

CULTURA E SOCIEDADE

DANILA BARBOSA DE CASTILHO
(ORGANIZADORA)



CULTURA E SOCIEDADE

DANILA BARBOSA DE CASTILHO
(ORGANIZADORA)



2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Lorena Prestes

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá

Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice

Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador

Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano

Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná

Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
 Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
 Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
 Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
 Prof^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
 Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
 Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
 Prof^a Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
 Prof^a Msc. Lilians Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
 Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
 Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá
 Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
 Prof^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
 Prof^a Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
 Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

C968 Cultura e sociedade [recurso eletrônico] / Organizadora Danila Barbosa de Castilho. – Ponta Grossa, PR: Atena, 2020.

Formato: PDF
 Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
 Modo de acesso: World Wide Web
 Inclui bibliografia
 ISBN 978-65-86002-01-0
 DOI 10.22533/at.ed.010201402

1. Cultura. 2. Política cultural. 3. Sociedade. I. Castilho, Danila Barbosa de.

CDD 353.70981

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

Atena Editora
 Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

As manifestações culturais são uma das muitas características dos diversos grupos sociais. Assim, as produções cinematográficas, festejos, linguagens e religiosidades constituem-se de suma importância na elaboração de pensamentos críticos, identificações e difusão dos conhecimentos de um grupo.

Tais manifestações são permeadas por conflitos, disputas, percepções e experiências vividas, as quais precisam ser valorizadas em detrimento a imposição de uma cultura global, hegemônica e eurocêntrica. Pois em diversos momentos históricos as manifestações culturais populares foram, e ainda são, muitas vezes silenciadas e por vezes se refletem nos processos educacionais.

Os textos aqui apresentados nos proporcionam reflexões acerca das trajetórias de diferentes sujeitos, e nos motivam a descolonizar a cultura, o imaginário e as identidades.

Danila Barbosa de Castilho

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
“PROJETO BORA?”: UM INTENTO DE INSERÇÃO DA CIDADE DE TUCANO-BA NO TEXTO DO REGIONALISMO NORDESTINO	
Marcelo Cerqueira Cesar Filho	
DOI 10.22533/at.ed.0102014021	
CAPÍTULO 2	12
A ICONOGRAFIA NA PINTURA DE ALBERTO VALENÇA (1890-1983)	
Vera Spínola	
DOI 10.22533/at.ed.0102014022	
CAPÍTULO 3	25
PRODUÇÃO JORNALÍSTICA DE SENTIDOS SOBRE O DOCUMENTÁRIO FEVEREIROS	
Gilmar Adolfo Hermes	
DOI 10.22533/at.ed.0102014023	
CAPÍTULO 4	37
FERNANDO PESSOA ENTRE TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE	
Rafaela Favarin Somera	
DOI 10.22533/at.ed.0102014024	
CAPÍTULO 5	51
TEMPORALIDADE: IMAGEM E PODER NA <i>PROPAGANDA FIDE</i> INQUISITORIAL	
Geraldo Pieroni	
DOI 10.22533/at.ed.0102014025	
CAPÍTULO 6	65
TIRANDO O BLOCO DA AVENIDA: A CRISE NOS BLOCOS DE CARNAVAL DE RUA NO RIO DE JANEIRO E EM SALVADOR	
Diego Santos Vieira de Jesus	
DOI 10.22533/at.ed.0102014026	
CAPÍTULO 7	85
O <i>PRESIDENTE NEGRO</i> : EUGENIA EM MONTEIRO LOBATO?	
Erick Vinicius Mathias Leite	
Sônia Filiú Albuquerque Lima	
DOI 10.22533/at.ed.0102014027	
CAPÍTULO 8	95
CABILA E IJEXÁ: INTERCONEXÕES ENTRE RITMOS DE DUAS CULTURAS	
Adrian Estrela Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.0102014028	

CAPÍTULO 9	105
ENFRENTAMENTO À VIOLÊNCIA DOMÉSTICA E FAMILIAR CONTRA A MULHER EM ESCOLAS PÚBLICAS DE ENSINO MÉDIO EM SÃO LUÍS	
Christianne Rose de Sousa Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0102014029	
CAPÍTULO 10	108
REFLEXÕES SOBRE O MACHISMO NA ETNOGRAFIA DOMÉSTICA DE KARIM AÏNOUZ: O “PATRIARCADO SEM HOMENS” EM SEAMS	
Everaldo Asevedo Mattos	
DOI 10.22533/at.ed.01020140210	
CAPÍTULO 11	121
A PRESENÇA DO RACISMO NA TRAJETÓRIA DE MULHERES NEGRAS NO MUNDO DO TRABALHO: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA	
Taíse Dos Anjos Santos	
Taynan Alves Filgueiras	
DOI 10.22533/at.ed.01020140211	
CAPÍTULO 12	142
JOVENS NEGROS NA ESCOLA, DA EXISTÊNCIA AS REEXISTÊNCIAS: REFLEXÕES TEÓRICAS	
Maria Valdete Vitoria da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.01020140212	
CAPÍTULO 13	152
INFÂNCIA E TECNOLOGIA: PRÁTICAS DE UMA CULTURA DIGITAL	
Pedro Almeida Silva	
DOI 10.22533/at.ed.01020140213	
CAPÍTULO 14	162
DESAFIOS E PERSPECTIVAS PARA A INCLUSÃO NA EDUCAÇÃO	
Bianca de Paula Santos	
Carmen Lúcia da Silva Santos	
DOI 10.22533/at.ed.01020140214	
CAPÍTULO 15	174
AQUARIUS: EDIFICANDO O DESCOLONIAL	
Jacqueline Gama de Jesus	
Ana Lúgia Leite e Aguiar	
DOI 10.22533/at.ed.01020140215	
CAPÍTULO 16	188
LOBO ANTUNES: UMA VOZ LUSÓFONA QUE REPRESENTA A MEMÓRIA DA GUERRA COLONIAL EM ANGOLA EM TEMPOS PÓS-COLONIAIS	
Romilton Batista de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.01020140216	

CAPÍTULO 17	197
'PORTUGALIDADE' NA(S) LUSOFONIA(S): UM CONTRASSENDO	
Vitor de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.01020140217	
CAPÍTULO 18	219
DA AUSÊNCIA À PRESENÇA: O EXEMPLO DO TACHO DO MUSEU GRUPPELLI, PELOTAS - RS	
Davi Kiermes Tavares	
José Paulo Siefert Brahm	
Diego Lemos Ribeiro	
Juliane Conceição Primon Serres	
DOI 10.22533/at.ed.01020140218	
CAPÍTULO 19	234
DESCOBRINDO USPANU	
Surama Sulamita Rodrigues de Lemos	
Thiago Augusto Oliveira de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.01020140219	
CAPÍTULO 20	239
PERVERSÃO: CONCEITO E CONCEPÇÕES SOBRE A PEDOFILIA	
Ivana Suely Bezerra Paiva Mello	
Ana Kalline Soares Castor	
Leda Maria Maia Rodrigues Carvalho	
Mylena Menezes de França	
Silvana Barbosa Mendes Lacerda	
Daniela Heitzmann Amaral Valentim de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.01020140220	
CAPÍTULO 21	253
SUBSÍDIOS TEÓRICOS PARA MENSURAÇÃO DA SEXUALIDADE EM PESQUISAS PSICOMÉTRICAS	
Alexandre de Oliveira Marques	
José Augusto Evangelho Hernandez	
DOI 10.22533/at.ed.01020140221	
CAPÍTULO 22	265
A DIVERSIDADE CULTURAL PELO OLHAR KAINGANG	
Claudio Luiz Orço	
Elizandra Iop	
DOI 10.22533/at.ed.01020140222	
SOBRE A ORGANIZADORA	280
ÍNDICE REMISSIVO	281

TIRANDO O BLOCO DA AVENIDA: A CRISE NOS BLOCOS DE CARNAVAL DE RUA NO RIO DE JANEIRO E EM SALVADOR

Data de aceite: 31/01/2020

Diego Santos Vieira de Jesus

ESPM-Rio

CV do autor: Doutor em Relações Internacionais pela PUC-Rio e docente e pesquisador do Programa de Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa da ESPM-Rio

Email: dvieira@espm.br

RESUMO: O objetivo é explicar a crise dos blocos de Carnaval de Rua no Rio de Janeiro e em Salvador desde a folia de 2016. O argumento central aponta que, ainda que a instabilidade econômico-financeira tenha intensificado a dificuldade de atração de patrocínio, tal crise está relacionada a obstáculos à busca de patrocinadores alternativos, em parte por conta de arranjos políticos estabelecidos pelos governos locais com grandes empresas. Tal crise mostra-se relacionada à cobrança excessiva de taxas por entidades municipais e estaduais e aos gastos técnicos e trabalhistas crescentes, além da mobilização reduzida da verba gerada pelo Carnaval em investimento direto para os blocos e das disputas entre grupos políticos.

