias atuais.

A expressão atual do Carnaval, entretanto, marcadamente caracterizada por um processo de mercantilização da festa e que constitui o que tem sido aqui referido como carnaval-negócio, parece sugerir uma nova oposição importante, "público x privado", que atualiza e requalifica as anteriores oposições que sempre caracterizaram a festa.

Apresentando uma configuração que se complexifica crescentemente, o Carnaval baiano assenta-se hoje numa cadeia (rede) de interdependências, envolvendo elementos que vão da produção simbólica

a questões tecnológicas, de produção e de consumo. A compreensão de um fenômeno dessa natureza torna, pois, impositiva, a utilização de um enfoque em rede. Dessa forma podem ser evitadas análises que simplesmente neguem a existência dos conflitos existentes na festa, ou, tão prejudicial quanto, que assumam como objetivo a resolução desses conflitos na perspectiva de uma ou outra parte. Negligencia-se, assim, em ambos os casos, a possibilidade de compreender o conflito como um elemento que tem alimentado o desenvolvimento e transformação contínuos do Carnaval ao longo de toda a sua história.

O enfoque em rede não é uma novidade no campo científico, e muito menos no das Ciências Sociais, que vêm utilizando esse conceito desde a década de 1940 (Scherer-Warren, 1994), embora seja digno de nota a intensificação do uso do conceito nessa área do conhecimento, particularmente a partir dos anos 90, do que é ilustrativo o grande número de publicações e reuniões científicas dedicadas ao tema, ao que se agrega a diversidade de sentidos que caracteriza sua utilização (Loiola e Moura, 1995).

Etimologicamente significando o entrelaçamento de fios com aberturas regulares fixadas por malhas constituindo uma espécie de tecido, ou, como define Schwartz (1995), "um conjunto de relações entre pontos ou 'nós' que mantêm a cada momento uma independência relativa, ainda que ressalte sempre, ao mesmo tempo, uma força que resulta do conjunto", o

termo rede carrega sentidos os mais diferentes, quer se trate da linguagem cotidiana, quer empreste um significado a variados campos do saber técnico-científico.

Assim, se na linguagem do dia-a-dia significa de lugar de descanso a instrumento de trabalho (rede de pesca, armadilha de caça, etc.), no mundo do esporte delimita o campo entre contendores (volei e tênis).

O termo rede pode, também, despertar sensações distintas: medo, se reune, por exemplo, meliantes; satisfação, se quando recolhida é farta em peixes; alegria, se balançada ou estufada pelo gol de placa.

Já no campo técnico-operacional, o termo rede costuma estar associado, quase sempre, à idéia de fluxo ou circulação, designando sistemas diversos, tais como, abastecimento de água, saneamento, fornecimento de energia elétrica, telecomunicações, transportes e informática

Algumas características do termo devem ser destacadas, conforme o sentido que lhe seja emprestado, ou campo que dele se apropie. No uso corrente do termo, por exemplo, igualdade e complementaridade acrescidas de regularidade entre as malhas caracterizam a rede, estando ausentes, tanto a idéia de hierarquização entre seus fios, quanto a

observância de eventuais pontos de origem e destino, ficando as diferenças restritas à função que as linhas e nós desempenham na formação do tecido, que podem ser de ligação e sustentação, respectivamente (Loiola e Moura, 1995).

Já a utilização do termo para designar sistemas técnico-operacionais, tanto pode reproduzir características típicas do sentido comum de rede, prevalecendo a interconexão e complementaridade entre as malhas, quanto pode incorporar a idéia de um ponto focal a partir do qual se distribuem os fios da rede em direção a vários ou a um único ponto de destino (Loiola e Moura, 1995).

Atenta à diversidade da utilização do conceito de rede, Scherer-Warren (1994, p.2) aponta, para além do seu uso pelos vários campos da ciência em abordagens crescentemente multidisciplinares, particularmente na área das Ciências Humanas, a recente incorporação do termo rede "por atores sociais que passaram a empregar esta noção para se referir a um determinado tipo de relação ou prática social". E, propõe, a seguir, possibilidades de operacionalização do conceito de rede, consoante o ponto de vista de sua definição:

- como instrumento metodológico, utilizado como técnica de recolha e análise de dados e de representação gráfica da realidade;

- como conceito teórico, portanto, uma forma de se conceber e definir uma realidade;
- como conceito técnico-instrumental, amplamente utilizado no campo das políticas de planejamento como noção de rede técnica; e
- como conceito propositivo, ou seja, rede como estratégia de ação de atores coletivos e movimentos sociais.

Em relação às duas primeiras possibilidades, a autora alerta para o fato de método e teoria constituírem dimensões indissociáveis de uma mesma atividade, a pesquisa científica. Quanto à noção de rede enquanto conceito técnico-instrumental, "amplamente utilizado por planejadores urbanos para o desenho de estruturas e uso de equipamentos e serviços urbanos...", o mesmo trabalho chama a atenção para a relação estreita que o mesmo mantém com o campo teórico-metodológico, o qual tem alimentado o conceito de rede técnica com reflexões acadêmicas de grande importância" (Scherer-Warren, 1994, p.4).

Mas é em relação à rede enquanto conceito propositivo que a autora dedica atenção especial, informando da sua crescente utilização por atores coletivos dos vários movimentos sociais, para os quais, a rede é

uma nova forma de organização e uma estratégia de ação coletiva, que carrega, portanto, atributos ideológicos e simbólicos, e persegue resultados sociais e políticos (Scherer-Warren, 1994, p.4-5).

Reconhecendo na noção de rede a possibilidade de sua operacionalização como conceito propositivo, Loiola e Moura (1995) sistematizam as contribuições de vários autores em relação à tipologia de redes enquanto categoria utilizada em diferentes áreas de interesse das Ciências Sociais, tais como, as relações interpessoais, os movimentos sociais, o Estado e suas políticas, e, o campo dos negócios.

Debruçando-se sobre os trabalhos que contemplam as relações interpessoais, Loiola e Moura (1995, p.3) vão identificar as redes como constituindo-se "através de interações visando a comunicação, a troca e a ajuda mútua" e emergindo "a partir de interesses compartilhados e de situações vivenciadas em agrupamentos ou localidades - a vizinhança, a família, o parentesco, o local de trabalho, a vida profissional, etc.".

Segundo Scherer-Warren (1994), esse sentido de rede é próprio da abordagem antropológica, constituindo-se num instrumento de análise dessa disciplina dos processos que envolvem conexões a partir das quais são estabelecidas relações entre os indivíduos que dão lugar à formação de quase-grupos.

Destacam-se aqui as Redes Primárias, Redes Naturais, Redes Submersas e Redes de Comunicação, que caracterizam-se por configurarem estruturas informais de articulação entre atores/indivíduos, os quais mantêm entre si fortes elos de comunicação, "interagem de forma natural por agrupamento ou conhecimento e as relações têm base afetiva, podendo mudar ao longo do tempo (Loiola e Moura, 1995, p.3).

Outras três características desse tipo de rede são elencadas por Fischer e Carvalho (1993, p.155), ao recorrerem ao enfoque em rede para analisar formas associativas de moradores de três bairros de Salvador e as relações que estabelecem com o poder local: "a) permitem a associação múltipla, b) requerem militância parcial ou de curta duração; c) pressupõem envolvimento pessoal e solidariedade efetiva nos diversos conjuntos de ação de que são constituídos."

O mesmo trabalho, chamando a atenção para elementos como estabilidade, permanência, tênue capilarização e longo alcance das Redes Submersas, vai destacar a importância dessas redes formadas "pelos terreiros de candomblé, escolas de samba, grupos de dominó, times de futebol e outras formas associativas que brotam da rica cultura local e constroem identidades coletivas qual um 'pensamento', constituído

por muitos fragmentos de cores diversas." (Fischer e Carvalho 1993, p.155).

