



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS V
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA REGIONAL E LOCAL

ROSIMARIO DE ARAGÃO QUINTINO

**“ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO SÓ NÃO VAI QUEM JÁ MORREU”: O IMPACTO
DO TRIO ELÉTRICO NO CARNAVAL SOTEROPOLITANO (1951-1975)**

SANTO ANTÔNIO DE JESUS, BA

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistema de Bibliotecas da UNEB

Quintino, Rosimario de Aragão

“Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu”: o impacto do Trio elétrico no carnaval soteropolitano (1951-1975) / Rosimario de Aragão Quintino. – Santo Antônio de Jesus, 2015.

115f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Priscila Gomes Correa.

Dissertação (Mestrado em História Regional e Local) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Campus V. 2015.

Contém referências.

1. História. 2. Festas Populares. 3. Carnaval Soteropolitano. I. Correa, Priscila Gomes
II. Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas.

CDD: 39426981

ROSIMARIO DE ARAGÃO QUINTINO

**“ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO SÓ NÃO VAI QUEM JÁ MORREU”: O IMPACTO
DO TRIO ELÉTRICO NO CARNAVAL SOTEROPOLITANO (1951-1975)**

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História no Programa de Mestrado em História Regional e Local do Departamento de Ciências Humanas – Campus V Santo Antônio de Jesus, da Universidade do Estado da Bahia, sob a orientação da Profa. Dr^a. Priscila Gomes Correa.

SANTO ANTÔNIO DE JESUS, BA

2015

ROSIMARIO DE ARAGÃO QUINTINO

**“ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO SÓ NÃO VAI QUEM JÁ MORREU”: O IMPACTO
DO TRIO ELÉTRICO NO CARNAVAL SOTEROPOLITANO (1951-1975)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História ao Programa de Mestrado em História Regional e Local do Departamento de Ciências Humanas – Campus V Santo Antônio de Jesus, da Universidade do Estado da Bahia, sob a orientação da Profa. Dr^a. Priscila Gomes Correa.

Santo Antônio de Jesus, 30 de novembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Priscila Gomes Correa (orientadora)
Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Milton de Araújo Moura
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Raphael Rodrigues Vieira Filho
Universidade do Estado da Bahia

**Esse trabalho é dedicado à dona Giltamar, exemplo de coragem,
humildade, generosidade, sobriedade, força e perseverança que
me concedeu a dádiva de ser filho da melhor mãe do mundo.**

AGRADECIMENTOS

O ser humano é um ser social, e ao longo da vida momentos marcante servem para que possamos refletir sobre a importância das pessoas que contribuíram para que esses momentos acontecessem. Por ter sido educado em duas casas, e por isso ter o prazer de ter duas mães e dois pais, agradeço inicialmente a essas quatro pessoas que mais contribuíram para minha formação. D. Giltamar, minha mãe, que abriu mão de muitos dos seus sonhos e não mediu esforços para que eu pudesse realizar os meus. Minha avó e segunda mãe, D. Lourdes, que me educou até os 18 anos e com seus relatos sobre sua história de vida fez brotar em mim o interesse por história. Meu pai, Domingos (*in memoriam*), que se eu não tive o prazer de ser filho biológico concentrou em mim o seu amor e carinho, e meu pai biológico, Luiz, pelo suporte e constante apoio.

Minha esposa, Fernanda, que em tão pouco tempo de convívio vem enchendo a minha vida de amor e de luz e a quem palavras são insuficientes para expressar meus agradecimentos. Sem a sua insistência, paciência e competência, a existência desse trabalho não seria possível. MUITÍSSIMO obrigado.

Agradeço a meus irmãos, tias, tios, primos e primas, a todos os meus familiares, que com seus constantes incentivos e apoio me lembravam que não estou só no mundo e me estimulavam a seguir em frente. Um agradecimento especial a meu irmão Robson, pela confiança e esperança depositada.

Agradeço aos amigos que foram fundamentais para a realização desse trabalho, especialmente a Uilton, Marcelo, os casais Ricardo e Val, Emerson e Danile, Flávio e Marluce, pelo incentivo, ajuda, e cujo entusiasmo, cobranças e expectativas me impulsionaram nos momentos mais difíceis. Um agradecimento especial aos companheiros Frank e Daniel pela generosidade, carinho e respeito com que me acolheram. Muito obrigado a vocês.

Aos professores e funcionários do programa de Pós-Graduação em História Regional e Local, que me possibilitaram a experiência de realizar um mestrado, e a FAPESB pela concessão da bolsa de pesquisa que tornou possível a realização desse trabalho. Agradeço a professora Priscila, orientadora desse trabalho, pela paciência e liberdade concedida para realização do mesmo.

Aos colegas de mestrado, por terem compartilhado comigo suas angústias e alegrias, pelas nossas conversas nem sempre acadêmicas que suavizavam a tensão da constante preocupação com os prazos. Agradeço em especial a companheira Cristina pela gentileza em resolver problemas burocráticos junto ao programa e ao companheiro Marcelo, pelas intermináveis conversas por telefone onde discutíamos nossas pesquisas.

Os colegas de graduação e de especialização, ambas realizadas na Faculdade São Bento da Bahia, bem como os funcionários e professores dessa instituição, que compartilharam comigo um pouco de suas experiências, deixo registrado o meu muito obrigado. Agradeço aos professores, funcionários e direção do Colégio Estadual Barros Barreto pelo apoio e incentivo para realização desse mestrado, bem como aos professores, funcionários e direção do Colégio Estadual Sete de Setembro por terem reacendido em mim o interesse pelo estudo.

Agradeço aos professores Milton Moura e Raphael Vieira Filho pelas considerações e contribuições sugeridas na banca de qualificação desse trabalho e por terem, sem saber, incentivado o início dessa pesquisa quando, em 2010, em meio a realização do V Encontro de História da Anpuh-BA nas dependências da Universidade Católica do Salvador, no qual fui monitor e, andando nos corredores da instituição, ouvi um professor, que depois soube ser o professor Milton, falar do grande potencial de pesquisas que poderiam ser desenvolvidas sobre o carnaval em Salvador.

Por fim, e não menos importante, agradeço aos mestres Dodô e Osmar e a todos os foliões do carnaval soteropolitano que ao longo do tempo vem fazendo dessa festa uma das maiores festas populares do planeta. Todos os que contribuíram com esse trabalho e não foram citados, sintam-se lembrados. Muito obrigado a todos vocês.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o surgimento e o processo de consolidação do trio elétrico no carnaval soteropolitano entre os anos 1951-1975. O carnaval em Salvador ao longo do tempo se configurou como um espaço marcado pelas constantes disputas por participação social, e o trio elétrico surge nessa festa em um momento de acirramento dessas disputas. Motivado pelo desfile do clube carnavalesco pernambucano, Vassourinhas, nas ruas da capital baiana no início da década de 1950, o trio elétrico possui duas datas para sua primeira apresentação no carnaval soteropolitano e teve uma participação ativa no processo de reconfiguração do modelo festivo por qual passou o carnaval em Salvador entre os anos 50 e 70 do século XX. Este trabalho “conta” uma história do trio elétrico no carnaval soteropolitano nos 25 anos iniciais de participação do mesmo nessa festa, a partir das narrativas de jornais soteropolitanos do período. Também utilizamos obras bibliográficas que versam sobre o carnaval de Salvador e memórias que possibilitam perceber a dinâmica dessa festa e a atuação do trio elétrico na mesma. Inserido em um contexto de transformações no carnaval da capital baiana, o trio elétrico em 25 anos conseguiu um papel de destaque nessa festa, sendo apropriado e transformado em expressão carnavalesca caracterizadora do carnaval soteropolitano, uma importante ferramenta na promoção turística e um ícone dessa festa.

Palavras-chave: Trio elétrico. Carnaval soteropolitano. Festas populares.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la aparición y el proceso de consolidación del trío eléctrico en carnaval soteropolitano entre los años 1951-1975. El carnaval en Salvador a lo largo del tiempo se configura como un espacio marcado por las constantes disputas sobre la participación social, y el trío eléctrico aparece en esta fiesta en un momento de intensificación de estas disputas. Motivado por el desfile del club de carnaval pernambucano, Vassourinhas en las calles de capital de Bahía a principios de la década de 1950, el trío eléctrico tiene dos fechas para su debut en carnaval soteropolitano y tuvo una participación activa en el proceso de reconfiguración del modelo festivo que se aprueba el carnaval en Salvador entre los años 50 y 70 del siglo XX. Este trabajo “cuenta” una historia del trío eléctrico em el carnaval soteropolitano em los primeros 25 años de la participación del mismo em esta fiesta, a partir de los periódicos de la época. También utilizamos obras bibliográficas que tienen que ver com el carnaval soteropolitano y los recuerdos que permiten comprender la dinámica de esta fiesta y la actuación del trío eléctrico en el la misma. Insertado en un contexto de transformaciones en el carnaval de la capital de Bahía, el trío eléctrico en 25 años tuvo un papel destacado en esta fiesta, han sido apropiado y transformado en la expresión caracterizadora del carnaval soteropolitano, una herramienta importante en la promoción del turismo e um icono de esa fiesta.

Palabras-clave: Trio eléctrico. Carnaval soteropolitano. Fiestas populares.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ANTECEDENTES DO TRIO ELÉTRICO	19
2.1	CARNAVAL: UMA FESTA MÚLTIPLA.....	20
2.2	O CARNAVAL EM SALVADOR.....	24
2.3	DODÔ E OSMAR.....	42
3	TRIO ELÉTRICO: SURGIMENTO E EXPANSÃO	46
3.1	O DESFILE DO VASSOURINHAS.....	53
3.2	O TRIO ELÉTRICO SE APRESENTA PARA A BAHIA	57
3.3	OS TRIOS ELÉTRICOS E OUTRAS EXPRESSÕES CARNAVALESCAS.....	61
3.4	A EXPANSÃO DAS APRESENTAÇÕES DO TRIO ELÉTRICO	69
4	CONSOLIDAÇÃO DO TRIO ELÉTRICO NO CARNAVAL	80
4.1	A EXPANSÃO DO TRIO ELÉTRICO A NÍVEL NACIONAL	90
4.2	O JUBILEU DE PRATA	102
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	109
	FONTES	114
	REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

O carnaval, uma das festas mais importantes do Brasil na atualidade, gozando de grande visibilidade e constantemente destacada como um dos componentes de uma suposta identidade nacional, durante muito tempo não foi uma temática que interessava aos historiadores. Centrada nos grandes heróis e instituições nacionais, a historiografia de fins do século XIX e início do século XX não considerava como passíveis de análise historiográfica as manifestações culturais, sobretudo aquelas onde havia o predomínio de populares, como o carnaval.

[...] Durante largo tempo, o carnaval não foi uma temática frequentada pelos historiadores. Os avanços na história cultural contribuíram para a mudança desse panorama, embora ao ingressar nos domínios de Clio, o carnaval fosse por muitos considerado como um tema menor, periférico, desmobilizador. A maioria dos historiadores não conseguia perceber a complexidade dessa forma de expressão, de grande riqueza para o descortínio das atitudes, valores e comportamentos dos diversos grupos sociais. Não vislumbravam naquela festa um palco marcado pela dialética dominação/resistência, possibilitando-lhes alcançar significados sociais, por vezes inacessíveis através de outros caminhos¹.

O início dessa mudança de panorama se dá a partir do final da década de 1920, com o surgimento do movimento historiográfico francês dos *Annales*, surgido para se opor a historiografia tradicional, capitaneado pelos célebres historiadores franceses Marc Bloch e Lucien Febvre, e reunido em torno da revista francesa *Annales d'histoire économique et sociale*, daí advindo seu nome. A partir desse movimento a historiografia passou por um alargamento na sua concepção de métodos, abordagens, fontes e objetos, passando a focar suas análises em diversos grupos sociais, e não apenas nas elites².

Nesse ambiente de transformação historiográfica, de interesse dos historiadores pelas manifestações das culturas populares e de constituição de uma história cultural, o carnaval passou a ser uma temática que atraiu o interesse dos historiadores, que ao se debruçarem sobre essa festa elaboraram pesquisas que demonstraram a grande contribuição que a análise dessa festa pode fornecer para compreensão da realidade social em diferentes espacialidades e temporalidades.

Algumas pesquisas têm elevada importância, elaborando conceituações do carnaval e dando significativa contribuição para os estudos sobre essa festa na historiografia. Dentre

¹ SOIHET, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia – algumas abordagens. **Revista Tempo** (UFF), Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, jul. 1999. p. 9.

² BURKE, Peter (org.). **A escrita da História**: Novas perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

essas pesquisas destaca-se a do pioneiro nos estudos acadêmicos sobre o carnaval, o filólogo russo Mikhail Bakhtin³, que contribuiu fortemente para as pesquisas historiográficas sobre o carnaval. Para o autor supracitado o carnaval é a festa da igualdade, da felicidade e da liberalidade extrema, que possibilita a seus participantes a troca de papéis sociais durante a sua realização, abolindo provisoriamente as relações hierárquicas, regras e tabus existentes na sociedade. O autor encara a festa carnavalesca de forma universalista e homogeneizante, espaço de liberado e de inversão social. Essa perspectiva não percebe os diferentes conflitos, interesses, apropriações e ressignificações presentes na festa carnavalesca.

Outra pesquisa que se destaca é a realizada pelo espanhol Júlio Caro Baroja⁴, para quem o carnaval, mesmo tendo semelhanças com festas pagãs, não se constitui em uma festa originada do paganismo, é uma festa surgida no cristianismo que possui estreita relação com a quaresma. O autor destaca a existência de variados termos como *carnal*, *carnestolendas* e *antruejo* utilizados antes do termo carnaval para se referir ao período de excessos anterior ao período da quaresma. Para Baroja o carnaval é o período de excessos anterior ao rigor da quaresma e sua realização é necessária para manter o equilíbrio da sociedade, tendo essa festa um importante papel para manutenção da ordem social.

O historiador francês Emmanuel Le Roy Ladurie⁵ ao analisar a conflituosa festa carnavalesca realizada na cidade francesa de Romans em 1580 – que contou com diversas dicotomias como as disputas entre as confrarias carnavalescas, tensões religiosas entre católicos e huguenotes e relações conflituosas entre o mundo rural e o urbano, religiosos e leigos, dentre outras – percebeu as diferentes dimensões da vida social presentes no carnaval, como as dimensões política, social, religiosa, econômica e cultural. Ladurie relaciona o carnaval com o contexto histórico que ele está inserido, as transformações sociais ocorridas na França no século XVI, as repercussões da Renascença, da Reforma e da Contrarreforma e considera o carnaval como um espaço de disputas, possibilitador de resistências e transformação social.

³ BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

⁴ BAROJA, Júlio Caro. **El carnaval**. Madrid: Alianza editorial, 2006.

⁵ LADURIE, Emmanuel Le Roy. **O carnaval de Romans: da candelária à quarta-feira de cinzas, 1579-1580**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

Outro historiador francês, Jacques Heers⁶, também contribuiu com a conceituação do carnaval. Nessa pesquisa Heers analisou a relação entre as festas dos loucos e o carnaval europeu, sobretudo na França, Alemanha e Itália durante o Medievo. A festa dos loucos (ou dos bobos) eram comemorações promovidas por religiosos com incentivo da população em diversas regiões da Europa onde um religioso ou coroinha era eleito Bispo e comandava a festa, onde os rituais católicos eram ridicularizados. Essa festa ocorria diversas vezes durante o ano e eram financiados por membros do baixo clero ou por grupos de pessoas (em sua maioria que mantinham laços familiares e/ou de amizade) chamados de abadias do desgoverno. Heers mostra a intensa perseguição das autoridades a essa festa, e sua gradual substituição, a partir do final do período medieval, pelo carnaval, festa mais organizada e controlada por alguns grupos sociais. Relacionando o carnaval com a formação dos Estados Modernos, Heers percebe o carnaval como um espaço de estratégias de controle social e das representações das elites e das suas hierarquias sociais.

O historiador inglês Peter Burke⁷ também contribuiu com os estudos sobre o carnaval. Burke analisou o carnaval destacando as suas diversas funções: período de descanso do *labor* diário, momento no qual é possível mostrar as habilidades da comunidade e de ridicularizar os estrangeiros, bem como de praticar os *charivaris*, rituais de justiça popular que punia as transgressões aos costumes por meio da difamação pública. Para Burke o carnaval é o momento de transgressão tolerado e temporário, servindo como uma “válvula de escape” a sociedade, um momento necessário para a manutenção da paz social que, ancorado na lógica de protestar contra a ordem social vigente, termina por reafirmá-la e fortalecê-la.

Natalie Davis⁸, historiadora estadunidense, também contribuiu com esse debate. A autora analisou a atuação das abadias do desgoverno rurais e urbanas, promotoras das festas dos loucos, nos séculos XVI e XVII, período no qual a Reforma e a Contrarreforma provocaram o seu fim. A autora destaca que enquanto as abadias rurais desempenhavam um importante papel de socialização entre os jovens e contribuía para a construção de uma identidade local, as urbanas possuíam em seus quadros homens de diferentes faixas etárias, e as suas iniciativas podiam tanto reforçar quanto propor alternativas a ordem social vigente. A autora destaca que as inversões de papéis sociais durante o carnaval são inversões simbólicas,

⁶ HEERS, Jacques. **Festas de loucos e carnavais**. Tradução Carlos Porto. Lisboa-POR: Publicações Dom Quixote, 1987.

⁷ BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução Denis Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁸ DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do Povo: Sociedade e cultura na França Moderna**. Tradução Maria Corrêa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

e encara o espaço carnavalesco como possibilitador tanto da perpetuação de determinados valores da sociedade quanto espaço de enfrentamento e de crítica social.

Procuramos nos apoiar em perspectivas que abordem a festa carnavalesca como uma manifestação múltipla e polissêmica onde estão envolvidas diferentes relações e interesses, com especificidades inerentes a cada contexto e lugar no qual essa festa é realizada. Longe de ser apenas uma fuga temporária do cotidiano, o carnaval é um momento da vida social onde se manifestam de forma exagerada interesses, disputas, representações, e no espaço da festa as contradições sociais estão lá mais firmes que nunca.

Os historiadores brasileiros, cientes dos avanços historiográficos que possibilitaram estudos das manifestações populares, como o carnaval, e de estudos específicos sobre a festa carnavalesca no campo historiográfico, ficaram sem se interessar pela análise dessa festa no país. Sobre esse desinteresse dos historiadores brasileiros, a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha destaca que “parte da resposta esteja no fato de que a força do símbolo perdue quase que indiscutivelmente por aqui, e muitos se acostumaram a julgar que o carnaval está no ‘sangue’, dispensa o esforço de reflexão”⁹. Inicialmente restrito a área das Ciências Sociais no Brasil, esse olhar de que o carnaval é algo natural ao brasileiro influenciou significativamente as pesquisas sobre o carnaval no Brasil e contribuiu o olhar homogêneo sobre a festa.

A autora destaca que ainda no começo do século XX o carnaval no Brasil foi considerado pelos intelectuais como uma manifestação homogênea que ocorria da mesma forma em diferentes locais e teria o mesmo significado para os sujeitos que dela participavam¹⁰. Esse processo de homogeneização foi:

Fruto de um processo que tem seus primórdios ainda na segunda metade do século XIX, essa imagem homogênea do carnaval se sobrepôs a uma série de outras representações e experiências vivenciadas por aqueles que pulavam nas estreitas ruas do Rio de Janeiro. A heterogeneidade dos foliões que saudavam o deus Momo marcava a própria presença de folias diversas: se todos brincavam a mesma festa, certamente construíam para ela significados radicalmente diferentes¹¹.

Essa perspectiva homogênea da festa carnavalesca foi reproduzida por intelectuais brasileiros na segunda metade do século XX, que em análises da festa carnavalesca no

⁹ CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecoss da Folia**: Uma história social do carnaval Carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras. 2001. p. 308.

¹⁰ Ibid.

¹¹ PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das letras**: literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2004.

Sudeste brasileiro generalizaram para o restante do país, como se ela ocorresse da mesma forma e possuísse o mesmo significado nos mais diferentes lugares do Brasil¹². Essa análise generalista e homogeneizante da festa carnavalesca já foi superada, com o desenvolvimento de estudos que versam sobre as particularidades e especificidades da festa carnavalesca nos mais diferentes locais do país.

Contribui de forma significativa para a análise desses carnavais pelo país e para superação das abordagens generalizantes e homogeneizantes a perspectiva da história regional e local, na qual o espaço torna-se de fundamental importância para a análise. A história regional apresenta uma proposta de pesquisa das atividades de comunidades integradas em um espaço, ligadas por afinidades territoriais, consanguíneas, políticas, culturais e econômicas com vistas à percepção de viveres e saberes que outras formas de abordagens ou com abrangências espaciais mais amplas não possibilitariam¹³.

Para a história regional e local o espaço não é percebido como algo fixo, invariável e não sujeito a mudanças, mas construído pelos mais diferentes sujeitos que o utilizam. A perspectiva da história regional e local não se aplica apenas a pequenos espaços, mas pode ser utilizada para análise da realidade social nas mais diferentes espacialidades:

A metodologia dos estudos regionais e locais pode ser aplicada tanto a uma região continental (África Ocidental), quanto a uma nacional (Nordeste do Brasil), provincial/estadual (Capitania de Ilhéus, Chapada Diamantina) e até mesmo municipal (Caetitê, Feira de Santana) ou a um bairro (com os artifícios da história urbana) e uma fazenda (com os recursos da história agrária). Desse modo, a história regional e local, com o enfoque sobre o cotidiano de pequenos mundos ou grupos sociais que como tais se identificam, procura alcançar a totalidade histórica com a identificação e problematização das interconexões locais, regionais, nacionais, continentais e universais¹⁴.

Para Barros¹⁵ há diferenças entre a História Regional e a História local. Segundo ele a história regional analisa “[...] um lugar que se apresenta ele mesmo como sistema – com sua própria dinâmica interna, suas regras, sua totalidade interna – e que habitualmente se encontra

¹² Cf. DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997; VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Transformações culturais, criatividade popular e comunicação de massa: O carnaval brasileiro ao longo do tempo. **Cadernos CERU**, São Paulo, n. 14, dez. 1981; QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: da origem europeia ao símbolo nacional. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 39, n. 8, p. 717-729, ago 1987; _____. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

¹³ NEVES, E. F. **História regional e local**: fragmentação e recomposição da história na crise da modernidade. Feira de Santana: UEFS; Salvador: Arcádia, 2002.

¹⁴ Id., História e Região: tópicos de História Regional e Local. **Ponta de Lança**, São Cristóvão, v.1, n. 2, abr-out, 2008. p. 31.

¹⁵ BARROS, José D’Assunção. O lugar da história local na expansão dos campos históricos. In: OLIVEIRA, Ana Maria Carvalho dos Santos; REIS, Isabel Cristina Ferreira dos (org.). **História Regional e Local**: Discussões e práticas. Salvador: Quarteto, 2010. p. 217-242.

ligado a uma rede de outras localidades análogas, ou a um sistema mais amplo”¹⁶, que pode ser analisado tanto a partir de uma comparação com outros locais/sistemas quanto esse próprio sistema em si. Já na história local “o ‘Local’ poderia se relacionar àquele lugar que é recortado por um problema transversal (cultural, político, por exemplo)”¹⁷, e não como sistema, tendo em vista que:

Uma história, entre outros adjetivos, será uma história “local” no momento em que o “local” torna-se central para a análise – não no sentido de que toda história deve fazer uma análise do local e do tempo que contextualiza os seus objetos, mas no sentido de que o “local” – uma cultura ou política local, uma singularidade regional, uma prática que só se encontra aqui ou que adquire conotações especiais a serem examinadas em primeiro plano¹⁸.

A perspectiva da história regional e local possibilita a análise de práticas culturais específicas de determinada região/localidade, permitindo assim a percepção das particularidades e especificidades de práticas de certos lugares, o que a diferencia – ou aproxima – de outros lugares, e a nossa pesquisa busca se apoiar nessa perspectiva, buscando perceber o carnaval soteropolitano como uma festa com características próprias, fruto da realidade sociocultural da cidade.

Esse trabalho busca analisar o surgimento e o processo de consolidação do trio elétrico no carnaval em Salvador entre os anos de 1951 e 1975. Centramos nossa análise no período do carnaval institucionalizado, que ocorrem nos dias anteriores a quaresma, mas momentos carnavalizados ocorrem nas mais diferentes épocas do ano e estão presentes nas mais diferentes manifestações culturais, bem como a atuação dos trios elétricos não se restringiam apenas ao carnaval no período, mas eles participavam de diversos momentos da vida social da cidade, como as festas, promoções comerciais e comícios políticos.

O trio elétrico é uma das expressões carnavalescas mais marcantes do carnaval soteropolitano e que caracterizam essa festa, um importante ícone do carnaval e da cidade e um dos elementos de uma identidade local atrelada ao carnaval. Existem poucos estudos específicos sobre o trio elétrico. Nas pesquisas que versam sobre o carnaval soteropolitano o trio elétrico aparece como o grande “divisor de águas” dessa festa, mais especificamente do trio elétrico como objeto de estudo, há uma enorme carência. Na área de história não há nenhuma pesquisa realizada que tivesse o trio elétrico como objeto de estudo, e a referência

¹⁶ BARROS, op. cit., p. 238.

¹⁷ Ibid., p. 239.

¹⁸ Ibid., p. 231.

mais importante sobre essa expressão carnavalesca é a obra “O país do carnaval elétrico”¹⁹, resultante da dissertação do literato Fred Góes, onde o autor analisa a musicalidade do trio elétrico e a constituição do gênero musical criado por ele, o “frevo baiano”.

A escolha do nosso recorte temporal se deu por 1951 ser o ano em que ocorreu nas ruas de Salvador o desfile do clube carnavalesco pernambucano Vassourinhas, principal motivador para a criação do trio elétrico, e a primeira apresentação do trio elétrico no carnaval soteropolitano. As comemorações do jubileu de prata²⁰ do trio elétrico em 1975, ano que a festa foi feita em homenagem a essa expressão carnavalesca²¹, marcam o fim do nosso recorte temporal.

Para a tessitura do nosso trabalho utilizamos como fontes obras bibliográficas que versam sobre o carnaval soteropolitano, memórias sobre essa festa e jornais soteropolitanos do período, onde buscamos, por meio de análise de conteúdo, compreender o contexto histórico do carnaval em Salvador que possibilitou que o trio elétrico assumisse uma posição de destaque nessa festa. Entrevistas de sujeitos importantes da história do trio elétrico, como Osmar Macedo e Orlando Campos, concedida a outros pesquisadores também foram utilizadas nesse trabalho.

As pesquisas nos jornais foram feitas entre o período de 20 dias que antecederiam a realização do carnaval e a semana posterior da realização da festa entre os anos de 1950 e 1975. Utilizamos edições dos jornais **A Tarde**, **Diário de Notícias**, **Estado da Bahia** e **Jornal da Bahia** que se encontram disponíveis no setor de jornais e periódicos da Biblioteca Pública do Estado da Bahia e na Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Mesmo em se tratando de um período não tão distante temporalmente da atualidade, as edições dos jornais encontravam-se em avançado estágio de deterioração, e muitas edições não foram disponibilizadas por risco de contaminação dos arquivos.

Os jornais se constituíam num dos mais importante meio de comunicação na capital baiana no período, fonte de informações e objeto de interesse político, e em suas páginas o carnaval aparece como um espaço plural, onde cada vez mais pessoas participavam,

¹⁹ GÓES, Fred de. **O país do carnaval elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982. Coleção baianada 4. Essa obra foi republicada nos anos 2000 nas comemorações ao jubileu de ouro (comemoração de 50 anos) do trio elétrico. GÓES, Fred de. **50 anos do trio elétrico**. Salvador: Corrupio, 2000.

²⁰ Comemoração de 25 anos.

²¹ Chamamos de expressão carnavalesca toda forma de se expressar e representar no carnaval.

assumindo um aspecto participativo com grande potencial pra ser explorado. Optamos em manter a grafia dos artigos jornalísticos no original.

Diante da carência de obras específicas sobre o trio elétrico e da importância dele para o carnaval soteropolitano e brasileiro, após a realização da pesquisa e da leitura de todo material pesquisado, optamos em redigir esse trabalho com uma sequência que pudesse ser compreendida também por pessoas que não fazem parte do universo acadêmico, de forma que “contasse” uma história do trio elétrico no carnaval soteropolitano entre os anos de 1950 e 1975.

Este trabalho está dividido em três seções. Na primeira seção, intitulada “**Antecedentes do trio elétrico**”, buscamos analisar o percurso histórico do carnaval soteropolitano que permitiu o surgimento do trio elétrico. Nessa seção destacamos as constantes disputas por participação no carnaval soteropolitano entre os diferentes grupos sociais da cidade, discorrendo sobre a instauração do carnaval em Salvador em meados do século XIX, as tentativas de exclusão dessa festa das práticas culturais dos negros, a criação e extinção em Salvador de uma festa alternativa ao carnaval no período que os desfiles dos grandes clubes estavam em baixa na cidade e, por fim, a atuação musical de Dodô e Osmar antes do trio elétrico e a criação da guitarra baiana.

Na segunda seção, intitulada “**Trio elétrico: surgimento e expansão**”, analisamos o surgimento e a expansão das apresentações do trio elétrico entre os anos de 1951 e 1964. Nessa seção destacamos o desfile do Vassourinhas, a força do discurso de Osmar Macedo para a narrativa sobre a história do trio elétrico e do carnaval soteropolitano, a forma como se deu a relação do trio elétrico com outras expressões carnavalescas nesse período, os crescentes incentivos para suas apresentações nos jornais, as apresentações em outros locais e o aumento de suas apresentações em Salvador.

Na terceira seção, intitulada “**Consolidação do trio elétrico no carnaval**”, buscamos analisar o processo de consolidação do trio elétrico no carnaval soteropolitano. Nessa seção destacamos o estabelecimento de um carnaval participativo como modelo da festa carnavalesca em Salvador, o papel do trio elétrico nesse processo, a transformação do trio elétrico em fenômeno nacional e as comemorações do seu jubileu de prata.

As nossas considerações finais se constituem na ultima parte desse trabalho. Esperamos com esse trabalho atingir o nosso maior objetivo, que é contribuir com a compreensão da história do trio elétrico e, conseqüentemente, do carnaval soteropolitano.

2 ANTECEDENTES DO TRIO ELÉTRICO

As festas possibilitam a análise de elementos culturais, sociais, políticos e/ou econômicos, a depender do enfoque que pretende ser aí observado e vem angariando, nos últimos anos, cada vez mais espaço na historiografia. Como bem destacado por Mary Del Priore, “[...] expressão teatral de uma organização social, a festa é também fato político, religioso ou simbólico”²², com uma destacada importância para a sociedade que a realiza.

Comumente as festas são divididas em religiosas e profanas. As festas religiosas são aquelas dedicadas aos ritos religiosos, e as profanas são as que não se enquadram nesse primeiro grupo. Contudo, essa divisão não deve ser vista de forma rígida e estanque, tendo em vista que os participantes de uma, na maioria das vezes, são os mesmos participantes da outra, e tanto em uma festa religiosa há elementos profanos quanto em uma festa profana há elementos religiosos, como o carnaval, que mesmo sendo encarado como uma festa profana possui estreita relação com a Igreja que estabelece o seu período de realização, mostrando que a relação entre essas duas modalidades longe de serem distantes, são tênues e, nesse caso, complementares.

Em sua grande maioria essas festas têm relação com o passado da comunidade, tendo importante papel pedagógico e ligadas diretamente à memória coletiva, sendo um elemento constitutivo da identidade local, servindo de sinal de identificação que diferencia a comunidade de outras, e, na maioria das vezes, se constituindo em tradições inventadas, que são:

Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado²³.

Hobsbawm destaca que por meio da repetição as tradições inventadas possuem uma relação com o passado de continuidade. Longe de surgirem do nada, ou por geração espontânea, elas utilizam elementos antigos na sua elaboração, em um processo de constante reinvenção, reapropriação e ressignificação de práticas. Como todas as sociedades possuem um passado com práticas com grande valor simbólico, as novas tradições podem ser incluídas

²² PRIORE, Mary Lucy Del. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 10.

²³ HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: _____; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9.

nas velhas ou serem inventadas utilizando referenciais dessas sociedades, ou até mesmo por meio de uma simbiose com rituais, simbolismos, princípios oficiais que normatizam a vida social ou movimentos ideológicos que buscam fundar tradições²⁴.

Dentre essas tradições inventadas está o carnaval, que apresenta diferentes condições de realização a partir da realidade social e da temporalidade que ele é realizado, não cabendo na análise dessa festa qualquer perspectiva generalizante que deixaria passar despercebidas facetas da realidade social que ela está inserida, tendo em vista que ela é construída historicamente e realizada por sujeitos inscritos em contextos históricos, sociais, econômicos, políticos e culturais específicos.

2.1 CARNAVAL: UMA FESTA MÚLTIPLA

As manifestações iniciais do carnaval podem ser identificadas na Antiguidade, tanto nas festas em honra a Deusa egípcia Isis²⁵ quanto nas festas gregas ao Deus Dionísio e conseqüentemente ao seu equivalente em Roma, Deus Baco²⁶, quanto nas festas romanas em homenagem a Saturno²⁷. Durante o Medievo o carnaval estava ligado a uma mudança de ciclo da natureza até a sua apropriação pela Igreja Católica, que o relaciona com o período da quaresma²⁸ e passa a estabelecer seu período de realização²⁹. A incorporação do carnaval ao calendário cristão fez com que não fossem mais os ciclos da natureza que determinassem o seu período de realização, que passou a ter data específica de realização e a constar em um organizado calendário de ritos e festas.

Acerca dessa relação do carnaval com a quaresma, Ladurie afirma que:

A vocação primeira da quaresma, desde sua instituição no primeiro milênio, era de preparar os catecúmenos (ou anteriormente pagãos) para a festa da Páscoa e para seu próprio batismo, associando a esta ascese introdutória o povo já cristão. As pessoas purificavam-se pela penitência, durante os quarenta dias da quaresma. Inversamente, o Carnaval, na véspera desses quarenta dias, era muito simplesmente a época em que os futuros catecúmenos quaresmais, e os outros com eles, “enterravam seus dias de pagão”³⁰.

²⁴ HOBSBAWM, op. cit.

²⁵ SEBE, José Carlos. **Carnaval, carnavais**. São Paulo: Ática, 1986.

²⁶ PINHEIRO, Marlene M. Soares. **A travessia do avesso: sob o signo do carnaval**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

²⁷ BAKHTIN, op. cit..

²⁸ Forma como os católicos chamam o período entre a quarta-feira de cinzas e a semana santa.

²⁹ LADURIE, op. cit.

³⁰ LADURIE, op. cit., p. 36.

O carnaval afastava-se ao máximo dos valores do catolicismo. Enquanto na quaresma a Igreja pede que sejam observadas a abstinência alimentar e sexual, e a prática de virtudes é valorizada, no carnaval não há restrições aos pecados mais diversos, como gula, luxúria, e onde até a promiscuidade era tolerada. Nessa lógica o carnaval se aproxima de cultos pagãos anteriores ao cristianismo, como as luperciais, os bacanais, as saturnálias e as festas em honra a Isis.

Comumente o carnaval é visto como uma espécie de válvula de escape, um período de desordem social tolerado, um momento de quebra de regras do cotidiano necessária para manutenção do *status quo* vigente, que interfere e até inverte as relações sociais e hierárquicas, com uma suposta troca de papéis sociais durante o seu festejo. Para Bakhtin durante o carnaval todos agem e vivem como iguais, com a abolição provisória das hierarquias, regras, tabus sociais onde todos entram temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade e abundância, estabelecendo uma relação de equidade entre os indivíduos³¹.

