

Universidade Federal de Minas Gerais
Programa de Pós-graduação em Sociologia

Ana Flávia Martins Machado

O Carnaval vai passar...
Dinâmica social e transformações na folia de Salvador

Belo Horizonte
2016

Ana Flávia Martins Machado

**O Carnaval vai passar...
Dinâmica social e transformações na folia de Salvador**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientadora: Prof^a Dra^a Léa Freitas Perez

**Belo Horizonte
2016**

301
M149c
2016

Machado, Ana Flávia Martins

O Carnaval vai passar [manuscrito] : dinâmica social e transformações na folia de Salvador / Ana Flávia Martins Machado. - 2016.

278 f. : il.

Orientadora: Lea Freitas Perez.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1. Sociologia – Teses. 2. Festas populares - Teses. 3. Carnaval – Salvador (BA) - Teses. I. Perez, Léa Freitas. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



Programa de Pós Graduação em Sociologia
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais

ATA DA DEFESA DE TESE

ANA FLÁVIA MARTINS MACHADO

Aos 26 (vinte e seis) dias do mês de fevereiro 2016 (dois mil e dezesseis), reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa de Tese de Doutorado, intitulada: **"O Carnaval vai passar: Dinâmica social e transformações na folia de Salvador"**. A banca foi composta pelos professores doutores **Léa Freitas Perez** (Orientadora - DSO/UFMG), **Ana Marcela Ardila Pinto** (DSO/UFMG), **Corinne Davis Rodrigues** (DSO/UFMG), **Fátima Tavares** (UFBA) e **Amauri Carlos Ferreira** (PUC Minas).

Procedeu-se a arguição, finda a qual os membros da Banca Examinadora reuniram-se para deliberar, decidindo por unanimidade pela:

Aprovação (X)

Reprovação da Tese ()

Para constar foi lavrada a presente ata, datada e assinada pelos examinadores.

Belo Horizonte, 26 de fevereiro de 2016.


Profa. Dra. Léa Freitas Perez (Orientadora/DSO-UFMG)


Profa. Dra. Ana Marcela Ardila Pinto (DSO/UFMG)


Profa. Dra. Corinne Davis Rodrigues (DSO/UFMG)


Profa. Dra. Fátima Tavares (UFBA)


Prof. Dr. Amauri Carlos Ferreira (PUC Minas)

*Aos amores: pai, mãe, irmã,
meu bem e Momo.*

AGRADECIMENTOS

Ouvi de minha orientadora que o caminho da escritura é solitário. Aprendi que é mesmo... Mas o que nos faz prosseguir são aquelas pessoas que, ao longo dessa caminhada, estiveram em volta, com seu apoio (mesmo que não soubessem disso), carinho e amor. E mais do que tudo, acreditar (em acreditar). É hora de apresentar meus agradecimentos.

Inicialmente, à minha orientadora, Léa Perez, que nas aulas maravilhosas e durante a orientação buscou firmemente me levar à festa além da festa, me ensinando o caminho da experiência da escritura na escritura da experiência.

Aos amigos da coorte 2012 do Doutorado em Sociologia, pela convivência e aprendizado. Meu beijo especial para Luana Hordones (e para o Theo, a caminho), pela amizade que espero viver em muitos outros carnavais.

Aos professores da banca de qualificação, Corinne, Fátima e Amauri, pela disponibilidade e pela generosidade, com os conselhos e orientações que foram fundamentais para esta tese. Repito o agradecimento, e já o estendo também às Prof^{as}. Ana Marcela e Danielle, pela presença na banca de defesa.

À URBEL, instituição, pelas horas liberadas para o cumprimento dos créditos. À URBEL e aos amigos, especialmente da PRE, pela amizade, pela paciência e por ouvirem os intermináveis casos sobre o carnaval de Salvador. Aos amigos do Fórum Social, por sermos um, apesar de sermos vários... Ao meu chefe, Genedempsey Bicalho, pela confiança e incentivo constantes.

Aos amigos, entre os quais elejo Paty e Gardânia – a dupla fiel, solidária e amiga, nos meus melhores e piores momentos. Obrigada por sempre acreditarem em mim, talvez até mais do que eu mesma acreditasse...

Ao Pedro Perini, pela amizade e aconselhamento, e por me apresentar à Mel. À Mel, que encontrei quase na quarta-feira de cinzas dessa escritura, pelo carinho e profissionalismo.

À família: meus pais, pelo amor de sempre, e que souberam respeitar os tempos de festa e de tensão desta pesquisa, ali, em volta, sempre cuidando silenciosamente, especialmente naqueles dias em que era arriscado tentar falar alguma coisa. À minha irmã Alessandra, por ser ela, por ser presente e sempre disposta a apoiar, mesmo sem entender como eu podia levar tão a sério aquela festa... Agradeço também ao meu cunhado Baggio. Agora sim, vocês já podem me dar de presente aquele mapa com as outras cidades do mundo para eu visitar!

Ao Marcelo, companheiro de vida e de festa. Por tudo, mas, especialmente, pelos dias em que os pés doíam mais que o suportável e as forças físicas estavam no fim, mas ainda assim perguntava “O que mais você precisa ver hoje?”. Espero seguir com você ainda atrás de muitos trios elétricos...

Ao povo festeiro e hospitaleiro de Salvador, que me acolheu como em uma segunda casa, e me ensinou que a vida não é só festa – mas, se tem festa, vamos fazê-la de verdade! Aos foliões e cidadãos anônimos, com os quais cruzei pelos caminhos, e que deixaram aqui, nessa escritura, sua alegria e sua generosidade de sempre responder. Àquele cordeiro, de quem consertei a sandália, e àquele vendedor ambulante a quem, sob o sol escaldante e na confusão da festa, molhei os pés que queimavam no asfalto: obrigada por me ensinarem que o sorriso é a melhor forma de agradecer.

Agradeço ainda àquele programa de milhagem e àqueles promoções de passagens aéreas. Também agradeço aos relaxantes musculares, remédios para dor e curativos, fiéis companheiros dessa jornada.

Ao Paulo Roberto (Os Negões), Miguel Arcanjo (Malê Debalê), Alberto Pitta e Nelson Mendes (Cortejo Afro), pela receptividade e pelas generosas conversas. Ao Aroldo Macedo, pelas aulas sobre a folia e sobre amar a folia.

Por fim, aos mais diversos artistas, famosos ou não, que me inspiraram com seu espetáculo. Especialmente ao Ilê Aiyê, beleza negra, que mudou de forma indelével a minha visão de mim mesma (“porque aqui no Ilê, a preferência é ser chamada de negona”).

A festa é de todos vocês.

*A minha história de amor começou
Era carnaval, era Salvador.*

(Timbalada)

RESUMO

O carnaval de Salvador é conhecido pelas grandes dimensões da festa: milhares de pessoas participam, anualmente, de uma grande folia de rua, que se prolonga por oito dias. Na sua história, classes e grupos sociais sempre buscaram suas formas de comemorar os dias de Momo. Nos anos 1990, o carnaval de Salvador ganha o mundo, com a explosão da *axé music* e com o interesse despertado pela cultura negra, que, no carnaval, se mostra ao mundo. Esta tese busca recontar a história dessa festa, apresentando as formas de festejo que se configuraram na cidade. Propõe também uma descrição da festa atual, a partir da pluralidade de atores que se fazem presentes no espaço festivo, e ali constroem suas relações sociais. Busca, ainda, um diálogo com a bibliografia existente sobre o evento, para indicar a dinâmica social atual em torno da festa, identificando seus atores sociais, as relações e as visões de si que constroem durante a interação que a festa promove.

Palavras chaves: Festa, Carnaval, Salvador, atores sociais, dinâmica social, transformação.

ABSTRACT

The carnival in Salvador is well known for being a big party: thousands of people participate annually in a wide revelry on the streets, which lasts for eight days. In its history, many different classes and social groups have always sought ways to celebrate Momo's day. In the 1990s, the Carnival of Salvador conquers the world, with the explosion of *axé music* and the attractiveness of the black culture, which is presented to the world by the carnival. This thesis aims to tell (from a different point of view) the history of this party, introducing the forms of celebration that have been created in the city. It also proposes a description of the current party, from the plurality of actors who are present in the party space, where they build their social relations. It yet tries a dialogue with the bibliography about this event, for showing the social dynamics of the party: from understanding the actual party, identifying their social actors, relations and their own views of other building during the interaction that the party promotes.

Key words: Party, Carnival, Salvador, Social Actors, Social dynamics, transformation

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Aquarela de Augustus Earle (1822), entrudo das elites	25
Imagem 02: Ilustração de Jean Baptiste Debret (1834), o entrudo nas ruas	25
Imagem 03: Carro alegórico Fantoches da Euterpe, 1937	27
Imagem 04: Desfile de batucadas, 1952	32
Imagem 05: Escola de Samba Imagem Juventude do Garcia, década de 1970	35
Imagem 06: Dodô e Osmar, os inventores do trio	40
Imagem 07: Osmar e a Fobica	41
Imagem 08: Caetanave, lançada por Orlando Campos no carnaval de 1972	46
Imagem 09: Trio elétrico Saborosa, 1976	47
Imagem 10: Filhos de Gandhy nos seus primeiros desfiles	52
Imagem 11: Bloco Internacionais, carnaval de 1974	55
Imagem 12: Distribuição dos blocos afro nos bairros de Salvador	57
Imagem 13: Saída do Ilê Aiyê, carnaval de 1996	60
Imagem 14: Capa do disco <i>Reflexu's da Mãe África</i> , Banda Reflexu's, 1986	67
Imagem 15: Bloco Camaleão, 1991	70
Imagem 16: Processo de alteração da fantasia dos blocos	74
Imagem 17: Figura com localização dos circuitos oficiais do carnaval de Salvador	92
Imagem 18: Bandas de sopro no circuito Sérgio Bezerra	97
Imagem 19: Foliões do Circuito Sérgio Bezerra usando máscaras	101
Imagem 20: Blocos de amigos desfilam no Sérgio Bezerra	102
Imagem 21: Bloco dos Carroça Vazia	103
Imagem 22: Saída do Bloco Nu Outro	109
Imagem 23: Foliã idosa acompanha desfile de Moraes	113

Imagem 24: Irmãos Macedo com trio elétrico que transporta a Fobica original	116
Imagem 25: Trio elétrico de Carlinhos Brown, desfile do Camarote Andante	117
Imagem 26: Trio elétrico do Bloco Os Mascarados	120
Imagem 27: Foliões do bloco Os Mascarados	121
Imagem 28: Foliões nas varandas no Circuito Dodô	126
Imagem 29: Camarotes luxuosos no Circuito Dodô	127
Imagem 30: População assiste aos desfiles no “Camarote da Pobreza”	129
Imagem 31: Desfile do Bloco Amor e Paixão	132
Imagem 32: Destaque para fantasias e adereços no desfile do Ilê Aiyê	134
Imagem 33: Bateria do Cortejo Afro se prepara para desfile no Circuito Osmar	135
Imagem 34: Ala de dança do Bloco os Negões se apresenta no Circuito Osmar	136
Imagem 35: Desfile do Filhos de Gandhi no circuito Osmar em 2015	137
Imagem 36: Afoxé Filhos de Olorum desfila no Circuito Osmar	137
Imagem 37: Ala de índios do Bloco Apaxes do Tororó	138
Imagem 38: Fantasia suntuosa do Bloco Apaxes do Tororó	139
Imagem 39: Desfile do Mudança do Garcia	143
Imagem 40: Desfile do Mudança do Garcia no Campo Grande	148
Imagem 41: Artistas, políticos e membros do bloco aguardam a saída do Ilê	150
Imagem 42: Ritual na saída do Ilê Aiyê, no Curuzu	151
Imagem 43: Percursionistas do Ilê Aiyê na Ladeira do Curuzu	152
Imagem 44: Ilê Aiyê desfila nas ruas do Curuzu, carnaval 2015	153
Imagem 45: Circuito Batatinha, entrada do Pelourinho	154
Imagem 46: Companhia de Dança Patuá da Bahia se apresenta no Circuito Batatinha	155
Imagem 47: Decoração do Carnaval do Pelourinho, Largo do Cruzeiro	157
Imagem 48: Decoração do Pelourinho, Carnaval 2015	157

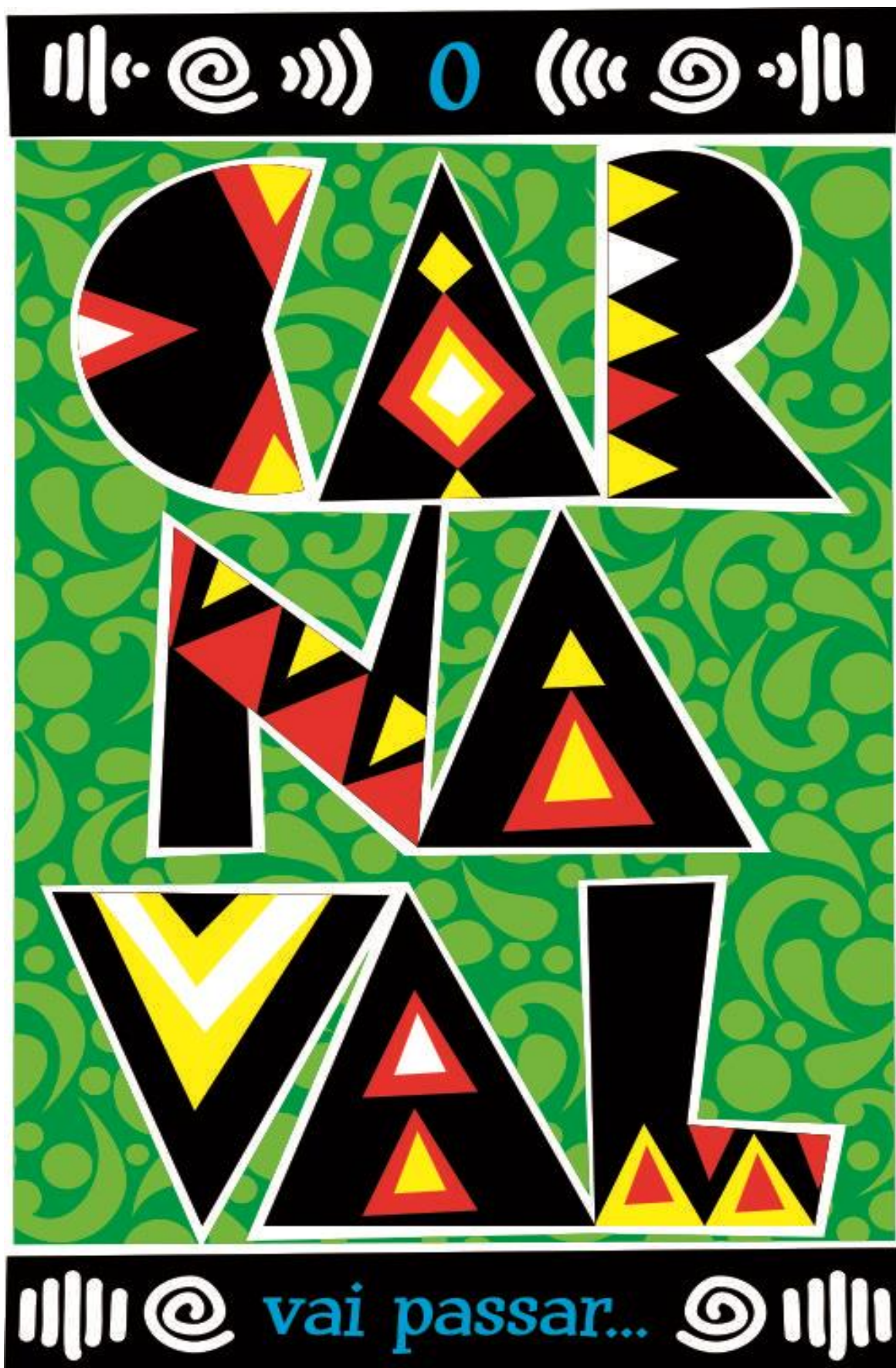
Imagem 49: Programação do Carnaval de Bairros	162
Imagem 50: Carnaval de Bairros, Bairro Boca do Rio	163
Imagem 51: Músicos dos blocos afro Okambi e Bankoma no Afródromo	165
Imagem 52: Alas de balé dos blocos afro participam do Afródromo	165
Imagem 53: Trio elétrico aguarda para desfilar no Furdunço	169
Imagem 54: Orquestra Fred Dantas no Furdunço, no Campo Grande	170
Imagem 55: Grupo Besouro Voador no Furdunço, no Campo Grande	170
Imagem 56: Cia. de Folgedos se apresenta no Furdunço	171
Imagem 57: Palhaços do Rio Vermelho se apresentam no Furdunço	172
Imagem 58: Zárabe se apresenta no Furdunço	173
Imagem 59: Coreto Elétrico se apresenta no Furdunço	174
Imagem 60: Bloco Muzenza no desfile do Furdunço	176
Imagem 61: Pranchão Alavontê se apresenta no desfile do Furdunço	177
Imagem 62: Paraoano sai Milhó desfila no Furdunço, Campo Grande	178
Imagem 63: Carlinhos Brown comanda o Arrastão do chão	181
Imagem 64: Trabalhadores assistem ao Arrastão do camarote	182
Imagem 65: Foliões seguem o Arrastão da quarta-feira de cinzas	183
Imagem 66: Trabalhadores da limpeza, após o Arrastão	184
Imagem 67: Homens da polícia militar chegam ao camarote oficial após o Arrastão	185
Imagem 68: Convocação do COMCAR para assembleias dos blocos	241
Imagem 69: Rede de atores sociais	243

LISTA DE TABELAS

Tabela 01: Número de entidades que desfilam no Circuito Dodô 2012 a 2014	108
Tabela 02: Matriz de pontuação de entidades - Programa Carnaval Ouro Negro	222

SUMÁRIO

Apresentação	-	01
Parte I – No corredor da história	-	21
Parte II – A festa vai começar	-	86
Parte III – Atrás do trio elétrico só não vai...	-	187
Últimas considerações	-	261
Referências bibliográficas	-	268



Arte desenvolvida por Paulo Andrade.

APRESENTAÇÃO

É dia 12 de fevereiro de 2010. Na maioria das cidades brasileiras, é véspera do início dos festejos carnavalescos. Em Salvador, já é o terceiro dia de folia. Estamos no largo do Farol da Barra, tradicional ponto turístico da cidade, entre os mais visitados por aqueles que vêm curtir a cidade, especialmente na época de sua festa mais importante. Ao entardecer, momento de quase pôr do sol, a visão do Farol da Barra é naturalmente inesquecível.

Estamos atrás de um trio elétrico, aguardando a saída do nosso bloco carnavalesco, aquele no qual iríamos desfilar. Vestíamos nossos abadás, aquela camiseta colorida que indica o bloco, no meio de uma multidão de outros de várias cores. Em volta, várias pessoas fantasiadas, com máscaras ou vestimentas e indumentárias africanas. Outras tantas fantasias se misturavam, entre muitos ambulantes e suas caixas de isopor lotadas de bebidas, ou com mastros repletos de adereços carnavalescos, que iam enfeitando as cabeças e os pescoços dos muitos foliões. Complementavam a cena os cordeiros, com a missão de limitar o espaço de desfile dos blocos.

Ao longo da Avenida Oceânica, continuação da famosa Avenida Sete, muitas estruturas gigantescas servindo de camarotes, repletas de luzes e de enfeites. Enquanto observava a cena, os alto-falantes do trio elétrico anunciam que se aproxima o momento do início do desfile. Chamam os cordeiros para organizarem o bloco, e eles começam, então, a levantar as cordas em volta do trio, cercando quem estava uniformizado com os abadás específicos daquele bloco. As pessoas sem aquela camisa são gentilmente convidadas a se retirar da área interna à corda. No meio dessa organização, começa a música vinda do trio elétrico. Uma das estrelas da axé music, do alto do trio, começa a cantar uma música que conta parte do que se segue: “já pintou verão, calor no coração, a festa vai começar...”. E é a festa que toma mesmo conta de todos em volta, dentro ou fora dos limites da corda, vestidos ou não com o abadá. Aquela multidão disforme, colorida, tão variada parece formar um grupo só: a alegria se espalha pelos corpos que dançam ao som da música.

Na alegria que envolve a todos, não parece fazer diferença estar de qualquer lado da corda; todos dançam, os rostos demonstram alegria, felicidade, exaltação. Os ambulantes também dançam, carregando suas caixas pesadas. Próxima a mim, uma senhora, que lembra minha mãe, levanta os braços e canta alegremente; do outro lado, um homem carrega um adereço em forma de tridente e usa peruca rosa, se movimentando no mesmo fervor. A sensação é de que somos todos antigos conhecidos, envoltos na mesma magia desde sempre.

Ao descrever este momento, vem um pensamento de inspiração durkheimiana: se o sagrado é contagioso, a festa não é menos que isso.

O registro de minhas notas de campo acima transcrito relata o início de meu caminho no tema, que hoje apresento nesta tese do Doutorado em Sociologia. Nesta introdução pela via da memória, registro meu encantamento com a folia de Momo em Salvador, inicialmente despertado pelas grandes dimensões da festa, sua mistura de ritmos e de tambores e, principalmente, pelo envolvimento dos participantes, provenientes das mais diversas partes, com o vigor de um “corpo coeso” que se fazia visível na festa¹.

Tratava-se até ali de um interesse a partir do viver e ver a festa, misturando-me ao povo nas ruas atrás dos trios elétricos, ou confortavelmente instalada em um camarote, entre as várias estruturas luxuosas que se espalham pela Avenida Oceânica, no Bairro da Barra, nos longos dias da folia soteropolitana. Confesso que, naquele primeiro ano, guiada pelo que aparece na mídia, participei de apenas uma das facetas do evento: os grandes desfiles de blocos, sempre conduzidos por um artista baiano de projeção nacional.

Até ali, o que me ocorria era compreender o envolvimento do baiano naquele evento, conhecido e referenciado como o maior carnaval do país, e com efeitos visíveis em toda a cultura baiana, em uma relação de causa e efeito: Salvador vive os efeitos do carnaval o ano todo – no comércio voltado para *souvenirs* que fazem referência ao carnaval; no modelo de festa que se espalha pelo país ao longo de todo o ano com as micaretas; na curiosidade e no interesse que a cultura africana desperta; nos ensaios carnavalescos que se iniciam geralmente em novembro e vão até alguns dias depois do carnaval, tudo com franca referência aos festejos carnavalescos. Na verdade, é como se Salvador vivesse o carnaval – e seus dividendos – o ano todo. Por isso, uma possível relação de causa e efeito me interessava neste primeiro olhar: o carnaval grandioso torna a cultura atrativa e tão difundida, ou é como resultado dessa cultura que ele sobrevive (e permite que a cidade sobreviva) o ano todo?

Deste cenário inicial, vivido na festa, aprofundi nesse caminho começando minhas pesquisas sobre a festa. Outros carnavais vieram, e iniciei uma série de leituras interessadas, a princípio de acadêmicos das mais diversas áreas que já se debruçaram sobre o tema². Esse aprofundamento me levou a uma primeira *serendipity*, de muitas que o caminho do texto indicará: aquele corpo coeso que tanto me impressionara no primeiro contato com a festa se abre, no meu olhar em campo, em um grande multiverso, repleto de hi[e]stórias, de

¹ Pela via da memória: a inspiração do uso da expressão vem da tradição do colégio de sociologia, em especial de Michel Leiris (2003), que traça seus caminhos sociológicos com amplo uso deste recurso e da expressão.

² Uso expressão de minha orientadora, Léa Perez, que preconiza que toda leitura é uma leitura interessada, uma vez que já a fazemos com o objeto em mente.

atores sociais e de visões sobre si e sobre a folia, que nem sempre são marcadas pela harmonia e pela coesão³.

A festa é, especialmente, paradoxal: a congregação do sentimento de alegria compartilhado pelos participantes confronta com a diversidade de atores sociais que ali participam, suas hi[e]stórias, suas visões e suas expectativas com relação a folia. Esse espaço de vivências, diálogos e de diversidade social está intimamente ligado à hi[e]stória do carnaval de Salvador, que faz seu trajeto desde a festa popular a um grande carnaval de mercado, encrustado na história política e econômica daquela cidade.

Caberá, então, a esta pesquisa “fazer corpo na duração” dessa folia, apresentando uma incursão hi[e]stórica no carnaval de Salvador para mostrar sua trajetória até seu desenho atual, fornecendo o pano de fundo daquilo que se pretende alcançar com a escritura: descrever a dinâmica social em torno do evento, apresentando seus atores, suas visões sobre a festa e como se relacionam para fazer um dos maiores eventos culturais do mundo⁴. A tese se situa na amarração entre três elementos: a hi[e]stória da festa, que leva a conformação atual do evento; uma etnografia da festa que possa dar conta de apresentar suas principais características; e a dinâmica social envolvida em sua constituição.

³ Justifico alguns tropos ou formas de grafia que são aqui introduzidas. Quanto a *serendipity*, trata-se da abordagem de Otávio Velho, que menciona "a importância [...] da imprevisibilidade,[...] acentuando a centralidade dos indícios sensoriais e das conexões estabelecidas entre elementos aparentemente díspares e distantes entre si, tudo isso demandando paciência, sensibilidade e tempo; tempo, até, de desaprender teorias e pensamentos automatizados, inclusive os que veem revestidos de autoridade" (2006, p.11). A expressão multiverso é usada aqui na forma apresentada por Léa Perez, que descreve: "uso multiverso aqui no senso que lhe é atribuído pela física quântica, relativamente ao movimento de um sistema, que tendo num certo instante duas alternativas de percurso seguirá simultaneamente as duas. Cada uma compo um mundo diferente e irreduzível um ao outro" (2011, p. 30). Para esclarecer a grafia de hi[e]stória, bem como o uso do termo *double bind*, recorro novamente a Perez, que esclarece: "o termo história é grafado propositalmente hi[e]stória para ressaltar o *double bind* que o tropo comporta e solicita como fato e artefato histórico, como evento e acontecimento socioantropológico, como real factual e construção imaginária e/ou discursiva. *Double bind* [duplo vínculo], proposto por Gregory Batenson em 1956, refere-se à existência de injunções paradoxais [aporéticas], dupla postulação. Uso aqui na sua acepção derridiana, que remete ao senso mesmo da diferença e da indeterminação no que tange à solução e ao fechamento de uma questão de pensamento. Em uma só palavra: indecidibilidade" (idem, p. 23).

⁴ Faço uso aqui de expressão cunhada por Léa Perez, que esclarece: "fazer corpo na duração pode se tomar como uma espécie de fórmula de compreensão das procissões, no geral, e em Portugal no particular. Duração porque remetem a uma hi[e]stória longa de séculos e séculos. Fazer corpo porque operar ligações é seu intento e feito fundamental. A expressão em francês – *faire corps* – indica, devido à homofonia entre *corps* (corpo) e *coeur* (coração), um potente *double bind* entre corpo e sentimento, agentes fundamentais em se tratando de festa" (2010, p.9). Mesmo tratando-se de outro tipo de festa, visto que a autora se refere a uma procissão religiosa, a analogia é válida tanto pelo desenho do carnaval de Salvador – já que a festa se organiza em desfiles que seguem nos trajetos principais, desenho similar a uma procissão, e também, especialmente, por toda a carga afetiva que a expressão carrega, absolutamente adequada a este trabalho, como apresentado nesta introdução.

Antes de aprofundar no objeto escolhido, cumpre-me situar essa escritura no âmbito das ciências sociais. Os estudos sobre os eventos festivos têm relevância indubitável nesse campo, enquanto momento privilegiado de coesão social. Passando pelo clássico da sociologia, Émile Durkheim, a festa é o momento delimitado no tempo em que os indivíduos se reúnem, se aproximam, sendo um tempo culminante da vida social e de efervescência coletiva, que se antagoniza e contrasta com o ritmo trivial da vida cotidiana. São momentos em que a efervescência predomina e as pessoas estão “fora das condições ordinárias da vida, e têm tanta consciência disso, que experimentam uma necessidade de colocar-se acima e fora da moral ordinária” (1996, p. 222). Para Durkheim, tal paroxismo na vida cotidiana tem por objetivo revitalizar os princípios morais que regem a sociedade, reforçando a coesão, pois essa interrupção do tempo normal projeta ideias e concepções que sustentam a sociedade em seus tempos tradicionais, enquanto tempo em que são revitalizadas as crenças comuns desses grupos, mantendo a vitalidade dessas crenças.

Em Roger Callois, o primeiro a estabelecer uma teoria da festa, reforçam-se as posições durkheimianas, ao dizer da festa como um momento de paroxismo da vida social, onde as regras são suspensas e instaura-se um novo tempo:

Compreende-se que a festa, representando tal paroxismo da vida e rompendo de modo tão violento com as pequenas preocupações da existência cotidiana, surja ao indivíduo como um outro mundo, onde ele se sente amparado e transformado por forças que o ultrapassam. A sua atividade diária, colheita, caça, pesca ou criação de gado, limita-se a preencher o seu tempo e a prover às suas necessidades imediatas. É certo que ele lhe dedica atenção, paciência, habilidade mas, mais profundamente, vive na recordação de uma festa e na expectativa de uma outra, pois a festa figura para ele, para a sua memória e para seu desejo, o tempo das emoções intensas e da metamorfose do seu ser (1998, p. 97).

Esse tempo de interrupção, o tempo da licença criadora, tem seu papel primordial, segundo Callois, na recuperação da sociedade do desgaste provocado pela vivência das regras cotidianas: ou seja, é tempo de regeneração, cumprindo, portanto, papel vital na sociedade que vive a festa, pois, conforme Perez, trata-se de “um paroxismo a serviço da regeneração social” (2012, p. 24).

Nos dois autores, Durkheim e Callois, a exaltação vem da proximidade entre os homens, e esse é o tempo dos excessos, o que só amplia a efervescência: bebidas, comidas,

dança, frenesi dos corpos, gritos e até mesmo a violência marcam esse tempo de exaltação social.

Cabe indicar que, para ambos, as festas se dão no âmbito do sagrado: são relatados os momentos de culto e de rituais, onde a vida normal e cotidiana é interrompida objetivando a separação do sagrado, que não pode ser contaminado com as atividades rotineiras que se situam no campo do profano – sagrado que deve ser mantido à parte, para que se mantenha a ordem do mundo, e suas forças permaneçam sob controle.

Duvignaud vai além dessa ideia, ao estabelecer a festa também como transgressora, mas de tal forma que pode provocar o rompimento com a ordem, com a regulamentação existente. Relendo tal autor a partir de Perez, a festa é “o encontro dos homens fora de suas condições e do papel que desempenham em uma coletividade organizada” (2012, p. 38). Nesta leitura, a festa é algo além e externo à sociedade de regras convencionais, e a licença criativa do período serviria para que o homem se experimentasse além de todas as regras de convivência da sociedade em que vive, quando em tal fusão com seus pares, pode sair das regras, pois a “fusão das consciências e das afetividades substituem todo código e estrutura” (Duvignaud, 1977, citado por Perez, 2012, p.35)⁵.

Seja em função da regeneração da sociedade ou para rompê-la, a festa é um momento de fazer-se sociedade, que se dá de forma intensa, agonística, configurando-se como um momento ímpar da convivência social. Tratando dessa convivência social máxima, vale recorrer a Simmel (1983) e seu conceito de formas de sociação, que trata a sociedade como interação, num movimento dinâmico, em que o fazer-se sociedade é o momento do estar junto, e faz-se sociedade pelas formas por meio das quais os indivíduos interagem.

Em todos os autores aqui citados como referencial teórico, o momento que a festa proporciona é incontestável enquanto momento privilegiado da vida em sociedade, do fazer-se sociedade, bem como seu potencial de regenerar a ordem, ou romper com ela, o que por si só justificaria um estudo sobre uma festa que tanto influencia a vida da cidade de Salvador, como adiante apontaremos.

Quanto ao olhar que pretendo sobre essa festa, cabe outra questão de cunho teórico que se refere à distinção apresentada por Perez (2012) entre a festa-fato e a festa-questão. As abordagens antropológicas mais tradicionais, e que são maioria, limitam-se a descrições de festas e de rituais em seu determinado momento, naquele paroxismo da vida social a que já me referi: essas abordagens se situam no campo da festa-fato, enquanto

⁵ A obra citada por Perez é Duvignaud, Jean. *Le dondurien: essai d'anthologie de la fête*. Paris: Stock, 1977.

consideram aquele momento sem outras implicações para vida social na qual se inserem. Neste trabalho, defendo que a narração etnográfica daquele momento festivo não dá conta de toda a importância da festa e suas consequências no campo da vivência cotidiana entre os grupos sociais envolvidos nos festejos, bem como da realidade hi[e]stórica e econômica da cidade de Salvador, que é influenciada pelo carnaval e influencia sua condução. Assim, entendo aquela festa como uma forma de socialização, que produz seus efeitos nessas realidades, mas que constitui, por si só, um campo de estabelecimento de relações sociais que tem por objetivo a si mesmo, ou seja, a festa. E, ao fazê-lo, a forma como grupos sociais interagem é impactada – e impacta – a festa, além daqueles sete dias do mês de fevereiro ou março, sendo, portanto, a abordagem mais adequada àquela da festa-questão.

Entrando agora na explicitação do objeto, interessa-me, portanto, um aprofundamento na festa do carnaval de Salvador, não só para descrevê-la, mas para identificar seus atores sociais, como se posicionam no evento e como se relacionam, na produção do tempo festivo.

Para reforçar essa ideia, realizarei uma descrição do contexto hi[e]stórico geral, de seu conteúdo e seu formato, passando pelas transformações que a festa viveu, principalmente nos últimos 60 anos.

O carnaval de Salvador está intrinsecamente ligado às características hi[e]stóricas e culturais da cidade. Trata-se de uma das maiores festas carnavalescas do país, em uma cidade que possui elementos culturais e sociológicos instigantes, desde a formação de sua população, até sua forte ebulição cultural, marcada pela estreita relação com a cultura africana⁶. Além disso, tal festa se destaca, ao longo dos anos, como uma das festas populares de maior movimentação de turistas e, conseqüentemente, de recursos econômicos para a cidade de Salvador e para o estado da Bahia.

Além da variedade de aspectos sociais e culturais envolvidos, há os diversos atores sociais que fazem parte da festa, cada qual em seus espaços, com suas expressões culturais, e que ali estão conforme suas possibilidades de alcance. Entre eles, o poder público, os artistas e produtores artísticos baianos, os empresários locais, os turistas de várias regiões do país e do exterior que, em massa, ocupam a cidade nessa época e, especialmente, os

⁶ Entende-se que as implicações sociais da relação com a cultura afrodescendente transcendem a realização da festa do carnaval soteropolitano, sendo, inclusive, elementar na formação da cultura baiana; mas, no caminho proposto para este trabalho, compreendo o momento carnavalesco como privilegiado para identificação e visualização de como essa cultura se insere na dinâmica social em Salvador.

soteropolitanos, que ocupam vários e diferenciados lugares na organização e vivência da folia. Essa diversidade de atores sociais é sinalizada por Armando Alexandre Castro, ao indicar a “necessidade de compreensão da heterogeneidade das dinâmicas, atores e sonoridades presentes nesta folia momesca” (2009, p. 04).

As características que marcam o ambiente cultural baiano se desenham desde sua composição populacional, oriunda do processo de chegada dos portugueses ao Brasil e da proporção de negros escravos das mais diversas proveniências, que transformaram a cidade de Salvador na “maior cidade negra fora da África” (Moura, 2002, p. 2)⁷. A cultura vai se construindo nas duas principais vertentes da população, dividida entre elite branca e negros escravos, de um lado, espelhando-se na cultura europeia, e, por outro lado, a de proveniência africana, que se manifesta na população negra por meio da música, da dança, da gastronomia, dos rituais religiosos e do visual trazido da África com as vestimentas, os penteados e os adereços. Essas duas vertentes também promovem, cada uma à sua maneira, seu jeito de brincar os dias de Momo.

A vanguarda da Bahia na cultura nacional tem grande projeção nos anos 1950 e 1960 com o movimento denominado contracultura, quando emergem inovações nos campos das artes, da música, do cinema (Guerreiro, 2005; Rubim, 2003). Esse é o ambiente de surgimento do Tropicalismo, do Cinema Novo, dos Novos Baianos e, especialmente para o interesse desta tese, da criação do trio elétrico em 1950, inventado por Dodô e Osmar. A novidade musical propiciou uma completa inovação rítmica que, sendo progressivamente aprimorada, chega ao final dos anos 1980 com uma junção dos batuques afro com o som mecanizado e amplificado dos trios, revolucionando definitivamente a forma de brincar o carnaval e o impacto desta festa na cidade, e muito além dos limites dela. Essa novidade ocorre juntamente a outra inovação a partir da década de 1970, com o surgimento dos blocos afro e afoxés, chamados também de blocos de matriz africana, em uma trajetória que se inicia com o Bloco Ilê Aiyê, que faz seu primeiro desfile no carnaval de 1975, seguido de perto por várias outras agremiações.

A conformação cultural do carnaval atual de Salvador vem de transformações e de consequências musicais e de estilo dessa cultura dos blocos afro, agregada à inovação do trio elétrico; juntas, elas levam a toda a reconstrução inventiva musical da Bahia. Entre fusões de

⁷ Conforme Milton Moura (2002), a população escrava vinda para o Brasil era composta de negros bantos, jejes e iorubás, que possuem troncos étnicos e práticas culturais distintas entre si. Assim, o ambiente de formação da população baiana juntava os negros de diversas procedências, portugueses, galegos, os índios aqui já residentes, além de sírios e libaneses, que começaram a chegar no início do século passado.

ritmo e recriações chega-se à *axé music*, êxito estrondoso de venda nos anos 1990, tanto do produto musical quanto da cidade de Salvador, a partir do seu sucesso e das novidades lançadas a cada carnaval⁸.

A movimentada cultura baiana, impulsionada pela crescente divulgação na mídia, é o que desperta o interesse de Antônio Rubim para a forma como se articulam as noções de convivência (onde a cultura local se produz na tradição e no convívio das pessoas) e de televisivência (onde a cultura se propaga nos meios de comunicação de massa):

Novamente aqui temos uma exigência de elaborar análises mais complexas, pois aparece como íntima a relação entre agências de produção das televisivências, como as mídias, e difusão de novas convivências, como se configuram os carnavais fora de época e de lugar, com seus dispositivos tecnológicos inventados na Bahia, como acontece com o “trio elétrico”. Em vez de uma oposição simples e binária, do tipo televisivência contra convivência, retida, por exemplo, na ideia de uma “multidão solitária”, ampliam-se as possibilidades de interação, ainda que não se desconheça a desigualdade das forças presentes no jogo. Assim, televisivências e convivências, para além de um mero confronto, também ele presente, podem engendrar outras possibilidades hibridizadas, tais como: televisivências difundindo e incentivando assimilações de modos de convivência (por exemplo, o carnaval baiano, essa gigantesca festa de convivência e comunhão) e convivências estimulando televisivências, porque ávidas de dados simbólicos assemelhados para serem compartilhados à distância, constituindo potenciais “comunidades imaginadas” à distância — como aconteceu quando a Rede Bandeirantes cobriu o carnaval baiano 2000 (2003, p. 114).

A partir desse cenário tem-se, na década de 1990, outro movimento que vai impactar consideravelmente a festa e suas relações sociais: a estratégia de se usar essas características na divulgação de um produto turístico atrativo em um mercado global. Cabe aqui ponderar que o carnaval, segundo vários autores que se debruçaram sobre o tema (Guerreiro, 2005; Vieira, 2005; Dias, 2007), tem uma peculiaridade especial, funcionando como vitrine dessa cultura, por sintetizar no tempo e no espaço todos esses elementos diferenciais da Bahia, e, inclusive, o resultado das misturas entre as diversas iniciativas culturais.

A grandiosidade do Carnaval de Salvador deve ser contextualizada nas estratégias de mercantilização do turismo e da cultura da cidade, o que é compreensível dentro da sua

⁸ Goli Guerreiro (2000) traça o histórico da evolução musical baiana, deixando visível o vínculo entre a música de inspiração africana, a base de percussão e o que se convencionou chamar *axé music* – que será adiante apresentada nesta tese.

hi[e]stória de desenvolvimento econômico. Nas últimas décadas, o turismo tem se configurado mundialmente como atividade em expansão de modo geral, com efeitos econômicos no Brasil e em vários países em desenvolvimento. Ações no âmbito do governo federal são desenvolvidas ao longo do ano pelo Ministério do Turismo, visando ao incremento de planejamento e de recursos nessa área. No Nordeste, por suas belezas naturais, a atividade foi priorizada, como vocação natural, dentro da reestruturação produtiva no país nos anos 1990 (Dias, 2007; Bomfim, 2009).

Desde a década de 1930 podem ser percebidas na Bahia iniciativas governamentais, variando entre os poderes municipal e estadual, voltadas para o desenvolvimento da atividade turística, sendo bem apresentadas por Goli Guerreiro (2005) e Lúcia Aquino de Queiroz (2001).

Além de medidas administrativas de ordenamento da festa, com incremento dos serviços de controle urbano, organização e limpeza do espaço, e melhoria dos equipamentos utilizados, a prefeitura cria instituições formais para dar suporte à estruturação da festa, e também abre caminho para o que se chama de mercantilização do carnaval, com a abertura para comercialização dos espaços e de profissionalização da administração da festa.

É importante perceber que essa estratégia se insere em uma modalidade de turismo em ascensão, o turismo cultural, pelo qual as pessoas identificam seus destinos a partir do interesse nas particularidades da cultura e das diferenças, sejam étnicas, religiosas ou culturais.

Estava, então, montado o cenário onde se expande todo um negócio econômico em torno do carnaval, que altera definitivamente as configurações dos festejos, os atores sociais e a forma destes se relacionarem no campo festivo (e fora dele).

Dado o cenário histórico e cultural da festa, cabe agora indicar sua configuração atual, que desperta o interesse sobre este objeto de pesquisa.

O Carnaval de Salvador se caracteriza como uma grande festa de rua. Durante sete dias, de quarta-feira a quarta-feira, a festa se espalha pela cidade, em desfiles de blocos carnavalescos. No tempo de realização desta pesquisa, a festa se distribuía em cinco trajetos oficiais, denominados circuitos (Dodô, Osmar, Batatinha, Sérgio Bezerra e Mãe Hilda), além de uma programação de eventos que se estendem a alguns bairros da cidade. Cada circuito possui uma especificidade hi[e]stórica, que acaba por modelar o tipo de atividades que recebe durante o carnaval. Neles desfilam cerca de 300 entidades e atrações.

As entidades que participam nesses desfiles são classificadas, na bibliografia consultada e pelas informações oficiais sobre a festa, em três tipos principais: blocos afro,

afoxés e blocos de trio. Formados inicialmente a partir de vínculos de pertencimento ou de reconhecimento de afinidades, os blocos são as instituições mais importantes tanto na estrutura da festa quanto no processo de transformação do carnaval da cidade em um grande evento de mercado, como será aqui demonstrado.

Uma questão interessante sobre os festejos é perceber como esses blocos foram surgindo em relação direta com a forma como os grupos sociais se configuravam territorialmente e economicamente enquanto classes sociais ou étnicas, com vínculos de pertencimento que precediam a criação da agremiação carnavalesca – seja por classe econômica (as classes médias nos blocos de trio), grupos étnicos e econômicos (como o caso dos blocos afro) ou grupos profissionais ou religiosos (como exemplificado com os afoxés), todos perpassados também pela vinculação territorial, enquanto moradores de determinadas áreas da cidade ou, no mínimo, separados entre áreas de periferia e bairros nobres.

Essa festa que tem no seu passado a ideia de grupos de afinidade e vínculos de pertencimento se reunindo para, juntos, participarem dos festejos momescos tem hoje números que indicam sua magnitude, enquanto disputa o título de maior carnaval de rua do mundo: estima-se que cerca de 700 mil turistas chegam à cidade para os dias de Momo, além da população local que participa dos festejos.

Diante dessa magnitude, interessava-me conhecê-la, descrevê-la e aprofundar-me na rede de relações sociais que perpassa o evento, bem como na dinâmica entre seus diversos atores para garantir o seu objetivo principal, que é a própria festa. Busquei aqui observar como cada um dos grupos sociais presentes na celebração manifesta seus interesses, como se relacionam, qual sua teoria nativa sobre os festejos.

Com esses objetivos, apresento aqui a estrutura da pesquisa realizada, fazendo este caminho nos passos já propostos: hi[e]stória, etnografia e as relações sociais, que correspondem à divisão nas três partes desta tese. Trago, portanto, informações sobre a metodologia do trabalho realizado em cada uma destas etapas.

Na Parte I, desenvolvo um resgate hi[e]stórico da festa. Trago as principais manifestações carnavalescas que foram desenvolvidas, ao longo dos anos, buscando identificar a que grupos sociais estavam vinculadas. Percorri esse caminho com informações do período que se inicia na constituição da cidade, chegando à festa que se consolida a partir dos anos 1990, quando sai do âmbito local e alcança projeção nacional, em um processo contínuo de inovação, crescimento e modernização que começa com o invento de Dodô e Osmar em 1950.

Apesar de este ser um marco importante, optei por trazer informações sobre toda a trajetória carnavalesca soteropolitana, não meramente do ponto de vista dos fatos hi[e]stóricos, tampouco seguindo o rigor de que todos os fatos deveriam obrigatoriamente ser narrados. Tratei de conjugar as leituras feitas com as informações sobre os grupos sociais presentes em cada uma das manifestações, estudando a festa como campo de relações, e não só como festa-fato.

Para essa empreitada, foi realizada ampla consulta bibliográfica ao material já produzido sobre o assunto. Identifiquei uma produção quantitativamente importante, porém fragmentada, já que diversos autores escolheram como seus objetos algum aspecto da festa e trataram-no dentro da concepção de festa-fato aqui apresentada.

Nesse processo, é interessante perceber como algumas obras se tornaram canônicas entre os autores, que, ao aprofundar-se em aspectos mais gerais, obrigatoriamente passam por sua citação. Exemplifico esta observação com o estudo de Godi (1991) sobre os blocos de índio; a narrativa de Vieira Filho (1997) sobre os festejos negros na passagem do século XVII ao século XVIII; a obra de Antônio Risério (1982) sobre o surgimento dos blocos afro nos anos de 1980; e a obra de Fred de Góes (1982) sobre o desenvolvimento do trio elétrico e suas consequências musicais para a festa.

Quanto àqueles textos que, mesmo mais recentemente, tratam de segmentos ou aspectos específicos da festa, como o caso da ampla bibliografia sobre os blocos afro, quando o fazem isoladamente, não contribuem para visualizá-los dentro do multiverso do qual são indissociáveis em uma festa com proporções de mercado e visibilidade (há sempre uma visão de si e uma forma de manifestar-se que se faz em distinção ao outro).

Na leitura interessada desses textos, busquei, além dos fatos hi[e]stóricos, compreender como os grupos sociais se organizaram em torno dos festejos, chegando à conclusão de que, nos tempos anteriores ao trio elétrico, o carnaval era nitidamente dividido entre classes sociais e étnicas. Concluo, ainda, que a cada tempo um modelo de festejo prevalecia como a forma principal de divertimento, o que está intimamente ligado a um reconhecimento da imprensa e das autoridades locais de que aquela seria a “melhor” forma de brincar, já condicionando à imagem que se pretendia da cidade, interna ou externamente.

Faço essa ponderação para esclarecer que na Parte I construí uma bricolagem com as diversas visões pontuais, de períodos ou aspectos separados, para construir um cenário mais amplo. Para isso, apoiei-me em algumas obras que traziam aspectos mais globais: Cadena (2014), Moura (2001) e Oliveira (1996).

Quanto a essas leituras, cabe apontar outra questão relevante. Observando o período de sua escritura, situam-se no tempo em que se observava a grande mudança que se impingiu sobre a festa no período de sua configuração como evento de mercado. Deixarei visível ao leitor que esse processo foi progressivo, caminhando em um contínuo crescente entre os anos 1950 e 2000. As obras mais completas sobre o tema são dos anos 1996 e 2000 (Oliveira e Moura, respectivamente), e foram realizadas em um cenário no qual os atores sociais ainda não haviam se acomodado no cenário que ainda se consolidava⁹.

Ao usar o a palavra acomodação é necessário uma ressalva. Suas definições são diversas, passando desde a ideia de conforto e comodidade, até a ideia de adaptação. Para esta escritura, essa definição paradoxal do termo encontra lugar ideal. As mudanças da festa levam os atores sociais a se acomodarem, adaptando-se ao cenário que se movimenta (por eles e em torno deles), buscando ali uma posição que lhes seja confortável, enquanto espaço para manifestar-se e fazer-se sociedade.

Faço essa introdução ao tropo pois tratarei, ao longo do texto, dos processos adaptativos de cada grupo social, sempre com essa ideia de paradoxo . Uso-o aqui para chamar a atenção para a bibliografia analisada que, por concentrar-se nesse período hi[e]stórico, estava interessada no processo de mudança, ou seja, no processo em si, e não nas alterações que ele promove depois de implantado. Seus autores assistiam à forma como as entidades carnavalescas e os atores sociais estreavam sua acomodação naquele evento. Não quero dizer que o carnaval não tenha sido sempre palco de mudanças, e o caminho percorrido na Parte I é exatamente o de demonstrar essa constante mudança e a constante reacomodação. No entanto, uma coisa é perceber a mudança; outra, é a festa funcionando à luz de outro modelo, sob os holofotes do mercado.

Pensando no processo de mudança que descreviam, especialmente os textos de Dias (2002), Moura (2001) e Oliveira (1996) traziam, diretamente ou indiretamente, receios e expectativas com relação à reconfiguração dos eventos, a partir dos dois atores sociais que se articularam na mudança: a cultura dos blocos afro e o modelo dos blocos de trio, que se abriam ao mercado ao mesmo tempo, cada um à sua maneira. Nesse cenário, os textos trazem, em geral, uma expectativa quanto à sobrevivência de um ou outro tipo carnavalesco, como se

⁹ Há uma obra recente, também de caráter mais abrangente: Cadena (2014). No entanto, por se tratar de um registro de cunho mais jornalístico (considerando a formação do autor), avalio que ela não traz elementos analíticos ou sociológicos suficientes para fundamentar as propostas desta tese, não se referindo, ainda, aos grupos ou atores sociais. A obra de Cadena, entretanto, configura-se como uma referência de grande valia para consulta hi[es]tórica.

houvesse tendência de que, entre blocos afro e blocos de trio, haveria um vencedor. Nessas leituras, havia uma preocupação especial com a então incipiente cultura negra, trazida à festa pelos blocos afro e pelos afoxés. Nas consultas bibliográficas realizadas foi comum encontrar a ideia de uma expressão cultural “pura”, que se perderia no evento econômico, tratada como economicamente mais desfavorecida.

Encontrei, especialmente em Moura (2001), a forma como os blocos afro entraram no esquema de grande festa. Em Oliveira (1996) foram identificados os atores envolvidos na engrenagem da grande festa. Diferentemente daquele autor, não me preocupo exclusivamente pelos agentes enquanto estrutura administrativa para a festa acontecer, ou como estes organizam suas atribuições, mas especialmente abordo quais as visões de festa estão ali envolvidas pelos atores sociais que querem, simplesmente, estar na festa, relacionando-se exclusivamente pelo campo festivo. Além disso, a preocupação de atualizar o cenário moveu-me nesta pesquisa. Faltava, então, falar do momento atual.

Por esses limites, para desenhar o cenário da festa nos anos 1990 focando como as entidades se reorganizaram, foi fundamental a experiência de campo para complementar as impressões levantadas à partir da bibliográfica consultada. Isso porque houve um momento em que todos os olhos se voltaram para o carnaval soteropolitano. Depois de um tempo, a festa se acomodou e deixou de ser alvo de muitas análises.

Após este primeiro percurso e definidas as principais características do cenário da atual festa, passo, na Parte II, a descrevê-la. Como já mencionado, uma etnografia dos eventos é necessária para se conhecer o multiverso da folia, e de que lugar dele emergem os agentes, quais são e como expressam suas posições sobre a festa. Portanto, a observação e a participação nos festejos cumprem esse lugar: estar na festa, nos seus diversos pontos de acontecimento.

Estes registros etnográficos foram complementados com vasta pesquisa documental, com um extensivo acompanhamento das discussões na mídia e cobertura jornalística diária do evento. Quanto a essa etnografia, cabem algumas considerações.

Inicialmente, justifico a escolha da delimitação do objeto, uma vez que optei pela festa oficial, ou seja, aquela que é promovida pela prefeitura, que organiza, patrocina e ordena os festejos. Há outros eventos que ultrapassam a programação oficial, como manifestações nos bairros, com blocos e apresentações de grupos locais. No entanto, assumo que a festa moderna possui atributos que são distribuídos dentro daquilo que é oficial: recursos públicos, patrocínios, visibilidade de mídia. É a estes atributos que os atores sociais dedicam suas discussões, conforme será demonstrado. O espaço oficial da festa é aquele onde as entidades

querem participar, por dali alcançar os demais atributos da festa. Confirmando essa impressão ao longo da etnografia, ao observar que os diversos eventos convergem cada vez mais para o centro oficial da folia.

Para realizar a etnografia foi feito um dedicado trabalho de campo, realizado ao longo dos últimos seis carnavais, pois o interesse pelo tema é anterior ao meu ingresso no doutorado. A metodologia de definição da observação de campo foi estabelecida progressivamente, e as *serendipities* deste caminho são importantes inclusive para os resultados da pesquisa. Em um primeiro momento, o de uma foliã com interesses acadêmicos, comecei a observação dos eventos que tomam mais conta da mídia e da publicidade em torno da festa – que, são basicamente, aqueles desfiles dos grandes blocos e entidades. Observando de fora da cidade, é a essa informação que se tem mais acesso, recebida pelos veículos de comunicação de alcance nacional e pelos grupos e blocos que comercializam seus abadás à distância, em sistemas de vendas *on-line*. Nos dois primeiros anos, esmiuicei as atividades que assim tinha descoberto. A partir da vivência da festa, passei a ter contato com as demais atividades do carnaval.

Não havia, a princípio, um caminho pré-definido para o trajeto de campo. Segui atrás dos trios para ajustar o olhar. Desta forma, a segunda parte da pesquisa, a partir do carnaval de 2013 (já com a dedicação necessária a um estudo acadêmico, em função da entrada no doutorado), foi construída a partir da análise e compreensão da programação oficial do carnaval. Os desfiles são ordenados por dia, horário e local, distribuídos ao longo dos cinco circuitos. A programação dos bairros também é previamente estabelecida. Essa programação, definida conjuntamente com o Conselho Municipal do Carnaval – COMCAR, foi a fonte de direcionamento das observações de campo. Busquei, ao longo dos anos, fazer corpo no maior número de eventos possível, num processo em que a observação, as análises e as pesquisas complementares conduziram: ao tempo em que observava e registrava minhas notas, a primeira conclusão foi a da impossibilidade de se registrar todos os eventos, blocos e entidades que participam – pela fluidez das mesmas, que se alteram, se fundem, se extinguem de um ano para outro. Não me preocupei, portanto, em avaliar cada entidade, estabelecer seus marcos hi[st]óricos de surgimento e desaparecimento.

Já compreendida a impossibilidade de fazer corpo em todos os eventos, por ser a festa realizada em vários locais ao mesmo tempo, cheguei à necessidade de escolhas. A primeira ideia, dentro do arcabouço sociológico, foi criar categorias para classificar os eventos e as entidades. A princípio baseei-me na classificação entre afros, blocos de trio e afoxés, enquanto classificação oficial, e também aquela mais indicada na bibliografia.

Observá-los em campo deixou transparecer as características do seu espetáculo, mas não garantiu que a totalidade do evento estivesse ali contemplada: sobrava muito depois disso, pois dentro de cada tipo havia vários espetáculos completamente distintos. Foi, então, a partir do espetáculo que a classificação foi reconstruída.

De posse dos registros do que foi observado nos desfiles, encontrei em Eufrazia Santos conceito que melhor define os dados coletados. Trata-se da ideia de espetáculo: “defino o espetáculo religioso como uma manifestação estética, visual e performática dos rituais que utilizam ações expressivas para comunicar conteúdos religiosos diante de um público” (2012, p.135). Ao detalhar melhor seu conteúdo, a autora esclarece que sua definição foi feita “reconhecendo a dimensão espetacular da festa não só pelo transe, pelas demais dimensões de sua ritualística: verbal, musical, estética, lúdica e performática” (2005, p.15). Guardadas as distinções de objeto, há muito em comum: havia uma comunicação visual e sonora em curso, a partir dos muitos espetáculos a serem notados, vistos e ouvidos. Em adição a este conceito, trago a ideia de estética: abstenho-me da discussão filosófica, buscando a sua etimologia, advinda do termo *aisthesis*, que remete à faculdade de sentir, de notar (Weil, 1969). Como sinônimo, encontra-se a ideia de harmonia das formas e coloridos¹⁰.

Poderia, então, classificar e apresentar minhas observações de campo a partir dos conceitos *espetáculo* e *estética*: o espetáculo é recheado de conteúdos distintos entre si. E percebendo o que se distinguia de uma apresentação à outra, identifiquei e descrevi os recursos utilizados em cada desfile de cada atração, que conjuntamente (e não individualmente) faziam um espetáculo distinto do outro: a indumentária, entendida como as vestimentas e adereços; a sonoridade, enquanto a opção por um tipo de matriz sonora; as mensagens emitidas nas letras; a infraestrutura, enquanto demonstração de poder econômico ou de fazer-se distinto diante do outro; a presença da corda, separando seus foliões (e o papel que a mesma exercia); a dança; a integração com o outro, interno ou externo ao bloco.

Agregando outras dimensões às elencadas por Souza (2005), vale considerar uma questão indissociável do espetáculo, que é a existência de um espectador. Portanto, há sempre a interação entre quem faz o espetáculo e quem assiste, e, na festa que aqui descrevo, estes interagem de formas diversas. Essa distinção foi também tomada como referência. Assim, sendo necessário escolher um caminho a percorrer, ou um referencial que guiasse esta pesquisa ao longo das várias experiências de campo, optei pelo espetáculo, na forma aqui descrita.

¹⁰ Estética: Harmonia das formas e coloridos. Fonte: ESTÉTICA. In.: Dicionário Michaelis. Disponível em: <uol.com.br/Michaelis>. Acesso em 25 jul. 2015

Dada a classificação (percebida depois de muito caminhar, sendo, portanto mais método de escritura que de registro de campo), passei a observar e descrever os diversos momentos da festa, procurando reconhecer em cada entidade que desfilava as características de seu espetáculo, bem como a forma como os principais pontos de organização da festa (horário, dia e lugar) poderiam alterar sua estética. A cada dia – lugar – horário, a cena se altera, assim como aqueles que assistem à festa, o que traz implicações no seu espetáculo.

Referente à coleta de dados, quanto mais a pesquisa de campo avançava, mais árdua ela se tornava: busquei fazer corpo da forma mais diversa, assistindo à mesma atração em dias e horários diferenciados, movendo-me de um canto ao outro, em busca da diversidade dos registros. A presença em um determinado lugar não era, na maioria dos casos, suficiente para a apreensão de tudo que poderia ser relevante sobre determinada atração. A experiência ao longo dos anos me indicou que a mobilidade é fundamental, e que não bastava ver determinada atração em um único dia. Por exemplo, na Parte II, o leitor perceberá que, especificamente no desfile do bloco A Mudança do Garcia, a estratégia de observação alterada de um ano para outro trouxe uma das maiores *serendipity*s sobre esse evento.

Quanto aos pontos de observação, também busquei a variedade das formas. Além da circulação entre os circuitos, em cada um deles assisti ou participei da festa em lugares diversos, compreendendo os diversos locais nos quais poderia participar: dentro e fora das cordas; nos pontos de aglomeração de pessoas; nos becos onde se espremem os foliões pipoca; nos camarotes; e até em cima do trio. Nos primeiros anos da pesquisa, especificamente entre os anos 2012 e 2014, busquei ampliar ao máximo a variedade de lugares para acompanhar a festa, acessando aqueles recursos disponíveis a todos os turistas e foliões pagantes: a aquisição de camarotes privados e de abadá de diversos blocos de trio. Entre eles, incluo a aquisição de uma abadá especial, chamado de abadá *vip*, que dá direito ao folião de acompanhar o desfile acessando o trio elétrico de apoio, inclusive na sua parte superior. Para isso, adquiri esses acessos como uma foliã comum, pois era essa a expectativa: assistir a festa nas diversas possibilidades que são acessíveis aos foliões. Frequentei também aqueles camarotes mais populares, que são aqueles montados em bares e comércios locais que, durante o carnaval, adaptam suas estruturas para receber os foliões pagantes.

Já no último ano de pesquisa, o credenciamento oficial pela Prefeitura de Salvador me concedeu um pouco mais de conforto, acesso e liberdade de circulação¹¹. Interessante

¹¹ Agradeço aqui à Assessoria de Comunicação Social de Salvador – AGEKOM, que me concedeu o credenciamento, mediante carta de apresentação da UFMG.

destacar que, em função do grande número de profissionais que se cadastram para a cobertura da imprensa durante os festejos, o acesso viabilizado com esse credenciamento não é irrestrito: na prática, com esse acesso, consegui adentrar a corda de alguns blocos mesmo sem o abadá, especialmente os blocos de menor porte e de menor estrutura. Para a pesquisa, isso propiciou perceber maiores detalhes da indumentária e da organização do bloco, além de registros fotográficos e de vídeo com maior proximidade, que permitiu maior riqueza de detalhes para a descrição. Assim, além das notas de campo, produzi um vasto arquivo fotográfico, que ajudavam a relembrar eventos e detalhes que as anotações não davam conta, até pelas dificuldades de registro de notas no meio da confusão da festa.

Para aqueles eventos que não consegui alcançar em um determinado dia, valeu-me a leitura diária dos dois jornais de maior circulação na Bahia: *A Tarde* e *O Correio*¹². Por estes veículos, acompanhei também as repercussões, manifestações sobre as festas, prognósticos e o lançamento de novidades para a folia seguinte. Além destes, as edições do *Diário Oficial do Município de Salvador* foram de grande valia, especialmente para as informações oficiais e programação da folia.

Ressalto que, para situar o leitor dentro da festa, complementei os registros etnográficos com seu contexto. Sempre que necessário para que determinado evento possa ser visualizado e compreendido, trago informações externas à etnografia. Para essas informações, a pesquisa documental procurou informações jornalísticas e nas páginas desses grupos e entidades na internet, além de vídeos, documentários e informações diversas.

A etnografia é extensa pois julguei necessário preencher uma lacuna descritiva sobre a festa nos dias atuais, uma vez que a bibliografia, quando o faz, apresenta grupos segmentados, que não permitem visualizar sua efetiva distinção (observando-se apenas um grupo, pode-se ter a impressão de unidade de espetáculos e de públicos, ou que todos participam da festa da mesma forma).

A Parte III refere-se ao interesse prioritário da tese: uma descrição dos atores sociais e a dinâmica social em torno do evento – como os atores sociais envolvidos na festa se posicionam, pensando nas dimensões atuais da folia, e no seu componente de uma grande festa de mercado.

¹² A informação de que se tratam dos dois jornais de maior circulação no Estado da Bahia está disponível na página da Associação Nacional de Jornais, que menciona como fonte o IVC – Instituto de Verificação de Circulação. Consta que, nos anos de 2012 a 2014, os Jornais *O Correio* e *A Tarde* alcançaram a seguinte posição no *ranking* de circulação nacional, respectivamente: 2012: 17ª e 22ª; 2013: 19ª e 33ª e 2014: 17ª e 27ª. Disponível em: <<http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil/>>, acesso em 15 maio 2015.

Na concepção inicial desta pesquisa e durante o desenvolvimento do projeto, havia uma ideia prévia de que os atores se organizariam a partir de seus interesses, e que sua dinâmica ocorreria por meio da disputa pelo espaço da festa. Agradeço à banca da qualificação e à minha orientadora que me alertaram que tal percepção poderia estar já enviesada por resultados de campo, e que, nesse caso, seria necessário explicitar o caminho já então percorrido até chegar a eles. Alertaram-me, também, que seria necessário esclarecer de que forma os atores estavam definidos, para então descobrir o melhor caminho para encontrar e apresentar qual seria sua visão sobre a festa e como interação em torno dela. Só então seria possível fazer uma avaliação de quais seriam seus interesses.

A partir desta orientação, revi as referências bibliográficas para dialogar, neste texto, com outros pesquisadores do tema, buscando me posicionar criticamente no que já havia sido produzido sobre o mesmo evento. Assim, a Parte III traz esse diálogo com outros autores sobre o carnaval soteropolitano, para a compreensão da necessidade de atualização da discussão a partir de outro conjunto de atores sociais que se acomodaram na festa atual, com as ressalvas já apresentadas quanto a este tropo. As primeiras considerações dessa parte da tese trazem, portanto, essas referências.

Refeito o trajeto teórico-analítico, a pesquisa de campo foi complementada, e revi nas notas já registradas um elemento a mais no espetáculo: aqueles discursos e manifestações que cada grupo ou ator social envolvido na realização da festa emite sobre si mesmo e sobre sua posição diante da festa.

Muitas dessas manifestações são efetivamente apresentadas durante o espetáculo. Outras são trazidas à tona em todas as oportunidades de expressão que esses atores possuem, no tempo além da festa. Procurá-las me fez retornar à pesquisa documental, aprofundando em manifestações acessadas por meio de vídeos, matérias de jornais, entrevistas, reportagens ou manifestações que já haviam sido captadas por outros autores, dentro da bibliografia utilizada.

Congregando os atores sociais a partir das características de seu espetáculo, avalio seu discurso. Observando as manifestações, reorganizo os atores a partir delas, de forma que agrupo esses indivíduos a partir de seus interesses, que se voltam para formas e estratégias de inclusão na festa. Assim decorreu a maior parte dessa escritura. Em um terceiro momento daquela Parte III, busco colocá-los em movimento, frente uns aos outros, analisando alguns eventos que foram importantes ao longo do trabalho de campo. Para tal, faço uso de

cronotopos: redes, para indicar a totalidade dos atores; cordas, que correspondem aos eventos que formam essa rede; e os nós, que indicam os seus pontos de convergência¹³.

Uso três eventos, narrados a partir dos três cronotopos, como exemplos da forma como se relacionam, e de como mobilizam seus discursos em questões afeitas à festa, indicando que na relação não prevalece sempre a disputa, e as posições podem migrar em convergência. Sobre estes eventos: em 2012, uma grande discussão que permeou a festa diz respeito à tentativa de diversos setores que buscavam uma maior popularização do evento, através do "baixar as cordas" dos blocos. Ao longo do carnaval do ano de 2013, tanto na sua preparação – os longos meses que antecedem a festa – quanto na sua própria agenda: trata-se da discussão em torno do Afródromo que, ao longo de 2012 e 2013, rendeu longas discussões que envolvem os termos segregação ou segmentação.

Durante a preparação para o Carnaval 2014, vários momentos de diálogo e de discussão ocorreram, expondo o "quem somos" e o "que queremos" da festa, deixando a *rede* de agentes mais completa.

Encerram esta tese algumas considerações finais, não conclusivas, mas que permitem indicar algumas apontamentos sobre o tema aqui discutido – resultados da experiência dessa escrita.

¹³ Trago o termo *cronotopo* da leitura de Marília Amorim. Citando a autora, "o cronotopo é a materialização do tempo no espaço: há um lugar em que a história se desenrola, onde o tempo passa, se vive e se mede em função das características deste lugar. Como categoria literária, está relacionado com a forma e com o conteúdo, o que quer dizer que ele concerne não somente ao acontecimento narrado na obra, mas também ao acontecimento da narração" (2004, p. 222- 223).

PARTE I
NO CORREDOR DA HISTÓRIA

Ah! imagina só que loucura essa mistura
Alegria, alegria é o estado que chamamos Bahia
De Todos os Santos, encantos e Axé/ sagrado e profano, o Baiano é carnaval
Do corredor da história/ Vitória, Lapinha, Caminho de Areia
Pelas vias, pelas veias, escorre o sangue e o vinho/ pelo mangue, Pelourinho
A pé ou de caminhão não pode faltar a fé, o carnaval vai passar
Da Sé ao Campo-Grande somos os Filhos de Gandhi, de Dodô e Osmar
Por isso chame, chame, chame, chame gente
Que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta
É um verdadeiro enxame/ chame chame gente
Que a gente se completa enchendo de alegria a praça e o poeta
Ah!...a praça e o poeta¹⁴.

¹⁴ "Chame Gente", de Moraes Moreira e Armandinho Macedo.

A música "Chame Gente", cuja letra introduz este capítulo, foi gravada em 1985 e é reconhecida e divulgada na Bahia como o hino oficial do carnaval. É de se perder a conta de quantas vezes é tocada, em diversos estilos e arranjos, durante os dias da folia momesca de Salvador. O cantor que tornou a música conhecida também é parte da hi[e]stória da folia baiana: Moraes Moreira, o primeiro cantor de trio elétrico.

A escolha da introdução pela via da música tem várias razões. Inicialmente, por sua forte presença na festa e, como pano de fundo do trabalho, tentarei trazer na escritura dessa tese as cores e os sons daquela festa. Nesta Parte I, especialmente, há uma razão específica: uma das grandes questões colocadas no desenvolvimento desta pesquisa diz respeito à configuração das relações sociais em torno dos festejos, no contexto do carnaval do mercado. Sendo assim, está subentendido que o processo de atualização da festa, em consonância com uma estratégia de crescimento econômico do turismo na cidade de Salvador, traz consequências para essas relações. Assim, é necessário estabelecer um marco temporal para descrever o processo pelo qual a folia passa nessa estratégia desenvolvimentista – até como contexto para descrevê-la.

Não é possível precisar, em um processo social, uma única causa de seu desenvolvimento ou mesmo um ciclo temporal com início e fim. Falando especificamente do carnaval, os festejos remontam à constituição da população brasileira. Em Salvador, desde a fundação da cidade, com a chegada dos portugueses, os festejos já ocorriam com referência às relações sociais entre os diversos grupos sociais.

No entanto, para introduzir o período de interesse aqui abordado, aquele no qual o carnaval começa a se destacar como um grande evento de mercado, assumo a importância de um evento específico: o surgimento do trio elétrico, enquanto precursor de uma inovação musical e, mais especificamente, de outra maneira de brincar o carnaval (Góes, 1982).

Portanto, uma das questões que deve estar visível neste capítulo é a razão da escolha deste marco temporal, considerando o ambiente em que a inovação se instala, e as consequências que traz para os festejos.

Também já foi explicitado o interesse em tratar dos atores sociais em torno da festa. Por essa razão, este capítulo fará ainda um percurso não exaustivo pelo carnaval na cidade ao longo dos anos, propondo-se não a contar toda uma hi[e]stória, mas permitindo ao leitor ter em mente a sucessão de formas de brincar os dias de momo que foram mais expressivas naquela cidade e, principalmente, como as classes sociais se organizavam em torno dessa festa. Faz-se necessário esse caminho, pois, como espero que o leitor perceba, há uma sucessão desses (vários) modelos. Caminharei a passos largos por alguns modelos

carnavalescos, aprofundando, ao longo do trajeto, em momentos e inovações que são importantes por marcarem, de forma definitiva, os destinos futuros da festa, contextualizando algumas questões necessárias para compreensão da festa atual.

Iniciando o percurso, remonto aqui à primeira referência do carnaval em terras soteropolitanas encontrada ao longo da pesquisa, nas palavras de Nelson Varón Cadena:

Primeira semana de março de 1625 e cidade de Salvador testemunhava um Carnaval atípico, celebrado nas águas da Baía de Todos os Santos. O mar substituíra a rua como palco das festas de Momo, em função das contingências da guerra. [...] Faltava de tudo na cidade. A população se alimentava de cavalos, cachorros, gatos e ratos, mas a carência não foi motivo bastante para sacrificar as festas da época. E então o Coronel Albert Van Dorth, ordenou uma semana de folia: “Diversos capitães de mar e guerra celebraram durante oito dias em seguidas e esplêndidas festas de Carnaval, com grandes banquetes de muito comer e beber”, relatou no seu diário Johann Georg Aldenburg”, testemunha da época, ele próprio militante das fileiras batavas (2014, p. 15)¹⁵.

Passando pelo corredor da hi[e]stória carnavalesca, após deixarmos o navio holandês, o que se encontra na cidade de Salvador é o desenvolvimento do entrudo, festa portuguesa trazida pelos colonizadores, preparando os corpos e espíritos para os dias da Quaresma. A festa tinha como característica principal a algazarra, a pilhéria, a esculhambação, e a principal brincadeira era jogar, uns nos outros, artefatos chamados de limões de cheiro, pequenas bolas feitas de cera que recebiam no seu interior água ou outras substâncias menos nobres. Em Portugal, de onde é proveniente, era uma festa de pobres. Nas terras brasileiras é brincada pela elite e pelos escravos que, cada vez mais, chegavam à então capital da colônia. No entanto, cada um brincava no seu lugar: a rua era ocupada pelos escravos, que se divertiam nas vielas sujas de Salvador – especialmente a Rua Chile, que à época era a principal via arterial da cidade. A elite tinha as mesmas práticas, mas nos bailes ou dentro de suas casas, de onde atirava seus artefatos naqueles que transitavam pelas ruas. As interessantes imagens de Augustus Earle e Debret, datadas do início do século XVII, servem para demonstrar essas formas de divertimento; note-se que, na imagem que mostra a festa da elite, o negro apenas segura os artefatos:

¹⁵ Na citação, o autor atribui sua citação (trecho entre aspas) a Johann George Aldenburg, com a seguinte referência: *ANAES do Arquivo Público da Bahia*. Vol. XXVI. Bahia, 1938. Invasão holandesa na Bahia por Johann George Aldenburg, p. 125.



Imagem 01: Aquarela de Augustus Earle (1822), entrudo das elites (Cadena 2014)



Imagem 02: Ilustração de Jean Baptiste Debret (1834), o entrudo nas ruas¹⁶

Enquanto o entrudo é a festa que chega ao país como um todo, na Bahia adquire suas feições locais, com a grande quantidade de negros escravos que, cada vez mais,

¹⁶ Disponível em <http://lounge.obviousmag.org/cafe_amargo/2013/05/debret-e-a-negacao-do-neoclassicismo-brasileiro.html>. Acesso em 24 dez. 2015.

chegavam à capital da colônia. Há várias menções às festas consideradas rústicas e bárbaras que os negros faziam, usando de seus tambores e seus rituais religiosos, trazidas com eles de sua terra mãe, levando para as ruas aquilo que os cientistas alemães Von Martius e Spitz descreveram, em 1817, como o "barulho selvagem de negros exóticos, isto é, meio pagãos, cercado do bulício dos mulatos irrequietos"¹⁷.

O povo dali sempre se mostrou festeiro: já em 1727, as brincadeiras se estendiam por cinco dias, passando pela quarta-feira de cinzas, findando na quinta-feira. A proibição oficial do entrudo pelas autoridades é datada de fevereiro de 1853. Sua proibição, além de toda a sujeira e demonstração de maus costumes, justificava-se pelo fato de que o festejo era cada vez mais desqualificado pela imprensa e pelas autoridades, que também buscavam outras formas de comemorar os dias de Momo que não estivessem tão ligadas ao colonizador, e que fossem mais “civilizadas” (Cadena, 2014). É tempo de buscar a inspiração europeia, especialmente de Veneza e de Paris, com seus pomposos desfiles e bailes. As primeiras celebrações desse modelo nas terras soteropolitanas foram os bailes carnavalescos, fechados à elite, que se tornam frequentes nos anos 1840.

Em 1884 ocorrem as primeiras ações das autoridades locais para incentivar outras formas de festejos, mais condizentes com o estado de civilização e desenvolvimento em que acreditavam se encontrar, enfeitando as vias e organizando pequenos desfiles, sendo esta data considerada aquela em que ocorreu o primeiro desfile oficial da cidade. É nesse período que grupos começam a se organizar em sociedades carnavalescas, para promover seus luxuosos préstitos e desfiles.

Os clubes carnavalescos predominam entre o final do século XIX e meados do século XX. Nessa época, o carnaval oficial de Salvador era feito dos grandes e pomposos desfiles dos clubes, sendo três deles de maior destaque: Cruz Vermelha, Fantoques da Euterpe e Inocentes em Progresso, assim descritos por Milton Moura:

Em 1883, teve início o Carnaval do Fantoques da Euterpe, clube de elite. No ano seguinte, já se fazia o cortejo do carro de ideia, novidade seguida pelos grupos semelhantes. O destaque do Carnaval passava a ser o luxo dos préstitos e, em versão mais modesta, das pranchas, que podiam não passar de um tablado de madeira com alegorias temáticas deslizando sobre os trilhos do bonde. As ruas da Cidade Alta passavam a ser domínio dos corsos, sendo os mais brilhantes o

¹⁷ Citação extraída de Cadena (2014), que apresenta a seguinte referência: *Através da Bahia*. Excertos da obra *Reise in Brasileim*. Tradução de Pirajá da Silva e Paulo Wolf. Segunda edição. Imprensa Oficial do Estado. Bahia, 1928. pp. 82 e 83.