Com tais características, facilmente observáveis ao longo de toda a evolução dos festejos carnavalescos, as Redes Primárias ou Submersas jogam um papel de fundamental importância na realização do Carnaval.

Nos jogos do Entrudo do período colonial predominam as Redes Primárias. Essas emergem tendo por base a interação de atores vinculados a círculos sociais formados por laços de família, relações de vizinhança ou de amizade, quer sejam os diferentes "exércitos de combatentes" da "guerra" do Entrudo, quer sejam os cucumbis, os grupos de negros mascarados que, com seus batuques e sátiras saíam às ruas da cidade durante o período festivo.

As segmentações no Entrudo, de gênero, idade, cor e condição sócio-econômica, dão o tom das redes que se enfrentam nos "combates" realizados, seja no "entrudo doméstico", seja no "entrudo de rua". Assim, quer como território simbólico ou real, a oposição "casa x rua" no Entrudo vai ficar circunscrita às Redes Primárias.

Substituindo o Entrudo, o Carnaval vai confirmar-se como uma festa produzida em rede. A nova forma de organização e distribuição espacial dos festejos, e a emergência de novos atores, vai reconfigurar as oposições herdadas do Entrudo, "casa x rua" e "negro/pobre x

branco/rico", não deixando de reafirmar, no entanto, a importância do papel desempenhado pelas Redes Primárias na realização da festa.

Com efeito, da diversidade de atores que já então participa da festa emerge uma miríade de Redes Primárias, cujo tecido, tanto cobre os salões das elites e a rua das camadas populares, como veste brancos e ricos, negros e pobres.

Conforme observam Loiola e Miguez (1995, p.348) "O espírito de mutirão, tão forte na realização do Carnaval, nasce desde aí. Assim, ao fornecerem as pré-condições (de mobilização), as Redes Primárias contribuiriam para a constituição do Carnaval a partir de uma teia de interações informais, estabelecida por uma pluralidade de indivíduos, grupos ou organizações geralmente organizadas a partir de relações de vizinhança nos bairros populares, de relações de companheirismo no local de trabalho, ou, ainda, de corporações profissionais e até militares."

São os afoxés, batucadas, blocos e cordões<sup>0</sup>, as Redes Primárias que ocupam as ruas suportando a realização dos festejos, e dão forma a um tecido sócio-cultural cuja urdidura e constante pulsação confirmam a

---

<sup>0</sup>A mesma teia de relações informais constituída com base numa pluralidade de atores, pode também ser observada no Carnaval carioca, com os zé pereiras, dominós, sujeitos, ranchos, e posteriormente, as primeiras escolas de samba.

percepção de Caetano Veloso do Carnaval como um "exemplo de solução estética, de expressão do povo brasileiro, um exemplo de saúde criativa" (Veloso, 1977, p.93).

Também as expressões do Carnaval europeizado - que correspondiam às intenções "civilizatórias" de substituição da "bárbarie" representada tanto pelo velho Entrudo como pelas manifestações de costumes africanos das camadas "negromestiças" presentes nos novos festejos -, vão ser suportadas por Redes Primárias: os bailes realizados nos salões e teatros frequentados pelas famílias da elite, os préstitos das sociedades carnavalescas, os desfiles de carros no corso, e, também, os clubes negros que participavam dos préstitos do Carnaval baiano na virada do século.

Loiola e Miguez (1995) registram, entretanto, que o salto de escala verificado com a passagem do Entrudo para o Carnaval, quando uma festa de caráter espontâneo e individualizado é substituída por outra que já requer organização prévia e domina toda a cidade, permite falar, particularmente quando se tem em conta o surgimento das sociedades carnavalescas que organizam os préstitos, no que pode ser considerado como o embrião das futuras Redes Secundárias que, décadas depois, irão imprimir uma dinâmica especial à realização dos festejos.

O surgimento do trio elétrico em 1950 vai representar um fôlego renovador e inovacional da maior importância para o Carnaval da Bahia.

A partir de então, a nova hierarquia sócio-espacial promovida pela presença do trio elétrico na festa vai atuar no sentido de, crescentemente, esmaecer a dicotomia consumidor (espectador) x produtor (espetáculo das organizações foliãs) que caracterizava parte dos festejos, apontando na perspectiva da fusão entre esses dois pólos.

Revolucionando o Carnaval em todos os seus aspectos, o trio não apenas promove uma nova lógica organizacional dos festejos, como também, vai conduzir a uma nova configuração dos atores e redes que realizam a festa, à medida em que, paulatinamente, suas possibilidades mercadológicas vão se magnificando, constituindo-se no embrião das profundas transformações que o Carnaval baiano viria a experimentar a partir dos anos 70, quando, às Redes Primárias que hegemonizam o Carnaval, vão superpôr-se lógicas próprias de redes de outra natureza.

Inventariando a utilização do enfoque em rede no campo dos movimentos sociais, Loiola e Moura (1995) sistematizam uma tipologia que dá conta das Redes de Movimento, Redes Sociais e Redes de Solidariedade.

Corresponderiam essas redes, "a articulações/interações entre organizações grupos e indivíduos vinculados a ações/movimentos reivindicatórios (ONG's, associações, sindicatos, etc.), visando a mobilização de recursos, o intercâmbio de dados e experiências e a formulação de projetos e políticas" (Loiola e Moura, 1995, p.3).

Segundo Scherer-Warren (1994, p.6), as redes sociais, recorrendo ao sentido que a categoria expressa nos estudos antropológicos, são "elos/relações nodais que têm a ver com o tecido social (sistêmico), seja caracterizando o próprio sistema ...., seja como decorrente de aspectos sistêmicos pré-existentes...". No segundo caso, situam-se as Redes Primárias ou Submersas, já caracterizadas anteriormente. No primeiro, enquadram-se as Redes Movimentalistas e de Solidariedade.

Transitando no campo ético-político, as redes movimentalistas articulam atores coletivos com suas identidades próprias, tendo como base conexões pré-existentes, portanto, Redes Primárias, e expressando projetos políticos e/ou culturais compartilhados.

Dessa forma, como refere Diani, citado por Scherer-Warren (1994, p.8), as Redes de Movimento sugerem "interações informais entre uma pluralidade de indivíduos, grupos e/ou organizações, engajados num conflito político ou cultural, com base numa identidade coletiva comum".

O surgimento das novas organizações afro-carnavalescas a partir de meados da década de 70, expressando afirmativamente a identidade étnico-cultural das camadas "negromestiças" da cidade de Salvador, e inserindo-se na dinâmica do movimento social para além dos limites do Carnaval, comporta seguramente uma leitura perfeitamente inteligível do ponto de vista do enfoque em rede.

Essas organizações, os blocos afro, compartilhando uma identidade coletiva fundada em valores étnicos-culturais presentes no cotidiano dos segmentos "negromestiços" - e, tradicionalmente, desde afoxés e batucadas, articulados na forma de Redes Submersas - vão introduzir uma lógica renovadora no Carnaval baiano ao explicitar um repertório simbólico de matriz afro-brasileira, e construir um patamar organizacional que lhes garante o papel de inovadores culturais e participantes do mundo sócio-político da cidade.

Pode-se dizer que, os blocos afro, ao conformarem verdadeiras Redes Movimentalistas, deram visibilidade às Redes Submersas assentadas em códigos culturais e laços de solidariedade compartilhados histórica e cotidianamente pela população "negromestiça" de Salvador.