PALAVRAS-CHAVE: Carnaval; Carnaval de Rua; Rio de Janeiro; Salvador; economia

criativa

TITLE: TAKING THE BLOC FROM THE AVENUE: THE CRISIS IN THE BLOCS OF STREET CARNIVAL IN RIO DE JANEIRO AND SALVADOR

ABSTRACT: The objective is to explain the crisis of the blocs of Street Carnival in Rio de Janeiro and Salvador since 2016. The central argument points out that, although economic and financial instability has intensified the difficulty of attracting sponsorship, such crisis is related to obstacles in the search for alternative sponsors, partly because of the political arrangements established by local governments with large companies. The crisis is also related to the excessive taxation by municipal and state entities and the increasing of technical and labor expenses, besides the reduced mobilization of the money generated by the Carnival in direct investment for the blocs and the disputes between political groups.

KEYWORDS: Carnival; Street carnival; Rio de Janeiro; Salvador; creative economy

INTRODUÇÃO

O caráter plural das experiências produtivas em curso na quarta Revolução Industrial – baseada primordialmente na

exploração dos talentos, das habilidades e dos potenciais criativos individuais e coletivos – permitiu o surgimento da chamada “economia do lúdico”, um conjunto de atividades que se desenvolveu com a exploração das vocações, das tradições e dos talentos locais como formas de geração de emprego e renda em aliança com gestores do mercado e a implementação de novas tecnologias (HARTLEY, 2005; HOWKINS, 2001). As atividades culturais e criativas da “economia do lúdico” que giram em torno da realização dos eventos carnavalescos de maior porte em território nacional – em particular os Carnavais do Rio de Janeiro e de Salvador – explicitam como esses eventos combinam aspectos de manifestação cultural e artística e de atividade econômica geradora de bens e serviços simbólicos, lucrativa para o setor privado e atraente para o setor público em termos de desenvolvimento local e regional (LOIOLA; MIGUEZ, 1995). Ainda que muitas vezes a festa seja pensada como um mundo de sociabilidade afastado da esfera do trabalho, o Carnaval promove trocas monetárias e simbólicas, de forma que a economia relacionada à folia constrói um espaço de produção, circulação e consumo de bens e serviços culturais (FRYDBERG, 2014, p.2-3).

No Rio de Janeiro, a gestão do Carnaval revelou uma preocupação crescente com sua projeção nacional e internacional como um espetáculo – que promove o aumento do número de turistas – e amplia as relevâncias econômica, simbólica e político-social da folia (MIGUEZ, 2009). Enquanto o desfile das escolas de samba obedece às lógicas tecnológicas e de venda do espetáculo, os blocos de rua se deparam com o crescente dilema entre a ampliação da rentabilidade econômica por meio da mercantilização da folia e a valorização das trocas baseadas nos elementos simbólico e afetivo das tradições (FRYDBERG; EIRAS, 2014). O Carnaval de Rua transformou-se também em Salvador por conta da mercantilização de seu espaço simbólico em articulação de organizadores dos blocos com os setores criativos como a indústria fonográfica e o turismo. Tem-se um processo de valorização da cultura negra presente nos blocos afro e na rentabilização crescente da “baianidade” como forma de injetar verbas na economia da cidade durante o Carnaval (MORALES, 1991, p.75-76; RISÉRIO, 1981).

Entretanto, desde 2016, o Carnaval de Rua nas duas cidades veio perdendo verbas para manter blocos, trios elétricos e baterias e vender camisetas às vésperas da festa. Diversos profissionais envolvidos nos setores criativos responsáveis pela organização do Carnaval de Rua alegam que a perda de verbas estaria relacionada à crise econômico-financeira, que veio impedindo blocos de desfilar e forçando dirigentes de agremiações a desenvolver estratégias para minimizar prejuízos (RESENDE, 2016). A crise do Carnaval de Rua nas duas capitais se fez visível na diminuição de número de blocos e na não-participação de blocos tradicionais durante os dias de folia.

No Rio de Janeiro, mesmo tendo havido um aumento de 49 blocos nas ruas em 2016 em relação ao ano anterior, os 505 blocos nas ruas passaram por inúmeras dificuldades. Visando à redução de custos, alguns desfilaram em conjunto e trocaram

trios elétricos por palcos. Naquele momento, produtores justificavam tais estratégias por conta da inviabilidade de conquista de novos patrocinadores devido ao patrocínio exclusivo dos blocos pela Ambev, empresa participante do maior grupo cervejeiro do mundo. Cerca de 99% dos patrocínios de pequenas e médias empresas foram suspensos. Entretanto, a Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro (Riotur), responsável pela organização do Carnaval na cidade, afirmava não existir qualquer impedimento à busca de novos patrocinadores e que blocos poderiam usar elementos alternativos de arrecadação, como editais culturais e financiamento coletivo (RESENDE, 2016). Em 2017, a crise no Carnaval generalizou-se no Rio de Janeiro com a suspensão de ensaios das escolas de samba e troca de fornecedores e afetou ainda mais pesadamente os blocos de rua.

A crise chegou também ao Carnaval de Salvador, onde houve a queda expressiva da venda de abadá e a diminuição do número de blocos na rua (TRIBUNA DA BAHIA, 2017). A baixa de blocos envolveu inclusive alguns tradicionais e famosos. O Cheiro de Amor, por exemplo, anunciou que não colocaria para desfilarem em 2017 seus dois principais trios elétricos – os blocos Yes e Cheiro –, que, até o ano anterior, estavam presentes em pelo menos dois dias pelos circuitos do Carnaval baiano (PASIN, 2017). Blocos como Araketu, Nana Banana e Papalégua, alguns dos mais tradicionais do Carnaval soteropolitano, não desfilaram em 2017. Segundo seus organizadores, os motivos seriam o agravamento da crise econômica e as altas taxas cobradas por órgãos municipais e estaduais para a colocação dos blocos nas ruas, de forma que o retorno do evento não compensava os gastos elevados. Muitos organizadores evitaram criticar a Prefeitura de Salvador por serem também sócios e donos de bandas e temerem a exclusão de trios elétricos mantidos pelo governo municipal (ALBUQUERQUE, 2017).

Diante de tal cenário, o objetivo do artigo é explicar a crise dos blocos de Carnaval de Rua no Rio de Janeiro e em Salvador desde a folia de 2016, expressa na diminuição de número de blocos e na não-participação de blocos tradicionais durante os dias de folia. O argumento central aponta que, ainda que a instabilidade econômico-financeira em âmbitos nacional e internacional tenha intensificado a dificuldade de atração de patrocínio, a crise dos blocos de Rua está relacionada a dinâmicas mais profundas, como obstáculos à busca de patrocinadores alternativos, em grande parte por conta de arranjos políticos estabelecidos pelos governos locais com grandes empresas. Tal crise mostra-se relacionada também a menores retornos proporcionados pela festa aos organizadores em face da cobrança excessiva de taxas por entidades municipais e estaduais e dos gastos técnicos e trabalhistas crescentes, além da mobilização reduzida da verba gerada pelo Carnaval em investimento direto para os blocos e das disputas entre grupos políticos. Tais conflitos comprometem a colaboração necessária à realização de grandes eventos como os Carnavais de Rua do Rio de Janeiro e de Salvador. Conclui-se que, ainda que autoridades municipais e estaduais continuem a vender a festa como um produto, os governos demonstram atenção reduzida aos aspectos econômicos necessários à realização desses blocos. Explicita-se, assim,

uma separação clara, ainda feita pelos formuladores de decisão, entre as dinâmicas de organização econômica e a esfera da cultura.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Os processos de gestão comercial relacionados ao Carnaval aparecem amplamente vinculados aos elementos de comunicação organizacional e turística da festa. A comunicação mercadológica de empresas patrocinadoras, as peças publicitárias e informações turísticas mostram-se intimamente ligadas à organização empresarial da folia. O Carnaval configurou-se como um campo social em que atores variados cederam à festa suas lógicas de ação, e as transformações ocorridas nesse campo refletem arranjos de poder de empresas e políticos ao transmitirem suas ideias e consolidarem suas influências sobre a sociedade (CARVALHO; MADEIRO, 2005, p.166). O espaço social ocupado pelo Carnaval é semelhante a um mercado de múltiplos investidores dotados de diferentes objetivos e alternativas de ação na procura por capitais específicos. Esses capitais – em particular os simbólicos, que carregam consigo prestígio e reputação – oferecem mais poder aos atores que os controlam (BOURDIEU, 2000).