Ao analisar o carnaval europeu na Idade Moderna, Burke considerou que, no momento de realização de festa, o mundo estaria de cabeça pra baixo³². Davies destaca que se durante o carnaval o mundo está de cabeça pra baixo, ele não é endireitado³³. Pensar o carnaval como a festa da desordem e do mundo pelo avesso é não levar em consideração a relação entre a festa e a realidade social que ela está inserida. As relações sociais não são alteradas durante o carnaval. Quando um camponês ou um operário vestia-se de rei ou de burguês eles não se transformavam em rei ou burguês, mas se representavam como tal, reproduzindo assim a hierarquização social existente.

Se no Medievo ocorreu a apropriação do carnaval pela Igreja, também o Estado se apropriou dessa – e de outras – festas estabelecidas pela Igreja em seu projeto de construção de uma identidade nacional a partir do final do século XVIII. Essa apropriação foi

Fruto do processo de laicização do Estado no pós-Revolução Francesa, o calendário das festas nacionais e cívicas veio para substituir um calendário de festejos marcados pela presença do religioso – o longo e diversificado calendário de festejos católicos, de santos, santas, padroeiros e padroeiras, calendário que, por seu turno, já havia assimilado e ressignificado, desde a Idade Média, um calendário de festas consideradas pagãs, de rituais e festejos que se organizavam em torno das datas e

³¹ BAKHTIN, op. cit.

³² BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**: Europa 1500-1800. Tradução Denis Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

³³ DAVIS, op. cit..

períodos de plantação e da colheita, em torno de momentos considerados marcantes da vida comunitária, como matrimônios, nascimentos, mortes, etc³⁴.

Essa apropriação fez surgir um novo modelo de festa carnavalesca que serviu de parâmetro para a festa carnavalesca em seu início no Brasil:

Apesar de a literatura sobre o assunto ter assumido, desde então, uma concepção evolucionista e determinista, o Carnaval de Paris – que viria a se impor, durante longo período, como o parâmetro do Carnaval ocidental – não descendia naturalmente de uma linhagem milenar. Como as grandes festas carnavalescas surgidas, ou reinventadas, no século XIX, o carnaval da festa francesa foi produto de uma construção elaborada pela elite do período. Procurando inventar uma tradição e criar um passado que justificasse a festa, a burguesia parisiense iria elaborar – principalmente por meio de textos elaborados em periódicos – uma genealogia para o seu carnaval³⁵.

Mesmo podendo se identificar raízes do carnaval desde a Antiguidade Clássica, essa festa, assim como todo processo histórico, possui mudanças, permanências e rupturas, e características específicas que são atribuídas pelos sujeitos que a constroem nos mais diferentes contextos históricos. As práticas culturais e cotidianas não são transpostas de uma realidade social para outra, tampouco as relações sociais o são. Elas são formadas por práticas que são construídas, “fabricadas” a partir das diversas atividades que se exercem na vida cotidiana, sejam elas sociais, políticas, culturas, profissionais, familiares etc³⁶.

Dessa forma o carnaval analisado por Ladurie no século XVI³⁷ difere do carnaval burguês francês do século XIX, que por sua vez difere dos carnavais realizados no Brasil. Burke destaca que na Europa no Período Moderno havia uma multiplicidade de formas de comemorar o carnaval³⁸, e ao longo do tempo essa multiplicidade de festas carnavalesca foi/é uma constante.

O moderno carnaval francês do século XIX, que serviu de referencial para a criação de um carnaval no Brasil foi um projeto da burguesia francesa que buscava se impor na sociedade francesa pós Antigo Regime e se distanciar dos modos da aristocracia, buscando construir para si um passado legítimo pautado nos seus valores, sendo as festas um espaço

³⁴ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. Festa para que te quero: por uma historiografia do festejar. *Revista Patrimônio e Memória*, UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.1, jun. 2011. p 134.

³⁵ FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2005. p. 187-188.

³⁶ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. vol. 1. 3. ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

³⁷ LADURIE, op. cit.

³⁸ BURKE, op. cit.

utilizado por eles nesse projeto de construção de um passado legítimo, que fosse condizente com o – novo – modelo de festa implementado por eles:

A invenção de um passado irá, desse modo, criar uma sequencia evolucionista, que, sutil ou obviamente, apontará para a determinação de uma verdadeira linhagem do Carnaval. O que esta invenção procura sugerir é que a festa, iniciada em época remota, viria a desaguar no século XIX, impondo-se, naturalmente, por sua história e tradição. Assim, as Saturnálias da antiga Roma são descritas como festas em que os senhores e escravos viviam uma perfeita igualdade, em que os servos tomavam o lugar dos patrões e eram servidos por estes nas mesas. A festa romana aparece assim, como uma reunião bem-humorada de brincantes na qual tudo é lícito. Desse modo elimina-se do Carnaval o seu caráter subversivo e impõe-se à Paris oitocentista a ideia de um carnaval ao gosto da sua burguesia³⁹.

A criação desse novo modelo de festa ia ao encontro do projeto burguês de domínio do espaço carnavalesco, que por sua vez se insere no projeto burguês de hegemonia do espaço urbano, de implantação de políticas de controle sobre o uso desse espaço. Esse modelo de festa foi visto como modelo de festa civilizada pelas elites brasileiras e utilizado por elas em seu projeto civilizatório.

O carnaval começou a ser realizado no Brasil a partir de meados do século XIX, no bojo dos ideais de civilização, progresso e modernidade de influência europeia que as elites brasileiras buscavam para a sociedade no período e apropriado na década de 1930 pelo Estado durante o governo Vargas no projeto de (re)construção de uma identidade nacional. A partir desse período essa festa foi transformada num importante elemento constituinte dessa identidade aspirada, e o carnaval realizado na cidade do Rio de Janeiro teve iniciado o seu processo de divulgação como exemplo da festa carnavalesca brasileira.

Em um país de dimensões continentais como o Brasil, uma perspectiva que não leva em consideração as diferentes formas de realização das práticas culturais deixa passar despercebidas as particularidades dessas práticas nos diferentes locais em que elas são realizadas. No caso do carnaval no Brasil concordamos com Risério ao afirmar que “o Brasil não é o ‘país do carnaval’, como se lê no título do romance de Jorge Amado e sim um país de ‘muitos carnavais’, como se ouve na canção de Caetano Veloso”⁴⁰, possuindo particularidades e especificidades em cada um dos locais em que essa festa é realizada.

Dentre os locais do país em que essa festa ocorre com maior visibilidade está a cidade de Salvador-BA, que, junto com a festa carnavalesca realizada nas cidades do Rio de

³⁹ FERREIRA, op. cit., p. 189.

⁴⁰ RISÉRIO, Antonio. Carnaval: As cores da mudança. *Afro-Ásia*. Salvador: CEAO-UFBA, n. 16, set. 1995. p. 90.

Janeiro-RJ e de Recife-PE, ostentam cada uma para si o hiperbólico título de “Maior carnaval do mundo”, se representando e sendo representados por esse título. Em cada um desses locais essa festa possui símbolos que o diferenciam, como o samba e os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro, o frevo e o bloco Galo da Madrugada em Recife e o trio elétrico e a *axé music* em Salvador.

O carnaval em Salvador pode ser dividido em duas fases: uma anterior a inserção do trio elétrico nessa festa, e outra posterior a ele. O jornalista Tasso Franco faz uma brincadeira com essa divisão, lembrando que se a história ocidental é demarcada em Antes de Cristo (A.C.) e Depois de Cristo (D.C.), também o carnaval em Salvador pode ser dividido em Antes do Trio (A.T.) e Depois do Trio (D.T.)⁴¹, dada a importância do trio elétrico para essa festa e a sua contribuição para as transformações que o carnaval na cidade sofreu após o seu ingresso nesse espaço festivo.

Vovelle alerta que assim como não há “História imóvel, não há uma festa imóvel”⁴², e para analisar o ingresso do trio elétrico no carnaval soteropolitano, o impacto social e a transformação dessa manifestação carnavalesca em um dos símbolos do carnaval soteropolitano torna-se necessário analisar o percurso histórico dessa festa antes do ingresso do trio elétrico nesse espaço festivo, as transformações ocorridas na festa ao longo do tempo que possibilitaram o surgimento, a aceitação e a consolidação do trio elétrico, bem como conhecer a atuação musical de seus inventores, o radiotécnico Adolfo Nascimento (Dodô) e o mecânico e metalúrgico Osmar Álvares Macedo antes da criação de seu maior invento, com destaque para o processo de invenção dos Paus Elétricos, instrumentos musicais criados por eles que se constituíram como a base do trio, elétrico por causa desses instrumentos.

2.2 O CARNAVAL EM SALVADOR

Não pretendemos buscar as origens do carnaval em Salvador nem tampouco o seu mito de origem, mas discorrer sobre o processo de implantação dessa festa na cidade e o seu percurso histórico que possibilitou o surgimento do trio elétrico. A busca por um princípio ou por uma data fundadora há muito tempo não é prioridade do historiador. Marc Bloch⁴³ já questionava a busca obsessiva dos historiadores em procurar as origens. Ainda no século XIX

⁴¹ FRANCO, Tasso. Carnaval marketing: a roda da fortuna. In: CERQUEIRA, Nelson (Org.). **Carnaval da Bahia: um registro estético**. Salvador: Omar G., 2002. p. 153-175.

⁴² VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. Tradução de Maria Júlia Cottvasser. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 251.

⁴³ BLOCH, Marc. **Apologia da História ou ofício do historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Friedrich Nietzsche⁴⁴, já alertava que a busca das origens não deveria ser função da história, mas que ela deveria problematizar os acontecimentos e erupções de cada tema na História. Ao analisar a questão das origens em Nietzsche, Michel Foucault destaca que:

Procurar uma tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar uma identidade primeira⁴⁵.

Não pretendemos buscar a origem do carnaval em Salvador, mas para analisar o impacto do trio nesse espaço festivo é necessário analisar o carnaval na cidade antes do ingresso do trio elétrico nesse espaço, buscando perceber os sentidos dessa festa para os grupos sociais citadinos e como esses grupos se relacionaram com essa festa, destacando a constante disputa por participação no espaço carnavalesco da cidade, disputa essa que possibilitou o surgimento do trio elétrico. Sobre o surgimento dessa festa na Bahia, a pesquisadora da cultura baiana Hildegardes Vianna afirma que:

Na Bahia, por volta de mil oitocentos e quarenta e tantos, já se falava com alguma insistência em Carnaval, palavra compreendida, pelo menos por quem lia jornal, como baile (de máscara ou não) realizado nos dias de Entrudo. Baile em recinto fechado, sujeito a um diretor severíssimo como o do “Baile Recreio” que, para evitar confusões e malentendidos (*sic*), vinha pelos jornais avisar que só introduziria em seus salões pessoas munidas de bilhetes de convite. As pessoas convidadas teriam de declinar o número de filhos ou acompanhantes, para prevenir as balbúrdias tão comuns em bailes semelhantes⁴⁶.

O carnaval começou a ser realizado no país como forma de substituição ao entrudo, brincadeira de origem ibérica e presente no Brasil desde o início do século XVII⁴⁷. O entrudo ocorria nos três dias anteriores à quaresma e consistia em uma batalha de arremesso mútuo dos mais variados líquidos, como limões, laranjas de cheiro, e todo tipo de recipientes contendo líquidos, como seringas e bacias, por vezes cheios de urina e água suja⁴⁸, e também “ovos podres, tomates, talco, polvilho, farinha de trigo”⁴⁹.

As elites da época tinham uma visão depreciativa do entrudo, visto como bárbaro e atrasado. Essa visão é exemplificada por Hildegardes Vianna, ao considerar que o entrudo

⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 17.

⁴⁶ VIANNA, Hildegardes. Do entrudo ao carnaval na Bahia. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 283, 1965.

⁴⁷ QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: da origem europeia ao símbolo nacional. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 39, n. 8, p. 717-729, ago 1987.

⁴⁸ RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981. Coleção Baianada2.

⁴⁹ MENEZES, Rogério. **Um povo a mais de mil**: Os frenéticos carnavais de baianos e caetanos. São Paulo: Scritta, 1994. p. 133.

Nada mais era que um censurável costume, infeliz herança de outros tempos, mas tão arraigado no ânimo do povo, que se tornava difícil convencê-lo de que era coisa que precisava ser totalmente abolida. Molhava-se [*sic*] quantos andassem pelas ruas, invadia-se casas para jogar água em alguém. Não importava que fosse gente doente ou idosa, que tivesse pressa ou ficasse com o traje em mau estado. Quando se aproximava o domingo que precedia a Quaresma todo mundo entrudava⁵⁰.

A participação no entrudo era delimitada pelo gênero, pela idade e pela cor dos envolvidos. As mulheres revidavam os arremessos dos homens, e brincavam entre si e com as crianças. Aos escravos era permitido o “ataque” apenas em outros escravos, e serviam de alvo para os brancos, quando “[...] recebiam pelo rosto e o corpo generosas porções de farinha e água atiradas pelos brancos”⁵¹, não sendo permitido a eles devolverem o “ataque” aos brancos.

O entrudo ocorria em dois espaços, nas casas e nas ruas, no público e no privado. Essas duas formas de realização da brincadeira foram denominadas por Felipe Ferreira⁵² de Entrudo Familiar e Entrudo Popular, e por Fry, Carrara e Martins-Costa⁵³ de Entrudo Doméstico e Entrudo de Rua. Nas casas a brincadeira era realizada entre amigos, e as mulheres tinham um papel específico, separado só para elas, de modo que as mesmas não viessem a se machucar e sendo responsáveis pela organização e controle da festa. Já nas ruas, espaço predominantemente masculino e dominado pelos negros durante o entrudo, a brincadeira era realizada de forma mais violenta, terminando ocasionalmente em agressões físicas.

A rua, tida como um espaço frequentado por “[...] escravos de ganho, libertos, pobres, mendigos, prostitutas, ladrões e vagabundas”⁵⁴, público esse que preocupava as autoridades que criaram estratégias para deter o controle sobre esses grupos⁵⁵, precisava se adequar em termos estéticos, higiênicos e disciplinares às propostas de modernização, civilidade e progresso que as elites propunham para o país.

⁵⁰ VIANNA, op. cit., p. 285.

⁵¹ ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. p. 148.

⁵² FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

⁵³ FRY, Peter; CARRARA, Sérgio; MARTINS-COSTA, Maria Luísa. Negros e brancos no carnaval da Velha República. In: REIS, J. J. (org.). **Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 232-263.

⁵⁴ FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafrikanizar as ruas: Elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937). **Afro-Ásia**. Salvador: CEAO-UFBA, n. 21-22, p. 239, 1998-1999. Disponível em: <http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n21_22_p239.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2012.

⁵⁵ Sobre as formas de controle sobre os pobres na Bahia no período, cf. FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadios na Bahia do Século XIX**. São Paulo; Salvador: Hucitec; EDUFBA, 1996.

Considerado bárbaro, que não se enquadrava no ideal de civilidade proposto pelas elites para a sociedade brasileira a partir da segunda metade do século XIX, o entrudo foi perseguido pelo Estado e pela imprensa até a sua substituição pelo carnaval. Não apenas o entrudo, mas também as práticas culturais dos negros, vistas como representações do “atraso” do período colonial e intimamente relacionadas com as ideias de pobreza, subversão e imoralidade, foram bastante combatidas com o propósito de serem substituídas pelo modelo europeu de hábitos e costumes “civilizados”:

Velhas tradições ou costumes africanizados – o entrudo, a capoeira, os sambas, as festas de largo, o candomblé, os presentes para a mãe d’água, a venda de comidas nas ruas -, aos olhos dos reformadores, tudo o que contribuía, enfim, para “macular” a nossa “civilidade” e manter a cidade do Salvador semelhante a uma vila do interior da África deveria sofrer intervenção⁵⁶.

Por diversas vezes a Bahia foi palco de levantes e motins da população negra contra o sistema escravista estabelecido, dentre os quais se destaca a Revolta dos Malês⁵⁷. Mesmo esses movimentos não terem conseguido lograr êxito, eles perduraram no imaginário social tanto da população escrava, através dos relatos dos sobreviventes e dos descendentes dos participantes desses movimentos insurgentes, quanto no das elites, que receavam que os negros se organizassem novamente para questionar o sistema social existente.

A substituição do entrudo pelo carnaval na capital baiana é iniciada com a publicação da primeira postura que proibia o festejo do entrudo em Salvador em 1853, o que fez com que as manifestações e práticas culturais que não se enquadravam nas procissões católicas fossem deslocadas para o carnaval de rua⁵⁸. Essa substituição ia ao encontro dos ideais de modernização, progresso e civilidade proposto pelas elites do período, que longe de buscarem apenas reformas urbanas, buscavam também civilizar, higienizar e europeizar os costumes. Como afirma Vianna:

Foi pensando em civilizar os costumes e as gentes da cidade que muitas das práticas populares e muitos dos usos que se faziam da rua, para o lazer ou para o trabalho, passaram a sofrer censuras e a conhecer formas de controle. Assim, a moralização e a reeducação das classes populares seriam defendidas com veemência, tendo por base os pressupostos idealizados pelas elites para a sociedade brasileira⁵⁹.

⁵⁶ FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. “Fazendo fita”: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador; 1897-1930. Salvador: EDUFBA, 2002. p. 36.

⁵⁷ Cf. REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil**. A história do levante dos malês em 1835. ed. rev. e Ampl. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

⁵⁸ VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia, 1850**. Salvador: Corrupio, 1981.

⁵⁹ VIANNA, op. cit., p. 285.

O processo de substituição do entrudo pelo carnaval, modelo de festa civilizada a ser seguido, deixa perceber as mudanças pelas quais a própria sociedade brasileira passava no período, no qual as dicotomias novo/velho, moderno/antigo, civilizado/bárbaro perpassavam as relações sociais e onde os novos hábitos de padrões “civilizados” deveriam ser adotados nas práticas cotidianas.

A prática do entrudo sofreu forte repressão do poder público e da imprensa em Salvador, com uso de força policial por parte do poder público e da publicação, pela imprensa, de artigos que pregavam a substituição do “bárbaro” entrudo pelo “civilizado” carnaval⁶⁰. Essa substituição não deve ser encarada como se tivesse ocorrido de forma linear ou evolutiva, tampouco que tenha ocorrido de forma abrupta, com o entrudo se extinguindo para a realização do carnaval. Cunha⁶¹ alerta que até meados do século XIX não era possível perceber uma clara distinção entre a prática do entrudo e do carnaval, com esses termos significando o mesmo conjunto de brincadeiras. Mesmo proibido, o entrudo continuou sendo praticado na capital baiana e conviveu com o carnaval durante um curto período de tempo⁶².

A partir do final da década de 1870 há um incentivo a prática do carnaval e a repressão ao entrudo tornou-se mais incisiva. Tomando como base deliberação do chefe de polícia da cidade Fry, Carrara e Martins-Costa demarcaram o ano de 1879 como a data oficial de início da realização da festa carnavalesca em Salvador⁶³. Usando como referencial o primeiro desfile do clube carnavalesco Cruz Vermelha, a prefeitura de Salvador oficializou o ano de 1884 como o ano em que se instituiu a festa carnavalesca na cidade⁶⁴.

O carnaval em Salvador começou a ser realizado como forma de substituição do entrudo, visto como símbolo de atraso, sujeira e marginalidade, que deveria ser substituído por uma festa civilizada de influência europeia, e a festa na capital baiana tinha como inspiração os carnavais da cidade francesa de Nice – famosa pelos seus bailes de uniformizados – e da cidade italiana de Veneza – famosa pelos seus bailes de máscaras⁶⁵.

⁶⁰ FRY, CARRARA E MARTINS OSTA, op. cit.

⁶¹ CUNHA, op. cit.

⁶² MENEZES, op. cit.

⁶³ FRY, CARRARA e MARTINS-COSTA, op. cit.

⁶⁴ A institucionalização dessa data ocorreu por meio do decreto 6.985/84, criado pelo prefeito de Salvador em 1984, Manoel Figueiredo Castro, que criou o Grupo Executivo do Carnaval (GEC), composto por funcionários da Prefeitura e da Empresa de Turismo da Bahia S.A. (BAHIATURSA) para planejar o centenário do carnaval na cidade. Cf. AZEVEDO, Ricardo. *Axé- music: o verso e o reverso da música que conquistou o planeta*. Salvador: Alpha, 2007.

⁶⁵ NOBRE, Maria Tereza Rôxo. Meandros da participação: formas de compartilhar espaço (Ensaio sobre o carnaval baiano). *Ciência e Cultura*, São Paulo, SBPC, ano 30, n. 5, p. 535-542, maio 1978.

Diferente do entrudo, que era uma prática espontânea e individual, o carnaval precisava de uma organização prévia e possuía um caráter coletivo, o que fez com que surgissem associações e sociedades carnavalescas.

O predomínio dos negros nas ruas soteropolitanas nos três dias anteriores à quaresma é abalado pelo surgimento, a partir da década de 1880, de clubes carnavalescos na capital baiana. Dentre esses clubes destacam-se pela visibilidade que tiveram ao longo do século XX o Fantoques da Euterpe, criado em 1883 e do qual faziam parte os membros da alta aristocracia soteropolitana, o Cruz Vermelha, surgido em 1884 que gozava de maior aceitação popular, e o Inocentes em Progresso, surgido em 1900 e que possuía uma proposta crítica em seus desfiles. Esses clubes, organizados pelos mesmos clubes frequentados por pessoas ricas e abastardas que promoviam os bailes, desfilavam nas ruas da cidade ao som de músicas de inspiração europeia, como óperas, polcas, marchas, e encenavam temáticas europeias, principalmente da mitologia greco-romana ou das cortes francesa ou italiana⁶⁶. O Fantoques da Euterpe e o Inocentes em Progresso dividiam a banda da Polícia Militar, enquanto o Cruz Vermelha era acompanhado pela banda do Corpo de Bombeiros⁶⁷.

Esse tipo de desfile era visto com bons olhos pelas elites, que podiam exibir-se em seus blocos nas ruas da cidade, e pelo comércio, que lucrava com a venda de máscaras, confetes e serpentinas. O Estado passou a ter um papel fundamental na festa, criando a infraestrutura necessária para a realização desse festejo, sendo responsável pela iluminação e decoração das ruas da cidade onde os desfiles iriam passar, promovendo a mudança dos itinerários e dos horários dos bondes e do elevador Lacerda, além de estabelecer comissões de moradores que ficariam responsáveis de promover o carnaval em seus bairros⁶⁸.

O carnaval não ocorre de forma independente das instituições reguladoras do comportamento social, mas sob o consentimento delas. Se a Igreja a legitima, com a tradição católica estabelecendo seu período de realização, também o Estado tem um papel fundamental para que ela ocorra, criando toda a infraestrutura necessária para a realização da mesma.

Se os brancos estavam se organizando para participarem do carnaval soteropolitano, também os negros se organizaram para participarem dessa festa. Mesmo com a abolição da escravidão em 1888 com a Lei Áurea que transformou os escravos em homens livres, e a

⁶⁶ FRY, CARRARA, MARTINS-COSTA, op. cit.

⁶⁷ NOBRE, op. cit.

⁶⁸ FRY, CARRARA, MARTINS-COSTA, op. cit.

substituição do regime imperial pelo republicano no país que transformou os negros em cidadãos, as manifestações culturais dos negros como o candomblé e os batuques ainda sofriam com a censura e com a repressão do poder público. Se durante o período escravista os negros negociavam com seus senhores para terem melhoradas suas condições de vida, utilizando de artifícios como as brechas camponesas⁶⁹, com o fim da escravidão eles continuaram se valendo de artifícios para terem seus interesses atendidos.

Algumas táticas de resistência para participação negra nessa festa foram concebidas, como a criação de associações e clubes que inseriram essa população nos ideais de civilidade, modernidade e progresso, em voga nesse período.

[...] chamo de táticas a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio [...]. A tática não tem lugar senão a do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’, [...] e no espaço por ele controlado. Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera, golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as “ocasiões” e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas⁷⁰.

Se os brancos importavam suas roupas e adornos da Europa e levavam temáticas europeias para as ruas da cidade, também o faziam os negros, mudando o seu referencial, usando de artimanhas, também importando suas indumentárias e levando para seus desfiles a temática africana, criando, recriando, negociando e burlando a ordem para construir seus territórios de atuação, reforçando a sua identidade cultural e provocando uma africanização⁷¹ do carnaval soteropolitano, fenômeno que contribuiu fortemente para o sucesso dessa festa.

Desse modo para Certeau,

[...] As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. [...]. As estratégias apontam para a resistência que o *estabelecimento de um lugar* oferece ao gasto do tempo: as táticas apontam para uma hábil *utilização do tempo*, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de poder. Ainda que os métodos praticados pela arte da guerra cotidiana jamais se apresentem sob uma forma tão nítida, nem por isso é

⁶⁹ Cf. REIS, J. J.; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

⁷⁰ CERTEAU, op. cit., p. 100.

⁷¹ Cf. VIERA FILHO, Raphael Rodrigues. **A africanização do Carnaval em Salvador, BA: A recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)**. 1995. 228 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

menos certo que apostas feitas no lugar ou no tempo distinguem as maneiras de agir⁷².

Nesse contexto as táticas de resistência negra são criadas como forma para atuação em um espaço convencionado a não ser seu, numa tentativa de pertencimento através da visibilidade e da dizibilidade social e cultural. Utilizamos aqui a noção de espaço do autor supracitado, que claramente o distingue da noção de lugar.

Inicialmente, entre espaço e lugar, coloco uma distinção que delimitará um campo. Um *lugar* é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade para as duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei dos “próprio”: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade.

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificada pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. Diversamente do lugar, não tem portanto a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”⁷³.

O espaço, longe de ser estático, é o lugar praticado. Desse modo, são as ações dos sujeitos que significam os espaços, os definem, uma vez que estaticamente os lugares já estão dados. As ruas de Salvador se transformaram em espaços de táticas e burlas a ordem branca vigente, criando possibilidades a partir do cotidiano dos seus habitantes para a utilização e (re)apropriação desse grupo étnico tanto da festa carnavalesca, como dos espaços carnavalescos na cidade.

Devido ao seu passado escravista que até hoje traz consequências negativas para os negros e deixou à cidade de legado um problema social e racial (ainda) não resolvido, Salvador é uma cidade onde as distinções sociais podem ser caracterizadas como distinções étnicas, e a festa carnavalesca soteropolitana desde os seus primeiros anos de realização foi marcada por uma forte divisão de raça e classe. Se nos clubes da cidade apenas uma pequena parcela da população tinha acesso permitido, também no carnaval de rua havia uma divisão que demarcava os territórios de atuação dos grupos sociais, com os brancos se divertindo na

⁷² CERTEAU, op. cit., p. 102 [Grifos do autor].

⁷³ CERTEAU, op. cit., p. 201-202 [Grifos do autor].

Cidade Alta e os negros se divertindo na Baixa dos Sapateiros e na Cidade Baixa⁷⁴. Essa territorialização de espaços, que existe até a atualidade é uma das principais características do carnaval soteropolitano.

Os clubes carnavalescos não foram as únicas formas encontradas pelos negros para participarem ativamente do carnaval soteropolitano em fins do século XIX e início do século XX, destacando-se nesse período também os cucumbis⁷⁵ e os afoxés⁷⁶. Esses clubes, que tinham como principais expoentes o Embaixada Africana, surgido em 1895, e o Pândegos D'África, surgido em 1897, levavam para as ruas da cidade o som dos batuques e se fizeram presentes em maior número no carnaval da cidade – em comparação com os blocos de brancos – e seus desfiles se tornaram mais populares⁷⁷. O predomínio e a popularidade desses clubes não passaram despercebidos aos olhos de intelectuais da época. Manuel Querino escreveu sobre esses desfiles, precisamente sobre os desfiles do Pândegos D'África, e destacou a maciça presença da população negra nas ruas soteropolitanas durante o carnaval⁷⁸. Essa presença era tão significativa que levou Nina Rodrigues a afirmar que:

As festas carnavalescas da Bahia se reduzem ultimamente quase que a clubes africanos organizados por alguns africanos, negros, crioulos e mestiços. Nos últimos anos os clubes mais ricos e importantes têm sido: A Embaixada Africana e Pândegos d'África. Mas além de pequenos clubes como a Chegada Africana e os Filhos de África, etc., são incontáveis os grupos africanos anônimos e os máscaras negros isolados⁷⁹.

Referindo-se ao processo de valorização de uma cultura mestiça, Hermano Vianna alerta que esse processo “[...] não deve ser procurado no grosso da produção ‘acadêmica’ da época, pois os intelectuais da virada do século XIX só podiam olhar com desprezo⁸⁰” as manifestações culturais dos negros. Longe de serem imparciais, esses discursos reproduziam o olhar dominante da época de menosprezo as práticas culturais dos negros.

⁷⁴ CORREA NETO, Francisco; MOURA, Milton. O chão da praça. **Caderno CEAS**, n. 97, p. 56-63, maio/jun 1985.

⁷⁵ Grupo de mascarados que saíam as ruas ao som de batuques. Cf. VERGER, Pierre. Procissões e carnaval no Brasil. **Ensaio/Pesquisas**. Salvador: CEAO-UFBA, n. 5, 2ª tiragem, 15 p., out., 1984; VIEIRA FILHO, op. cit.

⁷⁶ Também chamados de “candomblé de rua” no começo do século XX, são manifestações carnavalescas que têm como características a cadência do *ijexá* (ritmo percussivo tocado nos terreiros para saudar os orixás), cânticos, indumentárias, instrumentos musicais e rituais do candomblé. Cf. BARBOSA, Magnair. Estudo histórico. In: BAHIA, Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC. **Desfile de Afoxés**. Salvador: Fundação Pedro Calmon: IPAC, 2010. p. 13-29.

⁷⁷ FRY, CARRARA, MARTINS-COSTA, op. cit.

⁷⁸ QUERINO, Manuel Raimundo. **Costumes africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

⁷⁹ RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil**. 7. ed. Brasília: Editora da UNB, 1988. p. 180.

⁸⁰ VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro : Zahar/Editora UFRJ, 1995. p. 63.

Se esses discursos não possibilitam perceber o processo de valorização das manifestações culturais dos negros, eles possibilitam perceber como essas manifestações se faziam presente e adquiriam importância no carnaval soteropolitano, a tal ponto de levar esses intelectuais a escreverem sobre elas e destacar a sua grande representatividade nessa festa.

Fry, Carrara e Martins-Costa⁸¹ afirmam que a participação dos blocos de negros no carnaval em Salvador não ocorria de forma harmoniosa com aquilo que os poderes dominantes pretendiam estabelecer na festa em Salvador, mas de forma condescendente por parte dos poderes dirigentes em relação ao que pode ser chamado de uma elite de cor que desfilava nos blocos de negros, enquanto que aos negros de posições menos legitimadas havia restrições e os critérios de participação eram rigidamente estipulados.

Os textos da imprensa da época exemplificam esse olhar sobre a participação dos negros no carnaval, demonstrando que a ocupação dos negros nas ruas durante o carnaval ocorria provocando posicionamentos contrários a essa participação que não se enquadrava nos ideais civilizatórios pretendidos pelas elites:

Refiro-me a 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 porque 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 africanos, como a Embaixada Africana, o Pândegos da África, etc., porém acho que a autoridade deveria proibir esses batuques e candomblés que, em grande quantidade, alastram as ruas nesses dias, produzindo essa enorme barulhada sem tom, nem som, 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 nosso estado de civilização⁸².

A partir desse trecho é perceptível o caráter violento, preconceituoso e de discriminação com o qual as manifestações carnavalescas dos negros eram vistas na época, com ressalva aos desfiles dos clubes, que, como forma de negociação eram tolerados e até estimulados. As restrições aos negros eram atribuídas à sua “estética pobre”, a forma “desordenada” com a qual eles se apresentavam e a relação com as suas práticas religiosas e aos seus batuques. As camadas mais abastadas da sociedade da época não via de forma amistosa as manifestações culturais dos negros não condizentes com o projeto civilizatório da época, seus hábitos africanizados cotidianos, fazendo diversos apelos à imprensa solicitando às autoridades que fossem tomadas as medidas cabíveis para o banimento dessas práticas:

⁸¹ FRY, CARRARA, MARTINS-COSTA, op. cit.

⁸² JORNAL de notícias, 12 fev. 1901 *apud* Rodrigues, op. cit., p. 157.

Ora, se nas festas carnavalescas passadas, quando o entusiasmo explodia à passagem dos clubes vitoriosos monopolizando todas as atenções, esses grupos de africanos despertavam certa repugnância, que será o carnaval de 1902, se a polícia não providenciar para que as nossas ruas não apresentem o aspecto desses ogãs e as suas orquestras de canzás e pandeiros?⁸³.

Desde 1889 o país possuía uma constituição republicana e democrática, que não impedia legalmente as manifestações culturais dos negros, o que fazia com que essas queixas feitas na imprensa não encontrassem respaldo legal, fazendo com que os batuques e as manifestações culturais dos negros tivessem que ser tolerados no carnaval mesmo com todos os protestos das elites.

O carnaval, festa europeia que veio para substituir o entrudo, que buscava retirar do domínio dos negros o espaço das ruas e com uma clara proposta de domesticação dos costumes das classes populares, precisou das manifestações culturais dos negros para se consolidar na capital baiana. Como destaca Albuquerque “[...] ironicamente era o carnaval afro-baiano que garantia o sucesso do carnaval afrancesado”⁸⁴.

Longe de serem homogêneos, os clubes carnavalescos de negros levavam diferentes propostas para seus desfiles, o que fez com que uns angariassem a simpatia e outros a antipatia da opinião pública. Nina Rodrigues ao perceber essa diferenciação classificou esses clubes segundo critério cultural em mais ou menos integrados a civilização. A Embaixada Africana era considerada mais integrada, composta por “[...] negros mais inteligentes ou melhor adaptados”, enquanto o Pândegos D’África era composta por negros ainda ligados à “África inculta que veio escravizada para o Brasil”⁸⁵.

Acerca do olhar da imprensa sobre esses desfiles, Albuquerque destaca que “[...] os periódicos oscilavam entre criticá-los, ressaltando a importância de extinguir-se toda expressão de ‘africanismos’, ou elogiá-los pela integração ‘civilizada’ aos festejos de momo”⁸⁶. A permissividade e os elogios aos desfiles dos clubes de negros duraram pouco tempo. Frente à popularidade dos desfiles desses clubes no carnaval soteropolitano a ostensiva campanha contra esses desfiles foi acirrada. Se a repressão às práticas culturais dos negros no carnaval não ocorria inicialmente de forma institucional, mas de forma velada, buscando desqualificar as manifestações carnavalescas que remetesse a costumes e práticas africanas,

⁸³ JORNAL de notícias, 05 fev. 1902, *apud* Rodrigues, op. cit., p. 158.

⁸⁴ ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. Esperanças de Boaventuras: Construções da África e africanismos na Bahia (1857-1910). **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 221, 2002.

⁸⁵ RODRIGUES, op. cit., p. 180.

⁸⁶ ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de, op. cit., p. 221.

frente à popularidade e a visibilidade que esses clubes e essas práticas culturais passaram a ter no carnaval em Salvador, essa lógica foi alterada, com a publicação de posturas que visavam coibir os desfiles e essas práticas culturais, fazendo com que o Estado detivesse o controle sobre essa festa:

De ordem do Sr. dr. chefe de polícia e segurança pública, e, para conhecimento de todos, faz-se sciente que nenhum club poderá apresentar-se nas ruas da capital sem aprovação das respectivas criticas pela policia, e bem assim que não será absolutamente permitido:

- 1, a exhibição de clubs de costumes africanos, candomblés;
- 2, a exhibição de criticas offensivas a personalidades e corporações;
- 3, o uso de mascaras depois de 6 horas da tarde, excepto nos bailes até meia noite⁸⁷.