Efetivamente, observando-se a multiplicidade de ações de uma organização como o Olodum, ou a pluralidade de projetos liderada por Carlinhos Brown a partir da Pracatum, é possível a identificação de arranjos que se desenvolvem de forma reticular, promovendo o que, segundo Scherer-Warren (1994, p.8), sintetizaria a idéia de redes de movimentos: "formas de articulação entre o local e o global, entre o particular e o universal, entre o uno e o diverso, nas interconexões das identidades dos atores com o pluralismo..."

Posteriormente à profunda transformação representada pelo processo de "reafricanização" da festa ocorrido a partir de meados dos anos 70, provocando a superposição entre Redes Primárias e Movimentalistas, o Carnaval baiano vai assistir a emergência de novos atores, entre os anos 80 e 90, e à reconfiguração de seu desenho, no sentido da complexificação dos arranjos em rede que respondem pela sua realização, e que vão dar lugar ao que tem sido denominado de carnaval-negócio.

O carnaval-negócio vai basear-se em arranjos organizacionais que, para além das Redes Primárias e Movimentalistas que predominavam na festa até então, vão incorporar à sua base novas redes, tanto aquelas provenientes do campo do Estado como as que têm sua origem no mundo dos negócios.

No campo do Estado, Loiola e Moura (1995, p.3) vão destacar as redes que representam "formas de articulação entre agências governamentais, e/ou destas com redes sociais, organizações privadas ou grupos, com vistas a enfrentarem problemas sociais e implementarem políticas públicas", constituindo, entre outras, as Redes Institucionais e as Sócio-Governamentais.

Estas redes, segundo Dubouchet, citado por Loiola e Moura (1995, p.3-4), materializam-se em "coordenações ou comissões formais que reagrupam instituições engajadas nas mesmas políticas. Sua composição e suas missões são geralmente impostas por uma regulamentação". Regendo as relações sociais que englobam a partir de normas e papéis claramente definidos, e funcionando com um certo grau de autonomia, essas redes apresentam elevado nível de formalização.

Seu surgimento representa um realinhamento de papéis do Estado e das organizações da sociedade civil, refletindo a constituição e ampliação de espaços públicos de negociação e participação das coletividades e cidadãos, num processo de aprofundamento da democratização das relações entre o Estado e a Sociedade.

A reorganização da esfera pública quanto à sua intervenção no Carnaval, que ocorre à medida que avança a mercantilização dos espaços da festa, vai dar exemplos da constituição de redes dessa natureza.

Assim, o poder público municipal tem incentivado as interações em rede na medida em que procura privilegiar os espaços de articulação entre os diferentes atores do Carnaval nos processos de decisão relacionados com a festa. Nessa perspectiva, pode ser alinhada, por exemplo, a criação do Conselho Municipal do Carnaval pela Lei Orgânica do Município, cuja regulamentação vem a ocorrer em 1992.

O Conselho, que pode ser considerado quase que como uma rede das redes, tem os seus 24 membros representando, cada um deles, organizações da comunidade carnavalesca, órgãos e empresas municipais e estaduais, sindicatos, associações profissionais e empresariais, e conta, ainda, com uma Coordenação Executiva formada por 3 representantes, um da Prefeitura, um do Governo do Estado e o terceiro eleito, pelo próprio Conselho. Apresenta, assim, ao articular atores institucionais e profissionais da sociedade à volta de um projeto comum, características que tipificam as redes chamadas Institucionais ou Sócio-Governamentais

Importante registrar que, mesmo apresentando uma trajetória hesitante e não raras vezes contraditórias, que pode variar entre o estritamente

corporativo e o especificamente público, ou entre a capacidade meramente reguladora e a disposição efetivamente catalizadora das potencialidades da festa, o Conselho não deixa de representar um espaço de negociação de um projeto que, como o Carnaval, afeta toda a cidade.

A operacionalização da festa pelo poder público, vai, por sua vez, dar lugar à constituição de uma grande Rede Técnico-Operacional, envolvendo vários órgãos públicos de áreas como limpeza urbana, saúde, vigilância sanitária, segurança, trânsito, ordenamento e licenciamento de equipamentos urbanos, assim como empresas concessionárias de serviços públicos como água, saneamento urbano, eletricidade e telefonia, sem o que, particularmente face à magnitude assumida atualmente pelos festejos, o Carnaval não teria condições satisfatórias de realização quanto a aspectos infra-estruturais.

Mas é do mundo dos negócios que vão surgir as redes, cujos arranjos que promovem, dão sustentação ao carnaval-negócio. Nesse campo, Loiola e Moura (1995) identificam, por exemplo, com base na tipologia que sistematizaram, as Redes de Inovadores, Redes Secundárias Não-Formais e Redes Sistêmicas. Essas redes representam "a forma de organização intermediária entre a firma e o mercado, rompendo-se, portanto, os princípios de hierarquia inflexível ou de liberdade pela

atomização dos agentes vinculados àqueles dois processos de coordenação da atividade econômica" (Loiola e Moura, 1995, p.4).

Freeman (1991), um autor alinhado por Loiola e Moura (1995) entre aqueles que consideram a organização das novas redes provenientes do campo dos negócios como uma tendência transitória, e que deverá ceder o lugar aos antigos padrões organizacionais tão logo seja ampliado o conhecimento sobre as novas tecnologias, considera a Rede de Inovadores o suporte básico que possibilita a sistematização do processo inovacional, elemento fundamental para a sobrevivência de organizações num ambiente altamente competitivo como o que se vive atualmente.

Já as Redes Sistêmicas correspondem, na visão de Alter e Hagg segundo Loiola e Moura (1995, p.4) , ao agrupamento de organizações que tomam decisões conjuntas e articulam esforços para produzir um produto ou serviço", em muito semelhantes às Redes Secundárias, constituídas para atender a "necessidades precisas e para fornecer serviços particulares.

Considerando a problemática do enfoque em rede referida a estes dois campos, a esfera do Estado e dos negócios, Loiola e Moura (1995) vão chamar a atenção para o fato de que, tal enfoque, abre possibilidades quanto à identificação e compreensão de novas dimensões associadas aos paradigmas do mundo das organizações, emergentes na contemporaneidade.

Assim, ao recorrerem a uma arquitetura em rede, as organizações estariam pondo em curso uma estratégia de "enfrentamento a um ambiente de turbulências e incertezas, caracterizado, ainda, pela forte competitividade e por crises e movimentos de reestruturação..." tanto no âmbito da esfera pública, face a crise do Estado do Bem-Estar-Social e do projeto nacional-desenvolvimentista, como no mundo dos negócios, sacudido pela crise do fordismo e a emergência de novos padrões de organização dos sistemas de produção e circulação de mercadorias (Loiola e Moura, 1995, p.5).

Pondo em questão os princípios de rigidez e homogeneidade que caracterizam as organizações burocráticas típicas do fordismo, os arranjos em rede singularizam-se pelo fato de produzirem interações entre uma pluralidade de atores, sejam eles indivíduos ou organizações formais/informais, sempre na perspectiva de "preservação da heterogeneidade entre os parceiros e da busca da flexibilidade de funcionamento, privilegiando as relações de cooperação, sem contudo, eliminar os conflitos e a competição" (Loiola e Moura, 1995, p.5).

Schwartz (1995) chama a atenção para o fato do capitalismo contemporâneo, já a partir dos anos 80, ter passado a experimentar um

processo de "transição de uma sociedade de massas para uma sociedade de redes", cujo elemento catalizador é o conhecimento, e onde começam a esboçar-se novos paradigmas organizacionais, novas formas de acumulação do capital, novos tipos de dominação e representação, no que parece ser os contornos de uma "possível ordem pós-fordista".