As primeiras agremiações carnavalescas no Brasil visavam não necessariamente ao lucro, mas ao reconhecimento de sua tradição e à representação dos valores de suas comunidades. Esses eram os elementos de valor simbólico mais destacados por elas. O capital da tradição permitia a essas agremiações inclusive determinar o perfil da folia, sem que houvesse empresas que entendessem o Carnaval como um setor comercialmente interessante em face de reduzidas chances de perpetuação do seu capital econômico. Entretanto, gradualmente, o Poder Público passou a vislumbrar um novo modelo empresarial de Carnaval que permitiria fortalecer ou transformar cidades em polos turísticos após iniciativas de desenvolvimento econômico frustradas, baseadas em setores tradicionais da economia, como o petróleo. Entraram em cena junto ao Poder Público órgãos de fomento e a iniciativa privada para o incremento da receita turística e a abertura de chances para a promoção das marcas e dos produtos dessas empresas durante a folia. Nesse contexto, torna-se nítida a associação entre a gestão do Carnaval e a comunicação organizacional e turística: as empresas passam a investir pesadamente na publicidade e no patrocínio das festas, e a mídia vê no Carnaval possibilidades para manchetes chamativas, atração de mais publicidade e transmissão dos eventos para públicos-alvo ao redor do Brasil e do mundo (CARVALHO; MADEIRO, 2005, p.168-171).

Entretanto, a maior mercantilização específica dos blocos de Carnaval não pressupõe a superação dessas agremiações como espaços de interação e criação de vínculos entre os foliões. Em tais blocos, observam-se a valorização das práticas carnavalescas tradicionais e a autenticidade e espontaneidade do maior contato

humano promovido pelos laços de reciprocidade. Nesse sentido específico, a criação de um espaço único de sociabilidade nos blocos segue numa direção distinta ao tratamento mais impessoal oferecido à folia pelo Carnaval das escolas de samba, no qual grande parte dos foliões mostra pouca ou nenhuma vinculação com as escolas e utiliza o desfile como plataforma para maior visibilidade nos meios de comunicação. Se por um lado tornaram-se mais organizados economicamente como produtos comercializáveis, os blocos também se reafirmaram ao longo das décadas de 2000 e 2010 como espaços de trocas sociais e afetivas (FRYDBERG; EIRAS, 2014, p.8-11). No entanto, a diminuição de número de blocos e a não-participação de blocos tradicionais durante os dias de folia dificultam tais trocas e comprometem não só a reprodução do capital econômico, mas do simbólico ligado ao Carnaval de Rua. Essa crise – notável no Rio de Janeiro e em Salvador desde 2016 – pode estar relacionada a aspectos conjunturais e sociopolíticos mais profundos examinados adiante.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Na coleta de dados, inicialmente foi conduzida uma pesquisa bibliográfica a fim de reunir informações relacionadas ao histórico da organização e à indicação da relevância cultural dos blocos de Carnaval no Rio de Janeiro e em Salvador. Em seguida, foi feito um levantamento bibliográfico e documental – em especial dados oficiais sobre o desempenho do Carnaval de Rua desde 2016 e entrevistas de líderes de blocos e autoridades divulgadas na imprensa – a fim de identificar as principais causas da crise do Carnaval de Rua nas duas cidades.

Quanto à análise dos dados, o método aplicado foi o qualitativo, que, segundo Ragin (1994, p.81-102), viabiliza o exame em profundidade e a investigação de fenômenos significativos histórica e culturalmente ao destacar detalhes e especificidades. Nesta etapa, pretende-se entender com mais profundidade como as autoridades municipais e estaduais continuam a vender o Carnaval de Rua como um produto, mas ainda demonstram atenção reduzida aos aspectos econômicos necessários à realização desses blocos. Busca-se compreender, assim, a permanência de uma separação clara, ainda feita pelos formuladores de decisão, entre as dinâmicas de organização econômica e a esfera da cultura.

Em relação à estratégia de pesquisa qualitativa, foi realizado um estudo de caso do Carnaval de Rua no Rio de Janeiro e em Salvador. Segundo Bennett (2004, p.19-21), o estudo de caso refere-se à análise interna de situações específicas e lida com aspectos bem-definidos de um acontecimento histórico selecionado para investigação. Adotando a técnica de rastreamento de processo (*process tracing*), utiliza-se inicialmente uma estratégia descritiva da organização e da relevância cultural do Carnaval de Rua em ambas as cidades para que, a partir da valorização da importância de fatos e situações específicos, identifiquem-se as fontes explicativas da crise e seus impactos. Nesse

sentido, a dimensão descritiva detalhada fornece as condições de possibilidade para a consideração de aspectos interpretativos de natureza sociopolítica sobre tal crise.

OS BLOCOS NO CARNAVAL DE RUA NO RIO DE JANEIRO

Com a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil em 1808 no contexto das guerras napoleônicas, a tradição de se brincar Carnaval foi fortalecida com o entrudo, que se resumia a brincadeiras e folgedos realizados na Quaresma. Eles consistiam em práticas como o arremesso de objetos nas pessoas, como bexigas com água, líquidos perfumados e urina. Como o entrudo era concebido como desordem pela elite influenciada pelo Carnaval veneziano, as classes mais altas começaram a realizar, durante a folia, os bailes de máscaras, que se afastavam da algazarra característica da festa popular (GÓES, 2013). A partir de meados do século XIX, indivíduos das classes média e alta passam a se organizar em sociedades carnavalescas que desfilavam utilizando fantasias. No início do século XX, os desfiles de carros se disseminaram pelo Brasil, e os bailes carnavalescos passaram a ser explorados por comerciantes no Rio de Janeiro como oportunidades de comercialização de produtos relacionados à folia (QUEIROZ, 1999). Enquanto o Carnaval das elites desenvolvia uma estrutura econômica maior, os blocos recebiam contribuição financeira de pequenos comerciantes pelas ruas por onde passavam, uma vez que tais comerciantes imaginavam que a realização de uma boa festa próxima a seus estabelecimentos poderia valorizar seus empreendimentos. Como pessoas mais pobres não podiam ter acesso aos serviços de costureiros da elite para confeccionar suas fantasias, desenvolviam-se setores específicos para que pudessem confeccionar suas próprias vestimentas para a folia, bem como para a decoração de ruas e carros de desfiles (FRYDBERG; EIRAS, 2014, p.3-4).

O surgimento das primeiras escolas de samba no fim de década de 1920 conduziu o Carnaval a novas dimensões, com seu gradual reconhecimento nacional e internacional como uma das principais celebrações populares brasileiras. Em pouco tempo, tais escolas começaram a desfilar nas grandes avenidas do Rio de Janeiro, ganharam espaço próprio com a construção do Sambódromo no Centro da cidade na década de 1980 e estabeleceram uma estrutura empresarial que acompanhava os desenvolvimentos tecnológicos e buscava uma maior espetacularização (PRESTES FILHO, 2009). Entretanto, os blocos de rua se esvaziaram entre as décadas de 1960 e 1970 por conta da repressão promovida pelo regime militar ao que era considerado “ameaça à ordem pública”, além da tomada das programações de rádios e TVs com novos ritmos como o rock e do aprimoramento da gestão das escolas de samba. Porém, a partir do fim da década de 1970 e do início da década de 1980, a abertura política e a redemocratização acompanharam a criação de novas casas de samba na Lapa e a criação de blocos por jovens de classe média e intelectualizados, que viam no novo contexto político a maior possibilidade de expressão. Conduziu-se, assim, a

uma gradual revitalização do Carnaval de Rua no Rio de Janeiro, com o surgimento de blocos como o Clube do Samba, o Bloco dos Barbas, o Simpatia É Quase Amor, o Bloco de Segunda e o Suvaco de Cristo (HERSCHMANN, 2013; PIMENTEL, 2002). As rodas de samba viabilizavam novas experiências musicais, legitimando repertórios e abrindo espaço para que novos compositores dos blocos desenvolvessem parcerias. Entretanto, é importante destacar que muitos blocos eram criados sem projetos claros de ocupação ou mobilização das ruas, mas com o desejo de se celebrar a alegria e a espontaneidade (SÁPIA; ESTEVÃO, 2012, p.67, 71).

Desde o início da década de 2000, observou-se uma ampliação do número de blocos no Carnaval carioca – bem como da quantidade de espaços e do tempo para realização de seus desfiles –, em parte explicada pelo estímulo dado pela Prefeitura à transformação do verão em uma estação festiva permanente para alimentar a atividade econômica na cidade. Além disso, como já se vira no desfile das escolas de samba, a ação de empresários mostrou-se fundamental para o fortalecimento do Carnaval de Rua no patrocínio aos blocos. Eles buscavam a associação de suas marcas à folia com a qual o público tanto se identificava. Ademais, era crescente a visibilidade dada pelo setor turístico aos desfiles dos blocos como partes integrantes da festa do Carnaval carioca. Hoje, os blocos apresentam níveis distintos de organização e profissionalização que não só abrigam práticas comerciais e mercantis, mas passam a se tornar o próprio produto a ser comercializado. Muitos passam a contar com escritórios, assessoria de imprensa e equipe responsável pela busca de patrocínio. Alguns blocos surgem com perfil mais jovem – como o Monobloco, o Bloco da Preta e o Bangalafumenga – e trazem estilos musicais mais variados, como o Sargento Pimenta e a Orquestra Voadora. Em 2014, 465 blocos levaram mais de cinco milhões de foliões às ruas, tendo realizado seus desfiles num período que transcende a semana do Carnaval – quase um mês antes da semana da folia – em diversas regiões da cidade (HERSCHMANN, 2013; FRYDBERG, 2014, p.8; FRYDBERG; EIRAS, 2014, p.5-6). A maior rentabilidade dos blocos com a maior comercialização da festa mobilizou um número maior de foliões e permitiu uma descentralização crescente do Carnaval de Rua no Rio de Janeiro para outras partes da cidade além do Centro e da Zona Sul (FRYDBERG, 2014, p.7).