Fantoches da Euterpe, com a banda da Polícia Militar, e o Cruz Vermelha, com a banda do Corpo de Bombeiros, seguidos pelo Innocentes em Progresso, em 1900, Tenentes do Diabo e Democrata (2001, p. 190)¹⁸.

Dotados de grande indumentária e muitos adereços de inspiração europeia, desfilavam com grandes carros alegóricos, encenando seu tema anual cuidadosamente escolhido e demonstrado na avenida. O seu ponto máximo, em uma época em que a festa de Momo se estendia de domingo à terça, era o grande desfile da terça-feira. Os desfiles aconteciam geralmente à tarde e tinham como trajeto oficial o trecho do Terreiro de Jesus até o Campo Grande, que recebia ornamentação da prefeitura, com apoio de comerciantes locais.

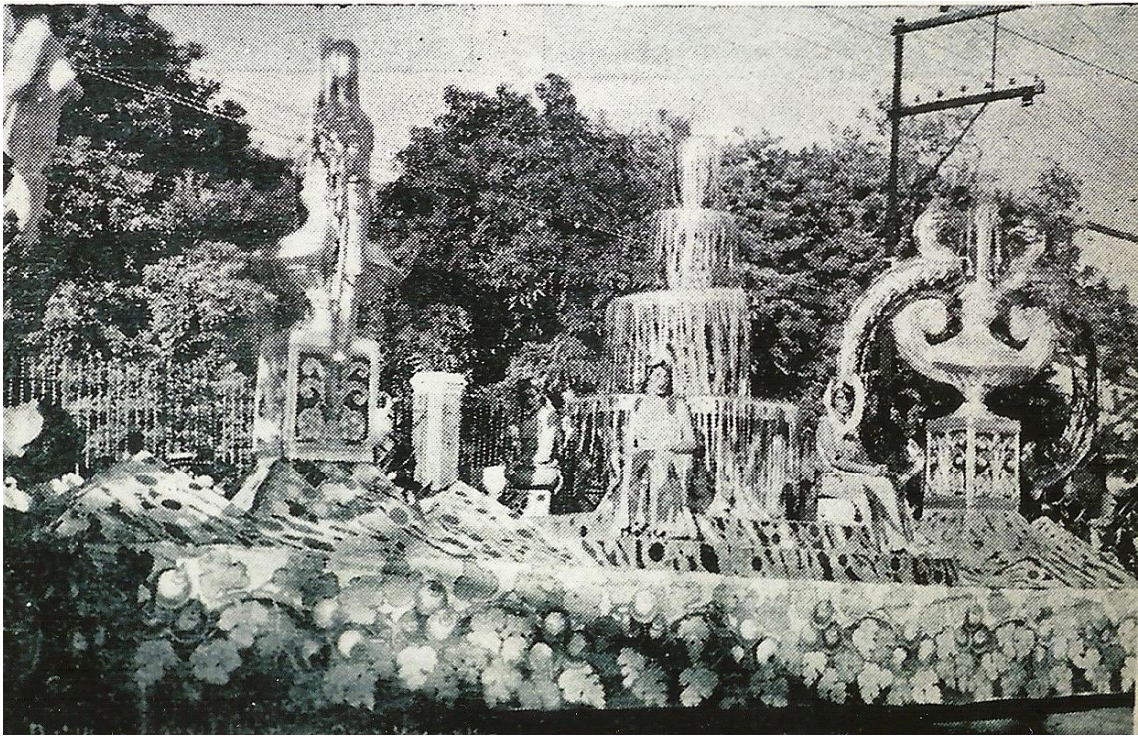


Imagem 03: Carro alegórico Fantoches da Euterpe, 1937 (Cadena, 2014)

Além desses desfiles, era época dos bailes promovidos nos clubes para seus associados. Neles, a participação dos negros era meramente figurativa, ou exercendo ali suas atribuições, enquanto ainda escravos ou serviçais; algumas vezes, estavam ali presentes como parte da encenação, como se lê no relato de Vieira Filho, reproduzindo nota do *Diário da Bahia* de 11/03/1886, referente ao baile do Clube Cruz Vermelha no carnaval de 1886:

¹⁸ Corsos eram carros abertos nos quais as famílias abastadas desfilavam suas fantasias, usados também pelos clubes carnavalescos nos seus desfiles.

Formados todos os clubs, ergueu-se o panno aparecendo em apoteose, no centro de uma nuvem, o anjo da liberdade, na figura de uma interessante creança, tendo a seus pés duas escravas, que forão por esta ocasião libertadas (Vieira Filho [1997, p. 41] *apud Diário da Bahia* [1886]).

Os negros (ou melhor, parte deles) se adequaram ao modelo vigente, com a criação de sociedades carnavalescas, sendo as mais expressivas a Embaixada Africana, criada em 1895, e o grupo Pândegos da África, de 1897. Mas, ainda segundo Vieira Filho, mantêm nas ruas diversas manifestações carnavalescas, com se nota no seguinte trecho publicado no *Jornal de Notícias*, de 12/02/1901, apresentado por Nina Rodrigues, na clássica (e polêmica) obra *Os Africanos no Brasil*:

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, os 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, como se estivéssemos na Quinta das Beatas ou no Engenho Velho, assim como essa mascarada vestida de saia e torço, entoando o tradicional samba, pois tudo isso é incompatível com o nosso estado de civilização (Rodrigues *apud* Vieira Filho, 1997, p. 10)¹⁹.

É patente a divisão entre manifestações “aceitáveis” e aquelas consideradas bárbaras. Essa aceitação é bem definida por Milton Moura, que indica bem a ideia de contraposição aos antigos festejos do entrudo:

Os mais fortes eram a Embaixada Africana [1895] e os Pândegos da África [1897], ambos de cortejo bem organizado, sem nada que desabonasse a ordem e o asseio dos associados. Eram negros candidatos a cidadãos de uma Bahia de bons costumes, bem comportada... (2001, p. 191).

Nessas sociedades, de comportamento baseado no modelo europeu, a referência africana era visível nos temas de seus desfiles, no enredo desenvolvido, nas indumentárias e

¹⁹ Vieira Filho se refere à seguinte obra: Rodrigues, Nina. *Os africanos no Brasil*. 7ª ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1988.

na música, mostrando a hi[e]stória de povos africanos, valorizando seus feitos, suas artes e sua cultura, o que leva Vieira Filho a indicar que aquelas sociedades já apresentavam sinais uma estratégia de autoafirmação das raízes africanas:

Quando reproduziam elementos utilizados pelos grandes clubes da época, fugindo das formas de organização das manifestações e dos folguedos mais tradicionais e reconhecidos como negros, procuravam uma nova forma de expressão, aceita pela sociedade da época, mas sem perder a dimensão da africanidade. Para tanto, utilizavam elementos como trajes de gala, charanga com instrumentos europeus tocando marchas e dobrados, programas escritos (fugindo da tradição da oralidade), fogos de bengala, cavalaria, carro de ideias (hoje alegóricos), etc. Entretanto, observamos, a incorporação aos desfiles de vários elementos da África: dobrados com os nomes “Menelik” e “Makonem” eram tocados, os grandes personagens africanos era sempre homenageados, a pomposa cavalaria era composta de zebras, etc. (1997, p.55).

É também Vieira Filho quem, na mesma obra, explicita que além dos grupos uniformizados, outras formas de festejos negros eram mantidos na rua. Vários pequenos grupos se mantinham, apesar do desagrado da elite e das autoridades, razão para haver pouco registro hi[e]stórico e jornalístico sobre eles entre o final do século XIX e o início do século XX. No entanto, uma referência usada por Edison Carneiro (*apud* Vieira Filho, *idem*), menciona uma série de afoxés naquele período, que já traziam a configuração dos ritos do candomblé²⁰: Folia Africana, Lembranças dos Africanos, Papai Folia, Lanceiros da África, Mamãe Arrumaria, Lordes Ideais, Africanos em Pândega, Lutadores da África, Congos da África, Filhos d’Oxum, Filhas de Oxum, Filho de Obá e Lordes Africanos, entre outros²¹.

Voltando aos clubes da elite, Scott Ickes relata que a repercussão sobre a festa, ou seja, aquilo que era visto (e divulgado) como sua principal característica, não deixa dúvida da importância dada aos seus desfiles, desde o final do século XVIII até já quase a metade do século XX:

²⁰ Aqui aparece pela primeira vez no texto de Vieira Filho (1997) o termo afoxé. Cumpre por hora mencionar que se trata de blocos carnavalescos vinculados ao candomblé, geralmente ligados cada um a um determinado terreiro, que levam para avenida alguns símbolos e práticas daquele ritual, especialmente através da música e da dança, ambos chamados de *ijexá*. Retornaremos a ele adiante, ainda nesta parte.

²¹ Vieira Filho indica que Edison Carneiro, em seu texto *Folguedos Tradicionais* (Rio de Janeiro: FUNART/INF, 1982) cita como fonte um velho negro africano, de nome Hilário Remídio das Virgens, que teria relacionado estas entidades.

A narrativa dominante do período que antecedia o carnaval era o interesse da mídia em saber se os clubes participariam ou não, quem seriam suas rainhas, o que aconteceria em seus eventos e quais seriam os temas de seus carros alegóricos. As tradicionais elites políticas e econômicas baianas, e principalmente seus filhos adultos jovens, continuaram a associar-se inteiramente com os três clubes de elite depois de 1930 (2013, p.209).

Enquanto perdurou esse modelo de grandes desfiles, havia uma divisão entre dois tipos de público: aquele que desfilava e aquele que assistia, ou, nos termos de Fred de Góes, (1982, p. 21) "um carnaval oficial, em forma de espetáculo, e outro que se desenvolvia em forma de festa. O primeiro era o carnaval feito para o povo, o segundo feito pelo povo. E o conjunto disso era o carnaval da Bahia". Enquanto a elite branca se exibia em seus carros e suas luxuosas fantasias (antes de seguir para seus suntuosos bailes), a população assistia ao longo da Rua Chile e da Avenida Sete, para isso ali instalando suas cadeiras, iniciando uma tradição que, anos mais tarde, inspirou os camarotes atuais. Fora do circuito oficial, aí sim, as outras camadas da população se divertiam, em formações de blocos, batucadas, cordões e afoxés.

O declínio dos clubes de elite acontece durante a Segunda Guerra e a crise econômica dela decorrente, inclusive pela dificuldade de importação dos adereços que sempre marcaram aqueles desfiles. Na década de 1940, seus desfiles praticamente deixaram de ocorrer. O vácuo provocado pelo seu desaparecimento é a razão, segundo Ickes, para o fortalecimento de outros tipos de entidade. É nesse período, compreendido entre os anos 1930 e 1950, que as ruas voltam a ser o ponto principal de desenvolvimento do carnaval, por meio dos cordões, batucadas e blocos de rua, formados especialmente pela classe trabalhadora da cidade. Nestes predominava o samba e, segundo Ickes, eram formados por vínculos de pertencimento anteriormente existentes:

As batucadas de Salvador, também apropriadamente conhecidas nos jornais como escolas de samba, eram na maioria das vezes totalmente masculinas, formadas por dez e vinte componentes com pronunciada influência e filiação à classe trabalhadora afro-baiana. Donald Pierson as descreveu como compostas por “invariavelmente negros ou mulatos escuros”. Efetivamente, uma banda de percussão itinerante. As batucadas tinham como base a vizinhança, embora quaisquer vínculos associativos pudessem reunir músicos e foliões a partir de uma variedade de bairros ou ocupações. Os trajes ou uniformes eram o que

implicava o maior gasto para os membros, mas também um ponto de orgulho. Cada indivíduo era responsável pela aquisição do tecido, contratava uma costureira ou fazia a sua própria costura. Como o nome batucadas indica, percussão e ritmos percussivos de samba eram particularmente o seu forte. Eles marchavam em fila única e tocavam os sucessos do momento, embora o estilo musical das batucadas fosse um tipo diferente da interpretação que se ouvia no rádio. Além disso, muitas batucadas tocavam músicas de sua própria criação. As batucadas, ou “sambas do morro”, como eram também conhecidas na Bahia, eram muito mais cruas e menos melódicas, tornando a prática cultural afro-baiana mais próxima das tradições musicais das classes trabalhadoras e de trabalhadores pobres de Salvador (2013, p.217)²².

Seja pela falta de opção pela decadência do carnaval de elite que predominava nas ruas, ou pelo reconhecimento de uma estética interessante, as batucadas começam a receber atração da mídia e a serem identificadas como uma marca específica do carnaval de Salvador²³.

Lembrando que este autor fala de um período que se inicia nos anos 1930, é quando identifico, pela primeira vez, leituras que começam a desenhar uma noção de baianidade, como uma estética e um *modus vivendi* diferenciados e específicos do local, conforme se nota a seguir:

Enquanto os clubes de elite viam minguar sua fortuna, jornalistas e autores abraçavam e elevavam os pequenos clubes a novos símbolos do carnaval e expressões performativas e rituais de baianidade. E nisso eles reservavam um papel especial para as batucadas. Como associações esmagadoramente afro-baianas (em suas origens, composição demográfica e expressão cultural), as batucadas e a

²² Quanto à obra citada por Ickes, trata-se de PIERSON, Donald. *Negroes in Brazil, a Study of Race Contact at Bahia*. Chicago: University of Chicago Press, 1942. p. 201.

²³ Enquanto resgate hi[e]stórico, que tem por objetivo um panorama das principais características, deixarei de fora os acertos e usos políticos dos modelos carnavalescos. Como nota, resalto que a composição de forças políticas em cada época influenciou o desenvolvimento e, especialmente, a visibilidade de cada modelo de organização carnavalesca. Ickes (2013) menciona o apoio do Estado Novo e dos políticos locais ao carnaval das elites, por meio dos clubes, no início do século XX, assim como a forma como os partidos e forças de esquerda deram ênfase às batucadas, manifestações da classe pobre e trabalhadora, especialmente na abertura política de 1945. Mas o faz resguardando que não havia, como se vivenciou no Rio de Janeiro, uma relação de associação entre determinada linha política e determinada agremiação carnavalesca. Por de fato não encontrar, durante a pesquisa, momentos em que o poder político tenha nitidamente se associado a alguma entidade carnavalesca, não tratarei desta questão na escritura. Tal fato difere da forma como o poder público incentivou (ou não) a realização de determinado modelo de festejo, aspecto que será mencionado sempre que se fizer relevante para esta tese.

música percussiva que elas tocavam claramente estabeleceram um componente visual e sonoro afro-baiano do carnaval. Ao longo do período, este componente era cada vez mais incorporado nas celebrações do que seria “baiano” no carnaval de Salvador (Ickes, 2013, p.220).

Mesmo que essas manifestações já fossem eminentemente ligadas à população negra e pobre de Salvador, seu conteúdo ainda não trazia essa referência nítida na sua estética, como se verá nos modelos posteriores. Eram construídas em torno do tema e da música do samba, e não havia muita distinção daquilo que se desenvolvia no Rio de Janeiro, à mesma época, inclusive com uso de um repertório musical proveniente de lá. Progressivamente, ao longo dos anos 1950, foram incorporados alguns elementos que valorizam a Bahia e características locais (como a culinária, as belezas naturais e especificidades da música percussiva), mas ainda não traziam uma visão de si, ou alguma manifestação que tratasse da raça, nem mesmo no repertório musical.



Imagem 04: Desfile de batucadas, 1952²⁴

No entanto, já configuraram um importante passo para a valorização dessa cultura:

²⁴ Disponível em <<http://memoriademomo.com.br/#cordoes-e-batucadas>>. Acesso em 23 nov. 2015.

O aumento das batucadas e sua celebração discursiva pela cultura dominante e a crescente associação do carnaval baiano com a cultura negra foram parte de uma ampla revalorização dos afro-baianos e suas contribuições para a baianidade depois de 1930 (Ickes, 2013, p.230).

O período de glória das batucadas começa a esvaír-se ao longo dos anos 1950, especialmente em função do retorno dos desfiles dos grandes clubes, ao mesmo tempo em que cresciam os bailes promovidos por outros clubes de elite, como Yacht Clube, o Clube Baiano de Tênis e a Associação Atlética da Bahia. Além disso, o surgimento do trio elétrico, ainda ali incipiente, lhes tira definitivamente a importância enquanto formas de manifestação popular, pois os trios também tinham na rua seu palco principal, em distinção aos bailes de clube. Faço essa ponderação, pois, até aqui, o carnaval sempre fora marcado pelas duas possibilidades: a rua e o espaço privado.

Antes de chegar ao trio, cabe destacar que Salvador também já possuiu tradição de desfiles de escolas de samba, no formato inspirado pelo Rio de Janeiro, e tal formato tem seu apogeu entre os anos 1950 e 1970. Na bibliografia sobre elas, há uma certa confusão entre as escolas e as batucadas, possivelmente por um modelo ser consequência do outro. Alguns autores, como Ickes (2013), consideravam as escolas de samba dentro do mesmo diapasão dos cordões e batucadas. Opto por separá-las e apresentá-las brevemente, em função das características de seu espetáculo, mais rebuscado, com outros elementos e ordenamento distintos.

Em 1953, uma escola de samba carioca chamada Estrelas do Mar se apresentou em Salvador a convite da prefeitura, e Nelson Cadena (2014) atribui a este feito a inspiração para o surgimento das agremiações em Salvador, reforçando a inspiração carioca. O papel de precursora é dado à escola de Samba Filhos do Tororó, de 1953²⁵.

Ao fazer referência ao ano de 1965, Cadena menciona vinte entidades registradas com o nome de escola de samba para os desfiles oficiais. Já tratando do período de 1950 a 1970, o autor lista pelo menos 37 agremiações. Entre elas, as principais eram Filhos do Tororó, Juventude do Garcia e Diplomatas de Amaralina, que se revezavam na premiação de melhor bloco ou escola de samba, com estrutura e recursos de apresentação que a maioria não

²⁵ No entanto, por sua forma de apresentação, a escola Ritmistas do Samba, criada em 1957 na região da Preguiça, mereceu destaque especial, pois segundo Dona Alísia, sua primeira porta-bandeira, "ao invés de fila indiana, como as batucadas, a sua formação em um ao lado do outro, em alas, e os instrumentos eram de percussão" (*apud* Cadena, 2014, p. 153). Por isso, há divergência sobre qual seria efetivamente a primeira, já que a Escola de Samba Filhos do Tororó teria desfilado inicialmente como cordão, enquanto a turma da Preguiça se configurou desde seu início como escola de samba.

conseguia alcançar. Nos seus desfiles participavam entre 400 e 1.500 foliões, estruturados em alas, com o desenvolvimento de um tema, cantado em um samba-enredo elaborado para cada ano. O número de alas e a riqueza das fantasias variavam conforme a capacidade da escola, que faziam sua evolução no trecho entre o Campo Grande e a Praça Municipal. Exemplifico com a descrição de Cadena sobre o desfile da escola Filhos do Tororó em 1966, quando desenvolveu o enredo “Postais da Bahia”:

A escola desfilou com 12 alas: baliza; carro alegórico representando o culto de Iemanjá, alas de pescadores da terra; capoeiras; candomblé; ala dos sambistas; ala dos passistas; porta-bandeira e mestre-sala; passistas coreógrafos; passistas ritmistas; ala de coristas; ala de canto; mestres de bateria e bateria (2014, p. 154).

Algumas características presentes naquele desfile podem levar o leitor a entender que havia referência à herança africana. No entanto, não havia essa exclusividade de temas e, ao longo dos anos, outras escolas levaram para a avenida os mais diversos enredos, como, por exemplo, os temas “Bahia e seus séculos”, “Casamento de Dom Pedro” e “Exaltação à Natureza”, que deram o título de campeã à Juventude do Garcia nos anos 1966, 1967 e 1968, e os temas “A transmigração da família real para o Brasil” e “A história da Independência do Brasil”, que foram levados à Avenida pela Escola Diplomatas de Amaralina, respectivamente nos anos 1967 e 1968.

De vida curta, a decadência do modelo de escolas de samba ocorre ao longo dos anos de 1970, e uma série de fatores pode ter contribuído para tal. Entre eles, o fato de os blocos de trio já estarem em pleno desenvolvimento, cuja potência dificultava a apresentação dos diversos outros tipos de entidades, além das dificuldades operacionais e financeiras. Félix registra que sua morte foi decretada, definitivamente, em 1976, e que poucas – duas ou três – tentaram desfilar no ano seguinte, mas, "melancolicamente, tiveram que arrastar tudo, correndo, para não serem atropeladas pelos blocos de trio e pela multidão" (2002, p. 67).



Imagem 05: Escola de Samba Juventude do Garcia, década de 1970 (Acervo Jornal *A Tarde*)²⁶

Antônio Jorge Godi aponta que, com a decadência das escolas de samba na década de 1970, mesmo já havendo uma grande concentração em torno dos trios, vários blocos e cordões se organizaram a partir de grupos do mesmo bairro ou do mesmo local de trabalho. Esses blocos tinham uma estrutura de desfile sem grandes aparatos ou luxo, caracterizando-se como um grupo grande de pessoas, que usavam fantasias iguais e tinham no samba a música de desfiles, contando inclusive com uma bateria típica de escolas de samba. A distinção entre blocos e cordões nessa época é assim indicada:

Alguns utilizavam instrumentos de sopro e cantavam marchas carnavalescas, sendo conhecidos no mundo do carnaval com o nome tradicional de "cordões". Esta distinção é amplamente aceita entre os antigos "batuqueiros", apesar de, na sua origem, cordões serem todos os grupos carnavalescos que usavam cordas. Porém, "bloco" passou a designar os grupos carnavalescos que, além de usarem cordas, cantavam unicamente o samba, fazendo uso de uma bateria de percussão pesada, herança das escolas de samba (1991, p. 53).

²⁶ Disponível em <<http://bahiaquiali.blogspot.com.br/2011/03/filme-conta-historia-das-escolas-de.html>>. Acesso em 05 jan. 2016.

Entre esses blocos, estão os chamados blocos de índio que, partindo da mesma demanda de brincar o carnaval entre conhecidos, sucedem as escolas de samba, por um motivo principal: exigiam menor responsabilidade e gastavam menos recursos. Os modelos até coexistiram por um tempo, mas em função dessa facilidade, os blocos de índio acabaram prevalecendo.

Os blocos de índio, portanto, sucedem as escolas de samba, e chegando a eles, começo a tratar aqui das entidades que possuem trajetória anterior ao trio elétrico, mas que acabam, posteriormente, convivendo com ele, adotando-o em suas apresentações. Godi registra o Caciques do Garcia como o primeiro bloco de índio, formado em 1966/67 por moradores e amigos do Bairro do Garcia, que anteriormente se reuniam na Escola de Samba Juventude do Garcia. A inspiração vinha, segundo seus criadores, da Cacique de Ramos, escola do Rio de Janeiro, de quem copiaram as fantasias, em um processo ainda sem grandes preocupações com a temática do índio. Além da facilidade de manutenção e organização dessa entidade, seu fundador menciona a forma mais livre de brincar, menos descompromissada que aquela exigida pelas escolas:

Agora, a finalidade nossa era compensar aquele dinheiro que se gastava na escola, porque na escola de samba o camarada gastava prá desfilar e não brincava muito (Nascimento *apud* Godi, 1991, pp.53-54)²⁷.

O próximo bloco de índio que surge é o Apaches do Tororó, criado em 1968, também advindo de uma escola de samba (a Filhos do Tororó) e formado com a intenção de competir com o Garcia, mantendo a rivalidade carnavalesca entre os bairros já existente desde as batucadas e as escolas de samba. A partir de entrevistas com seus fundadores, Godi indica que na fundação do bloco não havia uma ligação direta com a temática do índio, já que seus fundadores buscavam outra forma de brincar o carnaval, uma vez que todo o trabalho de administração da escola de samba não lhes permitia diversão na folia. Segundo o autor, foi o desfile do Apaches no ano de 1969 que despertou o interesse dos negros de Salvador por essa modalidade carnavalesca:

O desfile do Apaches do Tororó no carnaval de 1969 viria cristalizar e popularizar a categoria de blocos de índios, atraindo progressivamente

²⁷ Entrevista de Lourival Filho Nascimento (Lourito), primeiro presidente do B.C. Caciques do Garcia, concedida à Antônio Godi, em 17/10/1986.

para si os foliões negro-mestiços da cidade (que até então compunham as escolas de samba), a ponto de se constituírem, no decorrer dos anos seguintes, o tipo de agremiação carnavalesca que mais componentes levaria às ruas da cidade, quatro a cinco mil, segundo dados pouco precisos (1991, p. 54).

É na escolha de seu nome que são encontradas as primeiras referências à associação com a temática indígena: um dos criadores menciona que pensaram em Apaches em analogia ao Cacique, já que ambos seriam “figuras fortes entre os indígenas” ou, como cita outro diretor, por tratar-se de “um nome bonito e pertencente a uma tribo indígena, considerada forte” (idem, p. 54), demonstrando a influência da mídia de televisão e do cinema, em época áurea dos filmes de faroeste²⁸. A referência indígena também poderia ser resultado de identificação enquanto classes discriminadas e submetidas culturalmente, e que mutuamente se reverenciavam em atividades e rituais festivos²⁹. A apropriação do tema se dava pelo amplo uso de penas, cocares e outros elementos estéticos trazidos dos índios, e a música era basicamente o samba, com algumas referências às tribos e à cultura indígena.

Inicialmente formados como grupos com seus vínculos de pertencimento, nas ruas os blocos de índio arrastavam verdadeiras multidões, compostas por jovens negros e pobres advindos dos outros bairros de periferia. Outra grande marca desses blocos foram os vários episódios de violência, retratados com cores mais fortes pela imprensa local. O Jornal *A Tarde*, referindo-se ao carnaval de 1977, narrou o episódio mais famoso envolvendo esse tipo de agremiação, segundo cita Godi:

Tal qual uma horda de índios furiosos e sedentos de sangue, os Apaches do Tororó voltaram a marcar com violência sua participação no carnaval baiano, transformando-se na maior preocupação das autoridades policiais, intranquilizando foliões e integrantes de blocos e cordões. As suas vítimas este ano foram principalmente as mulheres³⁰.

²⁸ As citações são retiradas das declarações de dois diretores do Bloco Apaches, Celso Santana e Agildo Oliveira, em entrevistas realizadas pelo autor (s/d e 05/09/1987, respectivamente).

²⁹ Godi se refere, especialmente, além do carnaval, às comemorações da Independência da Bahia (celebrada em 02 de julho), cujos festejos reverenciam a imagem do caboclo, razão pela qual existe até hoje uma estátua de um caboclo na Praça Dois de Julho, onde ocorria aquela festa.

³⁰ A matéria citada por Godi foi publicada no referido periódico em 23 de fevereiro de 1977 (p.8).

Os episódios de violência e as consequentes limitações impostas pela política e pelos órgãos públicos, e certamente o desenvolvimento dos blocos afro logo depois, levaram ao quase desaparecimento dos blocos de índio nos anos 1990. Goli Guerreiro (2000) indica o retorno do Apaches do Tororó no carnaval de 1998, após cinco anos sem desfilar; esse retorno deveu-se à intervenção de Carlinhos Brown, que promoveu o desfile do bloco juntamente com a Timbalada, bloco afro de sua criação, que será posteriormente apresentado. Além dele, o Comanches do Pelô segue participando dos desfiles até os dias atuais, mantendo sua caracterização, conforme veremos mais adiante.

Até então foi seguida uma ordem cronológica dos modelos carnavalescos que se sucediam, mesmo com a dificuldade de uma trajetória muito rigorosa, pois, obviamente, os modelos se sucediam e se sobrepunham, uma vez que sempre houve em Salvador mais de um modelo de entidade ao mesmo tempo. Além disso, busquei trazer ao leitor os modelos que mais se destacam ou que foram alvo de maior atenção por parte da mídia e das autoridades em cada época.

Para chegar ao momento do apogeu do trio elétrico, é necessário retornar brevemente aos anos 1930, para contextualizar o surgimento daquela novidade. Naqueles anos, tocava pelas festas e reuniões familiares da cidade uma pequena banda de chorinho, de nome Três e Meio, formada por Dorival Caymmi, Alberto Costa e Adolfo Nascimento, o Dodô. Em 1938 Caymmi deixa o grupo, e Dodô o recompõe com outros seis músicos amadores, entre ele Osmar Macedo, compositor de chorinho e de canções baseadas no ritmo *paso-doble*, inspirado no som de guitarras espanholas.

Da mesma forma que o amigo Dodô, Osmar encontrava na música apenas lazer e diversão, sem tê-la como uma atividade profissional, já que ambos exerciam seus ofícios: Dodô era eletrotécnico e Osmar engenheiro e mecânico. É desses ofícios que a dupla desenvolve a paixão pelas inovações tecnológicas e elétricas e, em 1941, assistem em Salvador a uma apresentação de um violinista clássico, Benedito Chaves, que prometia ao público a primeira apresentação de um violão elétrico na cidade. Na apresentação, conheceram um modelo de violão comum, com um microfone ligado a uma caixa de som, mas que durante toda a apresentação, emitia o estridente som da microfonia, como um apito alto, sempre que havia alguma mudança de posição do instrumento³¹.

³¹ Faço essa trajetória a partir das seguintes fontes: Fred de Góes (1982) e os documentários *A Guitarra Baiana – a voz do Carnaval*; *Chame Gente*; e *Especial Caminhão da Alegria: 60 anos do trio elétrico*.

Despertada a paixão (não só pelo instrumento, mas também pela busca de se resolver o problema da microfonia), a dupla pesquisou até identificar que, sem o vão da caixa acústica do instrumento, o problema estaria resolvido: assim estava criado, em Salvador, o instrumento chamado de pau elétrico, uma primeira versão daquilo que mais tarde se transformou na guitarra baiana, um dos principais instrumentos da sonoridade das músicas feitas nos trios elétricos³².

No início dos anos 1940 Dodô e Osmar deixam o grupo Três e Meio e passam a se apresentar com o nome de Dupla Elétrica, utilizando os instrumentos por eles desenvolvidos. Dessa invenção vem outra: a ideia surge enquanto assistem à passagem do Frevo Vassourinhas, um grupo de Recife que fez uma breve apresentação na quarta-feira que antecedia o carnaval de 1950, atendendo a um convite da prefeitura de Salvador. Enquanto os festejos na cidade ainda eram marcados pelos desfiles dos clubes, blocos e corsos, geralmente embalados por marchinhas do carnaval, a sonoridade vinda de Pernambuco causou um frenesi na cidade pela animação do ritmo, reforçado pelo som agudo do grupo de sopro que abria o desfile do Vassourinhas e pela multidão que lhe seguiu animadamente (tão animadamente que o cortejo teve de ser interrompido, depois de um “encontrão” entre um músico de sopro e um folião, o que rendeu ao músico alguns dentes quebrados).

Inspirados pela alegria provocada por aquela aparição, Dodô e Osmar resolveram tentar algo animado, para promover uma boa festa no carnaval que se aproximava. Faltando poucos dias para a folia, começaram a decorar o veículo Ford 1929, apelidado de Fobica, que era usado por Osmar para tarefas de sua oficina mecânica. Enquanto Osmar cuidava da decoração, Dodô preparava uma fonte para ligar, através da bateria do veículo, os paus elétricos. A novidade foi levada às ruas no domingo de carnaval de 1950, com os dois inventores portando seus instrumentos eletrificados: Dodô seguia com o cavaquinho e Osmar com o violão. O repertório era aquele do frevo, que experimentaram alguns dias antes e treinaram naqueles poucos dias, já que eram músicos (amadores) ligados mais à tradição de chorinho.

³² Há uma longa discussão sobre a autoria das guitarras elétricas, se nascidas em terras soteropolitanas a partir da guitarra baiana, ou se teriam nascido na Califórnia, visto que as duas são lançadas em épocas muito próximas, mas em lugares distantes. Fred de Góes (1982) percorre de forma muito interessante este caminho, sem ser conclusivo sobre quem seria o real inventor dos instrumentos. O documentário “Guitarra Baiana – A Voz do Carnaval” também refaz esse percurso, chegando mais perto da conclusão de que o instrumento é de criação brasileira.



Imagem 06: Dodô e Osmar, os inventores do trio³³

Então, no domingo de carnaval de 1950, o desfile da Fobica seguiu em direção à Avenida Sete e à Rua Chile, onde aconteciam os desfiles dos clubes e corsos. Dali, muitos assistiam aos desfiles, naquela lógica do carnaval dividido entre os que faziam e os que assistiam à festa.

Reproduzo as afirmações de Osmar acerca daquela primeira aparição na Fobica, trazidas por Fred de Góes, a partir de entrevistas com Osmar Macedo:

Quando despontamos na avenida, acabamos com o curso, pois vinha atrás de nós uma massa compacta de gente que, a exemplo do que ocorrera na 4ª feira com os Vassourinhas, pulava e se divertia como nunca antes ocorrera na Bahia. Nossa emoção era enorme; mais de 200 metros de povo atrás da fobica.

O dado pitoresco dessa história foi que quando subíamos a Rua Chile, ao passar diante da Praça Castro Alves, pedi ao motorista, um amigo nosso, Olegário Muriçoca, que parasse o carro para tocarmos ali, onde o espaço é mais amplo. Pedimos várias vezes a Olegário que parasse e ele nada de frear. Já furiosos, eu e Dodô esbravejávamos, então Olegário respondeu que já havia tempo a Fobica estava

³³ Disponível em <<http://brazilianmusic.com/marioluiz/mus2.html>>. . Acesso em 15 dez. 2015.

quebrada, havia queimado o disco de embreagem, estava sem freio e com o motor desligado. O carro andava empurrado pelo povo.

Este fato ilustra bem como essa maneira de se brincar ao som do Trio Elétrico, de segui-lo, é coisa mesmo do povo, não foi ninguém que orientou ou disse como fazer (1982, p. 19)³⁴.

A grande inovação trazida pelo trio, indicada nessa manifestação de um dos seus fundadores, é a forma como o povo se aglomerava atrás da novidade, com os primeiros indícios de que se romperia com a distinção entre o ver e fazer a festa³⁵. Góes (1982) indica que até o início dos anos 1970 era possível encontrar aquelas famosas cadeiras de espectadores na Avenida Sete e na Rua Chile, mas à medida que o trio elétrico cada vez mais toma conta do carnaval, e derruba tudo pelo seu caminho, se torna mais raro encontrá-las. Adiante nesta tese, voltarei a este processo de reorganização social da festa trazida pelo trio.



Imagem 07: Osmar e a Fobica (s/d). Acervo pessoal da família Macedo³⁶

³⁴ Entrevistas realizadas em 22/09/79 e 01/09/1979 (Góes, 1982).

³⁵ Lembrando que, durante toda a hi[e]stória da festa, sempre houve outros blocos, outros cordões, outras manifestações nos diversos locais da cidade, especialmente nas regiões mais pobres e escondidas. Refiro-me aqui ao modelo oficial, tornado público pela imprensa e autoridades, e desenvolvido na região central da cidade, que sempre recebeu os festejos carnavalescos.

³⁶ Disponível em <<http://www.carnavalemsalvador.net/site/index.php/reportagens-menu/cultura-categoria/45-historico>>. Acesso em 20 set. 2015.

Aqui, retomo o percurso hi[e]stórico. Em 1951, o grupo retorna ao carnaval, já não mais na antiga Fobica. Usam um veículo maior, com lâmpadas fluorescentes fazendo a decoração mais rebuscada, além de dois amplificadores. Levam mais um componente, o amigo Temístocles Aragão, que segue tocando um violão tenor (conhecido como triolim), também eletrificado. A chegada deste terceiro componente é que dá o nome ao grupo, que nunca mais se descolaria da hi[e]stória de Momo na cidade: o trio elétrico, personificando pela aparição dos três.

Já no ano seguinte, vários grupos seguiram a ideia de Dodô e Osmar e se apresentaram no carnaval em cima de pequenos veículos. Em 1952, Fred de Góes (1982) identifica pelo menos outros três grupos desfilando neste modelo: Ipiranga, 5 Irmãos, e Conjunto Atlas, mas todos tratados da mesma forma: “Olha o trio elétrico!”.

Nesses primeiros anos do trio, o ritmo predominante era o frevo, com as raízes pernambucanas da passagem do Vassourinhas, mas que na festa soteropolitana sofre três principais alterações: a redução instrumental (da banda de percussão para o trio de cordas); a eletrificação e a ampliação do som, por meio das cornetas; e posteriormente o uso dos autofalantes. Sem usar a linguagem técnica adotada por Fred de Góes, o principal efeito dessas alterações é a música mais acelerada, mais estridente, mais alta e, portanto, mais contagiante, sendo que esse ritmo passa a ser conhecido como “frevo novo” ou “frevo baiano”. Atente ao leitor que, além de outra forma de brincar, trato de outra forma de fazer música para o carnaval, relevante no processo de evolução da folia que aqui será narrado.

Outra distinção com relação ao frevo é a dança que o trio promove. Enquanto os passos típicos do frevo pernambucano são elaborados, o que predomina no frevo baiano são os pulos de uma multidão, “como se do chão das ruas emanecem (sic) intermitentes cargas elétricas” (Góes, 1982, p. 43), onde cada um dança sozinho, sendo que “no trio elétrico o parceiro é a multidão” (*idem*, p. 44). Os passos bruscos, naquele mar de gente, leva aos amplos movimentos de cotovelos, tanto para abrir espaço na multidão como para tocar os outros, criando proximidade, em um binômio de violência e sensualidade, que leva à seguinte advertência, trazida em um guia turístico distribuído pela então Telebahia:

A dança do trio elétrico é quase de luta, violenta e imprevisível: ou você vai inteiro, de corpo e alma, ou foge enquanto ainda há tempo. Ficar parado significa ser engolido pela multidão desenfreada, que se comprime, equilibrando-se em seu próprio movimento, abrindo

espaços a cotoveladas e com os braços, pernas e corpo amparando-se num ir e vir frenético³⁷.

Abro um parênteses nesse resgate hi[e]stórico pela lembrança imediata à Callois (1988), sobre a quase inevitabilidade da violência na festa, pelo excesso ao qual os corpos são conduzidos, o que chega a ser visualizado nessa passagem da festa que aqui apresento.

Voltando à questão do ritmo, ao se criar essa conjugação sonora, cria-se também outro termo: ainda que não houvesse, nesses primeiros anos do trio, um repertório específico (o que logo ocorreria), cria-se outra forma de arranjo para canções já existentes: trata-se da expressão “trieletrização”. Gêneros musicais como o choro, o *paso-doble*, os frevos do Recife e outros ritmos latinos invadem o carnaval com uma batida específica, acelerada, que aos poucos vai se aplicando a diversos gêneros e repertórios. É o que exemplifica Góes com a versão da música Cálice, apresentada no carnaval de 1979³⁸:

Ao pularem eufóricos e ao gritarem em alto e bom som “pai, afasta de mim esse cale-se”, os foliões em nada se assemelhavam ao intérprete da música que durante todo aquele ano suplicava, deprimido, piedade ao som dos mesmos versos. Isto porque, ao trieletrizar o Cálice de Chico Buarque, a bebida “bitter” que originalmente continha, era agora substituída por outra bem mais amena, em outro cálice mais leve (1982, p.53).

Destaco nessa trajetória o impacto das mudanças na estética da festa com a novidade do trio elétrico, tanto pela forma de brincar na rua quanto pela sonoridade como é produzida, sendo que estes dois elementos se influenciam mutuamente. Na hi[e]stória da incorporação do trio na festa, outras sucessivas mudanças ocorrem. Em 1952, o trio de Dodô e Osmar já desfila com um contrato de patrocínio de um fábrica de refrigerantes local, a Fratelli Vita. Essa informação merece destaque pois, no carnaval moderno (pós-trio elétrico), é a primeira vez que os interesses econômicos são introduzidos na dinâmica da festa, mesmo que para a dupla o valor desse patrocínio tivesse sido utilizado para custear os desfiles, e o restante "a gente bebia no carnaval mesmo" (Osmar *apud* Góes, 1982, p. 56), sem verem a ideia de lucro como objetivo primordial³⁹. Mas, como destaca Tarso Franco, este é o evento

³⁷ "SGS – Seu Guia Salvador", citado por Góes (1982), p. 46. A Telebahia era a empresa estatal de telecomunicações do estado da Bahia.

³⁸ Música composta por Gilberto Gil e Chico Buarque em 1973.

³⁹ Entrevista de Osmar a Fred de Góes, em 01/11/1979.

que marca o início do *marketing* da festa, “associando a marca de um produto ao evento como objeto de venda” (2002, p. 157). Este patrocínio se estende até 1957 e, por meio dele, o trio elétrico recebe recursos tecnológico para aprimoramento de som e do veículo, além de incremento da sua estética, melhorando seu visual e sua decoração. Nesse período, o trio é sequencialmente substituído por veículos maiores, para comportar estas alterações.

Em 1958, Dodô e Osmar desfilaram com patrocínio da prefeitura e utilizaram o recurso em outra inovação que marcaria definitivamente a hi[e]stória do trio: a criação de uma carroceria específica, a ser acoplada no caminhão, como uma espécie de *trailer*, tornando-se uma estrutura mais definitiva (e não mais adequações a um veículo). Alerto o leitor de que estamos tratando de um período de apenas oito anos, e o trio passa, ao longo desse período, por um grande processo evolutivo, que continua nos anos seguintes. Em 1960, a dupla deixa de desfilarem em razão do falecimento do sogro de Osmar, um dos seus grandes incentivadores. Na sequência, vendem a estrutura para Orlando Campos, que já atuava por ali no carnaval com outros trios elétricos. Entre 1958 e 1959, o trio é utilizado em eventos na sua comunidade, a região de Periperi; mas, em 1962, com o nome de Trio Tapajós, retorna aos desfiles na região central.

Orlando Campos promove uma alteração radical na inserção do trio na festa, ao reconhecê-lo como um meio de propaganda e de negócio, considerando o patrocínio uma condição essencial para colocá-lo nas ruas, tratando-o como um negócio que precisa de incentivo, de regras e da ampliação do mercado. Entre as ações citadas por Góes (1982) neste período destaco a negociação, conduzida diretamente por Campos junto ao Departamento Nacional de Estradas de Rodagem, quanto à definição de condições e normas para que os veículos pudessem ser transportados pelas estradas interestaduais, visando ampliar os locais para suas apresentações para além de Salvador. É também de Orlando Campos o primeiro microfone instalado em um trio, com o objetivo de realizar propagandas e anúncios, bem como a instalação de letreiros e painéis luminosos publicitários, o que passa a ocorrer também fora do carnaval, em campanhas de lançamento de determinados produtos, levando o trio para além dos limites da festa. Outra inovação do Trio Tapajós é a gravação de um disco com canções de trio elétrico, que permitia alçar a música do trio à outra dimensão – a de produto de consumo⁴⁰. Orlando Campos se estabelece com um empresário do ramo, mesclando as atividades de fabricação de trios, locação e agência, o que inclusive torna o equipamento circulável e acessível aos blocos que desejam ter um trio como sua atração principal.

⁴⁰ No período entre 1960 e 1974, o Trio Tapajós grava um total de 8 discos.

Enquanto é de Orlando Campos a principal iniciativa para o desenvolvimento da ideia do trio como negócio, a evolução da música nele produzida faz outro caminho importante para a consolidação e repercussão da festa.

Uma das coisas perceptíveis ao se falar da folia de Salvador é perceber que vários fatos acontecem simultaneamente, em vários cantos da cidade, e vão se encontrando em tempos carnavalescos. Nos anos 1960, um grupo de jovens baianos desenvolveu ali o Tropicalismo, um movimento musical que buscava criar uma sonoridade de vanguarda, com ideais libertários, que fosse alternativa à Moderna Música Popular Brasileira. Seus principais expoentes eram Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Caetano Veloso, este último figura fundamental no processo por desenvolver algumas canções especialmente para o carnaval e para o trio, selando ali o destino de levá-los para além dos limites da Bahia. Fred de Góes manifesta como o trio serve ao propósito daquele movimento musical e faz com ele um caminho de duas vias:

A relação do trio elétrico com o tropicalismo se dá dialeticamente. Os criadores do movimento, ainda que sem explicitar a intenção, se inspiram na forma de apresentação feérica e “épatante” do trio elétrico, enquanto espetáculo, e em alguns outros aspectos característicos do fenômeno com a mistura do tecnológico com o artesanal, a justaposição do arcaico com o moderno, o casamento do instrumental elétrico com a percussão primitiva, a antropofágica deglutição de diferentes formas musicais, eruditas e ou populares, cafonas e de bom gosto, e o carnavalizador redimensionamento de tudo o que é executado. O tropicalismo, por sua vez, devolverá, devidamente deglutida, para o Trio Elétrico, toda uma série de novos caminhos musicais a serem seguidos. E isso ocorre sobretudo a partir de 1968/69, em pleno “up” tropicalista, com a gravação de “Atrás do Trio Elétrico” (1982, pp.70-71).

O carnaval de 1972 é considerado um grande marco com a volta do Caetano e Gilberto Gil do exílio, e com as apresentações de Osmar e seu filho Armandinho que, tocando em trios separados, ao se encontrarem na avenida, proporcionaram ao público o espetáculo chamado de “desafilho”, em que pai e filho desafiavam-se em um dueto de guitarras baianas. A presença de Caetano foi saudada por uma grande obra de arte de Orlando Campos, o trio Caetanave, uma grande estrutura em forma de nave espacial coberta de luzes, que indicava toda a potencialidade estética e performática que o trio poderia alcançar.

Assim Caetano expressa sua reação com a homenagem que recebeu:

Antes do carnaval, eu cheguei em janeiro de 72, e no carnaval eu já estava em Salvador. Pra minha surpresa eu estava na Praça Castro Alves quando vi subindo a Ladeira da Montanha, essa visão assim daquela nave, aquela ponta assim parecendo um foguete, com aquelas luzes e aquele negócio... subiu sem tocar. Apareceu assim e começou a tocar Chuva, Suor e Cerveja. E curiosamente começou a chover, na mesma hora. Começou uma chuva pequena que foi crescendo logo e todo mundo saiu correndo, cantando, pulando... eu me acabei de chorar, chorei muito... [...] É incrível porque o pessoal começou a arrancar pedaços, galhos das árvores, da arborização da cidade e a multidão ficava parecendo uma floresta, era uma coisa que parecia domingo de ramos... No meio da chuva, no meio daquilo tudo, voou uma esperança e pousou em mim, no meu ombro. Eu falei para o meu amigo Roberto Pinto, então há esperança!... e eu lembro que eu falei uma coisa bem louca, eu disse assim: o trio elétrico vai salvar o Brasil!⁴¹.



Imagem 08: Caetanave, lançada por Orlando Campos no carnaval de 1972⁴²

⁴¹ Documentário *60 Anos de Trio Elétrico*. IDERB, Bahia.

⁴² Disponível em <<http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2015/07/1980-ave-caetano.html>>. Acesso em 15 ago. 2015.

Nesse intuito, no mesmo ano é lançado o Trio Saborosa, nome de uma marca de aguardente, uma grande peça de *marketing* em forma de garrafa, estratégia para conquistar consumidores da classe média de Salvador – nítida demonstração do potencial de mercado que a festa começa a movimentar⁴³.



Imagem 09: Trio elétrico Saborosa, 1976. Acervo Jornal *A Tarde* (Cadena, 2014)

Essa época coincide, nos termos de Fred de Góes (1982), com um momento crucial de reconhecimento da Bahia como terra da liberdade e da inovação criativa, já que as imagens da volta de Caetano e desse carnaval se veiculam nacionalmente, passando a todos a ideia de um lugar onde se poderia, entre outras coisas, brincar o carnaval livremente, o que

⁴³ Informações sobre o Trio Saborosa disponíveis em < <http://www.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2012/10/03/o-trio-eletrico-saborosa/>>. Acesso em 15 ago. 2015.

impactará fundamentalmente o processo de expansão do turismo, conforme será mencionado mais adiante⁴⁴.

Nesta incursão hi[e]stórica de desenvolvimento do trio, até ele se consolidar definitivamente como marca do carnaval soteropolitano, há outras inovações a serem mencionadas: a presença de outros artistas e outras inovações de sonoridades e de repertório. A primeira ocorre em 1974, quando Moraes Moreira, pela primeira vez, coloca voz no trio, depois de várias tentativas não autorizadas por Dodô, sempre preocupado com a qualidade do som e com o risco de microfonia.

Em 1976, o Trio dos Novos Baianos, sucessor natural do Tropicalismo no movimento alternativo musical, desfila pela primeira vez em um trio e, além de aglutinar-se ao que já fazia Armandinho, Dodô e Osmar, dando corpo ao que Góes chama de "uma nova escola do trio elétrico, cuja marca é o *swing* baiano" (1982, p. 85), promove, no seu primeiro desfile, duas importantes inovações. Uma delas é que surge a primeira mulher vocalista e puxadora de trio, Baby Consuelo⁴⁵. Outra é uma adaptação promovida para melhorar a captação e distribuição do som, por meio da implantação de caixas acústicas de grande porte: um equipamento de som profissional, usado em *shows*, é incorporado ao trio. Pepeu Gomes, um dos membros daquele grupo e exímio guitarrista, não tem dúvida dessa revolução, conforme sua manifestação no documentário “Caminhão da Alegria: 60 Anos de Trio Elétrico”:

Nós tínhamos um bloco, chamado Os Novos Baianos, que só saia na madrugada tocando tambor com os amigos, chamávamos os amigos; todo mundo botava uma camisa vermelha e amarela, que eram os cores do time de futebol, Os Novos Baianos Futebol Clube, e saia tocando batucada, cantando “Brasil, esquentai vossos pandeiros”. A partir dali que a gente teve a ideia de dizer, poxa, porque a gente não leva isso, não aluga um trio, e leva essa ideia... Só que quando a gente levou essa ideia para o trio a gente levou toda a logística que a gente usava no show: a gente botou P.A. cima do trio, a gente botou monitor de voz para se ouvir, o microfone que era só para falar, para fazer

⁴⁴ Contextualizando que, por se tratar dos anos de chumbo, a música e a cultura se fortaleceram como forma de liberdade e de livre pensamento – uma das razões de o trio ter despertado tanto a atenção dos Tropicalistas e Novos Baianos, além do seu alcance das multidões. É também mencionada por Fred de Góes a importância de Arembepe, colônia *hippie* localizada a cerca de 30 quilômetros de Salvador, na criação e divulgação da imagem de uma Bahia "terra da liberdade".

⁴⁵ O termo “puxador (a)” é usado desde essa época para identificar o artista que faz o vocal no trio elétrico.

discurso, virou um microfone de cantor. E isso foi sensacional, porque a partir daí é que eu acho que começou uma renovação no carnaval da Bahia.

Como tudo era feito no meio de muita festa e de muito improvisado, o trio para aquele primeiro desfile foi doado por Orlando Tapajós, e a acomodação dos equipamentos foi feita pelo grupo em uma garagem na região da Cidade Baixa. Não posso deixar de narrar uma declaração de Paulinho Boca de Cantor referente a essa façanha, que transmite a ideia paradoxal da forma amadorística por meio da qual as inovações tecnológicas eram gradativamente implementadas:

Nós conseguimos amarrar as caixas de som que eram imensas no trio elétrico. O trio elétrico ficou mais largo, e para sair de dentro da garagem nós tivemos que derrubar a parede da garagem para colocar o trio elétrico na rua⁴⁶.

Por outro lado, no trio de Armandinho, o *rock* começa a ter lugar, também de forma “trieletrizada”, trazendo um repertório que expande o mercado de consumo para além dos limites da Bahia, pois o *rock* já se sagrara como gênero amado pela juventude. No mesmo ano, o Trio Elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar, que passa a ser assim chamado quando do retorno da dupla ao carnaval em 1974, é impulsionado pelo sucesso de Armandinho Macedo. Nesse retorno, o músico Ary Dias passa a fazer parte do grupo, e reforça a presença dos instrumentos de percussão no trio. Até então de papel secundário, estes instrumentos passam a dialogar com as guitarras baianas de igual para igual. Em 1977, um curto-circuito no gerador de energia retirou o som das guitarras elétricas e o trio fez seu percurso basicamente com o som exclusivo da percussão, o que é descrito por Caetano Veloso na composição “Bater do Tambor”, que, na primeira vez, destaca o papel da percussão no trio e no carnaval, deixando aqui um lastro (mesmo que não indicado por Fred de Góes) para o processo que mais tarde levou aos blocos afro a adotar o modelo de trio, o que será adiante esclarecido⁴⁷.

Até aqui, o trio já tem voz, e o som está profissionalizado, ao mesmo tempo em que Orlando Campos já o transformou em um empreendimento empresarial. A música

⁴⁶ Documentário *60 Anos de Trio Elétrico*. IDERB, Bahia.

⁴⁷ Ary Dias, percussionista e baterista, atuou durante 10 anos no carnaval de Salvador, tocando com o Trio Elétrico Dodô e Osmar, com o qual participou de vários *shows* pelo Brasil e da gravação de seis discos. Em 1977 formou, juntamente a Armandinho e outros, o conjunto A Cor do Som (fonte: <www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 10 jan. 2016.

trieletrizada já começa a ampliar seu repertório. Em 1978, Moraes Moreira lança a música "Pombo Correio", de estrondoso sucesso, fundamental no processo de divulgação da música que se produzia no âmbito do carnaval por meio do trio elétrico, o que contribui definitivamente para que o ritmo alcance projeção nacional.

O trio elétrico de Dodô e Osmar, com o sucesso de "Pombo Correio", havia ocupado definitivamente uma posição dentro do âmbito carnavalesco. O sucesso da música projetou o gênero musical para além do restrito universo musical do carnaval. A música agora tocava como prefixo do telejornal matutino *Hoje*, da Rede Globo de Televisão, fazendo com que aquele som estridente característico do trio invadisse os lares brasileiros nos mais distantes rincões do país (Góes, 1982, p.90).

No mesmo ano, Moraes Moreira inova ao fundir a música típica do afoxé com o som eletrizado do trio, na música "Assim Pintou Moçambique", composta em parceria com Antônio Risério. A inovação, chamada pelo seu autor de "um ritmo meio esquisito, assim mistura de trio e afoxé" (Góes, 1982, p. 94), reforça o caminho da fusão entre o som dos trios e as entidades de matriz cultural africana. Sobre essa inovação, Caetano se manifesta: "as conquistas geniais de Moraes Moreira que, entre outras coisas, casou o trio elétrico com o afoxé (meu sonho com o de Gilberto Gil)" (idem, p. 93)⁴⁸.

É com referência a esse período, no final dos anos 1970, que Fred de Góes aponta que, ao mesmo tempo em que o trio se consolidava como peça fundamental no carnaval, é enorme o crescimento daquilo que impingiu a segunda característica da festa moderna: os blocos carnavalescos, em seus três tipos principais: os blocos de trio, os afoxés e os blocos afro.

Inicialmente, pondero que essa é a classificação mais convencional que se encontra em toda a literatura pesquisada para esta tese. No entanto, a partir dos anos 1940, quando clubes de elite e as batucadas se encontravam na moda, vários outros grupos vão surgindo; pela lógica de proximidades e vínculos já existentes, eles vão sendo criados através de grupos específicos, territoriais ou de locais de convivência, ou de categorias profissionais. Nos anos 1950, as categorias profissionais fundaram diversos blocos, que são elencados por Milton Moura:

⁴⁸ Declaração de Caetano na contracapa do disco do Trio Elétrico Tapajós, citada por Góes (1982).

Os Filhos de Gandhi são o mais conhecido de uma legião de blocos que se formaram em torno de uma categoria profissional; no mesmo período, outros doqueiros formaram os Filhos do Porto; marinheiros formaram os Filhos do Mar e os Filhos de Obá; bombeiros fundaram os Filhos do Fogo; e no final dos anos cinquenta, os petroleiros se chamaram, no Carnaval, Mercadores de Bagdá. Neste último, era evidente o projeto de distinguir uma elite de trabalhadores: a indústria da extração e refino do petróleo teve início em 1953, no Recôncavo, produzindo uma classe média negra operária. Os motivos das roupas e alegorias era o Oriente; não mais uma alegoria da Índia, e sim do mundo árabe, compreendido como o mundo dos califas, sheiks e pachás que causavam admiração, nos filmes da época, pelos seus palácios, haréns e montarias (2001, p. 195).

O Filhos de Gandhi, que introduzo a partir da citação, é o afoxé dessa época que se mantém de forma mais efetiva e grandiosa até os dias de hoje. Além de ter na sua formação a questão da classe profissional, como tantos outros anteriormente mencionados, o grupo trazia a referência à questão religiosa. Em termos carnavalescos, afoxé é a entidade descrita como candomblé de rua. Em termos mais conceituais, recorro à historiadora Magnair Barbosa:

A definição etimológica para afoxé é múltipla, primeiro porque os estudiosos que observaram seus desfiles no século XIX não deixaram registros concisos quanto à denominação do termo. Segundo, por se tratar de um termo de ampla abrangência conceitual. Afoxé é uma manifestação carnavalesca composta pelo ritmo ijexá, cânticos, indumentárias, instrumentos musicais, e ritual. Todos esses itens, conjuntamente, formam o que chamamos de Desfile de Afoxés, cortejo de rua que sai durante o carnaval (2010, p. 13).

Roger Bastide (*apud* Agier,2003) esclarece que o afoxé pode ser considerado um candomblé de mentira, por ser um candomblé sem transe e sem orixás, o que por si só traria sua definição (a ligação com o culto religioso, sem estes elementos)⁴⁹. É Agier que alerta que a “pureza” do afoxé frente ao candomblé também é relativa, já que foram criados a partir de uma dupla inspiração: os desfiles de rei congo, tradição dos eventos políticos da região banto africana, organizados no tempo da escravidão pelas irmandades católicas exclusivas de negro,

⁴⁹ Bastide, Roger. *Le Candomblé da Bahia* (rite nagô). Paris-Haia: Mouton, 1958.

e também as festas, batuques e atabaques que viam nas cerimônias de candomblé do final do século XVII⁵⁰.

Especificamente quanto ao Afoxé Filhos de Gandhi, Anísio Félix destaca a dificuldade de refazer sua hi[e]stória, pela quase inexistência de registros e pelos poucos fundadores ainda vivos, além das diversas discordância entre eles, inclusive quanto à vinculação religiosa: enquanto alguns defendem que ele nasceu como bloco, outros alegam que surgiu como cordão, e outros ainda como afoxé. Seu surgimento em 1949 foi promovido por um grupo de estivadores, que resolveram criar uma forma de saírem juntos no carnaval. O nome vem das informações recebidas pela imprensa quanto à atuação pacifista do líder indiano. Já no primeiro ano, antes dos desfiles, receberam um alerta da junta governativa do sindicato, de que "tudo que saía da estiva era visto pelas autoridades como coisa de comunista" (Félix, 1987, s/n). Juntaram dinheiro para comprar os lençóis de que fariam suas vestimentas e as toalhas para o torso, além de couro para os tamborins. Alguns, na falta de lençóis, fizeram o empréstimo com suas amantes nos prostíbulos da Rua Julião, próximo ao porto.



Imagem 10: Filhos de Gandhi nos seus primeiros desfiles, s/d⁵¹

⁵⁰ O leitor perceberá, adiante, que essa escritura não tem por princípio a ideia de pureza das expressões festivas ou religiosas, por considera-las sempre em processo de mudança e readaptação. Aqui, uso o termo em referência ao autor citado.

Para evitar confusão, divulgaram já no primeiro ano sua mensagem de paz e proibiram a presença de mulheres e bebidas alcoólicas; para evitar uma ligação muito direta com o líder pacifista, fugindo do estigma de grupo politizado, trocaram o “i” pelo “y” na grafia do nome.

Sua hi[is]tória geralmente é contada mais pela via do vínculo profissional anterior do que pela questão da religiosidade. Hermes Coutinho (*apud* Félix, 1987), um de seus fundadores e presidente da agremiação por três vezes alega que a definição de afoxé aconteceu cerca de 10 ou 15 anos depois da fundação, em uma reunião das entidades carnavalescas com a Sutursa, antigo órgão de turismo da Prefeitura. Anamaria Morales reforça a ligação *a posteriori* com a questão da religiosidade:

Criado inicialmente como bloco/cordão, a vinculação do Filhos de Gandhi com a religião não tardou a se evidenciar, através da afinidade de seus componentes com o candomblé, expresso no repertório musical que logo predominou. A aproximação do bloco com o culto se processou gradualmente, com a formação de um núcleo de membros interessados em identificá-lo com o caráter de resistência pacífica e "subterrânea" dos terreiros e que permaneceria até o presente como um patrimônio simbólico sobre o qual se funda a mística do bloco (1991, p. 78).

Vale lembrar que a presença dos afoxés no carnaval de Salvador é antiga e dúbia quanto à sua definição. Alguns autores entendem que desde as sociedades negras do século XVII, especialmente a Embaixada Africana e o Pândegos da África, já existia afoxé no carnaval. No entanto, é a partir da década de 1940 que se tem, oficialmente, sua presença na festa. Um relatório do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultura da Bahia - IPAC (Bahia, 2010) indica aqueles cuja fundação aconteceu naquele período, com seu respectivo ano de criação: Pae Burokô (1935), Otum Obá de África (1935), Filhos do Congo (1946), além dos grupos Lordes Ideais e Filhas d’Oxum, dessa mesma década.

A estética desses grupos nos desfiles inclui a forte presença do ijexá, assim chamada a música e dança que promovem, com os corpos curvados e braços que se movem em movimentos de abrir e fechar, típico das cerimônias religiosas do candomblé. A música é marcada pela presença do agogô (instrumento formado por dois sinos) e do tabaque (uma espécie de tambor), e predominantemente instrumental. Usam roupas brancas, com alguns

⁵¹ Fonte: <<https://albenisio.wordpress.com/tag/historia/>>. Acesso em 22 dez.2015.

detalhes em outras cores, em homenagem aos seus os orixás (Júnior e Júnior, 2012). Há também presença de rituais na saída dos desfiles, e alguns membros fantasiados de orixás.

Ainda seguindo a ordem cronológica, e considerando a data em que foram registradas as primeiras entidades de cada tipo de agremiação que aqui descrevo, passarei aos blocos de barão; o corte entre afros e afoxés pode não ser muito adequado, mas faz-se necessário para que o contexto temporal do carnaval moderno seja visualizado⁵².

Alcanço, então, a década de 1960 para repassar o cenário onde esses blocos entram em cena. Ao mesmo tempo em que o trio ganhava as ruas, esvaziavam-se os salões e os bailes dos clubes carnavalescos, como preconiza Caetano Veloso na música "Frevo Novo", "deixando todo mundo na praça e muita gente sem graça no salão"⁵³. Era tempo das elites reorganizarem sua forma de brincar o carnaval e, mais uma vez, os vínculos anteriores, precisamente as classes sociais, começaram a dar forma a outra organização carnavalesca. São os chamados blocos de barão.

O primeiro bloco dessa época, caracterizado como de classe média alta, é o Bloco Os Fantasmas, criado em 1957. Por dissidências internas, o bloco se desfez em 1961, e desse rompimento surgem outros dois: Os Internacionais e o Bloco Coruja, respectivamente em 1961 e 1962, que rivalizavam por terem na sua composição os moradores dos bairros tradicionais de classe média do Barbalho e do Santo Antônio. Tratando do Os Internacionais, Milton Moura descreve a caracterização de seus foliões, não deixando dúvida de que se tratava de pessoas da classe abastada da cidade:

Só participavam homens; seus líderes e associados se consideravam Apolos baianos em meio à grande maioria de pele escura de Salvador, e como tal eram reconhecidos. Suas fantasias eram dispendiosas se comparadas àquelas dos grupos congêneres; havia inclusive fantasias de destaque, com adereços como plumas, elmos e outros. A cada ano correspondia um tema e uma marchinha. Durante o cortejo, muitas mulheres colocavam-se à margem das cordas para ver de perto os homens lindos dos Internacionais, os pães que envergavam no rosto um sorriso triunfante e tomavam de relance folionas para beijá-las, deixando-as em êxtase (2001, p.199).

⁵² Blocos de barão: faço uso aqui de categoria adotada por Morales (1991) e Guerreiro (2000), que assim denominam os blocos de classe média-alta que começam a se formar nos anos de 1960, a partir de vínculos anteriores como bairros, locais de trabalho e escolas. Apesar de não haver essa referência, atribuo a nomenclatura ao Bloco do Barão, um dos antigos blocos de classe média-alta, fundado em 1963.

⁵³ Trecho da música "Um Frevo Novo", de Caetano Veloso.

Da mesma linhagem, surgem posteriormente o Bloco do Barão, de 1963; o Bloco do Jacu, da região da Barra e do Bairro da Graça; e o Bloco Traz os Montes, onde os amigos da Barra se divertiam. Além dos desfiles nos dias do carnaval, esses blocos ainda mantinham a prática de realização de bailes carnavalescos, que eram realizados no Clube Português, na Associação Baiana de Tênis, entre outros clubes locais que já eram ponto de encontro da classe alta. Nestes blocos, as cordas são o sinal nítido da delimitação, distinguindo essa elite do povo que assistia o carnaval nas ruas.



Imagem 11: Bloco Internacionais, carnaval de 1974⁵⁴

Milton Moura (2001) destaca um processo de profissionalização que começa a se desenvolver entre esses blocos, inaugurado pelo Bloco Internacionais, que, em 1966, contratou músicos profissionais e em 1967 um trio elétrico para animar os foliões de suas cordas. Assim, ao longo do tempo, à medida que o trio é difundido, ele é cada vez mais incorporado a esses blocos de elite, que possuem condição econômica para contratá-los.

Já o surgimento dos blocos denominados como afro, que ocorre nos anos 1970 é, sem dúvida, o assunto que mais rende análises e estudos das mais diversas áreas. Muitos são

⁵⁴ Fonte: <<http://memoriasdemomo.com.br/>>. Acesso em 22 dez.2015.

os autores que já se voltaram para o tema ou que, em suas pesquisas, dão ênfase à emergência desse modelo. Se ao longo desta narrativa foi apresentado que, desde o entrudo, as manifestações dos negros sempre estiveram presentes, é nesse período que elas entram em cena com outro caráter, aos quais diversos autores se referem com termos como reafricanização (Risério, 1981), afirmação étnica (Morales, 1991), autoestima (Moura, 2011), entre outros.

Antes de propriamente apresentar esse modelo, indico o contexto do seu surgimento. Milton Moura (2001, 2002) e Antônio Risério (1981) convergem na indicação de um contexto externo, internalizado pelo crescente acesso da população às notícias de outros cantos do mundo, sob a influência de dois aspectos: os movimentos de independência dos países da África Negra e, em um viés mais cultural, a repercussão de grandes nomes da música negra americana no mercado mundial (e também a periferia negra de Salvador) com suas danças e seus visuais.

No âmbito interno, é época de desenvolvimento econômico em Salvador – relativo, enquanto promotor de alguma efetiva alteração social, mas forte enquanto propulsor de uma classe média negra, que alcança os empregos gerados pela chegada na região da Refinaria Landulpho Alves, o Centro Industrial de Aratu e o Polo Petroquímico de Camaçari, respectivamente em 1950, 1966 e 1978. Se não promoveu uma distribuição de renda generalizada ou equalização social em Salvador, tal contexto provocou certa ascensão social dos negros residentes nos bairros periféricos, o que leva também à ampliação de acesso aos bens de consumo, inclusive às formas de acesso à informação mundial. Além disso, há uma mudança com relação à visão do candomblé pela sociedade em geral, que, nos anos 1960, ultrapassa a posição social de religião inferior ou de gueto e arrebatava admiradores e praticantes por todo o país. Tal contexto é assim descrito por Milton Moura:

Tal como havia acontecido nos anos 50 com a instalação da Petrobras, a partida do Polo Petroquímico oportunizou a entrada de expressivo contingente de afrodescendentes não apenas na esfera do consumo de peças de vestuário, eletrodomésticos, automóveis e unidades modernas de moradia, como no processamento de informações novas. Pode-se afirmar que parte significativa da população de Salvador vivia um tempo de novidades. É neste contexto que o afro se desenvolve e tematiza o advento de sua própria singularidade na história do Carnaval (2011, p.120).

Primeiramente, pensou-se em fazer um bloco chamado “Os brutos também amam”; pensamos também em fazer um bloco de índio, pois só existiam os blocos Apaches do Tororó e Caciques do Garcia, que eram os blocos da negrada daquele tempo. Porém nós tínhamos aquele espírito do movimento negro, curtíamos o movimento *Black Power*, tínhamos informações sobre os Panteras Negras, as lutas por independência dos países africanos; queríamos, principalmente, criar uma coisa nova, algo que não existia naquele momento (2014, p. 12).

Na citação, além dos argumentos já trazidos por Moura, outras indicações do que ali pretendiam: uma alternativa inovadora, para pessoas que estavam fora do carnaval e que se configurasse como bloco de negros.

A estratégia já foi apresentada à cidade no seu primeiro desfile, no carnaval de 1975. O bloco formado exclusivamente por negros, usando vestes confeccionadas em estampas de inspiração africana, saiu no primeiro ano sem instrumentos, mas entoando uma canção que não deixava dúvidas da expressão de valorização da negritude:

*Que bloco é esse?
Eu quero saber,
É o mundo negro
Que viemos mostrar prá você
Prá você
Somos crioulo doido
Somos bem legal
Temos cabelo duro
Somos black power*

*Branco, se você soubesse
O valor que o preto tem,
Tu tomava um banho de piche, branco
E ficava preto também
Não te ensino minha malandragem
Nem tão pouco minha filosofia
Por quê?
Quem dá luz ao cego
É bengala branca
E santa luzia⁵⁵.*

Nos anos seguintes O Ilê promove, gradativamente, o aprimoramento da estética e da sonoridade. Além da forte bateria de percussão, em que os tambores dão o tom da festa, aprimora-se o uso de um repertório musical composto por membros ou simpatizantes do

⁵⁵ Música "Que Bloco é Esse?", de Paulinho Camafeu.

bloco que, anualmente, participam de festas e festivais nos quais o tema do ano é definido, e em que a música tema é eleita e divulgada na comunidade para que possa ser aprendida e cantada por todos. Desde então, nas letras estão sempre presentes as frases afirmativas com relação à força dos povos africanos, homenagens aos povos e aos territórios daquele continente e muitas menções à beleza do fenótipo negro.

Já no primeiro ano do desfile, o Ilê recebeu veementes críticas da sociedade, inclusive matéria no Jornal *A Tarde*, intitulada *Bloco Racista, nota destoante do Carnaval*⁵⁶. Ao longo dos anos, ocorrem várias outras manifestações contra o fato de o bloco manter a prática de só permitir que negros participem de seus desfiles, sendo constantes as acusações de racismo. Justificando sua posição, Vovô do Ilê, que se tornou presidente vitalício do bloco, esclarece:

O que acontece com entidades mistas é que os negros começam a perder sua referência como pessoas de outra etnia. E nós do Ilê tentamos passar que o negro é bonito, se assumindo e agrupado entre si. Nossa postura faz parte de uma pedagogia de reeducar o povo negro para que ele se aceite. Daí, as pessoas por não compreenderem nossa proposta, ou por maldade, espalham que nós somos racistas (*apud* Guerreiro, 2000, p.30).

Desde a época de seu surgimento a estética do bloco nos desfiles é composta pelas vestes africanas, sempre nas cores amarelo (o Ilê Aiyê, que é o ouro), branco (paz pedida pelo Ilê nos seus rituais), preto (seus associados) e vermelho (o sangue do negro derramado); a música é feita à base de percussão, que segue à frente com bloco, e com letras que fazem referência à África e à negritude. Mesmo sem ser um afoxé, e seus fundadores não praticantes da religião, o bloco tem relação com o candomblé, muito demarcada pela figura de Mãe Hilda do Jitolu (mãe de Antônio Carlos Vovô, falecida em 2009) – marcante na hi[e]stória do bloco, a quem Vovô pediu autorização e benção para fundar a agremiação. Por isso, algumas tradições do candomblé sempre marcaram o bloco, como a realização de rituais na saída do seu desfile. De qualquer forma, é importante mencionar o fato para destacar que, mesmo que recorrente, a ligação com o candomblé não é uma característica definidora dos blocos afro.

⁵⁶ Reportagem do Jornal *A Tarde*, 12/02/1975; citada por Cadena (2014).



Imagem 13: Saída do Ilê Aiyê, carnaval de 1996 (Acervo Jornal A Tarde)⁵⁷

Logo após o Ilê é a vez do Afoxé Badauê, criado em 1978 por Moa Catendê, poeta-cantor-compositor. Apesar do nome, poderia ser classificado como bloco, já que não possuía nenhuma ligação com o candomblé: não cantava as músicas do repertório ijexá, valendo-se de um repertório próprio, seus membros desenvolviam uma dança mais leve e menos ritualística, e sua inspiração vinha mais da arte que da religião. Seu fundador menciona tanto a proximidade com Ilê, quanto a mesma preocupação com a afirmação da negritude:

Eu acho que o Badauê surgiu na hora H mesmo. E nós devemos a iniciativa ao Ilê Aiyê, que foi o primeiro bloco afro a pintar. Quando o Ilê pintou, a gente começou a ver os crioulos se assumindo, a coisa *black*, as trancinhas, o torso, as roupas... essas coisas. Então, nós devemos isso ao Ilê Aiyê. O Badauê surgiu para apoiar, para reforçar mais esse lance (Moa Catendê *apud* Risério, 1981, p. 63).

Nas referências consultadas para esta tese, o Badauê é mencionado como uma das maiores recordações desse momento de desenvolvimento desses blocos, citado inclusive como um dos blocos de maior visibilidade, inclusive com participação do cantor jamaicano

⁵⁷ Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/carnaval/galeria/18981-ile-aiye-comemora-40-anos-de-historia>>. Acesso em 30 dez. 2015.

Jimmy Cliff em seu desfile, em 1971 (Cadena, 2014). De vida curta, deixou de desfilar após 15 anos, por dificuldades de gestão interna.

Em 1979, um grupo de jovens negros residentes da região de Itapuã também cria seu bloco, para brincar a folia de Momo. O Malê Debalê teve seu nome escolhido por meio de uma votação na comunidade, e homenageia os negros muçulmanos que foram trazidos na condição de escravos, e que em 1835 realizaram a maior revolta escrava urbana até então, conhecida por Revolta dos Malês. Destaco o bloco por sua característica de maior distinção, presente desde seu desfile de 1980: uma ala de dança, inaugurando uma prática que até então não havia em outros blocos, o que lhe atribuiu o nome de maior balé afro do mundo (Lobato, 2007).

É também em 1979 que surge o Bloco Afro Olodum, na comunidade do Pelourinho. Segundo Marcelo Dantas (1994), buscava-se uma alternativa para os moradores da região dos bairros Pelourinho e Maciel participarem do carnaval de forma mais organizada, já que se inseriam na festa espalhados em diversos cordões e blocos, inclusive de outros bairros. Mesmo com o cenário de maior estruturação da classe mais pobre, a região era ocupada por uma variedade de pessoas, inclusive muitos subempregados, estudantes, prostitutas e marginais, com menor poder aquisitivo, o que fez o Olodum entrar em grave crise econômica; em 1983 quase não participou do carnaval⁵⁸. A estratégia usada pelo Olodum para superar a crise é fundamental para o modelo do carnaval moderno, razão pela qual é necessário traçar algumas considerações sobre esse processo.

Dado o cenário dos blocos afro em movimento, a partir da sonoridade inovadora da percussão e de suas letras, vai se formando um repertório que, cada vez mais, se incorpora à cidade, cantado nos ensaios dos blocos, nas comunidades e nos desfiles de carnaval. A rede de comunicação entre essas comunidades ocorria nos mais diversos lugares e das mais diversas formas, compartilhando experiências e repertórios (Rubim, 2003). Com essa rede de comunicação, o ritmo e o potencial do trio se expandindo, o encontro inevitável começa a se desenhar. Daquele primeiro relato do ijexá sendo tocado por Moraes Moreira, o caminho da música de trio para a música afro vai se tornando, gradativamente, cada vez mais fluido.

Enquanto o trio elétrico era cada vez mais absorvido como recurso musical para os blocos de barão, que, ao adotar o equipamento, passam a ser cada vez mais conhecidos

⁵⁸ Trago de Zanirato (2004) a caracterização socioeconômica da população que habitava o Pelourinho em 1985, ano em que recebeu o título de patrimônio da humanidade: extremamente pobre, maioria jovens (57% até 28 anos), de baixa escolaridade e que trabalhava no próprio bairro como ambulante. Cerca de 70% dos habitantes eram inquilinos. Tais informações confirmam, portanto, o cenário indicado por Dantas (1994).

como blocos de trio, mais músicas e bandas buscavam aprimorar e diversificar seu repertório a ser trieletrizado. De outro lado, nos ensaios e festivais das comunidades onde se organizavam os blocos afro, uma grande quantidade de música era produzida dentro daquela estética musical, em que a percussão e a temática negra com referência à África eram o grande diferencial.