Na sociedade de redes, pós-fordista, diversidade e interatividade em alto grau caracterizariam as articulações entre os vários nós que a compõem, onde "Ganha importância crescente o predomínio do 'zapping', da bricolagem, da descontinuidade, da irreversibilidade, da sobreposição, das combinações em tempo real, e que ao mesmo tempo fazem e desrespeitam a história, os consensos e as regras" (Schwartz,1995).

Nesse contexto de transição, a "cultura de massa" típica do fordismo vê os seus padrões de produção e consumo não apenas crescerem em escala global, mas, e principalmente, heterogenizarem-se, passando o conceito a expressar, cada vez mais, uma idéia de "massa" como "conjuntos de indivíduos com disposições semelhantes ao consumo" (os associados dos blocos?), e, abandonando em definitivo, a visão de "massa" como um "aglomerado amorfo de consumidores isolados e indiferenciados" (os foliões-pipoca que, do lado de fora das cordas, pulam atrás do trio elétrico?) (Cohn, 1995). Trata-se portanto, da necessidade de compreender e retrabalhar um conceito de "massa" - e também de cultura - mais de acordo com as novas formas que o capitalismo vai assumindo.

É com essa perspectiva, que Schwartz (1995) chama a atenção para o fato de que "Numa rede, o indivíduo não é pólo oposto a um 'coletivo' sufocante, mas um elemento constitutivo, ainda que não necessariamente libertário".

Assim, pode-se de alguma forma dizer que, no pós-fordismo, a "cultura de massas" terá pela frente uma sociedade de "prosumidores", termo sugerido por Alvin Toffler<sup>0</sup> para designar consumidores que produzem o que consomem, radicalizando, portanto, uma dimensão fundamental dos processos culturais, ou seja, "a de que, quando se trata de bens simbólicos e não de automóveis por exemplo, todo consumidor sem exceção já é portador de alguma modalidade desses bens - eventualmente como produtor" (Cohn, 1995).

Já foi referido anteriormente o fato do carnaval-negócio expressar uma nova oposição da festa, um novo conflito, "público x privado", conferindo, por essa via, novas dimensões às oposições já existentes. A questão parece ser mais ampla, tanto quanto maior parece ser a possibilidade de uma compreensão do Carnaval como um evento que se realiza em rede.

---

<sup>0</sup>Toffler, Alvin *apud* Davidow e Malone, 1993, p.4

Ou seja, o processo que transforma o Carnaval da Bahia num produto e a sua realização num negócio, se por um lado tem representado a constituição de oportunidades importantes do ponto de vista da economia da cidade, por outro, face ao crescente desbalanceamento entre espaços público e privado da festa, vem dificultando sobremaneira as formas de participação dos setores populares da cidade do ponto de vista da dimensão lúdica.

Assim, o folião-pipoca, condição assumida por expressiva parcela da população da cidade durante os festejos, vê subtraído o seu espaço de diversão pelos blocos que privatizam as ruas com suas cordas; os blocos sem expressão mercadológica vêem limitadas as suas possibilidades de sair às ruas; o trio elétrico independente, elemento fundamental para a participação popular na festa, perde importância do ponto de vista do negócio e é obrigado a privatizar-se, associando-se aos blocos.

Dessa forma, o desbalanceamento entre público e privado, prejudicando expressões fundamentais do caráter participativo do Carnaval baiano - elemento essencial para a reprodução do carnaval-negócio -, coloca em risco, no limite, produto e negócio carnavalescos.

Na sua configuração atual, o Carnaval é marcado pela bricolagem, pelo "zapping" de lógicas diferenciadas, derivadas da sobreposição/superposição de Redes Primárias, Redes Secundárias,

Redes Sócio-Governamentais, Redes Técnico-Operacionais, e da teia/trama de arranjos que articulam entre si. Dessa superposição de redes diferenciadas, cujo crescimento ocorre por integração seletiva numa perspectiva que recusa a possibilidade de simples incorporação de novos nós, é que decorre o movimento de apropriação e reelaboração do repertório simbólico produzido difusamente nas malhas do tecido social (portanto, com base em Redes Primárias), gerando novos conflitos, atualizando os anteriores, e, impulsionando um processo contínuo de inovações.

Observe-se, por exemplo, o desfile de um grande bloco de trio.

Chega à avenida como Rede Primária, isto é, com o formato de um círculo social cujos componentes compartilham o interesse comum da diversão e do prazer da festa. Suas cordas vão delimitar a rede e nesse movimento requalificam o conflito "casa x rua", efetuando a transmutação da rua em casa, a partir da oposição "público x privado". O bloco na rua corresponde, assim, à casa ampliada e transformada.

Às características típicas de Rede Primária, mantidas pelo bloco durante o desfile na avenida, vão sobrepôr-se, então, atributos das Redes

Secundárias, expressando relações próprias do mundo dos negócios: a venda dos abadás, a disponibilização dos serviços de apoio, etc.

Por outro lado, superpondo-se, Rede Primária e Rede Secundária atualizam o conflito "negro/pobre x branco/rico": quem pode pagar e obedece a determinado padrão sócio-étnico sai no bloco, brinca do lado de dentro da corda.

O mesmo movimento de superposição entre essas redes supera, no sentido de síntese, a oposição "tradição x inovação". À tradição de "brincar o Carnaval", próprio da Rede Primária, agrega-se a inovação representada pelo "negócio de brincar", característica da Rede Secundária que expressa a cadeia de interdependências entre os espaços simbólicos e os do mundo dos negócios.

É também a superposição dessas duas lógicas que realiza a síntese entre produção e consumo, criando a figura do "prosumidor" já referida anteriormente. Ou seja, o bloco produz e consome a festa. E mais, a realização dessa síntese vai impôr o rompimento dos limite da rede representados pela corda, na medida em que integra à mesma condição de "prosumidor" do associado, o folião-pipoca que está do lado de fora do bloco, provocando, por seu turno, uma nova requalificação do conflito "público x privado".

Conforma-se, assim, mais uma vez, um quadro que é a expressão de "uma relação sinérgica de resultados positivos para cidade, de um conflito que alimenta a explosão criativa do Carnaval, que explicita a 'solução estética' de que fala Caetano Veloso" (Loiola e Miguez, 1995, p.345).

É óbvio, no entanto, que alimentando essa relação, esse conflito, essa "solução estética", desenrola-se continuamente uma luta pelo poder<sup>o</sup>, cujos limites estão para além das cordas dos blocos, e cuja dinâmica realinha elementos do mundo da vida e do mundo sistêmico.

Pode-se dizer então que, é a arquitetura reticular, permanentemente tensionada, que garante a auto-transformação continuada do Carnaval, e constitui, na base do carnaval-negócio, o que pode ser chamado de uma economia do lúdico.

São inúmeros os estudos que procuram associar ao advento das novas tecnologias a emergência de uma sociedade pós-industrial, como inúmeras são também as denominações utilizadas para batizar o novo padrão social que vai ganhando forma: sociedade pós-industrial, pós-fordista, informacional, do conhecimento ou do aprendizado.

---

<sup>o</sup>Poder, aqui, recorrendo a uma compreensão gramsciana, entendido nas suas dimensões de dominação e hegemonia.

Independentemente da denominação a que recorram, esses estudos reconhecem como característica fundamental do novo padrão de organização social, o fato de expressar o esgotamento e a crise da lógica do trabalho que sempre caracterizou a sociedade tradicional fordista.