No início do século XXI, o Carnaval de Rua na cidade consolidou-se como um espaço ocupado por jovens, empresas das áreas de hotelaria e turismo, marcas comerciais de telefonia, cervejarias e poder público. A parceria entre os dois últimos culminou no loteamento da cidade por marcas que criaram um Carnaval monocromático – a “Onda Azul” – em vez de uma festa multicolorida e autônoma (SÁPIA; ESTEVÃO, 2012, p.59). Entretanto, é importante destacar, em tais blocos, observam-se a valorização das práticas carnavalescas tradicionais – o que justifica, em resposta à mercantilização crescente do Carnaval de Rua, medidas de transformação de diversos blocos em patrimônios culturais imateriais, como a Banda de Ipanema, o Cacique de Ramos e o Cordão do Bola Preta – e a autenticidade e espontaneidade do maior

contato humano promovido pelos laços de reciprocidade. Nesse sentido específico, a criação de um espaço único de sociabilidade nos blocos segue numa direção distinta ao tratamento mais mercantilizado e impessoal oferecido à folia pelo Carnaval das escolas de samba, no qual grande parte dos foliões compra fantasias cada vez mais caras, mostra pouca ou nenhuma vinculação com as escolas e utiliza o desfile como plataforma para maior visibilidade nos meios de comunicação. Se por um lado tornaram-se mais organizados economicamente como produtos comercializáveis, os blocos também se reafirmaram ao longo das décadas de 2000 e 2010 como espaços de trocas sociais e afetivas. Além disso, ao mesmo tempo em que mantiveram o caráter jocoso, eles crescentemente incorporaram nesse período contemporâneo fantasias e marchinhas com temáticas políticas e socioeconômicas (FRYDBERG; EIRAS, 2014, p.8-11).

OS BLOCOS NO CARNAVAL DE RUA EM SALVADOR

Como também ocorrera no Rio de Janeiro, o entrudo foi gradualmente substituído por uma festa de caráter mais “civilizado” e “europeizante” em Salvador, com uma elite branca que organizava desfiles pela avenida principal do centro da cidade. Entretanto, a ocupação efetiva das ruas durante o Carnaval pelas camadas populares era majoritariamente negromestiça, com celebrações e ritmos de matriz africana (LOIOLA; MIGUEZ, 1995). No fim da década de 1960 e início da década de 1970, tinham presença marcante no Carnaval soteropolitano os “blocos de índio”, associados às imagens de resistência do índio norte-americano (MOURA, 1996, p.174). Entretanto, a cultura negra veio tornando-se predominante: seguiu-se à “africanização do Carnaval baiano” do início do século XX – em resposta à intolerância racial e à repressão policial das elites – a sua “reafricanização” após o salto qualitativo da economia baiana com a indústria petroquímica no fim da década de 1970. Esse salto dera um fim a um longo período de estagnação econômica, mas deixara inúmeros segregados que viam no Carnaval uma forma de manifestação de crítica social e traziam propostas estéticas politicamente engajadas de uma negritude moderna e vitoriosa (RISÉRIO, 1981). No contexto democrático da folia carnavalesca, setores populares negros demarcaram um espaço próprio por meio de seus dados culturais e étnicos em agremiações representadas por cordões, batucadas, afoxés e blocos-afro, caracterizados por eles sólidos na mobilização dos referenciais culturais africanos. Em reação à discriminação, tal mobilização por elementos engajados da coletividade negra ao longo das décadas de 1970 e 1980 apontava para a luta pelo fim da estigmatização de sua identidade social, com a disseminação de usos, costumes e crenças africanos na cultura baiana (MORALES, 1991, p.72-76).

Tendo se tornado patrimônio imaterial da cultura baiana, os blocos afro são formados por componentes que usam estampas, búzios, contas e colares que carregam a identidade africana (MARTINS, 2012). O bloco afro mais antigo do Carnaval de

Salvador é o Ilê Ayê, criado na década de 1970 e formado por artistas afrodescendentes que divulgam a cultura afro-brasileira em seu desfile com um espetáculo rítmico-musical e plástico caracterizado pelo som de atabaques e tambores (ILÊ AYÊ, 2017). Os integrantes de blocos afro utilizam roupas tradicionais, dispensando o uso de abadás. Já os blocos de afoxé funcionam como cortejos cujas raízes estão no candomblé. O maior desses blocos é o Afoxé Filhos de Gandhi, surgido no fim da década de 1940, no qual tocam apenas homens com vestimentas inspiradas nas roupas indianas (MARTINS, 2012; SPINOLA et al., 2004, p.62). Enquanto o Ilê Ayê explicitava o confronto em face da opressão negra, os Filhos de Gandhi apontavam para a busca de conciliação e integração em busca do reconhecimento social (MORALES, 1991, p.76-77). No início da década de 1970, os cidadãos brancos optavam por pular o Carnaval em bailes tradicionais de clubes privados e nos chamados “blocos de barão”, como o Traz os Montes, o Camaleão e os Internacionais, enquanto a população negra buscava ocupar espaços inicialmente nos blocos de índio e nos afoxés e posteriormente cada vez mais nos blocos afro a partir da criação do Ilê Ayê, que rigorosamente vetava a entrada de brancos. Os blocos afro popularizavam danças inspiradas em rituais do candomblé, que, em geral, recebiam nomes de animais, como a dança da galinha, a do crocodilo e a do macaco (SPINOLA et al. 2004, p.63-64).

Concomitantemente à reafricanização crescente do Carnaval de Rua de Salvador, desenvolviam-se também os trios elétricos, caminhões que contam com instrumentos de sonorização para música ao vivo. O trio elétrico eliminava o papel passivo do público como espectador, alimentava o caráter participativo da folia e promovia a conquista definitiva da rua ao definir seu espaço como o local da folia e da celebração da cultura popular (LOIOLA: MIGUEZ, 1995). O primeiro trio era formado pelos músicos Dodô, Osmar e Temístocles Aragão, que se apresentaram pela primeira vez no Carnaval de Salvador em 1951. O músico Armandinho, filho de Osmar, entrou no grupo, e, na década de 1970, o trio elétrico passou a se chamar “Armandinho, Dodô e Osmar”, que incluía arranjos instrumentais afro e fazia referências ao candomblé e afoxés em certas composições. Dodô e Osmar criaram o frevo baiano, utilizando um tipo de guitarra então conhecido como “pau elétrico” e hoje denominada “guitarra baiana” (SPINOLA et al. 2004, p.63).

No palco móvel dos trios, o cantor Moraes Moreira inovou no fim da década de 1970 ao trazer a presença vocal, uma vez que os trios eram até então apenas instrumentais. Na década seguinte, os membros do Chiclete com Banana – nome dado à banda pela mistura de ritmos que compunha sua obra – foram contratados pelo Traz os Montes, que trouxe a inovação de fechar a lateral do trio com caixas de som, usar equipamentos de potência transistorizada e passar todos os músicos para a parte superior do caminhão. Conforme a festa se mercantilizava cada vez mais com a incorporação dos trios elétricos, o corporativismo na organização dos blocos de trio consolidava-se com a colocação de cordas de isolamento em cuja parte interna os foliões podiam se divertir sem o tumulto da multidão no entorno. Para tal, esses foliões

pagavam abadás, camisetas vendidas ao público para a participação e a promoção dos blocos. As cordas, monitoradas por seguranças, comprimiam a multidão para as margens das vias principais dos desfiles e elevavam a tensão urbana, fechando o espaço ocupado pelos integrantes dos blocos e definindo uma segregação “móvel” numa iniciativa contrária às posturas mais democráticas dos primeiros trios. A cobrança de acesso por parte dos blocos com cordas impedia o acesso de não-pagantes aos espaços públicos que constituíam os circuitos do Carnaval soteropolitano e cristalizava a segregação econômica (CABRAL et al., 2013, p.152; GONZÁLEZ, 1997; MOURA, 1996, p.173-180).