O encontro (musical) desses dois lados ocorre, em um primeiro momento, de maneira amistosa e colaborativa – ou, melhor dizendo, festiva –, como um compartilhamento de repertório e de ideias no âmbito da festa. No entanto, gradativamente, à medida em que o potencial econômico da festa e desse repertório vai sendo desenvolvido, essa transação deixa de ser meramente festiva para se transformar em comercial. É de Milton Moura a ponderação da forma desigual como essa relação acontecia, em um primeiro momento:

Como regra geral, os blocos afro não dispunham – como não dispõem – de agências poderosas para colocar seu produto no mercado. Seus compositores e intérpretes, quando atuam individualmente, devem se submeter às injunções próprias da carreira artística iniciante, sendo que sua condição de pobreza, na maioria das vezes, os torna reféns de todo tipo de contrato. No período de explosão da música afro no mercado fonográfico brasileiro, que coincide com os últimos anos da década de 80, as composições eram vendidas diariamente no Centro Histórico de Salvador a preços irrisórios. Não raro, isto se dava mediante o expediente do *advance*: o contratante paga adiantado por composições e apresentações, deixando o compositor e/ou intérprete quase sempre na condição de devedor – não somente de numerário, como também de favores e condescendências (2010, p.126).

Como propus uma hi[e]stória que pudesse guiar o leitor na identificação do carnaval moderno, voltarei a ao exemplo do Olodum para tratar da forma como esses blocos afro interagem com um carnaval que já tinha, por meio da hi[e]stória do trio, iniciado seu caminho de um carnaval grandioso, ampliando-se para além dos limites de Salvador e mostrando seu potencial de mercado.

O processo de superação da crise do Olodum é liderado por João Jorge, seu atual presidente, e Neguinho do Samba. É iniciado um longo processo de revisão de seus objetivos e de seu planejamento, e desenvolvidas várias ações visando à valorização do bloco e do Pelourinho, inclusive atividades voltadas para formação de seus membros, buscando maior

unidade e coesão⁵⁹. Mas é pelo viés da sonoridade que a principal transformação tem lugar, pelas mãos (e tambores) de Neguinho do Samba, quem, proveniente do Ilê Aiyê, chega ao Olodum em 1983, onde desenvolve o trabalho que lhe atribui o *status* de fundador do *samba-reggae*.

Goli Guerreiro aprofunda a discussão do que caracteriza essa inovação musical, e as explicações passam por fusões de ritmos como o samba de roda, a marcha rancho, a música caribenha, a música cubana, e também por alterações nos contratempos do *reggae*, longe de alcançar algum grau de consenso sobre sua real conformação. No entanto, há consenso quanto ao nome do seu criador, o que teria ocorrido em 1987. Ressalta a autora:

É muito provável que esse crédito diga respeito ao reconhecimento mais amplo de sua contribuição para uma renovação da tradição rítmica negra por Neguinho do Samba. Esta renovação incluiu tanto a modificação dos instrumentos percussivos quanto uma nova forma de tocá-los, além de um novo papel para o mestre da bateria, que dispensou o uso de apito e adotou a utilização de timbales (2000, p. 60).

A inovação musical proposta por Neguinho do Samba consistiu, basicamente, em alterar os instrumentos e o contratempo nas músicas. No entanto, no ambiente de produção do repertório carnavalesco, marcado por vários encontros e ensaios envolvendo diversos músicos e percussionistas, é possível pensar em uma construção coletiva dessa sonoridade diferenciada. É já sob o seu comando que, em 1987, o Olodum grava o seu primeiro disco e a música “Faraó”, composta por Luciano Gomes, estoura na parada de sucessos. Foram gravadas quatro versões distintas, que circulavam nas rádios simultaneamente, o que exemplifica bem a transação entre o afro e os cantores que vem de trio, anteriormente mencionada: Banda Mel, Banda Reflexus, Margareth Menezes e a versão com o próprio Olodum, com Betão nos vocais.

Com isso, a partir de 1987, os blocos afro começam a investir no lançamento de outro produto: a gravação de CDs com sua produção musical, dando sinais da sua popularidade. A estratégia só foi possível, segundo Goli Guerreiro (2000), por meio da gravadora WR (iniciais de seu proprietário Wesley Rangel), sediada em Salvador, que, percebendo aquele ambiente musical desenvolveu tecnologias que pudessem captar a sonoridade da percussão e dar a ela o papel de principal elemento sonoro daquele repertório,

⁵⁹ Conforme indica o trabalho de Marcelo Dantas (1994), que detalha a estratégia de planejamento e também organizacional daquele bloco naquele cenário.

até então experimentado nas ruas e não ainda nos estúdios de gravação. É necessário destacar a importância desse desenvolvimento local, que permite que a produção musical seja gravada ali mesmo, e dali alcance o mercado, o que possivelmente não teria a mesma projeção se fosse necessário que os grupos saíssem de Salvador para produzir seus discos.

Na sequência, o Olodum desponta e segue uma carreira que lhe dá, a cada ano, um grande sucesso musical, com canções sempre trazendo a temática da África e dos negros. Em 1988, a música "Madagascar Olodum"; em 1989, é a vez de "Protesto Olodum"; em 1990, participa da gravação de um clip do cantor Paul Simon, que lhe dá repercussão internacional, com turnês para diversos países realizadas nos anos seguintes, inclusive um marco hi[e]stórico em 1993: a publicação de uma entrevista do seu presidente João Jorge no jornal *New York Times*. O Olodum segue em carreira internacional quando, em 1996, o *pop-star* Michael Jackson grava um *clip* no Pelourinho, com a participação da banda, divulgando-o definitivamente para o mundo.

Além do exemplo do Olodum, outros blocos afro adentraram na carreira musical, com essa sonoridade afro, e com mensagens explícitas em suas músicas de valorização da estética negra. Vale aqui indicar que, no cenário em que a música de percussão negra alcançava mais espaços, outras propostas estéticas, inclusive musicais, começam a surgir. É o caso da Timbalada, criada em 1992 pelo músico Carlinhos Brown, que naquele tempo já havia alcançado projeção a partir de algumas participações em discos de Caetano Veloso, e revelando-se um grande percussionista, multi-instrumentista e compositor. Em 1993 o artista lança a Banda Timbalada, que logo se transformou em bloco, com um conjunto de músicos do Candeal, bairro da periferia de Salvador de onde o músico era proveniente.

A razão de incluir a Timbalada neste regate hi[e]stórico é o fato de que, inicialmente formada por músicos da comunidade, logo despertou interesse em jovens negros de bairros vizinhos que passavam a frequentar o Candeal, esperando uma oportunidade de fazer parte da banda, conforme narrativa de Ari Lima (1997). Para esse autor, a principal distinção da Timbalada dos outros blocos afro surgidos após o Ilê, é o fato de a Timbalada enfatizar a ideia de indivíduo, fazendo com que estes jovens almejem fazer parte da banda e ascender economicamente. Ao mesmo tempo, através da música, constroem vínculos enquanto pertencentes à uma classe econômica desfavorecida, que encontram naquela expressão musical uma possibilidade de superação. Além (e por causa) da música, aqueles jovens desenvolvem uma estética que lhes é própria, também convergindo para a valorização do fenótipo:

A Timbalada, além de ter gerado novas fusões rítmicas, no verão de 1993 consolidou no Candeal um novo jeito de dançar. Era uma dança viril, muito apropriada a rapazes. Dramáticos e sensuais, os movimentos simulavam uma luta que, às vezes, acontecia de fato [...] Geralmente, o uso que o negro faz do corpo na Bahia não é o mesmo que faz o branco. Tal uso favorece uma visão de corpo negro como objeto estético e erótico (Lima, 1997, p. 178).

Voltando ao resgate hi[is]tórico, com o sucesso alcançado pela música afro, artistas e músicos que iniciavam sua carreira nos trios começam a cantar este repertório. Nesse cruzamento musical, também há fusão de ritmos, e outras novidades se colocam no ambiente musical carnavalesco. Os artistas que se firmavam com puxadores de trio começam a compor músicas e sons que buscam elementos dos blocos afro, nas letras e no *samba reggae*, e continuam o processo inventivo musical apresentado ao público em cima dos trios, durante o carnaval.

É uma dessas canções que promove a revolução principal desse cenário: a música "Fricote", composta por Luiz Caldas e Paulinho Camafeu:

*Nega do cabelo duro
Que não gosta de pentear
Quando passa na baixa do tubo
O negão começa a gritar
Pega ela aí
pega ela aí
Pra quê?
Pra passar batom
De que cor?
De violeta
Na boca e na bochecha
Pra quê?
Pra passar batom
De que cor?
De cor azul
Na boca e na porta do céu*

Luiz Caldas, cuja carreira de músico foi iniciada ainda aos 7 anos de idade, já era puxador de trio e, ao apresentar sua canção mais recente, inova mais uma vez a sonoridade com a introdução dos teclados, que dava mais versatilidade ao som dos trios e retirava da guitarra baiana a preponderância na música carnavalesca. A letra da música já causa polêmica

desde seu lançamento, pelas acusações de racismo e por supostamente incitar a violência contra a mulher. Mas não é nem uma coisa, nem outra, o que leva a música a se tornar um marco definitivo: o disco *Magia* em que foi gravada (no estúdio WR) é de estrondoso sucesso, provocando alteração na priorização da produção daquela gravadora que, ao perceber o sucesso do lançamento no cenário nacional, prioriza a gravação de discos de artistas e bandas da Bahia. Além disso, o sucesso que já vasava de Salvador agora se expande pelo país de forma irreversível.

No *Guia do Carnaval* de 2015, publicação da Prefeitura de Salvador no ano em que se comemoravam os 30 anos da *axé music*, o jornalista Hagamenon Brito, que cunhou o termo, assim registra o marco que essa inovação propicia para o carnaval:

O último movimento musical produzido pela Bahia, a *axé music*, nasceu nos anos 1980 e seu marco inicial foi o sucesso “Fricote”, de Luiz Caldas, em 1985. Curiosamente, o termo *axé music* não surgiu naquele ano e, sim, em 1987, criado por mim de modo satírico na imprensa, para ironizar a pretensão que aqueles músicos carnavalescos tinham de fazer sucesso até no mercado internacional. Bem, queimei a língua, para o bem de todos e felicidade geral da nação baiana (p. 07).

Com essas informações sobre o surgimento do ritmo batizado de *axé music*, chamo a atenção do leitor para que, embora se tratasse de uma inovação musical, várias outras já haviam marcado o caminho da música carnavalesca de Salvador. Pensando naquelas novidades que foram surgindo na hi[e]stória aqui descrita, pode-se inferir que a inovação de Moraes Moreira com o “frevo afoxezado” ou “afoxé frevorizado” em 1978 promoveu uma inovação rítmica muito mais expressiva, que marcou de forma muito mais definitiva a hi[e]stória da música baiana. Avalio, portanto, que a opção de marcar um “novo” tempo a partir da música “Fricote” é parte de outro processo, que é a expansão dessa musicalidade para o mercado a partir de sua divulgação além dos limites da Bahia. Assim, mais do que comemorar outro ritmo, o batismo da novidade comemora a inserção no mercado musical nacional.

Como já foi abordada a entrada no mercado da música dos blocos afro, faz-se agora importante tratar a relação com o mercado como marca mais expressiva que a própria musicalidade desse momento. Destaco a atuação de uma banda que não é, nas diversas fontes pesquisadas, considerada com muito relevante nesse processo. Trata-se da Banda Reflexu’s que, em 1986, gravou seu primeiro disco, *Reflexu’s da Mãe África*, que vendeu 2 milhões de

cópias. Ressalto o fato de esse disco ter surgido antes dos blocos afro começarem a gravar seus discos, mas já trazendo todos os elementos da referência africana e da negritude, que é a estética principal daqueles blocos, mas produzidos longe do trio elétrico. Os dois principais *hits* de sucesso daquele disco são diretamente inspirados nos Blocos Olodum (citado na canção “Madagascar Olodum”) e Ilê Aiyê (homenageado na música “Alfabeto do Negão”). Com uma vocalista negra, sempre vestida com roupas de inspiração africana, ampliou a visibilidade da música e da estética afro.

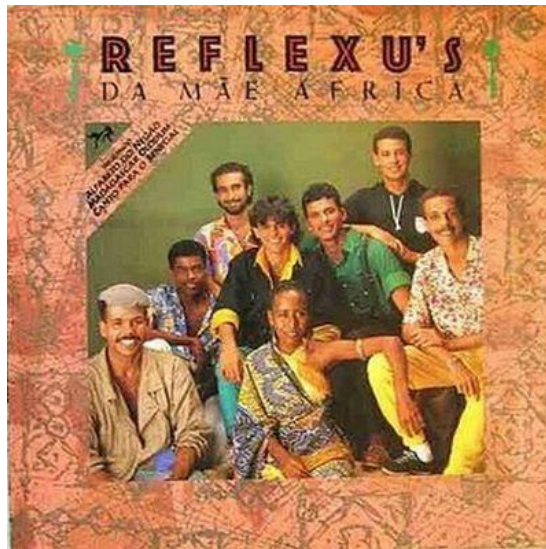


Imagem 14: Capa do disco *Reflexu's da Mãe África*, Banda Reflexu's, 1986⁶⁰

Em 1987, ano em que foi assim denominada, a *axé music* recebe outro impulso, com a projeção alcançada pela cantora Sarajane; com o disco *A Roda*, e a canção que lhe dá título, ela alcança a marca de vendagem de 600 mil cópias e ganha projeção nacional, com muitas apresentações no Programa do Chacrinha, que era transmitido em cadeia nacional nas tardes de sábado pela Rede Globo de Televisão.

Com esses três elementos (Luiz Caldas, Banda Reflexu's e Sarajane), e a forma como projetaram a música baiana carnavalesca, a *axé music* toma um caminho de projeção, que se reforça constantemente com as diversas outras bandas e cantores que, a partir de então, também se destacaram no mercado nacional e que, em por isso, acabam por reforçar outros produtos ligados a essa musicalidade que se estendem muito além do verão, do carnaval e da Bahia. Além da vendagem de discos e das aparições na televisão, suas apresentações se estendem pelo país, em *shows* e micaretas – festas que até poucos anos atrás ocorriam nas

⁶⁰ Disponível em < <http://recorderazcom.blogspot.com.br/2011/11/banda-reflexus-as-14-mp3.html>>. Acesso em 12 nov. 2015.

mais diversas cidades brasileiras, levando várias bandas e vários desses artistas, geralmente com seus trios elétricos, para reproduzir os desfiles realizados em Salvador no carnaval.

Nesse diapasão, outros ritmos e outras inovações se fizeram constantes, como, por exemplo, a inclusão do pagode como repertório da *axé music* a partir da entrada no circuito carnavalesco de bandas como a Gera Samba, criada em 1992 e que se projeta nacionalmente a partir de 1995 com o disco *É o Tchan*. Com essa variação de ritmos a *axé music*, portanto, é melhor descrita por Milton Moura, em documentário da IDERB/TV Bahia:

Axé music não é um estilo musical, não é um ritmo próprio, é um repertório. Se for reparar, dentro da *axé music* existem os ritmos mais diversos, os mais variados⁶¹.

Se há um momento crucial na consolidação do modelo atual é quando esses dois modelos – aquele dos blocos de trio e o dos blocos afro –, já na expansão do seu caráter carnavalesco para musical, começam a compartilhar o repertório, à luz do sucesso que se construía com a música afro. Obviamente, este é um processo que ocorre gradativamente, à medida que aquele repertório vai se tornando atraente para o público.

Da fusão sonora, logo ocorre outra fusão, que é a adoção, pelos blocos afro, do modelo de espetáculo que os demais blocos já adotavam: a incorporação do trio elétrico. Essa incorporação é justificada principalmente pela forma como os blocos afro ficavam em posição desfavorável nos desfiles, ao encontrar-se com os suntuosos trios na avenida, enquanto ainda desfilavam com suas percussões no chão. Esses momentos são relatados na música "Eu Sou Negão", do cantor e compositor Gerônimo, considerada a ópera do carnaval de Salvador e citada na bibliografia consultada como um dos principais marcos musicais no processo de expansão da valorização da cultura negra no âmbito do carnaval (Moura, 2001, Lacerda, 2010).

Além de transpor os limites da Bahia, a inserção da *axé music* no mercado musical, que alcança enormes cifras de vendas, funciona como um atrativo para que mais pessoas comecem a frequentar a cidade, seu carnaval e seus blocos. Se o que chega além da Bahia é a referência musical, artistas e bandas são alçados a um grau de preferência maior que aquele disputado pelos blocos. São outras e mais pessoas que vêm para a festa interessadas em algo mais que os desfiles, pois já conheciam artistas e repertórios que lhes tinham despertado interesse. É no seio desse processo que aqueles blocos de barão de outras épocas

⁶¹ “Caminhão da Alegria: 60 Anos de Trio Elétrico”

começam a promover mudanças consideráveis em sua estrutura de funcionamento e, principalmente, de público, ampliando seus participantes para aqueles que, interessados no que viram por meio desses artistas, chegam a Salvador a cada carnaval. Assim, os blocos até então formados por vínculos anteriores começam a ganhar outros contornos.

Nesse cenário, cresce a cada dia o número de blocos, e por esta alteração de público e de forma passam a ser chamados de blocos de trio. Alguns ainda mantêm seus membros e seus vínculos anteriores enquanto ampliam o número de participantes, mas outros já são criados dentro de uma estratégia comercial, como é o caso do Bloco Camaleão, de 1978. Na sua criação, tem as mesmas características dos antigos blocos de barão, congregando amigos que buscavam formas de participar do carnaval. No entanto, as informações sobre o seu surgimento indicam que, já ali, a ideia de criar um produto de mercado estava presente, segundo Joaquim Nery, um dos seus fundadores e atual presidente do bloco:

Nós estávamos exatamente na Avenida, no Largo da Piedade, éramos um grupo grande de amigos ali reunidos numa barraca, e observando o que acontecia no Carnaval. E naquela oportunidade, começamos a ver que o Carnaval era algo que poderia ter um ímpeto comercial muito grande. [...] E foi interessante porque exatamente ali neste primeiro papo já surgiu o nome de qual bloco seria esse. Um dos companheiros que estava conosco ali naquela relação de amizade foi o artista plástico Bel Borba, e Bel, observando aqueles camaleões que existiam ali na Praça da Piedade, surgiu o nome, Camaleão⁶².

⁶² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3kZTz_i1q9A>. Acesso em 24 mar. 2015. Trata-se de vídeo / documentário com a hi[e]stória do Bloco Camaleão.



Imagem 15: Bloco Camaleão, 1991⁶³

Outro exemplo dessa mudança na composição dos blocos de trio é o Bloco Eva, surgido em 1980, por meio de um grupo de estudantes do Colégio Marista. O vínculo anterior de seus membros é indicado no seu nome, que é a sigla de Estrada Velha do Aeroporto, local de Salvador onde havia um sítio que era um dos pontos de encontro de seus primeiros membros:

No final dos anos 70, um grupo de 11 amigos do Colégio Marista [...] comandava um Grêmio, intitulado Eva, e se reunia frequentemente no sítio de Adermazinho, localizado na Estrada Velha do Aeroporto. Após passarem no Vestibular, os amigos mantiveram os encontros e a partir daí surgiu a ideia de criar um bloco de carnaval, o EVA, em 11 de Fevereiro de 1980. [...] Assim, no 1º carnaval, de 1981, o EVA tinha 11 sócios⁶⁴.

Já no seu primeiro ano, o Bloco Eva desfila com banda própria e com trio próprio e, logo depois, cria a banda homônima para animar seus foliões, e desde o princípio comercializa o direito de participação, através da compra de carnês.

Adolfo & Nery (s/d) elencam alguns outros blocos desse mesmo período: o Bloco Beijo, de 1982, cujos desfiles eram marcados por extrema elegância e beleza; o Bloco Cheiro

⁶³ Disponível em <<https://bloccamaleaooficial.wordpress.com/curiosidades/>>. . Acesso em 15 out. 2015.

⁶⁴ Disponível em <<http://www.grupoeva.com.br/30anos/>>. Acesso em 23 jul.2011.

de Amor, criado em 1980, com sede inicial em Itapagipe, também caracterizado por um público de classe alta, colegas de colégios tradicionais da cidade; o Bloco Crocodilo, fundado em 1985 por jovens egressos do Colégio Marista; e na mesma década, o Bloco Pinel, Pike, Bloco Beijo e Bloco Mel.

A estratégia de venda do direito de participar nesses blocos era, no início, realizada de forma amadora, a partir da própria rede de amizades e de foliões que então pertenciam a esses blocos. Com eles instituiu-se a figura do delegado ou comissário, que poderia receber inscrições de interessados em participar do bloco, criando um sistema de distribuição em cadeia, como indica Oliveira:

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. (1996, p.126).

Havia, portanto, um modelo híbrido entre aqueles blocos de grupos de amigos e aqueles abertos ao mercado, e a abertura ocorre, inicialmente, através de seus próprios membros. Uma demonstração dessa hibridização é o fato de ainda havia certa seleção prévia dos foliões: sua ficha, geralmente acompanhada de indicação de um associado mais antigo, era avaliada e, em alguns casos, era solicitada comprovação da renda ou de procedência, para tentar manter a unidade entre os membros, especialmente enquanto classe econômica.

Apresento, comparativamente, processos de seleção referentes a dois destes blocos. Anísio & Felix mencionam o processo de credenciamento para o bloco Os Internacionais:

Inscrever-se no bloco implica no preenchimento de ficha com informações pessoais, foto 3x4, comprovação de pertencer à classe média-alta para poder honrar o carnê e ter direito à fantasia. Correram denúncias de que o bloco assim agia para afastar os negros de seus quadros (s/d, p.187).

Já Goli Guerreiro indica o processo de seleção para participar do Bloco Eva:

No momento da compra do carnê (para quem vai pagar à prestação) ou do abadá, o candidato associado tem que apresentar foto e comprovante de residência. Dessa forma, o bloco tem condição de

mapear tanto a aparência do folião, como o poder aquisitivo, indicado pelo bairro de moradia. De fato, a presença de pessoas negras em determinados blocos é muito rara (2000, p. 127).

Gradativamente, uma parte dos blocos da década de 1960 altera sua configuração, como é o caso dos blocos Os Internacionais e Corujas, aqui mencionados como precursores dos blocos de barão. Também começa a surgir um grande número de outros blocos, já com uma estrutura voltada para o mercado. Transformam-se em empresas ou passam a ser administrados por produtoras, deixando a forma caseira para entrar em um universo profissionalizado, conforme Paulo Miguez Oliveira:

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 contratadas, shows de outros artistas, eventos diversos, venda de franquias, participação em carnavais temporãos e micaretas, blocos alternativos, aluguel de trios elétricos, etc. (1996, p. 123).

Neste arranjo já empresarial, a ampliação do número de foliões é colocada, portanto, como meta por essas empresas carnavalescas, o que altera radicalmente a forma de definir seus foliões. Os vínculos de pertencimento são substituídos pela venda de abadás, e as cordas, que até então eram a forma de garantir que só os amigos ali desfilassem e que fossem reconhecidos como grupo, se transformam na garantia dos foliões de usufruir daquele espaço pelo qual pagaram, com a compra da fantasia de cada bloco.

É com a expansão da venda dos abadás que outro elemento é introduzido no carnaval: os cordeiros, que sustentam a corda em volta dos foliões pagantes. Quanto mais aumenta o número de foliões, mais árduo é o trabalho do cordeiro, em condições insalubres, especialmente pelo barulho, desgaste físico e violência. No entanto, conforme indica Flávio Cardoso Júnior (2012), há um misto entre a necessidade de complementar a renda e a possibilidade de brincar o carnaval, tendo um lugar próximo das estrelas da *axé music*.

Com a venda dos abadás cada vez mais crescente, há alta rotatividade das atrações musicais. Alguns artistas já alcançaram posição de destaque no mercado e percebem as

dimensões do negócio onde estão inseridos, passam de cantores a empresários, criando organizações comerciais que gerenciam suas carreiras e também alguns blocos. Também, já atuando estrategicamente em um mercado que cada vez mais se consolida, começam a se movimentar entre os blocos, à medida que alcançam popularidade.

Cito este fato como outro elemento que descola a relação bloco *versus* folião. A migração dos artistas, em um momento em que a música é o principal vetor de divulgação da festa, acaba por contribuir para romper os vínculos até então existentes entre foliões e blocos, já que os foliões passam a optar por seguir seus ídolos, acompanhando-os nessa migração. Também, ao tempo em que alguns blocos vão despontando na preferência do público, a migração é considerada pelos artistas como um *status* adquirido. Para exemplificar, menciono trechos da biografia do cantor Ricardo Chaves. Ele inicia sua carreira carnavalesca na banda do bloco Pinel, em 1982 e, em 1986, foi convidado para gravar um disco. Com essa projeção, migrou para o Bloco EVA, um dos mais procurados pelos foliões e respeitados pela mídia⁶⁵. Após 5 anos, vai para o Bloco Crocodilo, quando, em 1993, lança a música “É o Bicho”, de enorme repercussão. Sua biografia em seu *site* na internet identifica a trajetória após seu grande *hit*, destacando o processo de migração entre blocos:

No Carnaval de 1993 Ricardo comandou o Crocodilo para o qual compôs a música que é até hoje sua marca registrada: O Bicho. Foi no mesmo momento em que os carnavais fora de época se espalharam pelo Brasil e Ricardo passou a ser presença garantida em todos eles. Ficou no Crocodilo até 1995 quando saiu para um de seus maiores desafios. Ricardo arrendou por seis anos o Coruja, um dos mais tradicionais blocos do Carnaval de Salvador que passava por um momento muito difícil. Depois de recolocar o bloco como um dos mais disputados, em 2002, estourou com dois grandes sucessos, a inauguração do seu camarote e em seu retorno ao Bloco Crocodilo, dessa vez no circuito da Barra. No ano de 2003, mais uma grande surpresa para os foliões, além do camarote e do Bloco Crocodilo, Ricardo estreou o seu Trio Off Road, trio independente que também agitou o folião da pipoca no carnaval. Desde 2007, Ricardo Chaves comanda na Barra, O Bicho⁶⁶.

No mesmo período em que os blocos e os artistas se reorganizam, outras mudanças vão sendo conduzidas, inclusive nas vestimentas dos foliões. No início dos blocos

⁶⁵ Disponível em <<https://www.queroabada.com.br/atracao/ricardo-chaves>>. Acesso em 17 set. 2015.

⁶⁶ Disponível em <http://www.ricardochaves.com.br/?page_id=6>. Acesso em 15 out. 2015.

de barão, as fantasias ainda prevaleciam, como aquelas do bloco Os Internacionais. Gradativamente, elas são substituídas por mortalhas, que "têm origem numa fantasia, a de morto, e que, na qualidade de vestimenta, era uma forma de contradizer pelas roupas a grande alegria com que se desfilava" (Xavier & Maia, 2009, p.218). Progressivamente, a fantasia vai sendo deixada de lado, até que em 1994 chega-se ao modelo do abadá, uma camiseta de tecido sintético, que traz estampado o nome do bloco, além de logomarcas e mensagens dos seus patrocinadores. A peça foi criada pelo músico Durval Lelys, quando à frente de sua banda Asa de Águia puxou o bloco Eva – entre 1993 e 1995. A justificativa foi a necessidade de uma roupa mais leve e prática, que combinaria melhor com os blocos já lotados de foliões, nos dias quentes da folia baiana. O nome atribuído à peça já era conhecido dos carnavais soteropolitanos, como mencionado por Hidelgardes Vianna que, referindo-se às brincadeiras dos negros ainda no século XVIII, descreveu os abadá como “uma espécie de camisa de manga curta, bastante folgada que atingiam a curva dos joelhos. O pano de saco de farinha do reino (farinha de trigo) é o preferido para a confecção de tais abadá” (1965, p.283).

Apesar da minha discordância com o seu título, já que não se trata de “involução”, mas simplesmente de uma mudança, apresento a imagem abaixo, que retrata a forma como a fantasia foi sendo modificada ao longo dos anos.



Imagem 16: Processo de alteração da fantasia dos blocos⁶⁷

⁶⁷ Disponível em <<https://pedrinhodarocho.wordpress.com/2011/01/04/da-mortalha-ao-abada-a-involucao-da-fantasia/>>. Acesso em 15 out. 2015. Trata-se de uma página de Pedrinho da Rocha, *designer*, que atuou no desenho de diversas fantasias e abadá da folia de Salvador. Portanto, sua crítica vem desse lugar, profissionalmente justificado, razão pela qual me abstenho de uma crítica ou discussão.

A implementação do abadá se insere em uma estratégia de simplificação do produto, mais adequado à larga escala em que passa a ser produzido, conforme destacam Xavier e Maia:

Os abadás, por outro lado, têm processo de produção mais simplificado, pois existem diversas empresas especializadas em produzi-los em larga escala. Sua confecção se resume em realizar industrialmente uma arte única para centenas ou milhares deles, já que a maioria tem *design* padronizado em que geralmente se apresenta o nome da festa ou do bloco pertencente e dos seus patrocinadores (cujos símbolos não podem ser cortados ou retirados na customização do mesmo — sendo que este aviso vem juntamente com o manual ou com folheto explicativo com informações diversas dadas ao folião sobre a festividade). Os custos dessa produção são mínimos, visto que são encomendados em grande quantidade, não ultrapassando os US\$ 3,00 (2009, p. 222).

Outra mudança importante ainda em relação aos abadás ocorreu em 2003, por iniciativa do Bloco Cheiro de Amor: os foliões passam a poder adquirir um abadá para cada dia, pois até então cada fantasia valia como acesso a todos os desfiles de determinado bloco. É uma inovação importante para o mercado da festa, mas que, até os dias atuais, recebe críticas, pois colabora para a desvinculação do folião com o bloco.

Um elemento fundamental na estratégia de mercado é a criação, por volta do ano de 2000, da Central do Carnaval, empresa que funciona como uma central de vendas de produtos e abadás de diversos blocos. Com *venda online* pela internet, permite que foliões de todos os cantos do mundo escolham e adquiram à distância seus produtos, que incluem abadás (para blocos e camarotes), peças de vestuário e *suvenires* de diversos blocos; a retirada das fantasias ocorre quando chegam à cidade. Bruna Silva apresenta o histórico de criação da empresa:

A Central do Carnaval existe há 9 anos e é uma sociedade composta pela Camaleão Produções e Mazana Produções Artísticas, liderada pelos irmãos Joaquim, Adolfo e Marcelo Nery. Em 1999, o Bloco Beijo procurou os sócios do Camaleão para realizarem a venda do seu produto. Com isso, percebeu-se que a estrutura tinha que aumentar, afinal, seriam três blocos para comercializar – Camaleão, Nana Banana e Beijo. Em 2000, mais outros dois blocos fizeram a mesma proposta – o Crocodilo e as Acadêmicas. E, neste mesmo ano, o Camaleão convidou o Cerveja & Cia para compor o conjunto. Com

isso, seriam seis blocos para vender, surgindo, então, a ideia de combinar a venda desses blocos. A possibilidade de poder comprar apenas um dia de um desses blocos ou de fazer um *mix* (de no mínimo três dias) deles tornou-se o diferencial da Central do Carnaval (2009, p.57).

Bruna Silva identifica que, no ano de 2009, 27 blocos e 10 camarotes comercializam ali seus produtos. Observando a central ao longo da pesquisa, apenas dois blocos afro fazem parte de sua clientela: o Olodum e o Cortejo Afro⁶⁸.

Ao falar sobre o processo de desenvolvimento de *marketing* e de mercantilização dos blocos, tratei até então das estratégias que foram preponderantemente desenvolvidas pelos blocos de trio (e aqueles de barão, que se converteram nesse modelo). Os blocos afro se inserem na mesma dinâmica, porém, em níveis e com estratégias diferenciadas, o que parece depender de seus interesses, sua visão de bloco e de sua capacidade institucional de se inserir no mercado. Isso porque, mesmo que todos já tenham se configurado como entidades jurídicas (exigência da Federação de Entidades Carnavalescas, cuja inscrição é requisito para participar dos desfiles oficiais), muitos não tinham a intenção, a princípio, de expansão do negócio, contando, em muitos casos, com diretorias mais voltadas para as questões de formação de consciência e de grupo, sem a *expertise* para se envolver em estratégias do mercado.

Volto aqui a alguns exemplos: o Bloco Olodum foi mencionado como o primeiro a se projetar no mercado, por meio da produção musical. Nos anos 1990, aos quais se refere essa grande evolução da festa, o bloco segue o caminho que a música lhe deu: comercializa seus abadá, mas mantém os elementos estéticos da sua forma inicial, com a força da percussão que segue no solo; a permanência de alas de membros da sua comunidade; e a linguagem discursiva, nas letras de música e nos discursos de suas lideranças – especialmente de seu presidente, João Jorge.

O Bloco Araketu (povo de Ketu), criado em 1981 na comunidade de Periperi, surgiu com elementos estéticos e discursivos muito próximos aos do Ilê Aiyê. No desenvolvimento da festa, foi o primeiro bloco afro a mesclar, em 1991, o som das guitarras elétricas à música de percussão, já indicando uma posição pioneira na modernização sonora

⁶⁸ Cortejo Afro foi criado em 1998 e carrega o *slogan* “elegantemente sofisticado”. Mantém a estética dos blocos afro nas vestimentas, nas músicas e nos desfiles, e apresenta uma estética rebuscada, marcada pelo uso de diversas fantasias organizadas em alas, desenhadas com esmero pelo seu fundador e presidente, o artista plástico Alberto Pitta. Suas características serão aprofundadas adiante, no desenvolvimento desta escrita.

do carnaval (Guerreiro, 2000). É também nessa época que o bloco passa a desfilar com duas alas, conforme esclarece Milton Moura (2011): uma denominada esportiva, que adota os abadás sintéticos no modelo dos blocos de trio, e outra que segue com as fantasias de inspiração africana, as tradicionais túnicas dos blocos afro.

O Ilê Aiyê mantém sua estética de apresentação e de discurso basicamente inalteradas, mas sua inserção no mercado ocorre pela via musical (inclusive com gravação de discos), e gradativamente amplia a venda de fantasias para foliões além da comunidade, mesmo que mantendo a cor da pele como critério. Assim como ocorre com as demais entidades, as mudanças reconfiguram suas práticas, como aquilo indicado por Michel Agier (2003) que, ao avaliar seu ritual de saída, aponta o hibridismo, não seguindo princípios ritualísticos exclusivos do candomblé, servindo mais a um ritual de unidade do grupo e de demonstração da fé, constituindo um bom exemplo do processo de adaptação das entidades às alterações da festa.

Essa diversidade de formas pelas quais os blocos afro se inserem na festa não interfere, aparentemente, na relação com a comunidade, que é transferida para os projetos sociais que praticamente a totalidade dos blocos afro mantém em suas comunidades, com ações sociais contínuas voltadas especialmente para a formação de jovens. A prática predominante são as escolas de música e percussão, mas há também casos de formação escolar complementar, assistência social, entre outros⁶⁹.

Quanto aos afoxés, o Filhos de Gandhi assume um crescimento gigantesco. Fontes consultadas no âmbito desta pesquisa informam que o bloco já alcançou mais de 10 mil associados. Mantém sua estética e a beleza de suas fantasias – que a cada ano se tornam mais aprimoradas –, bem como o ritmo e dança Ijexá, devidamente adequados para um desfile com esse número de foliões; um gigantesco trio elétrico passa a conduzir seus desfiles e os foliões mais antigos passam a desfilar na frente do bloco. No seu redimensionamento, outros elementos ritualísticos passam a marcar o bloco, como a essência de alfazema aspergida sobre os foliões e o hábito da distribuição das guias, aqueles colares com contas coloridas com as cores dos orixás. Ao longo dos anos, o colar passa a ser distribuído pelos foliões – a princípio, como uma lembrança do desfile do bloco; mais recentemente, como mercadoria de troca para

⁶⁹ Essa escritura não aprofundará na análise dessas outras iniciativas dos blocos afro, por entender que o campo festivo possui os elementos para compreender a atuação dessas entidades dentro da dinâmica da festa. No entanto, faço essa menção para registrar que, especialmente no caso das entidades afro, os vínculos sociais com suas comunidades das entidades afro se estendem além do carnaval, o que não se percebe com frequência nos demais tipos de entidades carnavalescas.

alcançar beijos das foliãs, indicando o processo de adaptação do bloco com a alteração de seus participantes, conforme relato de Junior e Junior:

A respeito dos colares, Valdemar José de Souza, conhecido como Tio Souza, membro da Diretoria Executiva, conselheiro, relações públicas do bloco e sócia de Gandhi, conta-nos que foi uma coisa “trazida de fora” para o bloco. No início, o colar era dado numa forma de se alcançar uma graça, uma espécie de promessa, narra Souza que: “[...] antigamente, quando o Gandhi estava desfilando pelas vias da cidade, seja no Carnaval ou em qualquer outro momento, alguém se aproximava de um associado daquele, seja diretor ou não, e, emocionada, a pessoa, pedia, implorava que lhe desse um colar, e aí o associado ou o diretor tirava o colar do pescoço”. Souza nos diz que o colar era dado na palma da mão do pedinte que, em seguida, guardava o “apetrecho” no bolso, porém, com o passar do tempo, as pessoas passaram a pedir para colocar o colar no pescoço, como nos conta Souza: “[...] mas a pessoa tava já com uma espécie de promessa, de alguma coisa que estava já em sua mente sendo trabalhada e ela dizia: mas o Senhor então agora coloca em mim?” A troca pelo beijo, segundo Souza, aconteceu de: “[...] uns anos para cá, surgiram esses associados de blocos de trio, que eles criaram essa simbologia de pegar o colar, colocar na pessoa e solicitar um beijo ou namorar...” (2012, pp. 127-128).

Até aqui, percorri o caminho de evolução da música carnavalesca baiana que leva ao desenvolvimento do mercado da festa, até então um processo conduzido pelos seus próprios agentes. Passo então a narrar um último aspecto fundamental para a transformação da festa: as ações do poder público para incentivar o desenvolvimento do turismo. Nas últimas décadas, o turismo tem se configurado como atividade em expansão de modo geral no mundo, com efeitos econômicos no Brasil e em vários países em desenvolvimento. Ações no âmbito do governo federal são desenvolvidas ao longo do ano pelo Ministério do Turismo, visando ao incremento de planejamento e de recursos nessa área. No Nordeste, por suas belezas naturais, a atividade foi priorizada como vocação natural, dentro da reestruturação produtiva no país nos anos 1990 (Dias, 2009; Bomfim, 2009).

Desde os anos 1930 podem ser percebidas na Bahia iniciativas governamentais, variando entre os poderes municipal e estadual, voltadas para o desenvolvimento da atividade turística, conforme indicado por Lucia Queiroz (2001) e Goli Guerreiro (2005)⁷⁰. A fase que

⁷⁰As ações que antecedem o período a partir dos anos 1990, são fundamentais na conformação da

se inicia a partir de 1990 é definida como aquela na qual o turismo recebe a chancela de atividade econômica prioritária para o desenvolvimento econômico da região, num cenário de desenvolvimento industrial limitado, e se confirma na intenção do então governador Antônio Carlos Magalhães, em seu programa de governo:

[...] apesar dos equívocos dos últimos anos, a Bahia será cada vez mais próspera e contribuirá com a sua indústria dinâmica, [...], seu potencial turístico e a força da cultura do seu povo, para que o país retome o caminho do progresso⁷¹.

Mariella Pitombo Vieira também enfatiza a importância dessa fase para o desenvolvimento do turismo, pois além de ser caracterizado como atividade econômica prioritária, é agregado ao termo o componente cultural, sendo a criação da SCT - Secretaria de Cultura e Turismo pelo governo do estado, unificando as ações das duas áreas – turismo e cultura – seu marco institucional. Outro fato marcante do período é a revitalização do Pelourinho, exemplo de investimento em infraestrutura e revitalização de espaços com interesse cultural. Além disso, é nessa fase que se consolida o caráter contínuo da atividade turística com recursos de investimentos, característica que não encontrada nas fases anteriores.

Já em nível municipal, as inovações com o objetivo de aprimorar a atividade turística, especialmente através do carnaval, são destacadas por Dias (2002) e Oliveira (1996), apontando a importância da atuação da gestão municipal iniciada em 1993 (quando assume Lídice da Mata), com a nítida percepção de que produzir um diferencial para o turismo pautado na diversidade cultural é fundamental no cenário produtivo nacional, conforme citado por Dias:

atividade pós 1990, e também na formação da ideia de baianidade que é apresentada além da Bahia. Segundo as autoras citadas, são ações dos períodos anteriores que se destacam: a criação do DMT – Departamento Municipal de Turismo em 1953; a elaboração do Plano Diretor do Turismo de Salvador em 1959 (o primeiro do Brasil); as ações empreendidas por Vasconcelos Maia na Diretoria de Turismo e Diversões Públicas, órgão que sucedeu o antigo DMT a partir de 1959; e a criação da Bahiatursa pelo Governo do Estado em 1968. No entanto, tais ações têm caráter descontínuo e sem grande investimento de recursos, razão pela qual não serão aqui detalhadas. Um aprofundamento sobre o tema pode ser feito a partir das duas referências mencionadas Lucia Queiroz (2001) e Goli Guerreiro (2005).

⁷¹ Antônio Carlos Magalhães *apud* Dias, Clímaco (2002). Apresentação do programa de governo intitulado “Bahia: Reconstrução e Integração Dinâmica” (1991).

O modelo atual do carnaval de Salvador começou a ser implantado, no início da década de 1990, no rastro da reestruturação produtiva pela qual passou todo o território brasileiro, que indicava na sua concepção neoliberal as vocações dos subespaços nacionais, sendo comumente reservadas ao nordeste ações na área do turismo e da fruticultura irrigada. No entanto, mesmo com possibilidades tão limitadas, isso ainda teria que se realizar em um ambiente de guerra dos lugares [...] . Salvador teria que não só vender o seu carnaval, mas também apresentá-lo como melhor do que alguns carnavais expressivos, a exemplo dos carnavais do Rio de Janeiro e Recife-Olinda, pois só assim poderia atrair o consumo dos turistas. O grupo dirigente local apresentava tudo isso como a verdadeira redenção econômica e social da cidade, na medida em que o turismo traria emprego e renda para seus habitantes. [...] Segundo os dirigentes políticos, a cidade não teria perspectivas se não desenvolvesse um turismo massivo e agressivo (2002, p.1).

Além de medidas administrativas de ordenamento da festa – com incremento dos serviços de controle urbano, organização e limpeza do espaço, melhoria dos equipamentos utilizados –, criam-se instituições formais para suporte à estrutura do evento, como a Comissão Especial do Carnaval⁷². Também abre-se caminho para o que se chama de mercantilização do carnaval, com a abertura da comercialização dos espaços e de profissionalização da administração da festa, conforme indicado por Oliveira:

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 (1996, p. 150).

É necessário contextualizar o ambiente em que ocorrem as ações estratégicas de fortalecimento da atividade turística a partir dos anos 1990. É uma época em que informações circulam amplamente pelos meios de comunicação nos vários cantos do mundo, o que leva à

⁷² A Comissão Especial do Carnaval (Decreto 10.223, de 21/06/93) tinha o papel de articular as ações dos diversos órgãos municipais e junto ao Conselho Municipal do Carnaval, ligada diretamente ao gabinete da prefeita. Foi também iniciativa da prefeita a instalação da Casa 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” (Oliveira, 1996, p.151).

criação, incentivo e divulgação de características especiais que despertem nos viajantes razões para optar por determinado destino de viagem, numa lógica de competição de mercado. Na sociedade de imagens que se propagam pelos meios de comunicação em massa, a definição e a estratégia de divulgação da mercadoria a ser oferecida pode implicar considerável ascensão no *ranking* das escolhas turísticas, e criar imaginários que realcem a diferença de determinado lugar, podendo, assim, fazer toda a diferença, conforme indica Natália Coimbra de Sá:

E o turismo, enquanto um fenômeno social de fundamental importância na época contemporânea, que se beneficia e também sofre com os fenômenos da globalização, reflete as tendências que podem ser observadas na sociedade de forma mais ampla. Dessa forma, as políticas públicas na área de turismo estão atentas para o potencial da construção de imagens diferenciadas, que façam com que as localidades se tornem um produto “único”, “imperdível” aos olhos do turista potencial (2006, p.3).

Citando Goli Guerreiro, é importante perceber que se trata de uma nova modalidade de turismo, o turismo cultural, pelo qual as pessoas identificam seus destinos a partir do interesse nas particularidades da cultura e das diferenças, sejam étnicas, religiosas, culturais:

Este tipo de turismo consiste então na apropriação enquanto produto de áreas onde as “comunidades culturais” se estabelecem. São explorados os aspectos histórico, social, arquitetônico, gastronômico e religioso. Alguns requisitos são essenciais para uma comunidade se constituir num alvo de interesse turístico: 1. ser territorialmente delimitada; 2. etnicamente diferenciada; 3. comercialmente representada; e 4. ter lugares de culto e fiéis envolvidos. Em cidades cosmopolitas, a produção cultural de um ou mais grupos étnicos adquirem cada vez mais importância no mercado turístico e sob certos aspectos desempenha aí um papel fundamental. As singularidades das culturas urbanas têm se constituído em um dos elementos capazes de atrair significativos fluxos de visitantes interessados em “exotismos” culturais (2005, p. 17).

Nessa perspectiva do turismo, aquelas características locais que se relacionam como o exótico passam bem próximo do risco da exacerbação, visando agradar o olhar do turista, que busca o contato com aquela cultura vista como exótica. Um exemplo de exacerbação é o das baianas espalhafatosamente enfeitadas que transitam pelas ruas do

Pelourinho, cobrando para tirar fotos com os turistas. A necessidade de despertar o interesse dos turistas acaba por transmutar a prática cultural local, que precisa se tornar espetacularmente interessante. É desse aspecto que trata Caroso & Rodrigues (1998) ao identificar a forma como a expansão do turismo leva à alteração de tradições culturais, readequadas para a exposição aos turistas⁷³.

Dado o cenário hi[er]stórico e teórico do conceito de turismo cultural, é possível buscar identificar a forma como o conjunto de símbolos, de práticas culturais e sociais dos soteropolitanos – que recebe de forma geral o nome de baianidade – vem sendo utilizado nesse processo de venda da imagem de Salvador. Trata-se de uma construção, pelos agentes governamentais e empresariais diretamente relacionados com a atividade turística, de produzir uma imagem que guarda contornos das características reais do local, mas que exalta as qualidades e esconde as precariedades sociais ou características negativas do cenário como, por exemplo, a desigualdade social e econômica ou a violência.

Vários analistas têm trabalhado essa reconstrução do conceito de baianidade no âmbito das estratégias de expansão turísticas da cidade. Entre eles, Armando Alexandre Castro destaca a forma como a cidade tem efetivamente se introduzido no processo de construção da ideia de uma Bahia terra da alegria, da musicalidade e da sensualidade, como elementos estimulantes do destino turístico:

A indústria local do turismo tem se beneficiado das narrativas fomentadoras da construção e difusão da marca Bahia como localidade nacional do prazer, da felicidade, liberdade, da música ligeira e do refrão fácil, das vanguardas artísticas, de seus personagens, mitos, estereótipos e localidade exótica e paradisíaca. A música, então, emerge como elemento permanentemente estimulante. A (con)sagração da espacialidade Bahia como porto máximo do lúdico, das festas, do bem viver, da satisfação, da negritude, tem alavancado os índices referentes à visitação de seus destinos, principalmente na estação do sol. O imaginário associado ao *locus* Bahia integra a virilidade lascívia afrodescendente, a disposição para a festa, a dupla vinculação religiosa, a hospitalidade, o aspecto tribal e exótico de uma civilização que incessantemente se cultua. Assim, é

⁷³ Aqui me limito ao aspecto da tradição e da cultura, pelos objetivos da tese. No entanto, vale mencionar as outras alterações que ocorrem nas cidades e comunidades afetadas pelo turismo, como a questão do deslocamento de suas moradias e alterações na forma de produção de bens e de sobrevivência, como agricultura, pesca, etc.. Essas alterações podem ocorrer tanto em função das obras de infraestrutura e adequações urbanas para receber os turistas, como apresentam Caroso e Rodrigues (1998) em referência ao Litoral Norte da Bahia, como para readequar os espaços como pontos turísticos atrativos, como foi feito no Pelourinho (Zanirato, 2004).

como se difundisse o slogan “todo brasileiro é baiano também”, e se não é, bem que gostaria de sê-lo, afinal de contas, a “Bahia é a terra da felicidade”, ou o *slogan* da Bahiatursa mais recente: “Bahia: Melhor para trabalhar. Melhor para viver” (2005, p, 35-36).

Mariella Pitombo Vieira também apresenta a ideia de reconstrução de uma imagem baseada nas características hi[e]stóricas e culturais da cidade, mas que mascara os seus problemas. A imagem vendida de terra da alegria, da boa culinária e da cultura seria construída deliberadamente no intuito de garantir competitividade à Bahia no ambiente de disputa por atratividade no mercado turístico, como discurso produzido e disseminado pelo poder político local, que opta em instituir um padrão de governo que prioriza a abertura ao mercado, ao capital estrangeiro, investindo no mercado de serviços em vez de investir em ações para desenvolvimento econômico dos setores industrial, extrativo ou manufatureiro⁷⁴. Além da crítica à atuação do governo local, a autora destaca que o conceito de baianidade é estrategicamente construído a partir da ideia de harmonia e de homogeneidade, esmerando-se em encobrir as desigualdades, o preconceito e a pouca distribuição de renda características do estado da Bahia e da cidade de Salvador:

Sob esta lógica, cultura e turismo começam a ser amalgamados, tendo na apropriação, reformulação e mesmo autoria do discurso em torno da identidade baiana uma fórmula recorrente [...] e não menos eficiente de promoção do estado enquanto potencial destino turístico e de entretenimento. Um recurso [...] que tem como substrato a busca de um consenso generalizado em torno da ideia de Bahia, que inegavelmente imiscui-se em revelar as contradições sociais em nome de uma “singularidade” cultural que transcende e fala mais alto do que as “antiéticas” e “antiestéticas” estatísticas e índices que revelam a realidade socioeconômica do estado e do país. Neste sentido, torna-se uma narrativa construída segundo os interesses políticos dos grupos que a elaboram, consubstanciando-se num discurso hegemônico sobre a cultura baiana em que determinados ícones são eleitos e amalgamados num complexo compósito de signos e imagens – que por sua vez são originários de outras tantas re-formulações e

⁷⁴ As críticas de Vieira (2005) apontam diretamente ao governo carlista, assim chamadas as gestões do político Antônio Carlos Magalhães e de seus aliados. Para a autora, a forma como o estado regulamenta ou organiza a atividade turística é fundamental para compreender se a atividade pode realmente ser uma boa solução para o crescimento econômico e, principalmente, para a geração e distribuição de renda dos soteropolitanos, com índices sociais tão baixos, ou se é limitada a uma estratégia de atração para turistas.

apropriações – de forma a sintetizar a formulação do “ser baiano” ou da tão polêmica e badalada baianidade (2005, p.9).

Outro analista dessa tendência é Rodrigo Bomfim Oliveira, que também destaca as ações do estado na publicidade da marca Bahia, realizadas pela Bahiatursa, órgão estadual criado em 1968 com atribuição de desenvolvimento do turismo local. As ações de *marketing* do órgão teriam como estratégia de mercado a criação de produtos turísticos com especificidades locais, que possam atrair os potenciais consumidores – os turistas:

Considerando que o mercado de turismo e do lazer no estado tem contribuído muito para a economia; que, para a manutenção deste quadro, fez-se necessário a criação de um plano identitário que destacasse o estado frente ao país e ao mundo, trabalhou-se com a hipótese de que a baianidade nada mais é do que uma representação do povo baiano; a representatividade ou ilustração de seu modo de vida, com características definidas e estruturadas, que agregam valores díspares de quaisquer outras localidades, capazes de oferecer traços da cultura local, ainda que esses sejam selecionados a partir de um leque maior de possibilidades, já que uma gama enorme de referências culturais, do próprio estado, não é contemplada no conceito (2009, pp. 39-40).

O autor identifica que o conceito de baianidade vem de artistas e intelectuais que construíram, ao longo do tempo, uma ideia de que havia características distintas naquela localidade. Para basear sua análise, o autor recorre a arcabouços teóricos da constituição do imaginário nacional, com os mitos fundadores da nação trabalhados por Marilena Chauí (*apud* Oliveira, 2009), que correspondem a momentos históricos e símbolos de pertencimento comum importantes de determinada localidade, simbólicos para seus pertencentes, que acaba por formar um reconhecimento de unidade entre seus membros⁷⁵.

Para Benedict Anderson (*apud* Oliveira, 2009), há elementos que justificam a “escolha de determinadas características no discurso oficial, como as desigualdades sociais, que são desconsideradas na construção do “companheirismo profundo e horizontal”⁷⁶. No entanto, o autor utiliza marcos teóricos que se referem ao processo de promover o imaginário para o pertencimento da comunidade, esclarecendo como os vínculos se formam dentro da comunidade; dessa forma, desconsidera-se que a questão que se coloca na reconstrução da

⁷⁵ Chauí, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

⁷⁶ Anderson, Benedict. *Nação e Consciência*. São Paulo: Ed. Ática, 1989, p.16.

baianidade é externa ao grupo, ou seja, é a imagem produzida para venda, não importando em sua análise se essa mesma imagem consegue criar e manter os vínculos sociais internos à comunidade dos soteropolitanos.

Com a apresentação dessas questões, o que se pretende é identificar o consenso de que a diversidade cultural da Bahia foi estrategicamente criada pelos setores diretamente interessados no desenvolvimento da atividade turística – especialmente os poderes públicos estadual e municipal, que perceberam na atividade do turismo cultural a possibilidade de desenvolvimento econômico da cidade. O carnaval se apresenta, ao mesmo tempo, como expoente máximo da diversidade cultural, e também como evidência de que a estratégia deu certo.

Assim, chegamos em uma festa que recebe as alterações promovidas por seus atores principais (artistas, foliões e público), que contribui para um objetivo do governo local, de desenvolvimento do turismo, trazendo cada vez mais foliões, e alterando constantemente os espetáculos e a dinâmica na órbita da festa. Esses dois aspectos, obviamente, interagem e dão a festa a sua conformação atual.

Eis até aqui, então, o percurso hi[er]stórico da festa, com ênfase no período de 1950 até os anos 2000, que marcam o crescente desenvolvimento do evento até a grande festa de mercado. Depois da explosão da *axé music* no início dos anos 1990, houve um movimento de acomodação em torno daquele modelo. No próximo capítulo, convido o leitor a vivenciá-la, fazendo comigo outro percurso – dessa vez, atrás do trio elétrico.

PARTE II
A FESTA VAI COMEÇAR

Já pintou verão, calor no coração, a festa vai começar
Salvador se agita, numa só alegria/ eternos Dodô e Osmar.
Na Avenida Sete, da paz eu sou tiete/ na barra o Farol a brilhar
Carnaval na Bahia, oitava maravilha
Nunca irei te deixar, meu amor
Eu vou atrás do trio elétrico vou/ dançar ao negro toque do agogô
Curtindo minha baianidade nagô.
Eu queria que essa fantasia fosse eterna
Quem sabe um dia a paz vence a guerra
E viver será só festejar⁷⁷.

⁷⁷ “Baianidade Nagô”, de Evandro Rodrigues.

A música “Baianidade Nagô”, do compositor Evandro Rodriguez, premiada com o Troféu Dodô e Osmar no ano de 1992, introduz esta parte da tese que trata da própria festa⁷⁸. Refazendo seu primeiro verso, “a festa vai começar”, aqui apresento a descrição da festa, vista ao longo dos últimos cinco anos, período durante o qual acompanhei a folia momesca de Salvador, desde meu olhar de “foliã-pesquisadora”. Mais foliã no início, e mais pesquisadora nos últimos anos, assisti e acompanhei de diversos pontos de vista – geográficos e sociais – o desenvolvimento do carnaval.

Assim, este capítulo apresenta a etnografia propriamente dita do evento. Considerando as múltiplas dimensões da festa, e a conseqüente impossibilidade de acompanhar os vários eventos simultâneos que são realizados em diversos pontos da cidade, essa etnografia é uma bricolagem dos diversos momentos observados e das diversas possibilidades de viver a festa: no conforto dos camarotes, passando pelos “apertados” becos onde se espremem os não-pagantes, fazendo o trajeto pelos circuitos e pelos pontos oficiais de desenvolvimento do carnaval de Salvador, seguindo os blocos de abadá, fantasiando-me com os blocos afro ou no meio dos foliões pipoca. Aproveitando o percurso territorial, caracterizo os blocos, os grupos e as entidades carnavalescas que ali desfilam, identificando-os como os agentes da dinâmica social que desenvolvo adiante nesta tese.

Organizo a descrição pelos circuitos oficiais do Carnaval de Salvador. Nesta descrição, é preciso compreender que é uma festa fragmentada, em que um multiverso de atividades ocorre: a programação oficial do carnaval se distribui pela cidade, com vários eventos, desfiles e atividades que ocorrem simultaneamente em diversos pontos. Por isso, a descrição ocorrerá por cada evento, sem uma continuidade entre um trecho e outro do desfile.

⁷⁸ Esta canção foi gravada pela primeira vez pela Banda Mel no álbum *Negra*, dentro do contexto das inovações musicais no carnaval do qual essa banda fez parte, conforme anteriormente indicado. A música foi um estrondoso sucesso e permanece até hoje como um dos maiores *hits* da folia baiana. Quanto ao Troféu Dodô e Osmar, a premiação é realizada desde 1992, por meio de órgãos de imprensa e do poder público, premiando o melhor cantor, a melhor cantora, o melhor bloco, entre outros. A premiação é resultado de pesquisa de opinião realizada pelo instituto de pesquisa Ibope durante a folia, nos seus três circuitos oficiais. Algumas categorias são definidas a partir de júri técnico (em 2015, foram melhor figurino, artista revelação, fantasia de bloco afro e momento do carnaval). No ano de 2015, a festa de premiação aconteceu em 31/03/2015, em 2014 em 08/04/2014, portanto mais de um mês após o carnaval. Mesmo assim, é considerada o encerramento oficial dos festejos. A premiação ocorre em uma cerimônia realizada com presença de diversos artistas, concorrentes e apresentadores vestidos de gala, sendo considerada como o “Oscar de Salvador”. Não é a única premiação referente ao carnaval, já que também é concedido pela emissora Band o Premio Band Folia, nas categorias cantor, cantora, música, bloco, grupo de pagode, além da revelação do carnaval, sendo que, em 2015, este foi concedido exclusivamente através do voto popular, pela *internet*.

Para introduzir o leitor nesta descrição, apresento a organização oficial do evento. Desde os anos 1990, o carnaval possui três territórios principais de desenvolvimento do desfile das entidades carnavalescas. Esses trechos são denominados circuitos, e têm seu ponto de início e de término estabelecidos pela organização da festa. Essa organização é formalizada por um Decreto Municipal que define o fluxo dos desfiles, os locais de armação e de dispersão das entidades referentes a cada um dos circuitos e traz também a relação de entidades e de blocos carnavalescos que desfilarão em cada dia, na ordem em que se apresentarão. Esse decreto referenda uma deliberação do Conselho Municipal do Carnaval e Outras Festas Populares – COMCAR, que, também anualmente, emite uma resolução que estabelece a ordem dos desfiles nos circuitos. Basta aqui, por enquanto, que o leitor compreenda que cada circuito carnavalesco que apresentarei é um espaço determinado na cidade, onde desfila um conjunto de entidades pré-definidas, cuja ordem também é pré-definida.

O primeiro deles é o trecho atualmente compreendido entre o Largo do Campo Grande e a Praça Castro Alves, passando pelo centro comercial de Salvador. Esse trecho é denominado Circuito Osmar Macedo, nome formalizado pela Lei Municipal 5.294, de 12 de novembro de 1997⁷⁹. Localiza-se nas ruas da área central e de concentração do comércio popular e tradicional da cidade, entre a zona sul e o Pelourinho. É o circuito mais longo do carnaval e percorre vias estreitas, sem muita ventilação e sem visão do mar. A grande tradição desse circuito está em abranger, no seu itinerário, a passagem pela Avenida Sete de Setembro, pela Rua Chile e pela Praça Castro Alves, que sempre receberam os festejos carnavalescos da cidade. É o circuito mais antigo do carnaval e conta com participação de blocos mais tradicionais, mas com presença considerável de blocos de trio de cunho comercial.

Com o crescimento do carnaval na região do Campo Grande, e por seu espaço físico ter se tornado insuficiente para a grande quantidade de entidades e de foliões que ali se aglomeravam, a gestão municipal tomou a iniciativa de oficializar outro trecho para o desfile das entidades carnavalescas, sendo criado o circuito que atravessa os bairros da Barra e Ondina, à época região nobre de Salvador. Este foi denominado Circuito Dodô, conforme Lei Municipal 5.313, de 18 de dezembro de 1997.

O terceiro local de desfiles é o trajeto que vai do Pelourinho à Praça Municipal, definido entre o Terreiro de Jesus e a Praça da Sé. Em 1998, a Lei Municipal 5.415 lhe

⁷⁹ Menciono aqui a formalização do circuito ocorrida em 2007, mas resguardado o hi[e]stórico das manifestações que ali já aconteciam, indicadas anteriormente.

atribuiu o nome de Circuito Batatinha, em homenagem ao cantor e compositor baiano Oscar Penha⁸⁰. Vale esclarecer ao leitor que esse circuito tem sido confundido, em várias leituras realizadas sobre o carnaval, com a programação festiva que ocorre no centro histórico do Pelourinho durante a festa. Aqui, pontuarei que se tratam, a princípio, de duas programações distintas.

Estes são, portanto, os três pontos tradicionais de desfile no carnaval, e têm sua configuração desde os anos 1990, quando foram oficializados – o que se percebe por suas legislações de criação. É em torno deles que se estabelecem as principais dinâmicas e disputas pelo espaço da festa, como será tratado mais adiante.

Para compreender melhor a escritura sobre o desfile nesses três circuitos, é necessário retomar um pouco como a organização da pesquisa – e da própria escritura – foi realizada. Inicialmente, desenvolvi um estudo aprofundado da programação do evento, para nortear a observação e a narrativa. Conforme mencionado, a programação dos desfiles é definida por deliberação do COMCAR – Conselho Municipal do Carnaval e Outras Festas Populares. Por meio de ato formal, uma Resolução do Conselho, que é inclusive publicada no Diário Oficial do Município de Salvador, é estabelecida a ordem do desfile nos circuitos oficiais, após discussão em assembleia com os representantes dos blocos. Posteriormente, um Decreto Municipal reafirma a programação com a ordem dos desfiles e define outras questões da organização, como o fluxo dos desfiles (que indica o trajeto que os desfiles seguirão) e os locais de armação (onde os blocos se organizarão e se concentrarão antes dos desfiles)⁸¹.

Para situar-me em campo, outro material foi muito utilizado: um pequeno caderno, que é amplamente distribuído pelos agentes da Prefeitura e que também circula no *Jornal A Tarde*, que é o guia *Folia de Bolso*. A cada ano, essa publicação traz a programação

⁸⁰ O cantor e compositor baiano Oscar Penha, apelidado de Batatinha, nasceu em Salvador em 1924. Compositor de diversos sambas, teve suas canções gravadas por diversos artistas renomados, tais como Jamelão, Maria Bethânia, Chico Buarque e Caetano Veloso, entre outros. Apesar de conhecido no meio musical baiano, seu primeiro disco foi gravado em 1969 e outros quatro se seguiram, até seu falecimento em 1997, aos 72 anos. Ao contrário dos outros três homenageados com nomes de circuito no Carnaval de Salvador (Dodô, Osmar e Sérgio Bezerra), não possui seu nome intimamente relacionado à folia momesca soteropolitana, razão pela qual se faz necessário essa nota. Aproveito para ressaltar aqui a grande dificuldade de encontrar registros oficiais ou citação de outros autores sobre os dados do Circuito Batatinha, que parece esquecido por parte dos estudiosos sobre o tema.

⁸¹ Especificamente para o ano de 2015, a definição do COMCAR ocorreu pela Resolução nº 03/2015, publicada no Diário Oficial do Município de 15/01/2015. Já o ato do executivo que determina fluxo das entidades durante o carnaval e referenda o ordenamento definido pelo COMCAR foi dado pelo Decreto Municipal 25.815, de 05/02/2015. No entanto, a cada ano do período estudado foi observada a utilização do mesmo arcabouço formal: a Resolução do COMCAR e posterior promulgação do Decreto Municipal, nos mesmos termos.

detalhada do carnaval, além de dicas para o folião, informações sobre os camarotes, telefones úteis, pontos de transporte coletivo e outras informações importantes para os dias de festa. Obviamente, por seu objetivo principal de nortear o folião na sua festa, tem linguagem mais acessível e de melhor entendimento. Foi com base nessa programação que desenvolvi o roteiro de campo, cobrindo as atividades que se desenvolvem ao longo de todo o carnaval.

Além dos três circuitos aqui abordados, com o passar do tempo, outros dois locais em que a festa acontecia foram oficializados, recebendo essa denominação. O Circuito Sérgio Bezerra de Carnaval Acústico recebeu a chancela de circuito oficial do carnaval de Salvador em 2011 pela Empresa Salvador Turismo - SALTUR⁸². Em 2013, o Conselho Municipal do Carnaval referenda a oficialização do circuito, por meio da Resolução nº 04, atribuindo-lhe definitivamente um lugar oficial na festa. Vale aqui reforçar que a definição de circuito vai além da distribuição territorial, inclusive porque seus eventos ocorrem no mesmo espaço dos desfiles do Circuito Dodô, mas em períodos distintos: o Sérgio Bezerra ocorre apenas na quarta-feira que antecede o carnaval, enquanto o Circuito Dodô se desenvolve entre a quinta-feira e a terça-feira gorda.

Outro circuito recém-criado é Circuito Mãe Hilda de Jitolu (conhecido como Circuito Mãe Hilda), instituído oficialmente pela Lei Municipal 7.993, de 31/05/2011. A delimitação do circuito buscou o reconhecimento de uma antiga tradição, territorialmente definida: trata-se do percurso que o Bloco Ile Aiyê percorre entre a sua sede no bairro Liberdade, na ladeira do Curuzu, até o Plano Inclinado da Liberdade, antes de se inserir no desfile do Circuito Osmar, no sábado de carnaval.

Outro momento da festa que será aqui apresentado é o desfile da Mudança do Garcia, um tipo de bloco – ou conjunto de blocos – que percorre a sua comunidade, o Bairro do Garcia, antes de se incorporar à programação do Campo Grande nas segundas-feiras, único dia em que desfila. Mesmo que ainda não seja um circuito oficial, apesar de diversas tentativas de consolidá-lo como tal, a festa da Mudança do Garcia está marcada como evento carnavalesco, não só pela tradição e pela grande cobertura de mídia, mas, seguindo o critério de que as atividades oficiais serão aqui tratadas, por ter um espaço consolidado e definido na programação do carnaval dentro da programação do Circuito Osmar⁸³.

⁸² Empresa Salvador Turismo: Órgão municipal responsável pela organização do carnaval de Salvador.

⁸³ Acompanhei por todos os anos de pesquisa as diversas campanhas pela oficialização do trajeto realizado pela Mudança do Garcia, com o nome de circuito Riachão, em homenagem ao sambista e compositor baiano, morador do Garcia e sempre atuante nos festejos carnavalescos de sua

Para guiar o leitor pelos trajetos oficiais do carnaval, trago a figura que segue, com o mapa de sua localização.

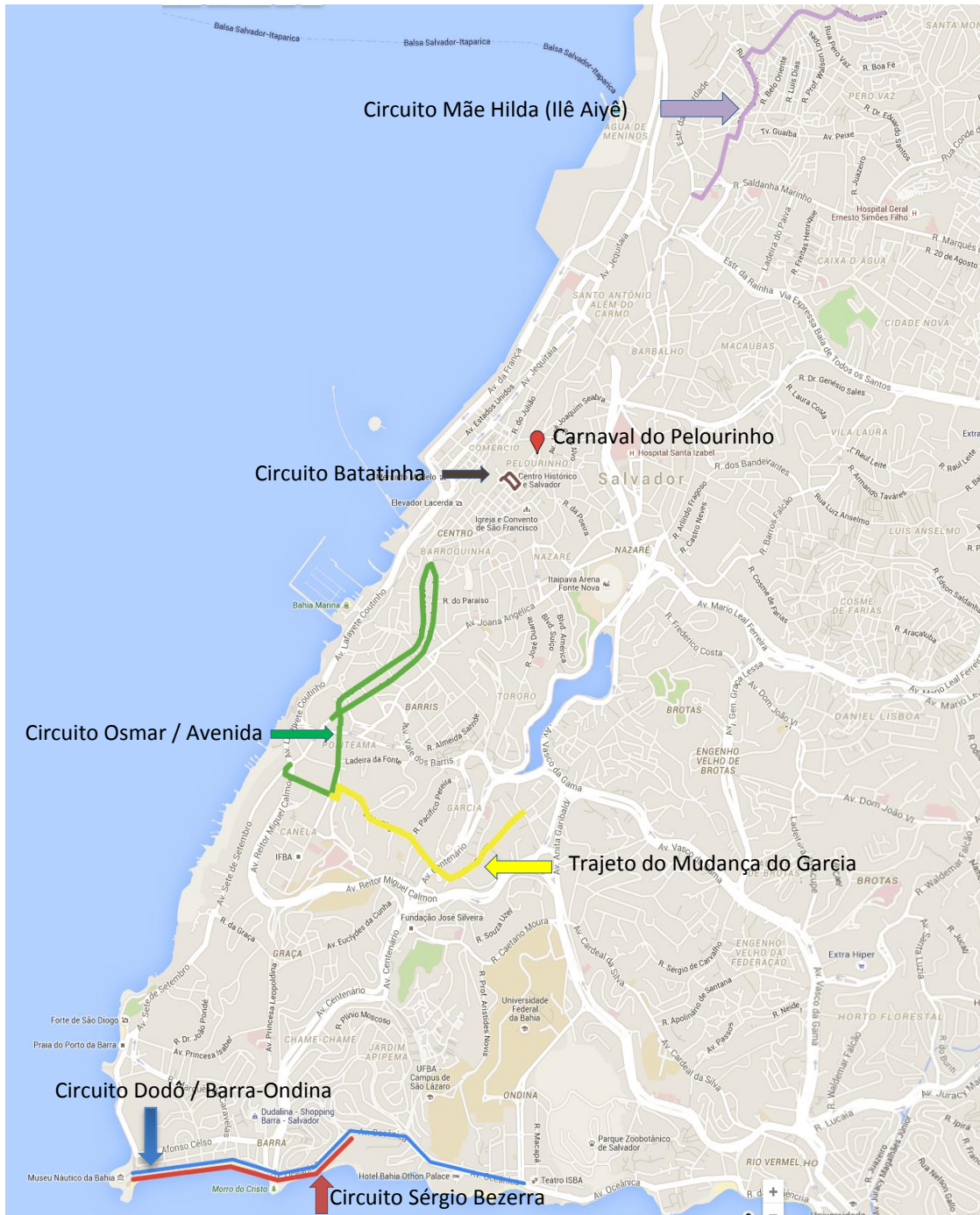


Imagem 17: Ilustração da localização dos circuitos oficiais do carnaval de Salvador (elaboração da autora, a partir de imagem do *Google Maps*)

comunidade. A sua classificação como circuito oficial aconteceu no final de 2015, e vigorará a partir do carnaval de 2016.

Há também as atividades que não podem ser territorialmente afixadas. Trata-se das inovações propostas nas festas que ocorreram a partir dos anos de 2013 e 2014, respectivamente o Afródromo e o Furdunço. O primeiro, realizado em 2013 e 2014, é um “momento” no desfile do Campo Grande para concentrar os desfiles das entidades de matrizes africanas – os blocos afro, os de índio e os afoxés. Apesar de se situar no Circuito Campo Grande, essa escolha certamente tem relação com o tipo de desfile que este circuito recebe, já que o Circuito Osmar é considerado aquele no qual as atividades mais tradicionais se desenvolvem.

Já no ano de 2014, a inovação foi a programação chamada de Furdunço, que ocorreu neste primeiro ano no trecho onde se realiza o Circuito Osmar, e que em 2015 foi realizado um dia na região da Barra, e outro dia novamente no Circuito Osmar. Apesar dessa “coincidência” territorial, esses eventos devem ser apresentados separadamente por não terem as mesmas características da atividade do Circuito e por proporem, por si só, uma inovação nos atores presentes nos espaços pré-definidos dos circuitos.

Além dessas atividades, descrevo as festividades que são desenvolvidas no Pelourinho, tradicional centro histórico de Salvador. Esse ponto recebe uma programação alternativa e de forte apelo de resgate cultural, que ocorre em suas ladeiras, praças e largos, organizada pelo Governo do Estado da Bahia.

Além desses trajetos, há atividades carnavalescas oficiais em um conjunto de bairros de Salvador que não possuem relação com a territorialidade desses circuitos. É o chamado Carnaval de Bairros, com a programação alternativa para cerca de seis bairros em Salvador, inclusive o tradicional Palco do Rock.

Finalizada esta introdução e cenário geral da festa, é hora de avisar ao leitor: *a festa vai começar!*

O Carnaval na Barra

Dos eventos que fazem parte da programação oficial, dois se desenvolvem na região da Barra: o Circuito Dodô e o Circuito Sérgio Bezerra. Para introduzir essas atividades, apresento brevemente a hi[e]stória dessa região, para contextualizar suas atividades carnavalescas.

É nessa região que tem início o processo de colonização portuguesa no Brasil. Um dos seus principais pontos turísticos, o Porto da Barra, foi definido como ponto estratégico para defesa das terras então recentemente alcançadas pelos portugueses. Foi ali que, em 1549,

desembarcou Thomé de Souza para fundar a primeira capital do Brasil. Na primeira metade do século XVII foram erguidos na região os Fortes Santa Maria, Santo Antônio da Barra e São Diogo, para defesa das terras recém conquistadas contra a entrada de inimigos na Bahia de Todos os Santos. Posteriormente, foi erguido o Farol da Barra, dentro do Forte Santo Antônio da Barra – o primeiro forte construído na Cidade da Bahia. Os três fortes, obviamente a beira-mar, são ligados por elegantes balaustradas que separam a faixa de areia da praia. Esse conjunto é ponto de atração dos turistas até os dias de hoje, que assistem (e aplaudem) dali o pôr-do-sol.

O Largo do Farol, que pode ser considerado o “coração da Barra” e que nunca perdeu seu caráter de ponto de encontro e de convivência de baianos e de turistas, é o ponto onde melhor se contrasta essa paisagem do século XVII com a modernidade que a Barra almejava encontrar nos anos 1930, quando teve início a construção do Edifício Oceania, inaugurado em 1943 – o atraso ocorreu em função da segunda guerra, que atrasou a entrega de seus materiais de construção⁸⁴. O prédio, com seus pomposos doze andares e amplas varandas de frente para o Farol, e que tem uma imponente presença no carnaval, destoa das demais construções do entorno: recebeu paredes cegas que nunca encontraram prédios amigos⁸⁵. Na época de sua construção, arquitetos acreditavam que a orla seguiria o padrão de elegância e de adensamento do Bairro Copacabana, no Rio de Janeiro (com seus prédios elegantes à beira-mar), que nunca chegou ali. Mesmo que hoje haja muitos prédios e construções modernas na Barra, daquela época em que o *glamour* de sua ocupação ainda era expectativa só ficou o solitário Oceania. Naquele edifício já houve diversas atividades – inclusive festivas –, como cassino, boate, teatro, inclusive *shows* da vedete Virgínia Lane, em seu apogeu.

A ocupação do bairro foi marcada como área de veraneio da burguesia soteropolitana, possivelmente por ali abrigar a praia do Porto da Barra, já indicada como uma das melhores praias de banho do mundo⁸⁶. Essa característica de região nobre permaneceu até os anos 1950 e 1960, quando ainda era considerado o bairro mais elegante e grã-fino da

⁸⁴ Informações sobre a construção do Edifício Oceania disponíveis em <<https://365salvador.wordpress.com/2013/08/20/20-de-agosto-edificio-oceania/>>. Acesso 24 mar. 2015.

⁸⁵ Paredes cegas são aquelas que não possuem janela, já que a expectativa, quando da construção, era receber outros prédios vizinhos.

⁸⁶ O Porto da Barra foi indicado como a terceira melhor praia do mundo pelo caderno de turismo do jornal inglês *The Guardian* em 2007. Fonte: *Porto da Barra está entre as melhores praias do mundo*. Matéria do jornal *A Tarde*, 04 mar. 2007, p.10.

cidade. De pacato balneário da elite local, a Barra vai se transformando em ponto comercial, com desenvolvimento do comércio e dos serviços na região, especialmente voltados para o recebimento de turistas. Com a saída da população, que não se agradou com as novas características da Barra, e a concomitante expansão de outras zonas residenciais na orla, a região foi perdendo a preeminência de melhor bairro para se viver, e boa parte da burguesia se mudou dali, mesmo que, nas regiões mais afastadas da orla, ainda hoje conserva uma população de classe média/alta⁸⁷.