Assim, nesse novo padrão de sociedade, cada vez mais a produção de riqueza estaria exigindo menos trabalho, uma vez que as novas tecnologias têm como característica básica o fato de serem poupadoras de mão-de-obra e garantirem elevados níveis de produtividade. Outra característica associada à essa perda de importância do mundo tradicional do trabalho, seria a redução de oportunidades de emprego no setor secundário em favor do crescimento expressivo de postos de trabalho no setor de serviços.

Conformando a sociedade pós-industrial, observa-se a emergência de novos paradigmas de organização produtiva, novas dinâmicas passam a articular a regulação e interação dos atores sociais, e, em consequência, novos projetos e conflitos assumem lugar de destaque, seja no mundo da vida, seja no mundo sistêmico, fazendo com que passem a ser valorizados requisitos produtivos até então desprezados.

Esses novos requisitos mostram-se fortemente enraizados no local. Isso deita por terra a idéia, razoavelmente difundida, de que a desenfreada

globalização em curso estaria, necessariamente, associada à desterritorialização de recursos e investimentos.

Tomando por exemplo o que já foi referido como a economia do lúdico realizada no Carnaval baiano, tem-se que a mesma "é territorializada porque a sua efetivação econômica depende dessa localização (dependência do lugar), que é específica de Salvador, isto é, tem raízes em recursos não existentes em outros espaços e que não podem ser fácil e rapidamente criados e/ou imitados pelos locais que não os têm" (Loiola e Miguez, 1995, p.348). Territorializada, esta economia qualifica-se, entretanto, como um produto exportável de larga aceitação em outros mercados. Tal o caso dos carnavais fora de época realizados em várias cidades brasileiras, mas sempre de acordo com um calendário ajustado de forma a evitar choques com o período carnavalesco baiano.

De fato, é como se agora o jogo dos contrários definisse uma nova-antiga lógica, a da unidade na diversidade: assim, global x local; universalismo x fundamentalismos; desterritorialização x territorialização; emprego x desemprego; qualificação x desqualificação; pobreza x riqueza; desenvolvimento x subdesenvolvimento; ócio x trabalho; prazer x sofrimento, já não representam caminhos possíveis mas alternativos porque diferenciados. Hoje essas polaridades refletem as duas faces, ou

melhor as múltiplas faces de um mesmo e único processo. Essa subversão comportamental dos fenômenos exige um novo olhar.

Na sociedade fordista, por exemplo, o ócio sempre foi visto com uma carga puramente negativa. Prazer e trabalho também não se misturavam. Os desvios em relação à ética do trabalho dessa sociedade eram usados, comumente, para explicar quadros de pobreza generalizada em formações sócio-econômicas específicas. O trabalhador da Bahia, por exemplo, sempre foi visto como não adaptado ao trabalho. À época de implantação do Polo Petroquímico, e ainda hoje, eram comuns as referências negativas ao comportamento desse trabalhador - pouco afeito à disciplina, à responsabilidade, ao trabalho "duro" e ao conhecimento técnico, no dizer do empregador sulista. Será um caso de inadaptação ao trabalho de uma maneira geral, ou a um certo tipo de trabalho? Para responder a esta questão é necessário investigar um pouco sobre quem é esse trabalhador e quais suas heranças.

Dos lusitanos, observa Suarez (1990, p.55), os trabalhadores de Salvador herdaram "o gosto, pela aventura, pela conquista e, conseqüentemente, pelo lucro fácil, independente do trabalho, que sempre coube aos escravos - e os escravos eram negros". A ojeriza pelo trabalho em seu sentido tradicional, também foi herdada dos negros, porque o trabalho, para esses, significava escravidão, expropriação, êxodo e humilhação. Com tanta carga negativa, não é de se estranhar que o trabalho, frisa-se,

no seu sentido tradicional, tenha adquirido um significado negativo e tenha levado o povo a desenvolver o que esse autor chama de "uma verdadeira cultura do ócio".

Atualmente essa cultura do ócio não deve ser mais entendida como um atributo negativo, exatamente pelo fato de poder estar vinculada estreitamente a uma nova ética do trabalho. "Essa ética, naturalmente, é aquela que valoriza o lúdico, o prazer, a criatividade, o prazer de criar, ou seja, toda uma série de valores que, derivados de uma sociedade pré-industrial, constituem, ... os elementos básicos de uma sociedade pós-industrial" (Suarez, 1990, p.55).

Quem sabe não será o compositor baiano Dorival Caymmi, com sua digna e bela preguiça o grande mestre dessa nova ética do trabalho? Essas singularidades dos habitantes de Salvador, ativadas por arranjos institucionais também portadores de uma nova lógica empresarial que procura tirar proveito da síntese entre o lucro e o lúdico, estão por trás do Carnaval baiano, e dão forma ao que se está propondo chamar de economia do lúdico.

Essa economia do lúdico alinha padrões próprios de dinamização, e faz da produção de bens e serviços simbólicos o seu eixo fundamental. Sem

perder de vista o fato de ser, e sempre ser, uma solução estética, o Carnaval, enquanto economia do lúdico, vai produzir a combinação entre prazer e negócio, diversão e trabalho, envolvendo, nessa dinâmica, expressivas parcelas da população da cidade de Salvador, particularmente os seus segmentos mais pobres.

Grande parte das fontes de emulação dessa particular economia do lúdico situa-se na cadeia de interdependências construída pelas Redes Secundárias. É a partir dos arranjos que conformam essa cadeia que são emitidos os sinais que orientam, em um certo sentido, as decisões dos atores da festa, em especial os grandes blocos. Assim, ao decodificarem tais sinais, aquelas organizações "adotam um padrão de conduta similar ao de qualquer empreendimento produtivo, cujo retorno deriva de seu sucesso mercadológico. Entretanto, esse sucesso mercadológico tem sido função também da capacidade demonstrada por cada ator, componente das Redes Secundárias, no processo de apropriação/reelaboração dos valores e bens simbólicos originados a partir das Redes Primárias que conformam o tecido social" (Loiola e Miguez, 1995, p.349) .

E tais Redes Primárias, não são outras senão aquelas que, desde os primeiros carnavais, explicitam a rica experiência simbólica do povo da velha Cidade da Bahia, na sua grande maioria formado por "negromestiços", de origem e tradições africanas.

Com efeito, a distância que separa no tempo as cadeiras e bancos trazidos de casa e dispostos nas calçadas da Avenida Sete de Setembro

para as famílias assistirem aos desfiles dos blocos e clubes carnavalescos e as brincadeiras dos foliões mascarados em meio a "batalhas" de confetes, serpentinas e do inebriante cheiro do lança-perfume, dos camarotes e arquibancadas que são hoje armados em grande estilo no Campo Grande, Barra e Ondina, ou ainda, a diferença entre a explosão de decibéis da parafernália eletrônica que caracteriza os trios elétricos atuais e o som amplificado dos paus elétricos da velha fobica de Dodô e Osmar que conquistou a cidade em 1950, dão bem a medida dos caminhos que transformaram o Carnaval da Bahia no mega-fenômeno que ele é hoje.

Finalizando, toma-se por empréstimo o parágrafo final do artigo de Loiola e Miguez (1995, p.349-350):

"Nos cinco dias (a possibilidade real de se multiplicar esse número é, razoavelmente, grande) de Carnaval baiano, centenas de milhares de pessoas pulam, bebem e trabalham ao som dos trios elétricos, afoxés e blocos. Os seus sons seduzem inclusive os que nele trabalham, sendo emblemática a imagem do vendedor ambulante com o seu pesado 'isopor' à cabeça carregado de cervejas e refrigerantes, pulando atrás do trio elétrico, mas também vendendo seu produto. Como se o Carnaval baiano permitisse a afirmação de uma lógica de sobrevivência que recusa a dicotomia entre prazer e trabalho, e que, de alguma forma lemos nos versos da música de Caetano Veloso ...: 'bahia minha preta / como será / se tua seta acerta e chega lá? / ... / comprar o equipamento / e saber usar /

vender o talento e saber cobrar, lucrar'. Resta saber se o Carnaval não seria um arco para esta seta." <sup>0</sup>

Evoé Baco, axé Bahia. Cinzas, nem tanto.