No fim da década de 1970 e no início da década de 1980, a maior capitalização do lazer pelos setores criativos levou a um gradual aumento do investimento da indústria fonográfica e das rádios nos produtos locais e à absorção de blocos bem-sucedidos pelo mercado de bens culturais, que paulatinamente começavam a ser explorados como símbolos de baianidade pelo setor turístico (MORALES, 1991, p.80-82). No Carnaval de 1980, convergiram pela primeira vez afoxés e trios elétricos, o que trazia à cena novos blocos de inspiração explicitamente africana e afirmação étnica e cuja produção cultural tinha, ao mesmo tempo, grande potencial comercial (LOIOLA; MIGUEZ, 1995). O Olodum surgiu como um bloco para moradores do Pelourinho e se identificou como “bloco de gueto”, forma como era percebido o Centro Histórico de Salvador pela grande presença de prostitutas e contraventores. Gradualmente, o Olodum se transformou em uma ONG de resgate e celebração da cultura negra, popularizando-se inicialmente com a utilização de instrumentação eletrificada presente no sucesso “Faraó – Divindade do Egito” e, após a parceria com Paul Simon em 1990, entrando para o circuito da *world music*, caminho já traçado por Margareth Menezes. A oportunidade de apresentações no exterior conferida ao Olodum foi também aberta ao Araketu, que, identificado à pobreza do subúrbio ferroviário, buscou trazer uma aproximação entre o pagode e o axé. O Muzenza, dissidência do Olodum, referenciou-se constantemente no reggae, particularmente na figura de Bob Marley (AXÉ, 2017; MOURA, 1996, p.179, 183; SPINOLA et al. 2004, p.65).

Os trios elétricos tocavam inúmeros ritmos – do rock ao forró –, mas sua popularização está intimamente ligada à história do axé, ritmo que combinava elementos de pop, reggae, ijexá, samba e frevo. Tais trios ganhavam contornos empresariais com a difusão de uma lógica comercial na estruturação da festa ao se mostrarem como veículos de propaganda e espaços privilegiados de patrocínios, demandando mais investimentos que não viriam mais apenas de contribuições espontâneas (LOIOLA; MIGUEZ, 1995). Na década de 1980, o músico e arranjador Luiz Caldas – que cantava no bloco Beijo – disseminou o ritmo com músicas como “Fricote” em programas de auditório de grande audiência na TV brasileira, como o “Cassino do Chacrinha”, na TV Globo. Assim, Caldas lançava pontes entre a música afro e os trios. Gerônimo Santana alimentou a produção musical com a incorporação crescente de ritmos latinos e elementos das religiões de matriz africana, como o

candomblé. Nessa mesma década, inspirada na sonoridade do Olodum, uma série de cantores baianos atingiu visibilidade nacional, como Sarajane com o sucesso de “A Roda” (AXÉ, 2017; MOURA, 1996, p.181; SPINOLA et al. 2004, p.65).

Surgem gradualmente blocos compostos por artistas brancos, como o Bloco Mel, a partir do qual surgiu a Banda Mel, uma das precursoras do axé no Brasil. Em face da insegurança da folia nos blocos mais populares, alguns feitos para a classe média começam a surgir na década de 1980, como o Eva, e outros maiores como o Cheiro de Amor começaram a trazer inovações, como mulheres como vocalistas puxadoras de blocos (AXÉ, 2017). Os “blocos de trio” produziram versões mais elitizadas dos trios elétricos, alimentando hierarquias sociais na ocupação do espaço público da folia e se apropriando do repertório estético trazido no contexto da reafirmação com a difusão do axé e a utilização de abadás como vestuários e ingressos para as festas. A organização empresarial gradualmente privilegiava a dimensão mercadológica do Carnaval, fazendo com que mesmo elementos mais tradicionais da cultura do Carnaval de Rua de Salvador – dentre eles, os relacionados à cultura negra – entrassem no jogo do mercado. Essa organização pressupunha a montagem de um complexo que envolvia uma grande infraestrutura física e uma rede de serviços e abarcava desde a criação de pontos de venda de comidas e bebidas e a ampliação da rede hoteleira e de voos com destino a Salvador até a mobilização de policiais, trabalhadores de limpeza urbana e fiscais de saúde pública (LOIOLA; MIGUEZ, 1995).

A organização dos blocos como empresas levou a uma articulação crescente com as agências de turismo, de forma a se ampliarem as apresentações e o período de realização dos desfiles. A consolidação do Circuito Barra-Ondina – área na qual estão localizados os hotéis que recebem turistas de renda mais elevada durante o Carnaval – conduziu à formação de blocos alternativos como o Nana Banana e o Cocobambu, que eram filiais de grandes blocos de trio e ampliavam oportunidades de trabalho para músicos e técnicos. O Carnaval extemporâneo na forma das micaretas e o desenvolvimento de circuitos de “Carnavais fora de época” em outras cidades da Bahia e de todo o Brasil trouxeram fontes adicionais de renda e prestígio para os líderes de blocos. A profissionalização conduziu à realização de circuitos privatizados do Carnaval mediante a cobrança de ingressos; por outro lado, gerou-se uma maior dependência em relação ao patrocínio, em especial de cervejarias. Nesse mesmo contexto, os “empresários do Carnaval” intermediavam contatos e contratos dos artistas, enquanto profissionais de mídia centralizavam decisões sobre horários de exibição e frequência na programação de rádios (MOURA, 1996, p.181-186). No âmbito da indústria fonográfica, o investimento feito pelo produtor musical Wesley Rangel permitiu a projeção nacional de inúmeros artistas de axé, ainda que divulgação e venda em circuito nacional fosse controlada por grandes empresas fonográficas sediadas em São Paulo e no Rio de Janeiro. Rangel, fundador da WR Estúdios, participou ativamente do mercado fonográfico baiano, produzindo artistas como Luiz Caldas, Chiclete com Banana, Banda Reflexus, Timbalada, É O Tchan, Terra Samba, Companhia

do Pagode, Gang do Samba, As Meninas e Babado Novo (WR BAHIA, 2017). Os blocos ampliaram as atividades de suas bandas e gradualmente se tornavam produtoras que geravam empregos diretos e indiretos ao longo de todo o ano (SPINOLA et al., 2004, p.66).

Como até então bandas que tocavam em blocos dificilmente gravavam álbuns, foram feitas na década de 1980 inúmeras coletâneas com músicas que eram tocadas nos blocos e gradativamente eram pedidas nas rádios em outros estados do Brasil. Não havia uma estação específica focada na produção cultural do axé, mas rádios em todo o território nacional começavam a usar tal ritmo para o lucro, fazendo com que os blocos crescessem como corporações capitalistas e seus artistas e bandas fossem projetados nacionalmente como artistas altamente lucrativos para a indústria do entretenimento na década de 1990, como Netinho, Durval Lelys – líder, cantor e guitarrista do Asa de Águia – e Daniela Mercury, considerada a “rainha do axé” por trazer uma estética mais elaborada e inovadora que combinava elementos típicos dos blocos afro e aspectos de rock e MPB. Inovações estéticas também foram trazidas pela Timbalada, que tinha como compositor Carlinhos Brown, fundava-se nas tradições musicais do Recôncavo Baiano e visava a uma sonoridade mais moderna com vistas à inserção internacional (MOURA, 1996, p.184). Entretanto, o termo “axé music” – utilizado pela crítica musical no Sudeste em referência ao gênero produzido por tais artistas – tinha conotação pejorativa por conta das pretensões internacionais que muitos desses artistas tinham e chegaram inclusive a conquistar. Ainda que alguns artistas ganhassem projeção nacional e internacional, as bases do axé permaneciam no samba e outros ritmos africanos e eram manifestas na produção de bandas como o Terra Samba e o Gerasamba, posteriormente rebatizado para É o Tchan. Essa banda trouxe batidas de samba de roda combinadas a coreografias e atingiu públicos de todas as classes ao redor do Brasil. A partir da década de 2000, bandas como o Harmonia do Samba produziam músicas que eram manifestações do samba do Recôncavo Baiano. Novas safras de artistas a partir da década de 2010 como o Psirico mantinham sua raiz no samba (AXÉ, 2017).

No momento contemporâneo, o axé ainda é capaz de produzir artistas de alcance nacional e líderes de vendas como Ivete Sangalo – que fora vocalista da Banda Eva – e Claudia Leitte, ex-vocalista do Babado Novo. Entretanto, a falta de organização do setor promoveu uma concorrência acirrada entre artistas e empresários. Muitos artistas não tinham conhecimento para a gestão de suas carreiras e não conseguiram mais se apresentar em blocos ou gravar álbuns. Nesse contexto de competição, produtores chegavam a pagar as rádios para que não tocassem músicas de artistas que seguiam em carreira solo ao deixar as bandas desses produtores. Empresários do ramo também não estimularam a renovação ou criavam pouco ou nenhum espaço para que novos artistas trazendo inovações chegassem ao sucesso. Com a criação de esquemas de favorecimento entre artistas e empresários e a pouca solidariedade entre profissionais focados em suas próprias carreiras, o axé veio cada vez mais se

distanciando da cultura africana e da essência dos blocos, que hoje inclusive arrendam seu espaço para que artistas de outros estilos como o sertanejo se apresentem no Carnaval de Rua de Salvador (AXÉ, 2017).