Ao mesmo tempo em que o bairro perde sua população glamourosa e vê o desenvolvimento da atividade comercial, suas praias continuam sendo polo de concentração de pessoas das mais diversas regiões de Salvador. Na década de 1970 é considerado reduto de artistas e de pessoas alternativas, e as famosas balaustradas viram ponto de encontro da “moçada” da época, e também da “galera” da contracultura e da tropicália, como indica a música de Caetano Veloso, frequentador assíduo do local no período:

*Domingo no porto da barra pesada
Ela sempre agrada ao gosto e ao olhar
Domingo no porto da barra limpa
Todo mundo brinca entre ela e o mar
Domingo no porto da barra
Todo mundo agarra mas não pode amar*⁸⁸.

Também na Barra se localizavam vários clubes sociais da tradição do carnaval soteropolitano, anteriores aos desfiles de blocos de trio, como já mencionado, tais como o Clube Baiano de Tênis, a Associação Atlética, o Iate Cube, entre outros. Além disso, ali se desenvolveram blocos e atividades carnavalescas alternativas desde os anos 1970.

Enquanto a Barra se reconfigurava como ponto de concentração de jovens – especialmente turistas –, o espaço do Largo do Campo Grande e adjacências, então circuito oficial do carnaval, se mostrava insuficiente para a grande concentração que já era o carnaval. Assim, em meados dos anos 1980, alguns blocos que seguiam para o desfile no circuito da Avenida passavam pela Barra no sábado de carnaval para testar seus equipamentos, seguindo do Bairro Ondina para a Barra, fazendo o trajeto contrário daquele que, mais tarde, se

⁸⁷ Sobre a decadência do bairro a partir dos anos 1960 e 1970, ver “Sua Cidade” – texto de Bernardo Martins Catharino, publicado no jornal *Tribuna da Bahia* em 05/06/1988.

⁸⁸ “Qual é, Baiana?”, Caetano Veloso, no disco *Muitos Carnavais*, lançado em 1977.

configuraria como circuito oficial do carnaval de Salvador. Entre esses blocos destacavam-se os já famosos Blocos Eva, Traz os Montes, Camaleão e Pinel, que não usavam cordas nesse trecho. Atrás de cada trio, seguiam caminhões nos quais podiam subir pessoas com a camiseta dos blocos. Além destes “testes de som”, algumas apresentações no farol da Barra e os desfiles de blocos locais marcaram as atividades carnavalescas da região nesse período.

Segundo Dumê (2004), com a necessidade de distribuir o carnaval crescente na região do Campo Grande, foi desenvolvida uma pesquisa com carnavalescos da cidade para identificar outro espaço que tivesse vocação para receber um novo circuito para a festa, apontando a Barra como potencial. Assim, em 1992 a região é instituída pelo COMCAR como circuito alternativo do carnaval de Salvador, passando a constar na programação oficial, com desfiles entre o Farol da Barra e o Bairro Ondina⁸⁹.

Muitos anos depois, e já recebendo o desfile denominado de Circuito Dodô, a Barra recebeu outro circuito oficial, denominado Sérgio Bezerra, que ocorre às quartas-feiras. Respeitando a cronologia, já que é a primeira atividade oficial do Carnaval de Salvador, inicio a apresentação da festa por ele.

O Circuito Sérgio Bezerra

É quarta-feira. Pelas notícias na cidade, a entrega da chave ao Rei Momo, estabelecendo o início de seu reinado, ocorrerá no dia seguinte, quinta-feira, mesmo que nas demais cidades brasileiras a festa só tenha início no sábado. No entanto, já acontece festa na Barra. É o dia do Circuito Sérgio Bezerra. Nesse dia desfilam os blocos de fanfarra, que são aqueles puxados por bandas que desfilam no chão, e que têm nos instrumentos de sopro a sua base sonora principal.

⁸⁹ Felix & Nery (s/d) mencionam o primeiro desfile na região da Barra em 1992, quando os chamados blocos alternativos – que não tinham espaço para desfilarem no Circuito do centro – ali se apresentaram na sexta-feira; em 1993 foram montados os camarotes. Os autores apontam que, se continuar dessa forma, o bairro entrará definitivamente para o carnaval, dando a entender que não reconhecem a oficialidade do Carnaval da Barra já em 1992. No entanto, usarei esse marco temporal por ser aquele divulgado pela Prefeitura e ainda por ser o mais mencionado nos diversos registros sobre o carnaval da Barra.



Imagem 18: Bandas de sopro no circuito Sérgio Bezerra – 11/02/2015 (arquivo pessoal)

A música nesse dia é predominantemente instrumental. Cada bloco que desfila tem uma estrutura e uma organização bem similares aos demais: imponentes trompetes, que geralmente vem à frente da bandinha de fanfarra de cada bloco, dão o tom principal da música. Os trompetes são seguidos pelos tocadores de saxofone, e estes pelos outros instrumentos de sopro; atrás deles, os instrumentos de percussão. Os músicos são seguidos pelos foliões do bloco – alguns com cerca de 100 participantes, outros maiores, chegando a cerca de 1.500 foliões que se identificam pelos abadás ou fantasias iguais, ou mesmo mesclando estes dois tipos de vestimenta. Esse ordenamento já deixa uma imagem do que se espera desse dia: um carnaval à moda antiga, com marchinhas de outros tempos, entremeadas por algumas músicas tradicionais do repertório da *axé music*, adaptadas para essa sonoridade, onde os instrumentos de sopro são preponderantes.

A partir das seis da tarde, um grande número de blocos com essa formação toma conta da Avenida Oceânica, tendo no Largo do Farol da Barra o principal ponto de concentração. A programação oficial da festa em 2015 registrou 28 blocos para desfile nesse circuito⁹⁰. Para caracterizar melhor esse grupo de entidades, apresento alguns deles, contextualizando-os na sua hi[e]stória e na hi[e]stória do próprio circuito.

⁹⁰ Programação oficial do Circuito Sérgio Bezerra, disponível em <<http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/index.php#programacao>>. Acesso em 05 fev.2015.

O Bloco Concentra Mais Não Sai desfila com uma banda de fanfarra, seguida por seus foliões vestindo camisetas com o símbolo do bloco, que tem no fundo o farol da Barra. O bloco surgiu uma reunião de amigos na porta da casa de um de seus fundadores, também na região da Barra. Em matéria jornalística publicada às vésperas do carnaval de 2014, o seu coordenador Virgílio Leiro esclarece que os amigos se encontravam em sua casa para fazer uma concentração para sair rumo ao carnaval, mas essa concentração era tão animada que a festa acabava acontecendo ali mesmo⁹¹.

Outro bloco no circuito, o Gravata Doida, traz a mesma estrutura, mas com adereços que dão graça à avenida: enquanto as mulheres usam o abadá, os homens usam bermuda e uma longa gravata estilizada e bem colorida, com a logomarca do bloco. Também no Circuito Sérgio Bezerra desfila o Bloco Alvará de Soltura, criado em 2012 por estudantes do curso de Direito da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Outro bloco criado a partir de pessoas que já tinham vínculos anteriores é Bloco *Pinguço* que, em 2015, saiu no circuito em parceria com Os Inocentes, e registra em seu *site* como se deu sua criação:

Criado a partir de uma brincadeira entre um grupo de amigos universitários e colegas de trabalho de uma empresa de Tecnologia da Informação, que nos primórdios se reuniam às quartas-feiras que antecedem ao Carnaval no Farol da Barra, nasce o bloco Pinguço, com uma proposta mais organizada de antecipar as festas carnavalescas da cidade do Salvador, oferecendo aos turistas a oportunidade de interagir com a população local e a cultura soteropolitana nesta que é a maior festa popular do mundo⁹².

Pela sua longa existência – o mais antigo dos blocos de amigos da Barra –, o Habeas Copos tem o desfile mais imponente, com maior número de foliões. Em 2015, uma matéria jornalística indicou que naquele ano o bloco sairia com 1.500 foliões, puxados por cerca de 100 músicos⁹³. É na tradição deste bloco que tem início o circuito Sérgio Bezerra: o homenageado é proprietário de um bar na região da Barra, em uma rua paralela à Avenida Oceânica, lugar onde atualmente ocorre o desfile. O estabelecimento, cujo nome inspirou o

⁹¹ Matéria do jornal *Correio: Carnaval de Fôlego*. Caderno Mais, edição de 23/02/2014, pp. 14 e 15.

⁹² Informação disponível em < <http://lpedreira.wix.com/blocopinguco>>. Acesso em 12 mar. 2015.

⁹³ Matéria do jornal *Correio: Carnaval de Fôlego*. Caderno Mais, edição de 23/02/2014, pp. 14 e 15.

bloco, funciona ali desde meados de 1970, e a hi[e]stória desse estabelecimento tem relação direta com a hi[e]stória desse pedaço da festa.

Sérgio Bezerra era um antigo folião do Bloco do Jacu, que nos anos 1970 congregava amigos moradores da Barra e do vizinho Bairro da Graça que seguiam pela ladeira da Vitória rumo ao Campo Grande, com o propósito de alcançar a Praça Castro Alves, apesar dos registros de que nunca chegavam lá, perdidos nas bebedeiras e nas orgias carnavalescas do caminho⁹⁴. Com o crescimento do carnaval do Campo Grande e o esgotamento do espaço para que os foliões pudessem brincar livremente, partiu de Sérgio Bezerra a ideia de criar um bloco de carnaval que saísse da Barra, e o ponto de concentração foi exatamente seu estabelecimento comercial.

Bezerra faz menção à forma como o bloco surgiu, enquanto uma maneira que um grupo específico – o dos frequentadores do bar – encontrou para brincar seu carnaval naquele momento em que a festa começava a tomar grandes proporções:

Nós começamos criando essa banda do Habeas Copos, que inicialmente era uma banda de meia dúzia de boêmios, frequentadores, jornalistas, intelectuais que frequentavam o Habeas Copos, e isso tomou uma proporção muito grande⁹⁵.

Surgia, então, a Banda Habeas Copos, que desfilou pela primeira vez em 1978⁹⁶. A banda Habeas Copos logo tomou forma de bloco carnavalesco, e desde essa época desfila nas ruas do Bairro da Barra. Vários blocos se seguiram a essa tradição, dando a Salvador um dia a mais de festejos antes do início da festa propriamente dita.

⁹⁴ Nas pesquisas sobre o histórico do circuito Sérgio Bezerra, encontro uma deliciosa passagem sobre o Bloco do Jacu, no qual seu precursor costumava desfilor, e de onde tiro a conclusão de que o bloco não alcançava seu destino final, a Praça Castro Alves: "Saímos do bairro da barra, onde havia a concentração, desde as dez horas do dia, saindo lá prá as 16 horas, todos encharcados, subindo o bairro da Graça, logo depois chegando no largo da Vitória, início do Corredor da Vitória até chegar ao Campo Grande! Ninguém se preocupava em mostrar nada, somente brincar, e muito. Quando chegávamos no Relógio de São Pedro (após o Largo do Campo Grande, onde existe o Teatro Castro Alves), cinquenta por cento dos seus associados, quase três mil, já tinham sumido para bares; barracas; puteiros (quase não havia motéis), e, outros, diretamente, para os postos de saúde do Estado e da Prefeitura, alcoolizados! Brigas, nem pensar! Nunca chegávamos à famosa Praça Castro Alves, muito longe para bebões!". Passagem disponível em <<http://juarez-blogdopovao.blogspot.com.br/2011/08/carnaval-da-bahia-tudo-comecou-com-o.html>>. Acesso em 04 fev. 2015.

⁹⁵ Trecho da fala de Sérgio Bezerra no painel "Carnaval em Movimento: do Afródromo às Fanfarras", dentro do "Seminário Panorama Carnaval: propostas e soluções

⁹⁶ Matéria do jornal *Correio: Carnaval de Fôlego*. Caderno Mais, edição de 23/02/201, pp. 14 e 15.

A consolidação do desfile dos blocos de fanfarra na Barra e sua posterior oficialização como circuito carnavalesco levou à fundação de uma entidade em 2012, a Associação Carnavalesca das Entidades de Sopro e Percussão – ACESP, que é responsável por definir as regras para o desfile dos blocos no circuito Sérgio Bezerra. A principal delas é a proibição de qualquer equipamento sonoro que não seja acústico. Não é permitido o uso de trios ou de amplificadores, e nem veículos no meio dos blocos, o que dá ao desfile um visual totalmente distinto do modelo que predomina nos outros dias da festa de Momo na cidade.

A primeira característica visível nesse dia de desfile é, portanto, a total inexistência dos gigantes e suntuosos trios elétricos e de toda a indumentária que os acompanha. Os únicos veículos dentro dos desfiles são carrinhos puxados à mão, que transportam as bebidas para consumo exclusivo de seus foliões. Sem os grandes trios e suas imensas caixas de som a música é mais harmoniosa, e o som dos instrumentos de sopro de um bloco não atrapalha o do outro.

A grande maioria dos blocos no Circuito Sérgio Bezerra utiliza as cordas – e os cordeiros – para delimitação do espaço de seus foliões e músicos, mas há uma distinção importante entre estes blocos e aqueles chamados blocos de trio, que predominam nos outros circuitos. No Circuito Sérgio Bezerra, a delimitação da corda é feita com extrema tranquilidade. Várias pessoas que não utilizam abadá transitam nestes blocos e há grande interação entre os associados e o público externo. Além disso, a aglomeração de pessoas nas ruas é ainda bem menor que aquela multidão que se espreme nos dias dos blocos de trio, o que diminui a disputa pelo espaço da rua, razão pela qual a corda não é um elemento que intensifique a disputa do espaço. Aliás, uma das razões do uso da corda é o fato de que vários destes blocos incluem, junto com o abadá, o direito de consumir bebida livremente, às vezes durante a concentração do bloco, outras vezes até mesmo durante os desfiles – sistema conhecido como *open bar*. Assim, mais do que adquirir a camisa para assistir os desfiles, os foliões cotizam entre si o consumo de bebidas, limitando o acesso para os não pagantes por essa razão.

Entre o desfile de um bloco e outro não há grandes intervalos, nem grandes espaços vazios; os blocos se organizam e iniciam seus desfiles perto uns dos outros. Isso porque não há necessidade de grandes movimentos para acomodação do bloco na via, o que é muito característico dos desfiles dos blocos de trio. Como desfilam em sequência uns aos outros, a identificação dos blocos é feita por meio de grandes balões chamados de *blimps*, que são inflados com gás hélio, portanto mantidos suspensos, e conduzidos por um ou dois homens que fazem malabarismos para mantê-los em uma determinada posição (geralmente de

forma muito divertida, pois muitas vezes os balões descem sobre os foliões, que também alegremente brincam com o adereço).

Outra característica marcante, especialmente para os objetivos desta tese, é o visível clima de integração entre os foliões de cada bloco. Os associados se cumprimentam calorosamente ao longo do trecho de concentração dos desfiles, na saída do Largo do Farol, dando a entender que são conhecidos de outros tempos, reforçando a impressão de que os blocos remetem a vínculos anteriores, como grupos de amigos e de velhos conhecidos. Nesse cenário, a faixa etária das pessoas que participam também é destoante dos demais eventos: há um grande número de pessoas mais velhas, casais e famílias inteiras, em um ambiente que é muito familiar e amistoso. Como não há grandes estrelas se apresentando, os foliões não são meros espectadores. Todos dançam em um clima de muito entrosamento, em que a música é o pano de fundo, e não a principal estrela da festa. Não se percebe, nesses blocos, uma grande distinção entre quem faz e quem assiste a festa.

Também chama a atenção o fato de que, além das camisas dos blocos, há vários blocos que usam fantasias, mesmo que configurem uma mescla entre o abadá e alguma peça de fantasia, como o caso do Bloco Gravata Doida. Um grande número de pessoas segue com adereços como máscaras de carnaval, flores na cabeça, arranjos coloridos, óculos engraçados, colares e outros ornamentos usados em carnavais antigos, indicando que há uma preocupação em se fantasiar, complementando a vestimenta do abadá. Muito confete, serpentina e *spray* de espuma também são usados por foliões que participam de algum bloco específico. Esses elementos estéticos são uma distinção importante com relação a outros eventos que ainda serão aqui descritos.



Imagem 19: Foliões do Circuito Sérgio Bezerra usando máscaras – 11/02/2015 (arquivo pessoal)

Ao assistir os desfiles da quarta-feira, veio à minha mente uma frase do carnavalesco Sérgio Bezerra: "Carnaval tem que ter clima de Carnaval!"⁹⁷. Nesse dia, é inegável esse clima ao longo do largo do Farol da Barra e da Avenida Oceânica.

Além dos blocos que fazem parte da programação oficial do circuito Sérgio Bezerra, vários blocos pequenos também ocupam seu lugar na avenida, sem se preocupar com sua inclusão na programação oficial: grupos de amigos, de conhecidos, de colegas de trabalho ou de escola se juntam, organizam uma fantasia, e partem juntos para a avenida. Alguns blocos chamam mais a atenção por trazer homens travestidos de mulheres, com fantasias femininas cuidadosamente confeccionadas, como borboletas, aventais de cozinheiras ou roupas de enfermeira.



Imagem 20: Blocos de amigos desfilam no Sérgio Bezerra – 11/02/2015 (arquivo pessoal)

Vale lembrar que a quarta-feira é o dia incorporado à programação oficial, inclusive com nome de circuito, como anteriormente apresentado, e foi esta a atividade que descrevi até aqui. No entanto, na sexta que antecede o desfile do Circuito Sérgio Bezerra,

⁹⁷ Trecho da fala de Sérgio Bezerra no painel “Carnaval em Movimento”, dentro do “Seminário Panorama Carnaval: propostas e soluções”, promovido pela Comissão Especial do Carnaval da Câmara Municipal de Salvador, realizado entre os dias 14 e 16/05/2013, no teatro Jorge Amado, Salvador.

vários blocos da Barra também saem às ruas fazendo o seu pré-carnaval, mesmo que não seja parte do calendário oficial da folia, mantendo a tradição de região boêmia e amante do carnaval. Usando uma citação de uma matéria no Jornal O Correio, "junte amizade, cachaça e instrumentos musicais. Se você estiver na Barra, Ondina, Graça ou adjacências, a chance de surgir um bloco de Carnaval é altíssima"⁹⁸.

Neste dia, quase uma semana ante do início da programação oficial na Barra, de todos os cantos do bairro saem pequenos blocos, sempre puxados por fanfarras, nos quais os moradores alegremente se encontram e confraternizam. Presenciei por algumas vezes um desses blocos, o Bloco dos Carroça Vazia, que reúne amigos frequentadores do Bar do Chico, localizado na Rua Presidente Kennedy, a cerca de um quilômetro e meio do Farol da Barra. Apesar da proximidade do ponto de partida dos desfiles, nesse local não se visualiza o carnaval da Barra (apesar de receber seus impactos diretos, como a grande confusão de veículos buscado estacionamento e o numeroso e constante volume de foliões que por ali transitam para acessar o circuito).



Imagem 21: Bloco dos Carroça Vazia – 21/02/2014 (arquivo pessoal)

⁹⁸ Matéria do jornal *Correio: Carnaval de Fôlego*. Caderno Mais, edição de 23/02/2015, pp. 14 e 15.

No desfile do Bloco dos Carroça Vazia, não há dúvida de que os foliões são amigos e conhecidos da região, e curtem o carnaval antecipado até mesmo por não gostar de participar da festa grandiosa da cidade, ou por planejarem sair da cidade nos dias de Momo, como vários participantes mencionaram em conversas informais das quais participei. Desfilando nesse dia, uma semana antes do carnaval, abusam de confetes, de serpentina, de máscaras, enquanto seguem alegremente para uma volta no bairro, até encontrarem outros blocos pelo caminho, todos seguindo para o Farol da Barra, onde vários blocos similares se reúnem.

Ao descrever o circuito ao qual dá nome, Sérgio Bezerra se referiu a "um grande baile a céu aberto"⁹⁹. Ao assistir a seus desfiles, devo dizer que a definição me parece totalmente apropriada. Por não ser ainda o tempo de Momo no restante do país, a maioria dos turistas ainda não chegou, o que dá a essa festa um público predominantemente local, que se evidencia pelo entrosamento entre os presentes.

Após a realização do desfile do Sérgio Bezerra em 2015, várias matérias jornalísticas informaram que, conforme dados divulgados pela Prefeitura de Salvador, o circuito bateu recorde de público, chegando ao número de 100 mil participantes. Por isso, sua infraestrutura de apoio será ampliada em 2016. Serviços como controle de trânsito, limpeza pública, ordenamento e fiscalização serão aprimorados, chegando à mesma estrutura que é montada para os demais circuitos da folia¹⁰⁰. Essa tese não alcançará o carnaval de 2016, mas especula o que tal aumento da ação do poder público poderia provocar em uma festa que busca tão fortemente resgatar as raízes de um antigo carnaval, e que se mantém assim por sua própria conta – e de seus foliões –, até então não influenciada por uma dinâmica econômica e empresarial que é tão visível nos demais circuitos.

⁹⁹ Trecho da fala de Sérgio Bezerra no painel “Carnaval em Movimento”, dentro do “Seminário Panorama Carnaval: propostas e soluções”, promovido pela Comissão Especial do Carnaval da Câmara Municipal de Salvador, realizado entre os dias 14 e 16/05/2013, no teatro Jorge Amado, Salvador.

¹⁰⁰ A informação foi retirada da página oficial do Carnaval de Salvador, que publicava diariamente notícias sobre a festa, sendo esta notícia publicada em 12/02/2015. Disponível em <<http://www.curtacarnaval.com.br/index.php/noticias/85-prefeito-anuncia-mudancas-para-o-circuito-sergio-bezerra>>. Acesso em 12 fev. 2015). A matéria foi publicada em diversos jornais que faziam a cobertura do carnaval de Salvador, como o *brasil247.com*, o *Jornal Correio*, *A Tarde*, entre outros.

O Circuito Barra/ Ondina (Circuito Dodô)

Passo agora a narrar os eventos do que se conhece como Circuito Dodô, que são os desfiles que ocorrem entre a quinta-feira e a terça-feira gorda, véspera da quarta-feira de cinzas, na Avenida Oceânica, no Bairro da Barra.

Aqui começa a programação onde predominam os desfiles dos blocos de trio. Os desfiles têm início no largo do Farol da Barra e dali se estendem por cerca de três quilômetros à beira-mar, até alcançar o Bairro Ondina, tendo como ponto de dispersão a Avenida Adhemar de Barros. Na esquina dessa avenida com a Avenida Oceânica estão erguidas esculturas da artista plástica baiana Eliana Kertez: três mulheres obesas, feitas de bronze, distribuídas no largo canteiro central, em poses que lembram um levitar de passos de dança – o que parece extremamente adequado ao lugar, especialmente nos dias carnavalescos¹⁰¹. Por isso, é muito comum que o circuito seja referido, entre os nativos e turistas, como o “do Farol da Barra até as gordinhas”.

Se os desfiles do evento chamado de Circuito Sérgio Bezerra têm o caráter de um grande baile a céu aberto e um “espírito” visivelmente saudosista, os desfiles do Circuito Dodô não deixam dúvida das dimensões da festa. Pelo tamanho da celebração, o carnaval se estende bem além do trecho do Porto da Barra até as gordinhas, onde os blocos, entidades carnavalescas e trios desfilam. Na véspera do carnaval, a Avenida Sete, da qual a Avenida Oceânica é continuação, é tomada por trios elétricos que estacionam ao longo da via, se preparando para os desfiles. Essa movimentação de trios ocorre durante todos os dias e durante todo o tempo da festa. A movimentação de turistas na cidade começa a crescer, o que é visível pela quantidade de pessoas carregando malas e mochilas, sumindo nas portarias de edifícios e de hotéis da região, bem como pela profusão de idiomas e de sotaques que se destacam no meio da inconfundível forma do baiano se expressar. Os turistas provocam um movimento interessante em torno da estrutura organizada: as pessoas passeiam entre os trios e posam para fotos, deixando visível que é também parte da festa assistir à manobra dos veículos nas vias do entorno, alcançando a região da Barra. Mesmo com toda uma infraestrutura preparada especialmente para receber os festejos, inclusive com uma iluminação pública em que os fios de eletricidade não atravessam a avenida, várias pessoas ficam ali observando, “torcendo por uma aventura”, com comentários do tipo “será que

¹⁰¹ Sobre as esculturas de Eliana Kertez, as “gordinhas” estão voltadas cada uma para a sua terra de origem: Damiana contempla a África; Mariana, Portugal; e Catarina volta-se para o interior do Brasil. Fonte: <<http://www.lupa.facom.ufba.br/2009/11/as-gordinhas-mais-charmosas-do-brasil/>>. Acesso em 27 mar. 2015.

passa?"; outros procuram seu trio e muitos comentam com grande entusiasmo "olha ali o nosso trio!". Essa é, afinal, a grande estrela da programação do Circuito Dodô.

Chegando a hora do início dos desfiles, no meio da tarde, o número de foliões vestidos de abadá que circulam nas ruas da Barra é grande, fazendo uma multidão colorida que caminha a passos largos sentido Farol da Barra, ponto de partida dos desfiles e de concentração dos foliões. Além da movimentação dos trios e das pessoas, há todo um aparato nas ruas, que dá a dimensão do evento que ali terá lugar, com os diversos atores sociais se organizando e preparando sua participação na festa.

Na organização do evento, a Prefeitura de Salvador e também o Governo do Estado são visivelmente presentes, com seus funcionários transitando identificados com camisetas, crachás e equipamentos de comunicação; na organização dos blocos, pessoas trabalham na montagem dos trios e das aparelhagens de som que transportam, além dos homens que fazem a segurança.

O movimento das *vans* em trechos que não têm o trânsito liberado indica a chegada dos artistas que se apresentarão naquele dia. Além disso, a grande estrutura de mídia que cobre o evento – com jornalistas, câmeras e veículos com torres de transmissão – e o grande número de forças de segurança, de diversos batalhões identificados pelas fardas, transitam entre os presentes em fila indiana, com cerca de 5 homens (é interessante perceber como a massa de foliões e outros participantes se acostumou com a forma como se atua nos desfiles: ao avistar aquela fila indiana, abre-se naturalmente o espaço no mar de gente para que possam passar). Também parte da estrutura da festa, estão presentes os muitos cordeiros, que geralmente esperam sentados ao longo da via pelo início de seu trabalho. E, mesmo que não sejam parte da estrutura oficial, completam a cena os muitos ambulantes, que suprem os foliões de suas diversas necessidades: bebidas, balas, cigarros, fantasias e adereços como colares coloridos, máscaras, chapéus, ente outros – afinal, é carnaval.

Os blocos e as entidades que desfilam na programação do Circuito Dodô são, principalmente, aqueles que, quando do seu surgimento a partir dos anos 1960, congregavam jovens da classe média alta com vínculos anteriores à entidade carnavalesca, como amigos de escola ou vizinhos, além daqueles criados já no auge da *axé music*, anteriormente apresentados.

Em um cenário de tantas opções, já que dezenas de blocos participam do circuito Dodô, a observação de campo encontrou muitas dificuldades para definir a narrativa desses eventos, sem transformar o texto em uma infinita repetição de um modelo de desfile que se reproduz. No processo de escritura, uma citação extraída de um material de pesquisa reforçou

essa preocupação. Trata-se de um trecho da fala do presidente da Fundação Gregório de Matos, Fernando Guerreiro, ao se referir ao Circuito Dodô:

Esteticamente está tudo muito parecido. Você vê o Carnaval da Barra, é um tédio. Porque todos os trios se parecem. As músicas se parecem. O comportamento dos artistas se parece. Parece um clone. Lá vem, aí canta a mesma coisa. E se você estiver num lugar fixo é enlouquecedor. Parece que você está assistindo o mesmo desfile *ad infinitum*. Então começa a dar um torpor na sua cabeça, “o que é isso que está acontecendo aqui? Está começando tudo de novo? A mesma música, o mesmo artista, a mesma coisa...”¹⁰².

Para dar uma dimensão do volume de atividades que ocorrem no Circuito Dodô, consolidei os dados dos últimos quatro anos (aqueles em que o trabalho de campo estava mais objetivado), identificando quantas entidades e blocos estavam previstos a cada ano:

Tabela 01: Número de entidades que desfilam no Circuito Dodô 2012 a 2014

Dia da Semana \ Ano	Horário de início dos desfiles	2012	2013	2014	2015
Quinta-feira	17:00/17:30	17	18	15	20
Sexta-feira	14:30/ 14:45	26	23	22	19
Sábado	14:00 /14:45	22	22	22	20
Domingo	14:30/15:00	20	22	17	17
Segunda-feira	14:30/15:00	22	25	19	18
Terça-feira	14:30/15:00	21	25	17	20
Total de desfiles por ano	-	128	135	112	114

Fonte: elaboração da autora, a partir do Guia *Folia de Bolso*, anos 2012, 2013, 2014 e 2015

Avaliando esta programação, foram identificadas 86 entidades cujos nomes apareceram em algum momento ao longo dos quatro anos. Muitas dessas entidades não aparecem todos os anos na programação. Outras, em um ano desfilam sozinhas, e no ano seguinte aparecem em fusão com outras entidades, o que quer dizer que dois grupos desfilam em conjunto, formando um único bloco naquele desfile. Há uma longa dinâmica que se

¹⁰² Trata-se do Seminário Panorama Carnaval, painel “Carnaval, cultura e entretenimento”. A Fundação Gregório de Matos é o órgão municipal responsável pela política cultural.

articula através destas fusões, que serão tratadas adiante. Pela organização dos desfiles, cada entidade carnavalesca costuma desfilar por três dias, geralmente consecutivos. Assim, os desfiles que acontecem na quinta, na sexta e no sábado têm certa repetição das atrações, assim como aqueles que ocorrem no domingo, na segunda e na terça.

Cada bloco desfila, em sua maioria, com dois trios elétricos: o primeiro, geralmente maior, mais suntuoso e coberto de aparatos tecnológicos, é o que conduz a atração musical e os demais instrumentistas. Na sequência, entremeado pelos foliões, segue o chamado carro de apoio, que é um segundo trio elétrico com um bar para venda de bebidas, posto médico e sanitários, tudo para uso exclusivo dos foliões com abadás. Alguns blocos vendem a possibilidade de os foliões desfilarem no alto desse carro, com o uso de um abadá chamado *vip*, que dá acesso à parte interna (e superior) desse veículo. O bloco, com seus dois trios e o mar de foliões que os seguem, é isolado do restante das pessoas pela corda, duramente conduzida pelos cordeiros.

Com a estrutura dos desfiles muito similar, o que se percebe é que alguns blocos possuem mais recursos tecnológicos, e os trios são mais modernos que outros. O número de foliões em cada bloco também é variável, o que pode ser vinculado ao artista que se apresenta no bloco, ou à “tradição” daquele bloco, ou ainda ao preço do seu abadá. Os blocos maiores chegam a levar multidões, em torno de 5.000 foliões.

Dada essa similaridade dos desfiles, e para evitar o risco de passar ao leitor a “sensação de torpor” acima indicada, opto aqui por uma classificação das entidades e blocos que compõem a programação do Circuito Dodô em três tipos principais, a partir de semelhanças que a observação de campo (e as pesquisas complementares) me permitiu fazer. São eles: os grandes blocos de trio, com as grandes estrelas da *axé music*; os blocos de trio intermediários; e, por fim os projetos especiais, que englobam também os trios e blocos independentes¹⁰³.

Começo pelos grandes blocos de trio. Sua principal característica é a presença de grandes estrelas da *axé music*, que de certa forma possuem um vínculo constante com os

¹⁰³ Os blocos e projetos especiais são financiados pelo poder público ou patrocinadores (ou ambos), já que seu principal objetivo é sair sem corda, criando uma opção para o folião “pipoca”. Buscam agregar um elemento cultural, mesmo que ele não seja visível ou que, em muitos casos, nem exista. Por isso, este fator não pode ser decisivo para a classificação. A iniciativa é geralmente do artista, e não da entidade. Por exemplo, é mais comum a pipoca da Daniela Mercury do que um dia do Crocodilo – bloco em que a cantora é atração - sem corda. Como são projetos esporádicos, não se vinculam à regra de horário na fila conforme antiguidade, e são aprovados pelo COMCAR, que lhes atribui um lugar na fila.

blocos (geralmente são os mesmos artistas que se apresentam ao longo dos dias e de um ano para outro), com relações comerciais estabelecidas entre eles, conforme já indicado.

Nesse grupo, os destaques ficam com os Blocos Cocobambu, Me Abraça, Me Ama, Nanabanana e Voa-Voa – este último até 2013, quando foi substituído pelo Bloco Amanhecer no ano de 2015 –, Nu Outro, Harém e Cerveja & Cia. Esses blocos foram criados para desfilar exclusivamente no Circuito Dodô, e trazem como atrações musicais a Banda Asa de Águia, Chiclete com Banana, Ivete Sangalo, Saulo Fernandes e Banda Eva, entre outros artistas que podem ser considerados como topo de vendagem dos produtos do carnaval baiano. Tais artistas geralmente têm relação com mais de um bloco, possivelmente pela possibilidade de garantirem outras aparições no carnaval, dada a limitação de três dias de apresentação.



Imagem 22: Saída do Bloco Nu Outro –16/02/2012 (arquivo pessoal)

Esse grupo de grandes blocos – puxados por grandes estrelas que se apresentam em blocos com grande estrutura – recebeu dois outros integrantes nos últimos anos. Um deles é o Bloco Banana Coral, lançado em 2007 pela Banda Oito7Nove4, criada no mesmo ano, tendo como atração os filhos do cantor Bell Marques dividindo os vocais. Outro bloco que

passou a integrar mais recentemente esse grupo é o Bloco Largadinho, lançado em 2013, que desfila às segundas e terças, com a cantora Claudia Leitte.

Outros blocos que haviam se consolidado e possuem tradição de desfiles no Campo Grande (o Circuito Osmar, que será apresentado logo adiante), destinam pelo menos um dia de seus desfiles para o Circuito Dodô, juntando-se ao grupo que aqui chamo de grandes blocos. Entre eles, o Bloco Camaleão, o Cheiro de Amor, o Bloco Coruja e o Bloco Crocodilo, sendo que este último mudou toda sua programação para o novo circuito, deixando de desfilar no Campo Grande, conforme mencionado por Thais Queiros Alves de Souza:

Paralelo a isso, no ano de 1996, o Crocodilo passou a ser comandado pela cantora Daniela Mercury, que sugeriu aos diretores do bloco a mudança do desfile para o “circuito alternativo” (Barra/Ondina), hoje conhecido como Dodô, principal circuito do Carnaval. Como resultado pela atitude de um grande bloco sair num circuito onde, inicialmente, somente pequenos blocos e sem muito prestígio desfilavam, ocorreu a ampliação do espaço e do tempo de duração do Carnaval baiano (2006, p.28).

Também estabelecido inicialmente no Carnaval do Campo Grande, o Bloco Coruja foi criado em 1963, sendo, portanto, um dos mais antigos do carnaval, conforme já apresentado. O bloco que saía especificamente no Campo Grande, saiu na Barra pela primeira vez no ano de 2009, e desde então desfila nesse circuito às segundas, mantendo seu desfile aos domingos e às terças no circuito onde se firmou.

Os foliões são, visivelmente, pessoas de classe alta. É também notável o grande número de turistas, mais presentes do que os foliões nativos. Chama a atenção como os abadáes são orgulhosamente vestidos e ostentados por seus foliões, e como indicam um *status* atribuído. Não se trata mais de vínculos anteriores, mas de um grupo que se forma pela possibilidade de arcar com os altos custos dos abadáes. Não se desfila em um bloco desses por menos de R\$ 300,00 por dia, e alguns chegam à cifra de mais de R\$ 800,00.

Outra característica se refere à trilha sonora, que é muito similar entre um bloco e outro. Predomina aquele repertório da *axé music*, com letras que geralmente trazem um refrão de fácil memorização. Para cada carnaval, os artistas lançam um *hit* de sucesso, do mesmo refrão fácil comum ao seu repertório. Configuram-se mesmo como grupo, pois seus *hits* são cantados por todos, numa comunhão de sucessos que dá aos desfiles aquele certo ar enfadonho já mencionado.

A estrutura grandiosa dos blocos de trio envolve o uso de vastos recursos tecnológicos de luz e de som. Como já mencionado, o nome dos trios antecipa a grandeza de sua estrutura: além do trio Dragão da Folia da Banda Asa de Águia, Ivete Sangalo puxa seus blocos a bordo do Trio Demolidor, e Bel Marques, enquanto ainda na Banda Chiclete com Banana, até 2013 conduzia o Tiranossauro Rex – enormes estruturas, geralmente muito altas, mais planejadadas em sua altura para os camarotes do que para seus foliões.

Outra marca importante desses blocos é a multidão que se mobiliza ao redor. São muitos associados, que usam seus abadás e seguem protegidos pelas cordas. A ação dos cordeiros nesses blocos é marcante: é necessária uma mistura de força e de sacrifício para que a corda seja coordenada, principalmente á medida que o bloco se alinha para início dos desfiles, e é necessário ampliar a sua área interna. É visível como fazem uso de toda sua força física, visível nas suas expressões, no suor, nos movimentos que envolvem todo o corpo. A tensão na corda não ocorre apenas pela necessidade da força física para coordená-la: nos pontos de maior aglomeração, compete aos trabalhadores garantir que a corda ganhe seu espaço junto ao público aglomerado para assistir à passagem dos blocos, com muitas cenas de empurrões mútuos, de um lado e de outro. Presenciei, muitas vezes, cordeiros ferozmente empurrar a corda sobre os espectadores, da mesma forma que muitos espectadores provocam os cordeiros. Há, portanto, um acirramento, provocado muito além do que pela disputa do espaço físico, mas pelos lugares na festa que cada parte da corda ocupa.

Além dos cordeiros, é visível uma grande estrutura de coordenação e de organização do bloco. Homens geralmente vestidos de preto, portando fones de ouvido e rádios de comunicação transitam apressadamente de um lado para o outro, agitadamente. Muitos seguranças internos também transitam entre os foliões, e comandam a movimentação do bloco.

Uma última característica que vale mencionar, por ser comum a esses grandes blocos, é o fato de os desfiles sofrerem várias paradas, o que torna o trajeto extremamente confuso, gerando um grande congestionamento na avenida. As interrupções no cortejo ocorrem nos camarotes mais luxuosos e naqueles que recebem as emissoras de TV. Há uma grande interação entre os artistas que se apresentam nos blocos e os apresentadores de televisão, que geralmente travam uma longa conversa, em que falam das novidades do artista para o carnaval, dos seus lançamentos musicais, do seu figurino e de seus patrocinadores. Ao longo do desfile, os artistas fazem algumas menções ao bloco que puxam, conclamando a galera do Nanabanana, do Coruja, por exemplo, a se divertir. Esse discurso é esporádico, pois o que predomina geralmente é um discurso de autopromoção do artista.

O segundo grupo de blocos e de entidades que desfilam no circuito Barra/Ondina é aquele que denominei blocos de trios intermediários. São blocos que surgiram a partir dos anos 1990/2000, já na esteira de sucesso do carnaval de Salvador. Não possuíam vínculos anteriores e se espelhavam nos grandes blocos de trio. Ao observar a estrutura dos desfiles, pode-se dizer que é muito similar àquela utilizada pelos grandes blocos. No entanto, estes blocos se caracterizam por apresentar grande diversidade musical, sem o vínculo tão específico com determinada atração, como ocorre nos grandes blocos. Como variam sua atração musical, oscilam na venda de seus abadás e, conseqüentemente, no número de associados de um ano para outro. Geralmente possuem também aparatos de apoio e recursos tecnológicos menos chamativos: trios mais discretos, organização do bloco às vezes menos estruturada. Nesse grupo, destaco alguns: o Bloco Alô Inter, fundado em 1994 pela diretoria do Bloco Os Internacionais, passando a ser uma alternativa para os foliões que desejavam aproveitar o carnaval no recém-criado circuito Barra/Ondina; o Bloco Tô Ligado; e também o Bloco Eu Vou.

Não avançarei muito na descrição de blocos do segundo tipo, pois muito se assemelham aos grandes blocos. A figura do cordeiro está ali, da mesma forma, mas a estrutura de coordenação é um pouco menor e geralmente possuem um número menor de foliões associados. Seus preços são, também, um pouco mais acessíveis. O que também traz distinção deste grupo para o grupo apresentado anteriormente é mais perceptível ao se observar a programação oficial: é a grande movimentação de fusão entre os blocos. Na programação, essas fusões são identificadas pelos nomes de blocos que saem juntos, indicados pelo nome de um bloco que vem seguido de uma barra com o nome do outro. Essas fusões geralmente indicam a dificuldade de um bloco de sair todos os anos, e a disputa por vagas em horários mais nobres, em que há cobertura de mídia e mais interesse do público. Em outros horários, as cabines de imprensa já estão fechadas e os foliões já retornaram para suas residências ou hospedagens, cansados depois do percurso no seu bloco favorito.

Os projetos especiais são compostos por trios independentes que não possuem cordas. Seus desfiles são geralmente viabilizados com patrocínio da prefeitura, do governo do estado ou de empresas privadas¹⁰⁴. Por não serem blocos, são incluídos na programação pelo

¹⁰⁴Fonte: <<http://www.camaroteplanetaband.com.br/glossario-do-carnaval-baiano-voce-sabe-o-que-e-trio-eletrico-carro-de-apoio-e-trio-independente/>>. Acesso em 03 abr. 2015.

COMCAR, não passando pelo critério de longevidade da entidade para ter seu horário definido¹⁰⁵.

Abordarei aqui alguns projetos especiais que trazem uma distinção nítida dos blocos de trio: são projetos que trazem um forte apelo de matrizes culturais, de agentes hi[e]stóricos do carnaval, ou de resgate de antigos carnavais. Três atrações são constantes nesse circuito: Moraes Moreira; o Trio Armandinho, Dodô e Osmar com sua Fobica; e o Camarote Andante de Carlinhos Brown.

Início por Moraes Moreira. A primeira apresentação do artista que acompanhei durante a pesquisa foi no carnaval de 2012, e a primeira impressão é marcante: não há a tensão da montagem do bloco e do erguer das cordas. As pessoas se acomodam com tranquilidade no largo do Farol. Quando o artista inicia seu desfile no Largo do Farol, poucos foliões estão ali aguardando mas, à medida que o bloco avança pelo circuito, mais e mais pessoas vão se juntando. O artista sempre se apresenta na parte dianteira do trio, em um elevado sobre a cabine do motorista. O trio elétrico tem uma decoração simples, mais cuidadosa: as grades de proteção, que envolvem suas laterais, são feitas em arabescos, lembrando janelas antigas. Dali, o primeiro cantor de trio elétrico, que acumula hi[e]stórias de muitos carnavais, conclama sua pipoca a sair às ruas, entoando frases como “a pipoca é maneira, a pipoca é de Moraes Moreira”, ou “a pipoca chegou, a pipoca é demais, a pipoca é de Moraes”. Suas declarações também trazem uma forte mensagem política referente ao carnaval, quando conclama que “a pipoca é do povo!”, ou que “disseram que a pipoca tinha acabado!”.

Em uma de suas aparições, um lindo episódio encheu a avenida do espírito carnavalesco: uma senhora de idade avançada, que se locomovia com cadeira de rodas, apoiada por uma “moçada jovem” começou a dançar na frente do trio, ao som de uma música típica do repertório dos Novos Baianos – a canção Brasil Pandeiros, lançada em 1972. Faço essa referência para introduzir uma das principais características do espetáculo de Moraes Moreira: relembrar a sua hi[e]stória na festa.

¹⁰⁵ A ordem dos desfiles é definida através do COMCAR, conforme antiguidade da entidade. Tal questão será abordada na Parte III.



Imagem 23: Foliã idosa acompanha desfile de Moraes Moreira –/12/02/2015 (arquivo pessoal)

Em todos os anos que acompanhei as apresentações de Moraes Moreira, os elementos se repetem: um forte discurso político com relação à festa e um repertório autoral fortemente situado no tempo em que o modelo de carnavais de trio se desenvolveu. No entanto, uma distinção foi percebida: ao longo dos anos, houve um incremento na participação das pessoas que acompanham seu trio, a mesma característica percebida nos outros projetos alternativos, sem corda, especialmente aqueles de cunho mais cultural e hi[e]stórico.

Nos anos que acompanhei o desfile, Moraes deixou de participar em 2014, por desacertos entre seus patrocinadores públicos – A SALTUR, da Prefeitura, e a Bahiatur, do Governo do Estado.

Um fato inusitado – e desagradável – foi presenciado no desfile do ano de 2013. O Camarote Expresso 2222 se destaca entre os camarotes, muito em função da presença – mesmo que esporádica – de seu mentor e proprietário, o compositor e cantor Gilberto Gil. Todos os trios fazem deferência ao mestre, e muitos cantam com ele ou param em um momento de apresentação exclusiva. Da mesma forma fez Moraes Moreira, reverenciando seu companheiro de outros carnavais. Após os cumprimentos, iniciaram juntos uma música. No entanto, coordenadores da SALTUR determinaram ao motorista do trio de Moraes que seguisse com o veículo para que não houvesse atraso, interrompendo a apresentação. O cantor reagiu de pronto, solicitando respeito à sua hi[e]stória e a do seu ali interlocutor musical. Nem esse protesto, nem a queixa coletiva dos foliões, surtiu efeito, e a Polícia Militar foi chamada para garantir a continuidade do desfile – um sinal de que, mesmo que o espaço das manifestações antigas exista, não se sobrepõe à lógica de organização atual dos desfiles.

Outra atração de destaque entre aqueles que classifiquei como os projetos especiais de cunho cultural são as apresentações dos irmãos Macedo, filhos de Osmar – um dos inventores do trio elétrico.

Na banda, André, Aroldo, Alberto e Armandinho levam às ruas a alegria da guitarra elétrica e daquele repertório desenvolvido em torno de Dodô e Osmar à época do surgimento e desenvolvimento do trio. Entre as canções que apresentam, destaco uma que faz ampla menção ao surgimento do trio, inspirado na passagem do Bloco Vassourinhas do Recife em Salvador, em 1950:

*Varre, varre, varre vassourinhas
Varreu um dia as ruas da Bahia
Frevo, chuva de frevo e sombrinhas
Metais em brasa, brasa, brasa que ardia
Varre, varre, varre vassourinhas
Varreu um dia as ruas da Bahia
Abriu alas e caminhos pra depois passar
O trio de Armandinho, Dodô e Osmar (bis)
E o frevo que é pernambucano, ui, ui, ui, ui
Sofreu ao chegar na Bahia, ai, ai, ai, ai
Um toque, um sotaque baiano, ui, ui, ui, ui
Pintou uma nova energia, ai, ai, ai, ai
Desde o tempo da velha fubica, hahahahaha...
Parado é que ninguém mais fica
É o frevo, é o trio, é o povo
É o povo, é o frevo, é o trio
Sempre junto fazendo o mais novo (bis)
Carnaval do Brasil¹⁰⁶*

Mesmo que sejam tocadas canções do repertório da *axé music*, isso ocorre nos discursos que são homenagens especiais, como no ano de 2015, em função da comemoração dos trinta anos daquele ritmo musical. Nesse ano, as apresentações do grupo contaram com um *pot-pourri* de músicas clássicas daquele estilo e de grandes sucessos de blocos afro.

De 2012 a 2015, o grupo se apresentou por três vezes no Circuito Dodô, às segundas, às terças e aos domingos¹⁰⁷. Além do repertório relembrando a hi[e]stória da festa,

¹⁰⁶ “Vassourinha Elétrica”, de Moraes Moreira.

¹⁰⁷ No sábado, nos anos mencionados, se apresentou no circuito Campo Grande. Como a maioria de suas apresentações se dá no Circuito Dodô, opto por abordá-lo aqui com mais detalhes. Também é neste circuito que a apresentação se distingue frente aos outros desfiles que predominam nesse local.

outra característica que marca o espetáculo dos Irmãos Macedo é o trio elétrico em que desfilam. Nos anos cobertos pela pesquisa, o grupo desfilou com dois trios elétricos que chamaram a atenção pela tentativa de resgate do carnaval de que seu pai foi precursor. Um dos trios traz a réplica da Fobica em tamanho gigante, que corresponde a toda a carroceria do caminhão. Outro trio traz a própria Fobica original, aquela que causou furor na avenida em seu primeiro desfile, suspensa em uma estrutura de ferro acima da cabine. O trio faz conjunto com a vestimenta dos irmãos, que geralmente usam fantasias combinadas entre si, dando cor e alegria à passagem do quarteto.



Imagem 24: Irmãos Macedo desfilam com trio elétrico que transporta a Fobica original – 13/02/2015 (arquivo pessoal)

Outra questão que se destaca nessas apresentações é o público, totalmente eclético, mas que visivelmente busca outro tipo de desfile e de sonoridade. Um público mais velho que aquele que se aventura nos blocos de trio e que entoa o repertório na ponta da língua, como velho conhecedor daquelas canções e daquele modo de brincar o carnaval.

Essas duas atrações que aqui mencionei como projetos especiais de forte apelo cultural, mas também saudosistas, têm em comum esse discurso (falado e musical) de resgate do carnaval do início do surgimento do trio, e também um público que busca ali a tranquilidade de brincar atrás do trio elétrico, daquela forma como ocorreu com o surgimento da atração. No viver a festa, estes eventos têm o poder de reativar a lembrança de um modelo

de carnaval que se apresenta distinto daqueles que predominam na programação do Circuito Dodô, onde se inserem.

Outro projeto que incluiu nesse grupo é de tom mais moderno, visto que seu autor tem sua hi[e]stória no carnaval iniciada quando o modelo de blocos de trio estava em franco desenvolvimento. Trata-se do Camarote Andante, desfile idealizado e conduzido por Carlinhos Brown. O trio que leva o cortejo é totalmente distinto dos demais. Na forma de um peixe e recoberto com estampas coloridas, possui as laterais abertas, onde funciona o bar e também onde se posiciona toda a equipe de som, que trabalha à vista dos foliões e dos curiosos. Acima dessa ampla abertura, cornetas de som, no mesmo estilo das cornetas que ornamentavam os primeiros trios, cuidadosamente programadas por Dodô, recobrem as duas laterais. A descrição por si só já evidencia a mescla de dois elementos: a inovação visual conjugada com as cornetas de som que remetem ao carnaval dos anos 1950.

Na parte da frente do carro há uma extensa escada, que vai do chão até a parte mais alta do trio, passando sobre a cabine do motorista. É nessa escada que o anfitrião aparece algumas vezes, e por onde geralmente sobem seus convidados, que se posicionam nas laterais da parte alta do trio para se apresentar ou realizar duetos com o cantor. Mas o lugar preferido do anfitrião é o chão. É dali que conduz o seu camarote andante.



Imagem 25: Trio elétrico de Carlinhos Brown, desfile do Camarote Andante – 03/03/2014 (arquivo pessoal)

O artista segue sempre fantasiado e, usa um grande e imponente cocar, algumas vezes incrustado de pequenas luzes. A indumentária faz referência a uma das formas como é conhecido – o cacique do Candeal, em referência à comunidade da periferia onde nasceu e viveu sua maior parte da vida.

O projeto Camarote Andante foi lançado em 2004, com o objetivo de levar no chão, próximo ao trio, seus convidados ilustres (e muitos passaram por ali). Revertendo a ideia de que camarote é um lugar para assistir aos desfiles com conforto, o camarote andante trazia a ideia de alguns convidados participando do desfile, em um bloco de pequenas dimensões, e próximo ao artista. Mas o grande destaque do evento é a sua conformação de um grande carnaval pipoca, já que uma multidão segue o artista.

Mesmo que essa tenha sido a ideia inicial, como se identifica em várias reportagens da época que a “novidade” foi lançada, o que acontece na avenida hoje é outra coisa. No Camarote Andante, um grupo de pessoas segue isolado pela corda, mas só na parte da frente do trio, junto ao artista. A grande atração para os foliões é um evento sem cordas, pois o trio é seguido de perto por muitos foliões. Carlinhos Brown tem uma grande interação com os foliões que o cercam. O cantor sempre chega antes dos desfiles e conversa longamente com os fãs. Posa para muitas fotos e demonstra intimidade com todos os foliões que estão ali para segui-lo.

Durante todo o percurso, feito a pé pelo artista – que poucas vezes sobe a escadaria para o topo do veículo –, o cantor conversa com seus foliões, em discursos nos quais manifesta suas “posições políticas carnavalescas”, emitindo mensagens de autoridade e de liderança para sua comunidade, expondo conceitos sobre a festa e sobre seu público. O principal episódio envolvendo o cantor aconteceu em 1998, quando ainda era vocalista da Banda Timbalada e desfilou nu sobre o trio por uma parte do circuito. Justificou tal ato como parte de suas mensagens políticas: "Eu fiquei nu no trio elétrico para fazer um protesto, e chamar a atenção para as pessoas que ficam nuas na vida, aos discriminados e injustiçados"¹⁰⁸.

No ano de 2015, o Camarote Andante contou com mais uma novidade, que surtiu um efeito interessante. Foram distribuídos abadá's gratuitamente, chamados de abadabraço. Na página do cantor na *internet*, a inovação foi apresentada:

¹⁰⁸ Disponível em < <http://www.bahianoticias.com.br/holofote/noticia/1140-exclusivo-carlinhos-brown-ganha-processo-contra-tv-itapoan.html>>. Acesso em 15 mai. 2015.

Alegorizar o abadá é algo que ninguém esperava. [...]. A proposta não é acabar com as cordas, elas são necessárias e fazem parte da nossa cultura, assim como os camarotes. A proposta aqui é incluir e ter mais pessoas brincando nas ruas com direito a usar o seu abadá. Esse é um conceito de inclusão e aproximação social. De bom coração, receba um abadá e troque por um abraço. Abrace o outro, abrace a paz ¹⁰⁹.

A proposta trazia, portanto, o conceito de pertencimento, perfeitamente compreensível pelo clima já mencionado, que paira sob os grandes blocos de trio. Procurou mostrar como o uso do abadá acaba por identificar os pagantes como um grupo economicamente privilegiado, distinguindo-se, na prática e no discurso, dos blocos de caráter comercial. No entanto, a estratégia foi prejudicada pela venda não autorizada por pessoas que receberam o brinde e o comercializaram a poucos metros do ponto de saída do camarote. Presenciei, inclusive, a reclamação de uma foliã ao artista, que de pronto respondeu "Você não me viu falar que não era pago?", e imediatamente solicitou ao segurança que lhe desse em dinheiro a quantia informada pela foliã, para lhe ressarcir.

O público que segue Carlinhos Brown no seu Camarote Andante é, também, bem eclético, até em função da projeção, inclusive internacional, que o artista tem. Mas o público mais marcante é aquele que é visivelmente nativo e que reconhece a liderança de Carlinhos Brown. Jovens negros, de visual afro cuidadosamente preparado, e que demonstram no trajeto atrás do Camarote Andante e em seu movimento corporal o seu orgulho e seu engajamento, com um estilo totalmente próprio daquela juventude que se formou em torno da Timbalada, conforme aqui já apresentado.

Passo agora a tratar de outro evento presente exclusivamente no carnaval do Circuito Dodô – que, por suas características, se assemelha aos projetos culturais, mas que se apresenta na forma de bloco – é o Bloco Os Mascarados, que desfila às quintas, sua única aparição no carnaval. Foi criado em 1999 como um projeto para homenagear os 450 anos de Salvador e transformado em bloco em 2000, devido ao grande sucesso que teve no ano anterior, com o intuito de homenagear os antigos carnavais dos bailes (Carvalho, 2012). As fantasias foram sempre presentes em sua hi[e]stória – primeiro, fabricadas pelo próprio bloco, depois aberto para que os foliões utilizassem a fantasia que melhor lhes conviesse.

Em 2008, o bloco deixou de ser pago e operou uma mudança substancial na estrutura do empreendimento: foi instituída a corda democrática, como fora denominada pela administração. Com ela, era preciso apenas estar fantasiado. Estavam livres para participar da

¹⁰⁹ Página de Carlinhos Brown na *internet*: <<http://www.carlinhosbrown.com.br/#>>. Acesso em 18 abr. 2015.

brincadeira, dentro do espaço do bloco, tanto os que iam com uma máscara ou outro adereço quanto os que se apresentavam com fantasias compostas por muitos mais elementos. No desfile, tudo parece cuidadosamente preparado para que seja possível ao folião sentir-se no meio de um grande baile.

O trio recebe decorações em toda sua extensão, com grandes balões em forma de máscaras e lanternas coloridas, algumas semelhantes a estrelas de muitas pontas, brancas, que ganham uma luminosidade especial. No alto do trio seguem os cantores, que variam a cada ano, com a banda, também fantasiados¹¹⁰. No ano de 2014, ao completar 15 anos de desfile, uma valsa marcou a saída do bloco e, Flora Gil, a madrinha do bloco naquele ano foi convidada a dançar no alto do trio.



Imagem 26: Trio elétrico do Bloco Os Mascarados - 27/02/2014 (arquivo pessoal)

Apesar de toda a beleza do trio, o que inova no bloco é o seu tipo de folião, que segue cuidadosamente o convite para sair fantasiado. As mais diversas fantasias, cuidadosamente arrumadas, são vistas na avenida: palhaços, fadas, enfermeiras, piratas, guerreiros, índios, gueixas e um sem fim de fantasias e máscaras se colocam na avenida para seguir o desfile.

¹¹⁰ Em 2013, o bloco teve como puxador o cantor Magary Lord; em 2014 foi a vez de Baby Consuelo, sucedida por Mariene de Castro, em 2015.



Imagem 27: Foliões do bloco Os Mascarados – 12/02/2015 (arquivo pessoal)

Outros eventos que ocorrem no Circuito Dodô, que não podem ser considerados como específicos daquele circuito e nem lhe dão suas principais características, mas que se misturam com a grande profusão de eventos que este trecho recebe, precisam também ser mencionados.

Mesmo que não seja este o circuito predominante de apresentação dos blocos de entidades de matrizes africanas, alguns desses grupos ou artistas identificados com a temática se colocam em desfile no Dodô, mesclando-se nas atividades dos desfiles que aqui predominam: os blocos de trios. E, por isso, marcam-se pela distinção.

Um deles é o Cordão Cultural Afropop, idealização da cantora Margareth Menezes, que é sua puxadora. O movimento, assim intitulado pela cantora e pelas informações publicitárias sobre a atividade, foi criado em 2005. A ideia original seria criar um espaço em que diversas manifestações dos blocos e da musicalidade de matriz africana pudessem se encontrar no desfile de carnaval, conforme Marilda de Santana Silva:

A partir do Carnaval de 2005, Margareth lança outro bloco, o Afropopbrasileiro, cujo objetivo é unir entidades e artistas negros. São eles: Muzenza, Olodum, Ilê Ayiê, Malê de Balê, Cortejo Afro, Filhos de Gandhi. Em 2005/2006, Margareth propôs a estas entidades promoverem ensaios do bloco nas quadras dos respectivos “parceiros”; de forma itinerante (2007, p. 263).

A mesma autora narra que, no desfile do Afropop no ano de 2006, o bloco utilizou camisetas com estampas assinadas pelo artista plástico Alberto Pitta e contou com alas de dança e cantores daquelas entidades que se uniram no citado bloco Afropopbrasileiro.

A criação de um projeto que congregasse essas entidades tinha como pano de fundo a ideia muito presente no carnaval de Salvador de garantir aos blocos de matrizes africanas a mesma visibilidade dos blocos de trio e dos grandes artistas, partindo de uma ideia comum no discurso nativo sobre o carnaval – a de que todo o sucesso do modelo carnavalesco atual vem das iniciativas e das raízes culturais das quais essas entidades são precursoras. Conforme declaração de Margareth Menezes:

A ideia é de união. Todo mundo bebe na fonte dos afros e dos compositores da comunidade, mas o retorno para eles é muito pequeno. Essa é a minha maneira de colaborar, de aumentar a visibilidade para os afros na avenida. [...]. Seria uma pessoa inútil se não ajudasse em nada. Não quero fazer discurso racista, mas o negro não pode ser apenas o carvão que move a máquina (Pereira, 2006 *apud* Silva, 2007, p.263)¹¹¹.

Vale uma menção ao que o tropo Afropop busca agregar. Para a artista Margareth Menezes, o tropo, com o qual identifica não só o bloco mas seu estilo musical, congrega a matriz cultural africana com a modernidade dos ritmos, tão comum no carnaval soteropolitano:

Costumo dizer que AfroPop é a música percussiva urbana, o abraço entre o tambor e o computador. É um movimento que promove a beleza e a riqueza ancestral junto à contemporaneidade¹¹².

Nos anos de campo deste trabalho, o desfile do Cordão Cultural Afropop não possuía mais nenhuma das características que estavam presentes no seus primeiros desfiles, sem nenhuma menção ou referência às entidades afro. Desde 2012, desfila por dois dias no Circuito Dodô, e é o desfile de um bloco com trio elétrico e foliões com abadás pagos, mas com preços mais acessíveis que aqueles dos grandes blocos de trio. Em 2015, para comemorar

¹¹¹ A referência utilizada por Silva (2007) é Pereira, Ana Cristina. As alternativas de Margareth Menezes. *Correio da Bahia*. Salvador, 16 fev. 2006. Folha da Bahia. Disponível em <http://correiodabahia.com.br/folhadabahia/noticia_impresao.asp?codigo=82587>. Acesso em 24 abr. 2007.

¹¹² Disponível em <<http://www.margarethemenezes.com.br/release.aspx?n=52>>. Acesso em 25 out. 2015.

os 10 anos do movimento, desfilou sem cordas no domingo, sua única apresentação naquele ano¹¹³. No entanto, é inegável sua vinculação com as raízes culturais africanas, visível no seu espetáculo através do repertório e também nas suas vestimentas e no visual como um todo, que sempre fazem referência às cores, formas e adereços africanos.

De formação tradicional de bloco afro – que conta com a percussão de solo, com alas de baianas e balé e vestimentas com inspiração africana – é o Bloco Cortejo Afro, que desfila um dia no Circuito Dodô, aos domingos à noite, e dois outros dias no Circuito Osmar.

O Olodum desfila um dia na Barra, também aos domingos, e mantém seus outros dois dias no Circuito Osmar. Pela grande projeção alcançada, seu desfile é muito concorrido, tanto pelo público pagante de abadás quanto pela população que assiste aos desfiles do lado de fora das cordas. Ao desfilar no circuito Dodô, apresenta um espetáculo distinto daquele dos outros circuitos, sem levar sua ala de balé e sem a percussão no chão. De forma muito similar, e com as mesmas características de bloco afro que atualmente tem grande apelo comercial, o Araketu também desfilou um dia nos carnavais, variando entre a segunda (nos anos 2012 e 2015) e terça-feira (2013 e 2014).

O Bloco A Mulherada também desfila no Circuito Dodô, aos domingos e às terças, além do desfile na quinta no Circuito Osmar. Dos blocos afro, é aquele que desfila mais vezes no Dodô do que no Circuito Osmar, apesar de este último ser considerado o mais tradicional para esse tipo de agremiação. Criado em 1992 como Espaço Cultural Kallundu, e em 2001 transformado em Grêmio Comunitário Cultural Carnavalesco A Mulherada, tem como finalidade a defesa dos direitos da mulher negra, e desenvolve ações de combate à discriminação racial e de gênero¹¹⁴. Nos seus outros desfiles, geralmente segue com banda de sobro e banda percussiva no chão, e no Circuito Dodô usa o trio elétrico, exemplificando a adaptação que estes blocos fazem para outro público e outro espaço geográfico; a banda formada exclusivamente por mulheres cuidadosamente vestidas com indumentárias com referências femininas e africanas traja saias coloridas, estampas étnicas, batas coloridas e leva enfeites na cabeça. No bloco seguem os foliões, que usam os abadás, sempre alusivos ao tema do carnaval do bloco naquele ano ou ao tema geral do bloco: a defesa do gênero e de raça.

¹¹³ Único desfile do bloco. A cantora Margareth Menezes participou, ainda, de um desfile sem cordas (projeto independente no Campo Grande, no Circuito Osmar), de um *show* dentro da programação Cultural do Pelourinho, e cantou em um camarote com o cantor Carlinhos Brown.

¹¹⁴ Disponível em < http://www.culturatododia.salvador.ba.gov.br/lista-catalogo-polo.php?cod_area=1&cod_polo=66>. Acesso em 25 de out. 2015

Outras aparições esporádicas dos blocos afro foram registradas no ano de 2015: os blocos Muzenza e Malê Debalê se apresentaram na segunda de carnaval, no Circuito Dodô, com desfiles chamados também de Projetos Especiais. No entanto, posicionados no final da fila, desfilam com enormes atrasados, para uma Avenida Oceânica já esvaziada, e a maioria dos camarotes de imprensa já fechados.

Além dos blocos afro, dois afoxés também desfilam no Circuito Dodô, apesar da tradição de que é no Circuito Osmar que essas entidades têm seu maior espaço: o afoxé Filhos de Ghandy, que estende o “tapete branco” no circuito Barra Ondina na tarde de segunda-feira, seguido pelas Filhas de Gandhi¹¹⁵. Com relação aos blocos de índio, há registros de apenas uma passagem do Bloco Apaxes do Tororó nesse circuito, em 2013. Por fim, se fazem presentes no circuito os blocos de samba, que são blocos pequenos e de poucos foliões, que se mesclam entre os outros desfiles, mas possuem pouca expressão.

Para encerrar a narrativa sobre o Circuito Dodô, restam duas questões a serem tratadas. Primeiro, é necessário esclarecer que, apesar de a programação ter predominância de blocos de trio com abadá pagos, vários projetos sem corda tiveram vez no circuito. Desde 2013, o processo de abertura dos blocos tem sido crescente, com vários artistas que saem sem cordas, ou os blocos que deixam um dia de desfile para não pagantes. O contexto desta abertura e suas implicações serão adiante, ao serem apresentadas as dinâmicas sobre a festa. Aqui, apenas serão descritas algumas destas apresentações.

Em sua grande maioria, são bandas ou artistas locais de pouca expressão popular, e não despertam grande atenção do público presente. Outras são apresentações de artistas de grande popularidade, que chamam grande número de foliões pipoca. Entre os de maior repercussão destaque, no ano de 2015, os desfiles do Bloco Trimix, que desfilou sem cordas na sexta ao som do músico Neto LX – que fez muito sucesso nesse ano por ser o intérprete de uma das músicas mais tocadas nas rádios.

Assim também foram os desfiles da Banda Psirico, e seu popular vocalista Márcio Vitor, em 2013 e 2014. Em 2013, a Banda Parangolé promoveu o Arrastão do Parangolé, no sábado. Em 2012, outras bandas com o mesmo estilo musical, que apresentam um *mix* entre a *axé music* e o pagode, festejaram também sem cordas, como o projeto especial da banda A

¹¹⁵ Tapete branco é o apelido dado ao Filhos de Gandhi, tanto pelo tamanho do bloco como pelas fantasias e brancas e os torços da mesma cor.

Zorra. O artista que também se lançou no ano de 2012, com o sucesso do estilo *black semba*, Magary Lord, saiu no sábado com um projeto especial¹¹⁶.

Outros artistas que tem hi[e]stória com a festa também promovem suas apresentações sem corda, tais como a cantora Daniela Mercury, que sempre desfila com um projeto especial sem cordas na sexta-feira, e o cantor Luiz Caldas, considerado o criador da *axé music*, que desde 2012 se apresenta com projetos especiais.

A segunda questão que cabe apresentar sobre Circuito Dodô se refere às outras possibilidades de participação da população na festa, além da dinâmica entre blocos com abadás pagos ou a participação nos projetos sem corda. São os espaços onde se distribuem os espectadores: os camarotes e os espaços na via pública. Introduzo essa questão pois, apesar de haver sempre um espetáculo onde alguns assistem e outros participam do espetáculo, não há dúvida de que todos ali estão na mesma festa, envolvidos na mesma dinâmica, alterando apenas o local ou o papel que nela desempenham.

Há vários tipos de camarote, que vão de pontos de encontro mais simples e improvisados até os mais luxuosos e com os preços consideráveis. Como já foi mencionado, os camarotes são antigos na hi[e]stória da festa, funcionando como pontos de observação para que as famílias pudessem assistir os desfiles, com poltronas colocadas ao longo da Rua Chile nos anos de 1940. Hoje, o que se encontra especialmente no Circuito Dodô sequer lembra aquela estrutura simples e improvisada.

Desde o Edifício Oceania prédios, comércios, bares, janelas, sacadas de prédios e tudo que há no caminho abre espaços para se assistir aos festejos com certo conforto. Muitas sacadas e varandas dos apartamentos e das casas se transformam em camarotes privativos, nos quais grupos de amigos ou parentes se apertam para ver a festa. Muitos cartazes manuscritos e faixas são afixados ou agitados pelos espectadores, com mensagens apaixonadas ou de incentivos aos artistas que ali desfilam. Vários grupos identificam sua procedência nesses espaços, apresentando-se como galera ou camarote de determinada cidade ou estado. Nos prédios residenciais que possuem áreas comuns de frente para a via pública, também seus moradores ou inquilinos de época se reúnem em festas particulares, saudando os desfiles. Mesinhas e cadeiras, serpentinas e outros adereços carnavalescos, churrasco e muita comida e bebida fazem a festa dessas pessoas, que saúdam alegremente a passagem dos trios. Por duas vezes acompanhei o desfile de cima do trio e experimentei a deliciosa sensação de ser “quase

¹¹⁶ *Black semba* é um estilo musical e de dança introduzido no carnaval por Magary Lord. O semba, cuja tradução é umbigada, é um ritmo originário e tradicional de Angola e estaria na base da formação do samba brasileiro. Disponível em < <http://humordoreconcavo.blogspot.com.br/2012/01/magary-lord-conquista-bahia-com-seu.html>>. Acesso em 29 de out. 2015.

famosa”: descobri que não só os artistas são saudados por quem assiste das varandas, pela possibilidade de estar em posição mais alta que os foliões que assistem da via pública; basta um sorriso e um aceno de mão de cima do trio que rapidamente somos retribuídos pelos espectadores, com o sentimento de que fazemos parte da mesma festa.



Imagem 28: Foliões nas varandas no Circuito Dodô - 03/03/2011 (arquivo pessoal)

Além desses espaços privados, bares e comércios aproveitam a oportunidade para aumentar a renda e montam camarotes em seus estabelecimentos. Há um tipo mais caseiro de acomodação nos bares ou estabelecimentos mais simples, nos quais os foliões podem pagar um valor pela entrada e pela permanência, algumas vezes incluindo o consumo de bebidas para melhor assistir à festa. Muitos deles são modestos, contando com a estrutura que o estabelecimento já tem, ou com estruturas improvisadas, agregando algumas partes de metal para ampliar sua projeção sobre a via pública, garantindo assim um espaço maior para o público. Nesses camarotes, até por serem de dimensões menores, as pessoas se voltam para a própria festa da rua, mesmo que, nos intervalos entre um trio e outro, haja alguma atração musical.

Mas o que mais salta aos olhos – não apenas nos dias de carnaval, mas pela grande publicidade que se vê sobre eles em toda a cidade e pela grandiosidade que envolve sua montagem – são os grandes camarotes, alguns já bens tradicionais, que se estabelecem ao longo de toda a avenida: Camarote do Reino, Camarote Skol, Camarote do Nana, Camarote Cerveja & Cia, Camarote Harém e Camarote Salvador são exemplos de estruturas muito

luxuosas e de alto custo. Este último, além de toda a suntuosa estrutura e os altos preços para que se possa passar um dia de carnaval ali, instala-se em um área de propriedade municipal, alavancando uma grande discussão em torno de lucros privados e mediações públicas no seio da festa.



Imagem 29: Camarotes luxuosos no Circuito Dodô - 18/02/2015 (arquivo pessoal)

Vistos da rua – ou do alto do trio –, os camarotes são grandes estruturas metálicas que possuem varandas com visão para a via, cobertos com tecido ou placas de lona cuidadosamente decoradas, com alusão ao patrocinador do espaço ou a algum tema que aquele estabelecimento tenha escolhido para aquele ano. Também é visível da rua a sempre chamativa decoração, com peças chamativas e muitas luzes, com muita criatividade e beleza, geralmente também guardando estreita relação com o tema escolhido. Para garantir essa visão privilegiada, os camarotes são montados com uma escada de acesso à varanda, garantindo que a visão dos foliões fique na altura do trio, durante o desfile ¹¹⁷. Alguns desses camarotes

¹¹⁷ Corrirei o risco de ser leviana ao fazer um comentário sobre algo que foge totalmente ao escopo desta tese, mas que, durante minha observação ao longo dos anos, sempre me chamou a atenção: apesar do luxo e ostentação dessas estruturas, a forma como são montadas parece improvisada e pouco segura. São finos pilares de alumínio equilibrados em pequenos pedacinhos de madeira, para dar nível, e geralmente há muita “gambiarra” na parte de baixo, que dá sustentação à estrutura, e que parecem não comportar toda a armação e a quantidade de pessoas que frequentam o espaço, dançando e pulando ali em cima. Toda essa aparente improvisação é bem “escondida” pelos tecidos, placas e lonas que recobrem a estrutura, dando a ela sua forma glamourosa. Sempre estranhei o fato de não haver

fazem parte de pacotes empresariais que os ligam a blocos ou bandas famosas, no topo da lista das autoridades do carnaval: o Camarote do Nana, conhecido como o camarote da banda Chiclete com Banana; o Camarote do Reino do Asa de Águia; ou aqueles que carregam o mesmo nome de um bloco de ponta, como o Camarote Harém e o Camarote Cerveja & Cia. Essa vinculação é amplamente divulgada nos *outdoors* espalhados pela cidade e nos informes publicitários da mídia impressa e televisiva, buscando agregar mais *status* a esses espaços tão concorridos e glamourosos.

Essa versão modernizada do camarote traz, no entanto, bem mais do que conforto para se assistir aos desfiles, longe da multidão que cruza as ruas assistindo ou participando dos festejos. Além da grande varanda aberta para a avenida, enormes balcões servem todos os tipos de bebidas; os *buffets* são fartos de comidas; e vários espaços internos propiciam outros tipos de diversão. Geralmente há música jovem tocando, com DJs ou um som potente com música eletrônica, que lembra muito as boates modernas. Uma impressão estranha ocorre: assistir aos desfiles não é a alternativa mais óbvia para as pessoas que ali estão, entre as tantas atividades que acontecem paralelamente, e sem as mesmas características do carnaval de Salvador. Ao entrar em uma dessas boates, achei difícil acreditar que aquela festa era parte do carnaval de Salvador, já que poderia estar em qualquer lugar do país. Nesses espaços, geralmente se encontra um público de classe alta, até porque os preços para se estar nesses espaços são extremamente altos.

Por outro lado, ao longo da extensão do Circuito Dodô, há vários lugares em que os foliões pipoca se concentram para assistir aos desfiles, sem necessariamente acompanhar ou seguir atrás do trio elétrico de algum bloco. O maior ponto de concentração é o entorno do próprio Farol da Barra e do Edifício Oceania, denominado o Largo do Farol. Por ser o lugar de início de desfile, os blocos ainda não estão totalmente organizados e as duas multidões – com e sem abadás – se misturam sem grandes conflitos. É também nesse ponto que os artistas, do alto do trio, iniciam sua apresentação, e geralmente são generosos nesse local, com algum tempo dedicado aos foliões. Com toda a discussão em torno da exclusão promovida pela corda, esse ponto do desfile é geralmente muito pacífico, inclusive pela boa distribuição do espaço.

Esse local de compartilhamento da festa melhorou muito em 2015, em função das obras de revitalização da orla de Salvador, que reforçaram muito o seu caráter de área de convivência social, com a retirada da circulação de veículos e com a demolição de algumas

nenhum acidente, até que em 2015, num dia de muita chuva, o camarote de uma cervejaria famosa sofreu um grave desabamento, impedindo o seu funcionamento nos outros dias do carnaval.

edificações que ficavam no canteiro central da Avenida Sete, próximo à Avenida Oceânica. Mesmo que no carnaval não haja mesmo circulação de veículos, as obras físicas ampliaram essa área de convivência e melhoraram sua estética.

A mesma divisão de espaço mais parcimoniosa ocorre nos outros largos e praças ao longo do trajeto. Em outros pontos, a disputa de espaço físico entre os foliões dos blocos e os foliões-espectadores é mais acirrada, especialmente nos pontos de estreitamento da via, quando é necessário que os cordeiros ganhem espaço para o bloco sob a multidão.