---

<sup>0</sup>"Bahia Minha Preta", música de Caetano Veloso

## **CAPÍTULO 11**

### **CONCLUSÕES**

Fenômeno rico e complexo, o Carnaval continua demandando estudos e pesquisas que levem a uma compreensão cada vez mais rigorosa da sua pluralidade de dimensões, tendo como pano de fundo, em especial, a sua configuração e características atuais.

Em termos de desenvolvimento teórico, apresenta-se a necessidade, por exemplo, de estudos que privilegiem a festa como um evento que se realiza em rede, realçando-se, assim, a idéia de balanceamento das oposições e conflitos em que se assenta o processo de desenvolvimento e auto-renovação do Carnaval. Tais estudos, certamente, conduziram ao

que poderia ser chamado, insistindo-se na perspectiva de equilíbrio, de "ecologia do Carnaval".

Por outro lado, são necessárias pesquisas empíricas que sistematizem e produzam dados que sirvam de base a análises mais fundamentadas sobre a festa, abordando aspectos tais como, memória simbólica, identificação dos atores e suas lógicas, geração de emprego, renda e tributos, mapeamento de tecnologias, evolução espacial, etc.

Na sua expressão mais atual, particularizada em especial pela intensa mercantilização dos seus espaços, pode-se pensar o futuro do Carnaval baiano a partir de dois cenários. Como epicentro de ambos, a oposição "público x privado" que, além de expressar um novo estágio de desenvolvimento da festa, subsume as oposições anteriores, isto é, incorpora-as conferindo-lhes novos conteúdos e significados.

Desbalanceada essa nova equação produzida pelo negócio, o Carnaval pode vir a perder força e vigor. Nessa perspectiva, o processo apontaria para um esvaziamento simbólico da festa, com os seus significantes vindo a sobrepor-se aos significados. Por exemplo, a festa passaria a ser comandada a partir de demandas particulares e exclusivistas tais como, segurança, qualidade dos serviços de apoio, relocação espacial,

redefinição do calendário, ordem do desfile, etc., num processo em que as Redes Secundárias imporiam sua lógica, em detrimento de outras lógicas características do Carnaval.

Obviamente, muitas dessas demandas já existem e correspondem à necessidades reais da festa carnavalesca. A questão é que as mesmas, até então, não têm ocultado os significados simbólicos da festa.

Com o desbalanceamento, a inovação estaria atuando no sentido da anulação da tradição, ao invés de superá-la numa perspectiva criadora. Anulada a tradição, o processo de inovação perderia a sua fonte de emulação básica, e a festa correria o risco de morrer por inanição cultural.

Certamente, como é o caso dos carnavais temporões, surgiriam novas dimensões simbólicas, mas com códigos diferentes do Carnaval. Permaneceriam vários dos seus significantes, mas o significado estaria definitivamente alterado.

Tais questões merecem uma particular atenção, sobretudo porque as Redes Secundárias do Carnaval baiano parecem ainda não ter incorporado uma visão não-dicotômica do negócio de que participam. Prova disso, é a voracidade com que têm privatizado o espaço público da festa, provocando o desbalanceamento da oposição "público x privado" e, assim, colocando em risco festa e negócio. Torna-se necessário e

urgente, portanto, que tais redes evoluam no sentido de uma compreensão do Carnaval que privilegie as interdependências da festa (associado do bloco / folião-pipoca, consumidor / produtor), sob pena de, comprometendo a festa e o negócio, verem prejudicadas as suas próprias organizações e interesses.

Continuar investindo na diferenciação acentuada entre associado / consumidor x folião-pipoca / não-consumidor é revelar uma visão canhestra das possibilidades do carnaval-negócio, porque referenciada à uma dicotomia já ultrapassada, "consumidor x produtor", por força até das conquistas tecnológicas que terminaram, também, por requalificar a própria natureza do produto-carnaval, fazendo, como já se disse, que os momentos de produção e consumo se interpenetrassem.

Adicionalmente, e como expressão de uma outra dimensão desse desbalanceamento, tais organizações continuam assumindo-se como sendo os únicos a desempenharem a função de produtores da festa, e enxergando no associado um mero consumidor, ainda que privilegiado.

Tal visão conservadora é que mobiliza, por exemplo, as energias das organizações como os grandes blocos de trio que procuram ocupar os melhores espaços e horários no desfile na passarela do Campo Grande,

fenômeno este que, levado ao paroxismo, pode conduzir a uma guetificação e pasteurização do Carnaval baiano.

Igual lógica pode ser alinhada, por exemplo, como base para a explicação da agressividade dos seguranças dos blocos em relação ao folião-pipoca, ou, ainda, para explicar o número crescente de entidades que, por não estarem inseridas no mercado, acabam por ver limitadas as suas possibilidades de participarem da festa.

Esses exemplos ilustram muito bem a natureza dos riscos que pairam sobre o Carnaval da Bahia, e são, todos, expressão ou consequência do desbalanceamento entre os espaços público e privado da festa, que atua, dessa forma, no sentido do aprisionamento das forças responsáveis pela auto-renovação dos festejos.

Numa perspectiva oposta, o balanceamento do(s) conflito(s) continuaria garantindo ao Carnaval a capacidade de incorporar suas forças de auto-renovação, produzindo, assim, a sua contemporaneidade.

Nessa perspectiva, a trajetória possível do balanceamento pareceria estar assentada na hegemonia dos arranjos em rede, cujos atributos como interatividade, criatividade, inovação, continuariam a potencializar o processo de transformação do Carnaval.

Requalificadas antigas oposições, conformados novos conflitos, é possível compreender a atual configuração do Carnaval da Bahia, portanto, a partir de uma arquitetura que explicita arranjos em rede, envolvendo os diversos atores da festa, e perpassando dinâmicas as mais variadas.

Conforme Loiola e Miguez (1995, p.348), "A multiplicidade e superposição de lógicas e dinâmicas do Carnaval é seguramente o seu maior atributo, e o que faz dele um caso particular de economia do lúdico", que só encontra condições de realização plena na arquitetura em rede. Assim, as redes lúdico-econômicas do Carnaval da Bahia expressam a forma de articulação possível e necessária entre atores interdependentes, dadas as próprias particularidades da festa na sua dimensão empresarial.

Do espírito de mutirão que alavanca as Redes Submersas dos bairros da cidade, dando corpo aos afoxés e blocos de todo o tipo, aos criativos arranjos que fazem interagir as Redes Secundárias, a festa tece a sua teia (rede) de conflitos e alimenta o seu processo de auto-renovação.

Parece ser, pois, da sua constituição como um fenômeno que se realiza em rede - em particular da sobreposição de lógicas e dinâmicas distintas, por vezes contraditórias, que emergem das diferentes redes, integrando e conferindo novos conteúdos a antigos conflitos e/ou criando novas

oposições - que decorre a riqueza do Carnaval e a sua capacidade de auto-renovação.

Pode-se mesmo afirmar que os conflitos alimentam o Carnaval; constituem o motor de sua continuada auto-renovação; e, são o fiador da sua permanente contemporaneidade.