A CRISE DOS BLOCOS DO CARNAVAL DE RUA NO RIO DE JANEIRO

Em 2016, um quadro de crise se instaurou no Carnaval de Rua carioca, e inúmeros blocos sentiram pesadamente seus efeitos. Na tentativa de minimizar os gastos, o Bloco do Rock e o Enxota Que Eu Vou realizaram uma apresentação conjunta na Praça Tiradentes, no Centro da cidade. Blocos grandes como o Simpatia É Quase Amor e o Suvaco do Cristo puderam desfilar, mas houve cortes de cerca de 30% em acordos de patrocínio. O patrocínio predominante de uma única empresa limitava a busca por alternativas pelos organizadores, criando-se uma relação de quase-exclusividade que limitava o pleno desenvolvimento do Carnaval de Rua no Rio de Janeiro. Dentre as estratégias adotadas para sobreviver à crise, alguns blocos apostaram na redução de custos com segurança e na realização de eventos paralelos, como o bloco Barbas. Outros como o Timoneiros da Viola reduziram o material impresso (RESENDE, 2016).

De forma a realizar reivindicações ao Poder Público e atrair mais investidores, os blocos de rua do Rio de Janeiro começaram a se organizar em ligas e associações desde a década de 2000 (FRYDBERG et al. 2016, p.8). Segundo Rita Fernandes, a presidente da associação Sebastiana que reúne alguns dos principais blocos da Zona Sul e do Centro, a redução do número de músicos e alegorias foi necessária para que se pudesse realizar o Carnaval. O Bloco do Rock – que tem que arcar com altos custos de aluguel, proteção e transporte de equipamentos como baixo e guitarra por tocar clássicos do rock em ritmo de samba – buscou o financiamento coletivo a fim de quitar suas dívidas, mas, em face da ausência de uma cultura forte de financiamento coletivo na cidade, os resultados em termos de arrecadação ficaram abaixo do esperado (BOECKEL, 2016). Contudo, as raízes da crise dos blocos podem ser mais profundas: ainda que o carnaval dos blocos de rua no Rio de Janeiro seja responsável pelo aumento considerável da arrecadação financeira da Prefeitura durante a folia, pouco dessa verba arrecadada é efetivamente revertida em investimento direto para os blocos, o que acaba justificando a busca por meios alternativos de financiamento pelos organizadores. Enquanto o Poder Público continua a vender a festa como um produto, criam-se obstáculos para que se consolidem as condições de possibilidade para que os blocos possam realizar seus desfiles. Ainda que se solucionem problemas trazidos pelos organizadores como necessidades de infraestrutura, novas questões acabam sendo desencadeadas ou agravadas no contexto de crise, em especial as dificuldades de financiamento. Tais dificuldades decorrem em parte de um modelo de parceria público-privada adotado desde 2009 para a gestão do Carnaval, que consiste na divulgação anual de um Caderno de Encargos e Patrocínios a fim de selecionar uma produtora que possa gerir a festa. Cabe a tal empresa a apresentação de outras

empresas que almejem investir no Carnaval de Rua, as quais são divididas pelo montante oferecido ao financiamento da folia. Desde 2009, a Dream Factory – empresa que também organiza grandes eventos na cidade, como o Rock in Rio – venceu a licitação, e a Ambev assumiu nos últimos anos a posição de principal patrocinadora, tendo como benefício a associação e a exibição de sua marca com o Carnaval de Rua da cidade. Dessa forma, a Prefeitura criou obstáculos à conquista, pelos organizadores dos blocos, de novos patrocinadores, que julgam não compensar o financiamento em face da hegemonia da Ambev. O Carnaval de Rua – entendido como um produto com fim de turismo e marketing urbano pela Prefeitura e por empresas privadas – é tratado de maneira marginal pela Secretaria de Cultura da cidade, que inclusive não participa da avaliação dos blocos autorizados a desfilarem e das localidades e horários de cada desfile (FRYDBERG et al., 2016, p.1-2, 5-7).

Simultaneamente, a Prefeitura proíbe determinadas formas de arrecadação pelos blocos, como a venda de abadás, a utilização de cordas ou a criação de áreas VIPs na cidade, numa tentativa de se afastar do modelo de organização do Carnaval de Salvador e reforçar a identidade do Carnaval carioca (FRYDBERG et al. 2016, p.7). Diante do agravamento da crise econômica em 2017, os organizadores de blocos começaram a apelar cada vez mais para o angariamento de recursos via financiamento coletivo pela internet, sendo que nove blocos chegaram a arrecadar cerca de R\$ 15 mil em três plataformas de *crowdfunding*. A meta em 2017 era chegar a um valor próximo a R\$ 85,5 mil, mas, às vésperas do Carnaval, somente 18% do valor estimado foi atingido. O financiamento coletivo tinha a vantagem de não substituir o tradicional patrocínio comercial e permitir a contribuição para projetos de blocos mais autorais, mas os resultados ainda são muito limitados no Rio de Janeiro. Blocos como o Escravos da Mauá e o Marcha Nerd utilizaram o *crowdfunding* em face de aumento de gastos de produção e perdas de patrocinadores. Muitos organizadores inclusive cogitavam tirar dinheiro do próprio bolso para levar o desfile dos blocos às ruas (RAMALHO, 2017).

Consultores da área de *crowdfunding* prestaram consultoria a organizadores de blocos para explicar como as plataformas funcionam a fim de mostrar a eles as possibilidades de se angariarem recursos para carros de som, aumento de público e ofertas de banheiros públicos e, assim, incrementar os desfiles com a compra de mais instrumentos e financiamento de músicas. Entretanto, blocos pequenos demonstram uma dificuldade muito maior de arrecadação que os maiores (RAMALHO, 2017). Mesmo grandes blocos como o Cordão do Bola Preta tiveram apoiadores que solicitaram que contratos fossem renegociados, conduzindo a uma redução do patrocínio recebido. A presidente da Liga dos blocos de rua da Zona Portuária, Rosiete Marinho, justificava a crise em face de um maior conservadorismo empresarial num contexto de crise, o que acaba afetando especialmente patrocinadores locais e regionais de blocos. Entretanto, organizadores dos blocos afirmavam que alguns dos principais problemas que acentuam a gravidade da crise era a pouca divulgação da folia de rua por conta de uma parceria ainda limitada entre esses organizadores e os empresários do setor de

turismo (BOECKEL, 2016).

Em 2016, a Secretaria Estadual de Cultura selecionou 93 projetos de todo o Estado do Rio de Janeiro em seu edital de Carnaval, abrangendo um total de R\$ 1 milhão. Entretanto, a Secretaria Estadual de Fazenda demonstrou dificuldades de angariar os recursos necessários para pagar o edital, sem previsão de realizar os repasses. Ela alegava que sua prioridade era o pagamento de pessoal em face da grave crise financeira no Estado do Rio de Janeiro (RESENDE, 2016). Contudo, apenas esse edital proposto pelo governo estadual oferece patrocínio aos blocos de rua, sendo que o valor é pequeno em face das necessidades que se colocam para a organização desses blocos e oferecido para todo o Estado do Rio de Janeiro, inclusive para outras festas populares que ocorrem na mesma ocasião e consomem parte do montante que os blocos poderiam receber. Em âmbito municipal, a RioTur colocava que os editais culturais, a Lei Rouanet e o financiamento coletivo colocavam-se como alternativas, uma vez que, na visão do presidente da empresa Antônio Pedro, “o carnaval tem que ser bancado pelas pessoas que o fazem”. Ainda que os blocos sejam considerados cultura pelo seu potencial turístico, a Prefeitura manifesta pouca consideração pelos aspectos econômicos necessários à realização desses blocos, evidenciando uma separação clara ainda feita pelos formuladores de decisão entre as dinâmicas de organização econômica e a esfera da cultura, mesmo que as atividades culturais sejam responsáveis pela injeção de verbas consideráveis na receita da cidade (FRYDBERG et al., 2016, p.3-4). Embora sejam arrecadadas verbas por meios alternativos como crowdfunding ou apoio de empresas privadas por meio de leis de incentivo à cultura, o investimento privado concentra-se nos blocos que desfilam no Centro e na Zona Sul do Rio de Janeiro, particularmente pela maior visibilidade atribuída a esses blocos pelos meios de comunicação de massa durante o Carnaval (FRYDBERG et al., 2016, p.5; HERSCHMANN, 2013).

A CRISE DOS BLOCOS DO CARNAVAL DE RUA EM SALVADOR

Os blocos soteropolitanos vinham buscando métodos alternativos de renda e prestígio antes mesmo da instauração da crise econômico-financeira a partir de 2016. Alguns como o Ilê Ayê passaram a se apresentar em hotéis de luxo para turistas, enquanto outros como o Araketu e o Olodum ensaiavam cobrando ingressos do público. Grande parte dos blocos de trio mantinham-se espaços privilegiados de elites, cobrando ingressos mais caros (MOURA, 1996, p.184). Entretanto, tais eventos mostravam-se insuficientes para a manutenção da operação de diversos blocos. Em 2017, os blocos Cheiro, Nana Banana, Araketu, Yes, Papa e Nu Outro não realizaram seus desfiles, ao mesmo tempo em que bandas como Cheiro de Amor, Chiclete com Banana e Eva ficaram cada vez mais longe dos trios elétricos. Algumas agremiações reduziram o número de dias dos desfiles ou arrendaram suas vagas para outros estilos musicais, como o sertanejo ou o forró, cujos cantores esgotam abadás por conta de

seu grande público. O Cerveja e Cia só saiu um dia, enquanto o Coruja desfilou em apenas dois. Até mesmo blocos tradicionais como o Eva desfilaram apenas dois dias, bem como o Inter, que já teve o Asa de Águia e a Timbalada à frente (ALBUQUERQUE, 2017).