Com a publicação e republicação de posturas – como essa de 1906 publicada inicialmente no ano anterior – o Estado buscava direcionar os desfiles dos clubes carnavalescos, coibir as críticas à sociedade e a personalidades da época que eles realizavam em seus desfiles e coibir as práticas culturais dos negros, e a repressão a essas práticas, que gozava da simpatia da maior parte da população da cidade, e a não realização dos desfiles dos grandes clubes de brancos todos os anos por motivos econômicos, fez com que o carnaval soteropolitano perdesse visibilidade.

Essas iniciativas de repressão das práticas culturais dos negros se inserem num contexto no qual o medo existente não era mais de que houvesse revoltas abolicionistas, mas de um passado no qual a tradição africana, ao adquirir força e representatividade, se transformasse em um empecilho ao projeto governista de modernização e civilidade⁸⁸. Se na passagem do século XIX para o século XX os desfiles dos clubes carnavalescos de negros foram usados pelas elites como reforço no combate ao entrudo, ainda na primeira década do século XX esses desfiles passaram a ser vistos como contrários ao ideal de civilidade da época⁸⁹. Ao analisar o projeto modernizador implantado na Bahia durante o primeiro governo de J. J. Seabra (1912-1916), Leite destaca que:

Ensejado no discurso civilizador, no início do século XX, desaprovava-se veemente os batuques africanos realizados pela população negra, que, nos dias de carnaval,

⁸⁷ Jornal A Bahia, Salvador, 16 fev 1906 apud BARBOSA, op. cit., p. 18.

⁸⁸ COUTO, Edilece. Festejar os santos em Salvador: Tentativas de reforma e civilização dos costumes (1850-1930). In: BELLINI, Lígia; SAMPAIO, Gabriela dos Reis; SOUZA, Evergton Sales (orgs.). **Formas de crer: Ensaio de História religiosa do mundo luso afro-brasileiro, séculos XIV-XXI**. Salvador: Corrupio/EDUFBA, 2006. P. 273-297.

⁸⁹ RISÉRIO, Antonio. Carnaval: As cores da mudança. **Afro-Ásia**. Salvador: CEAO-UFBA, n. 16, p. 90-106, set. 1995.

saía às ruas organizada em forma de clubes ou blocos, tocando seus instrumentos e entoando músicas que, de algum modo, remetiam à África⁹⁰.

A repressão às práticas culturais dos negros no carnaval em Salvador perdurou por boa parte da primeira metade do século XX. Longe de se ausentarem do carnaval soteropolitano, os negros continuaram participando dessa festa, negociando, criando e recriando seus espaços e seus lugares representativos da e na cultura local. Uma das formas encontradas pelos negros para continuarem participando do carnaval no período foi por meio de blocos com temáticas indígenas⁹¹, que era uma forma de contornar a repressão às temáticas africanizadas⁹².

Mesmo com todas as formas encontradas pelos negros para participarem da festa carnavalesca na cidade a repressão a suas práticas culturais e a suas manifestações carnavalescas contribuiu para que essa festa perdesse popularidade e visibilidade. Nobre⁹³ destaca que no período entre a Primeira e a Segunda Grande Guerra os desfiles dos grandes clubes não ocorriam todos os anos, provocando um refluxo na forma da festa que essa expressão carnavalesca representava. Importante ressaltar que se os desfiles dos grandes clubes estavam em baixa, o carnaval continuou existindo em Salvador, com as práticas culturais dos negros presentes nessa festa, com esse grupo social construindo e reconstruindo táticas para participarem dessa festa, mostrando a força e a grande capacidade de resistência desse grupo social, que mesmo com toda a perseguição a suas práticas culturais continuaram se inserindo nesse espaço festivo.

Se no começo do século XX intelectuais descreveram a presença negra no carnaval da cidade, também a partir do final dos anos 1920 e na década de 1930 essa presença foi notada. Arthur Ramos destacou o retorno do Pândegos d'África ao carnaval da cidade em 1929 e a forma como a imprensa tratou esse retorno⁹⁴. Edison Carneiro registrou a presença de afoxés no carnaval em Salvador na década de 1930⁹⁵. Nessa mesma década, mais precisamente tendo

⁹⁰ LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. **E a Bahia civiliza-se... Ideais de civilidade e cenas de anticivilidade em um contexto de modernização urbana: Salvador, 1912-1916**. 1996. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. p. 128.

⁹¹ Esses blocos, presentes no carnaval soteropolitano desde fins do século XIX, tinham como inspiração representações dos indígenas que vieram a integrar as representações de brasilidade desde o indianismo, diferente dos blocos indígenas surgidos na segunda metade do século XX que se inspiravam nos índios estadunidenses devido à influência dos filmes hollywoodianos exibidos nos cinemas soteropolitanos, conforme descrito por Godi. Cf. GODI, Antônio Jorge Victor dos Santos. De Índio a Negro, ou o Reverso. **Cadernos do CRH**. P. 51-70, Salvador, 1991.

⁹² VIEIRA FILHO, op. cit.

⁹³ NOBRE, op. cit.

⁹⁴ RAMOS, Arthur. **O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

⁹⁵ CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

como referência o carnaval de 1936, o sociólogo estadunidense Donald Pierson, interessado no estudo da cultura negra na Bahia e na “relação harmoniosa” entre brancos e negros no país, destaca os diferentes modos de participação no carnaval e como esse modos refletiam essa “relação harmoniosa” dos negros que participavam do festejo:

Toda situação racial e cultural da Bahia estava, pois, simbolizada nos festejos do carnaval. O cordão mostrava a persistência das sobrevivências africanas, e que o apego a essas sobrevivências psicologicamente ainda isolava, até certo ponto, a parte mais escura da população. Os jovens pretos e mulatos escuros que desfilavam solenemente, muito auto-consciente, nas longas filas das batucadas, representavam os jovens que embora tivessem rompido em grande parte com as formas culturais africanas de seus pais e avós, ainda não foram completamente incorporados ao mundo predominantemente de origem européia. Os brancos e os mestiços claros dançavam e cantavam juntos, atravessando a multidão. A maioria dos pretos e mulatos escuros que já não mais se identificavam com a tradição africana a ponto de participar dos cordões, e ainda não se estabeleceram nas classes superiores de modo a poderem mover-se livremente no mundo branco, apenas vagueavam sem destino⁹⁶.

Não apenas os cordões chamaram a atenção de Pierson, mas também as batucadas, que desfilavam nos intervalos das apresentações dos clubes de brancos:

As batucadas eram geralmente de 15 a 20 jovens, invariavelmente pretos e mulatos escuros, que desfilavam com pequenos tambores, cuícas e xique-xiques. A música tinha apenas um tom, lembrando o ritual do candomblé. No cordão havia de 50 a 100 pessoas, de ambos os sexos e de todas as idades, invariavelmente pretos e mulatos escuros, cercados por um quadrângulo de corda, alguns marchando à verdade, outros dançando e girando constantemente. Todos cantavam canções africanas e batiam palmas. Um estandarte geralmente de seda e veludo, trazia o nome do grupo. Podia ser Otum Obá de África, Ideal Africano, Onça, como qualquer designação semelhante. O grupo compreendia também de 10 a 15 músicos, com instrumentos de sopro, alguns pretos com trajes africanos e um dançarino com cabeça de animal (tigre, leão, onça, etc.). as mulheres e as crianças pequenos vestiam-se geralmente à baiana⁹⁷.

Em sua narrativa Pierson destaca diversas práticas culturais dos negros presentes no carnaval soteropolitano. O relato desses intelectuais nos possibilita perceber que nas ruas soteropolitanas durante o carnaval os negros sempre foram maioria, mesmo no momento em que o carnaval estava em baixa na cidade, e nos os períodos áureos dessa festa foram acompanhados pela proliferação das manifestações carnavalescas desse grupo social.

Nesse período de (re)construção de uma identidade nacional as teorias raciais de fins do século XIX e do início do século XX foram consideradas ultrapassadas e a diversidade cultural brasileira foi valorizada. O Estado brasileiro, que no começo do século buscava implementar políticas de branqueamento e via a miscigenação como um fator negativo para o

⁹⁶ PIERSON, Donald. **Brancos e negros na Bahia**: um estudo de contato social. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971. p. 248.

⁹⁷ PIERSON, op. cit., p. 246-247.

país, passou a ver a miscigenação com bons olhos e a se interessar interesse pelas práticas populares. Esse processo de redefinição da compreensão do Brasil, de valorização da diversidade cultural e de busca de uma (re)construção da identidade nacional, processo que tem como marco inicial a realização da Semana de Arte Moderna em 1922, conta com a significativa contribuição de Gilberto Freyre, que discorreu sobre a mestiçagem e as relações raciais não como algo negativo para o país, mas como algo positivo que distinguia o Brasil do restante dos países do globo.

Esse novo olhar sobre a mestiçagem propiciou a valorização do mito das três raças: branca, negra e índia – existente desde o século XIX – que compunham uma democracia racial no país. Além do mito das três raças e da ideia de democracia, nessa busca por uma identidade cultural brasileira também se insere a ideia da cordialidade do brasileiro⁹⁸ e o olhar de valorização das práticas culturais dos populares.

Essa perspectiva de redefinição da identidade do país sob o prisma cultural fazia parte do projeto político das novas elites do país e sua tentativa de construção de um Estado Nacional, valorizando aspectos que fortaleciam a nação ao mesmo tempo em que simplificava ou omitia as contradições raciais que mantinham os negros em situação de exclusão⁹⁹. Com um olhar de valorização para as práticas de manifestações das camadas populares, de forma negociada e numa tentativa de cooptação da população negra no país, as práticas culturais dos negros foram apropriadas pelo poder público e transformados em elementos constituintes dessa identidade. Nesse contexto que o samba, gênero musical afro-brasileiro, foi elevado a categoria de gênero musical brasileiro e símbolo nacional¹⁰⁰.

Nobre¹⁰¹ destaca que esse período que os grandes clubes não desfilarão todos os anos no carnaval soteropolitano ficou marcado pela presença dos corsos – desfiles em automóveis –, das pranchas – bases ornamentadas sobre os trilhos de bonde onde as elites podiam se exibir e assim utilizarem a festa como palco de acirramento de suas rivalidades – e abriu espaço para a importação de outra festa europeia no período da quaresma, a *mi-carême*¹⁰². Realizada pela primeira vez na capital baiana em 1914 a partir de uma aliança entre os grandes clubes da cidade – Fantoches da Euterpe, Cruz Vermelha e Inocentes em Progresso –

⁹⁸ HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

⁹⁹ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁰⁰ VIANNA, Hermano, Op. Cit.

¹⁰¹ NOBRE, op. cit.

¹⁰² Festa francesa realizada desde o medievo que ocorria no período da quaresma como forma de suavizar o rigor do período.

com comerciantes locais, essa festa surgiu como uma alternativa a perda de importância e redução de visibilidade do carnaval em Salvador e tinha como proposta ser um segundo carnaval durante o ano¹⁰³. Essa aliança tinha como propósito realizar uma “promoção comercial para salvar do fracasso total o carnaval, que vinha perdendo terreno na aceitação popular”¹⁰⁴, bem como recuperar os lucros financeiros que o comércio carnavalesco proporcionava.

Possivelmente a *mi-carême* já era realizada em outras cidades da Bahia antes de 1914¹⁰⁵. Mas apenas a partir de sua primeira realização em Salvador ela ficou marcada por ser um segundo carnaval durante o ano. Se na Europa esse festejo ocorria no meio da quaresma, em Salvador ela era realizada no sábado de Aleluia e no domingo de Páscoa, com sua data de realização estabelecida, assim como o carnaval, pela tradição católica.

Em seus primeiros anos a *mi-carême* logrou êxito, atingindo o objetivo comercial de impulsionar a venda de produtos carnavalescos e levando uma quantidade significativa de pessoas as principais ruas centrais da cidade. Mesmo com a constante perseguição das autoridades católicas que achavam inadmissível a realização de uma festa em um de seus dias santos, a *mi-carême* teve seus anos áureos na capital baiana até 1930, quando houve a transferência da data de realização dessa festa para o domingo de Pascoela¹⁰⁶ devido ao mau tempo. Nesse dia haveria a procissão de São Benedito, que não pode ser realizada por causa do festejo da *mi-carême*¹⁰⁷. Isso fez com que se intensificassem os ataques da Igreja, que achava inadmissível a realização de uma festa em um de seus dias santos. Essa situação causou o enfraquecimento dessa festa perante o público, e a *mi-carême* “perdeu o sabor, ameaçando morrer”¹⁰⁸.

Não apenas a mudança de data e os ataques da Igreja – que já existiam – fizeram com que essa festa perdesse força. O desinteresse e falta de incentivo do poder público para a realização dessa festa, bem como a revalorização dos desfiles dos grandes clubes no carnaval em Salvador a partir dos anos 1930 contribuíram significativamente para a derrocada dessa

¹⁰³ DUARTE, José Carlos Silveira. **De mídia e festa, a micareta**. 2005. 171 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

¹⁰⁴ VIANNA, Hildegardes. Micareta, carnaval temporão. **Aratu**, Salvador, v. 3, n. 32, p. 24, abr. 1970.

¹⁰⁵ A memorialista Dorothy Lemos afirma que na cidade de Jacobina-BA essa festa era realizada desde 1912. Cf. LEMOS, Dorothy Araújo. **Jacobina**. Sua história e sua gente. Jacobina-BA, 1995.

¹⁰⁶ Forma como os católicos chamam a semana posterior à semana de Páscoa.

¹⁰⁷ DUARTE, op. cit.

¹⁰⁸ VIANNA, Hildegardes. Micareta, carnaval temporão. **Aratu**, Salvador, v. 3, n. 32, p. 24, abr. 1970.

festa na capital baiana. Alencar destaca que esse processo de revalorização do carnaval soteropolitano foi beneficiado pela criação da rodovia Salvador-Feira de Santana, que facilitou a presença de foliões de outras cidades¹⁰⁹.

A mudança de data fez com que essa festa não tivesse nenhuma associação com a quaresma, e a queda da influência cultural francesa na sociedade contribuíram para que a imprensa soteropolitana, numa tentativa de reabilitar a *mi-carême*, realizasse um plebiscito em 1935 para definir um novo nome para essa festa. Competindo com termos como “Refolia” e “Bicarnaval” saiu-se vencedor o termo “Micareta”. Vianna¹¹⁰ destaca que esse termo é uma provável junção de *mi-carême* com “careta”, mascarados que saíam as ruas soteropolitanas durante o carnaval e gozavam de significativa popularidade. A tentativa de atrelar essa festa a uma das manifestações carnavalescas mais populares não surtiu o efeito esperado e a micareta em Salvador angariou cada vez menos adeptos, tendo ocorrido pela última vez na capital baiana em 1942¹¹¹. Contribuiu para a extinção dessa festa em Salvador a proliferação dela em cidades do interior do Estado, muitas delas que já realizavam a *mi-carême*¹¹².

Com a saída de cena da micareta, que tinha se tornado um segundo polo de folia carnavalesca na cidade, o carnaval, no qual o desfile dos grandes clubes estava em franco processo de revalorização, voltou a ser o centro das atenções do comércio carnavalesco e das pessoas que participavam do carnaval na cidade. Havia duas formas de participação no carnaval da cidade durante esse período. Participação ativa, no qual os indivíduos participavam efetivamente da festa, seja se fantasiando, desfilando, se exibindo (mesmo atrás de máscaras), tocando instrumentos, e uma forma de participação passiva, na qual as pessoas participavam ajudando na organização da festa, mas não iam as ruas, ou assistindo os desfiles, nas sacadas ou em cadeiras colocadas ao longo das ruas onde os cortejos passavam¹¹³.

¹⁰⁹ ALENCAR: Hélder. **31 anos de micareta**. Feira de Santana: EDUEFS, 1965.

¹¹⁰ VIANNA, Hildegardes. Micareta, carnaval temporão. **Aratu**, Salvador, v. 3, n. 32, p. 24, abr. 1970.

¹¹¹ Entre o fim da década de 1990 e início dos anos 2000 houve a tentativa de realização de um segundo carnaval durante o ano em Salvador, o “Farolfolia”, festa que ocorria em um dia no trajeto Barra–Ondina que surgiu como contraponto a proibição da presença de trios elétricos na Lavagem do Bonfim e que acabou não prosperando.

¹¹² Ao longo da segunda metade do século XX foram incorporados à micareta elementos característicos do carnaval soteropolitano, como o trio elétrico, os blocos de trio e o estilo musical *axé music*. Essa incorporação fez com que a micareta viesse a se tornar numa espécie de cópia da festa soteropolitana, um carnaval de Salvador fora de Salvador. Em 1989 foi realizada a primeira micareta fora da Bahia, a “Micarande”, em Campina Grande-PB. Na década de 1990 proliferaram micaretas pelo país, reforçando a importância do carnaval soteropolitano para a identidade festiva nacional.

¹¹³ Essa prática foi bastante comum no carnaval em Salvador, sendo que até a segunda metade da década de 1970 ainda se encontravam cadeiras colocadas nas portas das casas para assistirem os desfiles durante o carnaval.

A partir do final dos anos 1940 instala-se no carnaval em Salvador um contexto de disputa por participação nesse espaço com a criação de diversas manifestações culturais nas quais diferentes grupos sociais citadinos buscaram a sua inserção nessa festa. Excluídos do carnaval dos grandes clubes carnavalescos da cidade, compostos pelas elites locais, grupos entre os populares criaram seus ajuntamentos para poderem participar dessa festa.

Em 1949, ano de muitas festas em comemoração ao quarto centenário da cidade, os estivadores do porto de Salvador se reuniram e criaram o afoxé Filhos de Gandhi, um dos símbolos do carnaval da cidade na atualidade, para se inserirem no espaço carnavalesco da cidade. Longe de ter como proposta a afirmação de sua identidade étnica e/ou demonstrar apoio à luta dos indianos contra os ingleses, eles “[...] queriam simplesmente brincar o carnaval... e encontraram relação com a figura de Gandhi e na identificação com o candomblé a estratégia de brincar esse carnaval”¹¹⁴.

A escolha do pacifista Mahatma Gandhi como referência para o afoxé é, segundo Moura¹¹⁵, uma tentativa de precaução dos fundadores do bloco contra os possíveis problemas políticos que a militância de esquerda exercida por eles poderia provocar. Morales destaca que o desfile dos Filhos de Gandhi “[...] era um eficaz apelo de trégua à repressão promovida pelas classes dominantes contra as manifestações populares negras¹¹⁶”. Os Filhos de Gandhi não são o único exemplo de associação carnavalesca criada por grupos no período de disputa por participação no carnaval soteropolitano:

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 Bagdá¹¹⁷.

Burke alerta que não devemos analisar as culturas e as manifestações culturais dos populares como homogêneas para que não cometamos o equívoco de supor uma suposta homogeneidade entre esses populares¹¹⁸. Tendo em vista que entre os populares coexistem diferentes grupos, com diferentes concepções, manifestações e práticas culturais, e, assim

¹¹⁴ MOURA, Milton Araújo. **Carnaval e baianidade**: arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. 2001. 364 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. p. 193.

¹¹⁵ Ibid., p. 193.

¹¹⁶ MORALES, Anamaria. O afoxé Filhos de Gandhi pede paz. In: REIS, J. J. (org). **Escravidão e Invenção da Liberdade**: Estudos sobre o Negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 270.

¹¹⁷ MOURA, op. cit., p. 195.

¹¹⁸ BURKE, Peter. **O que é História cultural?** Tradução Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

como no começo do século XX, quando os clubes carnavalescos de negros eram tolerados por serem compostos por uma elite de cor, entendemos que a inserção, permissão e aceitação das associações carnavalescas desses blocos surgidos na metade do século XX no carnaval soteropolitano ocorreram devido às mesmas terem sido criadas por grupos que possuíam importância social na cidade, que criaram essas associações para se inserirem no carnaval e para se distinguirem dos demais participantes dessa festa.

O trio elétrico também se insere nesse contexto de disputa por participação no espaço carnavalesco, mas diferente das associações criadas por grupos, foi criado por uma dupla, o eletrotécnico Adolfo Nascimento (Dodô) e o mecânico Osmar Macedo, que também buscavam a sua inserção e a do grupo social em que estavam inseridos no carnaval soteropolitano.

2.3 DODÔ E OSMAR

O trio elétrico foi uma expressão carnavalesca que fez com que os seus inventores obtivessem o respeito e a admiração da sociedade soteropolitana e nacional, ocupando um lugar de destaque social. A história do trio elétrico é profundamente influenciada pela narrativa memorialística de Osmar Macedo, que, diferente de Dodô, não se furtava a responder as perguntas sobre seu maior invento e concedeu entrevista a diversos pesquisadores¹¹⁹ que ao publicarem essas narrativas acabaram consolidando-as e transformando Osmar Macedo em principal referência da história do trio elétrico e uma das mais importantes referências sobre o carnaval em Salvador.

Dodô e Osmar Macedo tinham personalidades distintas. Em obra autobiográfica sobre a sua participação no carnaval soteropolitano, o cantor e compositor Moraes Moreira¹²⁰ destaca o estreito laço de amizade entre eles e a diferença de personalidades, salientando que Osmar Macedo interagiu socialmente com maior facilidade, sendo mais brincalhão, enquanto Dodô era mais retraído, mais introspectivo. Moreira chama atenção para o fato de que “Dodô não era muito chegado a entrevistas e, toda vez que apareciam jornalistas, ele os enviava para a casa de Osmar. Quando não tinha jeito, sem nenhum constrangimento, ele endossava as

¹¹⁹ Dentre esses pesquisadores destacamos: GÓES, Fred de. **O país do carnaval elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982. Coleção Baianada 4.; LACERDA, Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de. **O cacique do Candéal**: estudo da trajetória artística de Calinhos Brown e de suas relações com o mercado da música. 2010. 368 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo; e DUARTE, op. cit.

¹²⁰ MOREIRA, Moraes. **Sonhos Elétricos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

palavras do seu companheiro¹²¹”, o que fez com que Osmar fosse mais requisitado e tivesse mais visibilidade que Dodô acerca da narrativa sobre o trio elétrico.

A capacidade inventiva de Dodô e Osmar Macedo não ficou restrita apenas aos campos culturais e festivos da cidade. Com a consolidação do trio elétrico no carnaval soteropolitano e a visibilidade que a dupla passou a ter por causa desse invento, eles passaram a serem solicitados para realização de diversas obras. Góes destaca que:

Reunindo a mecânica (Osmar) à eletrônica (Dodô), desenvolveram vários projetos de grande porte no campo da construção civil, como, por exemplo, o projeto de infra-estrutura da Ponte do Funil que liga [a ilha de] Itaparica ao continente, com a preparação das máquinas e equipamentos para a obra, sem falar na realização dos mecanismos que movimentam cenários e cortinas do Teatro Castro Alves. [...] A travessia Ribeira-Plataforma por barcos motorizados também foi iniciativa da dupla, como são de sua autoria as armaduras de ferro para a construção dos tubulões do emissário submarino e os equipamentos que permitiram a construção de lajes pré-moldadas do Centro Administrativo da Bahia, entre muitas outras realizações¹²².

Moradores da Cidade Baixa, Dodô e Osmar já se conheciam muito antes de criarem o trio elétrico. Segundo Fred Góes¹²³ Dodô era um dos integrantes do conjunto “Três e meio”, com Alberto Costa, Zezinho Rodrigues e Dorival Caymmi. Com a ida de Caymmi para o Rio de Janeiro em 1938, houve uma reformulação no grupo. Sobre essa reformulação, Góes afirma que:

Do antigo grupo só permaneceu Dodô, que teve a iniciativa de convidar para o conjunto Durvaltério Carvalho, Milton Lima, Rupiara Ferreira Santos, Reginaldo Silva, Luizinho da Flauta e aquele que seria com ele o criador do trio elétrico, Osmar Macedo¹²⁴.

Mesmo com um número de integrantes que não mais condizia com o nome do grupo, o nome original foi mantido. Durante o seu período de participação Osmar fez as suas primeiras composições, sendo muitas delas aproveitadas posteriormente no repertório do trio elétrico.

O trio elétrico se desenvolveu de forma tão singular em virtude dos instrumentos criados por Dodô e Osmar, os “paus elétricos”, que em seu início podem ser caracterizados como violões amplificados, são os precursores da famosa guitarra baiana. Acerca da motivação para a criação desses instrumentos, Osmar Macedo, em entrevista concedida a Góes, afirmou que:

¹²¹ MOREIRA, op. cit., p. 65.

¹²² GÓES, op. cit., p. 32.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid., p. 26.

... Nosso primeiro contato com instrumentos elétricos foi quando em 1941 um violonista clássico, do Rio de Janeiro, Benedito Chaves, veio fazer um concerto na Bahia. A propaganda do concerto de Benedito dava ênfase ao fato de ser a primeira vez que se teria oportunidade de ver e ouvir um violão elétrico, coisas que nunca se tinha falado antes em Salvador¹²⁵.

Essa apresentação de Benedito Chaves, na qual este mostraria seu invento tecnológico, foi aguardada por Dodô e Osmar Macedo, que a assistiram, como afirmado por Osmar Macedo a Lacerda:

Ele ia trazer pra Bahia o famoso violão elétrico que ninguém conhecia – eu mesmo pensava que tocasse sozinho, por ser elétrico. Aí anunciaram um show dele no Teatro Guarani, onde hoje é o Glauber Rocha, e nós fomos. O Benedito Chaves então trouxe o violão elétrico e nós fomos todos assistir o show dele no Teatro Guarani, foi uma apoteose, foi uma beleza! Mas dava aquele fenômeno de microfonia, apitava (pii, piii...). Incomodava. Ele parava, mudava a posição do amplificador, diminuía o volume pra corrigir esse defeito. Quando acabou a apresentação, nós fomos no camarim, eu e Dodô. Dodô era técnico em som, técnico em eletrônica, na época. Consertava rádio, amplificadores. Então, o Benedito Chaves andou dando a ele as explicações, como era o negócio, e quando chegou em casa Dodô, aí, fez um outro aparelho e conseguiu obter o mesmo resultado com o violão. Só que com o mesmo problema da microfonia¹²⁶.

Com as explicações de Benedito Chaves, Dodô e Osmar recriaram seu invento, mas com o mesmo problema da microfonia. Ainda em entrevista a Lacerda ele explica como descobriram o que causava esse problema:

Eu abraçava assim o instrumento, parava a microfonia. Eu deixava o instrumento à vontade, aí dava a microfonia. Aí nós vimos que era a caixa acústica do instrumento que provocava a microfonia. Daí veio a ideia de usarmos o pau, um pedaço de pau maciço, como está aqui, e botar as cordas em cima do... estendidas, como fica no instrumento, porém sem caixa acústica. Aí não dava som nenhum, o som era muito baixo, mas quando ligava no amplificador, dava um som estridente, na altura total. Abria o amplificador todo, e não dava microfonia. Estava descoberto o problema¹²⁷.

Com o problema que causava a microfonia descoberto, Dodô e Osmar Macedo buscaram solucioná-lo. Como solução para o problema, eles criaram o instrumento musical que foi a base para a criação do trio elétrico.

Dodô, como era muito metucioso e insistente, não suportava a microfonia. Estava a toda hora tentando superar o problema em infinitas pesquisas. Até que um dia resolveu esticar uma corda de violão sobre sua bancada de trabalho, prendendo-a nas extremidades por dois parafusos e colocando sob a corda um microfone preso à bancada, para testar o efeito. Quando ele ligou o microfone, você não pode imaginar rapaz!... Parecia um sino, um som limpo, perfeito. Estava descoberto o princípio. Naquele mesmo dia nossos instrumentos foram postos de lado e, já no dia seguinte, fomos a uma loja de instrumentos que existe até hoje na Praça da Sé, A PRIMAVERA. Às oito horas da manhã estávamos nós plantados na porta da loja,

¹²⁵ Osmar Macedo, 1979 *apud* GÓES, op. cit., p. 27-28.

¹²⁶ Osmar Macedo, 1995 *apud* LACERDA, op. cit., 49.

¹²⁷ Osmar Macedo, 1995 *apud* LACERDA, op. cit., p. 49.

esperando abrir para comprarmos um cavaquinho e um violão de segunda categoria dos quais só aproveitaríamos os braços. Lá mesmo na loja quebramos os instrumentos que havíamos comprado, deixando o balconista, um espanhol recém-chegado, completamente atônito, perplexo. Esses braços de violão e cavaquinho foram então acoplados a pedaços maciços de jacarandá, nascendo assim os dois “paus elétricos” com os quais tocamos durante muito tempo, e que viriam a ser o ponto básico de criação do trio elétrico¹²⁸.

Góes¹²⁹ apresenta uma breve discussão em torno de Dodô e Osmar enquanto criadores da guitarra elétrica. Enquanto ainda na primeira metade da década de 1940 Dodô e Osmar criaram os seus paus elétricos, a criação da guitarra elétrica em uma estrutura maciça de madeira ocorreu apenas em 1947, fruto do trabalho de Paul Bigsby e Merle Travis na Califórnia. Góes conclui que muito provavelmente os estudos de Dodô e Osmar ocorreram em paralelo com os de Bigsby e Travis, sem nenhuma influência entre eles, tendo ambos chegados ao mesmo resultado.

Dodô e Osmar Macedo saíram do grupo Três e meio e passaram a se apresentar na capital baiana sob o nome de dupla elétrica tocando os instrumentos por eles inventados, os paus elétricos, nome que apareceu escrito na lateral da Fobica, um Ford 1929 de propriedade de Osmar Macedo que foi o primeiro trio elétrico a desfilar no carnaval em Salvador e que fez com que eles conquistassem, ao longo da segunda metade do século XX, grande visibilidade no espaço carnavalesco da cidade.

¹²⁸ Osmar Macedo, 1979, *apud* GÓES, op. cit., p. 27-28.

¹²⁹ GÓES, op. cit.

3 TRIO ELÉTRICO: SURGIMENTO E EXPANSÃO

Podemos estabelecer, na trajetória do trio elétrico, duas balizas de demarcação de sua estreia no carnaval soteropolitano. Em seus relatos memorialísticos Osmar Macedo discorreu sobre os processos de criação, as influências e motivações para a invenção do trio elétrico, sendo esse relato utilizado para ambas as demarcações: 1950, data criada e divulgada por Osmar Macedo que foi institucionalizada e vem sendo defendida vigorosamente por seus seguidores, e 1951, oriunda do cruzamento de elementos presentes nos relatos de Osmar com registros nos jornais da época. A narrativa memorialística de Osmar é uma das principais referências para história do carnaval em Salvador a partir da década de 1950 e a principal referência para a reconstituição histórica da gênese do trio elétrico.

A principal motivação de acordo com Osmar para a criação do trio elétrico foi o desfile do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas de Recife-PE, que teria se apresentado nas ruas soteropolitanas na quarta-feira anterior ao carnaval de 1950. Acerca desse desfile, Osmar Macedo afirmou que:

Passou aqui num navio, numa quarta-feira, no navio Pedro II, um navio do Loyd Brasileiro. Então, o navio parou aqui, ia sair de noite, mas o governador Otávio Mangabeira fez um pedido para retardar o navio, para o Vassourinhas fazer uma exibição pública na Av. Sete. E isso foi feito, anunciado. A Bahia quase inteira foi pra Av. Sete ver o desfile dos Vassourinhas. Eu estava lá com Dodô. Cento e cinquenta metais, trombones, saxofones, tudo instrumento de sopro. Com a corda, cordão de isolamento. E eles começaram lá pelo Campo Grande e vieram em direção à Praça da Sé, à Praça Castro Alves. [...] E lá vinham eles, iam pela Av. Sete, e eu também no meio da folia, pulando atrás, do lado. Foi uma loucura tão grande, o povo pulando... Nunca se tinha visto frevo aqui na Bahia. [...] Foi aí que eu dei a ideia pra Dodô: Dodô vamos sair tocando essa música. Que eu já sabia algumas das músicas. Música de Nelson Ferreira, de Capiba... Fervo [*sic*] rasgado, aquele frevo. O principal era o que se toca até hoje, você sabe qual é. (CANTA) Aí nós preparamos a Fobica – a Fobica é um Ford 29¹³⁰.

O apoio do governador Otávio Mangabeira ao desfile do Vassourinhas não passou despercebido a Osmar. Governador no período 1947-1951, Mangabeira encarnava o espírito de reconstrução do Estado, de superação do enigma baiano¹³¹ e tinha como proposta recolocar a Bahia em destaque no cenário nacional, apostando em um projeto de reconstrução

¹³⁰ MACEDO, Osmar, 1995 *apud* LACERDA, op. cit., p. 56.

¹³¹ Forma pela qual políticos, economistas e intelectuais baianos se referiam ao fato da Bahia, outrora uma das províncias mais importante do país, mesmo em condições de competir com os grandes centros econômicos do centro-sul do país – principalmente Rio de Janeiro e São Paulo – em desenvolvimento ter se desenvolvido de forma mais lenta que os mesmos.

econômica e democrática que contou com o apoio da maior parte das forças políticas baianas¹³².

Durante o governo de Mangabeira podemos observar elementos que parecem iniciar um processo de redefinição de uma identidade política e cultural baiana e de início da mudança da relação entre passado e moderno na Bahia. Se no período da República Velha a relação entre passado e moderno na Bahia ocorria de forma conflituosa, com o passado servindo de empecilho para a implantação do moderno, e o moderno só sendo possível se substituísse o passado, essa relação vai ocorrer, ao longo dos anos 1950 e em parte dos anos 1960, segundo Borges¹³³, de forma negociada e norteará as ações políticas e culturais na Bahia nesse período.

Essa mudança refletiu na forma como eram vistas as práticas culturais dos populares, não mais percebidas como símbolos do atraso ou como obstáculos ao moderno, mas como elementos que poderiam ser apropriados na construção de uma nova noção de Bahia, no qual o passado e o moderno, o popular e o erudito coexistam pacificamente. Mesmo ainda não sendo percebido e explorado o potencial das expressões culturais carnavalescas para a construção dessa nova noção de Bahia no governo de Mangabeira, é em seu governo que ocorrem as primeiras iniciativas do poder público estadual para o carnaval que não se restringiam apenas a organização da cidade, promoção da festa e incentivo e ajuda financeira aos grandes clubes.

Se em todos os anos de seu mandato Mangabeira colaborou financeiramente com os desfiles dos grandes clubes da cidade, principalmente em 1949 no bojo das comemorações dos quatrocentos anos da cidade, a simpatia com que eram encaradas as expressões carnavalescas dos populares em seu governo contribuiu para que surgissem diversas dessas expressões – como o afoxé Filhos de Gandhi e o trio elétrico –, e o seu apoio ao desfile do Vassourinhas inaugurou, de certa forma, um período de criação de políticas públicas

¹³² GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **A formação e a crise da hegemonia burguesa na Bahia (1930-1964)**. 1982. 151 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

¹³³ BORGES, Eduardo. **Renascença baiana: o cinema entre o discurso e a prática modernizadora na Bahia**. Salvador: EDUNEB, 2012.

culturais¹³⁴ voltados para a festa e de um maior interesse e participação do poder público na realização da mesma.