E é, portanto, assentado nessa lógica, que o Carnaval baiano tem demonstrado, ao longo da sua história, uma capacidade inaudita de incorporar as forças que impulsionam a sua constante transformação, o que lhe tem garantido, sempre, a invejável condição de contemporâneo de si mesmo.

## **BIBLIOGRAFIA**

**AGUIAR**, Josélia e **VLAD**, Nádja. Indústria Axé I - Engrenagem Poderosa. **A Tarde**, Salvador, 30 mai. 1995a. Caderno 2 - Cultura, p.3 e 6.

**AGUIAR**, Josélia e **VLAD**, Nádja. Indústria Axé II - A "Baianização" do Brasil. **A Tarde**, Salvador, 31 mai. 1995b. Caderno 2 - Cultura, p.3 e 6.

**ARAÚJO**, Emanuel. **O Teatro dos Vícios - Transgressão e Transigência na Sociedade Urbana Colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 362p.

**AZEVEDO**, Thales de. **As Elites de Côm: Um Estudo de Ascensão Social**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. 201p.

**BACELAR**, Jeferson. **Etnicidade. Ser Negro em Salvador**. Bahia: Ianamá, 1989. 104p.

**BAHIA** exporta folia para o Brasil. **Si Toque**, Salvador, dez.1995, ano I, n.1.

**BASTIDE**, Roger. **As Américas Negras**. São Paulo: DIFEL/EDUSP, 1974. 210p.

**BLOCOS** carnavalescos movimentam somas fabulosas. **Bahia Hoje**, Salvador, 11 fev. 1996. Caderno 1, p.3.

**BURKE**, Peter. E o Mundo Fica de Ponta-Cabeça. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 mar. 1996. Caderno Mais!, p. 11.

**CASCUDO**, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962. 2v.

**COHN**, Gabriel. Alfinetes & Barbárie. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 nov. 1995. Caderno Mais!, p. 7.

**COSTA**, Luiz Afonso. **1994: O Salto de Qualidade do Carnaval de Salvador**. Salvador, fev.1995, 48f. Estudo de caso apresentado ao Top de Marketing/95. Emtursa/PMS, 1995. mimeog.

**DANTAS**, Marcelo. **Olodum: de Bloco Afro a Holding Cultural**. Salvador: Olodum, 1994. 130p.

**DAVIDOW**, W. H. e **MALONE**, M. S. **A Corporação Virtual**. São Paulo: Pioneira, 1993. 271p.

**ECO**, Umberto et al. **CARNAVAL ! México: Fondo de Cultura Económica**, 1989. 200p.

**EXCLUSIVA**. Super-Edição Especial de Carnaval. Salvador: [s.n.], ano VII, n.2, 1995a. 102p.

**EXCLUSIVA**. Carnavais Fora de Época. Salvador: [s.n.], ano VII, n.4, jul-out. 1995b. 100p.

**FÉLIX**, Anísio e **NERY**, Moacir. **Bahia, Carnaval**. Salvador: [s.n.],1994. 293p.

**FÉLIX**, Anísio. **Filhos de Gandhi: A História de um Afoxé**. Salvador: [s.n.], [ca.1988]. Não paginado.

**FISCHER**, Tânia e **CARVALHO**, Juvenilda. Poder Local, Redes Sociais e Gestão Pública em Salvador-Bahia. In: **FISCHER**, Tânia (org.). **Poder Local: Governo e Cidadania**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1993. p.151-163.

**FRANCO**, Ângela. Dimensões da Crise Urbana: Uma Pauta para Salvador e sua Região Metropolitana. **Bahia Análise e Dados**. Retrospectiva 1993 e Perspectivas. Salvador: Centro de Estatísticas e Informações, Secretaria de Planejamento Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia. v.3, n.3, p.70-75, dez.1993.

**FREEMAN**, C. **The Economics of Industrial Innovation**. London: Frances Printed Limited, 1982.

**FREEMAN**, C. Network of Innovators: A Synthesis of Research Issues. **Research Policy**, North-Holland, n.20, p.499-514, 1991.

**FREIRE**, Patrícia A. O. et al. **Diagnóstico Empresarial: Desvendando uma Organização ("Eu Quero é Botar Meu Bloco na Rua")**. Salvador, 1994. 47p. Monografia (Curso de Comunicação Social) - FACS, 1994. mimeo.

**FRY**, Peter et al.. Negros e Brancos no Carnaval da Velha República. In: **REIS**, João José (org.). **Escravidão e Invenção da Liberdade** -

**Estudos Sobre o Negro no Brasil.** São Paulo: Brasiliense / CNPq, 1988. P.232-263.

**GIL**, Gilberto. Tradição / Inovação. **Tribuna da Bahia**, Salvador, 21 fev. 1996, Caderno 1, p.3.

**GODI**, Antonio J. V. dos Santos. De Índio a Negro, ou o Reverso. **Caderno CRH**. Cantos e Toques - Etnografias do Espaço Negro na Bahia. Salvador: Centro de Recursos Humanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. p.51-70. 1991. Suplemento.

**GÓES**, Fred de. **O País do Carnaval Elétrico**. Salvador: Currupio, 1982. 122p.

**GOLDWASSER**, Maria Júlia. **O Palácio do Samba: Estudo Antropológico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975. 206p.

**GUERREIRO**, Goli. História do Carnaval da Bahia. O Mito da Democracia Racial. **Bahia Análise e Dados**. O Negro. Salvador: Centro de Estatísticas e Informações, Secretaria de Planejamento Ciência e Tecnologia do Estado da Bahia. v.3, n.4, p.100 -105, mar.1994.

**GUIMARÃES**, A. Zaluar. O Clóvis ou a Criatividade Popular num Carnaval Massificado. **Cadernos CERU**, São Paulo, n.11, 1ª série, set.1978.

**HEERS**, Jacques. **Festas de Loucos e Carnavais**. Tradução por Carlos Porto a partir da edição francesa publicada por Fayard, Paris, revisão

por Luís Milheiro. Lisboa: Dom Quixote, 1987. 232p. Tradução de: Fêtes des fous et Carnavals.

**LODY**, Raul. Com o Carnaval no Sangue - Sobre Vivências e Contribuições à Memória das Tradições Carnavalescas Afro-Brasileiras. O Afoxé Filhos de Gandhi. **Comunicado Aberto**. Rio de Janeiro: [s.n.], n.5, p.1-7, fev.1993.

**LOIOLA**, Elizabete e **MIGUEZ**, Paulo. Lúdicos Mistérios da Economia do Carnaval Baiano: Trama de Redes e Inovações. **Revista Brasileira de Administração Contemporânea**. Anais do 19º ENANPAD, set.1995, v.1 n.1.

**LOIOLA**, Elizabete e **MOURA**, Suzana. **Análise de Rede(s): Uma Contribuição aos Estudos Organizacionais**. Salvador: Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 1994. 16f.

**MATOS**, Gregório de. **Poemas Escolhidos**. São Paulo: Cultrix, [ca.1993]. 333p.

**MATTA**, Roberto da. **Ensaio de Sociologia Interpretativa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 147p.

**MATTA**, Roberto da. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990. 287p.

**MATTA**, Roberto da. **O Que Faz o Brasil, Brasil ?**, 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1991a. 126p.

**MATTA**, Roberto da. **A Casa e a Rua. Espaço, Cidadania, Mulher e Rua no Brasil** . 4 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991b. 177p.

**MATTOSO Jr.**, Amarílio Silva. **O Carnaval da Bahia**. Salvador, 1996. Não paginado. Monografia (Curso de Capacitação Profissional Avançada) - Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, 1996. mimeo.

**MENEZES**, Rogério. **Um Povo a Mais de Mil: Os Frenéticos Carnavais de Baianos e Caetanos**. São Paulo: Scritta, 1994. 192p.