Ao longo da Oceânica, todo canto sem edificações é espaço de acomodação para as pessoas. Em um barranco à beira da avenida, vi as primeiras cenas que marcavam a forma irreverente como os foliões pipoca se contrapunham ao luxo dos camarotes erguidos bem à sua frente: um grupo de pessoas, que se equilibrava no barranco, ali afixara uma faixa com os dizeres “Camarote da Pobreza”, como pode ser visto na foto seguinte:



Imagem 30: População assiste aos desfiles no “Camarote da Pobreza”- 17/02/2010 (arquivo pessoal)

Encerrando a descrição do Circuito Dodô, vale mencionar que a disputa pelo espaço da via, entre blocos e foliões ocorre nos horários de maior pico, em que se apresentam as grandes estrelas. Geralmente, é o horário do meio da programação. Nas bordas da

programação, no início e no final, geralmente a distribuição de pessoas é mais tranquila. Assim também ocorre com as atrações sem corda.

No final da noite, a rua toma outra feição. É um espaço de todos e, mesmo já havendo encerrado os desfiles, muitos dançam no meio da rua, ouvindo a música dos bares, das casas e dos camarotes, com muita liberdade e tranquilidade. É outro espetáculo a parte.

O Circuito Campo Grande/Avenida (Osmar)

Após a apresentação do “moderno” Circuito Dodô, descrevo aqui os eventos que ocorrem no trecho considerado o mais tradicional do Carnaval de Salvador: o Circuito Osmar.

Apesar de ter sido formalizado por lei na mesma época que o Dodô, o Circuito Osmar está localizado na região em que os eventos carnavalescos sempre se organizaram inicialmente na cidade. Sua saída ocorre no largo do Campo Grande, que é uma grande praça, ocupada por prédios nobres. Segue margeando essa praça até encontrar a Avenida Sete, passando em frente ao Teatro Castro Alves, seguindo até encontrar a Praça Castro Alves (na esquina com Rua Chile) que carrega muito da hi[e]stória do carnaval.

O Circuito Osmar foi recentemente remodelado. Seu trecho originalmente contava com essa passagem pela Praça Castro Alves, onde os trios faziam a virada para alcançar a Rua Carlos Gomes, e seguiam por ela até retornar ao Campo Grande. Com isso, o Circuito Osmar alcançava uma extensão de cerca de 8 quilômetros, que era feito em cerca de seis horas pelos grandes blocos.

Ao longo de 2013, várias discussões foram realizadas na tentativa de revitalizar esse circuito. Depois de longas conversas e propostas, ele foi reformulado em 2014. Seu início – o ponto de armação dos trios – foi um pouco recuado, na região do Campo Grande. Seu ponto de encerramento foi encurtado, findando na Praça Castro Alves. Foi, ainda, criada uma alternativa dentro do próprio circuito, chamada de contra fluxo: algumas entidades receberam autorização para retomar o desfile pela Rua Carlos Gomes, fazendo sua dispersão no largo do Campo Grande.

A primeira característica do Circuito Osmar diz respeito à região onde se localiza. Apesar da imponência da região da Praça do Campo Grande, de onde saem os desfiles, os trios seguem para a região onde se localiza o comércio popular da cidade. Ao longo da Avenida Sete e da Rua Carlos Gomes estão instalados diversos estabelecimentos comerciais voltados para a população mais simples. Esse ponto era o centro comercial da cidade, até que

Salvador se expandiu geograficamente e outras centralidades surgiram, fazendo com que essa região se tornasse mais periférica.

Além dos comércios populares, é característico dessa região o fato de que várias ruas estreitas, sem acesso de veículo e que desembocam na Avenida Sete e na Rua Chile são usadas como pontos de ambulantes. A região é adensada, repleta de prédios antigos, geralmente de uso misto, com lojas comerciais no térreo. Essa configuração dá um visual totalmente distinto aos desfiles: o circuito parece mais apertado, espremido entre os diversos prédios. Também é bem alto o número de comércios que, durante os festejos carnavalescos, se transformam em bares provisórios, para venda de bebidas aos foliões ou simplesmente para aproveitar o clima de festa. Em muitos deles, mesas são espremidas nas calçadas, separadas da via pública por balcões improvisados, onde são realizadas festas à parte. O público é totalmente diverso daquele que frequenta o Barra/Ondina. É uma população predominantemente nativa, de classe média baixa. É, sem dúvida, um lugar de concentração da população mais pobre de Salvador durante os festejos carnavalescos.

Quanto aos eventos que recebe, uma característica forte do Circuito Osmar é a grande diversidade de atrações. O conceito de multiverso é aqui perfeitamente aplicável.

Blocos de trio, blocos de samba, blocos afro, blocos de índio e afoxés se dividem na avenida da quinta-feira à terça-feira gorda. Conforme mencionado, os blocos de trios se desenvolveram em um momento em que o carnaval acontecia exclusivamente nessa região e, com a criação do Circuito Dodô, muitos blocos migraram para a Barra e outros lhe dedicaram alguns dias de desfile. No entanto, blocos tradicionais, criados nessa época de auge do carnaval de trios e do desenvolvimento da *axé music* permanecem, até os dias atuais, apresentando-se exclusivamente no Circuito Osmar. Os principais são o Bloco Os Internacionais (atualmente conhecido como Inter); o Bloco Corujas; o Bloco Papa; e o Bloco Cheiro de Amor. Mesmo que haja toda a hi[er]stória sobre a forma como se constituíram – como blocos de classe média alta, de pessoas conhecidas e com vínculos anteriores –, eles seguem hoje o mesmo modelo dos blocos de trio descritos no Circuito Osmar: são blocos comerciais, com venda de abadás e que saem com grandes estrelas da *axé music*, com grandes estruturas de som, de segurança e de organização.

Outro tipo de bloco que desfila no Circuito Osmar são os blocos de samba, que se configuram de forma muito similar aos blocos de trio, no que se refere à estrutura de desfile: o uso do trio elétrico e a estrutura de apoio e de segurança, inclusive os cordeiros. Uma primeira distinção no seu espetáculo é a preocupação de ir além do abadá, com uma atenção especial com a estética carnavalesca, especialmente com uso de chapéus e a recomendação aos foliões

do uso de calças, bermudas ou saias brancas, que dão ao desfile um ar mais uniforme, lembrando a vestimenta tradicional do típico sambista carioca. Inclusive, já se tornou oficial na cidade que a quinta-feira no Circuito Osmar é o dia do samba, já que a maioria desses blocos concentram seus desfiles entre a quinta e a sexta-feira.

Mas a grande distinção é de fato o estilo musical, já que o samba é a atração principal. Alguns desses blocos têm ligação direta com sambistas de renome de Salvador, como o Bloco Alerta Geral, fundado em 1993 por iniciativa de sambistas e de admiradores do ritmo; ele desfila nas sextas-feiras, trazendo grandes nomes do samba carioca, como Dudu Nobre, Arlindo Cruz, Diogo Nogueira, a Banda Fundo de Quintal e Xande de Pilares.

Outro é o Bloco Amor e Paixão, com desfiles na quinta-feira; ele foi criado pelo sambista Nelson Rufino, tendo como atrações o seu fundador e outros artistas do samba, mas que são mais famosos nos limites de Salvador. O Bloco Saudade é Folia é mais antigo, criado em 1984 por trabalhadores da Refinaria Landulfo Alves como uma forma de se confraternizarem no carnaval. Vários sambistas de renome nacional já participaram do seu desfile, sempre às sextas de carnaval, como Dudu Nobre, Arlindo Cruz e Leci Brandão.



Imagem 31: Desfile do Bloco Amor e Paixão em 16/02/2015¹¹⁸

Outro grande grupo de entidades que desfilam nesse circuito são os blocos de matrizes africanas, os chamados blocos afro. A distinção de seu espetáculo se inicia com a

¹¹⁸ Disponível em < <http://g1.globo.com/bahia/carnaval/2012/noticia/2012/02/nelson-rufino-e-mariene-de-castro-pintam-circuito-de-vermelho-e-branco.html>>. Acesso em 20 de dez. 2015

formação do bloco: um trio elétrico, onde seguem os vocalistas e alguns músicos, a banda de percussão que segue no solo, uma ala de bailarinos de danças africanas e também um ala de baianas. Nessas alas participam, em sua maioria, membros da comunidade de onde o bloco provém. Depois destes, seguem os foliões, que se mesclam entre membros da comunidade e foliões que compram as fantasias.

De maneira geral, o desfile dos blocos afro é similar entre eles pela referência visual: cores, vestimentas, penteados e adereços de inspiração africana. Na vestimenta, a principal distinção entre os blocos de trio é o pouco uso de abadá, sendo que a maioria dos foliões desfila com fantasias, geralmente de duas peças (calça ou saia e bata ou blusa), em estampas de cores ou formas africanas. O que varia grandemente entre esses blocos é o porte dessas entidades, visível pelo número de seus membros, pelo luxo de suas fantasias e pelo público que acompanha os seus desfiles. Começo pelos grandes blocos afro: Olodum, Muzenza, Ilê Aiyê e Cortejo Afro.

O desfile do Bloco Olodum se destaca pelo grande número de foliões e de curiosos, que seguem e assistem animados o show de sua percussão no solo. O Bloco Muzenza segue de forma mais simples que o Olodum, mas resguardando a mesma característica de desfile: o trio com os vocalistas, com balé e grupo percussivo no chão.

O Bloco Ilê Aiyê também segue com a percussão no solo, mas sem a presença do balé. O destaque para os seus desfiles é a estética dos seus membros, que cuidadosamente se preparam para os desfiles: além do cuidado com as fantasias, geralmente personalizadas por cada um, agregando enfeites, brilhos e babados, há um grande cuidado com a maquiagem e com os penteados, com torços magnificamente confeccionados, fazendo com que o *slogan* “o mais belo dos belos”, usado pelo bloco, seja extremamente apropriado.



Imagem 32: Destaque para fantasias e adereços no desfile do Ilê Aiyê– 12/02/2013 (arquivo pessoal)

No grupo dos grandes blocos afro inclui o Cortejo Afro, o mais recente deles, criado em 1999. A distinção de seu espetáculo é a inovação nos seus elementos estéticos: as vestes africanas, compostas de duas peças e em modelos para homens e mulheres são confeccionadas em tecidos cujas estampas são desenhadas pelo seu presidente e fundador, Alberto Pitta, e encenam o tema escolhido para cada ano. A estrutura de desfile que o Cortejo Afro leva para a avenida é uma forma interessante de mesclar os vínculos com o carnaval comercial: a ala das baianas é formada por cerca de 100 senhoras já de mais idade, moradoras do Bairro Pirajá, onde o bloco tem sua sede. A bateria é composta por cerca de 200 integrantes, músicos da comunidade, mas com presença também de foliões externos, que ali chegaram pelo interesse cultural. Na sequência, com outro tipo de vestimenta, seguem os foliões que compram as fantasias. Assim, mantem os grupos com vínculos anteriores separados daqueles pagantes.



Imagem 33: Bateria do Cortejo Afro se prepara para desfile no Circuito Osmar – 08/02/2013 (arquivo pessoal)

Conferindo as programações dos carnavais acompanhados durante essa pesquisa, cerca de 65 os blocos afro estão inscritos junto à prefeitura. Estes primeiros aqui descritos são os de grande porte, que, pelas suas características e sua hi[e]stória, se tornaram as principais referências desse modelo e são possivelmente os mais assistidos, desfilando com maior estrutura e com maior número de membros.

No entanto, muitos outros blocos afro se apresentam no Circuito Osmar, mesmo que alguns pareçam ser quase invisíveis no meio da programação, por serem pequenos, com poucos membros, ou por desfilarem em horários de pouca visibilidade para o público em geral. Estes blocos geralmente desfilam depois das dez da noite, quando o Circuito Osmar já começa a esvaziar e, geralmente, as cabines de imprensa situadas em frente ao Teatro Castro Alves já encerraram suas atividades. Entre eles, destaco o Bloco Os Negões, nascido no Engenho de Brotas, um bairro periférico de Salvador. Ele desfila também com percussão no solo, com ala de balé, e seus foliões seguem atrás, usando abadá com estampas que apresentam o tema escolhido pelo bloco para cada ano.



Imagem 34: Ala de dança do Bloco os Negões se apresenta no Circuito Osmar – 12/02/2013 (arquivo pessoal)

O outro tipo de entidade carnavalesca que tem no Circuito Osmar seu espaço de apoteose são os afoxés – cerca de 30, pelas informações oficiais da prefeitura de Salvador. O maior exemplo entre os afoxés é, sem dúvida, o Afoxé Filhos de Gandhy, que também foi apresentado no primeiro capítulo e mencionado na apresentação do Circuito Dodô, por fazer ali um dia de desfile. O tapete branco se estende pelo Campo Grande e Avenida Sete com seus cerca de 16.000 inscritos, apenas homens, que levam para o carnaval suas belas roupas, turbantes, muitos colares azul e branco, e alfazema, lançada sobre os foliões durante todo o desfile, dançando o ijexá ao som dos agogôs, xequerês e atabaques.

A tradição da troca do colar pelo beijo, já aqui mencionada como uma das tradições incorporadas ao Gandhy após seu crescimento, ocorre durante todo o carnaval. Os foliões do bloco se espalham por todo o circuito e seguem sempre repletos de colares, que oferecem calorosamente às foliãs, que, se desatentas, acabam tendo beijos roubados. Ao assistir o afoxé desfilando, tem-se uma linda visão da avenida, especialmente pelo grande volume de foliões.



Imagem 35: Desfile do Filhos de Gandhi no circuito Osmar em 2015¹¹⁹

Assim como os blocos afro, muitos afoxés são de pequeno porte, sendo essa a principal distinção do Filhos de Gandhi. Seguem com poucos foliões que, aparentemente, mantêm-se restritos ao grupo de candomblé do qual participam. Entre eles, destaco o afoxé Filhas de Olorum, que desfila no Campo Grande com cerca de 30 pessoas, levando sua pequena caixa de som e trazendo seus participantes com vestes e posições diferenciadas no desfile, indicando a hierarquia religiosa de sua crença.



Imagem 36: Afoxé Filhos de Olorum desfila no Circuito Osmar – 15/02/2015 (arquivo pessoal)

¹¹⁹ Disponível em <<http://translauf.blogspot.com.br/2015/02/carnaval-2015-filhos-de-gandhy-e-16.html>>. Acesso em 19 de ago. 2015

Passamos, então, aos blocos de índio. Atualmente, dois desfilam no Circuito Osmar: Apaxes do Tororó e Comanches do Pelô.

Ao acompanhar os desfiles do Apaxes do Tororó, percebe-se que a formação do bloco na avenida foi mais uma *serendipity* no acompanhamento dos eventos carnavalescos em Salvador, pelo fato de ter pouca visibilidade e ser pouco mencionado nas informações de mídia sobre a festa. O bloco mantém sua organização de forma muito parecida a uma escola de samba, modelo do qual são provenientes, com diversas alas com fantasias e evoluções diferenciadas: na abertura, uma grande ala de baianas, com as mulheres cuidadosamente vestidas, em volumosas saias brancas, e fartos turbantes em verde e amarelo. Em seguida, uma ala de índios, munidos de longos cachimbos e instrumentos de caça. Durante o desfile, executam suas danças tradicionais, independentemente do ritmo que predomina na festa.



Imagem 37: Ala de índios do Bloco Apaxes do Tororó – 15/02/2015 (arquivo pessoal)

Na sequência, o casal de mestre sala e porta-bandeira, com a mesma formação da dupla tradicional no carnaval carioca, que apresenta evolução também similar enquanto exibem o pavilhão do bloco.

A bateria segue trajando uma fantasia imponente, com cocares de penas vermelhas e brancas. Logo após apresentam-se duas grandes alas de dança, com alguns

bailarinos usando roupas multicoloridas e outros com cocares coloridos, executando passos ensaiados em ritmo e performance que lembram uma dança africana, seguidas por uma ala de homens suntuosamente vestidos com grandes cocares de plumas.

Distintamente dos blocos em que os foliões ou participantes se divertem com liberdade, o bloco segue uma organizada sequência de alas, em que cada participante cumpre um papel que lhe é pré-definido.



Imagem 38: Fantasia suntuosa do Bloco Apaxes do Tororó– 15/02/2015 (arquivo pessoal)

Apresento, agora, duas atividades que ocorrem externamente ao Circuito Osmar, mas que o alcança posteriormente: trata-se da Mudança do Garcia e do desfile do Ilê Aiyê em sua comunidade.

A Mudança do Garcia

No caso da Mudança do Garcia, a maior parte da festa ocorre do lado de fora do trajeto oficial, já que, antes de adentrar o circuito, são percorridos cerca de três quilômetros dentro da comunidade – o Bairro do Garcia.

Cabe, primeiramente, resgatar os termos que compõem o nome dessa atividade carnavalesca. Quanto ao tropo mudança, recorro à definição apresentada por Félix e Nery:

Além desses bailes carnavalescos, que aconteciam durante o dia, os foliões tinham, também, outras interessantes brincadeiras, como as Mudanças, troças que reuniam moradores de vários bairros, desfilando com carroças, cartazes e tabuletas, fazendo críticas aos governantes, ao sistema político e à crise que assolava o país (s/d, p. 9).

Corroborando essa definição, Ivan de Almeida aponta:

As mudanças, charangas despretensiosas, saíram pelas ruas com a intenção de tecer críticas de forma descontraída, como a Mudança de Massaranduba, Mudança do Uruguai, Mudança da Sé e a Mudança do Garcia, essa hoje atuante até os dias de hoje, com uma longa e marcante história no carnaval de Salvador (2014, p. 29).

Está assim apresentada a principal característica do Mudança do Garcia, que se refere a seu forte componente político, por ser um bloco que tem por principal enredo a pilhéria política. Seus participantes carregam adereços e cartazes que fazem franca crítica aos governantes e a diversos assuntos em pauta na sociedade, de forma cômica, em tom de sátira, nos termos descritos por Bakhtin (2010). Apesar da hi[e]stória do carnaval de Salvador registrar outras mudanças em outras regiões da cidade e em outros tempos carnavalescos, especialmente na época em que os cordões e batucadas eram frequentes, dedico-me a tratar da Mudança do Garcia, já que esta tese se detém ao carnaval atual, sendo esta a única mudança que ainda participa dos festejos.

O outro tropo se refere ao bairro onde a tradição teve início: o Garcia, tido como um dos bairros mais antigos de Salvador. Na região existia a Fazenda do Garcia, que foi dividida entre os bairros do Garcia e da Federação. Em função dessa herança agrária, foi ocupado originalmente por antigos trabalhadores da fazenda e por isso conservou, até meados do século XX, características rurais, com muitas plantações e roças, e as carroças eram muito presentes. Essa característica de sua ocupação fez com que seus primeiros festejos contassem

com as carroças, que seguiam enfeitadas nos dias de desfile, e onde eram afixadas as placas de protesto e de sátira política, sempre em tom bem humorado e carnavalesco.

O primeiro registro de manifestação carnavalesca originária do Garcia é o Bloco das Cozinheiras, de 1912, formado por lavadeiras da região. Naquele início de século, muitos outros blocos se seguiram, conforme menciona Ivan Almeida (2014): Deixa a Vida de Kelé, Crioulas Caprichosas, Vai Levando, Filhos do Garcia, Cacique do Garcia, As Nigrinhas do Garcia, entre outros.

Quanto ao início da Mudança do Garcia, as referências consultadas apontam o surgimento do bloco por volta de 1920¹²⁰. Nesta época, haveria ocorrido a expulsão de uma prostituta, por pressão de moradores do Bairro. Tal fato dividiu a opinião da população local, entre aqueles que exigiram sua saída e os indignados com a expulsão e com a discriminação sofrida pela mulher. Ivan Almeida registra que uma carroça foi cedida por um morador do bairro para que os pertences da meretriz fossem transportados¹²¹. Tal mudança teria ocorrido em uma segunda-feira, no meio da festa e dos protestos pela saída da meretriz. Ali teria se iniciando a tradição da Mudança do Garcia, que desfila exclusivamente às segundas-feiras de carnaval¹²².

O Mudança do Garcia participou ativamente do carnaval até o ano 1930 e, depois disso, após algum tempo sem participar, outro bloco surge no Garcia em 1947: o Bloco Arranca Tocos, criado por um grupo de militares que mantinha o mesmo espírito da Mudança do Garcia, com suas críticas e a forma livre de desfilar. Em 1950, o nome foi alterado para Faxina do Garcia, em referência aos foliões que seguiam o bloco munidos de baldes e de vassouras, limpando os passeios das casas por onde seguiam. Para os estudiosos e para as lideranças da região, pode-se, portanto, falar de continuidade da Mudança nessas três fases, sendo atribuída ao Mudança do Garcia a idade de mais de 80 anos de carnaval.

A localização do Garcia influenciou muito em seu desenvolvimento carnavalesco, já que dali se alcança divisa com a região do Campo Grande, ponto de partida do circuito do

¹²⁰ As fontes aqui mencionadas, além das pesquisas em reportagens e matérias de *internet*, são de Ivan Almeida (2014) e do documentário Mudança do Garcia (op. cit.).

¹²¹ Em algumas fontes consultadas é citado que o dono da carroça que se prontificou para fazer a mudança da meretriz era o pai daquele que se tornou o compositor Riachão, morador do Garcia até os dias atuais, e que tem forte participação na festa.

¹²² Vale destacar o interessante *double bind* caracterizado no nome do bloco carnavalesco – mudança enquanto estilo de manifestação carnavalesca e também a realização da mudança da prostituta nos anos 1920.

Osmar/Avenida, e local tradicional do carnaval da cidade. Esse ponto é marcado por vias mais largas e grandes prédios residenciais, de alto padrão construtivo. À medida que se distancia dele, as vias se estreitam e o bairro se caracteriza por construções mais simples, muito verticalizadas, em um padrão típico dos bairros das classes mais baixas. O ponto de partida da Mudança do Garcia é conhecido como fim de linha do Garcia. Em Salvador é comum essa referência, que remete ao ponto final do transporte coletivo que atende a determinada região.

Visitei a região do Garcia a primeira vez em 2014, na segunda-feira – único dia em que o bloco desfila. Para alcançar o lugar do desfile, solicitei ao motorista de táxi que me levasse o mais próximo possível da saída do Mudança do Garcia. Era por volta das 13h, e o local identificado pelo taxista como “o último acesso de veículo” para a concentração da Mudança do Garcia ficava aos pés de uma forte ladeira. A subida, especialmente cansativa em um dia de sol quente, foi amenizada pela observação dos eventos que ali já se desenvolviam: um grupo de foliões, uniformizados com abadá, pedia passagem para um carro velho, tipo utilitário, que tentava subir a ladeira com um *freezer* na carroceria. Dava para entender que aquele veículo carregava a cerveja para consumo daquele grupo. Essa passagem se deu no meio de muita festa, frente às apostas se o veículo conseguiria ou não vencer a ladeira.

Retornei ao desfile do Garcia em 2015, e a subida da ladeira foi facilitada por um grupo que seguia logo à frente, tocando um samba de roda, alegrando nosso percurso. Seus participantes, identificados com uma camiseta, se posicionavam em roda, inclusive alguns subindo a ladeira de costas para não perder essa formatação. Com esses eventos, percebi que a subida da ladeira já é uma festa.

Assim como o veículo que transportava a cerveja e o alegre grupo de samba, venci a ladeira, chegando à Rua Prediliano Pitta, ponto de saída da Mudança do Garcia. Já na chegada desse ponto de encontro é visível que o Carnaval da Mudança apresenta-se totalmente distinto do carnaval dos circuitos oficiais: há uma grande confusão na rua; uma absoluta mistura de gêneros musicais, de cores e de fantasias se fundem na via pública, sem nenhum tipo de ordenamento. A Mudança, na verdade, não é um desfile de um bloco que tenha alguma característica de coesão, mas sim um espaço onde vários grupos se juntam, assim com vários foliões, com as mais diversas fantasias individuais, fazendo corpo em uma grande caminhada que desce uma das principais vias do Bairro do Garcia.

Nenhuma barreira ou corda separa os participantes de cada um dos diversos grupos; seus membros se identificam apenas pelo uso de camisetas ou de abadá que trazem o nome do bloco, ou pelos adereços de mão, na forma de cartazes ou estandartes, com suas reivindicações políticas traduzidas nas fantasias carnavalescas.

Chamou-me a atenção no desfile do Garcia uma liberdade que não é encontrada nos circuitos oficiais, em que o ordenamento dos desfiles e do comércio é fortemente percebido pela padronização de produtos e de aparatos que podem ser comercializados. Ao contrário do padrão de *kits* para venda de bebidas que foram adotados na folia desde o ano de 2014, no Garcia a venda de bebidas e quitutes ocorre livremente: várias casas, ao longo do trajeto do desfile, se transformam em balcões de bares e restaurantes improvisados: churrascos fartamente servidos, vários pratos baianos e diversos produtos são comercializados nos balcões, que são pontos de aglomeração e de encontro de amigos e conhecidos¹²³.

Em vários locais, os moradores cercam uma varanda, colocando mesas, cadeiras e bebidas para seu consumo. Ao longo da rua, muitas casas ficam com suas janelas e portas abertas, e seus moradores assistem alegremente dali à passagem daquela multidão. Em um dos pontos do trajeto, um morador usa um tipo de aspersor para molhar a multidão, que agradece, aos gritos de satisfação.



Imagem 39: Desfile do Mudança do Garcia – 16/02/2015 (arquivo pessoal)

A visão do Mudança do Garcia é paradoxal: uma massa disforme, sem nenhuma distinção entre os vários pequenos blocos que fazem parte do desfile, mas que se fundem em uma multidão coesa, ocupando todos os espaços da via principal do bairro. As pessoas que participam daquela festa transitam livremente na multidão, aproveitando-se das suas diversas

¹²³ A questão dos *kits* e do comércio nos circuitos será tratada posteriormente, ao apresentar a forma como a prefeitura regulamenta a festa.

atrações. Musicalmente a Mudança é também uma fusão de vários sons. Apesar de haver trio elétrico e banda de música, ligados à organização central da Mudança do Garcia, vários blocos levam instrumentos musicais e fazem sua própria música no meio do trajeto. Nesses blocos, predomina o estilo de roda de samba.

Entre aqueles grupos que participam da Mudança, destaco o Samba Boqueirão, o Arrastão em Cima da Hora, e um grupo de jovens que vestem camisas com homenagem ao cantor Moraes Moreira. Outro grupo carrega um estandarte, identificando-se como O Boca de Brasa, trajando roupas épicas; eles param ao longo do percurso para apresentar uma encenação teatral, quase inaudível no meio dos diversos sons da festa.

Resgatando a ideia principal do Garcia, que é a crítica política, vale mencionar que diversas faixas e cartazes com este tema se misturam na multidão – seja em grupos identificados por algum tipo de camiseta, ou individualmente, fazendo menção à alguma questão política, social, ou de categoria. Para exemplificar a atualidade dessas manifestações, em 2014, vários cartazes faziam referência (e críticas) à realização da Copa do Mundo. Em 2015, a Petrobrás e a falta de água fizeram as vezes de assuntos mais mencionados.

Outro ponto importante é a configuração do espaço da Mudança do Garcia como um espaço de manifestação e de luta sindical. Após perceber essa característica, realizei várias pesquisas, identificando como vários sindicatos ou entidades de classe fazem menção à participação na Mudança do Garcia como um momento importante de luta e de reivindicação por direitos, como os exemplos abaixo:

Pelo SINDSEPS (Sindicato dos Servidores da Prefeitura de Salvador):

A nossa luta não tem folgas. O cortejo da Mudança do Garcia é o verdadeiro momento de inclusão da folia. Onde o cidadão pode participar sem segregação e com liberdade. Nosso sindicato mantém a tradição de participar deste ato e traremos nossas conquistas para comemorar, além disso, também vamos iniciar a mobilização pela Campanha Salarial 2015. A diretoria do Sindseps sempre caminhará com o servidor municipal. Se queremos mudança, temos que andar juntos¹²⁴.

Pelo SINPOJUD (Sindicato dos Servidores do Poder Judiciário do Estado da Bahia):

Este ano, o lema do Sinpojud na Mudança do Garcia foi: "Sem servidor a justiça não anda", onde a categoria denunciou a extrema

¹²⁴ Declaração do coordenador da entidade, Everaldo Braga, publicada em sua página na internet: <<http://www.sindseps.com.br/mudanca-do-garcia-venha-para-o-bloco-da-mobilizacao/>>. Acesso em 03 mar. 2015

falta de servidores no Poder Judiciário baiano, o que acarreta em sobrecarga de trabalho para servidores remanescentes e conseqüentemente um péssimo atendimento à sociedade¹²⁵.

Pelo Sinttel Bahia – Sindicato dos Trabalhadores em Telecomunicações do Estado da Bahia:

O Sinttel usou toda a irreverência da Mudança do Garcia para chamar a atenção da população para os problemas enfrentados pelos trabalhadores em geral, especialmente os de telecomunicações. Costumamos ouvir as reclamações da má prestação dos serviços de telefonia, mas a maioria das pessoas não tem conhecimento de sob quais condições esses profissionais trabalham e como funciona a sua rotina laboral¹²⁶.

Nas diversas escutas sobre a festa, e na leitura de reportagens sobre o assunto, outra característica da Mudança do Garcia se refere à sua entrada no Campo Grande. Apesar de fazer parte do Circuito Osmar, com horário de saída definido na programação oficial, há muitas referências à entrada da manifestação do Garcia “invadindo” o Campo Grande.

Ao buscar informações sobre o horário de saída do Garcia, sempre tive notícias de que “aquilo não é muito certo”, que eles entram na avenida e “invadem tudo”, não se preocupando com a ordem e com o horário marcado. Havia também comentários de desentendimentos com lideranças de grandes blocos, que se sentiam desrespeitados com a forma como o Garcia chega à Avenida. Em 2011 e 2014, há registro inclusive de confrontos entre a organização do carnaval e a Mudança do Garcia, pois teriam tentado forçar sua entrada, pressionando para que os portões fossem abertos¹²⁷.

No ano de 2011, a discussão ganhou grandes proporções e chegou a envolver um expressivo contingente da polícia militar. Em 2014, foi noticiado um desentendimento entre participantes e coordenadores da SALTUR, quando houve outra tentativa de que os portões

¹²⁵ Disponível em: <<http://www.sinpojud.org.br/destaques.php?id=9474>>, datada de 19/01/2015. Acesso em 03 mar. 2015.

¹²⁶ Declaração em nota de Marcos Pires, dirigente da entidade; disponível em <<http://www.sinttelba.com.br/sinttel-agita-a-mudanca-do-garcia/>>. Acesso em 03 mar. 2015.

¹²⁷ No circuito Campo Grande, são instalados dois portões que fecham a Avenida, que são coordenados por representantes da SALTUR. Esses portões, largos, são geralmente fechados entre um bloco e outro para permitir que os foliões de determinada atração se acomodem antes que outro bloco adentre o circuito. Servem como forma de organização dos desfiles, bem como do tempo de evolução e de horário de saída dos blocos. Os portões cobrem a via pública e não os passeios, por isso não são impeditivos da circulação das pessoas, apenas dos trios e do bloco formado.

fossem abertos fora do horário. Por envolver um partido político e parlamentares eleitos desse partido, a notícia teve repercussão na mídia¹²⁸.

Para aprofundar essa hi[e]stória sobre o Mudança, pontuo algumas questões que só a observação de campo em 2015 permitiu perceber. Ao acompanhar uma entrevista coletiva do bloco antes do seu desfile, encontrei uma grande *serendipity*. Ao contrário das impressões e das informações antes coletadas, a coordenação do Garcia preza pelo cumprimento da sua ordem no desfile e, principalmente, o cumprimento do seu horário, em respeito às orientações da SALTUR, empresa da Prefeitura responsável pela organização dos desfiles, conforme mencionou seu coordenador:

Nós hoje temos um ordenamento. A ideia aqui dessa coletiva é apresentar esse ordenamento. [...] Então o que foi que eu fiz, eu resgatei aquelas pessoas tradicionais, aqueles que sempre participaram, aqueles que dirigiram também, que vêm dirigindo, que vêm coordenando e fizemos esse ordenamento que está aqui. Então a mudança do Garcia sai impreterivelmente às 13h da segunda-feira de carnaval. Nem um minuto a mais, nem um minuto a menos. E com a experiência destes três anos a gente faz uma média de três horas, daqui para entrar no Campo Grande. São, mais ou menos, três, três e dez, três e quinze por aí. Então o quê que acontece, quando a gente chega ali no Vieira, colégio Antônio Vieira, vem uma pessoa da SALTUR, da coordenação do Carnaval, e fica nos orientando. Adianta, atrasou lá, atrasa aqui um pouquinho, vamos andar mais rápido¹²⁹.

Ao apresentar o ordenamento proposto para o Mudança, foi esclarecido inicialmente o roteiro do desfile, ou seja, a forma como o desfile estaria organizado. Apresentado em cartazes manuscritos e desenhados, constava a ordem de apresentação das atrações, inclusive um espaço para que as manifestações populares acontecessem. Ao apresenta-lo, o coordenador do desfile esclareceu ali a dificuldade de concentrar naquele determinado lugar todos os movimentos que tradicionalmente usam como espaço de protesto, já que apenas uma entidade estaria ali representada, referindo-se ao presidente da ASSUFBA,

¹²⁸ Informações sobre o confronto em 2011 disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=JOh1I5p8ECQ>>. Acesso em 29 de nov. 2014. Referente á 2014, disponível em <<http://www.bahianoticias.com.br/noticia/151401-segunda-mudanca-do-garcia-sai-do-campo-grande-petista-evita-comentar-confusao.html>> Acesso em 29 de nov. 2014.

¹²⁹ Rodney Martins, Coordenador da Mudança do Garcia, em entrevista coletiva realizada em 01/02/2014.

Sindicato dos Trabalhadores Técnico-Administrativos em Educação das Universidades Públicas Federais no Estado da Bahia. Em suas palavras, Rodney explicita a posição da coordenação do desfile:

Eu estava conversando com meu amigo aqui [...], que vai participar dessa manifestação popular junto com a gente, que seria interessante que todo mundo que fosse protestar dentro da mudança estivesse nessa ala da manifestação popular. Tornaria isso uma manifestação fortíssima. Invés [sic] de ficar aqueles grupinhos espalhados, concentrava todo mundo aqui. Nós vamos ter aproximadamente sessenta pessoas, né? Fora faixas e cartazes. Nós vamos ter mais ou menos isso... Já pensou se a gente pegasse a CUT, o Sindsaúde, ou outros, Comerciais, todo mundo que vem pra cá e juntasse todo mundo? Invadia o Campo Grande com protesto, a visibilidade iria ser bem maior. Vamos tentar fazer isso, eu só consegui abraçar meu amigo aqui, o Paulo Vaz, e não consegui convencer os outros, mas talvez no dia...

Quanto ao horário de desfile, a posição do coordenador é radicalmente distinta daquela que se divulga ao se falar da festa: foi enfático ao dizer que sairiam às 13h, “nem um minuto a mais, nem um minuto a menos”, para garantir que chegariam ao circuito no horário que lhes fora designado. Considera, inclusive, que lhes fora reservado um horário nobre, depois de um bloco de sucesso, o que ocorreu após negociações com os organizadores do carnaval.

É importante ressaltar que as considerações aqui expostas sobre o Garcia fizeram um caminho tortuoso: de seu reconhecimento como um espaço de protesto e de desordem, quando comparado ao restante dos blocos, à constatação de que a visão de seus coordenadores é a de que é necessário manter a ordem – um caminho contrário àquele indicado nas pesquisas e na experiência de pesquisa do ano anterior. As questões de organização, de tradição e de família que haviam sido colocadas nessa entrevista entravam em desacordo com relação ao vivido anteriormente.

O que mais interessa aqui registrar foi a grande *serendipity* encontrada quanto à invasão do circuito Campo Grande. Em 2015, assisti à passagem do bloco, acompanhando o trajeto por algum tempo, e, apesar da existência de faixas e de placas de protesto, elas não eram em número tão considerável quanto as matérias e as informações de imprensa faziam crer. Tive, então, a preocupação de antecipar-me à chegada do bloco no Campo Grande, e a situação se esclareceu: enquanto a mudança do Garcia aguardava a abertura dos portões, respeitando rigorosamente seu horário, já estavam na Praça do Campo Grande diversos grupos com camisas, faixas e cartazes de protesto de cunho político e de reivindicações

trabalhistas – inclusive com materiais gráficos de boa qualidade, indicando uma produção não tão caseira e artesanal como os cartazes vistos ao longo do desfile, afixados nos imóveis ao longo do Garcia.



Imagem 40: Desfile do Mudança do Garcia no Campo Grande – 16/02/2015 (arquivo pessoal)

A conclusão dessa cena se reforçou pelas pesquisas posteriores: os diversos movimentos participam da Mudança do Garcia sem se preocupar em participar do desfile organizado pelas lideranças do bairro. Outros grupos agendam seus horários de saída a partir de pontos de encontro ao longo do trajeto do Mudança e fazem sua caminhada até o Campo Grande da forma que acham melhor, entrando na Avenida da forma que pretendem, fazendo desse espaço um uso político, o que explica inclusive os diversos episódios de disputa e de confusão na entrada nos portões do Campo Grande. Entre aqueles que organizam a Mudança, e aqueles que dela fazem uso, há uma grande diferença do que se espera... é uma festa além da festa.

O Circuito Mãe Hilda (a saída do Ilê Aiyê)

*Quem é que sobe a ladeira, do Curuzu?
E a coisa mais linda de se ver
É o Ilê Aiyê*

Trato, aqui, do segundo desfile que é externo ao território do Circuito Osmar, mas que se configura como complementar, já que alcança aquela programação posteriormente. O

verso que abre esta seção é um dos vários dentro do repertório carnavalesco de Salvador, que faz menção ao trajeto que o Bloco Ilê Aiyê faz dentro da sua comunidade, no Circuito Mãe Hilda do Jitolu, oficializado em 2011. O circuito se refere ao percurso entre a porta da Senzala do Barro Preto, no Bairro Curuzu/Liberdade, que é a sede do bloco, até o Plano Inclinado da Liberdade, com a extensão de cerca de um quilômetro e meio. O desfile acontece aos sábados, antes de o Ilê adentrar o desfile oficial no Circuito do Campo Grande/ Osmar.

O desfile no Curuzu é programado para ter início perto das 20h do sábado, e é conhecido na linguagem própria do carnaval soteropolitano como a saída do Ilê.

Ao chegar ao bairro, percebe-se que a festa é generalizada: nas vias que dão acesso à ladeira onde se localiza a Senzala do Barro Preto, várias barracas de quitutes e de venda de bebidas estão instaladas, geralmente improvisadas em áreas de varanda ou garagens das casas que se localizam de frente para as vias públicas. Em muitas lojas, mulheres se aprontam, utilizando-se das profissionais de beleza e dos pequenos salões da região para se preparar para o desfile: os penteados, os fartos e belos turbantes e torços, que geralmente enfeitam as cabeças das participantes dos desfiles, são cuidadosamente montados. A maquiagem também tem papel de destaque, com preferência para o dourado e o amarelo, e é uma grande marca das mulheres que desfilam no Ilê Aiyê. A impressão é que seu desfile, especialmente nesse dia, que é interno à comunidade, movimentava fortemente a vida e a economia da região.

Quanto mais se aproxima da sede do grupo, maior o movimento. Como a saída do Ilê é um evento muito divulgado na mídia e pelos nativos, a Ladeira do Curuzu está repleta: muitos turistas, especialmente estrangeiros (perceptível pelas vestimentas e pelo sotaque) se posicionam ao longo da via. Ao longo do caminho, muitas faixas saúdam o Ilê, também indício de sua importância e a do evento para a comunidade.

Enquanto os membros do bloco acabam de se preparar e vão aos poucos chegando ao local de início dos desfiles, outro movimento acontece: é a chegada de autoridades e de famosos para assistir à sua saída. A sede, coberta de pequenos ladrilhos coloridos nas cores do bloco, é um prédio de três andares, além do subsolo. Na frente do prédio, uma pomposa escadaria. Nos dois andares superiores, vastas varandas, onde as autoridades se aglomeram. Em 2013, quando o tema foi “Guiné Equatorial - da herança pré-colonial à geração atual”, o vice-presidente do país homenageado, Teodorin Obiang, acompanhou os desfiles. Ao longo dos anos, vários artistas e outros famosos passaram pela saída do bloco: Camila Pitanga, Regina Casé, Leme, Paulo Borges, Marisa Orth e Chico César, entre outros, e, em 2013, o

cineasta Spike Lee. A presença de políticos também é constante, sendo que geralmente o governador do Estado da Bahia e o prefeito de Salvador participam.



Imagem 41: Artistas, políticos e membros do bloco aguardam a saída do Ilê, na varanda da Senzala do Curuzu – 01/03/2014 (arquivo pessoal)

Do lado de fora, o trio elétrico espera o início do ritual, que indica o começo do desfile. Muitos espectadores aguardam, enquanto assistem (com um certo *frisson*) o movimento de chegada de famosos. Vendo os participantes do desfile se aglomerando aos poucos, encontro a mesma beleza dos desfiles já mencionados na descrição do Circuito Osmar.

Já passava das 22h quando um dos vocalistas da Banda Aiyê avisa o início dos desfiles, pedindo ao bloco que se organize e ao trio que se prepare para a saída. Na sede, tem início um ritual, com objetivo de proteger a saída do bloco: chamado de cerimônia da pomba da paz, é conduzida por mães-de-santo e conta com alguns cantos em língua africana, enquanto milho e pipoca são lançados do alto das varandas e algumas pombas são soltas e sobrevoam os presentes.



Imagem 42: Ritual na saída do Ilê Aiyê, no Curuzu¹³⁰

Com este sinal, tem início o desfile. No alto do trio, se posicionam os músicos da Banda Aiyê e a Deusa do Ébano, a rainha do bloco que é eleita a cada ano. A deusa sempre desfila com vestimentas suntuosas, muito bem maquiada, e com um grandioso turbante, possivelmente o mais belo e o mais volumoso entre todos os participantes do desfile.

Geralmente o Ilê inicia sua apresentação com a música tema do ano. A canção, com letra sempre muito trabalhada, parece estranha aos que assistem, mas é cantada efusivamente pelos membros do bloco, deixando evidente que há todo um preparo e apropriação do repertório que precede esse momento, que é a primeira aparição do bloco no carnaval. Os percussionistas já estão a postos e acompanham o vocalista, com seus fortes repiques. Além da música tema, são cantados os temas dos anos anteriores e músicas do repertório do axé que fazem referência ou homenageiam o bloco.

¹³⁰ Fonte: <<http://g1.globo.com/bahia/carnaval/2015/noticia/2015/02/homenageando-jamaica-ile-aiye-desfila-com-famosos-e-autoridades.html>>. Acesso em 24 de maio 2014.



Imagem 43: Percursionistas do Ilê Aiyê na Ladeira do Curuzu – 01/03/2014 (arquivo pessoal)

A subida do bloco na ladeira passa por grandes dificuldades – por ser uma via estreita e apinhada de gente que se espreme em todos os cantos do passeio e nas portas dos imóveis para acompanhar a sua saída. Aqui também há um ordenamento distinto daquele dos circuitos oficiais, onde diversos veículos estão estacionados e há venda de bebidas e de comidas em todos os cantos, o que acaba por diminuir ainda mais o espaço para que toda aquela multidão transite.

Ao longo desse caminho árduo, é muito visível a ligação do bloco com a sua comunidade: o Curuzu/Liberdade é um bairro pobre, periférico, e segue um padrão construtivo predominante nesses locais (assim como na região do Garcia): passeios estreitos e edificações muito verticalizadas, em sua grande maioria de mais de um pavimento. Ao longo de todo o trajeto, é difícil ver uma janela, uma porta ou uma varanda que não esteja lotada de moradores, que assistem animadamente à passagem do Ilê pelas ruas do bairro e que, assim como os membros do bloco, cantam todo o repertório.



Imagem 44: Ilê Aiyê desfila nas ruas do Curuzu, carnaval 2015¹³¹.

O trajeto segue nas ruas do Bairro Liberdade até alcançar a praça que dá acesso ao Plano Inclinado. Chegando ali, os foliões ainda entoam algumas músicas, e depois se dispersam: são conduzidos a vários ônibus fretados, que seguem rumo ao Campo Grande, onde o bloco se insere na programação oficial do Circuito Osmar.

Aqui, cabe uma última informação. No sábado, o Ilê Ayê geralmente atrasa o início dos seus desfiles no Campo Grande, lembrando já que o rigor no horário nesse circuito é bem menor, principalmente nos horários noturnos, em que se concentram os blocos afro.

No seminário “Panorama Carnaval: propostas e soluções” realizado em 2013, o hi[e]stórico presidente do Bloco, Vovô do Ilê, deixa evidente que, para ele, o horário não é problema, já que sair mais tarde é um opção do próprio bloco. Ao assistir à sua festa no sábado, parece nítido que este é o momento o privilegiado para o bloco: a festa no Curuzu, para (e com) sua comunidade¹³².

¹³¹ Foto de André Frutoso, disponível na página do bloco no *Facebook*.

¹³² O seminário “Panorama Carnaval: propostas e soluções” foi realizado em Salvador (Teatro Jorge Amado), entre os dias 14 e 16/05/2013, por iniciativa da Comissão Especial do Carnaval da Câmara Municipal de Salvador. Foram realizados 9 painéis, envolvendo órgãos públicos, estudiosos e entidades diversas, discutindo temas, concepções e problemas e sugestões para a festa.

O Circuito Batatinha

Deixando agora o Circuito Osmar e suas atrações, apresento o terceiro circuito do Carnaval de Salvador, conforme programação oficial da festa. Trata-se do Circuito Batatinha.

Se cada circuito já descrito anteriormente trazia suas dificuldades em função da diversidade dos eventos que compõem sua programação, e também pelo grande volume de informações a serem consolidadas para sua apresentação, este circuito apresenta uma dificuldade distinta: para os pesquisadores do tema e para a cobertura da mídia, o evento parece invisível. Em algumas referências, aparece sobreposto e/ou confundido com as atividades que ocorrem na região do centro histórico, o Pelourinho, inclusive por sua proximidade. Pelo mapa apresentado a seguir, pode-se perceber a localização do circuito, na entrada do Pelourinho.



Imagem 45: Circuito Batatinha, entrada do Pelourinho¹³³

Nesse percurso, os blocos desfilam no solo, sem a presença de trios elétricos, geralmente com bandas de fanfarra e de percussão. Há muita semelhança entre o clima de carnaval antigo do Circuito Sérgio Bezerra e as atividades que se desenvolvem no Circuito Batatinha. No entanto, enquanto o Sérgio Bezerra tem a configuração de desfile de blocos de fanfarras, aqui há muita diversidade cultural, com expressões de danças, de vestimentas e de apresentações que carregam diversas matrizes culturais, inclusive africanas.

¹³³ Reprodução de imagem do *Google Earth*, com identificação do trajeto feita pela autora.



Imagem 46: Companhia de Dança Patuá da Bahia se apresenta no Circuito Batatinha - 21/02/2012 (arquivo pessoal)

É um ambiente de muita tranquilidade e de grande circulação de pessoas, que não estão ali aguardando os desfiles, mas que ao transitar entre um canto e outro da cidade, terminam por serem atraídas pela curiosidade das variadas expressões que ali se manifestam, além da possibilidade de assistir a festa com tranquilidade, já que há varias mesas e cadeiras no centro da praça.

Para o público, é uma mistura cultural que desperta curiosidade. Para aqueles que participam, trata-se da possibilidade de inclusão e de resgate, como é perceptível em uma das declarações fornecidas por uma das fontes consultadas:

Vinícius Silva de Jesus, um dos organizadores do bloco Bahia em Cena, que desfilou no circuito do Pelourinho, enalteceu o fato de o Carnaval no Centro Histórico ter um diferencial em relação ao Campo Grande e à Barra. - Aqui é muito mais tranquilo, dá para brincar a vontade, sem contar esse resgate dos antigos carnavais, que não é visto em outros circuitos¹³⁴.

Por essa tranquilidade, é comum a presença de famílias inteiras e muitas crianças, que aproveitam um pedaço da festa sem muita correria e sem grandes multidões.

¹³⁴ Disponível em <<http://entretenimento.r7.com/carnaval-2015/fotos/circuito-batatinha-anima-folhoes-revivendo-os-antigos-carnavais-em-salvador-14022015#!/foto/4>>. Acesso em 17 de ago. 2015.

Carnaval do Pelourinho

*Ê Pelourinho, Pelourinho
Palco da vida e das negras verdades¹³⁵*

Percorreremos, agora, outros espaços e eventos dentro da programação oficial. Após chegar às portas do Pelourinho com o Circuito Batatinha, adentro sua programação carnavalesca, chamada de Carnaval do Pelô, que ocorre em um dos pontos turísticos mais importantes da cidade.

Em seus largos e na praça principal, localizada defronte à casa de Jorge Amado, uma ampla grade de shows ocorre durante os dias de carnaval. Em suas ladeiras, diversas e coloridas, pequenos blocos se apresentam, desfilando suas percussões.

Os eventos do Carnaval do Pelô ou Carnaval Cultural são promovidos pelo governo estadual, enquanto os demais são de responsabilidade da prefeitura. O governo do Estado possui participação em diversas atividades, o que será adiante apresentado, mas no caso do Pelourinho é distinto, já que a definição e a viabilização da programação são de responsabilidade exclusiva do Estado.

Há uma grande preocupação em se garantir que ali haja espaço para a diversidade, conforme manifestado amplamente pela gestão estadual. Um primeiro ponto a ser destacado é a preocupação com a decoração e com a estética carnavalesca: desde a entrada no Largo Terreiro de Jesus, que é palco da programação do Circuito Batatinha, vários estandartes, totens e bandeirinhas indicam que ali é um espaço distinto do carnaval.

Nas ladeiras que levam ao largo da Casa de Jorge Amado, nota-se a mesma preocupação com a estética carnavalesca. A decoração indica, inclusive, que há um tema do carnaval a cada ano, distinto do tema escolhido pela prefeitura. Em 2013, a prefeitura homenageou a guitarra baiana; no Pelourinho, o tema escolhido pelo governo do estado fazia referência à diversidade cultural do carnaval da Bahia, com o *slogan* “O melhor do carnaval no melhor carnaval do mundo”. Em 2014, o tema do carnaval promovido pela prefeitura era “O Carnaval é diferente: 40 anos de bloco afro”. O tema explicitado no Pelourinho era também uma homenagem aos blocos afro, mas com outra linguagem: “Bahia Negra: Caymmi e Ilê”. Já em 2015, a prefeitura homenageou os 30 anos de criação da *axé music*; o Governo do Estado, as festas populares da Bahia.

¹³⁵ "Madagascar", da banda Reflexu's.



Imagem 47: Decoração do Carnaval do Pelourinho, Largo do Cruzeiro – 05/02/2013 (arquivo pessoal)



Imagem 48: Decoração do Pelourinho, Carnaval 2015¹³⁶.

¹³⁶ Fonte: <<http://www.nominuto.com/noticias/carnaval-2015/decoracao-do-carnaval-comeca-a-ser-montada-no-pelourinho/121767/>>. Acesso em 17 de ago. 2015.

Quanto à programação de eventos, no Pelourinho há dois tipos principais de atividades. A primeira é uma ampla programação de shows que se distribuem em seus largos, os três largos fechados – Pedro Archanjo; Tereza Batista; e Quincas Berro D’água e seu largo principal, situado no coração do Pelourinho. Esses shows contam com apresentação de diversos artistas de expressão local e, geralmente, um show de maior porte a cada dia. Já se apresentaram Carlinhos Brown, a banda pernambucana Nação Zumbi, o cantor Otto e Moraes Moreira, entre outros.

Para exemplificar, apresento a programação do Carnaval do Pelô no ano de 2015:

Quadro 01: Programação do Carnaval do Pelourinho, 2015

Dia	Local	Atração
27/02 Quinta	Pedro Archanjo 19h30 / 21h	19h/21h30 - Orquestra – Zeca Freitas e Orquestra 22h/00h – Pop Rock – Cascadura
27/02 Quinta	Tereza Batista	19h/21h – Hip Hop – Nova Saga 21h30/23h30 – Pop Rock – Vivendo do Ócio
27/02 Quinta	Quincas Berro D’Água	19h/21h – Dance Hall – Baile Crokant 21h30h/23h30 – Axé - Banda Suinga
28/02 Sexta	Largo do Pelourinho	20h30/22h - Carlinhos Brow 23h/01h – Bahia Negra – De Caymmi a Ilê Dionorina, Lucas Di Fiori e Banda Cativeiro
28/ 02 Sexta	Pedro Archanjo	19h/21h30 – Orquestra – Orquestra Yemanjá 22h/00h – Ligação 70
28/ 02 Sexta	Tereza Batista	19h/21h - Rap - Mr. Armeng 21h30/ 23h30 – Reggae – Jô Kallado
28/ 02 Sexta	Quincas	20h/22h – Ragga – Grupo Fuma Sound 22h30/ 00h30 – Afro Pop – Jonga Zambô
1º/03 Sábado	Largo do Pelourinho	18h/ 20h – É Doce Cantar Caymmi Claudia Cunha, Jussara Silveira e Sandra Simões 20h30/22h - Márcia Castro e convidados 22h30/00h30 – Vozes Foliãs – De Caymmi aos Carnavais Negros – Robson Moraes, Ângela Lopo e Silvinha Torres

Dia	Local	Atração <i>(continuação)</i>
1º/03 Sábado	Pedro Archanjo 21h / 23h	19h /21h30 – Orquestra – Orquestra Fred Dantas 22h/00h – Antigos Carnavais – Bailinho de Quinta
1º /03 Sábado	Tereza Batista 21h / 23	20h/22h Praça do Frevo – Futebol e Folia Carlos Pitta 22h30/00h30 – Reggae – Ras Ednaldo Sá
1º/03 Sábado	Quincas Berro D'Água	19h /21h30 - Afro – Graça Onasilê 22h/00h – Samba – Gal do Beco 00h30 – Afro – Aloísio Menezes
02 /03 Domingo	Largo do Pelourinho	18h / 20h – Esse Mundo é um Pandeiro Orquestra de Pandeiro de Itapuã, Marcos Suzano e Cacau do Pandeiro. 20h30/22h – Baiana System 22h30/00h30 – QuilombolaSoul Dão, DaGanja e Princess
02/03 Domingo	Pedro Archanjo	16h/17h30 - Reggae – Tony Baiano e banda Cabeça de Gelo 19h /21h30 – Orquestra – Orquestra Paulo Primo 22h/00h – Reggae – Bailão da Diamba
02/03 Domingo	Tereza Batista	20h/22h Praça do Frevo – Futebol e Folia Carlos Pitta * 22h30/00h30 – Afro - Afro Jhow
02/03 Domingo	Quincas Berro D'Água	18h/ 19h30- Antigos Carnavais – Parah Monteiro 20h /22h - Samba – Matildes 22h30/00h30 – Samba – Fora da Mídia
03/03 Segunda	Largo do Pelourinho	18h/ 20h – Trio de Guitarra Baiana III Júlio Caldas, Lúcio Ferraz e Pedro Souza 20h30 /22h - Lazzo 22h30/00h30 - Festival de Samba Reggae Tonho Matéria, Marquinhos Marques e Dado Brazawilly
03/03 Segunda	Pedro Archanjo	16h - Baile das Meninas Douradas do Olodum Mirim
03/03 Segunda	Pedro Archanjo	19h /21h30 – Orquestra – Orquestra Jurema 22h/00h – Axé – Banda Marana

Dia	Local	Atração (continuação)
03/03 Segunda	Tereza Batista	20h/22h Praça do Frevo – Futebol e Folia Carlos Pitta * 22h30/00h30 – Hip Hop – O Quadro
03/03 Segunda	Quincas Berro D'Água	18h/ 19h30 – Reggae – Banda Zuluz 20h /22h - Afro – Guiguio 22h30/00h30 – Samba – Bandão ou Bandinha
04/03 Terça	Largo do Pelourinho	18h/ 20h – Pipoca Black Juliana Ribeiro, Márcia Short e Érico Brás 20h30/22h – Mariene de Castro e Margareth Menezes 22h30/00h30 – Roots, Rock, Afoxé Lucas Santanna, Lutte e Márcio Melo
04/03 Terça	Pedro Archanjo	19h /21h30 – Orquestra - Orquestra R Xangô 22h/00h – Axé – Missinho Elétrico
04/03 Terça	Tereza Batista	20h / 22h – Praça do Frevo – Futebol e Folia Carlos Pitta 22h30/00h30 – Antigos Carnavais – Nossos Baianos
04/03 Terça	Quincas Berro D'Água	18h / 19h30 – Antigos Carnavais – Lui Muritiba 20h / 22h – Samba – Quixabeira da Lagoa de Camisa 22h30/00h30 – Samba – Neto Balla

Fonte: Secretaria Estadual de Cultura da Bahia¹³⁷.

O carnaval do Pelourinho conta ainda com diversas apresentações nas vias: pequenas bandas de percussão, blocos, bandas de sopro e diversos grupos performáticos. No ano de 2015, foram divulgados cerca de 30 pequenos grupos.

O clima é de muita tranquilidade: as pessoas transitam nas ladeiras, enchem os bares e os restaurantes da região. O público é muito variado: grande número de turistas e muitos nativos e, pelo fato de não haver nenhuma atividade exclusiva a ninguém, pois não há abadá, percebe-se um grande movimento, de constante entra e sai. As pessoas assistem ao que lhes interessa, passeiam pelas barraquinhas montadas abaixo do palco principal, bebericam entre um bar e outro, e expressam uma liberdade de espiar um e outro show, sem

¹³⁷ Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/programacao-carnaval-do-pelo/>>. Acesso em 15 de ago. 2015.

nenhum compromisso especial com nenhuma programação. A grande impressão é a da vivência de uma festa mais livre.

Carnaval de Bairros

Além dos circuitos onde ocorrem os desfiles da programação oficial, outro evento da agenda é o Carnaval de Bairros. Não envolvem as dimensões de interesse da mídia nem de grandes patrocinadores, e é conhecido como uma alternativa para que as pessoas daqueles bairros possam se divertir, sem precisar se deslocar para os circuitos principais.

O projeto é realizado em seis bairros de Salvador, que se caracterizam por serem regiões de população de classe baixa: Boca do Rio, Cajazeiras, Itapuã, Liberdade, Periperi e Plataforma. Consiste na instalação de palcos em áreas públicas, geralmente praças ou quadras, que recebem uma programação de shows. Os eventos contam com o apoio dos órgãos públicos, que fornecem a infraestrutura, e também com recursos financeiros da Prefeitura de Salvador e do Governo do Estado.

Os eventos ocorrem entre o sábado e a terça e, em cada bairro, a programação menciona cerca de cinco atrações em cada palco por dia de folia, a sua maioria de bandas e de músicos conhecidos na cidade, mas sem grande expressão nacional. Alguns artistas que fizeram sucesso no auge da *axé music* também participam. A seguir, o quadro de programação do Carnaval nos Bairros em 2015:

PROGRAMAÇÃO DO CARNAVAL NOS BAIROS				
	Sábado, 14/2	Domingo, 15/2	Segunda, 16/2	Terça, 17/2
Cajazeiras	19h - Orquestra; 20h - Zelito Miranda; 22h - Banda Inter; 23h30 - Motumba	19h - Bandão da Cidade; 20h - Diamba; 22h - Tribo da Gandaia; 23h30 - Katê	19h - Orquestra; 20h - Ju Moraes; 22h - Kaxambu; 23h30 - TH	19h - Nebra Nagast; 22h - Povo de Santo; 23h30 - Sou do Samba
Itapuã	19h - Adão Negro; 20h - Nelson Rufino; 22h - Laurinha; 23h30 - Amanda Santiago	19h - Orquestra; 20h - Alma Popular; 22h - Zelito Miranda	19h - Xinele de Couro; 20h - Kamapheu Tawa; 22h - Cheiro	19h - Mangaba na Cuia; 20h - Samba Papelão; 22h - Batifun
Liberdade	19h - Tribo Baiana; 20h - Gilmar Monteiro; 22h - Grupo Cupido; 23h30 - Samba da Ladainha	19h - Robinho e Banda; 20h - Coisa Acesa; 22h - Mr. Armeng; 23h30: Samba de Bagana; 1h30: Batifun	19h - Orquestra; 20h - Gerônimo; 22h - Arnaldo Rafael; 23h30 - André Fanzini	19h - Orquestra; 20h - Missinho; 22h - Catadinho do samba; 23h30: Toni Sanches; 1h30: Ilê
Plataforma	19h - Lucy Laura; 20h - Virgilio; 22h - Ginga Sensual; 23h30 - Stylo da Raça	19h - Orquestra; 20h - Asas Livres; 22h - Viola de Doze	19h - Orquestra; 20h - Diamba; 22h - Ninho de Maré	19h - Movimento; 20h - Zé Paulo
Boca do Rio	19h - Amanda Santiago; 20h - Salada Mista; 22h - Gal do Beco	19h - Orquestra; 20h - Gerônimo; 22h - Reflexus	19h - Orquestra; 20h - Asas Livres; 22h - Pagode de Mulher Solteira	19h - Edil Pacheco; 20h - Diamba; 22h - Levi Barbosa
Periperi	19h - Tonho Matéria; 20h - Samba de Roda Urbano; 1h30 - Chiclete	19h - Verena e Banda; 20h - O Quadro; 22h - BaianaSystem	19h - Orquestra; 20h - Neivaldo Sales	19h - Orquestra; 20h - Asas Livres

EDITORIA DE ARTE/CORREIO

Imagem 49: Programação do Carnaval de Bairros. Jornal *Correios*, edição de 05/02/2015¹³⁸.

Em 2015, a programação contou com alguns artistas de maior projeção, inclusive bandas que fazem parte dos circuitos oficiais da folia, como a Banda Chiclete com Banana, a cantora Ju Moraes, o cantor Adão Negro e a Banda Batifun. Informações da prefeitura indicavam que havia, nesse ano, um fortalecimento das atrações, visando potencializar a atividade nos bairros, conforme manifestação do presidente da SALTUR, Isaac Edington, em entrevista ao Jornal *Correio*:

A Prefeitura está determinada a garantir estrutura da melhor qualidade e artistas identificados com cada comunidade, oferecendo ao morador dos bairros mais populosos da cidade uma ótima opção para aproveitar a festa e movimentar o comércio local durante a festa¹³⁹.

Em apresentação do balanço do carnaval feita pelo Governo do Estado após o carnaval de 2015, foi informado que o bairro com maior número de pessoas foi o Bairro da

¹³⁸ Disponível em <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/carnaval-nos-bairros-vai-reunir-150-atracoes/?cHash=e65f9de620bd8541b9afe91d73c6c871>>. Acesso em 06 de fev. 2015.

¹³⁹ Disponível em <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/carnaval-nos-bairros-vai-reunir-150-atracoes/?cHash=e65f9de620bd8541b9afe91d73c6c871>>. Acesso em 24 mai. 2015

Liberdade, com cerca de 30 mil pessoas se divertindo diariamente. Ao todo cerca de 240 mil pessoas teriam participado desses carnavais locais. Os números são expressivos e apontam um público potencial que permanece em suas comunidades durante os festejos carnavalescos.



Imagem 50: Carnaval de Bairros, Bairro Boca do Rio¹⁴⁰

Além dessa programação, há ainda o Palco do Rock. Mesmo que fuja totalmente do que pode ser chamado de programação carnavalesca, é necessário mencioná-lo, pois faz parte do calendário dos festejos de Momo. O evento conta com apresentação de bandas de rock de diversos lugares (inclusive internacionais), passando por diversos estilos, tais como *heavy metal* e *death metal*, e apresentações mais voltadas para o *blues* e *pop rock*. Reúne um grupo de admiradores do ritmo que inclusive acampam na região, permanecendo ali durante os dias da festa, que geralmente também vai de sábado à terça-feira. O evento sempre ocorreu Bairro de Piatã, em uma área próximo à orla. Já em 2015, quando foi realizada sua 21ª edição, foi transferido para o Bairro Jardim de Alah, em função de obras em Piatã.

Os números divulgados informam cerca de 4 mil espectadores por noite, de várias partes do país, mas há informações que referem a cerca de 30 mil pessoas durante toda a duração do festival.

¹⁴⁰ Disponível em <http://www.agenciadenoticias.salvador.ba.gov.br/index.php/pt-br/?option=com_cogelgaleria&view=cogelgaleria&id=694&pagina=1>. Acesso em 24 mai. 2015

Após passar pela distribuição territorial do carnaval de Salvador, passo a descrever dois eventos específicos, que se configuraram como as “novidades” para as festas de 2013 e 2014. São, respectivamente, o Afródromo e o Furdunço.

O Afródromo

Início pela novidade anunciada para o carnaval de 2013. A proposta inicial era de criação de outro circuito, na região do comércio, onde desfilariam os blocos de matriz africana, afros, afoxés e de índios. Depois de grande a polêmica que será posteriormente abordada, configurou-se um desfile unificado de todos os blocos afro, que teve lugar no domingo de carnaval, dia 10/02/2013, às 11h da manhã, no trecho onde se desenvolve o Circuito Osmar. Chegando ao local, já estavam ali belos totens com estampas geométricas, lembrando tecidos africanos, e um grande trio elétrico, com a logo criada para introduzir o projeto.

Para o Afródromo, os blocos afro estavam cuidadosamente preparados: todos que se fizeram presentes usavam roupas com tecido estampado, desenhado especialmente para a ocasião por Alberto Pitta, o presidente do Bloco Cortejo Afro. Assim, mesmo os blocos afro que utilizam normalmente abadás aderiram à fantasia. Ao todo, 12 blocos estavam presentes para participar do desfile: Os Negões, Ilê Aiyê, Malê Debalê, Cortejo Afro, Bankoma, Filhos do Congo, Didá, Okanbi, Muzenza, Bloco Afro Idará, Bloco Abisiayê e Afoxé Dança Bahia.

O desfile foi organizado com a junção da bateria de todos os blocos, conduzida por Carlinhos Brown, que conduziu o cortejo. Era possível identificar de qual bloco participava cada um dos instrumentistas, pois eles também usavam fantasias. Essa percussão era, portanto, expressão de unidade e de diversidade ao mesmo tempo.



Imagem 51: Músicos dos blocos Okambi e Bankoma participam do Afródromo – 10/02/2015 (arquivo pessoal)

Após o grande conjunto percussivo, seguiam os demais componentes de cada bloco, sendo que a maioria desfilou com sua ala de balé, fazendo evoluções ao longo de todo o trajeto. Em outros blocos, seguia a ala de baianas, também cuidadosamente preparada.



Imagem 52: Alas de balé dos blocos afro participam do Afródromo – 10/02/2015 (arquivo pessoal)

O desfile se destacou pela beleza, pela estética e pela sonoridade, já que, além das estampas produzidas especialmente para a ocasião, em vários blocos foram utilizadas fantasias com muitas cores, muitos brilhos e muitos adereços, sempre com a referência às cores e à estética dos países africanos. Não foram utilizadas cordas, o que chamou a atenção, já que os espectadores se posicionavam nas margens dos desfiles, assistindo ao espetáculo, deixando a via pública liberada para a evolução das entidades carnavalescas. Chama a atenção a distinção do público neste evento, ali se posicionando como espectador .

O Furdunço

Em 2014, outra novidade. Às vésperas do carnaval, sem muito alarde na mídia, a prefeitura oficializou qual seria o investimento público para o carnaval daquele ano. Denominado de Furdunço, o evento consistiria em um desfile de blocos, de entidades e de atrações alternativas que priorizassem atividades de chão e pequenos veículos de som. As notícias veiculadas na mídia e as manifestações oficiais sobre o Furdunço traziam um apelo para um espaço onde as mais diversas atrações culturais encontrassem seu lugar para desfilar, conforme declaração do Secretário de Turismo, Guilherme Bellintani, em matéria no Jornal *Tribuna da Bahia*:

Não queremos um carnaval saudosista e nem discussão sobre carnaval com cordas ou sem cordas. O que a gente precisa é abrir espaço para todos que querem se apresentar. Para isso é preciso pensar na reformulação do espaço e tempo do carnaval de Salvador¹⁴¹.

A imprensa local divulgou largamente a novidade e vários artistas e membros da organização do carnaval se posicionaram frente a ela, com termos como “pluralidade cultural”, “espaço para o folião pipoca”, “democratização da folia de Momo”.

Para 2015, o Furdunço foi previsto com dois dias de desfile: um dia no Campo Grande na sexta-feira de carnaval a partir das 13h30, e outro na Barra, na segunda-feira, com início às 21h, conforme programação que segue:

¹⁴¹Disponível em <<http://www.tribunadabahia.com.br/2014/02/21/salvador-ganha-furdunco-para-dar-espaço-um-carnaval-sem-trio-eletrico>>. Acesso em 25 de jun. 2015.

Circuito Osmar/ Centro**28.02 (sexta-feira)****13h30**

1. Fred Dantas (chão)
2. Besouro Voador (chão)
3. Ganhadeiras de Itapuã e Orquestra de Pandeiros
4. Viola Vadia (Carroça Elétrica)
5. Lateral Elétrica, Carlinhos Brown, Armandinho e convidados (Caetanave)
6. Beregedê (transeunte)
7. Alex da Costa (Correto Elétrico)
8. Bonecões em Folia (chão)
9. Microtrio
10. Clube dos Caretas (Tuck Tuck sonoro)
11. Vitrola Baiana (minitrio)
12. Companhia de Danças Folguedos (Chão)
13. Alexandre Leão (garrafão)
14. Baby do Brasil e Paulinho Boca (minitrio)
15. Quabales e Stomp (chão)
16. Baianidade Retrô (minitrio)
17. Fred Menendez (Rixô Elétrico)
18. Alavontê (Trivela)
19. Palhaços do Rio Vermelho (chão)
20. Bailinho de Quinta (minitrio)
21. Adão Negro (minitrio)
22. Baiana System – (minitrio)

Circuito Dodô/ Barra**03.03 (segunda-feira)****21h**

1. Carlinhos Brown (Camarote Andante)
2. Luiz Caldas (Caetanave)
3. Alexandre Leão (Garrafão)
4. Quabales e Stomp (chão)
5. Beregedê (transeunte)

6. Bailinho de Quinta (minitrio)
7. Companhia de Dança de Folgedos (Chão)
8. Fred Menendez (Rixô Elétrico)
9. Alex da Costa (Coreto Elétrico)
10. Besouro Voador (chão)
11. Microtrio
12. Paraoano Sai Milhó (chão)
13. Viola Vadia (Carroça Elétrica)
14. Vitrola Baiana (minitrio)
15. Baianidade Retrô (minitrio)
16. Bonecões em Folia (chão)
17. Adão Negro (minitrio)
18. Baiana System (minitrio)

Na sua estreia em 2014, muitas pessoas aguardavam o início dos desfiles do Furdução no seu ponto de saída. Chamou-me a atenção um grande grupo de pessoas, incluindo políticos e intelectuais, além de muitas famílias, de crianças e de idosos, um público geralmente muito distinto daquele que acompanha os desfiles, especialmente o Circuito Dodô, na Barra/ Ondina.

Serpentinas, bolinhas de sabão, máscaras e outros enfeites tradicionais nos carnavais antigos também eram vistos com as pessoas, o que não é tão frequente nos outros eventos, a não ser naquelas atividades com forte espírito saudosista, conforme apresentado anteriormente.

Diversos grupos ali se organizavam para os desfiles, e alguns carros esperavam a hora de se apresentar. Mesmo que houvesse publicidade de que não haveria trios, havia alguns ali perfilados, mas com uma caracterização totalmente distinta dos trios que normalmente cruzam as vias dos circuitos. Os veículos estavam completamente enfeitados, com muitas flores, tecidos cobrindo as laterais, sombrinhas, máscaras coloridas, balões. Em muitos deles, mal se avistava o seu interior, sendo difícil identificar qual seria a atração. Havia uma perceptível preocupação com o espetáculo e com sua estética.



Imagem 53: Trio elétrico aguarda para desfilar no Furdução – 28/02/2014 (arquivo pessoal)

No fim da fila, os trios Garrafão e Caetanave, famosos nos anos 1970, estavam estacionados reluzentes, reformados, prontos para voltar à cena carnavalesca. Apresentarei algumas atrações que se apresentaram naquele desfile, para identificar um espetáculo distinto de todos os outros já aqui distintos, marcado pela diversidade de estéticas e modelos alternativos àqueles que se tornaram convencionais na cidade.

Os desfiles foram iniciados com o grupo Quebales, que se apresenta com latões de metal usados como percussão, num jogo entre as tampas e as latas, além de alguns integrantes que carregam tambores. É formado por jovens negros, com penteados afro, e que dançam agitadamente, com passos largos, em coreografias ensaiadas, enquanto batem as latas.

Foram seguidos por um grupo de cerca de 30 instrumentistas, tocando principalmente instrumentos de sopro. Era a Orquestra Fred Dantas, que entoava a música Chame Gente, o clássico hino do carnaval de Salvador, em uma versão instrumental. Apesar de usarem como uniforme uma camiseta simples, branca, estampada com o nome da orquestra, chamou-me a atenção o cuidado com as calças brancas de tergal, perfeitamente arrumadas. Uma senhora que tocava clarinete usava uma saia de renda branca e levava uma bolsa de babados, também em tecido branco – detalhes que deixaram a impressão do cuidado especial para aquele desfile.



Imagem 54: Orquestra Fred Dantas se apresenta no Furdunço, no Campo Grande - 28/02/2014 (arquivo pessoal)

Na sequência, um grupo de mulheres, carregando coloridas e barulhentas maracas, entoando um animado maracatu. Usavam saias longas, rodadas, com estampa colorida, e lenços amarrados na cabeça. Percussionistas seguiam as dançarinas de perto, carregando grandes tambores, que se uniam sonoramente às maracas. Os percussionistas usavam a mesma camisa, com grandes chapéus de palha, de abas longas, fazendo uma direta referência à vestimentas e às cores nordestinas.



Imagem 55: Grupo Besouro Voador se apresenta no Furdunço, Campo Grande - 28/02/2014 (arquivo pessoal)

Logo mais, um estandarte vermelho, cuidadosamente bordado e ornamentado com fitas, anunciava o grupo Cia. de Danças e Folguedos. Vários palhaços com roupas coloridas, perucas e a maquiagem branca que geralmente caracteriza essa fantasia. As mulheres usavam saias coloridas, lembrando a vestimenta tradicional do frevo, com várias pontas em tecidos de cores variadas, fortes e brilhantes. No centro do grupo, um mastro era erguido, com várias fitas coloridas, cada uma nas mãos de um integrante, que dançavam enquanto cruzavam as fitas no mastro. Tratava-se da “dança da fita”, tradicional dança de origem portuguesa, que é mais comum em estados do sul do país.



Imagem 56: Cia. de Folguedos se apresenta no Furdunço – 28/02/2014 (arquivo pessoal)

Em seguida vinha o bloco dos Palhaços do Rio Vermelho. Na frente, palhaços em grandes pernas-de-pau. No mesmo estilo do bloco anterior, trajam roupas e máscaras que cobrem todo o corpo e o rosto, calças com babados coloridos, blusas com mangas em tecido brilhante quadriculado em várias cores, e muitos também com golas fartas. Na cabeça, um chapéu em forma de cone, coberto por três camadas de plástico picotado de pelo menos três cores, e do topo do cone caem fitas coloridas. Alguns carregam instrumentos de percussão, também cobertos com o mesmo plástico em tiras finas, que dão cor e volume aos instrumentos. Outros carregam bandeiras do mesmo tecido das roupas, com fitas coloridas, mas sem nenhum escrito.



Imagem 57: Palhaços do Rio Vermelho se apresentam no Furdunço – 28/02/2014 (arquivo pessoal)

Outro evento no Furdunço foi a apresentação do Zárabe. Homens trajando vestes brancas e usando tecidos na cabeça carregam um turíbolo, deixando um cheiro adocicado no ar, misturado com a água de cheiro que é aspergida pelos integrantes, mesclando rituais religiosos com a aparição carnavalesca. Pétalas de rosa também são lançadas no caminho. Outros membros carregam mastros, de onde se estende, no alto, um tecido vermelho, como uma tenda móvel. Atrás, seguem homens de turbantes, alguns listrados de verde e amarelo e outros de azul e branco. Todos usam saias de cor laranja forte. O Zárabe é conduzido por seu criador, o músico Carlinhos Brown, que segue parte do cortejo sob o toldo vermelho.

A principal atração do Zárabe é a forma como o grupo desfila, marcada pelo ritmo e pela música: ao som estridente de clarins e de guizos, seus membros disparam a correr no meio da multidão. Muitos foliões e espectadores correm junto.



Imagem 58: Zárabe se apresenta no Furdunço – 28/02/2014 (arquivo pessoal)

Passados esses grupos em que o maior destaque é o desfile de chão, aproximam-se os veículos de som. Um deles tem nome de Tuk-Tuk sonoro, uma espécie de triciclo com uma cabine onde fica o motorista, e que segue acoplado a uma pequena carreta, enfeitada com uma grande sombrinha branca de bolas coloridas. Dentro da carreta, sob a sombrinha, uma mulher com uma máscara preta, com plumas, tocava sua guitarra baiana, sendo seguida de perto por percussionistas.