Osmar destacou que esse desfile do Vassourinhas foi tão contagiante e atraiu uma quantidade tão grande de espectadores que provocou uma confusão que não permitiu o seu andamento,

[...] Era povo por todos os lados da fanfarra. Lá pela altura da Ladeira de São Bento a confusão era de tal ordem que um dos músicos acidentou-se, em virtude de um encontrão com um entusiasmado seguidor. A boquilha do instrumento entrou na boca do músico, quebrando-lhe os dentes. Diante do ocorrido, a orquestra parou de tocar e quem estava na rua Chile, aguardando o desfile, perdeu a oportunidade única de ver e ouvir o Vassourinhas. Os músicos foram acolhidos no Palácio do Governo, o da Aclamação, e a massa dispersada por motivo de segurança...¹³⁵

Os relatos não são a reconstituição fiel do passado, mas uma narrativa sobre esse passado. Como afirma Rousso a memória é “[...] uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional”¹³⁶. É a seleção nem sempre consciente de acontecimentos do passado que produzem narrativas sobre o passado no presente, sendo elaborada e reelaborada constantemente no presente. A memória individual não é independente da memória coletiva, não existindo apartada do grupo social que o indivíduo que lembra faz parte, mas precisando trazer elementos comuns e estar em concordância com a memória do grupo para ser validada por ela¹³⁷.

No debate temático “Trio elétrico e guitarra baiana em foco”, que contou com a presença dos cantores e compositores Moraes Moreira e Luiz Caldas, do professor da Universidade Federal da Bahia Paulo Costa Lima¹³⁸, do filho de Osmar e músico André Macedo e de Orlando Campos, criador do trio elétrico Tapajós, durante o seminário “Chame Gente: discutindo o carnaval”, realizado pelo grupo **A Tarde** em 2010 em meio as comemorações dos 60 anos do trio elétrico, transmitido também pela internet, um internauta, em pergunta endereçada ao professor Paulo Costa Lima, questionou esse impasse entre duas

¹³⁴ Entendidas como “o conjunto de ações de determinado Estado ou agente político direcionadas à cultura”. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia, In: _____ (org.). **Culturas Políticas na História**: Novos Estudos. Belo Horizonte: Argumentvm, 2009. p. 25.

¹³⁵ MACEDO, Osmar, 1979 *apud* GÓES, op. cit., p. 17-18.

¹³⁶ ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). **Usos & abusos da História Oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 94.

¹³⁷ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

¹³⁸ Professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e membro da Academia de Letras da Bahia, Paulo Costa Lima deu, dias depois, sua contribuição para a solução desse impasse, publicando um artigo no jornal **A Tarde** colocando 1951 como o ano da primeira exibição do trio elétrico. Cf. LIMA, Paulo Costa. Ensaio sobre o trio elétrico. **A Tarde**, Salvador, 13 fev. 2010, p. 2.

datas. Se antecipando ao perguntado, Moraes Moreira respondeu a pergunta da seguinte forma:

Negócio é o seguinte: tem uns pesquisadores que eles acham que são gênios, sabe... então eles descobriram... que... que... levantaram essa história de 51. Eu vou explicar isso, que eu estou explicando isso no meu livro. Isso é uma conversa que nós estamos tendo né André, direto. Eu, André, Armando. Chegamos a conclusão que realmente o Vassourinhas passou aqui em 51. Eu peguei essa informação lá em Pernambuco. Mas preste atenção. Qual é a história que não tem erro? Qual a história que não está aí pra ser retificada? Entendeu? O negócio é o seguinte: O Osmar era um mestre do marketing. Antes de ter marketing, de usar essa palavra marketing, Osmar já sabia disso. O quê que o Osmar fez? Osmar Falou assim: – “o trio nasceu em 1950 porque eu quero comemorar os 50 anos do trio no ano 2000”. E daí, quem vai dizer que não? Entendeu? Agora em 49, 48, Osmar já tocava frevo pernambucano na Ribeira... na calçada. Osmar é filho de pernambucano. O quê que aconteceu? Ele já sabia que a música primordial do trio... a música mais animada era o frevo. Ele já vinha tocando isso. Quando o Vassourinhas passou, seja em 50... foi em janeiro de 1951, por causa de um mês nêgo tá brigando, sabe como é? Entendeu? Foi em janeiro de 51, eu sei disso, eu fui pegar na fonte. Eu estou botando isso no meu livro. Entendeu? Nós conversamos isso, nós vamos fazer essa retificação. Entendeu? Agora esses pesquisadores são muito idiotas porque... pô foi um mês de diferença. O Vassourinhas já tinha passado por dentro do coração de Osmar há muito tempo. Antes de 1950. Já tinha... o frevo pernambucano já estava lá. Quando o Vassourinhas passou aqui, o quê que eles falaram: – “Tá vendo Dodô? Nós estamos certos, essa é a música... esse é o caminho”. E aí, depois que o Vassourinhas passou, eles realmente botaram o frevo... tocam Duda, tocam Nelson Ferreira, entendeu? O repertório do trio todo foi baseado no frevo pernambucano. Agora essa história de querer denegrir a imagem de uma história maravilhosa dessa por causa de um mês, vamos parar com isso. Agora nós estamos humildemente, nós, eu digo nós porque eu me considero da escola, refazendo... eu estou no meu livro recontando isso, contado por Vassourinhas, pelo pessoal de Vassourinhas-Pernambuco. Realmente foi em 51. E nós vamos dizer que foi em 51.¹³⁹

Ao fazer essa pergunta o internauta se coloca como representante de todos que se incomodam com esse impasse entre essas duas datas, incluindo os pesquisadores criticados por Moraes Moreira. Respondendo essa pergunta endereçada a outro, Moraes Moreira toma pra si o direito de resposta, se colocando como representante dos seguidores de Osmar e defensor de sua memória. No campo de disputas simbólicas pelo poder dos discursos, os indivíduos não possuem a mesma autoridade ou reconhecimento. Foucault¹⁴⁰ destaca que o discurso é o que buscamos constantemente, entrando em disputas que expressam relações de força que faz com que os vencedores saíam com seu poder de fala ampliado e possam assim impor aos demais a sua verdade.

¹³⁹ Entrevista de Moraes Moreira. Disponível em: <<http://pt.guitarra-baiana.com/documentos/2010-01-28-moraes-moreira.html>>. Acesso em: 15 ago 2014.

¹⁴⁰ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura F. Sampaio. 15. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Bourdieu¹⁴¹ alerta que o poder da palavra pertence principalmente ao sujeito a quem foi confiado esse poder, e este possui o capital simbólico¹⁴² necessário para certificar sua autoridade. São critérios relevantes para assegurar o poder de fala o capital simbólico acumulado pelo sujeito – quem fala? Com que competência? –, a autoridade e legitimidade de seu lugar de fala – de onde fala? – e o domínio de estratégias enunciativas reconhecidas, as quais são concedidas um importante valor social e eficácia simbólica – como se fala? –. Moraes Moreira compôs diversas músicas para serem executadas por trios elétricos e foi, durante muito tempo, o vocalista do trio elétrico: Armandinho, Dodô e Osmar. Por ter tido uma atuação destacada no carnaval soteropolitano e uma convivência próxima com Osmar, ele se coloca como membro da escola e um dos responsáveis pela retificação da memória de Osmar Macedo, retificação essa que cabe só – e apenas – aos seguidores de Osmar e integrantes dessa escola fazerem.

A crítica de Moraes Moreira aos pesquisadores, de certa forma menosprezando e desqualificando o trabalho deles, representa uma crítica ao discurso intelectual e científico, cuja narrativa cria lugares de fala dotados de autoridade que lhe dão uma posição privilegiada nas relações de comunicação, que, como salientado por Bourdieu¹⁴³, são relações de poder. Como bem destacado por Sirinelli, os intelectuais são, por ofício, “[...] os detentores do sentido das palavras: eles as forjam e as transmitem, e por isso mesmo se encontram nos dois lugares-chave da expressão cultural: a formulação e a transmissão”¹⁴⁴, com seu discurso tendo grande aceitação na sociedade.

O cientista, a partir da ideologia positivista que norteia a concepção de ciência moderna, passou a ter um discurso de destaque na sociedade, discurso esse que se apoiava numa, suposta, neutralidade científica que podia ser encarado como verdade. Como destacado por Certeau¹⁴⁵, ao articular os procedimentos de um saber específico, a ciência construiu um lugar particular, possuidor de autoridade e poder para discorrer sobre a realidade social que se

¹⁴¹ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. Tradução Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

¹⁴² Bourdieu define o capital simbólico como um crédito, “o poder atribuído àqueles que obtiveram reconhecimento suficiente para ter condição de impor o reconhecimento”. BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 166.

¹⁴³ BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. Tradução Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

¹⁴⁴ SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas. Tradução de Luiz Alberto Monjardim. In: AZEVEDO, Cecília et. al. (Orgs.). **Cultura Política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: FGV, 2009. p. 47.

¹⁴⁵ CERTEAU, Michel de. Op. Cit.

coloca hierarquicamente acima do discurso comum, muitas vezes deslegitimando o conhecimento e a competência de outros saberes e de outras formas de conhecimento.

Por se constituir como uma verdade que pode vir a desqualificar a verdade discursiva de Osmar, o discurso intelectual e científico é combatido de forma veemente por Moraes Moreira. Foucault¹⁴⁶ alerta que todo saber garante o exercício de um poder e, nesse caso, a aceitação tácita do discurso de Osmar ocorreu por ele possuir saberes que lhe davam poderes sobre a narração da história do trio elétrico, bem como do lugar social ocupado por ele no momento.

O célebre historiador francês Marc Bloch¹⁴⁷ destaca que o historiador não é juiz do passado, devendo tentar compreender as ações humanas e não julgá-las. O objeto trio elétrico fez de Osmar uma pessoa querida e admirada pela sociedade baiana e brasileira, o que transformou a sua memória em parte importante da memória do carnaval soteropolitano. Pollak destaca que a memória tem como elementos constitutivos os acontecimentos, as pessoas e os lugares¹⁴⁸, e a memória do carnaval soteropolitano tem como um de seus alicerces a narrativa memorialística de Osmar, e a diferença de um ano – ou um mês para Moraes Moreira – não farão com que arrefeçam o prestígio adquirido por Dodô e Osmar ou a importância deles e dos seus inventos para o carnaval.

Se as experiências profissional e musical de Dodô possibilitaram a idealização e construção do trio elétrico, a visibilidade social que eles ganharam a partir da criação dele muito provavelmente auxiliou a alavancar a atuação profissional deles. A memória e a história constroem lugares sociais que coletivizam e agrupam as lembranças, tornando os interlocutores possíveis em cada momento e estrutura social em definidores do que é escrito e também do que pode/deve ser lembrado. Devido ao destaque dado por Osmar ao desfile do Vassourinhas, e a sua importância para a invenção do trio elétrico, esse desfile se tornou um acontecimento “vivido por tabela” pelos seus seguidores. Os acontecimentos “vividos por tabela” são, de acordo com Pollak, os

[...] acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível

¹⁴⁶ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura F. Sampaio. 15. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

¹⁴⁷ BLOCH, op. cit.

¹⁴⁸ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.

que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo¹⁴⁹.

Desse modo, pessoas como Moraes Moreira que não assistiram a esse desfile falam sobre ele com riqueza de detalhes como se o tivessem presenciado, reproduzindo e consolidando assim uma narrativa criada sobre ele, nesse caso a narrativa produzida por Osmar.

Agora quem é que vai dizer que Osmar não tem direito de na hora dizer que: – “Resolvi que foi 50 porque eu comemorar nos anos 2000 os 50 anos do trio”? Infelizmente ele morreu antes e não deu pra fazer isso. Mas o Vassourinhas foi fundamental sim para a confirmação de que aquela era a música. Foi a hora que incendiou, foi quando o Vassourinhas passou aqui. Então foi um mês depois do ano de 1950. Nós vamos retificar isso aí, entendeu? Com a maior humildade e sabendo que Dodô e Osmar não cometeram nada, eles são donos da história, entendeu? Então o Vassourinhas ter passado aqui em 51 foi a hora que incendiou mesmo o coração deles. Então é isso aí¹⁵⁰.

Ao considerar Dodô e Osmar como donos da história do trio elétrico, Moraes Moreira reafirma o lugar social de destaque que eles ocupam, e a importância do discurso de Osmar para a história do trio elétrico e do carnaval soteropolitano. Para os seguidores de Osmar cabe só e apenas a eles fazerem a retificação da memória construída por Osmar para a estreia do trio elétrico. O processo de consolidação dessa memória ocorreu ao longo do processo de consolidação e transformação do trio elétrico em símbolo do carnaval soteropolitano. A (re)criação, aceitação e oficialização do ano de 1950 como o ano da primeira exibição do trio elétrico ocorreu na década de 1970 em meio as preparações das comemorações do jubileu de prata¹⁵¹ desse primeiro desfile.

Osmar Macedo recriou a data de nascimento de seu invento por motivos que não nos parecem claros. Essa recriação pode ter se dado pelo fato de 1950 ser uma data redonda, o que facilitaria a demarcação dessa data símbolo, uma estratégia para angariar financiamento público, tendo em vista que 1975 foi o último ano que Antônio Carlos Magalhães esteve a frente do governo do Estado da Bahia em seu primeiro mandato, uma escolha proposital com alguma intencionalidade desconhecida, ou apenas um lapso de memória, que usou como referencial para a primeira exibição do trio elétrico o desfile do Vassourinhas, a propaganda dos jornais e o apoio governamental a esse desfile e não o ano preciso em que ele ocorreu.

¹⁴⁹ POLLAK, Michael. Op. Cit., p. 202 (Grifos do autor).

¹⁵⁰ Entrevista de Moraes Moreira. Disponível em: <<http://pt.guitarra-baiana.com/documentos/2010-01-28-moraes-moreira.html>>. Acesso em: 15 ago 2014.

¹⁵¹ Comemoração de 25 anos.

3.1 O DESFILE DO VASSOURINHAS

Longe de ter ocorrido de forma ocasional, o desfile do Vassourinhas em Salvador foi fruto de uma articulação que contou com a atuação da Rádio Sociedade da Bahia, integrante do maior grupo de comunicação do país no período, o Diários e Emissoras Associados, de propriedade do empresário paraibano Assis Chateaubriand (1892-1968) e com a participação do governador Otávio Mangabeira.

O clube carnavalesco pernambucano iria se apresentar na cidade do Rio de Janeiro, e essa viagem a então capital do país surgiu como uma grande oportunidade para que eles se exibissem não apenas naquela cidade, mas também em Salvador:

Quando recentemente estive no Recife o jornalista Odorico Tavares, diretor do “Associados”, foi o mesmo procurado pela direção do “Vassourinhas” para tratar de uma exibição do famoso bloco na Bahia, quando da sua passagem ao Rio. Traçados os planos, o referido jornalista se comunicou com o governador Mangabeira e este se prontificou a colaborar com os frevistas recifenses. Assim, ficou certa a visita. Os trezentos figurantes do “Vassourinhas”, envergando as suas ricas fantasias, com todo o instrumental, flamulas e estandartes, desfilarão às 20 horas de quinta –feira próxima, da Praça da Sé ao Campo Grande, desfile esse que se transformará num grito de carnaval sem precedentes na Bahia, pois os cordões carnavalescos e batucadas desta capital, também comparecerão¹⁵².

Esse desfile estava previsto para ocorrer inicialmente no dia 25 de janeiro de 1951, sendo amplamente divulgado na imprensa e aguardado com grande expectativa pelo círculo carnavalesco da cidade. Problemas nas acomodações do navio que trariam os seus integrantes a Salvador fizeram com que a chegada do clube carnavalesco pernambucano a capital baiana fosse adiada, cancelando a sua apresentação nas ruas da cidade e a festa de recepção que o clube Cruz Vermelha tinha organizado para o dia 24 de janeiro de 1951, dia da chegada do Vassourinhas em terras soteropolitanas¹⁵³.

Mesmo com esse atraso não arrefeceu o interesse da imprensa baiana pela exibição do Vassourinhas, continuando a sua divulgação, criando grandes expectativas acerca desse desfile e convidando a população baiana a participar do mesmo. O **Jornal de Notícias** destacava que essa apresentação era vista como “[...] fadada ao maior sucesso, pois sabemos que todos os foliões estão vivamente interessados no fato, pois, pela primeira vez, nos anais carnavalescos um clube comparece completo, para se exhibir em outro estado”¹⁵⁴, não apenas

¹⁵² QUINTA-FEIRA, o desfile do “Vassourinhas”. **A Tarde**, Salvador, 23 jan. 1951. Caderno Carnaval, p. 8.

¹⁵³ TRANSFERIDA a chegada do “Vassourinhas”. **A Tarde**, Salvador, 24 jan. 1951. Caderno Carnaval, p. 9.

¹⁵⁴ FINALMENTE, hoje, a exibição do clube Vassourinhas. **Jornal de notícias**. Salvador, 29 jan. 1951. Caderno O carnaval vem aí, p. 3.

incentivando a participação nesse desfile, mas também mostrando a importância, o ineditismo e a expectativa gerada sobre esse desfile.

O interesse nesse desfile não se restringia apenas a imprensa soteropolitana. O Rádio Clube Diário da Noite e o Jornal do Comércio de Recife, ambos veículos de comunicação pernambucanos, enviaram, respectivamente, os cronistas Júlio Amaral e José Edson para fazerem a cobertura jornalística do desfile, mostrando que havia também uma expectativa sobre ele em território pernambucano¹⁵⁵. Não apenas esses veículos de comunicação e os jornais soteropolitanos estavam se organizando para cobrirem esse desfile. A grande promotora do desfile, a Rádio Sociedade da Bahia também se preparou para fazer a cobertura do evento:

Durante a permanência do “Vassourinhas”, as suas atividades serão irradiadas pela Radio Sociedade da Bahia, numa ampla reportagem que tem a colaboração da firma pernambucana Sociedade Importadora Manoel Pedro da Cunha e da Sociedade Baiana de Importação Limitada¹⁵⁶.

O apoio das duas sociedades exportadoras ao desfile mostra que houve uma exploração comercial desse desfile. Os integrantes do Vassourinhas chegaram em Salvador no dia de sua apresentação na cidade, 29 de janeiro de 1951, as 14 horas, sendo recepcionados por delegações de clubes carnavalescos soteropolitanos e autoridades no porto de Salvador¹⁵⁷. Seguindo o itinerário pré-estabelecido para seu desfile, o Vassourinhas se apresentou na sede do clube Cruz Vermelha¹⁵⁸, no Campo Grande, indo depois para o Palácio da Aclamação, antiga residência oficial do chefe do executivo estadual, onde se apresentaram para o governador e para a primeira-dama do Estado, seguindo depois para o desfile nas ruas.

Por ter sido realizado antes do carnaval, monopolizado as atenções do círculo carnavalesco da cidade e ter tido amplo espaço na imprensa, esse desfile era esperado como um momento único das preparações do carnaval em Salvador, e sua apresentação do clube pernambucano dentro da residência oficial do governo do Estado mostra a importância desse evento. Na imprensa soteropolitana a propaganda incentivadora desse desfile é vista como surtindo o efeito desejado, com a atração de uma grande quantidade de pessoas que se dirigiram para as ruas do Centro da cidade para o assistirem:

¹⁵⁵ O VASSOURINHAS na Bahia. **A Tarde**, Salvador, 29 jan. 1951. Caderno Carnaval, p. 13.

¹⁵⁶ IRRADIAÇÃO pela A-4. **Diário de notícias**, Salvador, 29 jan. 1951. Caderno Carnaval vem aí, p. 3.

¹⁵⁷ A MAIOR massa humana jamais vista na Bahia. **Diário de Notícias**, Salvador, 30 jan. 1951, p. 1.

¹⁵⁸ Atualmente Fundação João Fernandes da Cunha.

Já às 19 horas, em toda extensão do Campo Grande à Praça da Sé, verdadeiras multidões compactas se aglomeravam, aguardando a passagem do préstito. Às 20 horas, era inteiramente impossível transitar ao longo do trajeto, pois todos os cordões de isolamento foram arrebatados pela multidão entusiasta, ansiosa de conhecer e participar da grande festa carnavalesca. Dificultou-se assim tremendamente a movimentação livre do cortejo que, somente às 21 horas, com grandes dificuldades, pôde sair do Campo Grande. Basta dizer que desta praça ao Palácio da Aclamação, o Vassourinhas passou mais de uma hora nesse trajeto. Os carros trazendo os estandartes dos clubes carnavalescos praticamente eram empurrados pela multidão, pois era impossível trânsito regular¹⁵⁹.

Esse grande público não se fez presente apenas no começo do desfile. A multidão tomou conta das ruas centrais da cidade onde o Vassourinhas ia passar. O público presente a esse desfile foi estimado em oitenta mil pessoas pelo **A Tarde**¹⁶⁰ e em mais de cem mil pessoas pelo **Diário de Notícias**¹⁶¹. Segundo censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) Salvador contava em 1950 com 417.235 habitantes¹⁶², o que daria, respectivamente, aproximadamente 19,1% e 23,9%, ou seja, aproximadamente um quinto da população soteropolitana estando presente ao desfile do Vassourinhas. Mesmo não sendo possível encarar as estimativas desses jornais como precisas, haja vista que eles não especificam os critérios utilizados para chegarem a esses valores, são estimativas que demonstram que os jornais queriam mostrar que esse desfile foi um sucesso e contou com grande público, o que provavelmente contribuiu para que esse desfile não ocorresse de forma tranquila:

Ao reiniciar o seu desfile triunfal o Vassourinhas começou a se diluir no meio da massa humana. Daí em diante quasi [*sic*] nada se pode [*sic*] fazer. Várias vezes tentaram os dirigentes da festa reajustar as linhas paralizando o cortejo. Mas qual nada! Não havia força humana nem cordão de isolamento que pudesse isolar os embaixadores do frevo do público que enchia as ruas. Tal o aperto, tal a confusão que vários instrumentos de orquestra se danificaram e músicos se feriram. Em vista disso e sendo impossível outra solução, ao chegar ao largo do Teatro, a direção do Vassourinhas decidiu encerrar a passeata descendo a Ladeira da Montanha, rumo ao cais do Porto¹⁶³.

A ausência de cordões de isolamento, quebrados pelo público, provavelmente fez com que o clube não conseguisse permanecer unido, com os músicos e os assistentes se dispersando ao longo da Avenida Sete de Setembro. Essa dispersão, aliada a ferimentos sofridos pelos músicos fez com que o bloco não conseguisse concluir o trajeto do desfile. O tenente Cícero, diretor da orquestra do Vassourinhas, falou sobre os problemas enfrentados durante o desfile:

¹⁵⁹ IMENSA multidão ocorreu às ruas. **A Tarde**. Salvador, 30 jan. 1951, p. 3.

¹⁶⁰ IMENSA multidão ocorreu às ruas. **A Tarde**. Salvador, 30 jan. 1951, p. 3.

¹⁶¹ A MAIOR massa humana jamais vista na Bahia. **Diário de Notícias**, Salvador, 30 jan. 1951, p. 1.

¹⁶² INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Demográfico**. Serviço nacional de recenseamento. Série nacional. Volume I. Rio de Janeiro. 1956.

¹⁶³ O POVO envolveu o “Vassourinhas” numa carinhosa recepção. **Jornal de notícias**, Salvador, 30 jan. 1951, p. 10.

Logo nos primeiros metros naquele apinhado de gente começaram a ocorrer acidentes. Vários músicos, apertados por todos os lados, levaram quedas e o instrumental foi sofrendo vários danos. Por outro lado ainda em consequência do crescido número de pessoas, havia encontrões e estando os músicos usando o instrumental vários se feriram na boca, havendo, inclusive dentes quebrados e lábios partidos. Em vista disso bem como a dispersão do bloco no meio do povo acabamos por verificar ser impossível completar o desfile¹⁶⁴.

O pesquisador da cultura pernambucana Leonardo Dantas¹⁶⁵ afirma que esse desfile do Vassourinhas teria ocorrido em um caminhão, advindo daí a inspiração de Dodô e Osmar de criarem o trio elétrico e não desfilarem a pé pelas ruas de Salvador. Porém o depoimento do tenente Cícero sobre os problemas que ocorreram durante o desfile do Vassourinhas, similar aos descritos por Osmar em entrevistas, permitem afirmar que esse desfile não ocorreu em um caminhão, tendo em vista que a dispersão dos músicos e passistas e os choques entre o público e a orquestra que ocorreram no desfile não aconteceriam se os músicos ou os passistas estivessem em um caminhão a salvo da multidão.

O carnaval de rua em Salvador na virada dos anos 1940-1950 ainda era marcado por uma forte divisão sociorracial – algo que perdura na atualidade –, sendo o Centro da cidade o espaço no qual as camadas mais abastadas da sociedade soteropolitana se exibiam, um território de destaque e segregação, principalmente com os desfiles de seus clubes carnavalescos e dos corsos, e a grande e maior parte da população apenas assistia os desfiles numa forma de participação passiva, sendo comum a colocação de cadeiras ao longo das ruas onde o corso e os desfiles dos grandes clubes passavam, prática bastante corriqueira no Centro da cidade durante o carnaval até a década de 1970.

Esse modelo de festa carnavalesca já consolidado no carnaval realizado no Centro de Salvador, o carnaval espetáculo¹⁶⁶, do qual o desfile dos grandes clubes é o grande e maior exemplo, passou a sofrer, a partir dos anos 1950, de forma mais incisiva a concorrência do carnaval participação. O carnaval espetáculo é um modelo de festa feito para ser visto, na qual os foliões são apenas espectadores, onde o visual das apresentações assume centralidade e os horários e os itinerários e a duração dos desfiles são rigidamente controlados. Já o carnaval participação provoca uma maior integração entre os sujeitos presentes na festa carnavalesca, sem separação entre folião e espectador, possibilitando a participação ativa de todos. O desfile

¹⁶⁴ O POVO envolveu o “Vassourinhas” numa carinhosa recepção. **Jornal de notícias**, Salvador, 30 jan. 1951, p. 10.

¹⁶⁵ DANTAS *apud* FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

¹⁶⁶ Como destaca o sociólogo francês Guy Debord o espetáculo é constituído por uma relação social entre pessoas, um processo que se constrói mediado por imagens. Cf. DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

do Vassourinhas pode ser considerado como uma experiência que visibilizou o carnaval-participação no espaço que pode ser considerado como um “circuito oficial” do carnaval na cidade, modelo de festa que caracteriza o carnaval em Salvador na atualidade, o que destaca a significativa contribuição desse acontecimento para que essa festa possua as dimensões atuais.

A história enquanto ciência é marcada por constantes rupturas e permanências, e o acontecimento é intimamente ligado à ideia de mudança, sendo o momento em que se desencadeiam as transformações nas sociedades. O historiador espanhol Julio Aróstegui alerta que:

Acontecimento, podemos acrescentar, significa a expressão tangível e, ao mesmo tempo, em certo sentido, a *unidade mínima identificável* de movimento. O tipo de movimento que chamamos processo é igualmente uma sequência de acontecimentos que, falando rigorosamente, estão sujeitos a uma lei de comportamento. A existência do acontecimento e, como consequência, do movimento, é, sem dúvida, a condição necessária e suficiente da mudança, ainda que o acontecimento *não seja* a própria mudança¹⁶⁷.

Se no carnaval em Salvador pode ser analisado a partir de duas claras demarcações, uma anterior e outra posterior ao ingresso do trio elétrico nessa festa, o desfile do Vassourinhas, por ter sido o grande motivador para a criação do trio elétrico, contribuiu significativamente para que o carnaval participação se transformasse em modelo de festa predominante nas ruas centrais da cidade.

3.2 O TRIO ELÉTRICO SE APRESENTA PARA A BAHIA

Impactados pelo desfile do Vassourinhas, Dodô e Osmar decidiram que a “dupla elétrica” iria se apresentar no carnaval soteropolitano. O termo “trio elétrico” é posterior ao surgimento do fenômeno e só foi gerado a partir do ingresso do amigo da dupla - Temístocles Aragão - no conjunto musical. Para a primeira exibição, Dodô e Osmar enfeitaram a fobica, construíram uma fonte de alimentação para que pudessem tocar os seus “paus elétricos”, armaram os alto-falantes que iriam amplificar o som da dupla e ensaiaram frevos para serem executados durante a apresentação. Após todo esse trabalho, finalmente a “dupla elétrica” – nome que apareceu escrito nas laterais da fobica – pode realizar o seu intento de desfilar no carnaval soteropolitano, sendo acompanhados por percussionistas liderados pelo sogro de

¹⁶⁷ ARÓSTEGUI, Julio. **A pesquisa história: teoria e método**. Tradução Andréa Dore. Bauru-SP: EDUSC, 2006. p. 333 [Grifos do autor].

Osmar, Armando Costa, que ia fantasiado de havaiana¹⁶⁸. Sobre esse desfile, Osmar afirmou que:

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

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 esbravejamos, então Olegário respondeu que já havia tempo a fobica estava 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 fazer¹⁶⁹.

Ao seguirem no corso, atrapalhando a programação oficial, Dodô e Osmar buscavam a sua inserção e a de seu grupo no espaço do carnaval soteropolitano onde predominavam os desfiles das elites, a festa realizada no Centro da cidade, na qual eles, assim como a maior parte da população soteropolitana, não participavam de forma ativa. Ao criarem o trio elétrico eles estavam – obviamente sem ter ideia disso – inventando um artefato tecnológico de difusão, propagação e amplificação de som em movimento que se transformou em um dos ícones não apenas do carnaval em Salvador, mas da própria cidade. Aquilo que Osmar chama de “dado pitoresco” encaramos como uma forma de valorização de seu invento – haja vista que os discursos são imbuídos de intencionalidades, não sendo, portanto, isentos – que busca apontar o aspecto participativo e espontâneo atribuído posteriormente ao ingresso do trio elétrico no carnaval soteropolitano.

Em 1952, no ano seguinte a sua primeira apresentação, a dupla elétrica prometia surpresas na sua apresentação no carnaval soteropolitano¹⁷⁰. Dentre essas surpresas estiveram a substituição da Fobica por uma picape Fargo, da montadora francesa Chrysler, maior iluminação no veículo, aumento da potência do som e a constituição do trio elétrico, com a formação Dodô, Osmar e Temístocles Aragão¹⁷¹. No ano seguinte o terceiro instrumento foi revezado entre Temístocles Aragão e Reginaldo Silva, outro amigo da dupla. Ainda nos primeiros anos do trio elétrico houve a supressão do terceiro instrumento, mas o termo trio elétrico permaneceu, passando a designar não apenas um conjunto musical específico, mas,

¹⁶⁸ GÓES, Fred de. Op. cit.

¹⁶⁹ MACEDO, Osmar, 1979 *apud* GÓES, Fred de. Op. cit., p. 19.

¹⁷⁰ A DUPLA elétrica no cortejo carnavalesco. **A Tarde**, Salvador, 22 fev. 1952, p. 9.

¹⁷¹ GÓES, op. cit.

por causa do surgimento de outros conjuntos musicais elétricos, sendo a forma encontrada para chamar todo conjunto musical que tocava instrumentos elétricos em um veículo, assim como o próprio veículo¹⁷². Convém ressaltar que mesmo sendo conhecido pelos seus instrumentos eletrificados, o trio elétrico sempre contou com um grupo de percussionistas, que vinham inicialmente a pé ao lado dos veículos e, posteriormente, com a utilização de caminhões, passaram a tocar seus instrumentos no piso de baixo desses veículos.

Ainda em 1972 o trio elétrico participou da micareta de Feira de Santana, rompendo as fronteiras de Salvador e iniciando a sua participação nessa festa. Acerca dessa edição da micareta, Alencar destacou que: “Cordões, batucadas e também trios elétricos trouxeram animação magnífica às ruas da cidade, especialmente os trios elétricos, que hoje representam, sem sombra de dúvida, o sustentáculo das festas de rua¹⁷³”. Segundo Góes já a partir desse ano as micaretas tiveram os seus calendários modificados, tendo a sua realização atrelada a disponibilidade dos trios elétricos para participarem da festa¹⁷⁴, o que fez com que eles se tornassem em elementos imprescindíveis dessa festa.

Em seus primeiros anos o trio elétrico se inseria no curso realizado no Centro da cidade, não ocorrendo de forma conflituosa, mas negociada. A presença de carros no carnaval de rua em Salvador era algo comum, sendo utilizados pelos grandes clubes, que ornamentavam automóveis e caminhões para criarem os carros alegóricos utilizados em seus desfiles, e o próprio curso de automóveis, utilizado pelas elites para se exibirem no carnaval. O curso contava com itinerário pré-estabelecido pelo Serviço de Trânsito da Secretaria de Segurança, que especificava dias antes da festa esse itinerário¹⁷⁵. Os caminhões precisavam de licença especial do mesmo órgão para poderem fazer parte do curso, que devia seguir o seguinte trajeto: Avenida Sete de Setembro, Ladeira de São Bento, Barroquinha, Rua Dr. J. J. Seabra (Baixa dos Sapateiros), Ladeira da Praça, Rua da Ajuda, Praça Castro Alves, Rua Carlos Gomes, Rua Senador Costa Pinto e Avenida Sete de Setembro, em sentido único e pelo centro das vias¹⁷⁶.

Nessas ruas centrais da cidade se constituía aquilo que podemos chamar de “circuito oficial” do carnaval em Salvador na época – com exceção da Baixa dos Sapateiros –, onde

¹⁷² GÓES, op. cit.

¹⁷³ ALENCAR, op. cit., p. 35.

¹⁷⁴ GÓES, op. cit.

¹⁷⁵ O POLICIAMENTO no carnaval. **A Tarde**, Salvador, 18 fev. 1952, p. 2.

¹⁷⁶ O TRÂNSITO pelo carnaval. **A Tarde**, Salvador, 21 fev. 1952, p. 9.

ficavam sediadas as mais importantes casas comerciais da cidade e se situava a sede do poder político do Estado, era o espaço em que as elites se apresentavam e assistiam as apresentações tanto dos clubes que eram integrantes quanto dos clubes rivais durante o carnaval. O Estado exercia um grande controle sobre esse espaço, determinando o trajeto não apenas do curso, mas também dos desfiles dos grandes clubes, e a entrada do trio elétrico nesse espaço, mesmo que não fugindo a esse controle, veio interferir na dinâmica habitual da festa nesse espaço, marcado por modelo de carnaval espetáculo, onde a tônica era assistir os desfiles, começasse a se tornar em um espaço no qual a predominância de um modelo participativo começasse a se estabelecer.

Rapidamente o trio elétrico começou a se inserir no círculo carnavalesco da cidade. A prefeitura instalava alto-falantes nas ruas centrais da cidade onde ocorreriam os desfiles para animarem os foliões no intervalo das apresentações. Essa instalação, porém, não ocorria de maneira uniforme, deixando diversos pontos nos quais o som dos alto-falantes não era percebido. Na tentativa de solucionar esse problema, em 1955 o então prefeito de Salvador Aristóteles Góes contratou um trio elétrico para se apresentar e assim suprir a carência dos alto-falantes:

Também outra idéia do prefeito que fará culminar os festejos dos três dias é a apresentação de um trio elétrico e músicas em vários pontos, sim, por que nada mais insuportável que os castigantes alto-falantes que se ouve berrando anuncios e mais anuncios e na sua maioria rouquinhos¹⁷⁷.