A situação do Cheiro foi a mais alarmante. Seus organizadores colocaram que o principal problema para o Carnaval de Rua em Salvador foi a proliferação dos camarotes, uma vez que o público que pode pagar o conforto oferecido neles deixa de comprar abadás para participar da folia nos blocos. Temendo até mesmo prejudicar seu patrimônio pessoal, organizadores do bloco decidiram não desfilarem em 2017. Diante do agravamento da crise, poucos artistas populares conseguiram manter-se em alta. Dentre eles, cabe destacar o cantor Bell Marques, que, na sua carreira solo após deixar o Chiclete com Banana, foi o único artista baiano a puxar blocos nos cinco dias de Carnaval, o Vumbora e o Camaleão. O bloco Nana Banana – que veio reduzindo sua participação no Carnaval desde a saída de Bell Marques do comando do Chiclete com Banana – decidiu não desfilarem em 2017. Nesse mesmo ano, Ivete Sangalo liderou blocos em Salvador por apenas dois dias no Circuito Barra Ondina, em parte por ter desfilado no Rio de Janeiro na escola de samba Grande Rio, em cujo enredo ela fora homenageada. Claudia Leitte também reduziu a programação no Carnaval de Salvador, bem como Durval Lelys. O Cocobambu saiu apenas um dia em vez dos três em que tradicionalmente saía, enquanto cantores de forró e sertanejo como Wesley Safadão marcaram presença na folia de Salvador (TRIBUNA DA BAHIA, 2017).

A Associação de Blocos de Trio aponta que um dos fatores que acentua o quadro de crise é a cobrança excessiva de taxas para os desfiles de blocos a órgãos como o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (Ecad), as Secretarias Municipais e Estaduais de Fazenda e de Saúde, a Secretaria de Desenvolvimento e Urbanismo, os Bombeiros, a Polícia Técnica, o Departamento de Trânsito (Detran) e o Conselho Regional de Engenharia e Agronomia (Crea). Alguns empresários relataram a dificuldade de obter patrocinadores, que em geral são cervejarias. Adiciona-se a esse fato a maior dificuldade imposta pelo Ministério Público do Trabalho para a tarefa dos “cordeiros”, profissionais que recebiam valores irrisórios para trabalhar nos blocos e não tinham a devida proteção individual. Por conta da exigência do Ministério Público, eles deveriam ter tênis, protetor auricular e luvas, o que trouxe um aumento dos gastos para os donos de blocos (ALBUQUERQUE, 2017). A realização de um grande evento como o Carnaval de Rua de Salvador envolve atores múltiplos, como agências governamentais, empresários do setor do entretenimento, associações de classe e sindicatos, entidades culturais e carnavalescas e artistas, dentre outros. Em face do grande volume de recursos mobilizados durante o Carnaval, criaram-se coalizões entre esses atores na busca de perpetuação dos ganhos monetários e políticos com a folia a partir de sua participação na organização do evento. Porém, em face de disputas crescentes entre grupos político-partidários com agendas contrastantes nos planos municipal e estadual, a colaboração interorganizacional é comprometida, o que cria

obstáculos à realização do evento, mesmo diante da existência de um corpo técnico estável responsável pela organização do evento que minimize o efeito adverso das disputas políticas (CABRAL et al., 2013, p.145, 153-155).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto os blocos de Carnaval do Rio de Janeiro como os de Salvador adotaram práticas mercantis que ofereceram à folia uma condição de grande negócio (MIGUEZ, 2009, p.227-228). Entretanto, a crise que impediu que diversos blocos saíssem às ruas levou à contestação dos modelos de gestão do Carnaval de Rua pela administração pública, desde a autorização para o desfile nos espaços públicos até a estruturação das parcerias público-privadas. No Rio de Janeiro, grupos como o Desliga dos Blocos – que desenvolve ações de ocupação mais espontânea da cidade durante o Carnaval, com blocos que saem às ruas sem a autorização da Prefeitura – são emblemáticos do enfrentamento de tais modelos. Autoridades operam para responder a esses grupos por meio da violência policial a partir de um discurso de combate a ambulantes não-cadastrados pela empresa patrocinadora para a venda de seus produtos durante a folia (FRYDBERG, 2014, p.11-13). Iniciativas como a do coletivo CORETO buscam agir nas esferas do financiamento e da gestão com o objetivo de alimentar nos blocos o discurso de busca de formas múltiplas de fomento e sua habilitação para o empreendedorismo; porém, permanece nessas iniciativas a ideia de que a viabilização da folia passa pela atração de grandes marcas e empresas para o Carnaval de Rua (FRYDBERG et al., 2016, p.7-8, 11-12).

Em Salvador, a homogeneização dos padrões estéticos para alcançar multidões cristalizou-se no processo de mercantilização do Carnaval, enquanto símbolos associados à cultura negra permaneceram como eixo de divulgação da folia e da propaganda turística (MOURA, 1996, p.171). A tendência oligopolista de uma elite artística, vinculada ao setor criativo do entretenimento, manipulou um discurso racial de defesa da cultura negra a fim de atender ao seus projetos de acumulação, apoiados pelo poder público. Nesse contexto, o processo organizacional dos circuitos de Carnaval de rua na cidade foi gradualmente dificultando a exploração da folia por pequenos empresários e comerciantes e por blocos menores (SPINOLA et al., 2004, p.69), alguns dos mais afetados com a mais recente crise.

Como se pôde observar, o quadro de crise do Carnaval de Rua no Rio de Janeiro e em Salvador tem causas mais profundas, muitas das quais se estendem para bem antes do período mais crítico da instabilidade econômico-financeira, bem como problemas permanentes que ainda não encontraram solução definitiva. Por exemplo, propostas de multar foliões que urinam nas ruas e a voz de prisão para aqueles flagrados em atitudes obscenas revelam mecanismos autoritários de solução de controvérsias motivadas pela ocupação das ruas. Sinaliza-se com tais mecanismos o déficit de equipamentos e capacidades urbanos que possam atender às demandas

da população, independentemente da realização do Carnaval (SÁPIA; ESTEVÃO, 2012, p.59).

Apesar dos dilemas impostos pela organização cada vez mais profissional e empresarial do Carnaval de Rua, os líderes dos blocos defendem a folia como uma prática libertária que amplia o acesso da cultura à população e forma cada vez mais novas territorialidades musicais ao ocupar novas regiões das cidades e mobilizar segmentos sociais expressivos, auxiliando processos de recuperação e dinamização do espaço urbano. Os reflexos positivos das redes socioculturais criadas pelo Carnaval de Rua atingem setores criativos como a gastronomia e o turismo e revitalizam corredores culturais e centros históricos. Entretanto, a falta de uma participação mais efetiva do poder público e a criação de inúmeras barreiras pelas autoridades limitam oportunidades de uma maior atuação dos blocos e de seus benefícios diretos e indiretos sobre a economia urbana (HERSCHMANN, 2014), como se pôde observar nos casos de Rio de Janeiro e Salvador.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Rafael. Crise e taxas altas deixam diversos blocos fora do Carnaval de Salvador. **Bocão News**, 25 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.bocaonews.com.br/noticias/bocaonewsfolia/bocao-news-fofia/165460,crise-e-taxas-altas-deixam-diversos-blocos-fora-do-carnaval-de-salvador.html>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

AXÉ: canto do povo de um lugar. Direção: Chico Kertész. Distribuidor: Zahir Company. Brasil, 2017. 1h47m. Son, Col.

BENNETT, Andrew. Case study methods: design, use, and comparative advantages. In: SPRINZ, D.F.; WOLINSKY-NAHMIAS, Y. (Ed.) **Models, numbers, and cases: methods for studying International Relations**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004. p.19-55.

BOECKEL, Cristina. Crise econômica obriga blocos de rua do Rio a apertarem o orçamento. **G1**, 18 jan. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/01/crise-economica-obriga-blocos-de-rua-do-rio-apertarem-o-orcamento.html>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

CABRAL, Sandro; KRANE, Dale; DANTAS, Fagner. A dança dos blocos, empresários, políticos e técnicos: condicionantes da dinâmica de colaboração interorganizacional do Carnaval de Salvador. **Organizações & Sociedade**, v.20, n.64, p.145-163, jan./mar. 2013.

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de; MADEIRO, Gustavo. Carnaval, mercado e diferenciação social. **Organizações & Sociedade**, v.12, n.32, p.165-177, jan.-mar.2005.

FRYDBERG, Marina Bay. Seguindo o Cordão: Uma etnografia das trocas nos blocos de carnaval de rua na cidade do Rio de Janeiro. In: 29ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA. **Anais...**, 2014. Natal, 3-6 ago. 2014.