A chamada Vitrola Baiana, assim identificada nas laterais com discos de vinil decorativos, se assemelha a um trio elétrico em tamanho reduzido. Outro carro, chamado de Banho de Cuia, também lembra um trio elétrico muito pequeno, com uma armação metálica nas laterais assemelhando-se a uma gaiola; ele segue enfeitado com serpentinas prateadas. Em seguida, desfila o Coreto Elétrico, um dos carros mais bonitos da festa. Trata-se de um pequeno caminhão, com estrutura circular em foram de coreto, como aqueles de praça de interior, também muito enfeitado, com um grupo de cantores fantasiados entoando músicas “clássicas” do carnaval de Salvador.



Imagem 59: Coreto Elétrico se apresenta no Furdunço – 28/02/2014 (arquivo pessoal)

Um trio maior, mas também muito enfeitado, traz no alto os cantores Paulinho Boca de Cantor e Baby Consuelo, ambos dos Novos Baianos; ela, a primeira cantora de trio elétrico, usava vasta saia rodada de tule branco e flores na cabeça.

Atrás dos veículos, a cena que não se vê nos grandes blocos de trio: as pessoas dançam e agitam os braços bem perto dos carros, lembrando aquela famosa expressão “atrás do trio elétrico”, que já não faz tanto nexos nos blocos gigantescos que desfilam no circuito Barra/Ondina¹⁴².

Na segunda-feira seguinte, o Furdunço se rerepresentou na Barra, à noite. A distinção entre os dois circuitos foi basicamente na abertura, já que na Barra o desfile foi aberto pelo Camarote Andante de Carlinhos Brown. As outras atividades sofreram poucas alterações. O horário noturno deixou a atividade mais engajada na programação, sem aquela expectativa que foi vivenciada no dia de seu desfile no Campo Grande. Além disso, como toda atividade noturna, os ânimos geralmente estão mais exaltados, com os foliões embalados pelo tempo de bebedeira. Além disso, uma forte chuva acompanhou o Furdunço na Barra, o

¹⁴² Cabe ressaltar que há organização da sonoridade no Furdunço, por parte da produção do carnaval, objetivando que os eventos e entidades desfilem agrupados por sonoridades similares, para que o som de uns não prejudique os outros, especialmente aqueles de fanfarras e de pequenos blocos com instrumentos que seguem no chão.

que dá outra dinâmica aos foliões. Mas, mesmo com essa alegria já proporcionada pela bebida e pelo tempo envolto na festa, bem como certa dispersão com a chuva, a mesma sensação de interação entre o público e as atrações se fez presente.

Em 2015, o Furdunço foi anunciado para duas datas. A primeira, dia 08 de fevereiro, domingo que antecede o início do carnaval, na região da Barra. No dia 13, sexta de carnaval, o evento ocorreria no Campo Grande. A novidade consistia, portanto, na antecipação do início dos festejos.

No evento do sábado, o ponto de concentração do Furdunço se localizava no meio do caminho que o Circuito Dodô geralmente percorre, fazendo um percurso invertido, com trajeto até o Largo do Farol. O espírito de atividade aberta à participação de todos permaneceu, sem nenhuma corda ou abadá. No entanto, a programação já mostrava certa distinção dos dias de Furdunço do ano anterior. Para esse dia, estavam previstas na programação 25 atrações, das quais apenas 6 desfilariam no chão. Outras 7 usariam microtrios, e as outras 12 adotariam o modelo de trio tradicional. Permanece a ideia de diversidade, mas o trio, então minimizado na programação anterior, volta ao lugar de destaque que a festa lhe dá. Por ser quase uma semana antes de os festejos momescos terem início, a rua estava mais vazia, e os participantes eram perceptivelmente soteropolitanos; a diversidade de públicos, entretanto, de várias classes sociais, era visível.

As atrações de chão traziam de volta o projeto Quebales, um grupo de ciclistas fantasiados, e os grandes bonecos do Mamulengo e a Orquestra Jurema, de músicos no chão, também vestidos de camisas que permitiam a identificação da orquestra e calça branca.

Outra novidade na programação diz respeito à participação de alguns blocos afro, que não tinham participado da atividade no ano anterior. Entre eles o bloco Muzenza, com seu trio e um grupo de percussionistas no chão, usando roupas brancas, com barrados bordados nas cores do bloco – verde, amarelo, preto e vermelho – e pomposos chapéus vermelhos, estampados com a imagem do bloco. No mesmo modelo de apresentação, com o trio e parte da percussão no chão, seguiu o Bloco Malê Debalê, com suas vestes estampadas com as mesmas cores do Muzenza. Também o Ilê Aiyê desfilou, adotando o mesmo modelo, com seus percussionistas seguindo ao chão, com suas vestes típicas.



Imagem 60: Bloco Muzenza no desfile do Furdunço – 08/02/2015 (arquivo pessoal)

Como indicado na programação, muitos trios de pequeno porte, em formato alternativo, se apresentaram naquele dia. São geralmente pequenos veículos com carretinhas acopladas, mas que variam na forma, como o Peixinho Elétrico, e o modelo alternativo de trio é o usado pela Banda Eva, conhecido como Eva Nave, que possui o formato de uma nave espacial. Nesses veículos, os artistas não estão em posição tão alta como ficam no trio convencional, e se apresentam bem perto dos foliões que cercam o veículo.

Outro veículo introduzido foi o Pranchão Alavontê, que, apesar de ser de tamanho normal de trio, trazia os músicos na parte de baixo, logo acima da carroceria, bem perto do público. Nomes conhecidos da música baiana ali se apresentam, como Magary Lord, Ricardo Chaves, Mano Góes, em total interação com os foliões pipoca, que os seguiam de bem perto – fato relatado pelos *outdoors* na cidade que, ao apresentar esse projeto, traziam a frase “o trio desceu”, apropriada para descrever a cena.



Imagem 61: Pranchão Alavontê se apresenta no desfile do Furdução – 08/02/2015 (arquivo pessoal)

A descida do trajeto do Furdução até o Largo do Farol foi agregando cada vez mais foliões, no mesmo clima daquele percebido no ano anterior: sem cordas, com total interação entre os foliões e as atrações. Nos trios, a mesma profusão de gente de braços erguidos cantando e dançando atrás do trio. Na dispersão, logo após o Edifício Oceania, cada grupo fazia um pequeno encerramento, quando eram cercados por grupos de foliões que escolhiam livremente a atração para se concentrar.

Já na apresentação no Campo Grande em 2015, longe da expectativa da novidade, os foliões se espalhavam por toda a extensão da praça e iam se juntado perto de cada atração.

Nesse circuito permaneceu a mesma lógica daquela sexta anterior na Barra, com menos atrações de chão, e a presença de muitos veículos, entre trios alternativos e trios tradicionais. Com menor organização e disciplina, os blocos e as atrações se espalhavam, criando vácuos entre um e outro, dando impressão de esvaziamento. Mas, em torno de cada atração, um grupo de foliões se divertia, à sua maneira. Muitas atividades que estiveram presentes em 2014 e também na Barra nesse ano se repetiram.

Participando pela segunda vez no Furdunço, o grupo Paraoano Sai Milhó seguiu com seus palhaços vestidos de calças curtas, botas coloridas, coletes identificando o nome do grupo e, nas cabeças, capacetes que escondiam parte das perucas coloridas. Na apresentação, um momento de muita beleza: o grupo cantava em roda, de frente uns para os outros, e alternadamente se aproximavam uns dos outros. A música era muito afinada, com instrumentos e vozes coordenadas suavemente. Nesse momento, a impressão é de que a festa maior era para eles, entre eles mesmos, e o público era brindado com esse entrosamento.



Imagem 62: Paraoano sai Milhó desfila no Furdunço, Campo Grande – 13/02/2015 (arquivo pessoal)

Os trios, aqui também em maior número que o ano anterior, mantiveram o cuidado com belas e alegres decorações.

Assistindo aos desfiles, percebe-se um dos ambientes mais pacíficos dos festejos e das pessoas vivendo a festa, com possibilidade de escolha da atração e grande interação entre foliões, artistas e atrações. O cenário é outro, com todo o cuidado estético nos adereços e nas vestimentas; o entrosamento entre os participantes, a interação com os músicos que se dá em um tempo sem pressa, marcado pela diversidade carnavalesca. Não é possível deixar de considera-lo pela grande distinção dos demais eventos, deixando visível na rua as diversas possibilidades de espetáculo. O tempo de desfile e de apresentação é aquele do público que ali assiste, e interage, e não o ritmo apressado dos trios, muito menos a grande aglomeração de pessoas. É claro que não se está livre do ordenamento, mas ele é feito de forma extremamente tranquila.

O Arrastão da Quarta-feira de Cinzas

*A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei, ou de pirata, ou da jardineira
E tudo se acabar na quarta-feira¹⁴³.*

Na quarta-feira de cinzas, na maioria das cidades a população já se recolheu das festas de rua para iniciar o período de abstinência e de jejum religioso que marca o tempo da quaresma. Como nos lembra a canção que introduz este trecho, tudo se acaba na quarta-feira. Mas em Salvador ainda há festa. É dia do Arrastão. O evento, que é o encerramento oficial dos festejos, foi criado em 1990 por Carlinhos Brown¹⁴⁴. Trata-se de um desfile de trios elétricos, sem corda, que percorre o mesmo trajeto dos desfiles do Circuito Dodô. O desfile se caracteriza como "uma verdadeira festa de confraternização, que reúne integrantes de todos os blocos e todas as tribos" (Guerreiro, 2010, p. 261)¹⁴⁵. O objetivo desse último suspiro da festa, geralmente divulgado pelos artistas que participam e pela imprensa que cobre o evento, é promover "um show gratuito dedicado a quem trabalhou durante a folia e não teve oportunidade de curtir"¹⁴⁶.

Nos carnavais acompanhados no âmbito da pesquisa de campo desta tese, o desfile se configurou com a apresentação de Carlinhos Brown, que abre os desfiles no Farol da Barra, por volta das 10h da manhã de quarta-feira. O artista segue no seu imponente trio elétrico multicolorido, o mesmo com o qual faz o desfile do Camarote Andante. Outros trios

¹⁴³ Letra da música "A Felicidade", de Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

¹⁴⁴ Fonte: <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/02/especial_correio/carnaval_2015/241586-show-de-carlinhos-brown-encerra-carnaval-de-salvador.html>. Acesso em 23 jul. 2015.

¹⁴⁵ Na referência citada, as expressões também são grafada com aspas, indicando autoria do seu idealizador, Carlinhos Brown. No entanto, esta informação não está clara no texto citado, ficando aqui como presumida. Fonte: <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/02/especial_correio/carnaval_2015/241586-show-de-carlinhos-brown-encerra-carnaval-de-salvador.html>. Acesso em 23 jul. 2015.

¹⁴⁶ Idem.

seguem o desfile: a Timbalada, com seus músicos no trio, seguida pelos músicos do Projeto Pracatum, que fazem uma grande bateria no solo.

Logo atrás, a cantora Ivete Sangalo segue com seu trio, onde geralmente se apresentam diversos convidados, também artistas e cantores famosos, que dividem com ela o microfone. Em 2014, o cantor Marcio Vitor também juntou-se ao cortejo, levando seu trio e outra multidão.

A configuração dos desfiles do arrastão é, portanto, muito similar à dos blocos de trio, mencionados no circuitos Dodô e Osmar. Na narrativa de Goli Guerreiro há registro de alguns aspectos rituais da festa que hoje já não realizados. O principal deles é a evolução dos músicos da Timbalada no Morro do Cristo, situado no meio do percurso entre a Barra e o Bairro de Ondina:

Em frente à estátua do Cristo, na praia de Ondina, acontece o ritual de confraternização. O cacique desce do trio e orienta a subida dos timbaleiros até a estátua, e para lá se dirigem com os instrumentos suspensos pelas mãos acima das cabeças. Posicionados em forma de pirâmide, no morro da estátua do Cristo, os tambores soam sob a regência de Carlinhos Brown. O rito dura poucos minutos e rapidamente o mestre e seus discípulos voltam à pista e dão seguimento ao desfile (2010, p. 261).

Apesar de atualmente ser muito parecido com os desfiles de blocos de trio, e o ritual acima descrito não ser mais realizado, o ritmo dessa festa e o público presente dão um caráter totalmente distinto. Começo pelo público: na região da Barra, onde o Circuito Sérgio Bezerra e o Circuito Dodô fizeram a festa nos dias momescos, a multidão está pronta para continuar a folia. Se em muitos momentos da festa foi possível identificar públicos específicos em atividades específicas, o arrastão parece mesmo uma festa de todos: pessoas de todas as idades, turistas e muitos nativos se misturam em uma grande multidão que segue os trios.

Muitos ali permaneceram vindos dos últimos embalos carnavalescos, já que, como a terça é o último dia de desfiles e o último bloco chega à Ondina já ao amanhecer, várias pessoas aguardam o início do arrastão dormindo nos cantos e na praia da Barra para aproveitar o último evento, descansando na vacância de tempo entre uma coisa e outra. Em 2015, a prefeitura inovou com a tenda no Porto da Barra, onde ocorreram *shows* de *DJs* durante todos os dias de carnaval, e que na quarta-feira realizou uma festa *rave* que se

estendeu até quase a hora do início do arrastão. Assim, muitos ainda dançavam ao som da música eletrônica.

Apesar do cansaço, os foliões transitam em um ritmo apressado, fazendo em cerca de uma hora um trajeto que, nos dias de carnaval, pode chegar a 4 horas de duração. Carlinhos Brown, que puxa o cortejo do chão, também da mesma forma como no Camarote Andante, conduz a trilha sonora em sintonia com os trechos do percurso: na subida da ladeira, uma música mais leve; mas, na maior parte do trecho, na via plana ou na descida, pede aos foliões que sigam a letra da música: “preparar, apontar, vamos correr!”¹⁴⁷. E assim faz a multidão.



Imagem 63: Carlinhos Brown comanda o Arrastão do chão – 22/02/2012 (arquivo pessoal)

Os trios não fazem nenhuma parada em frente de nenhum camarote ou dos pontos onde a imprensa se posiciona para cobrir os desfiles. Na verdade, toda essa estrutura já está no início do processo de desmontagem. Não há mais público, apenas trabalhadores que ali serviram o público durante os dias gordos, preparando-se para deixar os postos de trabalho, ou

¹⁴⁷ Da música "Alegria Original", da Timbalada.

já empenhados na desmontagem das estruturas. E é para eles que se voltam as atenções de Carlinhos Brown, que reforça em todo o seu discurso ao logo do trajeto que o objetivo da festa é permitir, para aqueles que trabalharam, um momento de diversão.

A mensagem de Brown é recebida pelos trabalhadores: do alto dos camarotes, muitos assistem o desfile e reagem de forma alegre às mensagens, dançando e gesticulando alegremente na passagem do cortejo, das bancadas dos camarotes, onde não costumavam transitar nos dias de folia. Garçons, ajudantes de montagem e carregadores dos diversos equipamentos que fazem toda a estrutura da festa se posicionam nas sacadas e participam ativamente, ou simplesmente assistem tranquilamente o cortejo, o que não lhes fora possível nos dias do desfile oficial.



Imagem 64: Trabalhadores assistem ao Arrastão do camarote – 05/03/2014 (arquivo pessoal)

Apesar dessa evocação da festa como um momento para as pessoas que trabalharam durante o período, o Arrastão mobiliza milhares de pessoas. Em cada trio, uma multidão segue o veículo animadamente, nos mesmos passos apressados que o trio. Não há distinção de público entre uma ou outra atração, todos com uma enorme multidão de seguidores.

Vale destacar a participação de Carlinhos Brown também nesse desfile. A grande interlocução do artista com o público se repete. Ao chegar no Porto da Barra, o cantor já se coloca à frente do trio e faz seus discursos com temas relacionados ao carnaval, envolvendo a organização da festa, a participação da comunidade, bem como sua trajetória com a

celebração e sua preocupação com sua comunidade. Outro elemento de seu discurso nesse dia é a forma como trata o evento, como sua iniciativa pessoal, e como é marcado pela ausência de atos de violência, de brigas, ou da necessidade de ação mais efetiva da polícia militar ou das forças de segurança.

No ano de 2015, Brown deixou uma mensagem aos seguidores do desfile, acenando com a possibilidade de não participar do Arrastão no próximo ano, ou de apresentar outro formato:

Hoje, aqui, no arrastão, eu também me despeço desse formato de Carnaval. Esse formato chegou num momento assim, que cada um já deu o que podia dar. No meu caso eu já dei o que podia dar. Então, eu peço licença a vocês para tentar uma reconstrução pessoal, dentro da linguagem carnaval e cultura¹⁴⁸.

No trecho final dos desfiles, um encontro de trios é esperado. Na esquina da Avenida Oceânica com Avenida Adhemar de Barros, onde ficam as Gordinhas, os trios se posicionam em locais distintos, geralmente com visão um do outro, e os artistas fazem algumas canções em conjunto. Nesse momento, o mar de gente se une em um só, fazendo o encerramento da festa.



Imagem 65: Foliões seguem o Arrastão da quarta-feira de cinzas – 18/02/2015 (arquivo pessoal)

¹⁴⁸ Transcrição de gravação realizada pela autora na quarta-feira de cinzas do carnaval de 2015.

Encerrados os desfiles, os agradecimentos, os cumprimentos, os trios seguem, já em silêncio, pela Avenida Adhemar de Barros, e rapidamente saem da vista dos foliões. O mar de gente começa então a se deslocar, em uma caminhada que dá uma forte sensação de que a vida vai voltando ao normal. Como que virando sobre seus calcanhares, muitos iniciam a subida de volta à região da Barra; outros tantos vão sumindo nas vias que levam à Avenida Oceânica. Como é muita gente, nos anos em que assisti tive a impressão de que todos caminhavam juntos rumo à vida cotidiana, que, durante os dias de Momo, ficava escondida em algum canto depois da Barra.

No caminho de volta, outros elementos indicam que é hora de a cidade retomar sua normalidade: vários caminhões com tanques de limpeza já atuam no local, assim como um rápido exército de garis, que enche as vias com espuma de sabão, cujo odor se mistura ao cheiro quente e ácido da amônia e de gente. Os fiscais de trânsito se organizam e parte do trânsito começa a fluir naquele trecho que, durante os setes dias que antecederam a quarta, era palco dos suntuosos desfiles.



Imagem 66: Trabalhadores da limpeza, após o Arrastão – 22/02/2012 (arquivo pessoal)

Nos primeiros metros do cenário de desfazimento da festa, em 2012, algo causou espanto – o enorme contingente dos homens da força de segurança que acompanhava o Arrastão (o que sempre me pareceu despropositado, já que esta festa sempre transcorreu com muita tranquilidade) se junta no final dos desfiles, e se posiciona no sentido do Farol da Barra.

Começa, então, uma leve corrida, enquanto entoam gritos de guerra e hinos próprios daquela corporação. Enquanto fazem esta marcha, são fortemente aplaudidos pela população, que passa pela tropa enquanto retoma seus afazeres.

No primeiro ano, achei que a atividade tinha alguma relação com a greve da Polícia Militar, encerrada poucos dias antes do início da folia de Momo, que deixou foliões e participantes da festa apreensivos com o risco de que a festa não acontecesse, ou que ocorresse em clima de guerra e de insegurança. Possivelmente, dos anos que acompanhei, aquele foi o ano de aplausos e de saudação popular mais efusiva. No entanto, trata-se de mais uma tradição dentro da festa, que me foi mais nitidamente apresentada no carnaval de 2015.

Os batalhões se concentram à medida que se aproximam do camarote oficial da Polícia Militar do Estado da Bahia, chegando ali a passos de corrida. Em um dos anos, inclusive, fizeram flexões ao alcançar o camarote, em uma demonstração de disciplina frente às autoridades e demais convidados que ali se posicionam para recebê-los.



Imagem 67: Homens da polícia militar chegam ao camarote oficial após o Arrastão – 22/02/2012 (arquivo pessoal)

Em 2015, na chegada dos homens ao camarote, uma voz feminina, no papel de locutora, esclarece a tradição:

Tradicionalmente a Polícia Militar, o Batalhão da Polícia de Choque realiza o corridão após o acompanhamento dos trios, especificamente o arrastão comandado pela cantora Ivete Sangalo. Após o corridão é

servida aos policiais que se dedicaram à segurança da maior festa popular do mundo, a tradicional feijoada¹⁴⁹.

Na sequência, a locutora convida o Comandante do Policiamento Especializado da Polícia Militar da Bahia para apresentar a tropa ao Comandante Geral da Polícia Militar do Estado, que por sua vez o fará ao Governador do Estado, Comandante em Chefe das forças militares estaduais. Respondendo às ordens do comando, a tropa reunida repete sua missão e seu lema, sempre sobre fortes aplausos e gritos de aprovação dos populares, em sua última concentração dentro dos festejos, com frases como *é a melhor polícia do Brasil*.

Seguiu-se, então, o discurso do governador, que deixou uma mensagem de reconhecimento à ação das forças de segurança na realização da festa:

Eu me sinto orgulhoso junto com vocês. E quero aqui dar a palavra de agradecimento do Governador da Bahia, em nome da população deste Estado, em nome do povo de Salvador, e os aplausos aqui da população reconhecem a dedicação de vocês, o empenho de vocês e muitas vezes, como eu disse antes, não tem o reconhecimento de parte dos veículos de comunicação. Mas eu quero aqui dar o meu aplauso, e os meus parabéns¹⁵⁰.

Nos anos de campo, me chamou a atenção o fato de que por dois anos essa homenagem do estado e da população à polícia militar ocorreu de forma mais intensa que nos demais. Em 2012, pelo retorno da greve em tempo hábil de se realizar o carnaval, sem comprometimento da segurança. Em 2015, um evento mais dramático colocou a população contra a Polícia Militar, a poucos dias do início da festa. No bairro do Cabula, um bairro de periferia e com histórico de violência, 12 jovens foram mortos em uma ação militar. As primeiras notícias do ocorrido davam conta de que se tratava de contraventores que planejavam assaltar um banco e tinham reagido à abordagem da Polícia Militar. No entanto, tomou ares de polêmica quando a mídia divulgou que apenas 2 entre as 12 vítimas tinham passagem pela polícia, deixando dúvidas sobre sua possível culpa, que foi apresentada como a razão do episódio.

A manifestação popular e as mensagens de orgulho e de agradecimento do comando das forças armadas deixam patente que a Polícia Militar se redime com a população

¹⁴⁹ Transcrição de gravação realizada pela autora na quarta-feira de cinzas do carnaval de 2015. A fala é da locutora oficial do evento da Polícia Militar naquele ano.

¹⁵⁰ Trecho do discurso do Governador Rui Costa. Gravação da autora na quarta-feira de cinzas do Carnaval de 2015.

e visitantes da cidade do carnaval, ao permitir condições de segurança na maior festa popular do mundo. Possivelmente, no dia seguinte aos festejos, essa é a lembrança mais forte, a da festa vivida, pois, como nos ensina Callois, "o indivíduo vive na recordação de uma festa e na expectativa de uma outra, pois a festa figura para ele, para sua memória e para seu desejo, o tempo das emoções intensas e da metamorfose do seu ser" (1998, p. 97).

Até aqui, percorri o longo e diverso caminho da festa de Salvador, apresentando sua pluralidade de eventos, sua diversidade de espetáculo, com as estéticas distintas entre si. No próximo capítulo, apresento como os atores sociais se organizam para fazer este mosaico festivo, introduzindo a dinâmica da festa.

PARTE III
ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO SÓ NÃO VAI..

Atrás do trio elétrico/ Só não vai quem já morreu
Quem já botou pra rachar/ Aprendeu, que é do outro lado
Do lado de lá do lado/ Que é lá do lado de lá
O sol é seu/ O som é meu/ Quero morrer/ Quero morrer já
O som é seu/ O sol é meu/ Quero viver/ Quero viver lá
Nem quero saber se o diabo nasceu, foi na bahi.../ Foi na bahia
O trio elétrico/ O sol rompeu/ No meio-dia/No meio-dia¹⁵¹

¹⁵¹ "Atrás do Trio Elétrico", de Caetano Veloso.

A música que introduz esta Parte III, composta por Caetano Veloso em 1969, retrata um reconhecimento do modelo de festa que se consolida a partir dos anos 1950: a inovação trazida pelo trio elétrico.

A partir de Fred de Góes (1982), resgato como a invenção de Dodô e Osmar reorganizou a forma de brincar o Carnaval:

O Carnaval da Bahia toma outro rumo, com o surgimento da fobica na Rua Chile. Passa a ser identificado como a grande festa de participação popular. Inicia-se, então, um carnaval moderno, o que Moraes Moreira chamou de “o mais novo carnaval do Brasil”. Aqui, em contraposição com a divisão nítida em relação ao carnaval anterior aos anos 50, o espaço do carnaval aparece como um espaço comum, sem divisões que possam ser apontadas facilmente, por serem de difícil percepção. Essa premissa é válida somente no que diz respeito ao trio elétrico, um catalizador de diferenças sociais. No entanto, seria no mínimo ingênuo generalizar esta constatação. Dentro do espaço do carnaval os grupos sociais distinguem-se, seja na forma de blocos com fantasias iguais, cercados por corda, seja por critérios culturais, como por exemplo os blocos afros e afoxés, onde predominam elementos de cor negra. Pode-se ainda perceber as distinções nos locais onde se dão as grandes concentrações de público. Todos sabem onde poderão encontrar com facilidade as pessoas com as quais convivem cotidianamente: na Praça Castro Alves, na Praça da Sé, no Campo Grande, no Relógio de São Pedro, etc. em cada setor desses se concentram diferentes extratos da população no que se refere ao poder aquisitivo e nível sociocultural. No entanto, “atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu”, como disse Caetano Veloso, no frevo que tornou nacionalmente conhecida essa nova forma de brincar o carnaval. Ou ainda, como diz uma composição de Dodô e Osmar chamada Frevo do Trio, atrás do trio elétrico “pula gente bem, pula pau de arara, pula até criança, e velho babaquara” (1982, p. 21-22, grifos da autora).

Menciono a longa citação para trazer à tona duas questões. A primeira em convergência com este trabalho, ao indicar o modelo de trio enquanto agregador da forma de participar dos festejos, mesmo que não indique uma unificação das distinções de classes sociais, étnicas ou econômicas. Por outro lado, é necessário atualizar as afirmações de Góes, já que seu texto é anterior ao desenvolvimento da festa, seguindo aquilo que já havia sido indicado desde o princípio desta pesquisa, quanto às principais referências bibliográficas sobre o tema. Se ainda havia uma delimitação territorial que complementava a distinção

social, em função da existência de lugares específicos para classes e grupos sociais distintos, atualmente há uma definição oficial de espaços para que a festa se realize, já que ela tem seus circuitos oficiais. Assim, aquela dinâmica social, que era também geográfica, é transferida para dentro dos limites oficiais da festa, temporais e territoriais, que foram descritos com detalhes na Parte II.

Com estes limites definidos, apresento um conceito que é fundamental para pensar a dinâmica social que se desenvolve em torno da festa, considerando suas características atuais. Trata-se da noção de tempo-espaço: a expressão traz uma junção de informações afetas à forma como a festa se organiza. Inicialmente, a noção de tempo enquanto epifania, que se concentra naqueles determinados dias que se configuram como paroxismo na vida cotidiana, que é o tempo festivo: portanto, tempo em que a dinâmica se desenvolve¹⁵². Mas não se trata apenas de duração; a festa não se concentra em um ponto da cidade, pois há vários circuitos, o que justifica o uso da noção de espaço. Nos circuitos, há horários diferenciados em que as atividades se desenvolvem e, atualmente, com a dinâmica fortemente relacionada aos atributos do mercado econômico, a distribuição temporal-espacial impacta a visibilidade de desfiles e de aparições de entidades, bem como o seu público, influenciando seu espetáculo. Quero dizer que em cada tempo-espaço em que a festa ocorre, atributos distintos estão em discussão.

Usando a definição de festa de Roberto Motta: “entendemos festa como a exuberante manifestação coletiva de alegria, gozo ou júbilo, que decorre da posse, ou esperança da posse, de um objeto material ou simbólico” (2012, p. 14). Trago essa passagem para dizer que pode haver expectativas do que se pode alcançar com a realização do evento. Ao observar os desfiles de Momo e, principalmente, os discursos sobre eles, são perceptíveis dois tipos distintos de atributos: um é de alcance mais imediato, e se vincula ao espírito de mercado da festa – alguns tempos-espaços são mais atrativos para a mídia, que traz patrocínios, que indica melhor inserção no mercado. Outros momentos trazem forte apelo simbólico – por ali participarem, os atores sociais fortalecem ou resgatam um aspecto cultural da festa, por serem tempos-espaços relacionados com a tradição. Como se verá adiante, os discursos dos atores geralmente os colocam posicionados frente a uma distinção entre a festa de mercado e a festa cultural, como se houvesse um lado a ser escolhido e, ao optar por este, o faria em detrimento do outro.

¹⁵² Resguardando a consideração de que a festa proporciona debates e discussões sobre seu conteúdo durante todo o ano na cidade, mas que culminam naqueles dias de fevereiro e de março.

Na prática, atribui-se pesos distintos a esses tempos-espços: estar em determinado circuito, em determinado horário, traz implicações diferenciadas para a inserção na festa. Assim, a noção de tempo-espço constitui-se como um atributo de referência para os participantes. Mesmo que não haja sempre uma disputa explícita (ou necessária) por esse tempo-espço, muito da dinâmica se desenvolve em relação a ele: as entidades e os atores sociais na folia se movimentam como pêndulos em relação a esse atributo, com movimentos de desejo e aproximação, ou de rejeição, àquele tempo-espço, seja ele econômico ou cultural.

Exemplificando: foram descritos os motivos pelos quais o Circuito Dodô (Barra/Ondina) é alvo de interesse, por razões relacionadas à dinâmica do mercado, especialmente em determinados horários que contam com ampla cobertura de mídia e, por isso, chama a atenção de grande número de patrocinadores, visível nos *blimps* de propaganda, na distribuição de brindes, na multidão com abadáas que trazem nas suas costas inúmeras logomarcas de empresas. Por outro lado, o Circuito Osmar se apresenta como marco hi[e]stórico de festejos, sendo assim reconhecido pela organização oficial e pelos diversos discursos e informações sobre a festa que ali se realiza, tratada como “espço da tradição”, por ser o local onde a festa sempre se desenvolveu na cidade, e que experimentou todos os modelos aqui apresentados.

Por isso, os eventos realizados ali acabam por atribuir a seu participante um compromisso cultural ou com a tradição dos festejos. Esses atributos hi[e]stóricos e culturais levam várias entidades e artistas a optarem por, em algum momento, moverem-se entre os circuitos; ao se apresentarem no Circuito Osmar, eles carregam a expectativa de que essa opção demonstre um comprometimento com a tradição da festa.

Some-se a isso o fato de que os vários movimentos de revitalização ou de popularização do trajeto carnavalesco da região do Campo Grande acabam por colocá-lo, em muitos momentos, em um tempo-espço privilegiado. As passagens dos blocos Camaleão e Os Internacionais no Circuito Osmar/Avenida, por exemplo, são sempre muito prestigiadas, por congregarem o simbólico de serem blocos tradicionais, desfilando em um circuito tradicional, mesmo que atualmente se caracterizem como blocos de caráter predominantemente comercial, conforme já demonstrado.

Em nome dessa tradição, todo retorno a esse circuito é sempre demarcado por grandes discursos de reconhecimento da sua importância, reverenciando aquele tempo-espaço. Exemplifico aqui com o retorno da cantora Daniela Mercury, ocorrido em 2015¹⁵³:

Estou muito emocionada em voltar. Fiz todo o caminho para cá emocionada. Fui a primeira a descer para a Barra [Circuito Dodô] porque aqui, na época, não tinha espaço. Se eu quisesse sair seria em horários muito ruins, porque pegava a avenida toda engarrafada com trios. Na época, em 1991, aproveitei o meu sucesso com a música O Canto da Cidade para poder descer para lá, [recorda]. Mas a avenida nunca saiu do meu coração. Hoje estou aqui para reverenciar esse caboclo do Campo Grande¹⁵⁴.

Da mesma forma, alguns tempos-espaços se consolidam como alternativos ou com especificidades culturais e de espetáculos, carregando forte apelo simbólico, como distinto do modelo preponderante, dos grandes blocos de trio. É o caso do Circuito Sérgio Bezerra, na quarta-feira que antecede o carnaval, demarcando uma festa fora da festa, em distinção à festa econômica do dia seguinte. Assim também ocorre com a quinta-feira no Campo Grande, que se consolidou como o dia do samba.

A percepção da dinâmica deve, portanto, ser considerada à luz destes tempos-espaços e dos conteúdos que lhes são atribuídos pelos diversos atores envolvidos na festa, que variam dentro de um diapasão que polariza os termos inclusão *versus* exclusão, cultura *versus* economia.

A segunda questão importante para o aprofundamento da dinâmica, também mencionada por Fred de Góes (1982), diz respeito ao conjunto de atores sociais que se movimentam na órbita do evento. Com a reorganização da dinâmica do brincar o carnaval “atrás do trio elétrico”; as intervenções dos poderes públicos no ordenamento da festa; e com os impactos da atividade econômica que se consolida em torno do carnaval, os vários grupos e atores sociais que participam (ou reivindicam participar) da folia reestabelecem constantemente suas relações sociais. Sobre esse conjunto de atores e a forma como se

¹⁵³ A cantora deixou de desfilhar naquele circuito por cerca de 20 anos, período em que foi puxadora de blocos que desfilavam exclusivamente no Circuito Dodô.

¹⁵⁴ Declaração da cantora em matéria do canal G1, disponível em: <<http://g1.globo.com/bahia/carnaval/2015/noticia/2015/02/daniela-volta-ao-campo-grande-apos-20-anos-nunca-saiu-do-meu-coracao.html>>. Acesso em 20 Fev. 2015.

relacionam, faz-se necessário apontar algumas questões de cunho teórico e analítico, antes de propriamente apresentá-los.

Parto das produções acadêmicas que já se debruçaram sobre o fenômeno festivo soteropolitano. Apesar de haver um número considerável de trabalhos sobre o tema, são mais expressivos aqueles de caráter pontual, que avaliam fragmentos da festa, conforme já explicitarei anteriormente: o aspecto do turismo, do mercado, dos blocos afro, da organização das entidades, ou aqueles que, ainda que tratando a festa de maneira mais global, fazem uso exclusivamente da escrita antropológica, fazendo a descrição do fenômeno, tratando-a apenas como festa-fato (Perez, 2012). Para os fins desta tese, destaco três autores que consideram uma variedade maior de aspectos inter cruzados na festa: Paulo Miguez Oliveira, Milton Moura e Clímaco Dias, com quem passo a dialogar sobre a dinâmica do evento.

Começo por Milton Moura, que destaca a forma como “a cidade de Salvador se diz a si própria e ao mundo no seu Carnaval” (2002, p.1). Apresentando a evolução histórica desde os festejos do século XVIII até o evento de mercado, o autor identifica como as classes sociais e econômicas se organizam e apresentam, cada uma à sua maneira, sua forma de festejar, utilizando blocos, estéticas, tipos de festejos e distribuição geográfica diferenciados, que lhes são específicos. Convergindo com Fred de Góes (1982), Moura identifica um momento em que as classes sociais se aproximam de uma unificação, a partir da consolidação do modelo de carnaval de trios e dos circuitos do Campo Grande e da Barra/ Ondina, que passam a ser marcados pela estética dos blocos afro, em distinção aos blocos de trio – estes predominantemente pertencentes à elite branca. Destacando a forma como os blocos afro consolidaram uma estética de autoafirmação dos jovens negros de Salvador, Milton Moura afirma:

[O] crescimento da autoestima dos jovens e adolescentes negros e mestiços intensificou a dinâmica de aproximação e fricção entre os mais claros e mais escuros numa cidade em que quase ninguém corresponde aos polos fenótipos idealmente puros (2002, p. 8).

Ainda que o autor reconheça na evolução da festa a tendência de unificação dos modelos estéticos – o que facilita a convivência social –, o destaque que faço é a análise de um evento que se configura em torno de uma visão dual da festa: brancos *versus* negros, ou ricos *versus* pobres.

Em outro texto, Milton Moura (1996) reafirma essa dicotomia como a base fundamental da evolução do carnaval ao longo dos anos, avaliando a conformação que o

evento assume nos anos 1980 e 1990, quando blocos de trio e blocos afro assumem o protagonismo (e como essa junção atrai o interesse da mídia, levando à conformação de um grande evento de mercado). Nesse cenário, para o autor, os blocos de trio são hi[st]oricamente assumidos como a forma de brincar das elites brancas, enquanto os blocos afro se apresentam como expressão dos negros, das classes economicamente desfavorecidas.

A evolução da festa, com sua profissionalização, com o interesse da mídia e com a maior intervenção do poder público para regulá-la (e transformá-la na peça chave de um desenvolvimento da cidade voltado para o turismo, conforme já foi apontado), deixa a polaridade mais simbólica do que factual, já que os modelos acabam se mesclando. Isso ocorre pelo fato de os repertórios se fundirem; o modelo empresarial foi assumido por todas as entidades, os foliões e os filiados dos blocos transitam de forma mais livre entre os dois modelos. Para o autor, o carnaval moderno, seja pela sua modelagem de evento econômico, seja pela estética que se faz em articulação com os dois lados da dicotomia racial (e também econômica), deixa as fronteiras de classe mais permeáveis e reconfigura essa polaridade, permitindo pontos de menor tensão, mas que nunca deixam de indicar que há sempre uma oposição dicotômica principal, que lhe é fundante.

Já Clímaco Dias apresenta sua visão extremamente pessimista sobre a festa, ao analisar a forma como esta se “configura como palco de intensos conflitos que resultavam em exclusões e segregações, principalmente da população pobre e negra” (2002, p. 9). O autor toma como foco de análise a estratégia amplamente promovida pelo poder público (especialmente o municipal) de impulsionar o desenvolvimento do turismo, em que o carnaval tem papel fundamental. Para o autor, o processo de desenvolvimento favorece aqueles que “melhor” se adaptam a uma estratégia de mercado, deixando as entidades de matriz africanas mais frágeis, sem condições de competitividade. A situação assim se define, segundo o autor:

[A] paradoxal situação dos pequenos blocos afro e afoxés, que têm uma situação de conflito latente com o poder público, mas, ao mesmo tempo, por depender de minguados incentivos do estado, não podem publicitar este conflito” (2002, p. 19).

Ao deixar como ponto principal de sua argumentação a impossibilidade de os blocos de matrizes africanas se acomodarem nesse modelo comercial em desenvolvimento, Dias constrói sua análise baseada na mesma dicotomia indicada por Moura, entre negros *versus* brancos.

Paulo Miguez Oliveira (1996), por sua vez, se debruça sobre uma preocupação de cunho mais hi[e]stórica, focando na forma como os modelos organizativos das entidades evoluem, na proporção em que o evento toma corpo e importância. Assim, ele resgata o processo evolutivo do carnaval de Salvador não pela via da sonoridade, como propõe Moura, tampouco pela via da exclusão, como trata Dias, mas pela via da organização das entidades e da profissionalização da festa, também no momento de sua evolução pela expansão de mercado.

Ainda que o autor indique o surgimento e a consolidação de diversas entidades e de arranjos empresariais, apontando para uma diversidade de atores conectados a esse crescimento da festa, envolvidos especialmente na sua organização, ele o faz pela via da aproximação entre negros e brancos, avaliando em que medida cada lado dessa dicotomia consegue avançar na estrutura organizacional para enfrentamento do mercado. Mesmo que sinalize a compreensão de uma rede de atores, ao identificar a forma como o “negócio carnaval” organiza as entidades e as forças sociais, ele o faz com base no binômio indicado, posicionando os atores dentro dessa estrutura negro *versus* branco.

Há que se considerar o momento em que esses trabalhos foram escritos, que é aquele crucial no desenvolvimento desse modelo de carnaval: os anos 1990. No entanto, a razão para trazer essa rápida revisão bibliográfica, antecedendo a apresentação da dinâmica propriamente dita, é propor, no âmbito desta tese, uma superação do foco até então dado aos festejos aqui descritos. Há que se considerar a importância dessa dicotomia, até porque o modelo de carnaval que hoje se apresenta vem da junção dessas duas matrizes culturais. Inclusive, o resgate hi[e]stórico apresentado anteriormente sinalizou como o carnaval das duas classes foi caminhando entre divergências e aproximações, sendo seu momento atual resultado de pontos de convergência dos dois modelos.

A pesquisa realizada, bem como minha leitura da festa, traz alguns pontos complementares, mas também divergentes das opiniões desses autores, ao mesmo tempo que propõe uma atualização dessas narrativas sobre o evento: conforme apresentado na introdução, a produção acadêmica sobre a festa, situada entre os anos de 1980 e 2000, tem como foco principal uma festa em processo de mudança (no auge do crescimento e da transformação em um carnaval de mercado), e, para analisá-la, serviu-se da dicotomia hi[e]storicamente marcante. A partir dessa perspectiva, pode-se dizer que esses analistas, mais do que descrevê-la, traçaram suas conjecturas de como esse arranjo se consolidaria, e, principalmente, assumiram o risco que ali enxergavam de uma “pasteurização” da festa, ou de

consolidação de um modelo que seria pautado, especialmente, pela suplantação de “um lado pelo outro”, uma vez que focaram exclusivamente na leitura dicotômica da festa.

Suas expectativas seriam sobre quem “venceria a batalha”, ou se haveria uma unificação entre as duas formas festivas. Em uma visão mais pessimista, seria um campo de manifestação hegemônico das elites, que estariam “mais aptas” a este modelo. É como se indicassem, em uma visão futura, o predomínio de uma classe econômica sobre a outra, e a festa deixaria de ser um evento plural, pois não perceberam, no bojo de seu desenvolvimento, outros atores sociais buscando ali também formas de manifestação. É esse conjunto de atores, para além dessa dicotomia, que aqui abordarei.

Compartilho de uma crítica apresentada por Marcelo Dantas (1999), contemporânea às leituras que aqui apresento. O autor destaca os riscos inerentes a esta cisão ou oposição entre dois modelos que não seriam convergentes: o primeiro seria a existência de um viés ideológico, ao entender que só um dos segmentos teria uma base cultural entendida como legítima, em uma oposição que confrontaria produção capitalista *versus* produção cultural. Esse viés, inclusive, desconsidera que os blocos de trio (então considerados a manifestação carnavalesca típica das elites) tinham a mesma configuração inicial de grupos de pertencimento com vínculos anteriores, sendo, portanto, expressão cultural destes. Outro risco, também de viés ideológico, é de que esse argumento passe por um preconceito inerente, velado, de que apenas os blocos de trio (vinculados à elite) teriam condições de sobrevivência, considerando que os blocos afro não teriam competência e base cultural para sobreviver ou repensar sua estratégia de reinserção na festa a partir das mudanças que ali experimentavam.

A construção do meu argumento teórico e de minha crítica a essas leituras vai além dos riscos indicados por Dantas. Minha visão, baseada nos anos de observação e de leituras (interessadas) sobre a festa, é de atualização do evento, com o desenvolvimento e o engajamento de diversos atores sociais, que se adaptam cotidianamente ao seu desenho atual, enquanto se relacionam no seu desenvolvimento. Para esclarecer meus argumentos, proponho um conjunto de premissas que nortearão a apresentação dos atores sociais e da dinâmica social.

A primeira premissa parte da constatação de que a dicotomia apresentada pelos autores é preponderante, mas não indica a totalidade de agentes envolvidos na festa. É inegável que a festa de Salvador se desenvolveu sempre marcada pelos carnavais de negros e de brancos, que contrapunham classes econômicas que estão na base do modelo atual. Se não há dúvida de que os conteúdos de oposição de classes étnicas e econômicas, que estão na

base dos binômios tão referidos naquela bibliografia (negros *versus* brancos, elite *versus* proletariado, ricos *versus* pobre), são inerentes à hi[e]stória da festa soteropolitana, e essa disputa lhe impingiu conteúdo, avaliar a dinâmica exclusivamente sobre este prisma propõe alguns problemas. O primeiro é não considerar a festa como um campo de conteúdo próprio, recorrendo a outros campos da vida social para justificar a relação entre os atores. Recorro aos apontamentos de Léa Perez que, ao identificar a lacuna conceitual e de conteúdo próprio para a festa, pondera sobre os riscos de tratá-la como epifenômeno de outro campo da vida social, reforçando

uma profunda lacuna no que tange a refletir a festa em seus próprios termos, o que implicaria indagar [...] não sobre a que mundo ou que ordem de coisas/ eventos ela se refere, mas sobre o que é o mundo festivo, qual a ordem festiva, se é de ordem que se trata (2012, p. 24).

Quero dizer que, mais que uma oposição de classes sociais, cujas relações se dão em outros campos de vivência social, a festa é um campo de relações sociais com conteúdo próprio. Retornando à Simmel (1983), há vários conteúdos ou impulsos para os homens se colocarem em relação um com o outro, sendo necessário separar o conteúdo da forma de sua interação. Meu argumento é que a bibliografia sobre a festa desloca o conteúdo para o campo das relações econômicas, de classe, relações étnicas, de trabalho, etc. Proponho aqui recolocar o conteúdo da sociação no seu devido lugar: a festa – uma vez que, como Perez (2011) indica, toda festa implica em vínculo social, e que, portanto, tem seu conteúdo próprio.

A festa cria uma pluralidade de posições e de conteúdos, enquanto forma de vivência e de manifestação de atores sociais que experimentam suas relações (além de manifestar a si mesmo) no campo festivo, gerando, expondo e traduzindo visões de si e de seu grupo. A festa é, portanto, o espaço de criação de vínculos, que se constroem enquanto os atores interagem no seu próprio campo, refazendo e reconstruindo suas visões sobre a festa, sempre na relação com o outro.

Ainda sobre essa questão, retomo o argumento apresentado por Tavares e Bassi (2015) de que há uma tendência de se usar a festa como expressão de conteúdos de outros campos da vida social, sendo a festa tratada como “epifenômeno de algo que lhe é exterior e do qual seria sua expressão” (2015, p. 257)¹⁵⁵. Assim, seria um caminho para chegar a outro conteúdo, afeto a outro campo das relações sociais, como neste caso que analiso, o campo das

¹⁵⁵ Nessa parte do texto, as autoras se referem, principalmente, às questões indicadas por Perez (2012).

relações econômicas e de classe. O conteúdo das manifestações dos agentes sociais pode advir de outros campos do social, como a própria questão de classes, mas como instrumento de discurso e não como conteúdo, discursos estes trazidos para o campo da vivência na festa para estabelecer o lugar que esses atores sociais buscam ocupar no campo festivo.

Não se trata, portanto, de remeter os discursos, o conteúdo dos espetáculos, as estéticas e as manifestações sociais ao campo econômico ou ao campo das relações raciais ou de classe, mas tratá-los pelo seu conteúdo em si: a festa se dá em uma teia de dinâmicas que tem por objetivo a própria festa.

Outra premissa que adoto é de que há uma acomodação da festa com relação ao modelo atual (lembrando que, na introdução, o uso do termo acomodação se define como seu paradoxo, enquanto adaptação e busca do conforto). O trio é hoje referência enquanto ferramenta, ou meio de fazer a festa, ou como um conteúdo do espetáculo que é comum a muitos (mas não a todos) atores sociais, o que se explica pela necessidade de que os participantes alcancem visibilidade e participem da festa em condições de igualdade, já que o modelo de grande festa, de impacto de mercado, é o que predomina. Trata-se de uma homogeneização do trio como recurso para se alcançar as multidões, mas essa acomodação em torno do “modelo” não quer dizer homogeneização dos interesses ou dos atores sociais ali envolvidos, e nem mesmo de estética. O grande número de atrações e a diversidade de manifestações culturais, fartamente detalhada no capítulo anterior, são indicativos de que a festa é vivida como espaço de socialização para diversos grupos.

Assim, argumento que a festa que se vê na atualidade é a junção de uma série de inovações promovidas por grupos ou por pessoas que a levaram à expansão do mercado. Não se trata de domínio de uma coisa sobre a outra, mas de um incremento de estilos musicais e também de estéticas, que em diversos momentos se relacionam e até mesmo se sobrepõem. A oposição entre dois modelos básicos (afro e trio) também já foi superada pela diversidade. Assim, os esforços das entidades e dos atores envolvidos referem-se a garantir a participação da festa nesse modelo atual, buscando sua acomodação no modelo existente, e sempre se readaptando quando outras inovações surgem (ou mesmo provocando-as). Mas, estando o modelo consolidado, mesmo que alvo de constantes avaliações envoltas em termos como “crise do carnaval”, “modelo superado”, etc., é aquele dos quais os atores querem participar.

Mesmo que tratando de tempos distintos, coloco aqui a necessidade de afirmar a atualização da festa frente ao conteúdo das referências bibliográficas acima mencionadas; ao observarem seu movimento de readequação pós anos 1990, elas traçavam um cenário avassalador para a festa que se remodelava, ao toque do mercado e do seu desenvolvimento

econômico. Ressalto, entretanto, argumentos teóricos que alertam para os riscos de menosprezar, ou de não reconhecer, as dinâmicas sociais que se dão no âmbito da festa que “deixou de ser tradicional”, como num misto de saudosismo e crença no esvaziamento de seu conteúdo atual¹⁵⁶.

Quanto a essa questão, recorro a Léa Perez e sua constatação de que estudos festivos consideram a adaptação das festas como um atributo negativo, como se a tradição, aquela de um tempo passado, sempre estivesse em um patamar valorativo superior àquele da festa que se moderniza, adequando-se à sua realidade, provando-se filha de seu tempo:

Confrontamo-nos com esse tipo de argumento todo ano, durante o carnaval, no natal, na páscoa, etc., quando inevitavelmente aparece a pergunta, que é também uma constatação e um lamento: as festas de hoje não são mais as mesmas, as tradicionais e boas celebrações do passado, pois foram tomadas pela lógica do mercado, que as desvirtuou [...]. Tudo se passa como se a tradição, logo à festa, só fosse dado o caminho da adaptação, da resistência ou da morte. Adaptar-se como uma espécie de aceitação da subalternidade e da inferioridade. As mudanças, via de regra, são vistas como ameaças à continuidade da tradição (2012, p. 31).

Da mesma forma, Rita Amaral aponta a precariedade de material produzido sobre festas, já que, em sua grande maioria,

exaltam “velhas e perdidas tradições, que já não voltam mais”, descrevendo as festas e danças em tom saudosista e lamentoso que, se servem para verificar uma real transformação da festa, que se atualiza sem os mesmos receios de seus analistas, jamais se referem ao contexto em que tais transformações ocorreram, aos sujeitos envolvidos nelas, seus custos, etc. Existe ainda uma quantidade imensa de calendários e estudos de folclore feitos com listagens de festas e datas, presença ou ausência de elementos, constatando a “perda” de tradições e coisas do gênero (1998, p. 17).

¹⁵⁶ Das muitas armadilhas e *serendipitys* comuns à escrita, tento aqui me livrar de uma questão que é senso comum nas discussões acadêmicas ou informais sobre a festa de Salvador: uma dita constatação da perda de qualidade, especialmente musical, à medida que se atualiza. É inevitável perceber a perda na elaboração do conteúdo musical, ao se comparar a produção musical dentro do repertório dos blocos afro e da *axé music* que emergiu nos anos 1990 com aquela tocada e reproduzida nos carnavais acompanhados durante o desenvolvimento deste trabalho. No entanto, não é possível entrar nessa seara sem passar por um detalhamento daquilo que Bourdieu (2011) apresenta em *A Distinção*, ao indicar que gosto e escolhas no âmbito da produção artística possuem relação direta com grau de instrução e capital cultural. Assim, como não foi objeto desta pesquisa apurar gosto musical e sua formação, faço uso de outros elementos estéticos do espetáculo para complementar o conteúdo das festas.

Minha análise, portanto, se debruça sobre a festa atual, que é campo de manifestação de uma diversidade social, e que continua sendo campo de vivência de uma série de atores sociais que refazem sua estética e seus espetáculos, recriando seu conteúdo constantemente, adaptando-se à festa.

A terceira premissa parte de uma junção das anteriores: o formato atual da festa é resultante da ação de diversos agentes sociais, e o binômio destacado na literatura é apenas parte dos agentes que intervêm ativamente na sua mudança. A festa se modernizou pelas mãos de diversos desses atores sociais que, individualmente ou coletivamente, lhe imprimiram sua forma e conteúdo atual.

Ao observá-los (a festa e os atores), percebe-se um grande conjunto de visões do carnaval que, ao serem verbalizadas, levam a acertos, negociações, disputas, divergências e silêncios, objetivando principalmente a distribuição dos atributos inerentes ao modelo atual de grande festa de mercado, muitas vezes substantivado no seu tempo-espço. Essa discussão envolve a concepção da festa, a visão de mundo desses atores sociais quanto a seu lugar nos festejos – enquanto espaço de manifestação de diversas matrizes culturais –, e também a distribuição dos benefícios desse modelo de mercado: patrocínios, intimamente ligados aos horários de desfiles e tempo de exposição à mídia, bem como a participação do poder público na distribuição desses elementos. Usando um argumento mais atual de Oliveira, a diversidade de atores sociais pode ser compreendida no âmbito da modernização da festa, em que o elemento de mercado lhe dá nova configuração:

A segunda grande questão diz respeito à organização propriamente dita, já que estas grandes festas públicas implicam na participação de uma multiplicidade de atores sociais, individuais e coletivos, públicos e privados, todos sendo bastante relevantes (p. 212)¹⁵⁷.

Com essas premissas, e, portanto, considerando que a festa se atualiza, possuindo conteúdo próprio e envolvendo uma diversidade de atores que interagem na sua realização, nesta Parte III, será apresentado o conjunto dessa dinâmica, com seus pontos de tensão, espaços de manifestação, e as diversas teorias nativas sobre a festa, contadas por seus diversos

¹⁵⁷ Esta citação indica, em Oliveira, a presença da diversidade dos atores sociais. No entanto, minha avaliação não se refere aos atores apenas como parte da organização da festa, mas atores que vivenciam a festa. Faço essa ressalva para não dar a impressão de incongruência com a argumentação aqui já apresentada, referente a essa mesma obra, em que o autor também constrói seu estudo da festa a partir da dicotomia entre brancos e negros.

personagens. Para essa narrativa, serão usadas as notas de campo e o material levantado ao longo da pesquisa, que inclui também as repercussões dessas discussões na mídia e em diversos fóruns que receberam e/ou promoveram debates e manifestações sobre os efeitos da economia de mercado no carnaval, conforme apresentado na introdução.

Este escritura seguirá, daqui em diante, o percurso que apresento a seguir.

Primeiramente, será feita a apresentação dos atores sociais que participam, executam e transitam na órbita da festa. Na rede das relações sociais que compõe a festa, nesta pesquisa considera-se ator social aquele que expressa a dinâmica, assumindo determinado papel ou determinado discurso. Observando os diversos grupos sociais ou os indivíduos que exercem alguma posição de liderança na rede, foi possível perceber que algumas formas de expressão se cristalizam em espetáculos, discursos, estéticas e formas de atuação que são recorrentes, tornando possível a agregação de grupos e de lideranças por essas características compartilhadas. Ao se tratar da forma como estes grupos sociais se manifestam, não é possível dizer que se caracterizam exclusivamente como um tipo fixo de ator, concreto, imutável, e que não compartilhem outras manifestações, ou não verbalizem outros interesses. No entanto, aquele discurso que lhes é mais rotineiro e incisivo atribui-lhes, no âmbito desta tese, determinado papel preponderante, configurando-os como um tipo específico de ator social.

Mesmo com essa multiplicidade de papéis que os grupos e as lideranças podem assumir ao tratar e manifestar-se sobre a festa, uma primeira identificação dos atores foi possível em campo, com a observação de seu espetáculo, de sua estética, compreendendo a forma como se apresentam na avenida, sua sonoridade, suas fantasias e seus discursos e visões da festa –externalizados enquanto a apoteose de blocos, de entidades ou de artistas ocorre. Conforme mencionado anteriormente, sua configuração foi melhor caracterizada como um caminho de ida e volta, uma vez que, à medida que avançava o trabalho de campo, as leituras sobre a festa se acumulavam, buscando outras fontes de informação além da experiência de viver a festa. As repercussões na mídia foram fundamentais para que fosse possível identificar melhor os discursos e visões sobre o tema.

Na sequência, após apresentar os atores e suas visões de si (e de como querem ser vistos externamente), trarei algumas considerações sobre a forma como estes atores se relacionam.

Início então com os atores sociais, com suas definições e os grupos que estão aglutinados em cada um deles.

Um primeiro grupo de atores sociais identificados durante a pesquisa se aglutina no discurso da diversidade cultural. Aqui, unifíco os grupos que se caracterizam como outras manifestações culturais, cujo modelo de espetáculo apresenta alguma distinção das duas estéticas carnavalescas que foram, na pesquisa bibliográfica e no resgate hi[e]stórico, consideradas as principais – os blocos afro e os grandes blocos de trio –, e que fazem desse fato seu principal discurso, para garantir sua inclusão na festa.

À medida que o carnaval se atualizou, abriu espaço para outros tipos de espetáculo, que se manifestam exatamente pela distinção com relação à estética da cultura negra e também com relação à estética dos grandes blocos de trio. Ainda que alguns convirjam no uso de alguns elementos (como o trio elétrico e os abadá), eles inovam no seu conteúdo, seja musical ou de indumentárias, bem como outras formas de evolução com recursos alternativos. Assim, demarcam não só sua distinção dos modelos principais, mas também sua importância no cenário dos festejos, contribuindo para a diversidade.

Incluo nesse grupo os blocos de samba. Mesmo que se apresentem com desfiles muito parecidos com os blocos de trio (uso do trio, das cordas e a venda de abadá), eles se reconhecem (e querem ser reconhecidos) como detentores de outra tradição, buscando demonstrá-la no seu espetáculo, pela música e pelas indumentárias. Em nome dessa distinção demandam, em seus discursos, a efetiva inclusão dentro da programação momesca. Este discurso foi verbalizado por alguns de seus atores, como se percebe na manifestação de Nelson Rufino, sambista e fundador do Bloco Alerta Geral: "É preciso fortalecer uma cultura, uma raiz que nasceu aqui com a gente, que o Rio de Janeiro aculturou"¹⁵⁸.

Uma vez que na programação oficial da festa a quinta-feira no Circuito Osmar já é considerada um dia específico do samba, as lideranças ligadas a essa tradição demarcam este fato indicando a expansão e o alcance do seu espetáculo, conforme outra manifestação do mesmo sambista, que afirmou estar "muito feliz pelo samba ter invadido o carnaval de Salvador"¹⁵⁹.

O fato de os discursos de suas lideranças se voltarem para o fortalecimento da quinta-feira no Campo Grande como o dia do samba pressiona a gestão municipal para que

¹⁵⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rofSW1bAco4>>. Acesso em 22 Mar. 2015. Trata-se de filmagem realizada durante a 7ª Caminhada do Samba, realizada no ano de 2012. O evento acontece no mês de dezembro em Salvador, e congrega blocos e grupos ligados ao samba.

¹⁵⁹ Disponível em <<http://correionago.ning.com/profiles/blogs/salvador-carnaval-da-cultura-garante-samba-e-diversidade-na-prime>>. Acesso em 22 Mar. 2015. A manifestação de Nelson Rufino ocorreu durante a comemoração do aniversário de 10 anos do Bloco Alerta Geral, um dos mais iminentes dentro do grupo do samba (matéria de 28/02/2014).

este tempo-espaço receba a mesma atenção dos demais, como manifesta José Luis Lopes, conhecido como Arerê, uma das lideranças de blocos de samba:

Sobre a quinta-feira de carnaval, que o pessoal dá pouca importância, em termos de passarela, e o curral fica de qualquer jeito, não tem pessoas para fazer a limpeza. [...] para vocês terem uma ideia, o maior público de dois anos é a quinta-feira de carnaval. Isso inclusive é o resultado que está na SALTUR. O maior público da Avenida foi o samba. Então é preciso ter mais cuidado, de cuidar da Avenida para o samba¹⁶⁰.

Este ator social congrega ainda diversas atrações culturais, como aquelas que participaram do Furdunço, propondo um espetáculo diferenciado, com apresentações no solo e uma variedade de expressões culturais e estéticas, descritas na Parte II. Destaco, naqueles desfiles, o uso de poucos aparatos tecnológicos, em distinção ao trio elétrico, conjugado com o uso de fantasias detalhadas e coloridas – em distinção aos abadás. Entre as várias menções a essa novidade na festa, destaco a de um dos membros do Grupo Paraoano Sai Milhó, em matéria no jornal *Tribuna da Bahia*, reforçando a busca da pluralidade de espetáculos e de manifestações culturais nesta inovação, mas como um complemento à diversidade, e não em substituição aos demais modelos presentes na festa:

Não temos que ser contra nada. Cada um tem que ter seu espaço. O importante é que o folião possa brincar no camarote, no bloco e na pipoca também. Isso sim é carnaval¹⁶¹.

A Mudança do Garcia também pode ser caracterizado como um grupo que compõe o ator social voltado para a diversidade cultural. Ao contrário das impressões e dos discursos relativos à ausência de ordenamento na festa, que buscam indicar um conflito para a sua entrada no Campo Grande, como que almejando uma oposição ao modelo oficial da festa, o que identifiquei no acompanhamento da festa é distinto. A coordenação da Mudança do Garcia preza o cumprimento do horário, buscando um ordenamento que permita sua inclusão no circuito oficial, em respeito às orientações da SALTUR, conforme mencionou seu coordenador em entrevista coletiva realizada em 06/02/2015:

¹⁶⁰ Panorama Carnaval, painel 8: Carnaval em Movimento – do Afródromo às fanfarras.

¹⁶¹ Disponível em <<http://www.tribunadabahia.com.br/2014/02/21/salvador-ganha-furdunco-para-dar-espaco-um-carnaval-sem-trio-eletrico>>. Acesso em 28 Mar. 2015.

Nós hoje temos um ordenamento. A ideia aqui dessa coletiva é apresentar esse ordenamento. [...] Então o que foi que eu fiz, eu resgatei aquelas pessoas tradicionais, aqueles que sempre participaram, aqueles que dirigiram também, que vêm dirigindo, que vêm coordenando, e fizemos esse ordenamento que está aqui. Então a Mudança do Garcia sai impreterivelmente às 13h da segunda feira de carnaval. Nem um minuto a mais, nem um minuto a menos. E com a experiência destes três anos a gente faz uma média de três horas, daqui para entrar no Campo Grande. São mais ou menos, três, três e dez, três e quinze por aí. Então o quê que acontece, quando a gente chega ali no Vieira, colégio Antônio Vieira, vem uma pessoa da SALTUR, da coordenação do Carnaval e fica nos orientando. Adianta, atrasou lá, atrasa aqui um pouquinho, vamos andar mais rápido...

Assim, o que unifica estes grupos, perceptível nos discursos de suas lideranças, é a preocupação com uma efetiva inclusão na festa, em nome da sua diversidade. Já constam na programação, e não apresentam críticas ou ponderações específicas sobre sua participação – horário ou local –; ao contrário, há uma aceitação e valorização do tempo-espaço do desfile, que se consolidou enquanto momento e lugar daquela atração, e manifestam-se pelas melhorias das condições desse tempo-espaço. O discurso de inclusão desses grupos é reforçado, ainda, pela ausência de crítica aos diversos modelos existentes, e a questão da diversidade é um de seus argumentos principais e a razão para demandarem seu espaço na folia.

Outro ator social é aquele que agrega grupos que buscam manter seus vínculos de pertencimento, encontrando espaços alternativos na festa. São principalmente aqueles blocos que desfilam no circuito Sérgio Bezerra, já que naquele circuito o que mais se explicita é a existência de vínculos (perceptíveis) entre seus participantes, enquanto classe social e vínculos territoriais –especialmente aqueles moradores da região da Barra, que ali encontram uma forma de brincar seu carnaval. A adoção da estética de antigos carnavais, assemelhando-se aos blocos que desfilavam com pessoas unidas por vínculos de pertencimento anterior à existência do bloco, vem agregada a um estilo musical que também remete àquele tempo, quando as marchinhas e fanfarras animavam o carnaval, além do cuidado com peças e adornos carnavalescos também de outras épocas.

Quanto ao tempo-espaço que os blocos do circuito Sérgio Bezerra ocupam na festa, vale lembrar que, ao apresentar seu desfile e adiantar algumas narrativas de suas lideranças, relato a definição temporal de uma festa fora da festa: seus festejos antecedem o

carnaval, na semana anterior ou, no limite, no primeiro dia, já que recentemente incorporada à programação oficial. Permanecem à margem da grande festa, agora ocupando suas bordas internas.

Em um vídeo que conta um pouco da hi[is]tória do *Habeas Copos*, o cantor e compositor Walter Queirós, um de seus criadores, relata a estratégia desse carnaval antecipado na Barra, indicando que este e os outros blocos que ali desfilam buscam espaços menos apertados do que os circuitos oficiais que se iniciam na quinta-feira: "É uma estratégia inteligente, para você ter espaço para brincar. Nós somos geração acústica, de metais, de sopro. Não podemos competir com a fúria eletrônica dos trios"¹⁶².

Aqueles outros pequenos blocos mencionados anteriormente e que predominam no Sérgio Bezerra, apesar de não fazerem parte da programação oficial, também manifestam que esta é uma forma de se confraternizar no carnaval com seus amigos e seus conhecidos. Um dos foliões de um pequeno bloco de amigos, o Bloco dos Cabras, em conversa informal, relatou que os integrantes são amigos do colegial, moradores do Bairro da Graça, e que pela primeira vez se organizaram em bloco para curtir o carnaval na quarta-feira, buscando participar de um carnaval mais família, mais tranquilo. Ao ser perguntado sobre o uso da corda, me disse tranquilamente que isso não é exclusão, é tradição. Além disso, eles justificam o desfile na quarta-feira pois, nos dias que se seguem, cada um vai sair em um lugar, em um bloco distinto. Ali era o momento em que podiam estar juntos.

Para este ator, portanto, a festa é espaço de confraternização, mesmo que para isso seja necessário encontrar suas lacunas, ainda possíveis nesse cenário de grande evento. Ao assim classificar estes blocos, não quero dizer que os outros blocos não mantenham nenhum tipo de vínculo anterior, ou que não façam do carnaval seu espaço de encontro e de confraternização. Digo, conforme mencionado, que este é seu discurso principal e o que justifica a sua permanência na festa, é a razão de ali estarem. Por permanecerem e buscarem estar ali para confraternizar-se, não trazem grandes discursos públicos ou manifestações, sendo a sua caracterização mais guiada pelo espetáculo e pela forma como interagem ao fazê-lo.

Usando um discurso que muitas vezes se confunde com o dos vínculos de pertencimento, outro ator que identifico é aquele que agrega os grupos de minorias étnicas e econômicas, ilustrados especialmente por aqueles blocos descritos como blocos afros e afoxés, cuja principal característica é a exposição de um espetáculo que tem a temática

¹⁶² Disponível em <<http://www.bandahabeascopos.com.br/acervo.html>>. Acesso em 04 Fev. 2015.

africana e negra como estética principal, visível nas indumentárias e penteados de inspiração africana, conforme descrito ao apresentar seus desfiles. A estética também é mantida na musicalidade, com utilização de um repertório que lhes é específico, mesmo que circulante entre os diversos blocos. Mesmo que provenientes de determinadas comunidades – e muitos deles ainda desfilam com a grande maioria de foliões daqueles lugares –, seu discurso de inclusão na festa se pauta pela questão racial e pelas raízes culturais africanas, base de sua estética.

Se a estética oferece a facilidade de caracterização do grupo pelas similaridades, os discursos e as manifestações para além da festa também trazem à tona essa marca. O discurso de suas lideranças, presente na mídia e nas repercussões sobre o carnaval, assenta-se em três pilares principais, que inclusive aparecem, muitas vezes, articulados: (i) a defesa de um espaço de manifestação de um grupo específico, ou seja, seu espaço enquanto manifestação do negro e de sua cultura; (ii) a importância dessa estética específica como o grande atrativo de público para o incremento do mercado; e (iii) os riscos de exclusão por estas características, frente ao carnaval do mercado, sendo necessário garantir-lhes importância e condições para desfiles, especialmente de proteção frente ao mercado. Tudo isso seria possível por meio da melhor distribuição do tempo-espaço, patrocínio e incentivos governamentais.

Em torno dessa tríade de argumentos, que lhes é comum, há, no entanto, conteúdos diferenciados, especialmente na forma como buscam ser reconhecidos como expressões da cultura negra; esses conteúdos são perceptíveis no seu espetáculo, na sua estética e no seu discurso. Como são muitos os blocos afro, para exemplificar esta questão apresento manifestações de três lideranças: os presidentes dos blocos Olodum, Ilê Aiyê e Cortejo Afro.

O Bloco Afro Olodum é, sem dúvida, a expressão máxima dentro do grupo dos blocos afro, pela trajetória aqui já apresentada. Reconhecido internacionalmente, é uma das marcas de maior divulgação dos produtos baianos, considerando como suas camisetas e seus diversos suvenires têm ampla circulação nacional (em qualquer lugar do país não é raro ver alguém trajando a camisa do Olodum). Com toda sua trajetória, é um dos blocos afro que mais se aproxima atualmente do modelo de trio comercial, sendo inclusive um dos dois únicos que comercializam seus abadás na Central do Carnaval, conforme mencionado. Seu espetáculo é distinto nos dois circuitos, já que o desfile realizado no Circuito Dodô não conta com a apresentação das alas de baianas e de dança, como ocorre no Circuito Osmar, se adequando ao público esperado em cada local, uma vez que, na Barra/Ondina, recebe maior

número de turistas. Possui inserção no horário nobre da Barra, ou melhor, usufrui de tempo-espaço privilegiado. Assim, pode-se dizer que o Olodum tem uma grande semelhança com os grandes blocos de trio, ao mesmo tempo em que mantém ampla defesa discursiva baseada em argumentos sobre a exclusão que a festa promove para os negros. Assim, afirma-se como o bloco afro que declara, de forma mais acirrada, um processo hi[e]stórico de exclusão social, da qual a exclusão carnavalesca seria uma extensão.

Essa posição é firmemente apresentada pelo seu presidente, João Jorge, nas suas manifestações e aparições públicas. Menciono duas, para exemplificar. Uma delas, em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, às vésperas do Carnaval de 2013. Ao avaliar a festa carnavalesca, o presidente destaca:

O carnaval do país é um retrato do Brasil atual. Ele é um carnaval discriminatório, segregado, com mecanismos que reproduzem o capitalismo brasileiro: a grande exclusão de uma maioria em benefício de uma minoria¹⁶³.

Já na sua apresentação durante o seminário Panorama Carnaval, utiliza o discurso de exclusão social e econômica de parcela da população na festa, como uma extensão da exclusão social presente na cidade de Salvador durante todo o ano:

Todo mundo sabe do *apartheid* racial, social que é praticado na Bahia, em Salvador, durante o ano inteiro, e o carnaval é só a fotografia mais ampliada disso. Não dá para pedir para o carnaval ser democrático, ser socialmente justo, quando nos outros 363 dias do ano praticamos a mais sórdida, a mais brutal das discriminações do planeta¹⁶⁴.

Em seu repertório musical, o discurso de exclusão (aliado à demanda por reparação) também é marcante. Algumas frases retiradas de suas músicas de maior sucesso indicam essa posição: “e protestos, manifestações, faz o Olodum contra o *apartheid*” (da música Madagascar Olodum), “Contra o *apartheid* lá na África do Sul, Vem saudando o Nelson Mandela, O Olodum” (da música Protesto Olodum); e ainda “em forma de dilúvio vem exterminar com sequelas racistas, e trazendo ideais de amor e paz” (da música Canto ao Pescador). Vale ponderar, tanto na fala de seu presidente quanto na música, o uso da

¹⁶³ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/poder/93300-a-bahia-virou-a-terra-de-uma-artista-so-ivete-sangalo.shtml>>. Acesso em 25 Out. 2013

¹⁶⁴ Seminário Panorama Carnaval: propostas e soluções. Painel: Novos rumos para o Carnaval de Salvador. Salvador, 2013.

expressão *apartheid* – regime político que não foi vivido no Brasil, mas que é usado como sinônimo para a exclusão econômica e social.

Considerando as informações de que o Olodum tem inserção em tempo-espaço favorável, de que não há registro de dificuldades para que o bloco desfile, e sobre seu histórico de inserção no mercado, aponto como a questão da exclusão, que se reproduziria no carnaval, é utilizada como instrumental do seu discurso para demonstrar sua distinção, enquanto bloco de manifestação e de protesto, em defesa do reconhecimento da importância da cultura negra e contra a exclusão social e racial de maneira mais ampla.

Outro grande expoente nesse grupo é o Bloco Ilê Aiyê, cuja trajetória de primeiro bloco afro, narrada anteriormente, reforça sua importância entre os blocos afro. As narrativas sobre este grupo partem do processo de formação de consciência dentro do qual o bloco foi criado, como uma abertura de caminho para outras entidades da mesma caracterização sociocultural. Além de manter, em sua maioria, apenas membros da comunidade ou que tenham relação anterior com o bloco, a principal distinção com relação ao Olodum, relacionada a seus elementos estéticos, é um cuidado especial com o visual dos participantes: no seu espetáculo, além das vestimentas bem cuidadas, a estética individual de cada participante recebe muita atenção, como os penteados, maquiagens e os cabelos cuidadosamente preparados, que dão um complemento à indumentária utilizada. Esse cuidado com a estética coaduna com o discurso do Ilê Aiyê de divulgar e de valorizar a beleza do negro, o seu fenótipo, que leva à sua estratégia de só permitir negros no seu desfile¹⁶⁵.

Assim, nos discursos oficiais sobre o bloco, especialmente aqueles feitos por suas lideranças, a questão racial toma outro caminho: enquanto o Olodum se reforça pelo discurso da exclusão hi[st]órica, o Ilê reforça o discurso da inclusão, valorizando a importância daquele espaço carnavalesco para a autovalorização do negro. Fazendo uso também de seu repertório musical, chamo a atenção para algumas frases de suas canções que reafirmam essa ideia de autovalorização. Na música *Que Bloco é Esse?* do seu primeiro desfile de carnaval: “branco, se você soubesse o valor que o preto tem, tu (sic) tomava um banho de piche, branco, e ficava negão também”. Em outra música, (*O mais belo dos belos*), que se tornou clássica: “quem é que sobe a ladeira do Curuzu? E a coisa mais linda de se ver é o Ilê Aiyê”. Já em uma canção mais recente (*Alienação*): “se você tá a fim de ofender, é só chamá-lo de moreno,

¹⁶⁵ A tradição é mantida e divulgada como estratégia discursiva do bloco. No entanto, acompanhado seus desfiles no tempo da pesquisa, percebe-se que há, cada vez mais, uma flexibilização nesses parâmetros, perceptível pela cor cada vez mais parda de seus foliões.

pode crer. É desrespeito à raça, é alienação. Aqui no Ilê Aiyê a preferência é ser chamado de negão”.

Já o bloco Cortejo Afro é o mais recente entre os blocos afros com projeção mais expressiva, identificada pelo tamanho dos seus desfiles, tempo-espço que ocupam e frequência de citação na mídia, além da exposição de suas lideranças. Ter como presidente e fundador o artista plástico Alberto Pitta, o que pode justificar o seu maior elemento de destaque: a estética apurada e detalhista de seus desfiles, nas suas fantasias, organizando-se em diversas alas, montando o enredo escolhido a cada ano. Enquanto o Olodum usa abadás para a maioria dos pagantes e o Ilê utiliza uma estética que realça a beleza natural de seus membros, no Cortejo Afro o foco principal é a estética do conjunto dos desfiles. E é esse resgate dos elementos estéticos o elemento principal do discurso sobre o Cortejo, indicada no *site* do bloco, ao mencionar o seu presidente:

Alberto Pitta tem se dedicado também na produção e concepção artística do Cortejo Afro, bloco que se singulariza pelo resgate de valores estéticos no carnaval de Salvador, com estampas, figurinos, adereços e alegorias, trazendo a arte de volta para as avenidas da cidade¹⁶⁶.

Aqui, faço uma ressalva. Os primeiros esboços que propus sobre a dinâmica traziam, nessa classificação, apenas os blocos afro e afoxés, guiando-me pela dicotomia que aponto como limitada para tratar dos agentes sociais que hoje repositivo na rede que se forma no (e para o) carnaval. No entanto, algumas considerações encontradas em campo me levaram a rever esta posição. Inicialmente, devido à própria constatação de que o carnaval não pode ser pensado em termos dessa polarização, aqui já explorada teoricamente. Além disso, a presença de discursos e de lideranças que se referem àqueles possivelmente excluídos na festa me permite agregar outro elemento: o discurso sobre a periferia e sobre o gueto, que também remete ao tempo-espço da festa, por meio de um discurso sobre outras possibilidades de inclusão dos menos favorecidos.