Elogiada por ser uma tentativa de solucionar o problema da falta de música no circuito oficial do carnaval em Salvador e por poupar os ouvidos dos foliões dos desagradáveis – para o articulista do jornal – anúncios comerciais, essa iniciativa de Aristóteles Góes inaugura a contratação de trios elétricos pela municipalidade para animar a festa carnavalesca de rua soteropolitana. Com a ineficácia dos alto-falantes e a falta de animação aos desfiles dos grandes clubes, como podemos ler no trecho a baixo, os trios elétricos começam a serem constantemente incentivados a participar do carnaval na cidade:

Houve uma certa dose de apatia por parte do público, justamente na Avenida. A verdade é que os alto-falantes não estavam muito bons e, por isso, o som não chegava a contagiar. Até mesmo à passagem dos préstitos, a alegria não atingia às raias do esperado.

Coube, entretanto, ao “Trio Elétrico”, a palma da vitória. Foram aqueles rapazes os responsáveis pela maior vibração nas ruas. Com sua música berrante e contagiante, eles conseguiram galvanizar a todos. Á sua passagem, então, o povo pulava e cantava, num vai-e-vem dos pecados. Também brilhou o “Conjunto Elétrico”, uma

¹⁷⁷ CARNAVAL. **A Tarde**, Salvador, 10 fev. 1955, p. 8.

semelhança do trio. Contasse o nosso carnaval com outros conjuntos parecidos e decerto que a folia seria ainda maior¹⁷⁸.

A passagem dos trios elétricos começou a se destacar no carnaval soteropolitano, graças a seu caráter aglutinador e pela intensidade com que era seguido pelas ruas da cidade: “Vibração, de verdade, só ocorre nos momentos em que o “Trio Elétrico” está por perto. Aí, sim, a boa e fluente música, muito bem executada, galvaniza a todos e o povo como se atingido por um acesso de loucura coletiva, samba e pula no meio da rua¹⁷⁹”. Graças a seu potencial animador, os trios elétricos passaram a participar de outros momentos do carnaval na cidade, sendo contratado pela prefeitura para participar da coroação da rainha do carnaval, de gritos de carnaval na cidade¹⁸⁰ e até mesmo antecedendo o desfile dos grandes clubes¹⁸¹.

Os concursos da rainha do carnaval da cidade contavam com apoio do comércio, que se envolviam diretamente nessa disputa e ofereciam brindes a vencedora e as princesas do carnaval, como a roupa que elas se apresentariam na cidade, e, assim como os concursos para rainhas das diferentes associações carnavalescas como blocos e clubes, eram aguardados com expectativa e registrados com destaque na cidade.

Os concursos de rainha do carnaval da cidade durante os anos 1950 passam a ter cada vez mais visibilidade no carnaval da cidade. Segundo Anísio Félix e Moacir Nery¹⁸², em obra com memórias do carnaval em Salvador, teve papel destacado nesse processo o jornalista Amado Coutinho, diretor e proprietário da revista “Única” e um dos criadores da Associação Bahiana de Cronistas Carnavalescos, que era composta por jornalistas ligados a cobertura do carnaval na cidade e que participavam da organização e compunham as diferentes comissões da festa na cidade.

3.3 OS TRIOS ELÉTRICOS E OUTRAS EXPRESSÕES CARNAVALESCAS

Os gritos de carnaval foram iniciativas do comércio realizadas desde os anos 1920 para aumentarem as vendas no período que antecedia a festa carnavalesca que rapidamente

¹⁷⁸ PRECISAMOS de mais trios. **A Tarde**, Salvador, 3 mar. 1954, p. 1.

¹⁷⁹ A FOLIA tomou conta da cidade. **A Tarde**, Salvador, 1 mar. 1954, p. 1.

¹⁸⁰ O primeiro trio elétrico a ter noticiada a sua participação em um grito de carnaval foi o conjunto elétrico de Quintas, que se exibiu no Grito do Genipapeiro em 1953. O CARNAVAL no Genipapeiro. **A Tarde**, Salvador, 12 fev. 1953, p. 1.

¹⁸¹ O DESFILE dos grandes e pequenos clubes. **A Tarde**, Salvador, 01 mar. 1954, p. 1.

¹⁸² Essa obra traz um panorama do carnaval em Salvador entre os anos 1940-1990. Feita sem rigor acadêmico, essa obra carece de um índice para facilitar a sua leitura, bem como de referências para as entrevistas realizadas. Apesar desses problemas, ela contém importantes informações sobre a festa carnavalesca na cidade. FÉLIX, Anísio; NERY, Moacir. **Bahia Carnaval**. s. n. t.

caiu no gosto da população que passou a realiza-los nos bairros da cidade. Se as festas dos santos católicos eram anunciadas pelos bandos anunciadores¹⁸³, o carnaval contava com os gritos, que eram uma espécie de prévia do carnaval, um momento carnavalizado antes da festa carnavalesca propriamente dita, como destacado por Antônio Vianna¹⁸⁴ em crônica publicada no **A Tarde**:

A Semana do Carnaval está virtualmente, depreciada na pandega comercializada, que atordôa a cidade de dezembro a madrugada de quarta-feira de cinza a que batizaram como “Grito de Carnaval” condizente com o alarma que estabelece nos animos pacatos a algazarra dos 3 dias de loucura e de prazer. Os 3 dias de loucura dilatavam-se São 3 meses, hoje, como ou sem máscaras e zabumbas itinerantes¹⁸⁵.

Rapidamente os gritos de carnaval caíram no gosto da população da cidade, que passou a realizá-las nos bairros da cidade. Diante do sucesso dessas prévias carnavalescas, emissoras de rádio da cidade começaram a transmitir essas apresentações, com destaque para a Rádio Sociedade da Bahia e para a Rádio Excelsior, que duelavam realizando gritos em bairros da cidade sob o título de Carnaval nos Bairros, divulgando essas prévias carnavalescas nas próprias emissoras e em jornais da cidade, contratando orquestras e shows de artistas baianos e de outros Estados para se apresentarem nesses gritos.

Assim, eram vividas verdadeiras noites de Carnaval, com a comunidade aplaudindo os seus artistas prediletos, daqui e do sul do país, sem gastar dinheiro. Só era preciso ter energia, para continuar pulando madrugada a dentro [*sic*], já que quando a orquestra se retirava, após mais de duas horas de folia, deixava o ambiente armado para a festança continuar, agora já com músicos de conjuntos populares contratados para segurar a animação até de manhã¹⁸⁶.

Com o sucesso do Carnaval nos Bairros, a Rádio Sociedade da Bahia, em seu duelo com a Rádio Excelsior, começou a realizar o Carnaval nas Praias, gritos de carnaval em praias da cidade, e o Carnaval nos Clubes, nos principais clubes sociais da cidade. Os clubes que dispunham de algum prestígio no círculo carnavalesco da cidade, mas que se localizavam em locais que não possuíam linhas telefônicas, necessárias para a transmissão das rádios, como os clubes São João e Corinthians, em Plataforma, e o Flamenguinho, em Periperi, ambos situados no subúrbio e afastados do perímetro central da cidade, ficavam de fora desse

¹⁸³ Grupo de pessoas que saíam as ruas das cidades para anunciar o início do período de festas em homenagem aos santos católicos, manifestação herdada dos portugueses e realizada no país desde o período colonial.

¹⁸⁴ Pai de Hildegardes Vianna, Antônio Vianna (1884-1954) foi um importante escritor, poeta e jornalista baiano, membro da Academia de Letras da Bahia e um dos principais pesquisadores da cultura baiana na primeira metade do século XX, tendo publicado diversos ensaios e artigos nos jornais soteropolitanos, além de obras sobre a cultura baiana e o cotidiano na Bahia.

¹⁸⁵ VIANNA, Antonio. A semana do carnaval. **A Tarde**, Salvador, 25 fev. 1954, p. 5.

¹⁸⁶ FÉLIX; NERY, op. cit., p. 67.

circuito. Além dos gritos organizados por populares e por emissoras de rádio, havia os gritos organizados por importantes lojas comerciais da cidade, destacando-se os gritos promovidos pelas lojas Duas Américas, na Rua Chile, pela loja Militão, na Ladeira de São Bento, e pela Casa Alberto, na Rua do Tesouro, que promoviam grandes festas¹⁸⁷.

O desfile dos grandes clubes – principal momento do carnaval de rua na cidade – que contava com substancial apoio financeiro do comércio, passou, a partir dos anos 1950, a não mais monopolizar esses recursos, bem como passaram a contar cada vez com menos dinheiro público investido em seus desfiles, o que fez com que eles não ocorressem em alguns anos, ou com a “grandiosidade” de outrora:

Por mais que se procure animar os festejos carnavalescos relativos ao chamado Carnaval de rua, hoje êle caiu muito, sendo a base da expectativa do povo a espera dos grandes préstitos, grande na forma de dizer, porque desde 1949 que esses préstitos passaram a ser menos de uma sombra do que foi: Essa geração de dez anos a esta parte, não teve a sorte de assistir um verdadeiro e grande desfile de arte e beleza. Mas de qualquer forma esses préstitos mirins e mal dirigidos ainda permitem o interesse da população, que enche as ruas enquanto os espera impacientemente, muitos voltando aos lares sem os aplaudir...

O carnaval de rua está sendo animado no momento em que passam os caminhões ou carros esparsos sapecando o freve [*sic*] que obriga a **gente pequena** a acompanhá-los naquele ritmo incrível que conhecemos. E não fôra esses trios elétricos, conjuntos musicais enfeitados nesses carros adeus carnaval de rua. O ponto alto passou a ser, muito alto mesmo as sédes sociais dos clubes, grandes e pequenos, que se enchem, principalmente de garotas, (e que garotas) que pulam e cantam fazendo seus cordões e fulminando com sua indiferença os marmanjos que ficam sobrando. É este o ponto alto do carnaval¹⁸⁸.

O saudosismo perpassava o discurso da imprensa ao se referir aos desfiles dos grandes clubes ao longo da década de 1950, que para eles não contavam com o luxo e o esplendor dos desfiles realizados na segunda metade da década anterior. Como bem destacado por Felipe Ferreira¹⁸⁹, durante o carnaval a distinção entre espaço público e espaço privado está associado à relação espaço/poder, e o espaço público é socialmente definido por meio de negociações que definem o seu uso, determinando os grupos sociais que poderão fazer uso desse espaço e os que serão excluídos dele.

Frente a dificuldade dos desfiles dos grandes, a cada vez menor entrada de recursos oriundos da doação do poder público e de patrocínio do comércio para esses desfiles, o clube carnavalesco Fantoches do Euterpe publicou, em 1955, uma nota nos jornais soteropolitanos

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ O PONTO alto do carnaval. **A Tarde**, Salvador, 1 mar. 1955. Caderno Carnaval, p. 7 [Grifos do autor].

¹⁸⁹ FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

onde, além de descrever o que seria visto no desfile do clube, destacava a dificuldade financeira para realização desse desfile, e sugeria a promoção turística do carnaval como forma de tornar a festa mais rentável:

Em verdade se diga, se houver por parte da Repartição de Turismo, da Prefeitura uma campanha na altura de atrair o turismo, nessa época, para apreciar o Carnaval em nosso Estado, pela maneira de luxo e distinção como é sempre feito, original em todo o País, a Prefeitura, Govêrno e comércio, tiram resultados grandemente satisfatórios para se responsabilisarem por um Carnaval grandioso e maravilhoso¹⁹⁰.

A promoção turística do carnaval era vista como uma iniciativa que traria lucros para os incentivadores da festa, e poderia revalorizar o desfile dos grandes clubes, cada vez mais com menos recursos para sua ocorrência. Se os desfiles dos grandes clubes não conseguiram mais reinar sozinhos no carnaval em Salvador, o carnaval de 1956 teve a realização do “Baile do Galo Vermelho”, que perdurou no imaginário como uma iniciativa que mostrou o grande potencial turístico dessa festa.

A realização desse baile foi uma iniciativa de promoção turística do carnaval soteropolitano promovido pela Rádio Cultura com apoio de empresas e da prefeitura, realizado pela primeira vez em 09 de janeiro de 1956 que contou com a participação de diversas personalidades do sudeste do país e de turistas que lotaram os hotéis da cidade¹⁹¹. Essa iniciativa não se resumia apenas a realização do baile, mas também de um desfile ocorrido no dia anterior ao baile no qual os turistas veriam as expressões carnavalescas da cidade, como blocos, cordões, batucadas, trios elétricos¹⁹². Tanto o desfile quanto o baile foram descritos como tendo sido um sucesso¹⁹³. Realizado nos anos seguintes, devido a falta de patrocínio, de apoio governamental e do reduzido número de vagas nos hotéis em Salvador, o “Baile do Galo Vermelho” não logrou tanto êxito, mas foi constantemente citado posteriormente como exemplo de uma iniciativa de exploração turística do carnaval soteropolitano.

Devido às transformações que vinham ocorrendo no carnaval de rua em Salvador, cada vez mais se transformando em uma festa que contava com a participação de indivíduos pertencentes a diferentes grupos sociais, aqueles que buscavam se distinguir dos demais nessa festa passaram cada vez mais a se recolher as sedes sociais de seus clubes para curtirem o

¹⁹⁰ NOTA oficial do “C. C. Fantoques da Euterpe” sobre o préstito. **A Tarde**, Salvador, 19 fev. 1955, p. 7.

¹⁹¹ COM o galo vermelho, subiu o termômetro da folia! **A Tarde**, Salvador, 10 fev. 1956, p. 1.

¹⁹² CARNAVAL. **A Tarde**, Salvador, 9 fev. 1956, p. 1.

¹⁹³ COM o galo vermelho, subiu o termômetro da folia! **A Tarde**, Salvador, 10 fev. 1956, p. 1.

carnaval, que buscava cada vez mais impedir o ingresso de pessoas que não fizessem parte de seus quadros de associados:

Depois, não é demais que se lembre que os clubes, do mais humilde ao mais fino, têm os seus corpos sociais que mantêm a vida da agremiação, pagando joias e mensalidades. Por isso é muito desagradável, para os sócios, verem no seu clube elementos estranhos a gozarem das mesmas regalias próprias aqueles que pagam de janeiro a janeiro.

O Bahiano, por exemplo, há anos que apertou os torniquetes os caronas sabem que o “macete” é duro e, por isso, já não forçam os portões do clube da Barra Avenida. Para este ano, outras agremiações estão seguindo o exemplo do alvi-negro. Iate e Associação, por exemplo, nem convites mandaram imprimir. E Vão reforçar a “guarda da porta”...¹⁹⁴.

Desde o período inicial de sua realização, em fins do século XIX, era vedada a participação nos bailes realizados nas sedes dos clubes a pessoas que não estivessem dentro do quadro de associados desses clubes, e esses bailes eram utilizados pelas elites para se distinguir dos demais participantes da festa carnavalesca. Com o aumento no número de pessoas que participavam do carnaval de rua no Centro da cidade ao longo dos anos 1950, a participação nesses bailes passou cada vez mais a ser uma forma de demonstrar *status*, o que fez com que aumentasse o controle sobre as pessoas que participavam dessas festas e, conseqüentemente, abrindo espaço no carnaval de rua para que o modelo participativo predominasse em Salvador.

A ênfase no trio elétrico como expressão carnavalesca de “gente pequena” deixa perceber o aspecto discriminatório e segregador presente na festa carnavalesca soteropolitana no período, onde se esperava que cada grupo social tivesse espaços específicos para sua participação no carnaval, e, conseqüentemente, as expressões carnavalescas típicas de cada um desses espaços se tornavam também caracterizadoras desses grupos. Por não ser uma expressão criada pelas/para as elites, permitir a participação de membros dos mais diferentes grupos sociais da cidade e por não provocar uma distinção nítida entre seus seguidores, o trio elétrico era visto como uma expressão do grupo social que predominava em suas apresentações.

Se os desfiles dos grandes clubes ainda era o momento mais esperado do carnaval de rua em Salvador no final dessa década, ele não mais reinava sozinho, dividindo as atenções com outras expressões carnavalescas:

¹⁹⁴ SOMENTE poucos sujeitos de prestígio nesta praça poderão entrar em todos os clubes durante os festejos de momo, porque a lei é seca. **A Tarde**, Salvador, 4 fev. 1956, p. 10.

Como das vezes anteriores, o carnaval, nas ruas, gritou principalmente em torno da apresentação dos chamados grandes clubes carnavalescos, cuja atração foi complementada desta feita pelos trios elétricos e pelo grande número de blocos e cordões, criados uns e aprimorados outros pelo estímulo do auxílio que lhes prestou a Prefeitura, que lhes oficializou a existência através de um concurso em boa hora estimado pela Associação Bahiana de Cronistas Carnavalescos¹⁹⁵.

Começam a ter projeção no carnaval de rua soteropolitano os desfiles dos pequenos blocos, batucadas, escolas de samba, cordões e os trios elétricos, que passaram cada vez mais a ocupar as lacunas dos desfiles dos grandes clubes e a se destacar nessa festa. A partir de 1957 os trios elétricos passaram a não mais se misturar ao curso – em adiantado processo de extinção no carnaval da cidade – e a contar, assim como os desfiles dos grandes clubes, com trajeto específico determinado pela Secretária de Viação e Obras Públicas da Prefeitura. Os trios elétricos deveriam seguir o seguinte itinerário: Avenida Sete, Praça Castro Alves, Rua Chile, Praça Tomé de Souza, Rua da Misericórdia, Praça da Sé, retornando pela Rua da Misericórdia, Praça Tomé de Souza, Rua Chile, Praça Castro Alves, Rua Carlos Gomes, Rua Pedro Jacome e Avenida Sete de Setembro¹⁹⁶.

Em 1958 o carnaval de rua soteropolitano passou ter mais apoio da prefeitura de Salvador, com aumento nos valores concedidos as expressões carnavalescas desse carnaval e um maior interesse na promoção turística dessa festa. Esse maior interesse na festa realizada na rua foi justificada pelo então prefeito Hélio Machado, que afirmou que:

“E o farei – explicou – por compreender que o carnaval é, sob certo aspecto, uma necessidade para o povo: espécie de compensação pelo labor cotidiano em circunstâncias quase nunca ideais. Compensação tanto mais eficaz quanto se sabe que na Bahia o carnaval não degenerou na licenciosidade que se lhe atribui em outros lugares. Na Bahia sabe-se realmente brincar dentro da moralidade e da ordem, externando apenas uma alegria que se afirma como característica de nossa alma popular”¹⁹⁷.

A festa é percebida pelo prefeito como uma recompensa social necessária aos cidadãos para um descanso do trabalho diário, uma quebra com o cotidiano e suas obrigações. A diferenciação dessa festa com a realizada em outros locais do país – Rio de Janeiro –, é uma valorização discursiva da festa soteropolitana que nos deixa perceber a apropriação e transformação dessa festa em componente de uma identidade baiana, entendendo que as

¹⁹⁵ O DESFILE categórico foi a vedete do Carnaval de rua. **Diário de Notícias**, Salvador, 20 fev. 1958, p. 12.

¹⁹⁶ CARNAVAL. **A Tarde**, Salvador, 27 fev. 1957, p. 11.

¹⁹⁷ HÉLIO Machado: o carnaval de 1958 vai marcar época. **Diário de Notícias**, 10 jan. 1958, p. 5.

identidades são múltiplas¹⁹⁸ e não são fixas e/ou pré-existentes, mas se constituem em uma criação discursiva realizada diariamente e transformada constantemente¹⁹⁹.

Se o desfile dos grandes clubes pode ser encarado como grande exemplo do carnaval espetáculo na cidade nesse período, a substituição desse modelo de festa pelo carnaval participação teve uma importante contribuição do trio elétrico. Como destaca Miguez “[...] com o trio elétrico a festa assume uma dimensão participativa, que vai transformar-se no traço distintivo por excelência do carnaval baiano”²⁰⁰. Mesmo não sendo o único responsável pela implantação dessa dimensão participativa da festa na cidade, o trio elétrico, devido a sua importância para essa implantação, tornou-se o ícone máximo desse modelo de festa. E meio a implementação dessa dimensão participativa no carnaval em Salvador, o trio elétrico passou, cada vez mais, a ocupar um lugar de destaque no carnaval de rua:

Incidentalmente, acentue-se que eles [os trios elétricos] salvaram o carnaval de rua, levando-lhe sua franca animação. Para eles devem se voltar os poderes públicos, assegurando-lhes condições de sobrevivência e desenvolvimento, porque eles constituem o reduto da festa no seu aspecto rigorosamente popular²⁰¹.

A visibilidade que o trio elétrico vinha alcançando no carnaval soteropolitano, a quem era pleiteado um maior interesse do poder público, se dá por causa do estabelecimento do modelo de carnaval participativo na cidade, e nesse o processo não apenas os trios elétricos, mais também os pequenos blocos, cordões e batucadas – expressões carnavalescas já presentes na cidade antes do trio elétrico –, tornaram-se alternativa a não realização dos desfiles dos grandes clubes. Porém essas expressões carnavalescas, assim como os grandes clubes, também necessitavam da ajuda financeira do poder público para saírem as ruas, enfrentando, por causa disso, o mesmo problema que os grandes clubes enfrentavam:

Os diversos blocos, cordões e batucadas, não só os pequenos como os chamados grandes, esperam ansiosamente o pagamento das verbas. Porém, o que é interessante, ninguém saberá quanto irá lhe caberá [*sic*], e, o que pior, quando vai sair.

Já era tempo de a Prefeitura providenciar o seu pagamento, pois préstito não se faz sem dinheiro. Além do mais, a verba foi prometida, e todos os clubes fizeram os seus orçamentos baseados nela. E promessa é para ser cumprida...²⁰²

¹⁹⁸ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

¹⁹⁹ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Bauru: Cortez, 2009.

²⁰⁰ MIGUEZ, Paulo. **Carnaval baiano: As tramas da alegria e a teia de negócios**. 1996. 265 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Núcleo de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador. p. 87.

²⁰¹ FALTOU ao carnaval de 1958 a vibração característica. **Diário de Notícias**, Salvador, 20 fev. 1958, p. 12.

²⁰² APELO ao prefeito. **Diário de Notícias**, Salvador, 11 fev. 1958, p. 8.

Os trios elétricos tinham outras formas de arrecadação que faziam com que eles não tivessem essa dependência do dinheiro público. Enquanto os blocos, cordões e batucadas eram convidados para participar dos gritos de carnaval e do carnaval em bairros da cidade, não recebendo nenhum auxílio financeiro, apenas troféus por suas apresentações, os trios elétricos eram contratados para participarem dessas festas. Além disso, devido ao seu grande potencial publicitário, desde os seus primeiros anos de exibição na cidade os trios elétricos contavam em sua maioria com apoio de empresas, que tanto detinham a propriedade de trios elétricos – como a empresa Crisanto Alban e Companhia, fabricante da famosa aguardente Jacaré e dona do trio elétrico que levava o mesmo nome da marca –, quanto os patrocinava, como a parceria do trio elétrico Dodô e Osmar com a marca de refrigerantes Fratelli Vita.

Essa relação, iniciada em 1952, se consolidou de tal forma que o trio elétrico de Dodô e Osmar era conhecido como trio elétrico Fratelli Vita. Tendo sido 1957 o último ano dessa parceria, o jornal **Diário de Notícias**, em extensa reportagem sobre o trio elétrico nas preparações para o carnaval do ano seguinte, destacou, em um dos seus trechos, que esse trio elétrico não era propriedade dessa empresa, tampouco seus músicos pertenciam ao quadro de empregados dela:

A despeito de muita gente conhecer o “Trio Elétrico” como “Trio Elétrico Fratelli Vita”, não significa seja o “trio” de propriedade dessa potência industrial ou que seus componentes sejam todos pertencentes a mesma grande firma. Não... é que sendo a indústria afeita às grandes publicidades vem contratando os serviços do mesmo desde a sua fundação para sua propaganda. E vale ainda um esclarecimento: o “Trio” é amadorista, extremamente amadorista, e se recebe algo pra fazer propaganda é pelo fato de fazer despesas grandiosas, nem só com instrumentação e outros gastos monetários. Assim faz questão de ser amador, até porque seus elementos são todos bem empregados e não precisam desse profissionalismo. Assim vejamos: Osmar, o dirigente e dono por assim dizer, é industrial de nomeada nesta capital; Dodô rádio-técnico e dono de oficina; Rupiara – bancário; Braga funcionário das docas; Pinguim funcionário público federal; Gigi, comerciário; Tito, comerciário; Baiense, comerciário; Jorge, coletor do Estado; Melo, comissário do Juizado de Menores e Bebeto, bancário. Dito isto, declarado está que o “Trio Elétrico”, o originador de sucessos de rua, não é nada do que se pensa quanto a propriedade daquela indústria. É, conseqüentemente, um conjunto amadorista que sobrevive à base de animação, e mesmo dentro do amadorismo, o que consegue em dinheiro, é puramente para as despesas do conjunto, muito embora com isto não esteja isolado dos grandes contratos todo ano com a firma industriária Fratelli Vita, o que até muito lhe vende²⁰³.

A estreita relação de associação entre os trios elétricos e os seus patrocinadores eram uma tônica no período e beneficiava tanto as empresas, que tinham suas marcas amplamente divulgadas em uma festa de amplo alcance social, quanto os trios elétricos, que devido a essa

²⁰³ “TRIO elétrico” – Vibração e tradição no carnaval baiano. **Diário de Notícias**, Salvador, 9 fev. 1958, p. 5.

divulgação tinham suas apresentações garantidas no carnaval da cidade. Um fator que deve ser levado em consideração é o grupo social a qual pertenciam os músicos do trio elétrico. Se eles não podiam ser considerados como membros das camadas mais abastadas da sociedade soteropolitana, tampouco se podia dizer que eram pertencentes às camadas mais baixas dessa sociedade, situando-se entre ambas, em uma emergente classe média que cada vez mais conquistava espaço na sociedade brasileira. Assim como aconteceu com outras expressões carnavalescas surgidas no período, a aceitação do trio elétrico como expressão carnavalesca se deu por ele ser uma expressão de um grupo social importante na cidade, que mesmo excluído dos grandes clubes conquistavam cada vez mais espaço na sociedade soteropolitana e buscavam a sua inserção no carnaval da cidade.

3.4 A EXPANSÃO DAS APRESENTAÇÕES DO TRIO ELÉTRICO

Com a popularidade e o destaque que os trios elétricos estavam alcançando no carnaval soteropolitano, passou a ser cogitada a participação do trio elétrico de Dodô e Osmar em carnavais de outros locais do país:

Este ano uma notícia surgiu que muito entristeceu ao povo baiano que gosta de se divertir. E versou, primeiramente, que o “Trio Elétrico” agora em 1958 ia fazer o carnaval em Pernambuco. Em 1959 iria para o Rio, e nesse mesmo ano, encerraria sua carreira.

Diante disto, não podia o repórter deixar de perguntar a Osmar, o simpático e animado dirigente do “Trio” sobre a veracidade da notícia, e é o próprio Osmar quem responde:

– “Com verdade quanto a isso tem qualquer coisa de certo, o que guardávamos, aliás, com muito sigilo, mas qualquer coisa de certo da seguinte maneira, temos uma vantajosa proposta para o carnaval pernambucano dêste ano e temos uma outra proposta também muito vantajosa para a propaganda de um certo candidato político, nesta Capital. Estamos estudando uma possibilidade qualquer, ou de permanecermos aqui mesmo ou de um passeiozinho lá pelo norte. É agradável o prosseguimento de nosso sucesso em nossa Bahia e é também agradável um carnaval distante. Assim, não podemos dizer de pronto, quanto a isto. Sôbre o final de nossa carreira lá pelo Rio ainda não chegou em nosso pensamento”²⁰⁴.

Nesse ano o trio elétrico de Dodô e Osmar não foi se apresentar no carnaval de Pernambuco, tendo permanecido em Salvador e recebendo substancial ajuda financeira da prefeitura. Graças a esses recursos eles criaram uma estrutura metálica específica para o trio elétrico. De acordo com Góes, “[...] esta estrutura, inteiramente construída em chapas de aço, é, numa comparação a grosso modo, como um trailer, acoplável à boleia do caminhão”²⁰⁵. Essa estrutura, que serviu de base para a construção de novos trios elétricos, fez com que não fosse mais necessário que os veículos utilizados para os trios elétricos tivessem essa única

²⁰⁴ “TRIO elétrico” – Vibração e tradição no carnaval baiano. **Diário de Notícias**, Salvador, 9 fev. 1958, p. 5-6.

²⁰⁵ GÓES, op. cit., p. 58.

finalidade, podendo ser usados em outras atividades e apenas no período das apresentações fossem adaptados e se transformassem em trios elétricos.

Patrocinados pela Coca-Cola, finalmente o trio elétrico de Dodô e Osmar, munido de todos os seus integrantes, foi se apresentar no carnaval pernambucano em 1959:

Contratado por uma companhia fabricante de refrigerantes, embarcou, esta manhã, com destino ao Recife, o famoso conjunto melódico “Trio Elétrico”, que, há anos, vem animando o carnaval nas ruas de Salvador.

Na “Veneza Brasileira”, mediante a importância de 600 mil cruzeiros livres de quaisquer despesas, além da hospedagem e passagens aéreas pagas pelo promotor de sua viagem. O “Trio Elétrico” deverá tocar durante o reinado de Momo, assegurando-se, desde já, o seu êxito naquela bela capital. O conjunto seguiu integrado de todos os seus titulares inclusive Armando Meireles, diretor social, Dodô, engenheiro eletrônico e o mago do violão; Osmar o astro do violino e seus acompanhantes Rupiara, Milton Barreto, Jorge, Bahiense e outros²⁰⁶.

Essa visita do trio elétrico de Dodô e Osmar a Pernambuco foi um grande investimento da empresa de refrigerantes estadunidense que fez um grande investimento com passagens, hospedagens e alimentação dos integrantes do grupo, além do valor entregue aos membros do conjunto para essa visita, mostrando o grande potencial propagandístico do trio elétrico. As apresentações do trio elétrico não se restringiram a Capital do Estado, mas também em cidades do Interior, como destacado por cabograma²⁰⁷ enviado pelos integrantes do trio elétrico a direção do jornal **A Tarde**:

Magnífica recepção vem de ser prestada a todos os componentes do Trio Elétrico Bahiano pelo governador Cid Sampaio. O povo associou-se as homenagens e a vibração nas ruas da “Veneza Brasileira” tem sido um dos acontecimentos inéditos para o Carnaval de Pernambuco. Trocamos o Samba pelo Frevo e já somos a principal atração da bela cidade que desconhecia um Trio Elétrico.

Estaremos amanhã no Interior, fazendo a primeira apresentação na cidade de Caruaru²⁰⁸.

Essa visita foi um evento de grande repercussão, assim como a visita do Vassourinhas a Salvador em 1951, desfrutando de grande importância a tal ponto dos integrantes do trio elétrico serem recepcionados pelo governador pernambucano, e tornou emblemática para a história do trio elétrico. Sobre essa visita, Góes destacou que:

Esta viagem a Pernambuco foi extremamente importante para a história do frevo. Era a primeira vez que o Recife via a música nascida em suas ruas sendo executada de forma completamente nova e diferente, se apresentando num caminhão e não mais em desfile com orquestra, com um som modificado pela ampliação,

²⁰⁶ O TRIO elétrico animará o carnaval de Pernambuco. **A Tarde**, Salvador, 2 fev. 1959, p. 2.

²⁰⁷ Telegrama transmitido por cabo submarino.

²⁰⁸ HOMENAGEADO o trio elétrico em Recife. **A Tarde**, Salvador, 5 fev. 1959, p. 12.

eletrificado e, curiosamente, com o mesmo peso dos metais de fanfarra, apesar de executada por um simples trio de cordas²⁰⁹.

Essa visita é emblemática por ter sido a primeira vez que os pernambucanos puderam perceber as modificações feitas por Dodô e Osmar no gênero musical característico do Estado e também por ter sido a primeira vez que um trio elétrico se exibiu fora das fronteiras da Bahia, fazendo com que ele passasse a ser conhecido fora do seu estado natal.

Mesmo tendo uma participação destacada nas micaretas realizadas no Interior da Bahia e exportada para fora do Estado como um dos elementos característicos do carnaval soteropolitano, o trio elétrico ainda não era encarado como uma expressão secundária dessa festa para a diretoria de turismo de Salvador, para quem “[...] as batucadas, os cordões e afochês [*sic*], representam em ritmo, coreografia e legitimidade para a Bahia, o que o ‘frevo’ é para Pernambuco e as ‘escolas de samba’ são para o Rio de Janeiro”²¹⁰, que contavam com o constante auxílio da prefeitura, que utilizava estratégias para incentivá-los a participar do carnaval.

Sentindo a necessidade da presença de maior número de cordões e batucadas, a Rua Chile e outras artérias mais centrais, o prefeito autorizou a Diretora de Turismo a pagar mais alguns prêmios extras, em dinheiro, para aqueles que comparecessem ontem. Esta resolução fez com que esses cordões e blocos viessem às ruas com mais constância, melhorando um pouco o Carnaval, que esteve fraco, principalmente na segunda-feira²¹¹.

Se para a prefeitura e sua diretoria de turismo o trio elétrico ainda não era encarado como símbolo do carnaval de rua soteropolitano, o destaque que eles vinham conquistando no carnaval soteropolitano, a exploração da sua potencialidade comercial e a sua participação em outros locais o estavam estabelecendo como tal. Se em 1958 já havia um burburinho sobre a aposentadoria do trio elétrico de Dodô e Osmar, ele continuou participando dos carnavais até 1960, quando, em luto pela morte do sogro de Osmar, Armando Costa, resolveram não mais se apresentar, retornando em 1963, na cidade de Mataripe, na Bahia, quando saíram pela primeira vez em cima de uma carreta, decorada como uma refinaria de petróleo, símbolo do município²¹². O retorno de Dodô e Osmar com trio elétrico próprio só veio acontecer na década seguinte, nas preparações ao jubileu de prata da primeira exibição do trio elétrico.

²⁰⁹ GÓES, op. cit., p. 59.

²¹⁰ CONCURSO de cordões, batucadas, afochês, grandes e pequenos clubes. **A Tarde**, Salvador, 6 fev. 1959. p. 12.

²¹¹ NOVOS auxílios para cordões e batucadas. **A Tarde**, Salvador, 11 fev. 1959, p. 3.

²¹² GÓES, op. cit.

Essa saída do trio elétrico de Dodô e Osmar do carnaval soteropolitano finaliza aquilo que Góes chamou de primeira fase do trio elétrico²¹³, período de surgimento e expansão do fenômeno trio elétrico. Se eles não se apresentaram com um trio elétrico específico no carnaval em Salvador ao longo da década de 1960, eles continuaram participando dessa festa como foliões e fazendo participações especiais em trios elétricos, e Dodô continuou construindo instrumentos e trios elétricos até 1978, ano de sua morte. A dupla voltou a se apresentar com trio elétrico próprio no carnaval soteropolitano nos anos 1970, em meio as preparações para as comemorações do jubileu de prata do trio elétrico.

Como não pretendiam mais se apresentar no carnaval, Dodô e Osmar venderam o trio elétrico que se apresentavam desde 1958 a Orlando Campos, dono do trio elétrico Tapajós, figura importante para a história do trio elétrico, o grande divulgador do trio elétrico e principal responsável pela sua transformação em símbolo do carnaval de rua soteropolitano. Sobre a importância de Orlando Campos para a história do trio elétrico, Góes destaca que:

Afirmo mesmo que se Orlando Campos, dono do Tapajós, não tivesse se mantido à frente do movimento de divulgação e fixação do fenômeno, transformando o trio elétrico no elemento caracterizador de carnaval de rua baiano, a manifestação não teria a significação e a importância enquanto expressão popular que tem hoje²¹⁴.