FRYDBERG, Marina Bay; EIRAS, Rebeca Eler de Carvalho. “Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua”: O Carnaval dos Blocos No Rio De Janeiro Entre a Mercantilização e as Práticas Tradicionais. In: VII ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DE CONSUMO. **Anais...**, 2014. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 24-26 set. 2014.

FRYDBERG, Marina Bay; KOSSAK, Alex; MACHADO, Gustavo Portella. O Bloco Produto e o Produto no Bloco: Tensões e Relações entre Economia e Cultura no Carnaval dos Blocos de Rua do Rio de Janeiro. In: VIII ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS DE CONSUMO. **Anais...**, 2016. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 9-11 nov. 2016.

GÓES, Fred. Brasil: O país de muitos carnavais. **Revista Observatório do Itaú Cultural**, n.14. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

GONZÁLEZ, Christianne. Morre um criadores do trio elétrico. **Folha de S. Paulo**, 1 jul. 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/7/01/ilustrada/9.html>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

HARTLEY, John. **Creative Industries**. Londres: Blackwell, 2005.

HERSCHMANN, Micael. Apontamentos sobre o crescimento do Carnaval de rua no Rio de Janeiro no início do século 21. **Intercom – RBCC**. São Paulo, v. 36, n.2, p.267-289, jul./dez.2013.

HERSCHMANN, Micael. Ambulantes e prontos para a rua: algumas considerações sobre o crescimento das (neo) fanfarras no Rio de Janeiro. **LOGOS**, v.2, n.24, s.p., 2014.

HOWKINS, John. **The Creative Economy: How People Make Money From Ideas**. Londres: Allen Lane, 2001.

ILÊ AYÊ. **Ilê Ayê website**, 2017. Disponível em: <<http://www.ileaiyeoficial.com>>. Acesso em: 12 abr. 2017.

LOIOLA, Elizabete; MIGUEZ, Paulo. Lúdicos mistérios da economia do Carnaval baiano: trama de redes e inovações. **Revista Brasileira de Administração Contemporânea**, v.1, n.1, p.335-351, set. 1995.

MARTINS, Natália. Blocos históricos marcam o carnaval de Salvador; escolha o seu e caia na folia. **Saraiva**, 10 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Noticias/Post/44002>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

MIGUEZ, Paulo. Algumas notas sobre a economia do carnaval da Bahia. In: CALABRE, Lia (Org.) **Políticas culturais: reflexões e ações**. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

MORALES, Anamaria. Blocos negros em Salvador: reelaboração cultural e símbolos de baianidade. **Caderno CRH**, suplemento, p.72-92, 1991.

MOURA, Milton. O Carnaval como engenho de representação consensual da sociedade baiana. **Caderno CRH**, n.24/25, p.171-192, jan./dez. 1996.

PASIN, Lucas. Crise afeta carnaval de Salvador e blocos famosos não irão desfilar. **Ego**, 26 jan. 2017. Disponível em: <<http://ego.globo.com/carnaval/2017/noticia/2017/01/crise-afeta-carnaval-de-salvador-e-blocos-famosos-nao-irao-desfilar.html>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

PIMENTEL, João. **Blocos: uma história informal do Carnaval de Rua**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

PRESTES FILHO, Luiz Carlos. **Cadeia Produtiva da Economia do Carnaval**. Rio de Janeiro: E-papers, 2009.

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

RAGIN, Charles. **Constructing social research**: the unity and diversity of method. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 1994. p.81-153.

RAMALHO, Guilherme. Blocos de Carnaval em crise buscam recursos com crowdfunding. **O Globo**, 30 jan. 2017. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/blocos-de-carnaval-em-crise-buscam-recursos-com-crowdfunding-20843695>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

RESENDE, Leandro. Em tempos de crise, blocos fazem engenharia para desfilar no Carnaval. **O Dia**, 9 jan. 2016. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2016-01-09/em-tempos-de-crise-blocos-fazem-engenharia-para-desfilar-no-carnaval.html>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**. Notas sobre Afoxés e Blocos do Novo Carnaval Afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

SAPIA, Jorge Edgardo; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o Carnaval de Rua no Rio de Janeiro. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v.9, n.1, p.57-76, maio 2012.

SPINOLA, Noelio Dantaslé; GUERREIRO, Goli; SPINOLA, Tatiana de Andrade. Economia cultural de Salvador – a indústria do Carnaval. **Revista de Desenvolvimento Econômico**, Ano VI, n.9, p.58-72, 2004.

TRIBUNA DA BAHIA. Economia em crise atinge o Carnaval de Salvador. **Tribuna da Bahia website**, 17 jan. 2017. Disponível em: <<http://www.tribunadabahia.com.br/2017/01/17/economia-em-crise-atinge-carnaval-de-salvador>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

WR BAHIA. Wesley Rangel. **WR Bahia website**, 2017. Disponível em: <<https://www.wrbahia.com.br/wesley-rangel>>. Acesso em: 13 abr. 2017.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Alberto Valença 12, 13, 16, 17, 20, 22, 23, 24

Alma 19, 37, 39, 43, 44, 45, 47, 48, 177, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 233, 278

Aluno 13, 142, 144, 145, 165, 167, 171

América Latina 88, 97, 109, 174, 175, 176

Aquarius 174, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 187

Audiovisual 1, 2, 4, 10, 109, 110, 112, 117, 179

B

Bahia 1, 2, 3, 4, 5, 10, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 31, 67, 75, 76, 80, 83, 84, 93, 95, 97, 99, 104, 107, 121, 142, 144, 152, 154, 157, 161, 174, 188, 189, 217, 219

C

Carnaval 33, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 100

Carnaval de Rua 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84

Clave 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104

Critérios amostrais 253

Cultura material 164, 219, 220, 228, 232, 233, 275

Cyber-infância 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161

D

Descolonial 174, 175, 176, 179, 182, 183

E

Economia criativa 65

Educação especial 162, 163, 165, 167, 170

Educação inclusiva 162, 165, 167, 168, 172

Espírito 42, 48, 88, 190, 204, 206, 208, 209, 211, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 232, 266

Eugenia 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93

F

Fernando Pessoa 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48

G

Guerra Colonial 188, 189, 193, 195, 204

I

Identidade 1, 3, 9, 11, 17, 37, 38, 40, 42, 45, 72, 78, 91, 92, 104, 110, 115, 126, 127, 128, 129, 130, 136, 140, 141, 145, 146, 147, 150, 175, 181, 183, 191, 192, 195, 212, 213, 223, 233, 235, 237, 245, 256, 257, 259, 260, 261, 268, 276

Inclusão 9, 32, 41, 139, 145, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173

Infância virtual 152, 153, 155, 161

J

Jovens negros 142, 147, 149

L

Legislação educacional 162

Literatura 4, 30, 31, 32, 37, 38, 39, 40, 48, 49, 85, 88, 89, 93, 108, 144, 151, 174, 183, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 260, 261

Literatura Brasileira 85, 174

M

Mito 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 57, 83, 201, 202, 207, 209, 210, 212

Museu Gruppelli 219, 220, 221, 226, 230

Música Afro-Brasileira 95, 97, 98

N

Necessidades especiais 162, 165, 166, 167, 168, 170, 171

O

Orientação sexual 118, 253, 254, 255, 256, 257, 260

P

Pintura Iconográfica 12

Práticas lúdicas 152, 153, 154, 156, 158, 160, 161

Psicometria 253, 255

R

Racismo 85, 86, 92, 93, 121, 122, 123, 124, 126, 128, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 143, 145, 146, 147, 150, 193

Regionalismo 1, 2, 8, 9

Relação étnico-racial 142

Relações étnico-raciais 85, 86, 151

Religião 31, 37, 42, 45, 46, 48, 49, 104, 137, 268, 270, 271, 273, 274, 276, 277

Representação 1, 16, 19, 30, 39, 40, 45, 48, 53, 59, 63, 68, 83, 86, 99, 100, 101, 102, 117, 127, 129, 144, 151, 175, 181, 188, 189, 190, 191, 195, 219, 220, 228, 269

Rio de Janeiro 10, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 24, 35, 49, 50, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 90, 112, 119, 140, 141, 161, 162, 170, 173, 183, 188, 195, 204, 233, 238, 250, 251, 253, 261, 278, 279

Ritmo Cabila 95

Ritmo Ijexá 95, 96, 100, 101

S

Salvador 3, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 43, 65, 66, 67, 69, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 93, 95, 96, 97, 100, 104, 108, 121, 122, 123, 124, 125, 135, 139, 140, 141, 151, 152, 154, 157, 161, 208, 233

Sebastianismo 37, 38, 40, 45, 46, 47, 48, 49

Sertão 1, 2, 3, 4, 8, 9

T

Tacho 219, 220, 221, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232

Trauma 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195

V

Violência 81, 105, 106, 107, 128, 139, 142, 144, 148, 149, 155, 160, 161, 179, 181, 192, 196, 206, 244, 246, 250, 252, 274

 **Atena**
Editora

2 0 2 0