**MORAES FILHO**, Melo. **Festas e Tradições**. Rio de Janeiro: Fanchon e Cia. Livreiros Editores, 1924.

**MORAES FILHO**, Melo. **Antologia do Carnaval**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945.

**MORALES**, Anamaria. O Afoxé Filhos de Gandhi Pedem Paz. In: **REIS**, João José (org.). **Escravidão e Invenção da Liberdade - Estudos Sobre o Negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense / CNPq, 1988. p.264-274.

**MORALES**, Anamaria. Blocos Negros em Salvador: Reelaboração Cultural e Símbolos de Baianidade. **Caderno CRH**. Cantos e Toques - Etnografias do Espaço Negro na Bahia. Salvador: Centro de Recursos Humanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. p.72-92. 1991.

**MOURA**, Milton. Carnaval, Drama e Folia. **Cadernos do CEAS**, Salvador, n.145, p.3-8. mai-jun/1993. Entrevista concedida a Elza S. Kraychete. .

**NOBRE**, Maria Tereza Rôxo. Meandros da Participação: Formas de Compartilhar o Espaço Urbano (Ensaio Sobre o Carnaval Baiano). **Ciência e Cultura**, São Paulo, SBPC, ano 30, n.5, 1978.

**ORTIZ**, Renato. Reflexões sobre o Carnaval. **Ciência e Cultura**, São Paulo, SBPC, ano 28, n.12, 1976.

**PIERSON**, Donald. **Branços e Pretos na Bahia**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. 429p. (Brasiliiana, v. 241).

**PLANO Estratégico do Carnaval 95**. Salvador, Núcleo Técnico - Casa do Carnaval / EMTURSA, abr. 1994. 25f. mimeo.

**QUEIROZ**, Maria Isaura Pereira de. Da Definição de Carnaval. **Cadernos CERU**, São Paulo, n.11, 1ª série, set.1978.

**QUEIROZ**, Maria Isaura Pereira de. Evolução do Carnaval Latino-Americano. **Ciência e Cultura**, São Paulo, SBPC, v.32, n.11, p.1477-1486, 1980.

**QUEIROZ**, Maria Isaura Pereira de. Ainda uma Definição do Ser Brasileiro? **Cadernos CERU**, São Paulo, n.14, 1ª série, dez.1981.

**QUEIROZ**, Maria Isaura Pereira de. Escolas de Samba do Rio de Janeiro ou a Domesticação da Massa Urbana. **Ciência e Cultura**, São Paulo, SBPC, v.36, n.6, p.893-909, 1984.

**QUEIROZ**, Maria Isaura Pereira de. Carnaval Brasileiro: da origem européia ao símbolo nacional. **Ciência e Cultura**, São Paulo, SBPC, v.39, n.8, p.717-729, ago.1987.

**QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval Brasileiro. O Vivido e o Mito.** São Paulo: Brasiliense, 1992, 237p.

**QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. A Ordem Carnavalesca. Tempo Social, Revista de Sociologia da USP, São Paulo, FFCH-USP, v.6, n.1-2, p.27-45, jun.1995.**

**QUERINO, Manoel R. A Raça Africana e os Seus Costumes.** Salvador: Progresso, 1955. 174 p. (Coleção de Estudos Brasileiros, série Cruzeiro, vol.8).

**RANGEL, A. P. et al. Benchmarking no Carnaval (Mistura Fina de Chiclete com Banana).** Salvador, 1995. Monografia (Curso de Comunicação Social) - FACS, 1995. mimeo.

**RAMOS, Arthur. O Negro na Civilização Brasileira.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956. 246p.

**RIBEIRO, Bianca. Atrás do Trio Elétrico, Milhões de Reais. BIS - Revista do Econômico, Salvador, n. 492, ano XX, p.22-26, mai. 1995.**

**RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 476 p.

**RISÉRIO, Antônio. Carnaval Ijexá.** Salvador: Currupio, 1981. 156p.

**RISÉRIO**, Antônio. **Carnaval: As Cores da Mudança**. Conferência na Universidade da Flórida, 1993 (mimeo.).

**RODRIGUES**, Ana Maria. **Samba Negro, Espoliação Branca**. São Paulo: Hucitec, 1984.

**RODRIGUES**, Nina, **Os Africanos no Brasil**. 7 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1988.

**SANTANA**, Mercejane Wanderley. Pracetum, a Organização dos Timbaus. **Organizações & Sociedade**. Salvador: Escola de Administração da UFBA, v.1, n.1, jun.1994.

**SAINT-CLAIR**, Clóvis. Axé, milhões: Por trás dos trios elétricos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 jun. 1995. Revista de Domingo, p.32-38.

**SCHERER-WARREN**, Ilse. **Metodologia de Redes no Estudo das Ações Coletivas e Movimentos Sociais**. VI Colóquio Sobre Poder Local. Salvador: Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, dez-1994. 13 f.

**SCHWARTZ**, Gilson. Economia das Redes Afeta Política e Cultura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 5 dez. 1994.

**SCHWARTZ**, Gilson. Sociedade de Redes. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 nov. 1995. Caderno Mais!, p. 6.

**SEBE**, José Carlos. **Carnaval, Carnavais**. São Paulo: Ática, 1986. 96 p. (Série Princípios, 65).

- SIQUEIRA**, Maria de Lourdes. **Ancestralidade e Contemporaneidade das Organizações de Resistência Afro-Baianas**. VI Colóquio Sobre Poder Local. Salvador: Núcleo de Pós-Graduação em Administração da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia, dez-1994. 13 f. (Manuscrito)
- STORPER**, Michael. Territorialização numa Economia Global: Possibilidades de Desenvolvimento Tecnológico, Comercial e Regional em Economias Subdesenvolvidas. In: **LAVINAS**, Lena, **CARLEIAL**, Liana Maria da Frota e **NABUCO**, Maria Regina (orgs.). **Integração, Região e Regionalismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994. p. 13-26.
- SUAREZ**, Marcus Alban (coord.). **Salvador: Uma Alternativa Pós-Industrial - Cultura, Turismo, Alta Tecnologia**. Salvador: Mestrado em Administração Pública da Escola de Administração da Universidade Federal da Bahia / Departamento de Indústria e Comércio da Secretaria de Indústria, Comércio e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1990. 93p.
- VELOSO**, Caetano. **Alegria, Alegria**. 2 ed. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977. 218 p.
- VERGER**, Pierre. Procissões e Carnaval no Brasil. **Ensaio/Pesquisas**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, n.5, 2ª tiragem, 15 p. Out.1984.
- VERGER**, Pierre. **Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos Séculos XVII a XIX**. 3 ed. São Paulo: Corrupio, 1987. 718p.

**Von SIMSON**, Olga Rodrigues de Moraes. Transformações Culturais, Criatividade Popular e Comunicação de Massa: O Carnaval Brasileiro ao Longo do Tempo. **Cadernos CERU**, São Paulo, n.14, 1ª série, dez.1981a.

**Von SIMSON**, Olga Rodrigues de Moraes. Espaço Urbano e Folgado Carnavalesco no Brasil: Uma Visão ao Longo do Tempo. **Cadernos CERU**, São Paulo, n.15, 1ª série, ago.1981b.

**Von SIMSON**, Olga Rodrigues de Moraes. Os Poderes Públicos e a Imprensa na Transformação do Carnaval Paulistano do Século XIX. **Cadernos CERU**, São Paulo, n.1, 2ª série, 1985.

ANEXO

**Mapa dos Circuitos do Carnaval de 1996**

Fonte: Casa do Carnaval, jan./1996.