Se anteriormente já existiam iniciativas que usavam o trio elétrico para propaganda, com empresas tendo a propriedade ou patrocinando trios elétricos, deve-se a Orlando Campos a dimensão empresarial do trio elétrico e a sua expansão como veículo publicitário. Orlando Campos foi o primeiro a instalar microfones em um trio elétrico, com o intuito de facilitar a sua utilização tanto para propaganda de produtos quanto como meio de propaganda política, e fez com que o trio elétrico deixasse de ser apenas uma expressão carnavalesca, passando a ter o seu potencial de propaganda amplamente explorado²¹⁵.

A história do trio elétrico Tapajós é iniciada ainda nos anos 1950²¹⁶, quando Orlando Campos era presidente do Flamenguinho Esporte Clube de Periperi. A criação desse trio elétrico foi motivada pela não apresentação de um trio elétrico contratado por Orlando Campos na sede do clube, como afirmado pelo próprio Orlando Campos:

²¹³ Ibid.

²¹⁴ GÓES, op. cit., p. 60.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Curiosamente também para o trio elétrico Tapajós os dados de sua primeira apresentação são imprecisos, variando entre 1955 e 1958. A diretoria do Tapajós optou em comemorar os 50 anos da primeira apresentação em 2005.

Já lá no subúrbio existia um trio elétrico que se chamava Cinco Irmãos. Então tive a ideia de contratar esse trio para tocar no baile de carnaval do clube, revezando com a orquestra, o que seria uma novidade e animaria muito mais o baile. Mas, deixa estar que eu não estava sabendo que havia uma briga entre um dos diretores do clube e um membro do tal trio. Encurtando a conversa, o trio não apareceu para tocar no baile do Flamenguinho, causando uma enorme frustração a todos os associados e me deixando numa situação muito desagradável.

Essa história me marcou de tal maneira que quando foi no ano seguinte, 1958, por uma questão de honra, resolvi criar um trio elétrico. O Tapajós. Dessa forma garantia a animação do baile do Flamenguinho e podia também sair pelas ruas de Piripiri durante o dia; e foi o que aconteceu.

Nessa época, o trio nada mais era que um caminhão enfeitado, sem nenhuma sofisticação, que saiu só lá em Piripiri [*sic*] com a ajuda do vereador Armando Ulm. Com esse caminhão fizemos o carnaval de 58 e 59²¹⁷.

O trio elétrico Tapajós floresceu em um período no qual os trios elétricos tinham se consolidado como importante expressão do carnaval de rua soteropolitano. Para o carnaval de 1961 a prefeitura de Salvador pretendia cobrar uma taxa de trezentos cruzeiros por dia, iniciativa essa que foi duramente criticada pelo **A Tarde** que questionava essa cobrança a uma das expressões carnavalesca mais importante da cidade:

O Carnaval das ruas, não há dúvida, deve muito aos famosos trios elétricos. Êstes sim, trazem grande animação, num reboliço tremendo, arrastando as massas dos foliões, com o som dos frevos e dos triolins. Êste ano alguns desses trios estão ameaçados de não sair às ruas. Um dos motivos, segundo foi “A Tarde” informada é o absurdo da taxa cobrada pela Polícia e pela Prefeitura, por intermédio da sua Diretoria de Fiscalização. Ora, se os poderes públicos têm obrigação de estimular essas iniciativas, inclusive dando cotas anuais para os clubes, cordões e batucadas, porque essa cobrança de taxas, por cada dia que saia um trio elétrico, a razão do próprio carnaval. Talvez não seja do conhecimento do prefeito Heitor Dias, um dos incentivadores do Carnaval Bahiano, sempre com boa vontade para ajudar não só aos grandes como os pequenos clubes, cordões e batucadas. É o caso dos srs. Heitor Dias e Rafael Cinturá, prefeito e secretário da Segurança, respectivamente, facilitarem a saída dos trios elétricos, mandando suspender essa injustificada cobrança de taxas e outras exigências que se fazem para a saída de tais carros. Fazendo isto, já estão colaborando, diretamente para que os tão queridos trios elétricos não desapareçam das ruas, fazendo desaparecer também a animação do carnaval bahiano²¹⁸.

As críticas não se resumiam apenas a cobrança dessa taxa, mas também a diferença de tratamento dado pela prefeitura as diferentes expressões carnavalescas da cidade. Pleiteava-se aos trios elétricos o mesmo tratamento dispensado aos clubes, cordões e batucadas pela prefeitura, e questionava-se o fato dos trios elétricos, além de não receberem, como as demais expressões carnavalescas citadas, auxílio financeiro da prefeitura, terem que arcar com essa taxa para poderem se apresentar. Como resposta as duras críticas recebidas, a prefeitura suspendeu a cobrança dessa taxa, distribuindo a imprensa a seguinte nota:

²¹⁷ Orlando Campos, 1980, *apud* GÓES, op. cit., p. 60-61.

²¹⁸ IMPOSTOS absurdos. **A Tarde**, Salvador, 2 fev. 1961, p. 15.

O Diretor do Departamento de Turismo e Diversões públicas, faz ciente aos proprietários dos conjuntos musicais conhecidos como “Trios Elétricos” que o Exmo. Sr. Prefeito Heitor Dias, considerando sua importância para os festejos carnavalescos, resolve isentá-los das taxas e impostos a que são obrigados, do dia 9 a 14 de fevereiro de 1961, bastando que os interessados a êle se dirijam, como de praxe, solicitando a isenção²¹⁹.

Outra atitude tomada pela prefeitura frente às críticas foi, acatando sugestão de Cristóvão Ferreira, proprietário da empresa Transportadora Ipiranga e do trio elétrico que levava o mesmo nome da empresa, a instauração do concurso de trios elétricos²²⁰. Se os grandes e pequenos blocos, cordões, batucadas, afoxés e escolas de samba já contavam com concursos promovidos pela prefeitura, a instauração do concurso de trios elétricos contribuiu para a imposição dessa expressão carnavalesca entre as demais em importância no carnaval soteropolitano e se transformasse em elemento caracterizador do carnaval da cidade.

A criação e oficialização do concurso de trios elétricos estabelecem regras e normas para o funcionamento do trio elétrico. O Departamento de Turismo e Diversões Públicas, que regulamentava os concursos carnavalescos instituídos pela Prefeitura de Salvador, estabelecendo as comissões julgadoras, os itens a serem observados pelos jurados e os critérios de julgamento, distribuiu uma portaria que estabelecia premiações para os melhores e mais animados trios elétricos e definia as regras para a classificação, como podemos conferir:

O Diretor do Departamento de Turismo e Diversões Públicas, no uso de suas atribuições, resolve baixar a seguinte portaria, regulamentando o concurso carnavalesco dos Trios Elétricos:

- 1) – Aos três melhores Trios Elétricos que animarem o carnaval baiano, a Prefeitura Municipal do Salvador conferirá prêmios a critério da Comissão Julgadora, escolhida pelo Departamento de Turismo e Diversões Públicas;
- 2) – A classificação a ser proclamada no 2º dia do tríduo carnavalesco, será de Campeão, Vice-Campeão e 3º colocado;
- 3) – A comissão julgadora deverá levar em consideração, para a classificação do que trata o item anterior, sobretudo:
 - a) apresentação dos componentes; b) seu guarda-roupa; c) decoração do veículo; d) sonoridade; e) harmonia musical; f) animação;
- 4) – Para concorrer ao concurso é necessário inscrição prévia no Departamento de Turismo e Diversões Públicas no Belvedere da Sé, até às 12:00 horas do sábado de Carnaval;
- 5) – Os casos omissos serão resolvidos pela Comissão Julgadora, cujo veredito é irreversível. Salvador, 21 de fevereiro de 1962. VASCONCELOS MAIA – Diretor²²¹.

Enquanto aos demais concursos promovidos pela Prefeitura era terminantemente proibida a existência de propaganda comercial, sejam nos desfiles dos blocos, cordões, escolas de samba, grandes ou pequenos clubes, ao concurso de trios elétricos não havia,

²¹⁹ ATENDIDO apelo de “A Tarde”. **A Tarde**, Salvador, 4 fev. 1961, p. 10.

²²⁰ ATENDIDO apelo de “A Tarde”. **A Tarde**, Salvador, 4 fev. 1961, p. 10.

²²¹ CONCURSO dos trios inscrição prévia: dia 3. **Estado da Bahia**, Salvador, 26 fev. 1962, p. 5.

obviamente, essa proibição, haja vista que muitos trios elétricos eram de propriedade de empresas, e os que não pertenciam a empresas tinham nas propagandas a sua principal fonte de receita.

Os itens a serem julgados pela comissão julgadora permaneceram os mesmos até 1975, não sendo realizados em alguns anos nesse período. Nos anos que esse concurso não foi realizado – salvo o ano de 1975, no qual não esse concurso não foi realizado devido as comemorações do jubileu de prata – a justificativa para essa não realização foi o baixo número de trios elétricos inscritos para o concurso, que por motivos diversos, como a celeuma em torno do pagamento de direitos autorais e a contratação para apresentação em outros locais do país, deixavam para se inscrever em cima da hora ou optavam por não se inscreverem. Essa opção era devido ao baixo valor da premiação destinada aos concursos, que eram pagos as vésperas do carnaval do ano seguinte e eram insuficientes para custear a apresentação dos trios elétricos vencedores.

Se o valor da premiação não garantia a apresentação dos trios elétricos, a visibilidade que ele proporcionava, com a ostentação do título de “campeão do carnaval de Salvador”, ajudava na busca por patrocínio e na exposição da marca de seus patrocinadores. A instauração do concurso dos trios elétricos contribuiu para a consolidação dos mesmos no contexto carnavalesco soteropolitano e para que os mesmos tivessem mais visibilidade adquirindo maior importância nesse contexto, sendo um dos elementos que mais levava animação à festa.

Um dos fatores que contribuem para a maior animação do Carnaval bahiano, já famoso no mundo inteiro, é o trio elétrico. De ano para ano aumenta o número desses carros que fanatizam os que brincam nas ruas da cidade, arrastando verdadeiras multidões que não se cansam de frevar... Ai daquele que cair na asneira de ficar parado na passagem de um desses trios, pois, inevitavelmente será levado pela corrente da alegria²²².

Os trios elétricos implementaram uma nova forma de “brincar” no carnaval em Salvador, fazendo com que os foliões não mais – apenas – assistissem as apresentações, mas fossem impelidos – até de forma obrigatória – a se juntarem a massa. DaMatta²²³ lembra que a palavra brincar é derivada do termo em latim *vinculu* (elo, relação), e que brincar no carnaval é beber, comer, dançar e cantar nos moldes carnavalescos, sem as restrições do dia-a-dia. Para

²²² OS TRIOS Elétricos no carnaval. **A Tarde**, Salvador, 20 fev. 1962, p. 11.

²²³ DAMATTA, op. cit.

Ortiz²²⁴ “pular” junto ao trio elétrico é uma forma do folião prolongar seu tempo e espaços sagrados, já que, inicialmente, o carnaval retrata os paradigmas da desordem a ordem, do extraordinário ao cotidiano, mas de uma forma que os sobreponha adquirindo heterogeneidade que é inserida dentro da sua própria estrutura. Sobre essa nova forma de “brincar” o carnaval implementado pelo trio elétrico nas ruas soteropolitanas, Góes²²⁵ destaca que o que caracteriza a dança do trio elétrico é o pulo, e, buscando distingui-la da dança do frevo pernambucano, afirma que:

Assim como chamo de *onda* a massa humana que segue a fanfarra de frevo, chamo de *pulsção* a turba seguidora do trio elétrico que, metendo o cotovelo uns nos outros, pula sem perder o pé, pulsando todos juntos, numa vibração uniforme, como se do chão das ruas emanem intermitentes cargas elétricas [...] Não se dança em dupla atrás do trio elétrico, pula-se individualmente, ainda que se entre na pulsção acompanhado. No trio elétrico, o parceiro é a multidão²²⁶.

Diferentemente das danças de salão, que era realizada por um par, a dança do trio elétrico é um fenômeno realizado de forma individual, mas em consonância com a multidão, onde os movimentos são repetidos de forma quase mecânica, como se um elo invisível ligasse todos, em um momento de congraçamento universal.

Para o carnaval de 1963, o poder público municipal soteropolitano realizou parcerias com lojas comerciais da cidade para incentivar o carnaval.

O Departamento de Turismo, no afã de proporcionar o máximo de prazer aos foliões, resolveu distribuir por vários pontos da Cidade, trios elétricos e camionetas com alto-falantes, entendendo-se para isso com várias firmas comerciais. Assim ficará na Praça da Sé o Trio Elétrico da Casa Alberto; na Rua Chile o Trio Elétrico da Loja duas Américas; na ladeira de São Bento a camioneta do Armazem Nova Aurora e em São Pedro o Trio Elétrico da Casa Florensilva. O Departamento de Turismo está em entendimento com outras firmas a fim de colocar alto-falantes nas ruas da Piedade, Mercês, Rosário, S. Raimundo e outros pontos da Cidade²²⁷.

Essa iniciativa do departamento de turismo municipal com lojas já conhecidas na cidade por realizar ações voltadas para a festa carnavalesca²²⁸, pode ser vista como uma Parceira-Público-Privada – PPP – voltada para a festa carnavalesca. A aliança entre o poder público e o comércio não se constituía em novidade para o carnaval na cidade, existente desde o início da realização da festa na capital baiana ainda no século XIX.

²²⁴ ORTIZ, Renato. Carnaval, reflexões II. **Cadernos do CERU**. São Paulo: USP, n. 11, p. 66-75, set. 1978.

²²⁵ GÓES, Op. cit.

²²⁶ GÓES, op. cit., p. 43-44 [Grifo do autor].

²²⁷ TRIOS elétricos em vários pontos da cidade. **A Tarde**, Salvador, 20 fev. 1963, p. 7.

²²⁸ Cf. FÉLIX; NERY, op. cit.

Além dessa parceria com lojas comerciais da cidade, a Prefeitura de Salvador, repetindo o que já tinha sido feito em anos anteriores, instalou, ao longo da Avenida Sete de Setembro e da Rua Chile diversos palanques para apresentação de trios elétricos fixos. Discorrendo sobre a apresentação dos trios elétricos e sobre essa iniciativa do Departamento de Turismo, o jornal **A Tarde** publicou, na quarta-feira de cinzas de 1963, a seguinte matéria:

Sem dúvida alguma a apresentação dos conjuntos elétricos superou as expectativas [*sic*] pois na realidade o povo sómente pulava a valer quando da passagem de um desses conjuntos. Na Praça da Sé por exemplo, além da Rua Chile, sempre houve animação, em consequência da providência adotada pelo Departamento de Turismo em colocar, em ambos os locais, conjuntos elétricos. Já no carnaval de 1964 o Departamento de Turismo colocará outros conjuntos elétricos permanentes pois a experiência valeu pelo êxito obtido nos três dias de folia que ontem se findou²²⁹.

Se havia essa proposta para o ano de 1964, a mesma não foi posta em prática, muito provavelmente devido a falta de recursos disponibilizados a SUTURSA pela prefeitura de Salvador, o que contribuiu para que o carnaval de rua não fosse tão animado quanto o do ano anterior²³⁰, e tivesse a participação de apenas dois trios elétricos se apresentando nas ruas da cidade²³¹. O jornal **Estado da Bahia** destacou que:

Foram poucos os Trios Elétricos que se apresentaram êste ano, sendo eleito o melhor o “Trio Jacaré”, merecendo contudo uma nota de destaque a apresentação de Armando, filho de Osmar, da dupla Dodô e Osmar que foram os pioneiros deste tipo de diversão no nosso Estado²³².

Nesse ano o carnaval em Salvador contou com uma – nova – invenção de Dodô e Osmar: a construção de um trio elétrico em miniatura onde seus filhos se apresentariam, todos na faixa etária dos 8 aos 12 anos²³³. Sobre essa iniciativa, Osmar destacou que:

“... Em 64 Armandinho estava com onze anos, ele nasceu em 1953, e já era uma coisa impressionante como tocava bem e eu me entusiasmei com aquilo. Eu tinha nessa época uma Pick-up Ford F-100 e resolvi armar dentro um trio elétrico em miniatura, mas todo bem arrumadozinho. Coloquei no meio do carro uma placa onde se lia: ‘OSMAR APRESENTA SEU FILHO ARMANDO’. Você não pode imaginar o sucesso... Os trios elétricos, sempre cruzavam com o dos meninos, saudavam-nos impressionados como os pequenos davam o recado direitinho. No ano seguinte, 1965, repetimos a dose [...]”²³⁴.

²²⁹ TAPAJÓS campeão dos trios elétricos. **A Tarde**, Salvador, 27 fev. 1963, p. 3.

²³⁰ FRACO o carnaval de rua: alegria, apenas, nos clubes. **Estado da Bahia**, Salvador, 12 fev. 1964, p. 1.

²³¹ Ibid.

²³² SOL brilhou para folião se divertir. **Estado da Bahia**, Salvador, 12 fev. 1964, p. 8.

²³³ GÓES, op. cit.

²³⁴ Osmar Macedo, 1979, *apud* GÓES, Fred de. Op. cit. p. 66-67.

Essa iniciativa rendeu uma menção honrosa da comissão julgadora do concurso de trios elétricos. A portaria expedida pelo juizado de menores para o carnaval em seu sétimo artigo proibia a participação de menores de 12 anos em préstitos, cordões, ranchos, batucadas, escolas de samba e blocos carnavalescos pelas ruas da cidade, bem como proibia, em seu nono artigo, a permanência e condução de menores nas capotas e partes exteriores dos veículos²³⁵. A portaria não mencionava trios elétricos, e se havia algum problema com a apresentação do trio elétrico mirim, ela passou despercebida aos olhos das autoridades competentes, uma vez que não encontramos registros de denúncias ou problemas ligados a essa apresentação com crianças.

Ainda em 1964 o carnaval em Salvador ficou desfalcado do trio elétrico Tapajós que, assim como o trio elétrico de Dodô e Osmar em 1959, foi contratado pela Coca-Cola para se apresentar em Recife. Essa visita não passou despercebida aos jornais soteropolitanos²³⁶, que a noticiaram. Diferente da visita do trio de Dodô e Osmar a capital pernambucana, na qual o trio elétrico era desconhecido, cercado de curiosidades, na visita do Tapajós o trio elétrico já era encarado como uma importante expressão do carnaval em Salvador e um dos elementos caracterizadores dessa festa, na qual o caráter participativo vinha se afirmando em detrimento do caráter de espetáculo.

Acerca desse modelo de festa que vinha se afirmando no carnaval da cidade, Edison Carneiro, importante etnólogo brasileiro e pesquisador da cultura popular brasileira, na época diretor da Campanha de Defesa do Folclore do Ministério da Educação, ao participar do carnaval de 1964 em Salvador concedeu entrevista ao jornal **A Tarde** no qual afirmou: “Eu – continuou [Edison Carneiro] – já assistiu [*sic*] o carnaval nos Estados de Santa Catarina, Pernambuco e Rio, mas nenhum deles há tanta participação do povo como no carnaval bahiano. O carnaval desses outros Estados são mais espetáculos pra se apreciar²³⁷”. A exaltação do carnaval soteropolitano e da principal diferença percebida nessa festa em comparação com outras por Edison Carneiro, o caráter participativo, que vinha, junto com a transformação dessa festa em atração turística de grande relevância, se afirmando no carnaval soteropolitano, aliado ao enaltecimento das expressões carnavalescas específicas do carnaval de rua soteropolitano e de valorização do carnaval no Brasil, foi o contexto que possibilitou a

²³⁵ JUIZ de menores baixou portaria regulamentando. **A Tarde**, Salvador, 8 fev. 1964, p. 18.

²³⁶ TRIO elétrico campeão exibir-se-á em Recife. **A Tarde**, Salvador, 25 jan. 1964, p. 16; CARNAVAL – carnaval – carnaval. **Estado da Bahia**, Salvador, 23 jan. 1964, p. 4.

²³⁷ CARNAVAL bahiano atraiu turistas. **A Tarde**, Salvador, 10 fev. 1964, p. 3.

consolidação do trio elétrico no carnaval na capital baiana e como uma das expressões carnavalescas mais importantes do Brasil.

4 CONSOLIDAÇÃO DO TRIO ELÉTRICO NO CARNAVAL

A consolidação do trio elétrico no carnaval soteropolitano e a sua transformação em ícone dessa festa e um dos seus elementos caracterizadores é um processo que ocorre em conjunto com as transformações ocorridas no carnaval soteropolitano ao longo do terceiro quarto do século XX. Dentre esses fatores destacam-se a valorização do carnaval no período da Ditadura Civil-Militar que vigorou no país entre os anos de 1964-1985, a predominância do carnaval participativo nas ruas da cidade, a valorização das expressões carnavalescas que faziam o carnaval de rua, a nascente rivalidade com o carnaval realizado na cidade do Rio de Janeiro e a transformação do carnaval soteropolitano em atração turística. A confluência desses fatores fizeram com que o trio elétrico conseguisse se destacar nesse contexto, se tornando um importante aliado na promoção turística dessa festa.

A potencialidade da exploração do carnaval em Salvador como atração turística começou a ser constantemente discutida nos jornais soteropolitanos em meados da década de 1960, e cobradas ações efetivas do poder público para essa exploração. Em longa matéria sobre a relação do turismo com o carnaval, no jornal **A Tarde** em 1964 é destacada a iniciativa do “Baile do Galo Vermelho”, realizado no final da década anterior, destacando que um dos fatores que contribuíram para que o mesmo não obtivesse o sucesso esperado foi a quantidade insuficiente de hotéis na cidade, mas que essa iniciativa serviu para demonstrar o grande potencial turístico dessa festa, que tinha potencial para ser melhor explorado²³⁸. O exemplo do baile do Galo Vermelho era constantemente citado como exemplo de promoção turística do carnaval soteropolitano que fez com que diversos turistas fossem a capital baiana para sua realização, mas que não surtiu o êxito desejado por falta de apoio do poder público e de infraestrutura. O articulista do **A Tarde** destaca que esse olhar para o potencial turístico do carnaval foi amplificado a partir de 1959, e provocou a valorização do carnaval de rua na cidade²³⁹. E nesse processo de valorização do carnaval de rua as expressões carnavalescas características dessa festa conquistaram cada vez mais visibilidade.

Essa sugestão reverberava na Superintendência de Turismo de Salvador (SUTURSA), órgão responsável em promover o turismo e em organizar a festa carnavalesca na cidade. Constantemente citada nos jornais para que realizasse uma política de propaganda da cidade e do carnaval mais efetiva, a SUTURSA foi duramente criticada por um vereador da cidade em

²³⁸ D’AVILA, Carlos. Carnaval: - loucura que contagia multidões. **A Tarde**, Salvador, 1-2 fev. 1964, p. 17.

²³⁹ D’AVILA, Carlos. Carnaval: - loucura que contagia multidões. **A Tarde**, Salvador, 1-2 fev. 1964, p. 17.

1965, pelos gastos – sessenta milhões de cruzeiros – com a decoração da cidade para a festa carnavalesca. Saindo em defesa do órgão, o jornal **A Tarde** publicou a seguinte matéria:

Não temos procuração para uma defesa daquela repartição, nem tampouco dos Srs. Gumercindo Dórea e Antônio Tourinho. Apenas nesta oportunidade, fazemos justiça a quem de fato vem trabalhando para a maior festa do ano, ou seja, a festa do povo, despreocupados com as injúrias. A decoração é de fino gosto e o argumento de que foi gasta uma grande importância é infantil. Por acaso aqueles que assim argumentam ganham pouco? Será que essa gente que critica a maneira como foi gasta a verba do carnaval não sabe que o carnaval é a festa do povo? Essa gente, talvez por ser carnaval, é mesmo uma graça, Srs. Gumercindo e Tourinho²⁴⁰.

Três dias depois de defender o órgão municipal, o jornal dá um “puxão de orelha” no mesmo, destacando a ineficiência da propaganda promovida pela SUTURSA em promover o turismo, não apenas o carnavalesco, mas de forma que valorizasse as belezas naturais e arquitetônicas da cidade:

Tôda essa riqueza não deve servir apenas para uso interno. Constituindo fabuloso atrativo de ordem turística, como tal deve ser aproveitada, explorada, promovida. Não há no Brasil quem não conheça a Bahia, mas a grande maioria apenas por informações quase sempre deturpadas. E no exterior êsse conhecimento é muito menor e imperfeito. Então, como querer que venham a Salvador, em maior número, visitantes de outros países e de outras unidades da Federação? Para se receber algo, deve-se dar alguma coisa. E o que tem a SUTURSA feito em outros centros, capaz de atrair turistas? Que disse, por exemplo, do nosso carnaval em outras partes [*sic*], mesmo do país? Que decorasse as ruas, auxiliasse os clubes e ranchos, cordões e batucadas, mas não deixasse de divulgar, fora da Bahia, o que aqui se realiza no período carnavalesco. Deve a SUTURSA compenetrar-se de que sua principal finalidade é fazer a promoção da Bahia e, por êsse meio, carrear recursos, através do turismo, para a nossa terra. É como as nações estrangeiras [*sic*] e outros Estados brasileiros encaram as atividades turísticas. Não devemos constituir exceção²⁴¹.

Essa preocupação com o turismo e a valorização do carnaval de rua onde blocos, cordões, batucadas, trios elétricos e escolas de samba eram as principais expressões ocorreu em conjunto com o declínio dos desfiles dos grandes clubes, e foi na lacuna deixada por esses desfiles que essas expressões carnavalescas se estabeleceram no carnaval em Salvador.

O Cruz Vermelha desfilou pela última vez no carnaval de 1958, o Fantoches da Euterpe em 1962, e o Inocentes em Progresso ainda conseguia realizar o seu préstito esporadicamente, não conseguindo sair todos os anos, e levando, na maioria das vezes, apenas um carro alegórico para as ruas. Acerca da dificuldade de desfile dos grandes clubes, o então presidente do Cruz Vermelha em 1965, João Pereira de Souza, em entrevista concedida ao jornal **A Tarde** afirmou que:

²⁴⁰ CARNAVAL, festa essencialmente do povo. **A Tarde**, Salvador, 24 fev. 1965, p. 14.

²⁴¹ A FANTASIA da cidade. **A Tarde**, Salvador, 27 fev. 1965, p. 4.

Os clubes como sejam o “Cruz Vermelha” e o “Fantoches” para desfilar atualmente, elevam-se a gastos monetários superiores a dez milhões de cruzeiros, por cada préstito. Os auxílios dos poderes públicos e privados, não vão a dez por cento, sobretudo, a indiferença generalizada tira o estímulo de tão grandes sacrifícios. Os sócios e adeptos dos Clubes Carnavalescos, hoje, preferem brincar na sede dos clubes com uma boa ornamentação e grande jazz²⁴².

Com essa afirmação o presidente do clube carnavalesco destaca o baixo valor doado para os desfiles dos clubes, mas não destaca que esse valor, dado para realização desses desfiles, que viriam animar o carnaval de rua, que poderia ser visto por todos, era utilizado para custear a realização dos bailes realizados nas sedes sociais dos clubes, restritos apenas aos seus associados.

Se os grandes clubes não conseguiram mais desfilar, os bailes realizados em suas sedes sociais ficaram cada vez mais concorridos, com seus associados buscando não apenas “brincar” o carnaval, mas também se distinguir dos demais foliões da festa e se proteger da violência, tendo em vista que, como bem destacado por Fonseca, por medo da violência a(s) elite(s) conservadora(s) ao invés “[...] de criar novas formas de relações entre grupos diferentes caminham no sentido de soluções excludentes, que resultam no abandono do espaço público, configurando uma nova ‘cultura de espaços confinados e privatizados’, em substituição à ‘cultura das ruas’”²⁴³. A não realização dos desfiles dos grandes clubes, feito para ser visto, apreciado, e exemplo maior do carnaval espetáculo na cidade abriu espaço para que o modelo participativo se consolidasse no carnaval de rua soteropolitano.

Fonseca destaca que o uso dos espaços públicos variava de acordo com a classe social, com as populações menos favorecidas sendo as que utilizam mais intensamente os espaços públicos, em comparação com as classes sociais mais abastadas, mais seletivas²⁴⁴. Essa relação se dá por causa do maior número de opções que os membros das camadas mais abastadas tinham a disposição. Porém, se no cotidiano esses espaços possuíam certo sentido e funcionalidade, durante o carnaval eles são transformados e (re)significados pelos grupos sociais que nele atuam, atribuindo sentidos a esse espaço a partir de seu uso. O enclausuramento dos membros das camadas mais abastadas da sociedade soteropolitana durante o carnaval possibilitou que as expressões carnavalescas que permitiam uma maior participação dos populares se proliferassem pelas ruas da cidade durante a festa e assumissem um papel de protagonistas na festa.

²⁴² TEMPOS auréos [sic] dos préstitos carnavalescos. **A Tarde**, Salvador, 24 fev. 1965, p. 13.

²⁴³ FONSECA, Maria de Lourdes Pereira. Padrões sociais e uso do espaço público. **Caderno CRH**. Salvador: CRH-UFBA, v. 18, n. 45, p. 388, Set.-Dez. 2005.

²⁴⁴ Ibid.

Em 1965 Salvador teve o seu primeiro carnaval sob o regime da Ditadura Civil-Militar, deflagrado no país no ano anterior que interrompeu o período de redemocratização iniciado no país com o fim do Estado Novo em 1945 que teve seu auge nas décadas de 1950-1960.

[...] 1964 significou um golpe contra a incipiente democracia política brasileira, um movimento contra as reformas sociais e políticas, uma ação repressiva contra a politização das organizações dos trabalhadores (no campo e nas cidades); um golpe contra o amplo e rico debate ideológico e cultural que estava em curso no país²⁴⁵.

O golpe de 1964 não provocou significativas mudanças imediatas na organização política baiana, salvo a emergência de nomes como o de Antônio Carlos Magalhães (ACM), que foi o nome mais importante da política baiana até o final do século XX. Esse não impacto imediato no cenário político baiano com a instauração da Ditadura Civil-Militar no país ocorreu graças a instantânea mudança de posicionamento do governador Lomanto Júnior, que de opositor de um golpe político que depusesse o presidente João Goulart passou a ser defensor do novo regime instaurado²⁴⁶, e para se manter no poder contou com uma forte coalizão de apoio que contou com o importante apoio do então Arcebispo de Salvador e Primaz do Brasil, Dom Augusto Álvaro da Silva, que assumiu um papel de coordenador nas negociações com os militares para manutenção do governador no cargo²⁴⁷.

Se no plano político a instauração da Ditadura Civil-Militar não provocou impactos imediatos na Bahia, no plano cultural o golpe de 1964, diferentemente do que ocorreu no Rio de Janeiro e São Paulo, onde a repressão militar não conseguiu inibir o movimento cultural, mas fez com que ele fosse atualizado, passando das discussões sobre as reformas de base para a resistência ao regime²⁴⁸, na Bahia retrocedeu a grande efervescência cultural presente no Estado desde a década anterior. Atingindo diferentes esferas do campo cultural do Estado, com importante papel desempenhado pela Universidade da Bahia – posterior Universidade Federal da Bahia – e pelo seu reitor Edgard Santos, mas não restrito apenas ao papel

²⁴⁵ TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: o golpe contra as reformas e a democracia. In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). **O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois**. Baurú-SP: EDUSC, 2004, p. 68.

²⁴⁶ FERREIRA, Muniz Gonçalves. O golpe de Estado de 1964 na Bahia. **Clio**. Recife: PPGH-UFPE, n. 22, p. 85-101, 2004.

²⁴⁷ TAVARES, Luiz Henrique dias. **História da Bahia**. 10. ed. São Paulo: Editora da UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.

²⁴⁸ Sobre o contexto político-cultural dos anos 1960, Cf. SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.61-92; MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987; HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

desempenhado pela universidade, o modernismo cultural baiano fez com que a Bahia assumisse um papel de vanguarda cultural no país²⁴⁹.

Se o florescimento cultural vivenciado na Bahia nesse período foi freado pela Ditadura Civil-Militar, nesse período o carnaval de rua soteropolitano sofreu um forte processo de valorização, com a afirmação de um modelo participativo de festa carnavalesca e um maior interesse na promoção turística do carnaval e da cidade. E nesse contexto o trio elétrico passou a ser conhecido nacionalmente, se tornando uma expressão carnavalesca caracterizadora do carnaval soteropolitano. Concomitante ao estabelecimento do trio elétrico como importante expressão carnavalesca em Salvador durante a Ditadura Civil-Militar, os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro passaram por um processo de valorização, se tornando cada vez mais caros e grandiosos²⁵⁰, e sendo utilizados pra aceitação do regime:

É óbvio que os responsáveis pelo regime instaurado em 1964 não deixaram de perceber o potencial dos desfiles das escolas de samba – assim como o do futebol – para a legitimação ideológica de seu projeto perante as camadas populares, utilizando-os para divulgar uma imagem favorável de si²⁵¹.

Os grandes financiadores desses desfiles nesse período eram os “bicheiros”, que se transformaram em “mecenas” das escolas de samba e que atuavam não apenas na escola, mas também na comunidade em que a mesma estava inserida. Essa relação, amparada na base da troca, na qual as escolas recebiam os donativos e os “bicheiros” adquiriam prestígio na comunidade e podiam realizar suas atividades ilícitas sem serem perturbados, e tendo amparo legal para cada vez mais investir nas escolas de samba, que eram utilizadas para legalizar o dinheiro ganho de forma ilegal.

As enormes somas spendidas pelos banqueiros do bicho com suas escolas de samba eram deduzidas do imposto de renda enquanto durou a Constituição de 1967. O bicheiro encontrava assim, o meio de economizar alguma coisa; e, manipulando os “lucros” da escola, encontravam também meios de “branquear” o seu dinheiro; meios que custavam relativamente pouco e tornavam seus bens aceitáveis pela sociedade²⁵².

²⁴⁹ Sobre o movimento cultural na Bahia nesse período, Cf. RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995; CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura nos anos JK (1956-1961)**. Salvador: EDUFBA, 1999; RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **A ousadia da criação**. Salvador: UFBA/FACOM, 1999; BORGES, op. cit.

²⁵⁰ CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

²⁵¹ TAVARES, Luiz Edmundo; FREIXO, Adriano de. O samba em tempos de ditadura: as transformações no universo das grandes escolas do Rio de Janeiro na décadas de 1960 e 1970. In: FREIXO, Adriano de; MUNTEAL FILHO, Oswaldo. (Org.). **A ditadura em debate: estado e sociedade nos anos do autoritarismo**. Rio de Janeiro: Contraponto. p. 131.

²⁵² QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 103.

Com o poderio financeiro dos “bicheiros” e o seu apoio ao regime militar, e diante da importância que esses desfiles tinham nas camadas mais baixas da sociedade carioca, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro gozou de grande prestígio e da simpatia dos dirigentes do país. A televisão, presente no Brasil desde a década de 1950 e na Bahia desde 1960 ajudou na divulgação dos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, fazendo com que elas modificassem suas fantasias, carros alegóricos e seus desfiles para melhor visualização nas casas²⁵³, não teve um impacto tão significativo no carnaval em Salvador nesse período. Se ainda em 1961 o primeiro canal de televisão na Bahia – a TV Itapoan – mostrou em reportagem sobre o carnaval soteropolitano um trio elétrico nas ruas da capital baiana, não existia nessa época uma cobertura intensiva do carnaval de rua da cidade. Isso porque as emissoras baianas, afiliadas de redes de televisão do Sudeste do país, funcionavam quase que apenas repetindo a programação nacional dessas redes²⁵⁴, onde as transmissões carnavalescas se resumiam as escolas de samba cariocas e a *flashes* do carnaval em outros estados.