Além da já evidenciada atualização da festa, bem como a migração dos foliões entre os diversos de blocos, há também os grandes artistas que se apresentam em blocos de abadás de menor valor comercial, ou mesmo que dedicam um dia ao carnaval sem cordas, no qual levam toda a suntuosa estrutura para os foliões que não precisam pagar; é quando arrastam verdadeiras multidões. Em alguns casos, tais aparições são permeadas por duas

¹⁶⁶ Disponível em <<http://www.cortejoafro.com.br/alberto-pitta/>>. Acesso em 15 Fev. 2015

principais características: (i) a presença de uma estética corporal específica, em forma de uma dança despertada por uma musicalidade que provoca movimentos acelerados de corpos e danças agressivas que, muitas vezes, convergem para a violência; e (ii) o uso de uma estética discursiva específica, através de letras de músicas e de declarações que buscam demarcar o espaço de uma parcela da população, identificada como proveniente do gueto ou da periferia. Essas declarações conformam um discurso de duplo caminho que, ao mesmo tempo em que indicam a proveniência do artista, faz com que eles se coloquem como verdadeiras lideranças dessa parcela da população.

Um artista que faz uso fortemente desse discurso é o vocalista da Banda Psirico, Márcio Vitor. Nascido na comunidade periférica de Engenho Velho de Brotas, o artista tem sido premiado nos últimos anos como revelação, destaque, melhor cantor e melhores canções no carnaval. Reproduzo trechos de duas canções de seu repertório, responsáveis pelo sucesso do grupo. Uma delas foi um dos grandes *hits* do carnaval de 2011, e exemplifica como os repertórios se voltam para a questão da exclusão e da periferia:

*Na encosta da favela tá difícil de viver
E além de ter o drama de não ter o que comer
Com a força da natureza a gente não pode brigar
O que resta pra esse povo é somente ajoelhar*

*E na volta do trabalho a gente pode assistir
Em minutos fracionados a nossa casa sumir
Tantos anos de batalha, junto com o barro descendo
E ali quase morrer é continuar vivendo*

*Êee chuí chuí, ê chuí chuí
Temporal que leva tudo, mas minha fé não vai levar
Êee chuí chuí, ê chuí chuí
Oh, meu Deus, dai-me força pra outra casa levantar
Eu tô firme, forte
Nessa batalha
Eu tô firme, forte
Não fujo da raia¹⁶⁷*

Em outra canção do mesmo intérprete, as mesmas referências do local da favela:

*Não tem stress e nem fantasia
Sou periferia
Sou periferia
Sou periferia*

¹⁶⁷ Música “Firme e Forte”, de Fagner Ferreira, Sá Medonça, Ed Nobre e Magno Santana.

Sou da palafita, da favela
Do alto do morro
Sou a voz do brasileiro
Pedindo socorro encarando a vida
Eu bato na panela
Faço carnaval
Apesar dos tropeços
Tô em alto astral
Sou um cara guerreiro
De becos e guetos
Não desisto nunca
*Sou brasileiro*¹⁶⁸

Além das letras, há o amplo uso desse discurso durante suas aparições no carnaval, e também em outras aparições públicas. Uma delas ocorreu no carnaval de 2011, durante um desfile sem cordas do bloco Psirico no Circuito Barra/Ondina. O cantor fazia uma apresentação em uma passarela de um camarote e, aparentemente, ouviu ofensas raciais de um dos frequentadores. Interrompeu sua apresentação, solicitou a presença da Polícia Militar e, enquanto demandava a prisão do agressor, dirigiu-se ao seu público:

Você merece ser preso por discriminação à minha raça, ao meu povo. [...] O meu povo está cansado de sofrer. Esse cara merece ser preso. Tire ele daí. Eu não vou continuar enquanto não ver (sic) esse cara preso. Eu estou cansado de ser ofendido. Eu sou preto e pobre com muito orgulho. Ele disse que eu era pobre, preto, que vim da miséria, e que estava tendo briga no meu arrastão. Galera, me perdoe, mas falou do meu povo, falou de mim. Mexeu com vocês, mexeu comigo¹⁶⁹.

Outro momento que exemplifica o uso do discurso de periferia foi durante o arrastão do Bloco Psirico na quarta-feira de cinzas de 2014, quando o cantor agradeceu ao público pelo prêmio de melhor música da folia:

Minha voz já não é mais a mesma, mas não posso deixar de agradecer quem elegeu a música deste Carnaval. Obrigado irmãos. Tenho orgulho em dizer: Sou da favela. Foi o melhor carnaval de todos¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Música “Sou Periferia”, de Maicon Brasileiro e Wostinho Nascimento.

¹⁶⁹ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=t-4qPeBcBaY>>. Acesso em 20 Mar. 2014. Vale registrar que este é um dos diversos registros do episódio, amplamente divulgado na mídia, e com vários vídeos disponibilizados.

¹⁷⁰ Disponível em <<http://carnaval.uol.com.br/2014/salvador/noticias/2014/03/05/com-lepo-lepo-psirico-encerra-arrastao-em-salvador.htm>>. Acesso em 20 Mar. 2014.

O cantor Igor Kannário é outro artista que desenvolve o mesmo discurso. Envolvido em várias polêmicas, durante os anos de 2013 e 2014 não participou do carnaval em função de acusações de incitação à violência, além de prisões por uso e porte de drogas. As vésperas do carnaval de 2015, o prefeito de Salvador anunciou que haveria uma apresentação do artista, atendendo à solicitação de milhares de foliões. Em nota oficial da Assessoria de Comunicação da Prefeitura de Salvador, o artista se manifestou, fazendo referência ao lugar de onde vem:

Estou muito feliz com a chance que ganhei do prefeito ACM Neto. Prometo não decepcionar e fazer a alegria dos foliões. Vou representar a paz e o gueto na avenida¹⁷¹.

Sua apresentação, um desfile sem cordas na segunda de carnaval no circuito do Campo Grande, chamado de Pipoca do Kannário, transformou-se em um dos eventos de maior repercussão naquele ano. Uma verdadeira multidão lotou o Campo Grande, aguardando o desfile do “príncipe do gheto”, apelido pelo qual o cantor costuma ser chamado. Ao se referir a essa apresentação, ele diz:

É uma nação, é um cara que as pessoas de menos condições escolheram como espelho, como representante deles. Não é minha culpa. É Deus e o povo, eles que me escolheram, que me deram essa responsabilidade enorme de bater de frente com tudo isso aí [...]. Só que pelo fato de ser um cantor do povo, favelado que conseguiu quebrar barreiras, conseguiu ter visibilidade, então incomoda¹⁷².

Ao apresentar esses artistas, para exemplificar o que aqui chamo de discurso de periferia, indico como são emitidas mensagens, nas músicas e nas apresentações, que buscam agregar uma parcela da população que poderia ser excluída da festa de mercado, assim como fazem os blocos afro. Apesar de serem dois artistas específicos, que se encontram também entre grandes estrelas da *axé music* na atualidade, é fundamental mencionar a reação que provocam na avenida sobre uma massa de jovens, geralmente vindos também da periferia, que acompanham seus desfiles aos gritos de palavras de ordem, tais como “sou periferia”, “se

¹⁷¹ Nota oficial da AGECOM, em 11 Fev. 2015, recebida por *e-mail* na mesma data.

¹⁷² Disponível em <<http://admin.bahianoticias.com.br/holofote/entrevista/223-kannario-diz-que-este-sera-o-seu-carnaval-039me-desculpe-bell-mas-chegou-um-bell-mais-novo039.html>>. Acesso em 20 Fev. 2015.

mexer com Marcio Vítor a favela sobe”, e que reverberam na avenida aquilo que vem da voz de seus líderes. A dança agressiva, que muitas vezes leva à violência de fato, transmite uma forte impressão de pertencimento e de entrosamento entre aquelas pessoas com o discurso declarado.

Dessa forma, elenco estes artistas como atores sociais que buscam reafirmar sua posição na festa enquanto espaço de agregação daqueles excluídos em outros campos das relações sociais, sejam étnicas ou econômicas.

Outro ator que aqui identifico é aquele que envolve os grupos e os agentes ligados ao carnaval de mercado. Este ator congrega aqueles diretamente vinculados ao carnaval negócio e, na avenida, é identificado como o empresário e a liderança dos grandes blocos de trio e dos camarotes, que, geralmente, se expressa por meio das grandes estrelas musicais – até porque, como já mencionado, há uma forte ligação empresarial entre estes artistas e os grandes blocos. Obviamente a rede privada que recebe benefícios econômicos com os festejos se entende em outras atividades comerciais, como a rede hoteleira, as empresas de viagens, as companhias aéreas e toda a indústria de turismo, mas estes acabam escondidos na visualização da festa.

Sua classificação também pode ser feita basicamente a partir de sua estética: grandes trios, com grande aparato tecnológico, geralmente conduzidos por grandes estrelas e com abadás pagos, que trazem impressos diversos patrocinadores. Nas suas apoteoses, deixam visível toda a estrutura envolvida no seu funcionamento: seguranças, técnicos de som e luz, grande número de cordeiros e uma grande estrutura administrativa. A passagem desses grandes blocos na avenida ocorre com grande interação com os meios de comunicação ali posicionados, que indicam a importância que dão à visibilidade, indicado pelo tempo que estes grandes artistas dispõem em frente às cabines de imprensa ao longo do circuito. As cordas são sempre objeto de grande polêmica nesses blocos: são fortemente guardadas pelos cordeiros, e não raro são pontos de grande violência. São blocos que se apresentam geralmente no circuito Barra/ Ondina, com algumas aparições também no Circuito Osmar, em horários que são mais propícios ao público.

Outro ator social identificado nos desfiles é formado por um conjunto de artistas que, em determinado momento, promoveram mudanças ou marcos importantes na festa, contribuindo para sua configuração atual. Lembrando do percurso hi[stórico] apresentado na Parte I, são aqueles artistas que participaram em algum ponto de evolução do carnaval, seja por suas iniciativas pessoais, ou pelo sucesso que alcançaram naquele momento de desenvolvimento da festa, a partir dos anos 1990. O que define este ator social é um apelo à

tradição, por isso o denomino como os agentes tradicionais da festa. A caracterização desses agentes passa por três pontos principais: (i) o uso de um repertório específico, geralmente composto para a festa e/ou que remonta a momentos específicos da festa; (ii) o uso constante de recursos discursivos, tanto no desfile quanto fora da festa, mas com referência a ela, onde reafirmam seu papel ao longo da hi[e]stória do carnaval; (iii) as participações na festa são, em sua maioria, por meio de projetos especiais, a partir de recursos públicos (mesmo que haja presença de patrocinadores), com grande dependência de apoio para que possam fazer parte do evento.

Em 2015, essas afirmações ocorreram de forma mais incisiva, em razão da comemoração que foi o tema oficial daquele ano: os 30 anos da *axé music*; muitos artistas usaram esse momento para relembrar sua participação naquele processo e, por isso, demandaram um tempo-espaco adequado e incentivos públicos e privados para isso. Nessas manifestações, indicaram sua contribuição àquela época como de importância para o desenvolvimento da grande festa atual. Apresento alguns exemplos dessas manifestações, citando artistas que, na Parte I, foram identificados no mosaico que aponta as grandes inovações que moldaram o carnaval atual.

A cantora Sarajane, ao ser perguntada sobre o que falta no carnaval de Salvador, respondeu:

Patrocínio para os veteranos, eu faço 30 anos de música [esse ano] e até o momento só tenho um pequeno apoio da SECULT, mas não dá para levar um trabalho de qualidade para as ruas. Tudo é muito caro nesta época. Acho que o meu trabalho, o povo e o Carnaval da Bahia merecem um trabalho de qualidade¹⁷³.

O cantor e compositor Gerônimo, quando foi eleito Rei Momo do carnaval de Salvador em 2009, sobre o desejo de ter um trio, um show independente para participar no Carnaval, respondeu:

Eu acho que é isso que todo artista deseja. O que os poderosos têm, os artistas independentes já não têm mais, porque hoje o horário carnavalesco, os horários principais são dominados. Nem o estado

¹⁷³ Disponível em <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/entrevista-sarajane-faz-desabafo-sobre-carreira-amigos-e-carnaval/?cHash=a706aff8817cbced5dc38eeaaf1a0e69>>. Acesso em 25 Out. 2015. SECULT é a sigla da Secretaria Estadual de Turismo.

nem o município têm poder pra dizer qual o horário que Gerônimo vai tocar. Eu duvido! Quem tem é a TV, os blocos e os patrocinadores¹⁷⁴.

Outro artista com manifestações contundentes é Moraes Moreira, que, em entrevista nas vésperas do Carnaval de 2012, relata suas preocupações:

Será que o povo está feliz? Será que o povo não está muito amassado? Será que o povo não está sem trio? [Segundo ele, a sua presença no carnaval simboliza a democratização da festa] Eu venho fazer o carnaval do povo, venho tocar para o folião pipoca, venho fazer uma música que preza a poesia. Não é o carnaval antigo, é o carnaval eterno¹⁷⁵.

Armandinho registra manifestações sobre a importância desses artistas e das suas dificuldades no atual modelo carnavalesco:

Os empresários se apoderaram dos trajetos do carnaval de Salvador; são os donos os lugares na fila e podem até alugar a vaga na fila. Por isso, nós ficamos no final da fila e muitos artistas de qualidade deixaram de se apresentar¹⁷⁶.

Assim, além de permeados de saudosismo, os discursos destes atores trazem referência às dificuldades de sua apresentação, que se referem tanto à necessidade (e escassez) dos recursos públicos, quanto àquelas relativas ao enfrentamento do modelo de distribuição do tempo-espço da festa, sendo essa argumentação baseada em outro momento, quando tiveram sua participação reconhecida como importante, e também como responsáveis, cada um à sua forma, pelo desenvolvimento da festa, até transformar-se nesse grande evento atual.

Esse ator social é também citado por estudiosos que indicam em suas análises os aspectos aqui usados para classificá-los, indicando tanto o seu papel no desenvolvimento da festa, quanto as dificuldades atuais de sua participação, como a citação abaixo, de Armando Alexandre Castro:

¹⁷⁴ Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/verao/noticias/1242336-momo-ja-reina-dentro-de-mim,-desde-que-nasci,-diz-geronimo>>. Acesso 15 nov. 2015.

¹⁷⁵ Disponível em <<http://g1.globo.com/bahia/noticia /2012/02/moraes-moreira-recebe-armadinho-e-saulo-fernandes-em-ensaio-na-bahia.html>>. Acesso em 20 de fev. de 2012.

¹⁷⁶ Disponível em <<http://www.bahiatodahora.com.br/noticias/bahia/armadinho-prepara-novo-cd>>. Acesso em 20 Dez. 2015.

Artistas da primeira geração da axé-music, como Luís Caldas, Sarajane, Lui Muritiba, Gerônimo, Ademar e Banda Furta-cor não vêm encontrando espaço na programação dos trios independentes – patrocinados pela Prefeitura. Recentemente, não fosse a intervenção da Ford, o trio de Armandinho, Dodô e Osmar – estes dois últimos, criadores do trio elétrico – não sairia às ruas por falta de patrocínio. Pontos tradicionais do carnaval baiano, como a Praça Castro Alves e o próprio “Circuito Osmar” – o mais antigo – vêm sendo “substituídos” por novas possibilidades de percursos onde a presença das grandes redes de hotéis, seus camarotes e turistas é mais intensa, como o “Circuito Dodô” – orla de Salvador (2005, p. 10).

Outro ator social que compõe a rede e que exerce papel central na dinâmica da festa é formado pelos poderes públicos municipal, estadual e federal, que, em níveis diferenciados, são responsáveis pela organização e pelo financiamento das atrações do carnaval – o que é natural dentro da divisão de responsabilidades entre os entes federativos conforme as obrigações constitucionais. Sempre compete à gestão local uma série de ações relativas ao ordenamento da cidade, que impactam a forma como a festa se realiza, enquanto os outros níveis de governo podem, de certa forma, escolher as ações que pretendem desenvolver. Por isso, tratarei separadamente de cada instância.

Quanto ao governo federal, as principais atuações se referem ao patrocínio de alguns artistas e entidades, que são viabilizados por meio da empresa Petrobras e do Banco do Brasil. Quanto à Petrobras, o apoio da estatal é distribuído em três ações: o patrocínio dos blocos afro e afoxés; o patrocínio a projetos independentes; e o fornecimento de um combustível especial para trios elétricos, visando diminuir a poluição atmosférica durante os desfiles.

Na escolha de blocos e de artistas a serem patrocinados, a preocupação com incentivo ao conteúdo hi[e]stórico e cultural é divulgada amplamente pela estatal, que assim define onde aloca seus recursos:

Serão patrocinados em 2014 os blocos afros Ilê Aiyê, Olodum, Araketu, Malê Debalê, Ókánbí, Muzenza, Os Negões, Bankoma e Cortejo Afro e o afoxé Filhos de Gandhi. A Petrobras também patrocina os trios independentes tradicionais como Armandinho, Dodô e Osmar, Tripodão, trio Luiz Caldas, o Trio do Boca e o Eco Axé. O gerente de Comunicação Institucional da Petrobras, Darcles Andrade, destacou o compromisso da Petrobras de contribuir para o resgate da herança cultural africana no Brasil e para a valorização de um

Carnaval para todos. “O Carnaval de Salvador é a maior festa popular do planeta. Desde 2005, patrocinamos esse Carnaval, com o resgate das tradições e manifestações através dos blocos afros e de artistas independentes”, afirmou. “Temos historicamente patrocinado em torno de R\$ 4 milhões e este ano nós aumentamos para R\$ 7 milhões (a cota da Prefeitura)”, disse¹⁷⁷.

Nota-se, nessa divulgação, que o apelo se volta para os termos tradição, herança cultural africana e carnaval para todos, imprimindo assim sua preocupação de cunho cultural e hi[e]stórico, que estaria na base da definição de quais entidades e de quais desfiles são patrocinados pela empresa.

Para compreender a forma de seleção das entidades que são beneficiadas com os recursos, apresentei solicitação de informação àquela estatal, que informou:

Os blocos afro do Carnaval de Salvador representam o legado da cultura africana no Brasil e expressam o movimento de resistência identitária do povo negro durante a maior festa popular do mundo. Como empresa socialmente responsável, comprometida com a preservação e afirmação da identidade cultural brasileira em toda a sua diversidade étnica e regional, a Petrobras não poderia deixar de apoiar expressão cultural de tamanha relevância. Desde 2006, a companhia patrocina os blocos afro do Carnaval de Salvador, sendo que até 2011 o patrocínio da Petrobras se deu a sete blocos e em 2012, a nove. Todos os grupos apoiados até então foram indicados pelo Fórum de Entidades Negras, instituição representativa de classe dos blocos afro na Bahia. Em 2013, a companhia tem intenções de dar continuidade à ação de apoio às manifestações afro-brasileiras durante o Carnaval, mas ainda não tem previsão de recursos para o patrocínio e definições quanto aos blocos que serão apoiados¹⁷⁸.

O investimento da Petrobras no carnaval incluía, também, a aquisição de uma cota de patrocínio, que possibilita ter sua marca estampada na publicidade e decoração oficial da festa. Em 2014, por exemplo, o valor total dispendido foi de R\$ 10 milhões, sendo R\$ 3 milhões no patrocínio desses blocos afro e trios independentes, e os outros R\$ 7 milhões na aquisição da cota de patrocínio. Também em 2013, parte do investimento foi na aquisição de cota de patrocínio, declarado àquela época o valor de quase R\$ 5 milhões. 2015 foi o primeiro

¹⁷⁷ Disponível em <<http://www.genteemercado.com.br/petrobras-faz-investimento-de-r-10-milhoes-no-carnaval-de-salvador/>>. Acesso em 20 Jul. 2015.

¹⁷⁸ Petrobras. Mensagem recebida por *e-mail* em 05 jul. 2012.

ano que a estatal não adquiriu a cota de patrocínio, em razão da crise que a mesma vivenciava¹⁷⁹.

No que se refere ao governo do estado da Bahia, há que se considerar o hi[e]stórico apresentado na Parte I desta tese, que indicou como este atuou na promoção do turismo na região, visto como saída econômica para desenvolvimento do estado. Há, também, que se considerar que há uma série de serviços públicos que são de sua responsabilidade e que geram custos e investimentos indiretos, como a segurança pública e o reforço no atendimento da saúde. No entanto, farei aqui considerações sobre os demais incentivos que o estado promove, além daqueles que são obrigatórios. Tratando dos tempos atuais, alvo de interesse desta pesquisa, a manifestação do então secretário da Cultura durante sua participação no seminário Panorama Carnaval deixa latente a posição do estado com relação à festa:

Primeiro, nós olhamos o carnaval a partir de uma perspectiva cultural. Nos interessa no carnaval não é o turismo, não é uma série de coisas. É a cultura. O Carnaval enquanto manifestação cultural. Dizer isso não é dizer pouca coisa, particularmente no Estado da Bahia onde nós temos um carnaval, temos um Conselho do Carnaval onde nenhum órgão da cultura participa da gestão do carnaval. Nem no plano municipal, nem no plano estadual [...]. O nosso carnaval não tem nenhuma participação daquelas entidades propriamente culturais. Então nós olhamos o carnaval do ponto de vista da cultura¹⁸⁰.

Nessa perspectiva, o governo do estado atua em três frentes de ação: o financiamento de blocos de matrizes africanas por meio do Programa Ouro Negro; a promoção do Carnaval Pipoca; e a organização do carnaval do Pelourinho.

Vale detalhar a iniciativa do Programa Ouro Negro, pois desde sua concepção em 2008, o governo do estado divulga o seu apoio pela “relação fundamental com os valores culturais afrobaianos, como grandes protagonistas do carnaval, com contribuição decisiva para a riqueza cultura” (BAHIA, 2009)¹⁸¹. O programa atua com apoio financeiro a cerca de

¹⁷⁹ Disponível em <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/petrobras-confirma-apoio-de-r-26-milhoes-a-blocos-afros-no-carnaval-de-salvador/?cHash=e119524a3e7e3f9a4e6354b7b1f1d9fc>>. Acesso em 20 Jul. 2015.

¹⁸⁰ Antônio Rubim. Seminário Panorama Carnaval: propostas e soluções. Painel Carnaval, Cultura e Entretenimento. Salvador, 2013.

¹⁸¹ BAHIA, Catálogo Ouro Negro, 2009.

120 entidades afros, com valores que variam entre R\$ 15 mil e R\$ 100 mil por entidade, sendo as beneficiárias definidas por meio de participação em processo seletivo para “contratação de serviços relacionados às manifestações culturais de matriz africana”, coordenado pela Secretaria Estadual de Cultura – SECULT-BA¹⁸².

Sobre a contratação, é interessante identificar como o processo seletivo deixa nítido o caráter de apoio àquelas entidades que têm relação direta com o tema das matrizes africanas, e apresenta critérios interessantes para a percepção de como o estado tem uma visão negativa da mudança, auferindo menor pontuação (que leva a repasses menores) para os grupos que tenham sofrido descaracterização no conteúdo dos seus desfiles. A tabela a seguir esclarece as regras de pontuação para definição do recebimento do patrocínio pelo Programa Ouro Negro:

¹⁸² Chamo a atenção aqui para o nome atribuído ao serviço a ser contratado, mediante edital de concorrência da SECULT, já que a liberação de financiamento público passa por exigências legais e formais.

Tabela 02: Matriz de pontuação de entidades carnavalescas no Programa Carnaval Ouro Negro

Critério	Tipo de agremiação carnavalesca				
	Afoxé	Afro	Samba	Reggae	Índio
Elementos que devem ser apresentados como confirmação da marca referencial	ala de tocadores contendo no mínimo agogôs, atabaques, timbales e xequerês; danças no ritmo ijexá e levar para o circuito elementos como babalotis, estandartes, etc.	ala composta por baianas, banda percussiva, ala de dança, rei ou rainha	apresentar no figurino e repertório a marca do reggae; elementos que reportem à cultura afrojamaicana	preservar identidade musical do samba	as agremiações carnavalescas deverão preservar identidade indígena
Tema	Pertinência total pontua mais. Outras opções: pertinência parcial ou sem pertinência (este não pontua)			Não se aplica	
Quantidade de dias de apresentação	Maior número, maior pontuação			Não se aplica	
Tempo de fundação	Mais antigo, maior pontuação			Não se aplica	
Número de participantes	Maior número de participantes, maior pontuação			Não se aplica	
Tipo de indumentária	Fantasia pontua mais que abadá				
Circuitos	Maior pontuação para participação nos três. Outras pontuações privilegiam apresentação no Circuito Osmar (Avenida)				
Marca referencial	Pontua se houver identificação da marca referencial				

Fonte: elaboração da autora, a partir dos dados das Portarias SECULT 395, de 21 abr. 2013; 361, de 12 dez. 2014; e 162, de 18 Set. 2015, que tratam do credenciamento e seleção de entidades para o Programa Carnaval Ouro Negro, respectivamente para os anos de 2014, 2015 e 2016

Outro projeto do governo do estado é o chamado Carnaval Pipoca, e é assim definido pela SECULT:

Lançado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia em 2009, o projeto Carnaval Pipoca abre espaço para uma festa democrática, atingindo um público que representa a maior parcela do número de foliões que movimentam o carnaval. O projeto estimula, ainda, o debate qualificado sobre o formato e necessidades de mudanças no Carnaval de Salvador, sem cordas e democrático¹⁸³.

O estado, por meio dessa iniciativa, financia blocos e artistas para desfilarem dentro da programação oficial, com eventos sem corda, propiciando entretenimento para o folião pipoca. Anualmente, o governo do estado anuncia, sempre de forma solene, um grupo de artistas que assim desfilarão, com recursos disponibilizados pela SECULT. Ao longo dos anos, vários artistas tradicionais desfilaram com recursos e aparato, inclusive o trio elétrico, fornecidos pelo governo da Bahia.

A seleção dos artistas ocorre também por chamamento público, da mesma forma como ocorre com o Programa Ouro Negro. As apresentações a serem selecionadas são classificadas a partir de critérios que envolvem a presença de novos talentos, a contribuição para a diversidade da festa e o conceito da proposta apresentada pelo artista interessado. Um destaque para a diversidade é dada pelo fato de que, além da seleção de artistas e de bandas para apresentações diversas no carnaval, é reservada uma cota de recursos para a apresentação em microtrio, como uma alternativa ao modelo predominante dos trios.

Com as alterações no trajeto da festa no carnaval 2014, mencionadas anteriormente, o Carnaval Pipoca sofreu algumas alterações, objetivando principalmente concentrar as atrações no Pelourinho, integrando-se então ao terceiro projeto do governo do estado, chamado Carnaval do Pelô. As mudanças foram explicitadas pelo então Secretário da cultura, em nota oficial:

Os alicerces do programa continuarão os mesmos, direcionados a atender à necessidade de democratização e diversidade na festa. Porém, soma-se às atrações artísticas do Carnaval do Pelourinho, que reúne tendências tradicionais contemporâneas, com seus mamulengos, orquestras, teatro de rua, fanfarras, reggae, samba, MPB, entre outras

¹⁸³ Disponível em: <<http://www.centrodeculturas.ba.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=16>>. Acesso em 15 Dez. 2015.

vertentes culturais. Com a novidade, o Centro Histórico ganha um carnaval mais qualificado. No lugar de apresentações nos trios, as atrações estarão nos palcos de todo o Pelourinho, em horários mais acessíveis ao público, e nos circuitos Dodô e Osmar, seguindo a animação dos microtrios¹⁸⁴.

Além desses patrocínios, o governo do estado da Bahia também investiu, ao longo dos anos, na compra de cotas de patrocínio, permitindo sua visibilidade com *merchandising* e com publicidade durante a festa, assim como o governo federal. Em 2013 e 2014, o valor da cota adquirida pelo estado foi de cerca de R\$ 4 milhões a cada ano¹⁸⁵. Em 2015 foi a primeira vez que tal investimento não ocorreu, justificado, pela Prefeitura, pelo não pagamento da cota referente ao ano de 2014¹⁸⁶.

Com relação às esferas federal e estadual, há uma ressalva importante, que se refere às cotas de patrocínio. Com os valores apurados, mesmo que varie em cada fonte pesquisada, o investimento no viés cultural ocorre em patamares bem inferiores àqueles despendidos com a publicidade. Faço aqui um trocadilho com o provérbio sobre a esposa do ditador romano Júlio César, “não basta ser, tem que parecer”. Quero, com isso, afirmar que para estes atores, mais do que investir nas atividades de maior apelo hi[e]stórico e cultural, é necessário dar ampla divulgação ao fato, o que por vezes é criticado pelas entidades que recebem os recursos. Indico, ainda, que, em ambos os casos, as ações estão definidas pelo posicionamento frente ao que lhes parece cultural, como que em oposição ao que é de mercado.

Dentro dos grupos que compõem o ator social denominado poder público, o último elemento abordado é o executivo municipal. Aqui também vale a mesma ressalva com relação ao governo estadual: menciono como este nível de governo foi proeminente na estratégia de crescimento econômico voltada para o desenvolvimento do turismo, o que foi abordado anteriormente. Nos objetivos deste capítulo, retomo a festa atual, referente ao tempo em que a observei em campo.

Há que se considerar o maior envolvimento deste nível de governo na execução da festa, enquanto responsável por vários serviços públicos imprescindíveis à sua realização. Nos

¹⁸⁴ Disponível em <<http://www2.cultura.ba.gov.br/2014/01/10/projeto-carnaval-pipoca-tera-formato-atualizado-em-2014/>>. Acesso em 20 Fev. 2015.

¹⁸⁵ Disponível em <<http://www.bahiatursa.ba.gov.br/noticias/governo-garante-cota-oficial-de-patrocinio-ao-carnaval-de-salvador/>>. Acesso em 20 Fev. 2015.

¹⁸⁶ Durante a escrita desta tese, a imprensa noticia que a aquisição também não ocorrerá em 2016, pelas mesmas razões.

termos da constituição federal, compete aos municípios “organizar e prestar, diretamente ou sob regime de concessão ou permissão, os serviços públicos de interesse local”, assim como também é responsável pelo ordenamento urbano (conforme artigo VIII, Artigo 30 da Constituição Federal - CF), e também pela proteção do patrimônio hi[e]stórico cultural local (conforme artigo VIII, Artigo 30 da CF).

Farei um breve hi[e]stórico de como a gestão pública municipal se posicionou frente à realização da festa, para que, alcançando os dias atuais, seja possível fazer uma reflexão sobre a visão de si que o poder municipal atualmente assume (e que é a imagem que deseja demonstrar).

Partindo de Clímaco Dias (2002), as fases de atuação da gestão municipal com relação à festa podem ser assim descritas: em 1984 são identificadas as primeiras ações de desenvolvimento de mercado e a tentativa de profissionalização da festa, com a iniciativa do poder público municipal de venda de espaços de publicidade; tal medida não alcança grande progresso por problemas de gestão, já que a capacidade de ordenamento da festa ainda era incipiente. Este processo é, de certa forma, interrompido pela gestão municipal do período 1986-1988, do Prefeito Mario Kestesz, que tem na coordenação do carnaval e na Fundação Gregório de Matos, respectivamente, os artistas Wali Salomão e Gilberto Gil, que atuam com uma priorização das atividades de maior apelo cultural e maior valorização das iniciativas populares. Segue-se um período de pouca intervenção do poder público na gestão do carnaval, durante a gestão municipal 1989-1993, com o Prefeito Fernando José Guimarães.

No entanto, a gestão que se inicia em 1993, quando assume a prefeita Lídice da Mata – período em que o poder público assume de forma mais premente a estratégia de profissionalização e de mercantilização publicitária dos festejos, inclusive acirrando a competição com outros carnavais, especialmente o do Rio de Janeiro (como mencionado na Parte I). É quando se percebe, de forma mais visível, a relação carnaval-turismo-desenvolvimento econômico. A visão de desenvolvimento comercial da festa é importante nesse cenário, pois estamos exatamente na época de maior visibilidade e de desenvolvimento empresarial da folia, por se tratar da época do desenvolvimento comercial da *axé music*. Essa posição da gestão municipal, que tão fortemente influenciou a festa, é aqui destacada para demonstrar uma dualidade básica em que o poder público pode se posicionar, mesmo que não sejam posições excludentes: entre as ações de maior comercialização ou aquelas de maior incentivo às atividades culturais.

Posteriormente a Lídice, assume o Prefeito Antônio Imbassahy, que, durante sua gestão, promove investimentos estruturais e econômicos na organização da festa, também

pautado por uma visão da sua relevância econômica para a cidade, conforme indica Kauark (2004)¹⁸⁷:

Para Imbassahy, não se trata de custo, mas de um investimento – a relação custo benefício traz um resultado extraordinário, movimentando o setor de turismo, de negócios e, principalmente um fator que é impossível de se medir em números, a alegria da população” (p. 23).

Chegando ao tempo em que foi realizado o trabalho de campo, desde 2012, há duas gestões municipais. A primeira, do Prefeito João Henrique de Barradas Carneiro, que ocupou a Prefeitura entre 2005 e 2012. Sua gestão foi marcada por uma avaliação negativa da população, especialmente pelo abandono da cidade, relativo à ausência de grandes obras públicas e de manutenção, o que pude presenciar durante minhas visitas de campo naquele período.

Da mesma forma não há, no período, nenhuma grande ação da Prefeitura com relação ao carnaval – salvo o Decreto Municipal 20.505/2009, popularmente conhecido como Estatuto do Carnaval ou Estatuto dos Cordeiros, que versa sobre condições a serem observadas na contratação de trabalhadores, especialmente os cordeiros, visando garantir a saúde do trabalhador, e que foi cercado por diversas polêmicas e questionamentos por parte de empresários. No entanto, a edição dessa normatização voltava-se mais para a necessidade de atender às determinações do Ministério Público do que efetivamente ser uma intervenção de iniciativa da gestão municipal¹⁸⁸.

A posição de pouca intervenção no carnaval é justificada em entrevista do prefeito João Henrique, publicada em outubro de 2011:

Nós estamos fazendo os esforços para sugerir aos grandes blocos, aos grandes artistas, músicos, pra que o Carnaval seja cada vez mais inclusivo. Eu diria que o abaixar das cordas já é uma medida inclusiva [...]. O encontro de trios, na praça Castro Alves, também era algo que tinha se perdido no tempo. E algo muito popular também. No ano passado, já retornou. Então, eu diria que medidas inclusivas têm sido tomadas, sim. Agora [...] nós não vamos intervir, a festa é espontânea, a festa acontece por si só. Ela aconteceria sozinha, sem o poder

¹⁸⁷ Segundo a autora, as afirmações do prefeito analisadas naquela citação encontram-se em uma entrevista publicada no *Diário Oficial do Município de Salvador* - DOM, de 14 fev. 2002.

¹⁸⁸ Disponível em <http://www.saude.salvador.ba.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=248%3Asaude-do-cordeiro-esta-garantida-com-estatuto-do-carnaval&catid=39%3Anoticias&Itemid=1>. Acesso em 12 Nov. 2015.

público. Agora, na medida que o poder público pode ofertar um transporte coletivo melhor, segurança pública melhor, iluminação pública melhor, ordenamento de ambulantes melhor, saúde pública melhor, claro que isso vai vender melhor a imagem da cidade, pra que no próximo ano a gente possa atrair mais pessoas, aumentar a geração de empregos, aumentar a renda da cidade... [...] Seria inimaginável nós fazermos uma intervenção mudando o modelo do carnaval. Ele é muito próprio. Ele tem vida própria. O Carnaval tem vida própria. [...] Nós regulamos o Carnaval, como eu disse, com oferta cada ano melhor da qualidade dos serviços públicos. É o que a gente pode fazer. O carnaval tem o seu próprio conselho. O conselho municipal do Carnaval. É um conselho deliberativo. Eles tomam decisões e comunicam, muitas vezes, à prefeitura. Muitas das vezes nós fomos até surpreendidos pelas decisões tomadas pelo Conselho Municipal do Carnaval. Ele foi criado pela Lei Orgânica há mais de 20 anos. E nós respeitamos a autoria e o caráter deliberativo do conselho. Claro que a gente procura conviver harmonicamente com o conselho, mas sempre respeitando a sua autonomia. E a festa, como eu disse, é espontânea, festa natural. [...] Sempre na medida do possível, o poder público intervém dessa forma: mediando, sugerindo, mas com muito cuidado. Porque, como disse Cláudio, não cabe uma intervenção branca. É uma festa tão linda, vem dando certo há tantos anos. É a maior festa popular...¹⁸⁹.

Na mesma entrevista, o repórter afirma que essa não é a percepção dos blocos populares que participam da festa, e o prefeito responde, como que alheio às reivindicações, que sempre permearam a realização da festa: "O [Filhos de] Gandhi participa muito bem do carnaval de Salvador. Os afoxés participam muito bem. Os blocos de índios participam muito bem. Não sei de onde pode estar partindo alguma reclamação"¹⁹⁰.

Depois desse tempo de distanciamento do poder público municipal, a grande marca de atuação na festa no período aqui analisado é a gestão municipal que se inicia em 2013, quando é empossado o prefeito Antônio Carlos Magalhães Neto. Iniciando o governo poucos dias antes da folia daquele ano, deixou manifesto em diversas publicações e matérias de imprensa que aquela festa tinha organização da gestão anterior, mas que receberia, de sua parte, um incremento na organização: “será um carnaval mais organizado do que o do ano

¹⁸⁹ Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5423975-EI6578,00-Prefeito+diz+que+e+inimaginavel+mudar+carnaval+de+Salvador.html>>. Acesso em 20 Out. 2015.

¹⁹⁰ Idem.

passado. Toda a estrutura está empenhada e trabalhando em esquema de plantão para oferecer uma grande festa ao folião”¹⁹¹.

Já demonstrando que pretende atuar de forma mais efetiva na festa, cria o Grupo de Trabalho do Carnaval de Salvador, o GT Carnaval, por meio do Decreto Municipal 23.796 de 04/02/2013; o GT iniciaria a se reunir já na quarta-feira de cinzas daquele ano. Com atribuição de apresentar um plano de trabalho para introduzir mudanças para o próximo carnaval, envolve diversos órgãos da administração pública municipal, indicando já na sua composição a grande preocupação com os diversos serviços públicos que interferem diretamente na realização da festa, especialmente o seu ordenamento e na infraestrutura da cidade para recebê-la¹⁹².

As principais mudanças propostas pela gestão, a partir do trabalho desse grupo, dizem respeito à geografia da festa, com uma alteração no Circuito Campo Grande, que tem seu ponto de armação e de início recuado, e alteração nos espaços destinados às arquibancadas populares, provocando a liberação de espaços antes ocupados por cabines de imprensa em frente ao Teatro Castro Alves. Essas alterações acabam por incorporar o equipamento – importante na hi[e]stória cultural de Salvador – como elemento visual do desfiles, permitindo ainda uma melhor acomodação dos espectadores naquele trecho. Além disso, a Rua Carlos Gomes deixa de fazer parte desse circuito, sendo designada a funcionar como área de serviços, de alimentação e de circulação. Os objetivos dessas mudanças são anunciados no *Diário Oficial do Município* de 28/11/2013: “Tudo pensado para reforçar o circuito que representa papel fundamental na história do Carnaval de Salvador, e que, por isso, deve ser exaltado, ampliando áreas destinadas aos foliões nas ruas”.

Na definição de programação do evento, a pesquisa indica, em notas e publicações da prefeitura, que é mantida a autonomia do Conselho Municipal do Carnaval. No entanto, partem da prefeitura diversas iniciativas para inclusão de outros espaços e de atrações voltadas para o folião pipoca, como o lançamento do Furdunço, em 2014.

¹⁹¹ Matéria no *Diário Oficial do Município*, em 05 Fev. 2013.

¹⁹² Os órgãos municipais que compõem o GT Carnaval são: a Secretaria Municipal de Desenvolvimento, Turismo e Cultura – SEDES (que o coordenará); a Empresa Salvador Turismo – SALTUR; a Fundação Gregório de Matos – FGM; a Secretaria Municipal da Ordem Pública – SEMOP; a Secretaria Municipal da Gestão – SEMGE; a Secretaria Municipal da Saúde – SMS; a Secretaria Cidade Sustentável – SECIS; a Secretaria Municipal da Reparação – SEMUR; a Secretaria Municipal da Infraestrutura e Defesa Civil – SINDEC; a Superintendência de Controle e Ordenamento do Uso do Solo do Município – SUCOM; a Superintendência de Trânsito e Transporte do Salvador – TRANSALVADOR; e a Companhia de Governança Eletrônica do Salvador – COGEL.

Em 2015, essa iniciativa é explicitada com ações tais como o retorno da cantora Daniela Mercury ao Campo Grande e a apresentação de Igor Kannário, tratado como a primeira atração na hi[e]stória da folia que se apresenta a pedido do público, já que, segundo o prefeito, em entrevista às vésperas do carnaval daquele ano, “não deve haver embargo para qualquer tipo de manifestação cultural”¹⁹³. Além disso, houve o retorno do Furduço, nesse ano com duas apresentações, e novamente anunciado como espaço de valorização e de expressão da diversidade cultural. Também foram de iniciativa da Prefeitura os eventos envolvendo nomes tradicionais do *axé music*, como a abertura do carnaval com o cantor Luiz Caldas, uma apresentação especial em trio da cantora Sarajane, o desfile da Fobica original com os irmãos Macedo, a implantação da Arena do Samba e as alterações na programação dos carnavais nos bairros que, pela primeira vez, conta com artistas de maior projeção.

A avaliação que aqui faço é de uma opção de não intervir na relação de forças que concorrem naquele conselho, mas de criar a abertura de outros espaços carnavalescos, tentando garantir diversidade sem “desagradar” as forças que buscam tempos-espacos privilegiados.

Uma terceira marca dessa gestão é com relação à dinâmica econômica da festa. Desde 2014, a prefeitura tem amplamente divulgado o fato de o carnaval ter se tornado autossustentável economicamente. Nos anos anteriores o poder público municipal fazia investimentos na ordem de R\$ 19 milhões; esse montante não foi reduzido, mas houve um reforço nas estratégias de venda de cotas de patrocínio, o que viabilizou grande vulto de recursos que acabaram por permitir a afirmação de que a “Festa Dará Lucro”, título da matéria de capa do *Diário Oficial do Município* – Salvador, de 14/01/2014, que traz as seguintes informações:

Pela primeira vez conseguimos que um Carnaval gere lucro para o município, com saldo positivo de R\$ 10 milhões, lembrando que até o final do ano passado o Carnaval exigia investimentos de quase R\$ 20 milhões da Prefeitura. A economia desse dinheiro significa mais investimentos para infraestrutura, saúde, educação, transporte público e para reforçar a agenda de eventos da cidade. A parceria com a iniciativa privada resultou numa operação bem-sucedida no Réveillon, com zonas onde são respeitados preços populares, medida que valerá

¹⁹³ Disponível em <<http://entretenimento.r7.com/carnaval-2015/nao-deve-haver-embargo-para-qualquer-tipo-de-manifestacao-cultural-diz-prefeito-sobre-kannario-27082015>>. Acesso em 20 Fev. 2015.

também para o Carnaval. Tudo será facilitado através de pórticos que vão aumentar a segurança no evento através das revistas¹⁹⁴.

Aqui, faço uma ponderação sobre a questão orçamentária da festa. Apesar de não ser do interesse desta tese uma análise aprofundada dos investimentos públicos de parte a parte, os discursos da gestão municipal sobre a autossustentabilidade devem ser destacados. Coloco aqui uma questão de fundo, sobre uma enorme discussão de legitimidade de gastos de recursos públicos com as festas populares que, no ambiente da pesquisa, me chamou atenção pelo grande número de comentários de leitores virtuais que, em qualquer matéria que fizesse menção ao uso de recursos públicos no carnaval, criticavam solenemente este tipo de investimento, acusando administradores de investir em festa enquanto deveriam investir em saúde e educação. Tal discussão remete, inevitavelmente, a Georges Bataille (2013), que aponta o princípio de utilidade, que só reconhece como legítimo o dispêndio com a conservação dos bens e da vida humana, atribuindo caráter negativo ao prazer que, na modernidade, se configuraria como dispêndio improdutivo. O poder público municipal reproduz este conceito, julgando como mais adequado o investimento em outras áreas que não a festa, o ócio e o lazer, apesar de toda a importância econômica da festividade para a cidade.

Na matéria, é esclarecida a estratégia utilizada. Além das cotas de patrocínio adquiridas pela Petrobras e pelo governo do estado, outras quatro grandes empresas adquiriram cotas de patrocínio, chegando ao montante de R\$ 55 milhões, contrapondo-se ao custo de R\$ 45 milhões anunciados pela prefeitura como necessários à realização do evento. Dessas cotas comercializadas com a iniciativa privada, duas são marcos na realização e concepção da festa. Refiro-me à participação das cervejarias Brasil Kirin (que comercializa a cerveja Schin) e Itaipava. O acordo comercial foi feito em um modelo chamado no mercado econômico de venda casada: em troca das cotas, as empresas receberam exclusividade de venda de suas cervejas nos dois principais circuitos carnavalescos. Ou seja, no circuito Osmar, os ambulantes credenciados comercializaram exclusivamente a cerveja Schin, enquanto no circuito Dodô só era permitida a venda da Cerveja Itaipava. Ressalto esta estratégia, pois ela gerou impactos no ordenamento da festa. Inicialmente, porque, pela primeira vez na hi[is]tória da festa, foram instalados pórticos nas vias de acesso aos circuitos, o que leva a um primeiro grande impacto – o de haver algum tipo de limite de acesso das pessoas aos locais de realização dos desfiles. A instalação dos pórticos foi justificada principalmente pela

¹⁹⁴ *Diário Oficial do Município*, 14 Fev. 2014.

necessidade de maior fiscalização da venda de bebidas, para que fossem respeitados os termos da transação comercial.

Retornando à experiência vivida, a partir de minhas notas de campo, causou-me profundo estranhamento a divulgação de que haveria esse controle de entrada nos circuitos. No entanto, durante os festejos, os pórticos não criaram maiores embaraços, já que os foliões podiam transitar livremente por eles, na maioria das vezes sem nenhum tipo de abordagem ou revista. Não foi perceptível, no âmbito de minha observação, qualquer incômodo para a população ou para os foliões (salvo a queda de um destes pórticos no circuito Campo Grande, que feriu levemente dois transeuntes).

A outra questão se refere ao ordenamento dos vendedores ambulantes. Em cada um dos circuitos, a marca que adquiriu a exclusividade comercial distribuiu aos ambulantes credenciados um *kit* com identificação completa, incluindo colete de identificação, boné e isopores para armazenamento do produto, estampados com a sua marca, o que inclusive proporcionou maior facilidade para que a fiscalização acontecesse. No entanto, a exclusividade das cervejas foi assunto extremamente comentado e criticado, principalmente pela ampla divulgação nos diversos veículos de imprensa da grande quantidade de bebida apreendida por não ser da marca autorizada. Diversos foliões se manifestavam contrários à falta de alternativa e à obrigação de consumir determinado produto; os vendedores que conseguiram burlar a fiscalização eram alegremente saudados pelos foliões, que ostentavam sua aquisição com olhares de coisa escondida, de forma muito divertida.

Em 2015, apesar da ausência do estado e da Petrobras na aquisição das cotas de patrocínio, a estratégia municipal se repetiu, com também quatro empresas privadas, inclusive as cervejarias do ano anterior, com a mesma estratégia de venda. Mesmo que a ausência dos patrocinadores públicos tenha implicado na redução do lucro para a prefeitura, mais uma vez, foi dada ampla publicidade à sustentabilidade financeira do carnaval.

De forma geral, é inegável o aporte de estrutura e de organização da festa ao longo dos três últimos anos, o que pude notar durante a pesquisa de campo, nas informações oficiais, nas coberturas de mídia e no desenvolvimento da festa, que tem um ordenamento mais visível, com maior espaço para os foliões e com serviços públicos sempre à vista dos cidadãos. Entre as diversas ações da Prefeitura, cabe destacar aquelas de maior vulto:

- ordenamento de transporte e trânsito, visando não só ao atendimento dos foliões como também permitir que a cidade possa transitar nos tempos festivos, incluindo remanejamento de pontos de ônibus e fiscalização dos serviços de táxi;

- licenciamento e fiscalização das estruturas da festa, como bares, camarotes, etc., envolvendo uma gama de profissionais especializados em segurança e engenharia;
- treinamento, licenciamento e fiscalização dos ambulantes;
- licenciamento de toda a estrutura de imprensa interessada em cobrir o evento (para 2015, a prefeitura anunciou o credenciamento de mais de 2 mil profissionais);
- manutenção da infraestrutura urbana e adequações para receber os milhares de foliões e de trios, além da iluminação adequada que, em 2013, contava com 70 mil pontos de luz, 3.200 luminárias e 1.500 projetores distribuídos na cidade;
- implantação de abrigo para filhos de ambulantes, no total de quatro pontos, onde as crianças podem pernoitar, e têm atenção de saúde, alimentação balanceada e educadores no seu monitoramento; e
- organização do serviço de saúde para atendimento aos foliões, sendo que em 2013 foram implantados 12 postos de atendimento médico ao longo dos circuitos, contando com atendimento de 18 ambulâncias.

Considerando também essas atribuições, a posição que o governo municipal assume frente à festa pode ser definida em três eixos principais: o primeiro refere-se à garantia de aprimoramento do ordenamento da festa, o que tem impacto tanto para o melhor aproveitamento dos foliões, que ganham espaços mais amplos, serviços públicos mais disponíveis, e que também impacta diretamente na visão do turista.

Em segundo lugar, é também notável a preocupação com a ampliação do espaço do folião pipoca e das atrações de cunho cultural, com a criação de outros tempos-espacos, como o Furdunço, assim como a vasta programação de atração sem cordas, por meio de projetos especiais, que possuem definição de ordem e de horário diferenciadas das demais entidades. No entanto, esse incremento ocorre sem interferir na dinâmica propriamente mercantil da festa: não há contatos ou conflitos com os grandes blocos ou com o mercado econômico, deixando essa atribuição de divisão do tempo-espaco a cargo do COMCAR. A opção é de abertura de outras vias e outros espacos, e não intervenção naquele espaco mais disputado (portanto, não enfrentando nem se opondo a nenhuma forma ali instalada).

O terceiro ponto se refere ao ordenamento financeiro da festa, priorizando o dispêndio produtivo, acionando a iniciativa privada para estes gastos – o que acaba por,

mesmo que indiretamente, definir outros atores importantes e influentes que já entram na dinâmica em posição privilegiada, já que pactuada com o poder público.

O outro ator social agrega os grupos de vocalização de interesses. Aqui, refiro-me às instituições políticas que têm por objetivo garantir a ampliação da participação dos cidadãos, diretamente ou por pessoas eleitas com essa finalidade, dando voz a suas demandas seja via eleitoral ou por meio de instituições híbridas, funcionando nos interstícios eleitorais¹⁹⁵. Na esfera do carnaval de Salvador, há dois tipos dessas instituições: a Câmara Municipal de Vereadores e o Conselho Municipal do Carnaval.

Com relação à Câmara, cabe apontar as diversas iniciativas de discussão do tema, buscando explicitar questões polêmicas ou que demandem alguma intervenção específica do poder público. Não espero trazer uma visão unívoca de como a Câmara percebe o carnaval, considerando sua lógica de composição e de funcionamento, que busca se pautar pela variedade de olhares e de posições, inerente à diversidade política ali presente. No entanto, vale destacar que, enquanto representação popular e fiscalizadora do poder executivo, a Câmara tem provocado debates sobre temas diversos relativos à festa, geralmente abarcando questões que já se tornaram polêmicas na sociedade e na imprensa.

Durante esta pesquisa, algumas discussões foram impulsionadas em audiências públicas e de debates. Em 15 de março de 2012, foi realizada uma audiência para discutir a atuação do Conselho do Carnaval, a valorização das mais diversas entidades carnavalescas, a privatização das ruas de Salvador durante a folia momesca e a preocupação com possíveis injeções de recursos públicos em camarotes. Ao final, foi proposta a abertura de Comissão Parlamentar de Inquérito para avaliar a gestão do Conselho que, na visão do vereador que a convocou, Alcindo Anunciação, acabava por beneficiar um grupo pequeno de entidades, conforme suas manifestações à imprensa: "Um grupo de cinco ou seis entidades controla hoje o carnaval, prejudicando os outros grupos e artistas. Precisamos mostrar o caminho certo para que a festa seja democrática"¹⁹⁶.

Em 19 de fevereiro de 2012, foi realizada audiência pública para apresentação e discussão do Afródromo, logo depois de o projeto ter sido apresentado ao prefeito e ao

¹⁹⁵ Por instituições híbridas, entendo aqui aquelas que se caracterizam por serem formadas ao mesmo tempo por representantes do poder público e da sociedade civil e que atuam como mecanismos de construção, discussão e aprovação das políticas públicas municipais, conforme Avritzer e Pereira (2005).

¹⁹⁶ Disponível em <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/em-audiencia-na-camara-carnavalescos-questionam-atuacao-do-conselho-do-carnaval/?cHash=a9db9a5d96233b5a3f4449168c6cd4c4>> Acesso em 18 Nov. 2015.

governador; e em 15 de março de 2014, nova audiência para discutir as mudanças propostas para o carnaval 2014. Em 15 de outubro de 2015, outro encontro teve como pauta a discussão da economia da festa, voltada para ações que pudessem trazer maior geração de renda para pequenos empreendedores e para o turismo em geral.

Além das atuações pontuais dos parlamentares, que convocam esporadicamente essas audiências, há uma Comissão Especial do Carnaval, de caráter temporário, mas que permaneceu ativa durante toda a realização da pesquisa. O seu feito de maior destaque foi a promoção do seminário Panorama Carnaval, ocorrido em maio de 2013, com um total de 9 painéis envolvendo vários participantes de diversas categorias, explorando temas e aspectos diversos da festa. A sua programação do seminário foi assim distribuída:

Quadro 02: Programação do seminário Panorama Carnaval – Propostas e soluções

Nome do painel	Participantes
Organizando os desfiles	Vovô do Ilê – Presidente do Bloco Ilê Aiyê Paulo Miguez – Sociólogo, estudioso do Carnaval Adolfo Nery – Bloco Camaleão
A Copa e o Carnaval	Ney Campello – SECOPA (Secretaria Estadual para Assuntos da Copa do Mundo) Isaac Edington – ECOPA (Escritório da Copa do Mundo) Zelito Miranda
Governança, um desafio público e privado	Guilherme Bellintani – Secretário Municipal de Desenvolvimento, Turismo e Cultura Pedro Costa – Conselho Municipal do Carnaval Otto Pípolo – ABS - Associação de Blocos
Carnaval para baianos e turistas	Domingos Leonelli – Secretário Estadual de Turismo José Alves – Salvatur Marcos Alban – Pesquisador
Salvador, Recife e Rio – carnavais em transformação	Alex Martins – Coordenador do Carnaval de Rua do Rio de Janeiro André Correia – EMPETUR Cláudia Lima – Presidente da SALTUR
Carnaval, Cultura e Entretenimento	Fernando Guerreiro – Presidente da Fundação Gregório de Mattos Albino Rubim – Secretário Estadual da Cultura Clínio Bastos – Camarote Marketing
Espaço público, novas opções para o carnaval de rua	Eliana Dumet – Diretora de Eventos da SALTUR Cristóvão Rodrigues – Radialista Ricardo Lélis – ABE Bahia
Carnaval em movimento – do Afródromo às fanfarras	Alberto Pitta – Presidente do Bloco Cortejo Afro Sérgio Bezerra – Presidente do Bloco Habeas Copus José Luis Lopes (Arerê) – Presidente do Bloco Alerta Mocidade
Novos rumos para o Carnaval de Salvador	Joaquim Nery – Presidente da Central do Carnaval João Gomes – Rede Bahia João Jorge – Presidente do Olodum
Carnaval da Bahia – que loucura essa mistura	Gerônimo Santana (cantor e compositor) Aroldo Macedo (músico, Irmãos Macedo) Ricardo Chaves (cantor e compositor)

Fonte: Página do COMCAR no *Facebook*

Como efeito concreto, resultou do seminário a iniciativa da Câmara de propor alteração à Lei Orgânica Municipal para modificar a composição do Conselho do Carnaval, o que será tratado adiante. Das discussões, o relatório final do seminário aponta algumas questões consensuais, indicadas pelos participantes:

- Quanto ao Conselho do Carnaval, a necessidade de adequar a composição à realidade atual, visto que várias entidades, que ainda têm assento, não são mais atuantes, bem como a necessidade de reforçá-lo como instância legítima e democrática de discussão do carnaval.
- O carnaval da Bahia é espaço da diversidade. Deve-se garantir a melhor forma para que essa diversidade se expresse, sem que haja prejuízo provocado pela diferença de poder econômico.
- Perda do elemento estético em nome do lucro e da mídia: fantasias baratas, em escala, alegorias de rua pensadas para não prejudicar as imagens da TV, etc.

Mesmo com a impossibilidade de definir um papel nítido ou unívoco para a Câmara, é importante perceber como busca atuar como um moderador de interesses, na medida em que se propõe a (e provoca) debates diversos sobre o tema. Não atribuo sempre à Câmara intenções puramente voltadas para o pleno exercício da democracia, mas ela, ao propiciar debates, geralmente em função de interesses de determinados políticos e forças que o apoiam, acaba por divulgar questões afetas à festa.

Ainda considerando o ator que congrega as instâncias de vocalização dos interesses, passo a tratar da instituição mais polêmica e com papel fundamental dentro dos festejos: o Conselho Municipal do Carnaval. Para situar sua importância, é necessário compreender sua dinâmica de funcionamento e suas atribuições, bem como sua forma de deliberação.

Foi criado em Salvador por meio de sua Lei Orgânica, promulgada em 1988. No capítulo VIII, que trata da cultura, é estabelecido, no artigo 259, que "a gestão do Carnaval será exercida de forma democrática, garantindo-se a representação de todos os segmentos envolvidos na concepção, controle e avaliação dos processos administrativos e financeiros". A lei orgânica também define as diretrizes de funcionamento do COMCAR, ao atribuir-lhe caráter deliberativo: "O Conselho Municipal do Carnaval será um órgão de natureza colegiada e representativa das entidades, órgãos públicos e da sociedade com atribuições fiscalizadora e deliberativa".

A constituição do conselho já indicava a pluralidade de atores e de agentes presentes na sua composição, para garantir seu caráter democrático e de participação dos

atores sociais envolvidos na realização da festa. Assim, contaria com um total de 25 membros. Houve alteração em sua composição em 2013, por meio de emenda à Lei Orgânica em 2013 e, por essa razão, apresento o seguinte quadro comparativo:

Quadro 03: Composição do COMCAR

Composição do Conselho, dada na Lei Orgânica de Salvador	Composição do Conselho alterada pela Emenda nº 29, de 25/09/2013
Associação dos Blocos de Salvador	mantido
Associação dos Blocos de Trios	mantido
Blocos Afros e Afoxés	Blocos Afros
	Afoxés
Blocos de Percussão	mantido
Sindicato dos Músicos	mantido
Associação dos Barraqueiros de Festas Populares	mantido
Emtursa e Bahiatura	SALTUR ¹⁹⁷
	Bahiatura
Polícia Militar e Polícia Civil	Polícia Militar
	Secretaria Estado Segurança Pública
Associação de Cronistas Carnavalescos	Associação Baiana de Imprensa
Secretaria de Saúde Municipal e Estadual	Secretaria Municipal de Saúde
Juizado de Menores	mantido
Poder Legislativo	mantido
Executivo Municipal	mantido
Federação dos Clubes Sociais da Bahia	Associação Baiana dos Camarotes
Federação dos Clubes Carnavalescos da Bahia	mantido
Sindicato dos Vendedores Ambulantes e Feirantes de Salvador	mantido
Blocos de Índios	-
Trios Elétricos Independentes	Associação Baiana de Trios Independentes
Associação dos Proprietários de Equipamentos de Som	Associação dos Proprietários de Equipamentos de Som, Iluminação e Infraestrutura

¹⁹⁷ SALTUR substituiu a Emtursa no organograma da Prefeitura Municipal de Salvador.

Composição do Conselho, dada na Lei Orgânica de Salvador	Composição do Conselho alterada pela Emenda nº 29, de 25/09/2013 (continuação)
1 representante da Associação dos Artistas Plásticos Modernos da Bahia	mantido
CBTUR - Conselho Baiano de Turismo	mantido
	Fundação Gregório de Mattos
	Secretaria da Cultura do Estado da Bahia
	União das Entidades de Samba da Bahia
	Associação dos Blocos Alternativos
	Associação Carnavalesca das Entidades de Sopro e Percussão
	Associação Baiana de Entretenimento – Seção Bahia
	Associação Baiana do Mercado Publicitário

Fonte: elaboração da autora, baseado na Lei Orgânica de Salvador e na Emenda 29 de 25/09/2013, e informações disponíveis em Naiara Vieira (2014).

A regulamentação do COMCAR é dada pela Lei Municipal 4.538, de 12/05/1992, que define de forma mais direta as atribuições do Conselho:

O Conselho Municipal do Carnaval, órgão de deliberação coletiva e representativo das entidades, instituições públicas e da sociedade, tem por finalidade definir critérios e regras de apresentação, seleção e composição dos participantes do carnaval, bem como fiscalizar a sua gestão (grifos da autora).

Quanto a seu funcionamento, o conselho tem uma mesa diretora, composta por presidente, vice-presidente e secretário-geral, eleitos anualmente, sempre na data de 15 de maio de cada ano. O conselho tem reuniões mensais ordinárias, e sempre que houver convocação pelo seu presidente ou pelo chefe do executivo municipal.

Considerando as atribuições legais do COMCAR, foi realizada ampla pesquisa nos seus atos formais, que se dão especialmente na forma de resoluções, divulgadas no *Diário Oficial de Salvador*, que aqui apresento classificadas em cinco tipos de deliberações.

Primeiramente, elenco os atos relacionados à realização da eleição de sua mesa diretora, que tratam da convocação para que as entidades interessadas apresentem suas

candidaturas, da convocação para a reunião específica de realização de eleição, da avaliação dos recursos quanto aos candidatos e resultados da eleição, além das atas que divulgam o resultado do pleito.

Outro conjunto de deliberações diz respeito a regras gerais de organização do carnaval, especialmente quanto à geografia da festa, como, por exemplo, aquelas que se referem às alterações nos circuitos estabelecidos, como implantação do contrafluxo na Rua Chile em 2015. Também há a resolução que cria o Circuito Sérgio Bezerra, apesar de este já haver sido aprovado anteriormente pela SALTUR, em 2011. Também é por Resolução que o COMCAR autorizou, em 2015, a montagem da Arena do Samba na Praça da Cruz Caída (na entrada do centro hi[er]stórico), e sua incorporação na programação do carnaval daquele ano. Se cabe uma ressalva nestas resoluções, é o fato de que sempre há referência de que se trata do atendimento da solicitação de terceiros (geralmente as entidades interessadas ou o poder público municipal), não sendo iniciativa direta do Conselho: o contrafluxo a pedido de entidades carnavalescas, a implantação do Circuito Sérgio Bezerra a pedido da ACESP (Associação Carnavalesca de Entidades de Sopro e Percussão), e a resolução sobre a Arena do Samba, a pedido da coordenação executiva do carnaval, do poder público municipal¹⁹⁸.

Outras resoluções versam sobre assuntos diversos do Carnaval, de caráter normativo, como aquela sobre a conduta das entidades carnavalescas durante os desfiles, determinando a divulgação de mensagem de combate à exploração sexual, à discriminação racial, à homofobia e à violência contra a mulher, além de proibir quaisquer manifestações das entidades, seus artistas ou membros que possam ter essa conotação, bem como proferir ofensas a quaisquer pessoas ou autoridades, sob pena de suspensão ou perda da vaga. Também de caráter normativo, a Resolução 04/2015 dispõe sobre valores mínimos para cachê das atrações contratadas pelos poderes públicos para os desfiles de 2015, baseada na deliberação do conselho que selecionou estes artistas.

Há também aqueles atos que indicam seu caráter de ordenador dos participantes do carnaval, ao convocar entidades para o cadastramento e também artistas selecionados para participação no carnaval, para apresentação, junto ao COMCAR, de documentação obrigatória (Resoluções 06/2013, 07/2013 e 07/2014).

¹⁹⁸ As resoluções aqui mencionadas são: Resolução COMCAR 01/2015, publicada no Diário Oficial do Município de Salvador de 14/01/2015, que versa sobre o contra fluxo, Resolução 04/2013 que trata do Circuito Sérgio Bezerra e Resolução 08/2015 de 29/01/2015, sobre a Arena do Samba.

Por último, os dois tipos de decisões que deixam mais visível a importância do COMCAR, especialmente no âmbito dos dividendos econômicos da festa e que justificam as polêmicas que envolvem o Conselho, que serão tratadas posteriormente. O primeiro deles se refere à atribuição do COMCAR de realizar o processo seletivo para artistas, cantores, bandas, musicistas e projetos especiais, que serão providos e contratados com recursos públicos, sendo esta a única forma para que os interessados acessem estes recursos e/ou espaços públicos incluídos na programação oficial. Para essa definição, o conselho torna público, por meio de resolução, o regimento para seleção, definindo prazos, a documentação necessária e os critérios de priorização, além de definir uma comissão julgadora, formada por representantes das seguintes instituições: Câmara de Vereadores, Coordenação Executiva do Carnaval, Governo do Estado, Sindicato dos Músicos, Federação das Entidades Carnavalescas, SALTUR, Associação Baiana de Artistas Notórios – ABAN, e um representante da sociedade civil de notório conhecimento musical, além de representante do próprio COMCAR, que presidirá os trabalhos.

Para a seleção, a comissão deve selecionar os interessados por meio de critérios de qualidade musical e de apresentação, diversidade de gênero musical e oportunidade de novos talentos. O processo seletivo não dá plena garantia de participação dos selecionados, visto que a efetiva contratação depende da disponibilidade de recursos a cargo dos órgãos públicos envolvidos na execução da festa, mas determina que aqueles porventura contratados serão definidos exclusivamente por esse processo seletivo. Fica resguardado que poderão ser incluídos outros projetos especiais que forem considerados de interesse coletivo pelo COMCAR ou pelos órgãos executivos envolvidos. É o que é realizado, por exemplo, pela Resolução 10/2015, que aprova projetos especiais como o Camarote Andante de Carlinhos Brown e o desfile da Caetanave.

Outro conjunto de deliberações do COMCAR se refere à ordem de apresentação das entidades nos desfiles. Nesse âmbito, há dois tipos de deliberação: o primeiro, de caráter normativo, é o Regulamento Oficial das Entidades Carnavalescas, que indica as regras gerais para a definição da ordem dos desfiles. Como o conselho foi instituído em época que a festa dava seus primeiros sinais de grandeza, mas ainda não tinha a proporção que adquiriu ao longo dos anos, o critério de definição da ordem da fila apresentava a simplicidade daquele tempo. Foi definido, como regra, que os desfiles ocorreriam por ordem de fundação da entidade. Assim, as mais antigas teriam os primeiros lugares da fila. Milton Moura aponta que este critério foi definido antes mesmo da consolidação do Conselho Municipal do Carnaval: “Em 1987, com a disposição do cortejo por ordem de fundação, o posto dos blocos mais

antigos, como Os Internacionais e Os Corujas, passa a ser muito valorizado” (2001, p. 231). Ao esclarecer em nota de rodapé esta definição, o autor indica a forma como essa decisão foi tomada, a partir de condução do coordenador executivo do carnaval daquele ano: “Esta decisão foi tomada em reunião acontecida em 1986 no auditório da TV Itapuã, orquestrada pelo radialista e produtor Cristóvão Rodrigues” (idem, p. 231).

Essa definição ocorria, entretanto, na prática, somada a outros acertos entre as entidades quanto aos horários pré-definidos para determinados grupos. Estas indicações são apontadas por Naiara Vieira:

Por outro lado, de acordo com Jairo da Mata, como a ordem do desfile carnavalesco foi criada em assembleia, algumas entidades têm sua posição já pré-estabelecida. Os árbitros entenderam que por conta da estética, algumas entidades não deveriam sair no horário compreendido entre 12 e 18 horas, o que foi acordado e assinado pelas partes interessadas. Hoje, algumas entidades entendem que essa não foi uma atitude acertada e clamam por mudanças, enquanto outras mostram estar satisfeitas com o horário de seus desfiles (2014, p. 97)

¹⁹⁹

Tal posicionamento também é acatado sem maiores questionamentos pela organização do carnaval na gestão municipal:

De acordo com Merina Aragão, gerente do carnaval na SALTUR, de uma maneira geral, se acata o critério estabelecido pelo COMCAR no que diz respeito à ordem dos desfiles. Os blocos, as associações e o conselho estabelecem que é uma ordem que já está pré-definida há muitos anos e nunca foi alterada. É sabido então, por exemplo, que segundas e terças-feiras desfilam os blocos: Eva, Coruja, Camaleão, Cheiro, Papa, entre outros que já adquiriram o direito do mesmo lugar reservado na fila em todos os anos. Os blocos afros e afoxés de menor porte terminam saindo em horários menos privilegiados, mas, segundo a gerente do carnaval, não existe também por parte deles uma pressão maior para a mudança de horário dos desfiles. E os grandes afros: Ilê, Malê, Olodum, Gandhy, que têm uma força política grande no carnaval, não apresentam questionamento forte e efetivo para saírem mais cedo. “A gente nunca recebeu nenhum pleito do Ilê para mudar esse horário”, diz Merina (Vieira, 2014, p. 97).

¹⁹⁹ Jairo da Mata era o então vice-presidente do COMCAR.

Considerando essa regra e incluindo os acertos preexistentes, anualmente são realizadas assembleias com as diversas entidades, organizadas por circuitos, para discussão sobre a ordem dos desfiles; apesar de haver registros de discussões acaloradas e trocas de acusações, as entidades acabam por referendar a ordem preestabelecida. Reproduzo abaixo imagem da convocação para as assembleias do carnaval 2015.

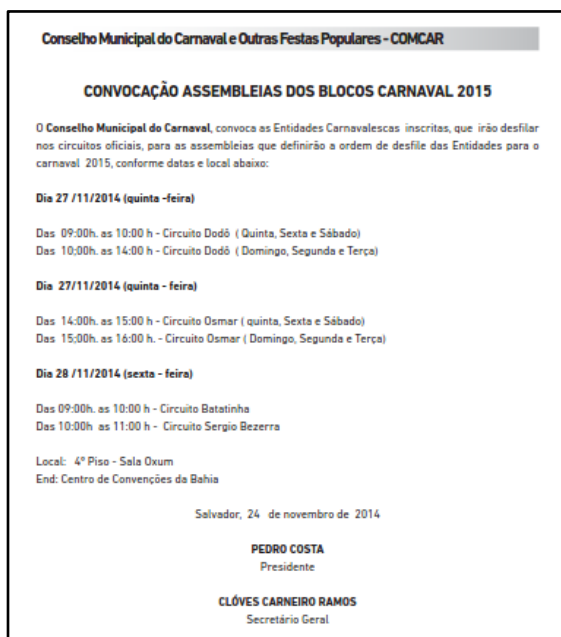


Imagem 68: Convocação do COMCAR para assembleias dos blocos no Carnaval 2015²⁰⁰

Considerando a regra e os acertos realizados nas assembleias, outra resolução anual define a ordem dos desfiles nos circuitos oficiais. Nessas resoluções, é indicado, para cada circuito, o horário de início dos desfiles e a fila de blocos²⁰¹.

Dadas as atribuições normativas do conselho, bem como seu grau de influência na decisão da festa, apresento algumas considerações sobre a visão de si que defende, e como se manifesta publicamente sobre seu papel, a partir de declarações no seminário Panorama Carnaval, feitas pelo seu atual presidente Pedro Costa, que, em 2015, foi reeleito para seu quarto mandato²⁰²:

²⁰⁰ Fonte: *Diário Oficial do Município* – Salvador. Edição de 27 Nov. 2015.

²⁰¹ Resolução 03/2015, publicada no *Diário Oficial do Município* - Salvador, em de 15/01/2015.

²⁰² Pedro Costa foi eleito pela primeira vez para o mandato em 2012, quando representava o Conselho Baiano de Turismo. À época, era presidente da Associação Brasileira de Agências de Viagens da Bahia – Abav-BA. Portanto, sua representação está ligada ao ramo de turismo. No pleito de 2015, ocorreram questionamentos sobre a legalidade de sua eleição, já que, conforme denúncia, não estaria

Me sinto muito honrado de fazer parte do Conselho do Carnaval e Festas Populares porque eu sinto, e tenho certeza absoluta disso, que é uma instituição extremamente democrática. É difícil a gente encontrar, tanto no âmbito federal, no âmbito estadual, ou no âmbito municipal uma instituição que tenha uma participação, uma simbiose tão marcante entre o poder público e o poder privado²⁰³.

Nessa primeira manifestação, fica explícita a ideia de que o conselho é considerado uma instância democrática e participativa, por unir na sua composição o poder público e os diversos segmentos, especialmente o poder privado. Em outro momento, o presidente deixa nítido qual a sua percepção com relação ao poder público, verbalizando que, apesar de deliberativo, não toma decisões isoladas ou que contrariem as determinações e diretrizes do governo municipal.

O Conselho não age, nunca agiu sozinho. Ele tem que estar vinculado obrigatoriamente aos poderes públicos. O Conselho não vai, em nenhum momento [...] tomar uma decisão que contraria uma determinação da Prefeitura, não pode! Mesmo porque o órgão executor não é o conselho. O conselho delibera, discute, e tem que deliberar em conformidade com os poderes executivos. Não há a menor hipótese de uma ação do conselho deliberativo que venha a contrariar os princípios da execução, da prática, não dá²⁰⁴.

Estas duas afirmações indicam o papel que esse conselho quer assumir: mesmo que busque ser reconhecido como espaço plural e democrático, suas decisões e seus encaminhamentos seguem em consonância com o poder público municipal (o que indica um contrassenso no seu caráter democrático). Com esse cenário, duas conjecturas: ou há um total entendimento dos participantes do conselho e do poder público (o que, em qualquer ambiente, seria pouco provável), ou há uma grande discussão em torno deste conselho.

Peço ao leitor que aguarde para que esta questão seja respondida. Esta pausa tem por objetivo ater-me ao que havia proposto neste capítulo. Como aqui apresentei um

mais vinculado ao Conselho que lhe deu a vaga no COMCAR. No entanto, a impugnação da candidatura não foi acatada.

²⁰³ Seminário Panorama Carnaval: propostas e soluções. Painel Governança, um desafio público e privado. Salvador, 2013.

²⁰⁴ Idem.

conjunto de atores, que se manifestam e apresentam uma visão de si sobre a festa, faço agora uma breve consolidação destes atores, o que pode ajudar na compreensão da sequência do texto.

Apresento, portanto, um diagrama de atores, resgatando para o leitor a totalidade de agentes aqui envolvidos e como se dispersam, por seus discursos, em um conjunto de interesses com relação à festa:



Imagem 69: Rede de atores sociais

Conforme apresentado na introdução deste capítulo, a leitura com relação aos atores da festa foi realizada em dois aspectos: o primeiro, com relação à visão de si mesmos, divulgada a partir da sua estética, de seus discursos e das declarações públicas sobre si mesmos. No outro aspecto, busco analisar as manifestações desses agentes ao se relacionarem com os outros atores.

Para isso, usarei de três cronotopos, para traçar algumas considerações sobre essa dinâmica²⁰⁵. O tropo rede se referirá ao conjunto de atores sociais que participam da dinâmica em torno do carnaval. O tropo cordas será usado para tratar dos atores que, ao se

²⁰⁵ Termo já mencionado na introdução, em referência a Amorim (2004).

relacionarem, movimentam a rede. O tropo pretende reafirmar o seu *double bind*, visto que a discussão do papel da corda – delimitador do espaço de desfiles – tem, no fundo, a questão de a quem compete o direito de usar aquele espaço.

O terceiro tropo também será usado no seu *double bind*: os nós que unem as cordas para tecer e movimentar a rede. Portanto, os nós são entendidos aqui como pontos de convergência de posições e de interesses dos diversos atores, mas que nem sempre envolvem a totalidade dos agentes. As discussões que marcaram mais especialmente os anos 2012 e 2013 do carnaval de Salvador possuem agentes que distintamente se voltaram para essas discussões, que tinham como pano de fundo a inclusão na festa. As questões fundamentais são: quais agentes buscam o espaço do nós (ou o nosso espaço), em determinado nó que se faz na discussão sobre a festa? Ou ainda, alguns nós ausentes em determinadas discussões podem trazer algum indicativo sobre a visão de nós mesmos daquele grupo?

Para isso, escolhi alguns eventos ou situações que se mostraram expressivas para o movimento da rede e, ao descrevê-las, apresentarei a forma como os atores sociais se manifestam, para então fazer algumas considerações sobre os atores nas relações envolvendo outros atores. São eles: (i) as discussões sobre o Conselho do Carnaval, que permearam a festa desde 2013; (ii) em 2012, as discussões em torno das tentativas de popularização da festa, com os movimentos de baixar as cordas; e (iii) em 2013, a polêmica em torno do Afródromo.