Essa exposição das escolas de samba nas televisões do país consolidou o modelo de carnaval espetáculo que se estabeleceu como exemplo da festa realizada na cidade para o restante do país. Em contrapartida em Salvador, cujo carnaval ainda não tinha essa exposição midiática, se fortalecia cada vez mais o modelo participativo dessa festa, e o trio elétrico se tornava cada vez mais um dos elementos caracterizadores desse modelo festivo. Diante do grande vulto que o trio elétrico vinha tomando no carnaval soteropolitano, a Inspeção Geral de Trânsito (IGT) estabeleceu, em portaria voltada para o carnaval de 1965, que os trios elétricos desfilassem até o Campo Grande²⁵⁵, não mais efetuando seu desfile da Praça da Sé até a Praça Castro Alves, efetuando nesse local o retorno para a Praça da Sé. Acerca dessa medida o jornal **A Tarde** publicou a seguinte matéria:

Uma medida que virá prejudicar à animação do Carnaval no centro da cidade, foi tomada pelo diretor do Trânsito obrigando os trios elétricos a trafegarem até o Campo Grande para fazerem a volta.

Com esta medida o centro da cidade ficará sem a sua característica animação dos Trios Elétricos que somente passarão pela Rua Chile uma ou duas vezes, em virtude das dificuldades que serão encontradas pela distância que irão cumprir num percurso absurdo.

MAIS ANIMAÇÃO

Bem que o cel. Mario Ferreira poderia adotar medidas de seus antecessores que permitiram aos Trios Elétricos fazerem a volta no Abrigo da Praça Castro Alves. Isto porque, o centro do Carnaval Bahiano, a sua grande animação, está justamente

²⁵³ TAVARES; FREIXO, op. cit.

²⁵⁴ Cf. SODRÉ, Muniz. Televisão no Brasil. In: _____. **O monopólio da fala**. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 84-114; ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988; RUBIM, Antônio Albino Canelas. Cultura, política e mídia na Bahia contemporânea. In: **Comunicação & política**, v. X, p. 93-155. 2003.

²⁵⁵ TRÂNSITO baixa normas para o carnaval. **A Tarde**, Salvador, 22 fev. 1965, p. 16.

no percurso da Praça da Sé à Praça Castro Alves. Fazendo êste percurso, constantemente os foliões teriam os Trios transitando pela Rua Chile e com isto o Carnaval, no centro da cidade ganharia muito mais entusiasmo. É uma sugestão que se aceita, o diretor do Trânsito está colaborando com a alegria do povo²⁵⁶.

No dia seguinte o jornal reforçou o pedido, destacando o grande tempo que os trios elétricos demorariam para passarem na Rua Chile, principal reduto da folia:

Renovamos o apêlo que já fizemos no dia de ontem, ao Diretor do Trânsito Coronel Mário Ferreira, que dê autorização aos prepostos daquela Inspeção a fim de permitir aos carros dos Trios Elétricos a fazerem a volta na Praça Castro Alves contornando o Abrigo e não obrigando-os a circular até o Campo Grande. Isto porque se os trios forem obrigados a ir até o Campo Grande, as ruas do centro da cidade, principalmente a Rua Chile ficará sem animação. A demora que terá o carro em ir e voltar deixará os foliões na Rua Chile sem a grande animação dos Trios Elétricos sem dúvida um dos fatores de maior alegria para o carnaval, arrastando no seu curso uma grande multidão a cantar e a pular²⁵⁷.

Essa iniciativa do departamento de trânsito pode ser vista como uma tentativa de manutenção do controle sobre o espaço urbano e sobre os foliões durante a festa carnavalesca na cidade, na qual o trio elétrico, por arrastar atrás de si uma grande multidão contribuía para a perda desse controle. Lefebvre²⁵⁸ destaca que o espaço urbano, por se tratar de força de produção e produto das relações sociais e econômicas, é um instrumento político importantíssimo para o Estado, que o utiliza para assegurar o controle social e a manutenção da hierarquia, dessa forma proporcionando tanto a homogeneidade quanto a segregação das classes. Para manter o seu controle sobre o espaço público durante a festa o Estado utiliza estratégias, que são, segundo Certeau:

Chamo de *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). Como na administração de empresas, toda racionalização “estratégica” procura em primeiro lugar distinguir de um “ambiente” um “próprio”, isto é, o lugar do poder e do querer próprios. Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro. Gesto da modernidade científica, política ou militar²⁵⁹.

As ações de controle do Estado primam pela racionalização e se constituem na articulação entre poder e saber, tendo em vista que o poder cria objetos de saber e os faz emergir e atuar a partir de informações que passam a ser apropriados e utilizados pelo próprio

²⁵⁶ TRIOS elétricos estão ameaçados. **A Tarde**, Salvador, 26 fev. 1965, p. 11.

²⁵⁷ TRIOS elétricos no Centro. **A Tarde**, Salvador, 27 fev. 1965, p. 13.

²⁵⁸ LEFEBVRE, Henri. **O Direito a cidade**. Tradução Rubens Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1991

²⁵⁹ CERTEAU, op. cit. p. 99 [Grifos do autor].

poder²⁶⁰. Fundamentam-se, portanto, num tipo de saber específico proveniente do capital simbólico acumulado institucionalmente²⁶¹. O Estado, o grande responsável em manter a ordem social, devido a esse poder que possui, articula e manipula estratégias que lhe asseguram a atuação e reforçam o seu papel na vida social dos cidadãos.

Concomitante a preocupação com a manutenção do controle social, há também a tentativa de ampliação do espaço de realização da festa na cidade que, que cada vez mais se concentrava na região entre a Praça Castro Alves e a Praça da Sé. Essa concentração ocorre por ser essa região poder ser considerada nessa época como o “circuito oficial” da festa, e por ser na Praça da Sé que as comissões julgadoras dos concursos promovidas pela SUTURSA estavam instaladas. Nesse período a população soteropolitana sofreu um grande aumento. Em seu anuário estatístico, o IBGE estimava a população de Salvador de 1965 em 808 mil habitantes²⁶², quase o dobro – 93,6% – da população registrada em 1950, e esse aumento populacional se fazia presente também no aumento dos foliões que brincavam o carnaval no Centro da cidade.

Se em 1965 houve a proposta dos trios elétricos irem até o Campo Grande, em 1966, repetindo determinação de 1958, a proposta era dos mesmos não circularem pela Rua Chile. Essa proposta foi mais uma tentativa de controle sobre o espaço urbano e uma clara tentativa de diminuição do fluxo de pessoas presentes no Centro da cidade durante a festa carnavalesca. Essa proposta foi criticada duramente até pelo Rei Momo²⁶³, e o jornal **A Tarde** não apenas a criticou mas, também sugeriu medidas para a organização do desfile dos trios elétricos:

Resta apenas, a SUTURSA e Departamento de trânsito [*sic*] atender ao público, modificando o Regulamento aprovado para o carnaval de 66, evitando constranger principalmente a todos aqueles que nos procuram reclamando a inovação injustificada, cujos prejuízos serão provados face a experiências de anos anteriores quando reclamamos a falta de música alegre nas ruas da cidade. Finalmente a SUTURSA e o Departamento de Trânsito poderiam estabelecer horários para os Conjuntos Elétricos provocando um rodízio entre eles ao tempo em que, para facilitar o tráfego, impediria paradas demoradas nas ruas principais da cidade. Assim, teríamos constantemente a presença do público, da música, da animação e atenderia aos reclamos generalizados podendo ainda acabar com a monotonia

²⁶⁰ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis-RJ: Vozes, 1987.

²⁶¹ BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

²⁶² INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Anuário estatístico do Brasil**. Serviço nacional de recenseamento. Série nacional. v. 1. Rio de Janeiro. 1965.

²⁶³ SUA majestade rei Momo exige a presença dos trios elétricos. **A Tarde**, Salvador, 10 fev. 1965, p. 10.

sempre notada nas horas menos frequentadas pelos foliões, isto é, entre 14 e 16 horas, espaço dedicada as refeições²⁶⁴.

As críticas surtiram o efeito desejado, a SUTURSA e a inspetoria de trânsito não colocaram a proposta em prática, permitindo que os trios elétricos desfilassem na Rua Chile²⁶⁵. **A Tarde** ainda sugeriu a SUTURSA que fosse mais rigorosa com o cumprimento do horário do desfile dos clubes, cordões, batucadas e afoxés, para que o atraso nesses desfiles não comprometesse as apresentações dos trios elétricos²⁶⁶.

Essa preocupação do jornal com as apresentações dos trios elétricos se dá pela preocupação com o turismo carnavalesco, na qual o trio elétrico vinha se tornando em uma importante ferramenta de estímulo por ser uma expressão carnavalesca específica da festa soteropolitana. O discurso de turistas que passavam o carnaval em Salvador destacava o trio elétrico como uma especificidade do carnaval baiano, como o do turista paulista Zacarias do Rêgo Monteiro, que destacou a dificuldade de deslocamento por causa da grande quantidade de pessoas nas ruas e frisou que “os trios elétricos é uma das coisas mais interessantes que já viu, e serve para caracterizar o carnaval baiano, assim como o frevo em Pernambuco”²⁶⁷.

Não apenas turistas enalteciam o trio elétrico, mas a própria SUTURSA destacava a importância da atuação dos trios elétricos para o sucesso do carnaval soteropolitano²⁶⁸. Para o carnaval de 1968 a SUTURSA resolveu substituir os criticados alto-falantes por trios elétricos, tendo para isso armado palanques na Praça Castro Alves, na Rua Chile, no Largo de São Bento e na Avenida Sete e contratado trios elétricos para se apresentarem nesses palanques²⁶⁹.

Essa iniciativa da SUTURSA de instalar trios elétricos fixos em substituição aos alto-falantes que eram espalhados pelas ruas centrais da capital baiana durante o carnaval – que como já vimos desde a década de 1950 era realizada na cidade – era não apenas uma tentativa de não sofrer as constantes críticas recebidas por causa da insuficiência e constante divulgação propagandística nos alto-falantes financeiramente mais interessante que a contratação de uma orquestra, mas também uma estratégia usada para manter o controle social, no qual essa medida era uma forma de facilitar a manutenção da ordem sobre a festa

²⁶⁴ OS CONJUNTOS elétricos devem circular no centro da cidade. **A Tarde**, Salvador, 9 fev. 1966, p. 12.

²⁶⁵ NORMAS do trânsito para os dias de folia. **A Tarde**, Salvador, 15 fev 1966, p. 10.

²⁶⁶ PEQUENOS clubes movimentarão carnaval de rua. **A Tarde**, Salvador, 15 fev. 1966, p. 10.

²⁶⁷ TURISTAS gostaram mais do povo baiano do que o carnaval. **A Tarde**, Salvador, 24 fev. 1966, p. 3.

²⁶⁸ PARTICIPAÇÃO do povo no carnaval concorreu para êxito da folia: Sutursa. **Jornal da Bahia**, Salvador, 9 fev. 1967, p. 2.

²⁶⁹ CARNAVAL POBRE, [ilegível]. **A Tarde**, Salvador, 26 fev. 1968, p. 1.

com a instalação desses trios elétricos fixos em locais amplos que permitissem uma grande concentração e assim facilitar a vigilância sobre os foliões.

Como a SUTURSA era o órgão responsável em organizar a festa carnavalesca em Salvador, ela era o órgão que era elogiado ou criticado pelo sucesso ou pelo insucesso dessa festa, que tinha destacada importância no calendário festivo nacional.

É a alma brasileira que nesses quatro dias vai às ruas e aos salões das sociedades extravasar-se. O Brasil todo está na folia. Ninguém vai prestar atenção às fofocas dos políticos, às mentiras dos financistas oficiais, de promessas de coisas sérias dos governos, nem mesmo os sofrimentos que atormentam a outros povos²⁷⁰.

O carnaval é uma festa que pode ser considerada uma espécie de fuga temporária do cotidiano, no qual os problemas do cotidiano eram deixados de lado, para só serem lembrados a partir do encerramento da festa, na quarta-feira de cinzas. Bakhtin destaca que:

[...] O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto²⁷¹.

Durante o carnaval “[...] as máscaras mais horrendas não apavoram, as criaturas mais sisudas experimentam, a doçura de um sorriso, o pobre e o rico se misturam no mesmo cenário público e sobretudo na mesma alegria, a grande alegria do Carnaval”²⁷², essa mistura não ocorria de forma permanente nem de forma que as práticas e os indicadores habituais dos grupos sejam esquecidas, mas elas estão mais que nunca presentes. O “tempo do carnaval”, segundo DaMatta, é “[...] um momento especial, onde tudo pode ocorrer; ou seja, sociologicamente, um período onde o mundo social fica pleno de potencialidade e deixa de ser focalizado por meio de seus indicadores habituais ordinários (como profissão, bairro, riqueza, poder etc.)”²⁷³. Convém ressaltar que se no carnaval os mediadores sociais do dia-a-dia não são tão importantes para a classificação dos sujeitos, provocando uma sensação de igualdade entre os indivíduos e permitindo que sujeitos e grupos sociais que normalmente ficam a margem da sociedade, alcancem visibilidade social durante a festa.

Mesmo sendo uma ocasião especial, e por isso alterar o cotidiano dos participantes, o carnaval não é um momento que se desprende da realidade social que está inserido, mas

²⁷⁰ EVOÉ, Evoé. **A Tarde**, Salvador, 24 fev. 1968, p. 16.

²⁷¹ BAKHTIN, op. cit., p. 8-9.

²⁷² ALEGRIA, alegria. **A Tarde**, Salvador, 24 fev. 1968, Caderno Suplemento, p. 1.

²⁷³ DAMATTA, op. cit., p. 163.

apresenta certa ruptura momentânea. Movimentos, permanências e rupturas são características de todas as ações humanas e estão presentes em todos os aspectos da vida social, inclusive no carnaval, que longe de ser estático ou imutável possui historicidade própria e particular de acordo com a realidade social que está inserida, do tempo e do espaço socialmente construído, precisando ser pensada, organizada e executada por sujeitos que por meio das escolhas que realizam dão uma forma específica para essa festa onde suas concepções de festejo estão presentes. Del Priore destaca que:

Os jogos, as danças e as músicas que as recheiam não só significam descanso, prazeres e alegrias durante a sua realização; eles têm simultaneamente importante função social: permitem às crianças, aos jovens, aos espectadores e atores da festa introjetar valores e normas da vida coletiva, partilhar sentimentos coletivos e conhecimentos comunitários²⁷⁴.

A autora destaca que as festas não são apenas como período de descanso e lazer no qual não existam interesses, mas as encaram também como espaços de disputa de poder. Tendo em vista que as relações de poder estão presentes em todas as ações humanas, a noção educativa da festa, de “introjetar valores e normas” mesmo na aparente desordem do carnaval, se fez presente na substituição do entrudo pelo carnaval no século XIX, e se fez presente nesse período de consolidação do modelo participativo no carnaval soteropolitano e de preocupação com o turismo carnavalesco, que tinha no trio elétrico como importante aliado:

Mas o maior responsável pela animação das nossas ruas é, sem dúvida, o Trio Elétrico. Ninguém resiste à sua música contagiante que arrasta multidões. Para pessoas que vem de fora assistir ao nosso carnaval o Trio Elétrico é talvez a atração mais interessante, porque ele só existe na Bahia²⁷⁵.

Se aos turistas o trio elétrico chamava atenção, a partir do lançamento da música do cantor e compositor baiano Caetano Veloso que intitula esse trabalho, “Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu”, em 1969, o trio elétrico passou a ser conhecido nacionalmente.

4.1 A EXPANSÃO DO TRIO ELÉTRICO A NÍVEL NACIONAL

Natural de Santo Amaro, cidade do Recôncavo baiano, Caetano Veloso já conhecia o trio elétrico desde o início da década de 1950 – quando em 1953 ou 1954 presenciou uma apresentação de trio elétrico em sua cidade natal²⁷⁶ – e deu significativa contribuição para a consolidação, aceitação e divulgação do trio elétrico em nível nacional. Opositor do regime militar em vigor no país, Caetano Veloso é um dos nomes mais importantes da Música

²⁷⁴ PRIORE, op. cit., p. 10.

²⁷⁵ CARNAVAL baiano nasceu do candomblé. **Jornal da Bahia**, Salvador, 16-17 fev. 1969, Caderno 2, p. 1.

²⁷⁶ GÓES, op. cit.

Popular Brasileira (MPB), que não pode ser vista apenas um gênero/estilo musical específico, tendo em vista que a:

[...] construção da sigla MPB, durante a ditadura militar, não simplesmente como abreviatura da expressão música popular brasileira, mas como uma espécie de “movimento” de resistência cultural ao regime, em torno do qual se agrupou uma quantidade expressiva de compositores, cantores e músicos e também parte significativa de seus públicos. Neste sentido, o “movimento” MPB não definiria nenhum ritmo, nenhum estilo musical em particular e nem sequer uma temática específica²⁷⁷.

Caetano era um dos grandes nomes do “movimento” da MPB e a sua promoção do trio elétrico e do carnaval soteropolitano o transforma num dos grandes nomes da história do trio elétrico. Se Dodô e Osmar foram os criadores e Orlando Campos o principal divulgador e responsável pela transformação do trio elétrico em importante ferramenta de propaganda, Caetano Veloso foi o grande responsável em fazer com que o trio elétrico e o gênero musical criado por ele, o “frevo baiano”, fosse definitivamente conhecido e aceito nacionalmente. Num período marcado pela baixa produção de músicas voltadas para a festa carnavalesca, Caetano conseguiu, com essa música, revitalizar a produção desse gênero musical. Como destaca o cantor:

O meu “Atrás do trio elétrico” quebrou o tabu. Composto em 68, esse quase-frevo foi um sucesso nas ruas de Salvador no carnaval de 69 – e ficou conhecido no Brasil inteiro. Eu, no entanto, não tive a alegria de presenciar esse milagre: estava na cadeia. E nos dois outros Carnavais subsequentes, no exílio, de onde mandei frevos novos que também tiveram êxito²⁷⁸.

A divulgação nacional de uma das expressões carnavalescas do carnaval soteropolitano veio ao encontro dos constantes apelos e tentativas de promoção turística da festa. E com a divulgação dessa música nas rádios do país Caetano logrou mais êxito que todas as tímidas ações tomadas pelo poder público municipal e estadual na época. Não apenas com “Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu” Caetano Veloso divulgou o trio elétrico e o carnaval soteropolitano, mas continuou compondo e cantando canções para o carnaval da Bahia mesmo no período em que esteve exilado (1969-1972).

Convidado para realizar o lançamento da música: “Atrás do trio elétrico só não vai quem já morreu” no Rio de Janeiro, Orlando Campos, dono do Tapajós afirmou que:

...Quando chegamos ao Rio a música estava no 7º lugar nas paradas de sucesso, em uma semana passou para o 2º lugar. O sucesso foi tanto que acabamos sendo

²⁷⁷ SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 18-19.

²⁷⁸ VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997. p. 464.

convidados a participar do programa de televisão de maior audiência daquela época, “A Grande Chance”, e apresentamos três números, um caso absolutamente excepcional...²⁷⁹.

O grande sucesso alcançado pela música fez com que trios elétricos ainda em 1969 fossem convidados para se apresentarem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Contribuiu para esse deslocamento dos trios elétricos a recorrente cobrança de direitos autorais das músicas a serem executadas pela Sociedade Independente de Compositores e Autores (SICAM), cobrança essa que era efetuada desde 1961 e que todo ano colocava em risco as apresentações dos trios elétricos no carnaval soteropolitano:

Apesar do entusiasmo do povo, o carnaval de rua este ano está ameaçado, uma vez que diversos “Trios Elétricos” foram contratados pelos Estados da Guanabara e São Paulo, enquanto os que aqui ficaram terão de pagar direitos autorais, sob pena de não poderem exercer nenhuma música. Até ontem os responsáveis pelos “Trios” mantiveram entendimentos com a Superintendência de Turismo da Cidade do Salvador visando uma fórmula que pusesse fim ao impasse. Independente disso, diversos serviços de alto-falantes foram instalados nos pontos principais da cidade, o que não deixará os foliões sem animação²⁸⁰.

Precavendo-se contra a possível ausência dos trios elétricos na festa carnavalesca a SUTURSA instalou alto-falantes no Centro da cidade para animar a festa carnavalesca. Diante da iminência da não participação dos trios elétricos na festa carnavalesca soteropolitana, a SUTURSA novamente contratou trios elétricos para se apresentarem em palanques armados nas ruas centrais da cidade.

Em 1969 pela primeira vez ocorreu uma inovação que veio a marcar o carnaval soteropolitano: a contratação de trios elétricos por blocos carnavalescos. Para o carnaval deste ano o bloco Previsão contratou um trio elétrico para animar seus associados e tocar ao lado de sua orquestra²⁸¹. Essa iniciativa, repetida nos anos seguintes, foi bem recebida e repetida por outros blocos carnavalescos da cidade nos anos seguintes, como Os Corujas e Os Internacionais, criando aquilo que ficou conhecido como blocos de trios, que são a fusão de duas das mais populares expressões do carnaval de rua soteropolitano: os blocos carnavalescos e os trios elétricos. Na atualidade os blocos de trios são elementos dos mais importantes e caracterizadores do carnaval soteropolitano.

Ainda em 1969, diante da iminência da não participação dos trios elétricos na festa carnavalesca soteropolitana, a SUTURSA novamente contratou trios elétricos para se

²⁷⁹ CAMPOS, Orlando, 1980 *apud* GÓES, op. cit., p. 64.

²⁸⁰ CARNAVAL baiano de 1969 começou ontem. **Jornal da Bahia**, Salvador, 14 fev. 1969, p. 2.

²⁸¹ SALVADOR mergulha na folia de Momo com um só sentido: divertir-se. **Jornal da Bahia**, Salvador, 16-17 fev. 1969, Caderno 2, p. 2.

apresentarem em palanques armados nas ruas centrais da cidade. Diferente de anos anteriores, no qual essa iniciativa de colocar trios elétricos fixos era bastante elogiada, esse ano ela não gozou desses elogios, e foi destacada a supressão de uma das particularidades mais alardeadas da festa, o constante deslocamento dos foliões atrás dos trios elétricos:

Os “trios elétricos” êste ano ficaram localizados em pontos fixos e apenas um circulou continuamente. Muitos foliões lamentaram êste fato mas a verdade é que êle não chegou a prejudicar a animação reinante, embora os responsáveis tudo devam fazer para assegurar o tradicional desfile dos “trios” no próximo ano. Afinal, êles constituem um dos aspectos mais autênticos do Carnaval baiano, uma [das] suas mais genuínas características, e devem ser preservados a qualquer custo²⁸².

Acerca dos trios elétricos fixos, Osmar Macedo, quando perguntado se eles provocavam a mesma animação no público que os trios elétricos móveis, respondeu: “Não. O povo quer brincar e se locomover. Uma vez nosso grupo gerador pifou e o Dodô fêz uma ligação direta do nosso trio com a rêde da rua. Não deu animação no mesmo nível²⁸³”. Osmar utiliza uma situação que passou em cima do trio elétrico – salientando que como solução para um problema elétrico que os impossibilitou de desfilarem, eles tocaram fixos na rua, não tendo a recepção esperada – para afirmar que os trios elétricos fixos não causavam o mesmo impacto que os trios elétricos móveis.

Completando, em 1970, 10 anos sem se apresentar em cima de um trio elétrico no carnaval em Salvador, Osmar emitia sua opinião não apenas como um dos criadores do trio elétrico ou de um músico que tocava em cima do caminhão – ou do palanque, no caso dos trios elétricos fixos –, mas também como folião, já que nesse período de afastamento ele continuou participando da festa, como ele mesmo destaca: “Nós sempre nos reunimos, Eu e o Dodô com mais uns 5 companheiros e vamos, em turma, muito anonimamente para a Rua Chile. Lá nos misturamos a multidão e nos divertimos com o Trio. Quando seus músicos nos descobrem é aquela festa²⁸⁴”. Acerca do que era esperado para o futuro do trio elétrico, Osmar afirmou que:

O Trio Elétrico passará a pertencer, se já não passou, ao folclore baiano. E a Bahia, através de seus órgãos de turismo, deve cuidar-se porque, por certo, êle surgirá em

²⁸² CARNAVAL-69 foi dos mais contagiantes que Salvador já viu. **Jornal da Bahia**, Salvador, 20 fev. 1969, p. 6.

²⁸³ CARNAVAL-69 foi dos mais contagiantes que Salvador já viu. **Jornal da Bahia**, Salvador, 20 fev. 1969, p. 6.

²⁸⁴ CARNAVAL-69 foi dos mais contagiantes que Salvador já viu. **Jornal da Bahia**, Salvador, 20 fev. 1969, p. 6.

outros estados. Seria interessante que quando isto acontecesse o Trio Elétrico trouxesse escrito: “foi inventado na Bahia”²⁸⁵.

Essa preocupação de Osmar de que o trio elétrico pudesse perder a relação com o seu local de origem ficou longe de ser concretizada, com o desenvolvimento de uma forte relação de associação entre o trio elétrico e o carnaval soteropolitano. Novamente os trios elétricos foram ameaçados em 1970 de não saírem às ruas soteropolitanas durante o carnaval por causa da cobrança de direitos autorais. As sociedades protetoras dos direitos autorais cobravam 14 salários mínimos para que os mesmos pudessem se apresentar no carnaval soteropolitano²⁸⁶. Mesmo com a proximidade da realização da festa, duas semanas antes da realização da mesma nenhum trio elétrico tinha efetuado o pagamento²⁸⁷. Diante desse fato, um articulista do **Jornal da Bahia** publicou a seguinte nota:

Amigos, o baiano está ameaçado de enfrentar mais um carnaval sem o Trio Elétrico; em outras palavras, o que será do carnaval de rua? Ainda não houve acordo entre a ASCEB – que fiscaliza e executa [*sic*] a cobrança prevista nas leis dos Direitos Autorais – e as entidades que estão anunciando a presença do Trio Elétrico no tríduo de Momo.

De uns três anos pra cá a Superintendência de Turismo resolveu colocar postos fixos nos locais de maior afluência do centro da cidade, justamente para preencher a lacuna deixada pelo Trio Elétrico. É bem verdade que a solução é apenas um paliativo, o Trio Elétrico só é bom mesmo quando é móvel porque arrasta milhares de pessoas a fazer folia pela rua, num “plá” bem original.

A ASCEB exige o pagamento de 14 salários mínimos para permitir o funcionamento do Trio Elétrico, que por sua vez acha um absurdo e raciocina assim – “Nós estamos colaborando com o povo fazendo o carnaval de rua, como que ainda temos de pagar tão caro”? o fato é que não houve acordo e o baiano poderá ficar privado, mais uma vez, de um carnaval de rua mais “quente”, mais animado, fervendo.

Não quero daí emitir nenhuma opinião sobre se a ASCEB está agindo certo ou errado, mas sem entrar no mérito, entendo que uma solução bem que poderia ser providenciada, até mesmo pela SUTURSA, pois isso não deixa de ser atração, para o turista. Tanto é que São Paulo, Rio de Janeiro e Recife já mandaram buscar os nossos instrumentistas para animar seus carnavais com o Trio Elétrico²⁸⁸.

O articulista destaca que os trios elétricos fixos não provocam o mesmo frenesi que os trios elétricos móveis nos foliões. Curiosamente o trio elétrico é tratado como se fosse um ser dotado de vida própria. Se o questionamento do trio elétrico ao alto valor a ser pago é uma prosopopeia utilizada pelo articulista ou se é o discurso dos donos de trios elétricos, que muito provavelmente tinham esse pensamento, não sabemos. A responsabilidade da SUTURSA para solução desse problema é destacada, bem como a “exportação” de músicos para animarem a festa carnavalesca em outros locais do país. Provavelmente, não apenas os músicos eram

²⁸⁵ CARNAVAL-69 foi dos mais contagiantes que Salvador já viu. **Jornal da Bahia**, Salvador, 20 fev. 1969, p. 6.

²⁸⁶ PRESENÇA dos trios está sendo ameaçada. **Jornal da Bahia**, Salvador, 20 jan. 1970, p. 7.

²⁸⁷ ENTIDADES terão que enviar relação das músicas que usarão no carnaval. **Jornal da Bahia**, Salvador, 25-26 jan. 1970, p. 7.

²⁸⁸ Luiz Carlos. Vamos ter trio-elétrico. **Jornal da Bahia**, Salvador, 25-26 jan. 1970, p. 7.

contratados para se apresentarem em outros locais, mas também o caminhão, tendo em vista que a construção de um trio elétrico além de ser cara requeria tecnologia especializada e para se contratarem apenas os músicos seria necessário que já se tivessem trios elétricos nos locais, ou que fossem usados como trios elétricos fixos, dos quais não temos conhecimento de existência fora de Salvador. Pelos menos nas cidades do Interior baiano, como Serrinha, Santo Amaro e Ilhéus²⁸⁹, eram contratados o conjunto de veículo e os músicos juntos.

Como se esperava poucos trios elétricos móveis se apresentaram no carnaval soteropolitano em 1970. Dentre esses poucos trios, destaca-se o que saiu com o bloco Previsão²⁹⁰. Se os trios elétricos não estavam em grande número nas ruas da cidade, eles não deixaram de dar a sua colaboração para o sucesso da festa.

Contribuiu bastante para a animação a presença dos trios elétricos, (peculiaridade do carnaval baiano) que foram colocados estrategicamente em palanques, enquanto outros passavam em caminhões, arrastando atrás de si centenas de foliões em delírio com o ritmo das músicas²⁹¹.

Não apenas pelo frenesi que provocava nos foliões e pela contribuição para o sucesso do carnaval soteropolitano o trio elétrico se destacava, mas, por ser uma expressão carnavalesca específica dessa festa, atraía cada vez mais os olhares dos turistas que curtiam o carnaval na capital baiana.

Mas o que parece haver impressionado mais aos turistas foi a loucura dos acompanhantes dos trios elétricos. As objetivas dos que vieram assistir o Carnaval baiano disparou sobre a loucura dos que perdem a cabeça quando esses conjuntos musicais enchem de som as ruas²⁹².

Devido ao impacto que os trios elétricos provocavam nos turistas que curtiam o carnaval em Salvador, ele vinha se estabelecendo em importante ferramenta turística, mesmo em uma época em que ainda o turismo carnavalesco ainda não tinha se estabelecido fortemente na cidade. Se ainda eram poucas as ações do poder público municipal e estadual voltadas para a promoção do turismo carnavalesco, essa apatia era criticada pelos jornais da cidade, como o **A Tarde**, que vislumbrava o grande potencial turístico dessa festa e cobrava ações que explorassem esse potencial.

Na Bahia, especificamente, tem sido notável a falta de sensibilidade dos responsáveis pelo nosso turismo em exportar nosso carnaval. E a grande folia, aqui, só é comparável ao Rio e Recife, com a vantagem da ordem e da índole familiar dos

²⁸⁹ Jornal da Bahia nos municípios. **Jornal da Bahia**, Salvador, 22 jan. 1970, p. 5.

²⁹⁰ Previsão terá fita e trio elétrico. **A Tarde**, Salvador, 2 fev. 1970, p. 11.

²⁹¹ [título ilegível]. **A Tarde**, Salvador, 8 fev. 1970, p. 1.

²⁹² [título ilegível]. **A Tarde**, Salvador, 8 fev. 1970, p. 1.

folgedos. Temos, inegavelmente, um carnaval – e carnaval de rua – digno de ser mostrado e apreciado. Mas, durante os dias de Momo, quase só se dirigem para Salvador os turistas que querem descansar na periferia da Cidade, ou em municípios próximos. Um esforço consignado para “vender” nossa festa não se fêz senão esporadicamente, e assim mesmo fadado ao insucesso: lembramos, por exemplo, o “Baile do Galo Vermelho”, que foi empalidecendo e depois morreu. Depois disso, é a desorientação, fruto muitas vezes do comodismo ou da timidez que não deixam enxergar nos nossos quatro dias de muita festa uma fonte de recursos para nós e de satisfação para os turistas²⁹³.

A preocupação em promover a Bahia e o carnaval soteropolitano como atrações turísticas eram uma constante nos jornais soteropolitanos nesse período, e o potencial turístico dessa festa era repetidamente abordado, bem como era destacada a ineficiência do poder público em explorar esse potencial:

Coletiva e individualmente, portanto, o carnaval baiano adquire uma importância e uma projeção consideráveis. Infelizmente, porém, disso ainda não souberam tirar partido os poderes públicos, especialmente o municipal.

Na Guanabara, por exemplo, ainda as cinzas estão sendo postas nas testas dos foliões cansados e arrependidos, e já as primeiras providências estão sendo tomadas para o carnaval do ano seguinte. Divulgação pelo Estrangeiro, preparação cuidadosa de iluminação e ornamentação – a dêste ano está linda – e mais medidas promocionais vão sendo tomadas durante o correr do ano.

E aqui? É como se o carnaval nos apanhasse de surpresa. Nem propaganda prévia, nem estímulo e organização da rede hoteleira; à última hora é que são liberados minguados auxílios aos cordões; em cima da perna, praticamente, é que se cuida da iluminação e da ornamentação, desleixo que resulta no que aí está: ambas muito pobres, medíocres mesmo.

Esperemos que o nôvo governo, já comprometido, segundo promessa taxativa, com o nosso desenvolvimento turístico, modifique êsse quadro, e ponha a prefeitura de Salvador no atual compasso do carnaval baiano. Que pode e deve ser, além da maior festa do povo, uma das mais pingues receitas para os cofres públicos²⁹⁴.

A comparação com a festa realizada na cidade do Rio de Janeiro também era uma constante, e as ações de promoção dessa festa como atração turística era o grande exemplo a ser seguido. As diferenças entre o carnaval soteropolitano e o realizado no Rio de Janeiro e em outros locais e as especificidades da festa na capital baiana eram apontadas como forma de valorização dessa festa:

Será, por certo, mera questão de preferência, dizer-se que o nosso é “o melhor carnaval do Brasil”. Mas é indiscutível que ele têm características próprias, que o singularizam, e que lhe dão mesmo especial sedução.

O carnaval carioca, por exemplo, já famoso em tôda parte, oferece, na realidade, duas grandes atrações. A primeira delas é o desfile das Escolas de Samba, considerado, muito justamente, “o maior **show** do Mundo”, exuberante demonstração de arte popular brasileira. A segunda, são os bailes, entre os quais pontifica o do Municipal, em que são exibidas riquíssimas fantasias e cuja decoração, êste ano, inspira-se em motivos baianos, fato que nos é mui grato registrar.

²⁹³ CARNAVAL e turismo. **A Tarde**, Salvador, 7 fev. 1970, p. 4.

²⁹⁴ O CARNAVAL baiano. **A Tarde**, Salvador, 20 fev. 1971, p. 4 [Grifos do autor].

Mas, no Rio, o chamado carnaval de rua é fraco, não mobiliza o povo, senão em parcela insignificante, o contrário do que acontece em Recife, onde a participação popular nos festejos de rua é intensa, contribuindo, decisivamente, para elevar a temperatura ao ponto de ebulição o ritmo alucinante do frevo.

Em Salvador, porém, ao lado das folias nos clubes, que se esforçam, cada ano, para promover mais e melhor os seus bailes, e dos desfiles de escolas-de-samba, batucadas, afochês [sic], etc, o carnaval de rua é que pontifica mesmo, e apresenta volume e colorido que não são encontrados em nenhuma outra capital brasileira.

É que tôda a Cidade como que se transforma em um único e imenso baile, cuja animação maior é garantida pelos Trios Elétricos, uma invenção baiana já famosa em todos os quadrantes. E, sobretudo, é importante assinalar que o nosso carnaval, apesar de toda a “descontração” que a própria natureza da festa provoca, consegue manter-se dentro dos limites familiares²⁹⁵.