Começo com as discussões em torno do Conselho do Carnaval. De partida, pondero sobre o fato de este ocupar duplo papel nesta tese, migrando de ator para um nó, onde convergem todas as outras cordas que compõem a rede aqui apresentada. Retomo a questão proposta anteriormente, se haveria tanta passividade e consenso em torno do conselho, como tenta indicar seu presidente.

Introduzo, nesse contexto, o relato de um fato inusitado. Às vésperas do início da festa de 2013, uma matéria de título estranho cobre a capa do jornal *Correio*, em 06 de fevereiro: “Capetinha vende mesma vaga duas vezes”. No subtítulo, algumas informações mais esclarecedoras: ordem de desfile na Barra termina na Justiça. Iniciando a matéria, outra citação usa um *double bind* para satirizar a hi[er]stória: “Mesmo antes do início do Carnaval, o empurra-empurra no bloco Largadinho, comandado pela cantora Claudia Leitte, já começou”.

Por envolver um dos grandes nomes do carnaval de mercado, a cantora Claudia Leitte, a matéria causou grande repercussão na cidade e vários veículos de mídia deram cobertura ao assunto. Cabe, então, narrar os fatos. O Bloco Largadinho, lançamento da artista que, pela primeira vez, sairia em bloco próprio, teria adquirido uma vaga na fila para permitir seu desfile em horário nobre ou, nos termos que aqui desenvolvi, em um tempo-espaço

privilegiado. Trata-se na tarde do sábado que, conforme apresentado nos registros sobre a festa, concentra várias atrações de primeiro nível da folia moderna. Seguindo as diretrizes do COMCAR, por se tratar de bloco recém-criado, seguiria no final da fila. Para esclarecer o leitor sobre o estranhíssimo nome da matéria, complemento a informação: a polêmica se estabeleceu porque o empresário de apelido Capetinha, detentor dos direitos do Bloco Broder, teria vendido a vaga para o bloco de Cláudia Leitte, apesar de possuir contrato com a Banda Timbalada para cessão da mesma vaga. No entanto, o duplo acordo só se tornou de conhecimento público em função de uma disputa judicial entre o empresário e sua ex-mulher, referente aos termos financeiros da separação do casal.

Seguindo essa descoberta, outras matérias jornalísticas deram visibilidade a vendas de vaga no desfile, tratando-as como fenômenos inerentes à festa. As transações em torno dos locais na fila chegariam a alcançar a cifra de meio milhão de reais. Esclarecendo o procedimento que seria adotado pelas entidades: mantido o critério de antiguidade, constante do regimento do COMCAR, blocos que são antigos e, portanto, possuem vagas com tempo-espaço privilegiados, negociam seus espaços com blocos recém-criados, ou mesmo com artistas que buscam horários de maior visibilidade. Na formalidade, tal procedimento funcionaria como fusão, que não teria impedimento para ser realizada, desde que aprovadas pelo COMCAR nas assembleias que definem a ordem de desfiles, e resultam nas resoluções que apresentam a programação do carnaval. No discurso oficial, a fusão poderia ocorrer quando algum bloco não conseguisse desfilar por não ter alcançado recursos ou estrutura para tal, e sairia em parceria com outro bloco, ou lhe cederia o direito de participação para não deixar de sair, o que poderia gerar a perda da vaga.

Se a polêmica em torno do Bloco Largadinho explicitou o comércio de vagas, o seu desfecho indica uma postura do conselho com relação às grandes atrações de forte apelo econômico: enquanto a demanda era judicialmente resolvida com liminar que cancelava a fusão, o COMCAR aprovou resolução que autorizou o desfile do bloco, em horário sequencial àquele que teria sido adquirido na negociação com o Bloco Broder²⁰⁶. A resolução menciona, como justificativas para essa autorização, a existência de acordo de fusão entre os blocos previamente autorizada pelo COMCAR; o fato de a ordem dos desfiles já haver sido publicada e, conseqüentemente, gerado impactos financeiros com os pagantes dos blocos e com os patrocinadores; a preservação da imagem do carnaval, do circuito e do próprio

²⁰⁶ Resolução COMCAR 03/2013, de 04 Fev. 2013.

conselho; além de uma solicitação que teria sido formalizada pela Associação dos Blocos da Barra, que congregaria todas as entidades que desfilam naquele circuito.

Faço esse relato de cunho mais jornalístico do que analítico para introduzir uma discussão que permeia a atuação desse conselho: no episódio narrado, são exemplificadas várias questões que se referem à atuação do conselho, especialmente quanto aos aspectos que são vistos e discutidos pelos diversos atores sociais que deveriam ter suas preferências ali verbalizadas (e que deveriam ser acatadas). A primeira questão se refere ao poder do conselho de fiscalizar o evento, e o descumprimento de suas normas, já que desde muito são comentadas as ditas fusões que, na verdade, envolvem transações financeiras de grande vulto (levando à predominância de posição de atores ligados ao carnaval de mercado). A segunda questão se refere às próprias normas deliberadas pelo conselho, criticadas por muitos pela sua defasagem, já que são da época de criação do conselho. Em terceiro lugar, sobre quem ali participa e que, portanto, referenda estas normas.

Estes são diversos questionamentos feitos pela maior parte dos entes envolvidos na festa, quanto à legitimidade de sua atuação, especialmente em função da sua composição, que impacta na forma como a normatização da festa é conduzida: se um grupo de pessoas define as regras de apresentação e os demais não consideram que seus interesses são contemplados, obviamente não considerarão as regras como legítimas, levando à discussão de que outros interesses poderão estar sendo defendidos, que não os coletivos. Por isso, a visão geral dos atores envolvidos na festa passa pela consideração de que as ações (ou inações) do conselho levam ao favorecimento dos blocos e das entidades ligadas ao carnaval de mercado.

A necessidade de revisão do conselho, de suas atribuições e da sua composição tem sido apontada por diversos atores sociais. Cito algumas manifestações que apontam nessa direção. Dos blocos afro, nas declarações de João Jorge, presidente do Olodum:

Refundar o conselho do Carnaval. Ele não existe, não é atual, ele não é operativo. Ele representa uma sequência de interesses. Ele foi criado nos anos 90 para ajudar a democratizar, mas [...] vários setores já não deveriam estar presentes, e outros setores deveriam estar presentes. A forma atual do conselho do Carnaval, ele ajuda a manter as coisas [...] No campo dos blocos afro e afoxés o estrago é muito maior. Como há um número grande de blocos afro e afoxés, aqueles blocos afro e afoxés que podem trazer novas situações, brigar por novas coisas, praticamente desaparecem no âmbito de 60 entidades, ou 30 entidades. Então esse conselho, precisa que a câmara tome a iniciativa de legitimá-lo e refundá-lo: o conselho vai ser feito de tal forma, terá

tais representantes, e terá um papel de ser o tambor, a caixa de ressonância do carnaval²⁰⁷.

Em outro extremo da rede de atores sociais, o responsável pela Central do Carnaval e diretor do Bloco Camaleão (que aqui estaria classificado como agente do carnaval de mercado) também se manifesta pela necessidade de reformulação do conselho:

A governança para o Carnaval passa fundamentalmente pelo Conselho do Carnaval. A gente viu aqui enfáticas discussões sobre isso [...]. A criação do conselho [...], na época da década de 80, em 89, ele partiu exatamente dessa premissa, a necessidade de você democratizar uma ouvidoria do carnaval, planejamento do carnaval. [...] ficou claro para nós que a continuidade do Conselho do Carnaval, em caráter deliberativo e fiscal é fundamental para nós termos um carnaval de Salvador bastante democrático. Ficou claro também com relação ao Conselho do Carnaval a necessidade de uma revisão da formatação do conselho. Acho que foi meio que unânime a necessidade de uma revisão, dos conselheiros que lá estão, não pessoas físicas e individuais, mas a sua representatividade²⁰⁸.

Por uma liderança dos artistas aqui classificados como tradicionais, pela ausência do segmento, conforme expressão de Gerônimo no seminário Panorama Carnaval:

Para que todos nós artistas tenhamos a oportunidade é necessário que nós da UAS - União dos Artistas Solitários, temos que fazer parte do Conselho do Carnaval. Um de nós tem que fazer parte. Está na hora de mudar essa forma do conselho, não tem nenhum artista!²⁰⁹.

Dada a visão de todos os segmentos da necessidade de revisão e das críticas à atuação dessa instância, o conselho tem sido envolvido, pelo menos desde 2013, em uma série de discussões e disputas que tomam o caminho de órgãos de defesa e das vias judiciais.

No âmbito desta tese, a primeira disputa aconteceu em agosto de 2013 quando, por meio da Resolução 09/2013, o COMCAR constituiu comissão para definir regras e

²⁰⁷ Seminário Panorama Carnaval: Painel Novos Rumos para o Carnaval de Salvador. Salvador, 2013.

²⁰⁸ Seminário Panorama Carnaval: propostas e soluções. Painel Carnaval da Bahia – que loucura essa mistura. Salvador, 2013.

²⁰⁹ O artista faz menção à UAS – União dos Artistas Solitários, como uma crítica ao nome correto da entidade à qual faz parte, que é a União dos Artistas Independentes. No mesmo Seminário, menciona que deveriam trocar o nome da entidade, ao abordar as diversas dificuldades pelas quais os artistas passam para se apresentar no carnaval, conforme sua interpretação.

critérios de apresentação, seleção e composição dos participantes do carnaval, conforme prevê o Artigo 2 da Lei 4538/92, que regulamenta seu funcionamento e lhe dá como atribuição “definir critérios e regras de apresentação, seleção e composição dos participantes do carnaval, bem como fiscalizar sua gestão”.

Essa iniciativa, bem como as regras que foram estabelecidas a partir dessa comissão, geraram ação judicial contra o conselho, proposta por várias entidades carnavalescas: a União dos Blocos Travestidos de Salvador e pelas associações dos Blocos Afros da Bahia, dos Blocos de Salvador, de Trios Independentes da Bahia e de Afoxés da Bahia— que, no requerimento, alegaram falta de transparência e de discussão do conselho com o conjunto das entidades envolvidas no carnaval, caracterizando uma imposição do conselho para beneficiar a poucos, às vésperas do carnaval. A ideia de que poucos seriam beneficiados partiu de uma das propostas, que seria a alteração do conceito de bloco: só seriam considerados blocos as entidades que contassem com maior estrutura, incluindo trio elétrico, carro de apoio, seguranças e cordeiros, deixando parte das entidades menores fora da definição, com consequências na possibilidade de participar dos desfiles. Cito a manifestação de um dos carnavalescos envolvidos no polo ativo da disputa judicial:

Para que a gente se configure como bloco, teríamos que ter trio elétrico, cordeiros, seguranças e carro de apoio. Quem não tiver isso tudo, ficaria penalizado. Está claro que eles querem um regulamento distorcido, que privilegie quem tem dinheiro. E os blocos que quiserem, por ideologia, sair sem corda?²¹⁰.

A questão que aqui aponto é a falta de legitimidade das decisões, vindas de entidades que falam em nome de vários dos atores indicados anteriormente. Além do conteúdo, a forma de convocação e de discussão, que não teria tido ampla divulgação, também foi questionada:

“Como poderiam mudar as regras que foram construídas de forma democrática, num período de seis meses de discussões, sem um chamamento público, sem a participação de todas as entidades carnavalescas, num simples café da manhã?” indagou Anunciação,

²¹⁰ Albry Anunciação, representante da Associação dos Blocos de Salvador (ABS) no COMCAR. Matéria disponível em <<http://www.politicalivre.com.br/2013/08/comcar-tenta-mudar-regras-ilegalmente-acusa-carnavalesco/>>. Acesso em 29 set. 2015.

que atribui a iniciativa “absurda” a uma “articulação para beneficiar uns poucos, já privilegiados, nas vésperas do carnaval”²¹¹.

Destaco nesta citação mais do que uma dúvida sobre a legitimidade dos membros do conselho – a re[a]presentação, razão pela qual desenvolvi um tropo alternativo para esta pesquisa, em função dos diversos questionamentos sobre a representatividade política nos conselhos de políticas públicas em geral.

A pendência foi resolvida por meio de acordo, que definia a discussão de novas regras, que se desse de forma ampla, com grande participação das entidades e divulgação plena das etapas do processo. Para o advogado das entidades que abriram a ação na justiça, o acordo

[a]tende às garantias constitucionais do devido processo legal, obedecendo aos princípios que regem a administração pública. Com isso serão reabertos os prazos para que todas as entidades carnavalescas possam participar, através de suas associações, da elaboração das novas regras que disciplinarão o Carnaval 2014. O acordo judicial obriga que este processo ocorra de forma transparente e democrática, inclusive com a realização de assembleia geral a ser convocada pelo COMCAR para aprovação do novo regulamento do carnaval baiano²¹².

O conselho voltou, então, a deliberar sobre as regras em julho de 2014, quando foram publicadas as Regras e critérios de apresentação, seleção e composição dos participantes do carnaval (*Diário Oficial do Município* – Salvador, edições de 26 e 28/07/2014).

As principais alterações se referem às fusões de entidades, e têm o nítido objetivo de coibir a venda e transações econômicas quanto à ordem da fila. Essas mudanças podem ser assim resumidas:

- entidades que já desfilaram por oito anos poderão deixar de desfilam por até dois anos, mediante autorização prévia do COMCAR;
- blocos que desfilam a três anos em determinado horário podem assumi-lo definitivamente;

²¹¹ Idem.

²¹² Disponível em < <http://www.bocaonews.com.br/noticias/principal/carnaval/74043,conflito-entidades-carnavalescas-e-comcar-termina-com-acordo-judicial.html>>. Acesso em 29 de set. 2015.

- blocos que desfilam por dois dias com a estrutura completa poderão desfilar um terceiro dia, sem cordas, com autorização do COMCAR, desde que contem com a mesma atração musical nesse dia;
- trocas de horários serão permitidas entre entidades que existam e desfilem a mais de seis anos, mediante autorização do COMCAR, e com assinatura de termo que confirme que não houve transação financeira;
- fica autorizada a fusão entre dois blocos.

Após a discussão sobre as novas regras, outra demanda judicial se interpõe, já que houve tentativa do conselho de adiar a aplicação das regras, que haviam sido aprovadas em julho e outubro de 2014. No entanto, em dezembro houve definição do conselho de não aplicá-las, apesar de terem sido alvo de discussão com o conjunto das entidades que têm assento no conselho, resultado de demanda judicial e acordo intermediado pelo Ministério Público. Sobre essa nova pendência, em entrevista publicada em 29 de janeiro de 2015, a manifestação da promotora daquela instituição traz à tona novamente a questão dos interesses econômicos, que podem ser a razão dessa tentativa de adiamento:

É uma suspensão ilegal e direcionada para atender determinados grupos econômicos que controlam o carnaval [...]. Em agosto, o COMCAR procurou o Ministério Público com as regras já para 2015. O regulamento foi publicado em julho e publicado novamente em outubro. Quando o regulamento foi criado, todas as entidades aprovaram. O que não pode existir é com a regra pronta, mudar às vésperas. [...] teremos uma última tentativa de conciliar essa irregularidade. Em caso negativo, há a possibilidade de uma demanda judicial. O que não pode é o poder econômico se sobrepor ao regulamento²¹³.

O fato de algumas entidades terem apresentado demanda junto ao Ministério Público pelo não cumprimento da normatização move o pêndulo de avaliação do conselho para o outro extremo. Se, no momento anterior, a questão judicial se deve pela movimentação do conselho pela regulamentação, neste caso o processo é contrário: a ação se deve ao fato de o conselho não implementar de imediato o resultado de uma discussão ocorrida entre seus pares.

²¹³ Disponível em <<http://www.bahianoticias.com.br/noticia/166632-mp-ba-quer-impedir-que-novos-blocos-039-furem-039-a-fila-do-carnaval-comcar-quer-adiar-regras-para-2.html>> Acesso em 23 Mar. 2015.

No entanto, o Ministério Público optou por não judicializar a questão, para não provocar

alteração da ordem de apresentação das entidades carnavalescas, já de conhecimento público, o que causaria prejuízos não somente às entidades, como também aos foliões que se programaram pela publicação ocorrida no DOM²¹⁴.

Novo acordo é firmado, envolvendo o Ministério Público, o COMCAR e SALTUR, prevendo revisão da normatização, também com prazos e formas pré-definidos. O conselho realizaria nova assembleia, com ampla publicidade e antecedência, permitindo ampla participação dos interessados. Nova regulamentação deveria ser publicada até maio de 2015, com regras que seriam válidas a partir de 2016. Novas regras foram publicadas em 30 de abril de 2015, e não trouxeram alterações relevantes quanto àquelas que já estavam colocadas na regulamentação divulgada em 2014.

A questão que se coloca, ao analisar este nó da dinâmica: o evento conselho é o que mais congrega cordas, consolidando uma rede que, em determinados momentos, congrega inclusive outros atores, como o judiciário e o Ministério Público, para garantir a justiça na distribuição dos atributos da festa. Esse conceito de uma divisão justa da festa passa, na visão de seus atores sociais, pelo equilíbrio na organização, que, conforme indicado por eles, só pode ocorrer no âmbito de discussões democráticas, entendidas como aquelas em que há ampla participação de todos os envolvidos.

Se o conselho é visto como instância necessária, é também criticado por sua forma de atuação. Na leitura dos diversos atores, quando o conselho falha, o caminho automático é o privilégio para os grupos de alto poder econômico, que usam essa ferramenta para garantir sua participação da festa, em tempos-espços privilegiados, alcançando os atributos que este propicia.

Passo agora a narrar o segundo episódio: a discussão sobre as cordas. Em 2012, uma grande discussão que permeou o carnaval daquele ano diz respeito à tentativa de baixar as cordas dos blocos, movida por diversos setores que buscavam uma maior popularização da festa. A discussão envolveu uma tentativa de aumentar os espaços onde as pessoas pudessem participar dos blocos sem o pagamento de abadá.

Não há nada novo ao se afirmar que o debate sobre as cordas levanta longas discussões. Da mesma forma, não se pode dizer que a corda, enquanto delimitadora de uma

²¹⁴ Disponível em <<http://www.mpba.mp.br/visualizar.asp?cont=5963>>. Acesso em 25 Mar. 2015.

hierarquia festiva, é exclusividade do carnaval soteropolitano, conforme estudo de Isidoro Alves sobre a festa do Círio de Nazaré, em Belém:

Podemos citar a participação nossa na formação da procissão e na chegada das pessoas para tomarem lugar na corda, ainda na madrugada do domingo do Círio, quando se constatou o modo como essas pessoas se referiam aos que iam dentro da corda, especialmente autoridades, convidados, etc. (1980, p.16).

Tratando da folia carnavalesca, a corda é analisada por grande número de estudiosos da festa, sendo avaliada pela maioria dos autores como um dos elementos fundamentais de exclusão geográfica e social provocada pela festa, visão proposta, de forma mais premente, por Clímaco Dias: "O papel dos camarotes e das cordas dos blocos é obliterado na ação do poder público enquanto elementos que privatizam o espaço público e segregam a maioria da população em espaços perigosos ou marginais" (2002, p. 147).

Ao mesmo tempo, outros autores buscam contextualizar, ao indicar hi[e]storicamente como as cordas sempre estiveram presentes no carnaval, sem que sejam necessariamente um indicativo de exclusão, como afirma Milton Moura:

A história de 100 anos de Carnaval aporta elementos suficientes para visualizar três modos de prática social referente à corda de isolamento, nitidamente emblemáticos dos modelos de organização carnavalesca. Até os anos 50, podemos dizer que a corda circunscrevia o folião, como o perímetro visível de sua identidade coletiva. A partir de então, com o acúmulo de foliões nas ruas, a corda passa a representar proteção, sobretudo para os blocos femininos de classe média. Na virada dos anos 80, a corda assume claramente a função de conquistar espaço diante de uma multidão tão ameaçadora aos grupos uniformizados quanto desejosa de participar do centro da festa (1996, p.176).

Da mesma forma, Paulo Miguez Oliveira aponta a existência da corda desde pelo menos os anos 1960, época dos cordões carnavalescos, típicos da população negra naquela década, "agremiações constituídas com base nas relações de amizade e vizinhança dos bairros populares, e chegavam, em muitos casos, a congregar número razoável de participantes" (1996, p. 98).

No entanto, naquele período, a corda não poderia ser considerada como excludente, enquanto elemento presente em todas as agremiações carnavalescas:

A utilização de cordas durante os desfiles 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 (Oliveira, 1996, p. 98).

Na visão daquele autor, a corda começaria a trazer elementos exclusivistas no modelo do trio, que impera a partir dos anos de 1990, promovendo outra forma de hierarquia:

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 (1996, p.122).

Mesmo que não seja dito abertamente por Paulo Oliveira, a grande distinção da corda nos anos 1990 é a agregação do elemento econômico, que se faz cada vez mais crescente. Enquanto aqueles blocos de trio que se desenvolveram ao longo dos anos 1980/1990 já traziam a condição da cotização dos pagamentos entre os membros, o elemento da distinção era, ainda, o grupo social ali participante. Com a dissolução dos laços de pertencimento e sua substituição pelo livre comércio dos abadá (que deixa a festa mais permeável entre os diversos tipos de foliões, que podem migrar de um bloco a outro a partir do pagamento do abadá), o critério econômico acaba sendo preponderante. Na prática, o ambiente de discussão é aquele em que o que define estar de um lado ou outro da corda (dentro ou fora) é exclusivamente a possibilidade de comprar o abadá, que se configura como a senha para atravessar a corda.

Faço esse registro pois, ao tratar do nó da dinâmica que corresponde à existência das cordas – e os movimentos para baixá-las –, é marcado o silêncio dos atores sociais que têm na corda, ainda, algum elemento do vínculo anterior ao carnaval – seja aquele ator que assim identifiquei, mas também os grupos que compõem as minorias étnicas e econômicas (enquanto atores) que, mesmo em níveis distintos, atualmente comercializam seu espaço, caracterizando-se como grupos sociais (onde a corda é legitimada).

Justificando a ausência de alguns atores sociais nesta discussão, indico aqueles que se fizeram presentes nesse nó, e como se manifestaram. A iniciativa partiu de blocos tradicionalmente marcados pelos altos preços do direito de participação, aqui classificados como os atores ligados ao carnaval de mercado. Patrocinados por seus empresários, blocos como Camaleão e Eva levaram para a avenida um dia de pipoca.

O auge dessa manifestação foi feita no resgate de uma tradição de quase encerramento do carnaval: o encontro de trios na Praça Castro Alves, quando Moraes Moreira, que participava do encontro, declama um poema de sua autoria: “os loucos e os poetas, não precisam de cordas... para suas conquistas”. Além dos benefícios divulgados, relativos a uma maior participação popular na festa, outro dado é amplamente divulgado: uma possível relação causal é estabelecida pela mídia e, especialmente, pelos agentes governamentais (especialmente o governo do estado), ao apurar, no final da festa, os índices de violência durante os festejos, o que indicaria que, com os eventos abertos ao público, houve considerável redução dos índices de violência na folia.

Desde 2012, têm ocorrido ações desses blocos para repopularizar a festa, com abertura para a população em geral (na prática, com alguns desfiles chamados de sem corda), em um movimento que tem sido tratado por lideranças locais como uma tentativa de devolver o carnaval ao povo de Salvador. Podemos indicar quais agentes sociais se envolveram nessa dinâmica, e como cada um se posicionou nesse cenário.

Inicialmente, a ideia é implantada pelo Bloco Eva, que tem sua hi[e]stória como um bloco de classe média-alta, de jovens do Colégio Marista que montam o bloco para fazer seu carnaval. O bloco se mantém ao longo dos anos (nunca deixou de desfilar), mas tem sua composição alterada na lógica de mercado (venda de abadás em massa, especialmente por lançar estrelas de grande projeção, como Ivete Sangalo e Saulo Fernandes). O Bloco Eva tem uma hi[e]stória interessante, pois o próprio presidente já afirmou que é a única banda criada para ser atração do bloco.

Sua hi[e]stória aparece, então, em segundo plano diante da necessidade de se manter como uma boa atração, distintamente dos blocos atuais, em que a fama de alguma atração musical se fez mais importante do que o próprio bloco e seus vínculos anteriores. A iniciativa foi possível com apoio do patrocinador, e a direção do bloco afirma ter aberto mão de alguns recursos para viabilizar a atração. A iniciativa do Eva foi seguida por outras grandes bandas, inclusive pela banda Chiclete com Banana, tradicional no carnaval, mas que segue um caminho inverso à hi[e]stória do Eva. O Chiclete com Banana lidera três blocos nos desfiles

(Camaleão, Nana Banana e Voa-Voa), cuja hi[e]stória parece ficar em segundo plano frente à publicidade e ao destaque da banda.

Já as lideranças culturais, que têm relação direta com a hi[e]stória do modelo de carnaval de rua que hoje se desenvolve em Salvador (os blocos puxados por trio elétrico), manifestaram-se, ao mesmo tempo, favoravelmente à popularização e abertura, mas, também, destacando que essa atitude não era propriamente inovadora, pois aqueles preocupados com a festa popular mantinham essa prática mesmo em condições de visibilidade e estrutura insuficientes. Vários apoiaram a ideia, lembrando todos que já faziam isso desde muito antes, como, por exemplo, Moraes Moreira, Carlinhos Brown e Daniela Mercury.

Várias declarações durante os eventos do carnaval apoiavam a iniciativa, sendo comum perceber à época, nas manchetes dos jornais e nos programas de televisão, expressões como “parece que estão devolvendo o Carnaval para o povo da Bahia”. Vários blocos tradicionais, com atrações musicais de grande impacto econômico, ofereceram dias de carnaval pipoca, levando aos foliões a chance de participar de perto do trio e sem custos.

Nesse cenário, o grupo de interesses econômicos – que abarca os grandes patrocinadores, especialmente as cervejarias, assim como os empresários destes grupos – aporta recursos e patrocínios nessa inovação. As razões não são evidenciadas. Um reconhecimento da possível estagnação do modelo? Ou pode se tratar de um reconhecimento de sua importância, para dar legitimidade aos recursos que auferem aos festejos?

Obviamente, os limites entre os interesses culturais e econômicos de grupos como o Eva e aqueles conduzidos pelo Chiclete com Banana são muito tênues: no caso do primeiro, era momento de lançamento de uma grande aposta: a Banda Oito7Nove4, que tem como vocalistas os filhos de Bel Marques, cantor e líder da banda, que participou do carnaval pipoca resgatando um grande evento que estava em desuso: o encontro de trios na Praça Castro Alves.

A população local parece gostar; participa ativamente de todos os eventos liberados, e a imprensa registra manifestações positivas. O poder público (especialmente o municipal) aparece como um dos grandes incentivadores.

Enquanto nó dessa dinâmica, é importante indicar como o movimento acaba por unificar uma série de atores sociais que compartilham a posição quanto à democratização da festa, congregando diversas cordas na dinâmica da rede, mesmo que aparentemente indiquem interesses diferenciados. Enquanto a ação de baixar as cordas demonstra, para os agentes ligados ao mercado, uma estratégia econômica, a maior parte dos atores convergem para a importância desse evento de tornar a festa popular.

O último evento é a discussão em torno do Afródromo. A primeira menção ao tropo estranho, no âmbito desta pesquisa, foi encontrada em uma nota da Secretaria de Comunicação do Estado da Bahia, em 2007. A nota fazia referência à inauguração do Museu do Ritmo: tratava-se da revitalização de um imóvel na região do porto, onde em outros tempos havia funcionado o Museu do Ouro. Por iniciativa de Carlinhos Brown, o espaço foi revitalizado e transformado em uma casa de eventos. A região do comércio antigo, onde o museu se localiza, nunca fez parte dos circuitos oficiais, mas sua inauguração levanta a possibilidade de ali se estabelecer um local de desfile específico para os grupos de matrizes africanas, como menciona o artista naquela nota:

Da nossa parte, pensamos em transformar aqui, já no ano que vem, em um “afródromo”, com o desfile de blocos e demais entidades afro, cujas sedes já funcionam perto dessa área, a exemplo do Olodum, Ilê Aiyê e Filhos de Gandhi²¹⁵.

Mas é em meados de 2012 que a discussão reaparece, já em forma de projeto e proposta concreta para 2013. O projeto consistia na criação de um circuito alternativo, instalado na região do porto, onde seriam instaladas arquibancadas para cerca de 20 mil pessoas e onde desfilariam as entidades ligadas às matrizes africanas. Em uma página na internet, específica para o projeto, o discurso sobre a iniciativa trazia a mensagem direta a uma estética alternativa para os festejos:

O Afródromo nasceu de um movimento ‘afroascendente’ alinhado com o poder da miscigenação, recuperando as cores perdidas do carnaval baiano, sob o signo da dúplice aliança: a ética e a estética²¹⁶.

Para a concepção e o desenvolvimento da ideia, foi estabelecida uma entidade específica: a Liga dos Blocos Afro, formada por lideranças das entidades Filhos de Gandhi, Ilê Aiyê, Cortejo Afro, Timbalada, Muzenza e Malê Debalê, além de Carlinhos Brown que, juntamente com Alberto Pitta (presidente do Cortejo Afro), são as figuras públicas que mais se apresentam como líderes do projeto, em uma série de aparições públicas e entrevistas sobre a ideia.

²¹⁵ Nota publicada pela Secretaria de Comunicação do Governo do Estado da Bahia, em 17 Set. 2007

²¹⁶ Release de lançamento do Afródromo, disponível em <www.afrodromo.com>. Acesso em 02 Jan. 2013.

Na proposta inicial, o espaço estaria localizado na Avenida França e abrigaria três dias de desfiles. Várias matérias de imprensa informaram sobre a apresentação do projeto ao prefeito e ao governador, ocorridas em dezembro de 2012. Ao receber a proposta, o prefeito sinaliza sua aprovação e manifesta que a remeterá ao Conselho Municipal do Carnaval: "Nós temos orgulho da nossa raiz. O Afródromo chega num momento de maturidade do nosso Carnaval. Vamos tomar providências burocráticas, discutir com o Conselho Municipal do Carnaval para fazer acontecer"²¹⁷.

A manifestação indica o mesmo posicionamento já mencionado quanto aos dois níveis de governo, de sempre se manifestarem amplamente favoráveis às iniciativas carnavalescas que tenham forte apelo cultural, ou que sejam voltadas para as raízes negras.

Pelos blocos e pelas lideranças ligados à iniciativa do projeto, o discurso da defesa de outro tempo-espaço trazia a questão da exclusão da visibilidade destas entidades, com um discurso que, conforme mencionado, marca a forma como essas entidades buscam participar do carnaval. Algumas manifestações atestam essa estratégia discursiva. Para Carlinhos Brown, "o carnaval da Bahia cresceu e precisa de estrutura para isso. Não tem espaço para a gente lá em cima [nos demais circuitos]". Segundo ele, um novo circuito poderá trazer visibilidade para a forte cultura negra que existe na capital²¹⁸. O presidente do bloco afro Muzenza, Jorge dos Santos, pontuou que "os blocos afro são impedidos de desfilar mais cedo no carnaval porque hoje a lógica do carnaval é a de ganhar dinheiro. A partir do Afródromo conseguimos um espaço para mostrar nossa beleza no carnaval"²¹⁹.

Após a aceitação do governo municipal e do governo do estado, o projeto é inviabilizado como um quarto circuito, a partir de manifestação do Conselho do Carnaval. Em reunião realizada em dezembro de 2012, o conselho formalizou, junto ao poder público municipal, uma recomendação para que o circuito não fosse criado. Os termos dessa recomendação indicam um apelo para que o papel normativo e deliberativo do conselho fosse resguardado, conforme manifestação do seu presidente:

"Em nenhum momento o projeto foi apresentado ao Conselho ou aos seus membros representativos, formado pelos poderes municipal,

²¹⁷ Manifestação do então Prefeito João Henrique, em matéria do jornal *A Tarde*. Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1448260-artistas-e-blocos-propoem-circuito-do-carnaval-no-comercio>>. Acesso em 05 Fev. 2013.

²¹⁸ Disponível em <<http://g1.globo.com/bahia/carnaval/2013/noticia/2013/01/projeto-do-afrodromo-e-alterado-e-desfile-e-garantido-no-carnaval-2013.html>>. Acesso em 25 Mar. 2015.

²¹⁹ Idem.

estadual e legislativo, além de associações, sindicatos, federações de músicos, cronistas, artistas plásticos, blocos e entidades carnavalescas. Nenhum dos segmentos que compõem o Conselho foi também procurado, o que nos causou estranheza, uma vez que o órgão legalmente constituído para deliberar sobre o Carnaval de Salvador é o COMCAR”, afirmou. Ainda segundo Costa, o projeto de criação do Afródromo não teria a garantia de segurança, saúde e limpeza; nem trata sobre impactos ambientais e ao patrimônio histórico, a concessão de espaço público e conflitos de interesses econômicos relacionados aos patrocinadores oficiais da folia momesca. “Além de interferência negativa sobre os circuitos oficiais, como por exemplo o circuito Osmar [Campo Grande], que vem ao longo dos últimos anos tendo uma atenção especial por parte da Prefeitura de Salvador e pelo ComCar para sua revitalização. Sem contar os impactos negativos no circuito Batatinha [Centro Histórico], que se caracteriza pelos desfiles e manifestações culturais de pequenas entidades carnavalescas, em especial os afrodescendentes, apoiadas pelo poder público”, condenou²²⁰.

Com a inviabilização do desfile para 2013, foi acordada a inclusão de um desfile especial do Afródromo, com concentração de blocos afro em um dia do desfile do Campo Grande: o domingo, no final da manhã; e assim ocorreu, conforme descrito anteriormente. Quando do anúncio da proposta alternativa, poucos dias antes do início do carnaval, foi firmado termo de compromisso pelo Secretário de Desenvolvimento, Turismo e Cultura, de que o circuito alternativo seria implantado em 2014.

O Conselho Municipal do Carnaval também diz que o Afródromo não conta também com o apoio de entidades que representam cerca de 140 instituições de matriz africana, como, por exemplo, a União de Afoxés, Afros, Reggaes e Samba do Estado da Bahia (Unafres). "Devemos alertar também sobre o impacto negativo que poderá ser causado pelo novo circuito à imagem do Carnaval e ao turismo de Salvador, já que mais de 30 mil turistas desembarcarão no Porto de Salvador para desfrutar da festa, impossibilitando o acesso de transporte e deslocamento desses turistas dentro da capital baiana, principalmente, na Cidade Baixa", analisa Pedro Costa²²¹.

²²⁰ Fonte: Postagem do COMCAR na sua página no *Facebook*. Acesso em 03 de maio 2013.

²²¹ Disponível em <<http://www.metro1.com.br/conselho-do-carnaval-sugere-a-Prefeitura-que-deixe-afrodromo-para-depois-18-24955,noticia.html>>. Acesso em 25 de ago. 2015.

A proposta, seu cancelamento às vésperas da festa e, mais perto ainda do início da folia, a sua revisão levantaram manifestação de diversos atores identificados na dinâmica. Nenhuma delas causou tanto furor quanto a manifestação do presidente do Bloco Olodum, João Jorge, que não aderiu à proposta. Em entrevista, divulga suas razões:

O Olodum tem brigado muito para sair mais cedo e poder ser visto pela televisão. Para que empresas patrocinem de forma equitativa os blocos afros. Ao mesmo tempo, eles resolveram fazer algo separado. O que a sociedade mais quer é que os negros escolham um gueto para ir e se afastem da disputa com eles. É como se soubéssemos o lugar em que deveríamos ficar, em vez de aparecermos na Barra, no Campo Grande. Mais ainda: obriga o poder público a ter gastos com outro circuito, quando os recursos poderiam ser distribuídos de uma forma melhor²²².

Destaco esta citação, reafirmando uma posição discursiva do bloco que, conforme mencionado anteriormente, busca seu espaço inclusivo de uma forma distinta das demais entidades afro. Enquanto a estética diferenciada é a chave do discurso da maioria dessas entidades, o Bloco Olodum busca a inclusão valendo-se do discurso da exclusão e, nesse caminho, qualquer segmentação dessa estética reforça a tentativa de segregação, mesmo que vinda de seus pares.

O discurso entre segmentação e segregação, provocado pela manifestação do Olodum frente ao Afródromo, permitiu que outros discursos também fossem verbalizados. Inclusive pelos estudiosos do tema, como Paulo Oliveira. Para o estudioso da folia baiana, a ideia inicial do Afródromo como um circuito novo era de “uma segregação espacial estranha ao espírito que inspirou o surgimento dos blocos afro 40 anos atrás: a recusa do gueto e a afirmação política do seu direito à participação no Carnaval”. Com essa justificativa, o professor da UFBA afirma preferir o desenho proposto como alternativa para o Afródromo em 2013: incorporado ao circuito existente²²³.

As respostas às críticas feitas ao projeto, tanto pelo Olodum quanto pelo estudioso (que menciono aqui para exemplificar uma série de discussões que se seguiram, a uma e a outra proposta), retomam também a discussão entre segregação e segmentação, ambas

²²² Entrevista de João Jorge à Folha de São Paulo, em 11 Fev. 2013.

²²³ Disponível em <<http://entretenimento.r7.com/carnaval-2014/apartheid-no-carnaval-entenda-a-polemica-do-afrodromo-em-salvador-01032014>>. Acesso em 12 de ago. 2015.

tratadas como formas de inclusão na festa. Cito outra manifestação de Carlinhos Brown, ao responder aos críticos que consideraram o projeto separatista:

Só quem não sabe a história de luta do Ilê Aiyê pode falar uma besteira desta. O Afródromo não nasceu para separar nada. Queremos passar em bloco e lutamos pela nossa valorização. Não devemos assumir esta decadência que não nos pertence. Só temos problemas de gestão. Conteúdo nós temos²²⁴.

Resgato o episódio que envolve a discussão, concepção e os encaminhamentos para o Afródromo, na forma de um dos nós dentro da dinâmica social. Pensando na distribuição dos atores, as discussões indicam a mesmas visões de si que os atores demonstram em sua postura com relação à festa.

Pelos blocos afro, enquanto grupo de minorias étnicas e econômicas, a defesa do projeto como espaço de manifestação específica devolveria ou criaria uma condição de visibilidade que eles não encontrariam no circuito oficial: a saída seria, então, a criação de outro tempo-espaço, que lhes fosse específico e carregado de simbolismo, podendo conferir-lhes atributos na disputa. A ausência do Olodum e suas manifestações contrárias à criação do circuito confirma a dissonância de discurso dentro desse grupo.

Os poderes públicos, municipal e estadual, manifestam sua intenção de apoiá-lo, no discurso da diversidade cultural; entretanto, ao encontrar oposição pelo Conselho do Carnaval, reforçam sua posição de pouca intervenção nos rumos da festa, baseados na ideia de democratização das discussões afetas ao carnaval, por meio do ente que é considerado, por estes atores, como o expoente máximo de democratização da festa.

Encerro aqui a discussão sobre a dinâmica da festa, ciente de não cobrir todos os nós que são tecidos no evento, mas com alguns momentos em que ficam visíveis as diversas visões sobre o carnaval e a pluralidade de interesses – manifestos de forma discursiva ou pelas estéticas visuais, sonoras e de indumentárias. O que se torna latente – e que foi meu intuito demonstrar por meio desta pesquisa – é que em meio a tantas manifestações, é intenção de todos os atores se manterem vivos nessa discussão, e ainda, manter-se ali, no entorno da festa, para garantir um só objetivo: sua inclusão na folia.

²²⁴ COMCAR, publicação em sua página oficial no *Facebook*. Acesso em 18 Mar. 2013.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Enquanto concluo essa escritura, Salvador se prepara para receber Momo, no ano de 2016. A cobertura diária da imprensa anuncia um número ainda maior de atrações que desfilarão sem corda e eventos voltados para o folião pipoca. O próprio tema oficial do carnaval é expressivo: “Vem curtir a rua”.

As notícias de jornal informam 12 dias de folia, 7 circuitos oficiais, 685 atrações musicais, 150 trios independentes, apostando que os blocos sem corda “devem deixar a festa ainda mais democrática”. A festa promete alcançar 17 bairros. A expectativa é que 700 mil turistas cheguem à cidade²²⁵.

Entre as principais novidades anunciadas, o Fuzuê, que prevê a apresentação de carnaval acústico, com bandas de sopro, de percussão e de batucadas, sendo proibido trio elétrico e qualquer tipo de música eletrônica. O trajeto que a novidade fará é o mesmo que receberá o Furdunço, levando à Barra mais um circuito oficial, que homenageia outro nome que faz parte da hi[e]stória da festa: Orlando Campos, também conhecido como Orlando Tapajós, aquele que revolucionou o trio elétrico. Ambas as atrações acontecerão no fim de semana antes do início da festa, no calendário oficial do país.

As declarações do prefeito sobre a proposta do carnaval indicam a duplicidade dos interesses ali envolvidos, dentro da disputa entre o cultural e o econômico: no Jornal *Correio*, suas declarações informam o interesse de movimentar o mercado: “É uma aposta da Prefeitura que a gente consiga antecipar a vinda do turista, aumentando a movimentação de todo o setor de serviços envolvido na indústria turística da cidade”²²⁶.

Já no jornal *A Tarde*, a ênfase é para o viés cultural e participativo da festa, bem como para a busca do equilíbrio na diversidade:

Com o passar dos anos, fomos ampliando a presença da atração sem corda, tornando a festa ainda mais democrática. Em 2016, queremos bater todos os recordes, sem nenhum tipo de prejuízo para os blocos, que têm seu espaço, sua importância, seu peso. Acredito que haja uma convivência muito estruturada entre a atração sem corda e o bloco de trio²²⁷.

²²⁵“Dúzia de Alegria”. Matéria do Jornal *Correio*, de 25/11/2015, pp. 20-21.

²²⁶ Idem.

²²⁷ “Número de atrações sem corda crescem 15%”. Matéria do Jornal *A Tarde*, de 17/01/2015, p. 4.

Faço essas referências à festa que se aproxima para reafirmar algumas questões trazidas por esta tese. Inicialmente, a abertura de outros espaços e de outras atrações novamente indica a pluralidade cultural e de manifestações que se desenvolvem no espaço da festa e que, a cada ano, buscam estar presentes ali. Essa presença se visualiza no modelo de um grande espetáculo, como os blocos de trio com suas mais diversas matrizes culturais, ou mostrando que outros espetáculos são possíveis, como aqueles que buscam se distinguir desse modelo, apresentando formas alternativas de brincar: com ou sem trios, com ou sem uma sonoridade tecnologicamente desenvolvida. Mais uma vez, a festa se configura pela diversidade.

Nessa diversidade, pode ou não haver equilíbrio. A distribuição dos tempos-espaços e dos atributos da festa entre os diversos atores sociais ali presentes, com seu espetáculo, é o que mais movimenta a discussão sobre a festa. Para isso, através do próprio espetáculo ou pelos seus discursos, seus atores sociais manifestam suas visões da festa. Não há, nem se espera que haja, consenso sobre a melhor forma de fazer o carnaval, ou como redistribuir os incentivos, o público, os interesses. O espaço e o tempo festivo, por si só, são diversos e polêmicos. No entanto, é nesse espaço que grupos e atores sociais querem estar. É ali, e sobre ele, que os atores interagem, divergem, convergem, recriam sua participação, em um processo de vivência coletiva, de interação, nas suas formas de ser com e para o outro, experimentando-se na coletividade festiva.

É também nessa vivência que formam, desfazem, refazem, reconstroem seus vínculos. A cada espetáculo, a cada discussão sobre a festa, a cada mudança, eles se readaptam, mudam junto com a festa, refazem seu espetáculo, sua forma de interação.

Ao viver a coletividade festiva, ao interagir na festa (e por ela), reconstroem sua visão de si, reconstroem seus vínculos, o que leva, inexoravelmente, à mudança. Citando Pierre Sanchis:

[P]or uma que desaparece, reforçam-se dez, quantas novas festas surgem um pouco por toda parte! As mesmas? Ou semelhantes? Não completamente. E se desaparecem algumas particularidades, criam-se outras e estabelece-se nova diversificação (Sanchis *apud* Perez, 2011, pp. 109-110).

E por falar em mudança, é preciso conjugá-la com outra questão que foi perpassada durante a pesquisa, que se refere a o quê a mudança constante da festa promove nos espetáculos. Nas diversas análises dentro das Ciências Sociais, tal questão aparece sob

termos como patrimonialização, ou sincretismo, ou hibridização. O processo de constante mudança da festa, e o interesse primordial de nela estar, faz com que grupos e manifestações culturais também alterem seus espetáculos, suas estéticas e seus rituais. Não há dúvida de que, seja como estratégia do grupo, para caracterizar sua distinção do outro, ou influenciada por aqueles que constantemente ali chegam para assistir ou para viver aquele espetáculo, as expressões culturais se alteram.

Se os elementos que criavam os vínculos se alteram, outros vínculos se criam e se fortalecem com estes outros elementos. Também operando no campo da mudança, se não são mais as tradições antigas que marcam esses grupos, são as outras criações de vínculo ou de coletividade que ali atuam. É o que nos demonstra Agier, ao tratar dos rituais de saída no desfile do Ilê Aiyê: se os rituais são informações agregadas de forma sincrética, não deixam de cumprir um papel fundamental, operando no agrupamento, marcando o momento em que “cada indivíduo cruza o destino do coletivo, que só começa realmente a existir nesse momento” (2003, p. 49).

Faz-se necessário pensar na festa a partir do mesmo caminho indicado por Van de Port (2012) e ampliar o campo de observação, não buscando o “original”, o puro, o tradicional, mas perceber as outras funções que os rituais, os espetáculos, cumprem, em tempos em que suas conexões externas já lhe impingiram outros conteúdos.

Tudo isso, influenciado diretamente pelo rumo que outros campos lhe forneceram, como a expansão do turismo e a divulgação de uma baianidade que não é só para ser só vista, mas consumida por quem queira (e que se insere em uma estratégia de que cada vez mais pessoas venham a consumi-la). É o que ocorre no âmbito da festa, já que a cultura, especialmente aquela de matriz africana, se torna, cada vez mais, uma cultura de exposição. Feita para ser vivida por seus participantes e vista pelos expectadores.

Dessa questão, indico outra. Ao tempo que, enquanto pesquisadora, tento me libertar da busca pelo tradicional, ou original, como aquilo que ali deveria estar, e observo a festa na sua conformação atual, outras descobertas são permitidas.

A mim, chamam a atenção especialmente os outros vínculos que são criados, as outras percepções de pertencimento que a festa traz. São aqueles momentos em que, ao viver a festa, as pessoas descobrem nas mensagens, nos espetáculos, nas estéticas, algo que lhes é familiar, e lhes agrega conteúdo, e lhes introduz na coletividade.

Citando Durkheim, é algo a se considerar o “simples fato [de que a] aglomeração age como um excitante excepcionalmente poderoso” (1996, p. 221). Mas vamos além disso: é o reconhecimento, na festa, de algo que lhe é comum, que é ali reconhecido e que remete à

ideia durkheimiana do emblema totêmico, que inspira os seres e remete às emoções que são comuns ao grupo. É o caso de discursos como o do negro, o da periferia, o do gueto, o da tradição, ou tantos outros que emanam na festa e que fazem com que pessoas ali se identifiquem com algo que lhes é comum, e reconstruam seus vínculos de pertencimento.

Assim, tento responder a uma questão suscitada pela leitura de Tavares e Bassi (2015): trata-se de uma alternativa à pergunta do que a festa é, passando para a pergunta de o quê a festa faz. Depois de refletir ao longo do desenvolvimento desta tese, da experiência da escritura na escritura da experiência, restou-me a certeza da festa como campo de vivência, de reconstrução e de reconstrução das relações sociais. É isso que ela faz: cria, recria, transforma vínculos.

Repensando sobre a bibliografia aqui apresentada, essa socialização ocorre não por meio da luta de classes, de discussões étnicas, mas através da festa. Os outros conteúdos que se apresentam deixam de ser a razão de sua coletividade para se tornarem argumentos que justificam seu lugar na festa. Portanto, trata-se de discussões e relações sociais que têm por objetivo garantir formas de inclusão na festa. É disso que se trata.

Para tal, os grupos e os diversos atores sociais buscam legitimar seu espaço, sua razão de ali estar, por aquilo que lhes distingue do outro: seja sua diferença cultural e estética, seja sua exclusão em outros campos do social. Não se trata, necessariamente, de estratégias calculadas e guiadas pelo mercado econômico, que de fato se desenvolve no entorno da festa. Tal possibilidade existe; mas, muitas vezes, trata-se apenas de explicitar suas razões para ali estarem.

É nessa constância de discursos e de estratégias que esses grupos se desenvolvem no âmbito da festa; que os atores sociais, constantemente, se relacionam, configurando uma rede de relações, com o objetivo de fazer a festa. E nessas relações, a cada episódio, a cada momento em que é preciso repensar e reconstruir suas posições sobre a festa, ou mesmo manifestar-se sobre ela, é que se colocam frente aos outros. Em cada corda, os nós se fazem visíveis, conforme os tropos aqui introduzidos. Às vezes mais, às vezes menos. E, em cada momento, os atores que se manifestam explicitam ainda mais suas posições. Ou, ao não se manifestarem, há que se analisar a razão de seu silêncio.

Em um multiverso de discursos, com a pluralidade de conteúdos levados à exposição na festa, usarei um único exemplo de como a apresentação de uma razão para estar na festa (para inclusão na festa) pode ser agregador de outros vínculos. Aqueles grupos e artistas que aqui defini como culturais, que criam um discurso de retorno e de saudosismo, podem acabar por agregar em torno de si indivíduos que, por exemplo, querem atar um

vínculo que não seja com o modelo de festa preconizado pelo mercado, por considerá-la excessivamente capitalista, e reconhecer neles o vínculo com os ideais tradicionais. Mesmo que não seja, pode ser simples assim.

Não poderia, nestas últimas considerações, deixar de mencionar aqueles que já foram considerados os grandes vilões da festa: a corda e os abadá, ambos hi[e]storicamente delimitadores de lugares na festa. Quanto às cordas, deixei, ao longo do texto, sua aparição fazer o mesmo caminho que a hi[e]stória da festa lhe deu: de um artefato sutilmente divisor de grupos que não queriam se misturar, ou que queriam garantir sua unidade, ou se proteger da violência na rua – aqui me referindo à primeira metade do século XIX, ao papel de excludente e de delimitadora entre pobres e ricos, a partir dos anos 1990, quando fortemente separava os abadá, ate então produtos de consumo.

Nos últimos anos da festa, esses aparatos, até então vistos como excludentes, passaram também a ser a marca de uma estética diferenciada, e inclusiva, como aquela adotada por Carlinhos Brown ao instituir o abadabraço, ou os irmãos Macedo, com o abadado. Não são mais os grandes vilões, assumindo, atualmente, um papel complementar, ou secundário (atualmente, já que é de mudança que se trata).

Faço esse trajeto entre cordas e abadá para indicar que também esses elementos estão sujeitos às constantes mudanças, e que não lhes cabe o papel de únicos promotores da divisão do espaço da festa. A abertura da celebração para outros espaços físicos e também a diversidade de eventos e de espetáculos, em que se ampliam cada vez mais as festividades para o folião pipoca, permitem aos foliões participarem das mais diversas formas de brincar, independente das condições econômicas. Alguns eventos, obviamente, só são alcançados por aqueles que podem pagar, mas não limitam a participação na festa, uma vez que são contrabalançados pelo fato de que as grandes estrelas, cada vez mais, se apresentam em eventos e em desfiles sem corda.

Há um aspecto interessante a ser resgatado, e mais uma vez o termo mudança será acionado: trata-se da forma como as reaberturas da festa movimentam a ciranda de distribuição dos espaços: na medida em que o espaço da rua é mais distribuído, com os eventos para o folião pipoca, é possível pensar que aquelas pessoas que preferem assistir a participar migrem para outros pontos, como os camarotes (como já fizeram antes, ao abandonar suas cadeiras na Rua Chile). E assim, a festa segue. Cada um escolhendo seu lugar.

Depois do sucesso e da ascensão ao longo dos anos 1990, que aqui detalhei, posso afirmar que, desde o início deste século, a fama dos artistas e o sucesso do carnaval soteropolitano se estabilizaram. Outros carnavais são mencionados na mídia como alternativas

ao de Salvador, despertando aos poucos o interesse do público e dos turistas. É o caso do carnaval de Recife, e o recente ressurgimento do carnaval de rua do Rio de Janeiro, que não raro são mencionados como distintos do modelo de “rua privatizada” em Salvador.

É nesse cenário que, ao longo desses anos de pesquisa, vi por diversas vezes o uso da expressão “crise da *axé music*”. Pelo menos desde 2010, a expressão tentar assombrar a festa soteropolitana. No entanto, 700 mil turistas são ali esperados para a festa de 2016. Os blocos diuturnamente anunciam suas novidades, seus ensaios, suas fantasias, suas músicas criadas para aquela festa. Muitos artistas e blocos que encontrei ao longo da pesquisa não são encontrados nas informações atuais, perdidos em outros carnavais que já não voltam. No entanto, uma infinidade de outras atrações, das quais nunca tinha ouvido falar, se preparam para estrear. Mais uma vez, a festa se renova.

Não estarei no carnaval de 2016. Por razões além da razão, a festa ocorrerá entre a finalização desta tese e a sua defesa. Mas espero visitá-la novamente daqui a alguns anos. E, não tenho dúvida, a festa vai ser linda.

REFERÊNCIAS

Agier, Michel. Exu e o diabo em ruas de carnaval: as identidades negras em questão. In.: Birman, Patrícia (org.). *Religião e espaço público*. São Paulo: Attar Editorial, 2003. pp. 41-62.

Almeida, Ivan. *Mídia e carnaval*. Uma representação midiática do Bloco Mudança do Garcia em 1930. Salvador: Cogito, 2014. 94p.

Alves, Isidoro. *O carnaval devoto*. Petrópolis: Vozes, 1980. 110p.

Amaral, Rita de Cássia de Mello Peixoto. *Festa à brasileira*. Significados do festejar, no país que “não é sério”. 1998. 380p. Tese (Doutoramento em Antropologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

Amorim, Marília. *O pesquisador e seu outro*. Bakhtin nas ciências humanas. São Paulo: Musa Editora, 2004. 303p.

Avritzer, Leonardo; Pereira, Maria de Lourdes Dolabela. Democracia, participação e instituições híbridas. In: *Teoria & Sociedade*. Número especial. Belo Horizonte, mar. 2005, pp. 16-41.

Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. O Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

Barbosa, Magnair. Estudo Histórico. In: Bahia, Secretaria de Cultura/ Fundação Pedro Calmon. *Desfile de Afoxés/IPAC*. pp. 13-29. Salvador, 2010.

Bomfim, Juarez Duarte. Um novo enigma baiano? Salvador de todos os pobres. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 41, pp. 115-137, jul/dez 2009.

Bourdieu, Pierre. *A distinção*. Crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2011. 556p.

Cadena, Nelson Varón. *História do Carnaval da Bahia*. 1894/2014. Salvador: Editora da Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2014. 268p.

Callois, Roger. *O homem e o sagrado*. 1988. Lisboa: Perspectivas do Homem, 1998. 180p.

Caroso, Carlos; Rodrigues, Núbia. Nativos, veranistas e turistas: identidades, mudança e deslocamento sociocultural no Litoral Norte da Bahia. In: *Turismo em Análise*, São Paulo, v.9, n. 1, pp. 61-75, maio 1998.

Carvalho, Manuela Azevedo. Ser o que quiser: a folia dos “mascarados” no carnaval de Salvador. In: III EBECULT – Encontro Baiano de Estudos em Cultura. *Anais eletrônicos*. Cachoeira, 18-22 de abril de 2012. Disponível em <<http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp->

<content/uploads/2012/05/Ser-o-que-quiser-a-folia-do-%C3%92Masca-rados%C3%AE-no-carnaval-de-Salvador-.pdf>>. Acesso em 01 Mar. 2015.

Castro, Armando Alexandre. Turismo e Carnaval na Bahia. In: *Caderno Virtual de Turismo*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, pp. 34-44, 2005.

Castro, Armando Alexandre. Carnaval Soteropolitano: diversidade cultural e turismo. 2009. In: *Patrimônio: Lazer & Turismo*. Santos, v. 6, n. 7, pp. 1-18, jul/ago/set 2009.

Coimbra de Sá, Natália. A Baianidade como produto turístico: uma análise da ação dos órgãos oficiais de turismo na Bahia. In: *ANAIS DO XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Brasília, 2006, p.3. Disponível em < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1430-1.pdf>>. Acesso em 25 de fev. 2012.

Dantas, Marcelo. *Olodum. De bloco afro a holding cultural*. Salvador: Grupo Cultural Olodum; Fundação Casa de Jorge Amado, 1994. 132p.

Dantas, Marcelo. Os blocos afro, o mercado cultural e a identidade étnica. In.: *Seminários de Carnaval II*. Salvador, Pró-Reitoria de Extensão, UFBA, Salvador, 1999. pp. 51-57

Dias, Clímaco César Siqueira. *Carnaval de Salvador: mercantilização e produção de espaços de segregação, exclusão e conflito*. 2002. 193p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

Dias, Clímaco César Siqueira. Carnaval de Salvador: a crise da cultura mercadoria. *Revista VeraCidade*. Salvador, Ano 2, n. 2., pp. 01-15, julho 2007.

Dumê, Eliana. *Carnaval de Salvador. O maior carnaval do mundo: Salvador da Bahia*. Salvador: Omar G. Editora, 2004. 179p.

Durkheim, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 609p.

Félix, Anísio. *Filhos de Gandhi: a História de um Afoxé*. Salvador, 1987. 102p.

Félix, Anísio. Batucadas e escolas de samba no carnaval baiano. In. Cerqueira, Nelson. *Carnaval da Bahia*. Um registro estético. Salvador, Omar G. Editora, 2002. pp. 60-67.

Félix, Anísio & Nery, Moacir. *Bahia Carnaval*. Salvador, s/d. 293p.

Franco, Tarso. Carnaval marketing. A roda da fortuna. In: Cerqueira, Nelson. *Carnaval da Bahia*. Um registro estético. Salvador: Omar G. Editora, 2002. pp.154-175.

Godi, Antônio Jorge Victor dos Santos. De Índio a Negro, ou o Reverso. In: *Cadernos do CRH*. Salvador, 1991. pp. 51-70.

Góes, Fred de. *O País do Carnaval Elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982. 122p.

Guerreiro, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000. 317p.

Guerreiro, Goli. A cidade imaginada – Salvador sob o olhar do turismo. In: *Gestão & Planejamento*, Salvador, Ano 6, n. 11, jan-jun 2005. pp. 6-22.

Kauark, Giuliana. Política Cultural em Salvador nas gestões Imbassahy (1997 a 2004). In: V Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação e XXIII Seminário Estudantil de Pesquisa, 2004, Salvador. XXIII Seminário Estudantil de Pesquisa, 2004. Disponível em http://www.cult.ufba.br/arquivos/cult_polcult>. Acesso em 14 Out. 2015.

Ickes, Scott. Era das batucadas: o carnaval baiano das décadas 1930 e 1940. In: *Afro-Ásia*, Salvador, n. 47, pp. 199-238, 2013.

Júnior, Flávio & Júnior, Luís – Corpos “curvados” que dançam o Ijexá: história, identidades e estética de um grupo Afoxé de São Salvador da Bahia. In: *Sociologia online*. Revista da Associação Portuguesa de Sociologia. n. 5, pp. 123-134, Set. 2012.

Júnior, Flávio Cardoso Santos. Entre as cordas do carnaval de Salvador: território ambíguo de angústias e alegrias. In: VII Congresso Português de Sociologia. Universidade do Porto, 19 a 22 de junho de 2012. Disponível em http://www.aps.pt/vii_congresso/?area=016&tipo=atas3&pchave=Carnaval>. Acesso em 25 Set. 2014.

Lacerda, Ayêska Oassé Luis Paula Freitas. *O Cacique do Candéal*. Estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música. 2010. 379p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Leiris, Michel. *A idade viril: precedido por Da literatura como tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Lima, Ari. O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negromestiça. In: SANSONE, Livio & SANTOS, Jocélio Teles dos. *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis, 1997. pp. 39-58.

Lobato, Lúcia Fernandes. Malê Debalê: uma origem, uma tribo, uma festa. In: Colóquio Internacional de Etnocologia, n. V, 2007, Salvador. *Anais*. Salvador, Fast Design, 2007. pp.

231-239. Disponível em <http://www.teatro.ufba.br/gipe_arquivos_pdf/maledebale.pdf>. Acesso em 01 Mar. 2015.

Morales, Anamaria. Blocos negros em Salvador. reelaboração cultural e símbolos de baianidade. In: *Caderno CRH*, Suplemento, Salvador, pp. 72-92, 1991.

Motta, Roberto. Prólogo. Festa, Duvignaud, Excesso e Subjetividade. In. Perez, Freitas. *Festa, religião e cidade*. Porto Alegre: Medianiz, 2011. p. 11-29

Moura, Milton Araújo. O Carnaval como engenho de representação consensual da sociedade baiana. In: *Caderno CRH*, Salvador, n. 24/25, p. 171-192, jan/dez – 1996.

Moura, Milton Araújo. *Carnaval e baianidade: arestas e curvas na coregráfica de textos identitários do carnaval de Salvador*. 2001. 364p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

Moura, Milton Araújo. Um mapa político do carnaval: reflexão a partir do caso de Salvador. In: *Orbis – Ciência, Cultura e Humanidades*. Salvador, n. 4, Set. 2002.

Moura, Milton Araújo. Trilhas e atalhos na trajetória do afro: transfiguração da negritude no carnaval de Salvador. In: *Litterata: revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões/ Universidade Estadual de Santa Cruz*. Ilhéus, vol. 1, n. 1, . pp. 115-142, jan./jun. 2011.

Oliveira, Paulo Cesar Miguez. *Carnaval Baiano: as tramas da alegria e a teia de negócios*. 1996. 237p. Dissertação (Mestrado em Administração), Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

Oliveira, Paulo Cesar Miguez. Cultura, festa e cidade: uma estratégia de desenvolvimento pós-industrial para Salvador. IN: *RDE – Revista de Desenvolvimento Econômico*. Salvador, v. 1, Ano I, pp. 41-48, Nov. 1998.

Oliveira, Paulo Cesar Miguez. A festa: inflexões e desafios contemporâneos. In: Rubim, Linda; Miranda, Nakja (orgs.). *Estudos da Festa*. Salvador: Edufba, 2012.

Oliveira, Rodrigo Bomfim. Significados da baianidade e sua apropriação pelo turismo. In: *Caderno Virtual de Turismo*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, pp. 38-49, 2009.

Perez, Léa Freitas. Antropologia das efervescências coletivas. In: Passos, Mauro (org.). *A festa na vida*. Petrópolis: Vozes, 2002.

Perez, Léa Freitas. Passos de uma pesquisa nos passos das procissões lisboetas. CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia. (texto apresentado sob a forma de Workshop em 10/11/2010). Working paper n. 101. Lisboa, 2010.

Perez, Léa Freitas. *Festa, religião e cidade: corpo e alma do Brasil*. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2011.

Perez, Léa Freitas. Festa para além da festa. In.: Perez, Léa Freitas; Amaral, Leila e Mesquita, Wania (orgs). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

Queiroz, Lúcia Aquino de. A evolução do sistema institucional público do turismo baiano. In: *Bahia Análise & Dados*. Salvador, v. 11, n. 2, pp. 20-28, Set. 2001.

Risério, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio, 1981.

Rubim, Antonio Albino Canelas. Cultura, política e mídia na Bahia contemporânea. In: *Revista Comunicação & Política*. Rio de Janeiro, v. X, n. 1, pp.93-155, 2003.

Sá, Natália Coimbra de. A Baianidade como Produto Turístico: uma análise da ação dos Órgãos Oficiais de Turismo na Bahia. In: *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006* .

Silva, Marilda de Santana. *As donas e as vozes: uma interpretação sociológica do sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. 2007. 373p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

Tavares, Fátima; Bassi, Francesca. Diversidade e invisibilidade festiva na Baía de Todos os Santos. In.: Tavares, Fátima; Bassi, Francesca. *Festas na Baía de Todos os Santos: viabilizando diversidades, territórios, sociabilidades*. Salvador: Edufba, 2015

Santos, Antônio Carlos (Vovô). Apresentação. In: Sodré, Jaime (et al.); Antônio Carlos Santos Vovô (org.). *Ilê Aiyê: 40 anos*. Salvador: Neoplan, 2014. 280p.

Santos, Eufrázia Cristina Menezes. Religião e espetáculo. Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé. 2005. 229p. Tese (Doutorado em Antropologia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Santos, Eufrázia Cristina Menezes. *A dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*. In: Perez, Léa Freitas; Amaral, Leila; Mesquita, Wania (orgs.). *Festa como perspectiva e em perspectiva*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

Silva, Bruna Gomes Lopes Sampaio. *Carnaval de Salvador*. Como a economia transformou a manifestação popular em produto da Indústria Cultural. 2009. 85p. Monografia (Curso de Comunicação Social/ Relações Públicas). Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2009.

Simmel, Georg. Sociabilidade: um exemplo de sociologia pura ou formal. In: Moraes Filho, Evaristo de (org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. pp. 165-181.

Souza, Thais Queirós Alves de. *Estudo de caso do Bloco Crocodilo*. 2006. 47p. Monografia (Curso de Comunicação Social/ Publicidade e Propaganda). Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2006.

Velho, Otávio. *Trabalhos de Campo, Antinomias e Estradas de Ferro*. Aula inaugural no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ, março, 2006.

Vieira, Mariela Pitombo. Reinventando tradições, potencializando identidades: uma análise das políticas de modernização turística e cultural na Bahia contemporânea. In: *Revista Mnemosia*, 2005.

Vieira, Naiara da Cunha. Carnaval de Salvador: discutindo a gestão da festa. 2014. 122p. Dissertação (Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

Vieira Filho, Raphael Rodrigues. Folgedos Negros no Carnaval de Salvador. In: SANSONE, Livio & SANTOS, Jocélio Teles dos. *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo: Dynamis, 1997. pp. 39-58.

Vianna, Hildegardes. Do entrudo ao Carnaval da Bahia. In: *Revista Brasileira de Folclore*, n.13, 1965.

Weil, Pierre. Experiência sublime e emoção estética. In: *Arquivo Brasileiro Psicologia Aplicada*. Rio de Janeiro, 21(2), pp. 87-99, abr/jun 1969.

Xavier, Clarissa Valadares; Maia, Carlos Eduardo Santos. A diversidade dos carnavais no Brasil: sobre fantasias e abadás. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 19, p. 211-224, jul/dez. 2009

Zanirato, Silvia Helena. A restauração do Pelourinho: edificações tão bonitas de se ver, histórias não tão bonitas de se contar. In: *Dimensões*, Espírito Santo, v. 6, pp. 323-344, 2004.

Materiais especiais

O CAMINHÃO DA ALEGRIA: 60 anos de trio elétrico. Direção Edinilson Motta Pará, Dayse Porto. IDERB, TVE Bahia, 2010.

CHAME GENTE: uma história do trio elétrico. Direção: Mini Kert. Salvador: Dueto Filmes, 2001/2002.

GUITARRA BAIANA: a voz do carnaval. Direção: Daniel Talento. Salvador: Tia Maria Filmes, 2014.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Painel Organizando os desfiles. Salvador, 2013. Disponível em :<<https://www.youtube.com/watch?v=AVht1i3JpTM>>. Acesso em 05 de set. 2013.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Salvador, Recife e Rio – carnavais em transformação. Salvador, 2013. Disponível em :< https://www.youtube.com/watch?v=-xi7f_QXtuI>. Acesso em 05 de set. 2013.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Carnaval, Cultura e Entretenimento. Salvador, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=akJCXXd93I4>>. Acesso em 08 de set. 2013.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Espaço público, novas opções para o carnaval de rua. Salvador, 2013. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mVs0rAHe7UU>> Acesso em 08 de set. 2013.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Carnaval em movimento – do Afródromo às fanfarras. Salvador, 2013. Disponível em <:https://www.youtube.com/watch?v=XH9_rgULA8g>. Acesso em 08 de set. 2013.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Painel Governança, um desafio público e privado. Salvador, 2013. Disponível em :< <https://www.youtube.com/watch?v=GIRM-XKymyY>>. Acesso em 09 de set. 2013.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Painel Carnaval para baianos e turistas. Salvador, 2013. Disponível em :< <https://www.youtube.com/watch?v=HzsSAR9CK2A>>. Acesso em 09 de set. 2013.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Carnaval da Bahia – que loucura essa mistura. Salvador, 2013. Disponível em :< https://www.youtube.com/watch?v=xr_06Ko6mLI>. Acesso em 08 de set. 2013.

SEMINÁRIO Panorama Carnaval: propostas e soluções. Novos rumos para o Carnaval de Salvador. Salvador, 2013. Disponível em :< <https://www.youtube.com/watch?v=0NwLwkvve54>>. Acesso em 08 de set. 2013.

Publicações periódicas (impressas e digitais):

Almeida, Luana. Número de atrações sem corda crescem 15%. *Jornal A Tarde*, 17 jan.2015, p. A4

Anunciação, Alcindo da. Em audiência na Câmara, carnavalescos questionam atuação do Conselho do Carnaval. *iBahia*. 15/03/2012. Disponível em <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/em-audiencia-na-camara-carnavalescos-questionam-atuacao-do-conselho-do-carnaval/?cHash=a9db9a5d96233b5a3f4449168c6cd4c4>>. Acesso em: 14 Mai. 2015.

Andrade, Maiza de. Porto da Barra está entre as melhores praias do mundo. *Jornal A Tarde*, 04 mar. 2007, p.10.

Carneiro, João Henrique. Prefeito diz que é “inimaginável” mudar o carnaval de Salvador. *Terra Magazine*. 20/10/2011. Depoimento a Cláudio Leal. Disponível em <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5423975-EI6578,00-Prefeito+%20diz+que+e+inimaginavel+mudar+carnaval+de+Salvador.html>>. Acesso em: 25 Fev. 2015.

Catharino, Bernardo Martins. Sua Cidade. *Jornal Tribuna da Bahia*, 05 jun.1988. p.4

Lyrio, Alexandre. Carnaval de Fôlego. *Jornal Correio*, Caderno Mais, 23 fev.2014, pp. 14-15.

Mendonça,Sarajane. Sarajane faz desabafo sobre carreira, amigos e Carnaval. *iBahia*, 25 jan. 2013. Depoimento a Henrique Brinco. Disponível em <<http://www.ibahia.com/detalhe/noticia/entrevista-sarajane-faz-desabafo-sobre-carreira-amigos-e-carnaval/?cHash=a706aff8817cbced5dc38eeaf1a0e69>>. Acesso em: 25 Out. 2015

Mercury, Daniela. Daniela volta ao Campo Grande após 20 anos: 'Nunca saiu do meu coração'. Portal G1. Depoimento concedido a Arthur Queiroz. 17 fev. 2015. Disponível em <<http://g1.globo.com/bahia/carnaval/2015/noticia/2015/02/daniela-volta-ao-campo-grande-apos-20-anos-nunca-saiu-do-meu-coracao.html>>. Acesso 17 fev. 2015

Palma, Amanda *et. al.*. Dúzia de Alegria. *Jornal Correio*, 25 nov. 2015, pp. 20-21.

Pereira, Daniella. Salvador ganha "Furdunço" para dar espaço a um carnaval sem trio elétrico. *Jornal Tribuna da Bahia*, 21 fev. 2014. Disponível em <<http://www.tribunadabahia.com.br/2014/02/21/salvador-ganha-furdunco-para-dar-espaco-um-carnaval-sem-trio-eletrico>>. Acesso em: 21 Fev. 2014

Rodrigues, João Jorge. Para presidente do Olodum, Bahia virou a terra de Ivete Sangalo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 11 fev. 2013. Cotidiano. Depoimento a Nelson Barros Neto.

Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/02/1229302-para-presidente-do-olodum-bahia-virou-a-terra-de-ivete-sangalo.shtml>>. Acesso em: 11 Fev. 2013.

Santana, André Luis. Salvador: Carnaval da Cultura garante samba e diversidade na primeira noite da folia. *Rede social Correio Nagô*, 28 fev. 2014.

Santana, Gerônimo. Momo já reina dentro de mim, desde que nasci, diz Gerônimo. *A Tarde*, 04 fev. 2009. Depoimento a Vitor Carmezim. Disponível em <<http://atarde.uol.com.br/verao/noticias/1242336-momo-ja-reina-dentro-de-mim,-desde-que-nasci,-diz-geronimo>> Acesso em: 20 Mar. 2015

Documentos jurídicos

SALVADOR. *Lei Orgânica do Município de Salvador*, 1990. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em 12 de fev. 2013.

SALVADOR. Decreto nº 10.223, de 21 de junho de 1993. Cria comissão especial que especifica e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em 14 de mar. 2013.

SALVADOR. Lei nº 5294, de 12 de dezembro de 1997. Denomina Circuito Osmar Macedo o percurso principal do carnaval baiano e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em 19 de abr. 2015.

SALVADOR. Lei nº 5313, de 18 de dezembro de 1997. Denomina Circuito Dodô o percurso alternativo do carnaval baiano e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em 19 de abr. 2015.

SALVADOR. Lei nº 5415, de 18 de dezembro de 1998. Denomina Circuito Batatinha o percurso do carnaval baiano do centro histórico e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em 19 de abr. 2015.

SALVADOR. Lei nº 7993, de 31 de maio de 2005. Denomina Circuito Mãe Hilda de Jitolu o percurso do carnaval de Salvador no Bairro Liberdade e adjacências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em 25 de abr. 2015.

SALVADOR. Decreto Municipal 23.796, de 04 de fevereiro de 2013. Cria o Grupo Permanente de Trabalho do Carnaval de Salvador – GT-Carnaval e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em 12 de fev. 2013.

SALVADOR, Conselho Municipal do Carnaval e Outras Festas Populares. Resolução nº 04, de 06 de março de 2013. Reconhecimento e denominação de circuito. *Diário Oficial do Município de Salvador - DOM*, de 06 mar. 2013.

SALVADOR, Conselho Municipal do Carnaval e Outras Festas Populares. Resolução nº 03, de 14 de janeiro de 2015. Dispõe sobre homologação da ordem do desfile das entidades carnavalescas nos circuitos oficiais para o Carnaval 2015. *Diário Oficial do Município de Salvador* - DOM, de 15 jan. 2013.

SALVADOR. Decreto nº 25815, de 05 de fevereiro de 2015. Estabelece normas para o fluxo das entidades carnavalescas durante o pré-carnaval e carnaval de 2015 e dá outras providências. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/>>. Acesso em 12 de fev. 2013.

BAHIA, Secretaria da Cultura - SECULT. Portaria 395, de 04 de dezembro de 2013. Dispõe sobre o sistema de credenciamento de entidades carnavalescas no Projeto Carnaval Ouro Negro 2014 e dá outras providências. Disponível em: <www.cultura.ba.gov.br>. Acesso em 10 de ago. 2014.

BAHIA, Secretaria da Cultura - SECULT. Portaria 361, de 12 de dezembro de 2014. Institui o sistema de credenciamento de entidades carnavalescas para a contratação de bens imateriais, representados pela reserva cultural de matriz africana - Programa Ouro Negro. Disponível em: <www.cultura.ba.gov.br>. Acesso em 10 de jan. 2015.

BAHIA, Secretaria da Cultura - SECULT. Portaria 162, de 18 de setembro de 2015. Institui o sistema de credenciamento de interessados para a prestação de serviços de bens imateriais, sob guarda da entidade credenciada que se efetivará com o desfile durante o carnaval de Salvador 2016, de manifestação da cultura de matriz africana, nas categorias Afro, Afoxé, Samba, Reggae e Índio. Disponível em: <www.cultura.ba.gov.br>. Acesso em 11 de out. 2015.

BRASIL, *Constituição da República Federativa do Brasil*. São Paulo: Saraiva, 2015.

Publicações avulsas (guias, cartilhas, encartes)

Folia de Bolso Carnaval 2012. *Jornal A Tarde*, Salvador, fev. 2012.

Folia de Bolso Carnaval 2013. *Jornal A Tarde*, Salvador, fev. 2013.

Folia de Bolso Carnaval 2014. *Jornal A Tarde*, Salvador, fev. 2014.

Folia de Bolso. 30 Anos Axé Music Carnaval 2015. *Jornal A Tarde*, Salvador, fev. 2015.

Salvador. *Guia do Carnaval* (Cartilha da Prefeitura). 2015 Axé Music 30 anos. 2015.

Câmara Municipal de Vereadores de Salvador. Comissão Especial do Carnaval. *Relatório do Seminário Panorama Carnaval*. 19 ago. 2013.

BAHIA, Secretaria da Cultura – SECULT. *Carnaval Ouro Negro*. Salvador, 2009.