Na matéria é destacado o desfile das escolas de samba realizado na cidade do Rio de Janeiro, sendo enfatizado como “o maior show do mundo”, e enfatizada a debilidade do carnaval de rua na cidade. O desfile das escolas de samba – no qual a nudez feminina começava a ser frequente²⁹⁶, o que fazia com que surgissem de forma mais enfática discursos moralistas sobre a festa – e os bailes, principalmente o mais famoso deles, realizado no Teatro Municipal, eram os maiores exemplos do modelo de carnaval espetáculo e acabavam ofuscando o carnaval de rua, onde predominava o carnaval participativo. Diferente do Rio de Janeiro, Recife e Salvador tinham um carnaval de rua mais pujante, onde imperava o modelo participativo da festa. Dentre as expressões carnavalescas do carnaval soteropolitano o trio elétrico se destacava pela grande contribuição que dava para o sucesso da festa.

A afluência cada vez maior de turistas que iam curtir o carnaval em Salvador no início da década de 1970 – período no qual o frevo “trieletrizado” era divulgado por Caetano – fez com que o trio elétrico passasse a ter mais visibilidade nos jornais da cidade, e ressaltado o impacto que eles provocavam nos turistas.

E a animação estêve muito a dever aos “trios elétricos”, fixos e móveis, que encheram de música a Avenida Sete de Setembro, artéria onde mais se concentra o folgado carnavalesco, levando os foliões ao paroxismo da alegria. Parecia que uma população inteira, aumentada pelo número incontável de pessoas estranhas que vieram para o carnaval baiano, por muitos considerado dos melhores, isto é, dos mais animados do Brasil, pulava e cantava no asfalto...²⁹⁷

O modelo participativo da festa carnavalesca, na qual o trio elétrico era uma das principais expressões, se estabelecia no carnaval soteropolitano. Nesse contexto de consolidação desse modelo de festa as expressões carnavalescas características do carnaval espetáculo já não eram tão prestigiadas no carnaval, como o desfile dos grandes clubes, que

²⁹⁵ O CARNAVAL baiano. **A Tarde**, Salvador, 20 fev. 1971, p. 4 [Grifos do autor].

²⁹⁶ CABRAL, op. cit.

²⁹⁷ CARNAVAL baiano: o mais animado do Brasil. **A Tarde**, Salvador, 24 fev. 1971, p. 3.

cada vez mais era visto como algo do passado e não se tinham o seu retorno vislumbrado²⁹⁸, e o desfile das escolas de samba, que começava a sofrer críticas mais ásperas da imprensa, do diretor da SUTURSA, Antônio Tourinho, e do presidente da Federação dos Clubes Carnavalescos da Bahia, Arquimedes Silva, e iniciavam seu período de declínio que culminou na sua extinção no final da década de 1970²⁹⁹.

Se o carnaval espetáculo estava em baixa na cidade, o modelo participativo da festa e o poder de atração do trio elétrico eram exaltados nas páginas dos jornais, como pode ser visto em matéria do **A Tarde**, que destaca que: “A Bahia e seu ‘Carnaval de Participação’ virou mesmo uma mania nacional. Com a aproximação de fevereiro, cresce a cada dia o número de visitantes do todas as partes do País, que invadem a cidade ansiosos para pular atrás do trio elétrico³⁰⁰”. O discurso dos turistas entrevistados pela reportagem destacavam as diferenças entre a festa soteropolitana e a festa do Rio Janeiro, e destacavam o trio elétrico como elemento que caracterizava a festa³⁰¹. O potencial turístico dessa festa continuava sendo reforçado na imprensa, não mais se questionando a sua ineficiência de exploração, mas a necessidade de criação de uma cultura turística na cidade³⁰².

Nesse período inicial dos anos 1970 a BAHIATURSA passou a investir fortemente na divulgação e transformação da Bahia em um produto turístico, o “Produto Bahia”, e o carnaval soteropolitano foi um dos carros-chefes dessa empreitada. E nesse carnaval o trio elétrico se sobressaía, sendo a expressão carnavalesca que mais atiçava a curiosidade dos turistas.

Em 1972 o carnaval em Salvador teve uma inovação que novamente marcou a história do trio elétrico. Para homenagear Caetano Veloso, que tinha acabado de voltar do exílio, Orlando Campos criou a “Caetanave”, um trio elétrico em formato de foguete espacial. Presente na Praça Castro Alves no momento da “chegada” da “Caetanave”, Caetano descreveu essa experiência:

Depois que o sol se pôs atrás da Ilha de Itaparica, algo começou a surgir no topo da ladeira da Montanha. Eu, aparentemente o primeiro a ver, perguntei aos amigos próximos o que seria aquela forma cômica branca que aparecia por trás do vértice da balastrada, no ponto mais baixo da praça, que é onde ela se encontra com o ponto mais alto da ladeira da Montanha. Não imaginávamos que pudesse ser um trio

²⁹⁸ ASCENSÃO e queda dos grandes clubes. **A Tarde**, Salvador, 3 fev. 1972, p. 15.

²⁹⁹ MAGIA negra toma a benção dos orixás. **A Tarde**, Salvador, 4 fev. 1972, p. 14.

³⁰⁰ ASSIM o turista vê o carnaval baiano. 1 fev. 1972, p. 15.

³⁰¹ Ibid.

³⁰² O ASSUNTO é turismo. **Jornal da Bahia**, Salvador, 6-7 fev. 1972, p. 6.

elétrico – eles não entram na praça por ali e não o fazem em silêncio. Houve uma movimentação para identificar o objeto. Parecia um avião pondo o bico no ângulo da ladeira. Era o caminhão do trio elétrico Tapajós que se apresentava em forma de foguete espacial. Tão logo se mostrou inteiro aos foliões na praça, acendendo suas luzes, os músicos começaram a tocar “Chuva, suor e cerveja”. Imediatamente caiu uma chuva forte que durou toda a noite. A multidão começou a cantar e dançar sob a chuva e eu, chorando e rindo, vi, inscrita no flanco anterior do “foguete”, a palavra inventada pelo pessoal do trio cujo caminhão agora passava bem perto de nós, subindo para a rua Chile: CAETANAVE. O gosto tão tropicalista pelos trocadilhos, por causa poesia concreta (Joyce!) e dos filmes de Godard, retomado assim pela graça ingênua de pessoas do povo da Bahia, me tocou. Além disso, a imagem da espaçonave, que trazia a mitologia das viagens siderais tão típica daquela época; o renascimento da grande canção de Carnaval se dando por meu intermédio; o milagre da chuva; tudo compunha uma festa completa de recepção para mim por parte do Brasil que me falava direto ao fundo do imaginário³⁰³.

Alegando que o baixo valor oferecido como auxílio pela SUTURSA para o carnaval de 1973, Orlando Campos levou seu trio elétrico para São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul³⁰⁴. A “Caetanave” teve suma importância para a divulgação do trio elétrico, se juntando a “fobica” como os trios elétricos mais famosos do carnaval soteropolitano. Novamente a junção de Caetano Veloso, inspiração para a criação da “Caetanave”, e Orlando Campos, criador desse trio elétrico, divulgava o trio elétrico para o país utilizando, não apenas o carnaval para isso, como destacado pelo **A Tarde**: “O trio-elétrico Caetanave – divulgado pela TV e o cinema em todo o País, participou do filme de Paulo Porto, em cores, ‘As Moças Daquela Hora’, e fez o fundo musical do filme [sic] ‘O Anjo Negro’, além de ganhar o festival Nacional do Cinema, com ‘Caetanave 72’”³⁰⁵.

Mesmo com a “Caetanave” divulgando o trio elétrico pelo país, a possibilidade de proibição das apresentações dos trios elétricos, inclusive os fixos, devido ao não pagamento de direitos autorais ainda se fazia presente no carnaval soteropolitano³⁰⁶. Como a festa não podia ficar sem a apresentação do seu maior chamariz turístico, a prefeitura resolveu liberar a saída dos trios elétricos, permitindo que todos efetuassem o pagamento de direitos autorais após a festa e se responsabilizando pelo pagamento daqueles que não o efetuassem³⁰⁷.

Ajudado pela exposição que vinha tendo a “Caetanave” no país, o carnaval soteropolitano recebeu, em 1973, aproximadamente 50 mil turistas para o carnaval³⁰⁸, o que consolidou essa festa como importante atração turística, que se precisava de mais atenção da

³⁰³ VELOSO, op. cit., p. 465-466.

³⁰⁴ “CAETANAVE” sem apoio troca Carnaval da Bahia pelo Sul. **A Tarde**, Salvador, 23 fev. 1973, p. 17.

³⁰⁵ “CAETANAVE” sem apoio troca Carnaval da Bahia pelo Sul. **A Tarde**, Salvador, 23 fev. 1973, p. 17.

³⁰⁶ TRIOS elétricos ameaçados de não tocar no carnaval. **Jornal da Bahia**, Salvador, 2 mar. 1973, p. 3.

³⁰⁷ TRIOS vão sair e pagar depois. **Jornal da Bahia**, Salvador, 4-5 mar. 1973, p. 2.

³⁰⁸ MILHARES de turistas chegam para assistir ao Carnaval baiano. **A Tarde**, Salvador, 28 fev. 1973, p. 3.

municipalidade e do Governo do Estado, já rendia proveitosos frutos³⁰⁹, e rivalizava com o carnaval carioca na busca por turistas.

Nos jornais essa rivalidade não se restringia apenas ao carnaval. Um episódio em uma partida de futebol entre um time baiano e um time carioca ocorrido dias antes do carnaval de 1973 expressa bem essa rivalidade. No dia 21 de fevereiro desse ano o time do Bahia e o do Flamengo se enfrentaram no estádio da Fonte Nova pelo Torneio do Povo, torneio não-oficial organizado nesse ano pelo Flamengo que contava ainda com a participação dos times do Curitiba e do Corinthians de São Paulo. Problemas ocorridos no final da partida, que estava empatada com um gol assinalado por cada equipe, fizeram com o jogo não fosse finalizado. Após a marcação de um pênalti marcado a favor do time do Bahia no último minuto de jogo, um jogador do Flamengo teria tentado agredir o árbitro do jogo, que foi defendido por um bandeirinha, conhecido ex-pugilista profissional³¹⁰.

Com a entrada de policiais militares da Bahia em campo para defesa do árbitro, houve uma confusão generalizada, e um jogador do Flamengo teria, de forma acintosa e sem a preocupação em esconder suas partes íntimas, urinado em campo, o que acirrou mais ainda os ânimos³¹¹. Com o retorno do time do Flamengo ao Rio de Janeiro, a direção do time carioca entrou com representação contra o time do Bahia, o árbitro, o bandeirinha e o estádio da Fonte Nova na Confederação Brasileira de Desportos (CBD) – antecessora da atual Confederação Brasileira de Futebol (CBF) – pedindo punição dos citados e pleiteando os pontos do jogo³¹². O então presidente da CBD, João Havelange, emitiu nota destacando que a entidade não iria punir os envolvidos tampouco dar os pontos do jogo ao clube carioca, já que esse torneio não era organizado pela confederação³¹³.

A imprensa do Rio de Janeiro se colocou ao lado do time carioca, o que rendeu críticas da imprensa baiana à falta de imparcialidade e a divulgação de notícias que – supostamente – não condiziam com os fatos³¹⁴. O **Jornal da Bahia** destacou na primeira página matérias dos principais jornais cariocas que destacam as críticas desse jornais:

³⁰⁹ ESTE carnaval. **A Tarde**, Salvador, 8 mar. 1973, p. 4.

³¹⁰ FLAMENGO 1X1 Bahia, expulsões, brigas e violência no final. **Jornal da Bahia**, Salvador, 22 fev. 1973, p. 1.

³¹¹ FLAMENGO 1X1 Bahia, expulsões, brigas e violência no final. **Jornal da Bahia**, Salvador, 22 fev. 1973, p. 1.

³¹² BAHIA não dá bola ao “choro” do flamengo. **A Tarde**, Salvador, 24 fev. 1973, p. 9.

³¹³ CBD não toma conhecimento do “protesto” do Flamengo. **A Tarde**, Salvador, 26 fev. 1973, p. 11.

³¹⁴ França Teixeira. Vergonha. **A Tarde**, Salvador, 26 fev. 1973, p. 11.

“Mengo volta salvo – Foi um massacre”, Voltar vivo da Bahia foi uma façanha” “Douglas foi proteger Fred e também apanhou” “O Flamengo foi agredido física, moral e tecnicamente na Bahia”, “Chefe da Delegacia põe culpa na polícia”, “A Triste imagem da Bahia” – estes e muitos outros foram as manchetes, os títulos e os textos das reportagens de todos os jornais cariocas de ontem, a respeito dos acontecimentos verificados na Fonte Nova, quarta-feira, durante o jogo Bahia X Flamengo. Num tratamento não raro desrespeitoso para com a própria Bahia e os baianos – expressões como “baianada” voltaram a ser usadas frequentemente, e nossa terra chegou a ser comparada a uma “roça” pelo comentarista João Saldanha – a imprensa carioca extrapolou da pura área esportiva com ataques contundentes, tendo o colunista Jacinto de Thormes afirmado que a Fonte Nova não tem as mínimas condições para jogos nacionais. O colunista Zózimo, do “Jornal do Brasil”, recomendou aos turistas que não venham passar o carnaval em Salvador, por considerar que aqui eles estão ameaçados³¹⁵.

A matéria complementa que “[...] Todos os jornais publicaram ainda entrevistas de jogadores e dirigentes do Flamengo arrasando com a Bahia[...]”³¹⁶. Os comentários dos jornais cariocas extrapolavam o âmbito puramente futebolístico, com diversos comentários pejorativos a Bahia. O conselho de Zózimo, ex-jogador do Flamengo e colunista do Jornal do Brasil, e de outros colunistas de jornais cariocas para que turistas não fossem ao carnaval em Salvador, sofreu severas críticas na imprensa baiana, não apenas aos comentários dos colunistas, mas ao caráter de espetáculo dessa festa – representado pelos desfiles das escolas de samba – que não possibilita uma grande participação popular, diferentemente do carnaval soteropolitano que cada vez mais se firmava como uma festa pra todos³¹⁷. Nessa perspectiva o jornal **A Tarde** publicou a seguinte matéria:

A celeuma que colunistas da imprensa carioca estão fazendo com o incidente aqui verificado no jogo entre “Bahia” e Flamengo em disputa do “Torneio do Povo”, parece ter sentido muito diverso de um simples protesto contra supostas violências em um campo de futebol.

Em primeiro lugar é preciso deixar registrado que os reclamantes contra incidente tão comum em jogos de futebol, do qual entre mortos e feridos todos se salvaram, estão lamentavelmente muito mal informados ou movidos pelo propósito de denegrir a Bahia, ou melhor, as tradições de cavalheirismo e hospitalidade do seu povo. Do que divulgaram, muito pouco é verdade, sendo de notar que a preocupação maior não foi a de condenar cenas de indisciplina de jogadores de futebol no decorrer de uma cena esportiva, a má atuação de um juiz que se deixou dominar por um dos times em campo – e justamente o Flamengo – ou possível exagero da repressão policial, que aliás não houve, pois a Polícia foi de uma moderação que causou espanto a todos quantos compareceram ao estádio e assistiram as provocações e até agressões de jogadores do time carioca a policiais em serviço.

A grande preocupação dos colunistas mal informados foi a de desviar da Bahia a corrente turística que para aqui afluirá pelo Carnaval. [*ilegível*] de um deles, diz tudo: “ Quem tiver um mínimo de bom senso (e amor à vida) já pode ir tratando de cancelar as reservas e passagens que porventura tenha feito para passar o carnaval na Bahia”.

³¹⁵ IMPRENSA carioca diz que o Flamengo foi massacrado na Bahia. **Jornal da Bahia**, Salvador, 24 fev. 1973, p. 1.

³¹⁶ IMPRENSA carioca diz que o Flamengo foi massacrado na Bahia. **Jornal da Bahia**, Salvador, 24 fev. 1973, p. 1.

³¹⁷ FESTA do povo. **Jornal da Bahia**, Salvador, 4-5 mar. 1973, p. 4.

Não é preciso dizer mais nada. Só esta nota prova qual é a intenção dos colunistas cariocas apavorados com o esvaziamento da Belacap até no carnaval que já foi dos mais animados do mundo. Hoje, o carnaval é na Bahia, a capital do turismo brasileiro, cuja justa fama de hospitalidade e cujo clima, cujas belezas naturais, cujas atrações em suma não podem ser destruídas por uma simples correria de jogadores indisciplinados em um campo de futebol³¹⁸.

Os problemas ocorridos em uma partida de futebol fizeram eclodir uma rivalidade que já vinha tomando corpo entre duas festas com dois modelos festivos distintos, com uma dessas festas – o carnaval do Rio de Janeiro – que reinava soberano como o maior carnaval do país passando cada vez mais a sofrer a concorrência de outra festa – o carnaval soteropolitano – que cada vez mais atraía um público maior e se estabelecia não mais apenas como um polo alternativo de folia, mas como uma das maiores festas do país, e a competição entre ambas por turistas e visibilidade ocorria, necessariamente, na desvalorização de uma para exaltação da outra. Nesse contexto o carnaval soteropolitano transcorria a pleno vapor, tendo no trio elétrico uma das suas expressões carnavalesca mais importante.

Da Praça da Sé ao Campo Grande, a massa humana era uma só, contagiada pelo som dos trios elétricos, os principais responsáveis pela vibração e alegria do carnaval de rua. Integrados na alegria e na despreocupação dos festejos carnavalescos, milhares de pessoas sem discriminação de idade, de cor ou classe social, brincaram numa perfeita confraternização só possível no carnaval da Bahia³¹⁹.

Para se seguir os trios elétricos não era estabelecido nenhum tipo de critérios para a participação dos foliões, tampouco nenhum tipo de divisão entre eles. Com o trio elétrico no carnaval soteropolitano “[...] instaurou-se uma espécie de zona liberada, território livre onde todas as distinções vão por água abaixo, principalmente a social”³²⁰. O trio possibilitou uma maior participação popular nessa festa e que integrantes dos mais diferentes grupos sociais da cidade participassem dela. Em meio a esse modelo participativo de festa, que permitia a participação de todos que assim o quisessem o carnaval soteropolitano se preparava para o retorno de Dodô e Osmar com trio elétrico próprio e para as comemorações do jubileu de prata da primeira apresentação do trio elétrico.

4.2 O JUBILEU DE PRATA

Desde o início da década de 1970 Dodô e Osmar faziam participações nos trios elétricos Tapajós, Marajós e Saborosa durante o carnaval soteropolitano. Porém, o retorno da dupla as ruas da capital baiana com trio elétrico próprio ocorreu apenas em 1974, em meio aos

³¹⁸ CARNAVAL no Rio já era. **A Tarde**, Salvador, 26 fev. 1973, p. 3.

³¹⁹ ESTE carnaval foi o maior. **A Tarde**, Salvador, 7 mar. 1973, p. 1.

³²⁰ RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981. Coleção Baianada 2. p. 13.

preparativos para a comemoração de 25 anos da primeira apresentação do trio elétrico em Salvador. Segundo Moraes Moreira³²¹ o retorno da dupla com trio elétrico próprio ao carnaval da cidade foi motivada pelo sucesso da música “Frevo do trio elétrico”, de Caetano Veloso, gravada em 1972, e pela insistência dos filhos de Osmar, que constantemente pediam ao pai o retorno do trio elétrico da dupla.

Previsto inicialmente para ocorrer em 1973, o retorno de Dodô e Osmar com trio elétrico próprio ao carnaval soteropolitano se concretizou no ano seguinte, com direito a batismo com champanhe realizado por Caetano Veloso e apresentação prévia na Lavagem do Bonfim³²². A presença maciça de turistas no carnaval soteropolitano em 1974 – estimado em aproximadamente 150 mil pessoas³²³ – foi alardeada na imprensa, e antes mesmo do começo da festa nesse ano já se fazia propaganda para a festa do ano seguinte.

Salvador está tomada pelos turistas que procedem de vários pontos do país. Não há vagas nos hotéis e muitas residências populares estão servindo de pousadas, conforme indicação fornecida pela Bahiatursa. E olhem que o Carnaval baiano ainda não começou a ser vendido no Exterior, como deveriam proceder as autoridades competentes, salvo um esforço isolado da Bahiatursa que tem procurado, através de contatos, trazer turistas à nossa Capital. O Carnaval baiano é, sem dúvida [*sic*] alguma, o melhor do mundo. É o carnaval que o povo brinca mesmo, participando ativamente da folia. Não é Carnaval para se assistir da passarela. Mas, pelo que estou informado, a coisa será diferente em 1975. As principais agências de turismo, com a construção dos novos hotéis, vão partir para uma programação ofensiva, com vistas ao Carnaval da Bahia. A turma do Rio de Janeiro não quer perder a liderança, pois está convencida de que o seu Carnaval não oferece os mesmos atrativos do nosso. Os turistas que preferiram a Bahia não perderão nada e vão conhecer o verdadeiro Carnaval³²⁴.

A dificuldade da rede hoteleira em comportar o grande número de turistas que para Salvador afluíam para o carnaval bem como o aluguel de residências para ajudar a suprir essa dificuldade é uma constante que permanece até a atualidade. A rivalidade do carnaval soteropolitano com o carnaval do Rio de Janeiro cada vez mais se fazia presente nas páginas dos jornais soteropolitanos e as diferenças entre os modelos de festa carnavalesca eram ressaltadas no discurso de valorização da festa em Salvador. Nesse contexto de expansão do carnaval realizado na capital baiana os jornais baianos destacavam a falta de visibilidade da festa em Salvador na imprensa carioca, visto como uma tentativa de provocar o esvaziamento do carnaval soteropolitano³²⁵. Independente dessa – suposta – tentativa da imprensa do Rio de Janeiro, o carnaval soteropolitano de rua seguia em seu franco processo de expansão, com a

³²¹ MOREIRA, op. cit.

³²² BATISMO do Trio Elétrico abre o carnaval. **A Tarde**, Salvador, 22 fev. 1974, p. 3.

³²³ 150 mil turistas virão para o carnaval baiano. **Jornal da Bahia**, Salvador, 19 fev. 1974, p. 2.

³²⁴ TURISTAS invadem a Bahia para o melhor carnaval. **A Tarde**, Salvador, 21 fev. 1974, p. 12.

³²⁵ A CIDADE inteira parou. **Jornal da Bahia**, Salvador, 28 fev. 1974, p. 3.

valorização de expressões carnavalescas específicas dessa festa, como os trios elétricos e os afoxés, bem como da “mortalha”, que desde a década de 1960 se popularizava no carnaval em Salvador e que cada vez mais se afirmava como a vestimenta característica para essa festa.

Quando os trios elétricos se colocarem à frente dos blocos, dos afoxés, das batucadas, dos cordões; com seus instrumentistas executando a marcha “Colombina” (oficial, por decreto da Municipalidade) e os frevos de ontem e agora, do compositor Caetano Veloso, estará se iniciando o maior Carnaval de rua do Brasil. Não serão necessárias, como nunca o foram, as fantasias estilizadas, fixando figuras tradicionais do Tríduo, como Colombina, Arlequim, Pierrot, os tipos imitando totens, dos anos 40; nem as ricas indumentárias que travestís usavam para caracterizar as baianas de chalé e saia rendada. Bastará, apenas, a já institucionalizada “mortalha”, que permite liberdade total de movimentos quando a onda humana se desfaz em ritmo na loucura de todos os nervos e todos os apelos da alegria. Fantasia que alcançou todas as classes sociais e que serve, também, para guarda, no bolsão interno das que são utilizadas pelos foliões totais, da pequena garrafa de uísque ou aguardente, com que conseguem fintar a vigilância policial. É que o carnaval de rua da cidade se vale de elementos próprios, aqui mesmo criados e consagrados como os afoxés (de inspiração fetichista africanista) e os trios elétricos, surgidos na rua Chile pela necessidade de dois músicos, (Osmar e Dodô) em mostra à multidão seu virtuosismo na execução de músicas quentes que a pudesse animar até à sexta-feira³²⁶.

O destaque das particularidades do carnaval soteropolitano era utilizado como forma de valorização dessa festa, que contava com expressões carnavalescas, gênero musical e vestimentas específicas, se diferenciando cada vez mais da festa carnavalesca realizada em outros locais do país e adquirindo identidade própria. Nesse contexto o trio elétrico e a “mortalha” – vista como vestimenta ideal para essa nova configuração do carnaval soteropolitano onde cada vez mais o trio elétrico se sobressaía – se destacavam e passavam a serem vistos cada vez mais como um par perfeito para se “brincar” o carnaval nas ruas da capital baiana, como destacado pelo **A Tarde** em matéria que versava sobre o encerramento do “maior carnaval do Brasil³²⁷”:

Dois elementos, aqui mesmo nascidos, produto da criação espontânea do baiano, resultaram naquele fenômeno: o trio elétrico, como condutor de multidões na estonteante coreografia de cabeça, braços, pernas e alma (para qual movimentos ilógicos chegam a contrariar a lei da gravidade) e a mortalha, cobrindo todos os corpos, ricos e pobres, masculinos e femininos, corpos anciãos, corpos infantis. Se o trio elétrico alucinou a massa, chamou-a ao domínio dos seus sustentidos nas músicas “Vira-Vira”, “Deus e o Diabo”, “Frevo do Trio Elétrico” (cantados em todos os bailes e executados em todas as ruas) só uma fantasia poderia permitir a essa mesma massa acompanhá-lo. E essa fantasia foi e, por certo, o será de agora em diante: a mortalha³²⁸.

³²⁶ NAS ruas de Salvador o maior carnaval. **A Tarde**, Salvador, 23 fev. 1974, p. 3.

³²⁷ A RUA foi o grande palco do carnaval. **A Tarde**, Salvador, 27 fev. 1974, p. 1.

³²⁸ A RUA foi o grande palco do carnaval. **A Tarde**, Salvador, 27 fev. 1974, p. 1.

As “mortalias” se estabeleciam como a fantasia que mais se adaptava a essa nova configuração do carnaval soteropolitano, devido ao seu baixo custo e por propiciar grande liberdade de movimentos, sendo rapidamente incorporada pela multidão que brincavam seguindo os trios elétricos. O discurso de valorização das especificidades do carnaval em Salvador ocorria em conjunto com as críticas contra a “[...] única manifestação inautêntica do Carnaval de rua da Bahia: as Escolas de Samba³²⁹”, cujos desfiles já não se mostravam tão bem sucedidos e animados como em anos anteriores³³⁰, e cada vez menos atraíam o interesse do público.

O desfile das Escolas de Samba veio a sublinhar um fato que, já há uns quatro anos, começou a ser observado pela crônica carnavalesca: o desinteresse, a indiferença do povo em relação aquelas sociedades. A alienação dos seus componentes plásticos, que, em muitas apresentações, chegavam a conflitar-se com os padrões culturais da Cidade, a mediocridade de sua estruturação, tudo isso resultou em que se tornassem, aos poucos, inaceitáveis pelo povo. Os blocos, os afoxés (aliás, desta vez, sem o brilho costumeiro), os cordões substituíram-nas completamente na afeição geral, porque, de certo modo, eles são uma criação da multidão que se foi, com o tempo, aperfeiçoando³³¹.

As duras críticas sofridas pelos desfiles das escolas de samba nos jornais soteropolitanos ocorrem concomitantemente ao processo de promoção turística dessa festa que provocou uma valorização das expressões carnavalescas específicas do carnaval soteropolitano. Esses desfiles, por serem inspirados nos do Rio de Janeiro e devido a isso não poderem ser usados nesse processo de promoção turística, cada vez mais foram relegados a um papel secundário no carnaval realizado na capital baiana, e entre as críticas que sofriam a falta de apoio popular as suas apresentações era destacado. Porém, como destaca Chartier:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade a custo de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas³³².

Na cruzada contra os desfiles das escolas de samba na capital baiana o trio elétrico tinha um importante papel por ser a expressão carnavalesca com maior visibilidade, o maior exemplo do modelo de carnaval participativo e que cada vez mais era visto como a expressão que caracterizava o carnaval na cidade, contando cada vez mais com incentivos que vinham acompanhados de desestímulo aos desfiles das escolas de sambas, que eram vistas como

³²⁹ CARNAVAL baiano atrai milhares de turistas. **A Tarde**, Salvador, 23 fev. 1974, p. 1.

³³⁰ EXIBIÇÃO das escolas de samba foi uma decepção. **A Tarde**, Salvador, 27 fev. 1974, p. 3.

³³¹ A RUA foi o grande palco do carnaval. **A Tarde**, Salvador, 27 fev. 1974, p. 1.

³³² CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Alges-POR: Difel, 2002. Coleção memória e sociedade. p. 17.

incompatíveis com o carnaval do Centro da cidade³³³. Por não se enquadrarem no projeto de promoção turística do carnaval soteropolitano, cogitada diversas vezes a transferência dos desfiles das escolas de samba para outros lugares da cidade, o que fez com que até as vésperas do carnaval elas sequer soubessem onde iriam desfilar, levando instabilidade para as escolas e desestimulando suas apresentações.

Para o carnaval de 1975 o trajeto – do Campo Grande a Praça Municipal –, o dia – domingo – e o horário – a partir das 20 horas – dos desfiles das escolas de samba foi decidido apenas na quinta-feira anterior à festa, três dias antes dos desfiles³³⁴. Se as escolas de samba tinham suas participações cada vez mais dificultadas e desestimuladas, o trio elétrico angariava cada vez mais visibilidade nessa festa.

O “Jubileu de prata do trio elétrico”, tema do carnaval de 1975 que ficou conhecido como o carnaval do trio elétrico foi amplamente divulgado pelo poder público estadual, que esperava um grande fluxo turístico para a festa, algo que se concretizou. Segundo Fred Góes³³⁵ a divulgação dessa festa contou com o lançamento do primeiro *long-play* (LP) de Dodô e Osmar, que teve como produtor e cantor Moraes Moreira e com a inclusão da música “O frevo do trio elétrico”, de Caetano Veloso, na trilha sonora da novela “Super Manuela” da Rede Globo, que mesmo sendo executada em cenas que apareciam a cidade de Recife, ajudaram na divulgação do trio elétrico e, conseqüentemente, dessa festa.

Ainda segundo Góes³³⁶ Dodô e Osmar não tinham sua participação na festa assegurada, devido a dificuldades para encontrar patrocinadores para a construção do trio elétrico. Esse problema foi solucionado pelo governador do Estado, que deu uma generosa contribuição para que a festa não ficasse sem seus homenageados, não sem se aproveitar politicamente dessa iniciativa:

Para a entrega do cheque, o Sr. Antônio Carlos Magalhães, que não costuma perder oportunidade em nada que tenha repercussão junto ao grande público, faz-se fotografar junto a Dodô e Osmar para a capa do Diário Oficial de 24 de janeiro de 1975, e, em pagamento ao *donativo* que entrega aos criadores do trio, garante a gravação pelo conjunto do “jingle” de sua propaganda político-populista trieletrizado, cuja letra abaixo transcrevo:

A BAHIA VAI BEM

³³³ FALTOU “Algo Mais” no Carnaval. **Jornal da Bahia**, Salvador, 28 fev. 1974, p. 3.

³³⁴ ESCOLAS desfilam do Campo Grande até Praça Municipal. **Jornal da Bahia**, Salvador, 6 fev. 1975, Caderno 2, p. 5.

³³⁵ GÓES, op. cit.

³³⁶ Ibid.

A Bahia vai bem / Como vai meu bem querer / A Bahia vai bem / Obrigado a você / Estado que mais se agiganta / Paisagem mais linda do nosso país / Trabalhando com amor e cantando / O povo baiano é um povo feliz / A Bahia vai bem³³⁷.

A apropriação política do governador do Estado do jubileu de prata foi duramente criticada pelo **Jornal da Bahia**³³⁸ que criticava desde a obrigatoriedade dos trios elétricos e dos bailes realizados em clubes sociais em se tocar essa música – que ia contra regulamentação que proibia propagandas políticas durante o carnaval –, ao alto valor doado para o trio elétrico de Dodô e Osmar – 180 mil cruzeiros – e a falta de apoio e incentivo financeiro a outras expressões carnavalescas³³⁹. Convém ressaltar que a relação entre políticos e donos de trios elétricos se dava numa via de mão dupla, com ambos buscando essa parceria e se beneficiando delas. Se políticos, como ACM, usavam trios elétricos para suas propagandas políticas, não apenas durante o carnaval, mas também em comícios e eventos que contassem com uma grande quantidade de pessoas, os donos de trios elétricos também se aproveitavam dessa parceria, tendo nos políticos grandes contratadores e financiadores de suas apresentações.

Com a presença de Dodô e Osmar assegurada, o jubileu de prata teve o êxito esperado. As comemorações do jubileu de prata do trio elétrico teve como ponto alto um desfile pelas ruas centrais da cidade que contou com cinco trios elétricos, capitaneados pelo de Dodô e Osmar, que desfilaram pelas ruas centrais da cidade cantando “Parabéns pra você”. Não apenas o trio elétrico foi homenageado durante essa festa, mas essas homenagens direcionaram-se principalmente aos seus inventores, com Dodô e Osmar recebendo diversas homenagens nos blocos carnavalescos, nos clubes sociais da cidade e na imprensa.

Dodô e Osmar não inventaram apenas o trio elétrico. Eles modificaram o próprio Carnaval da Bahia. Homenageá-los, quando eles festejam seu Jubileu de Prata, não é apenas reviver 25 anos de sons musicais, mas a essência de uma festa, cujos rumos eles traçaram, talvez sem muita consciência, mas com muita originalidade. E é o que basta. Inventar máquinas é fácil, mas inventar máquinas que alegrem o povo é tarefa fora de série. Amanhã, na hora da homenagem oficial à dupla, toda a Bahia carnavalesca deveria parar. Mas como parar, ouvindo-a em cima daquela máquina de fazer alegria? É difícil. Difícil mesmo. O trio de Dodô e Osmar é o próprio Carnaval³⁴⁰.

³³⁷ Ibid., p. 82 [Grifos do autor].

³³⁸ O *Jornal da Bahia* era o principal opositor do governo de ACM no período, sendo por isso perseguido por ele. Para a relação entre ACM e o *Jornal da Bahia*, Cf. GOMES, João Carlos Teixeira. **Memórias das Trevas**: uma devassa na vida de Antônio Carlos Magalhães. São Paulo: Geração Editorial, 2001; FALCÃO, João. **Não deixe esta chama se apagar**: história do jornal da Bahia. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2007.

³³⁹ A NOTA destoante. *Jornal da Bahia*, 13 fev. 1975, p. 2.

³⁴⁰ O TRIO que faz a folia. *Jornal da Bahia*, Salvador, 9 fev. 1975, p. 1.

As comemorações do jubileu de prata ou o carnaval do trio elétrico foi um grande marco na história dessa expressão carnavalesca e a consagração de Dodô e Osmar que passaram a serem vistos, graças ao trio elétrico como sujeitos transformadores do carnaval soteropolitano. Surgido em um contexto de constantes disputas por participação no carnaval soteropolitano, em apenas vinte e cinco anos de existência o trio elétrico conseguiu se destacar no carnaval soteropolitano, angariando respeito e admiração para si enquanto expressão carnavalesca e para seus inventores, contribuindo significativamente para as transformações ocorridas nessa festa ao longo dos seus primeiros 25 anos de existência e para o estabelecimento dela como uma das maiores festas do país.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise das manifestações das culturas populares, como o carnaval, é um fenômeno recente na historiografia, fruto das transformações provocadas no campo da história pelo movimento francês dos *Annales*. Mesmo com suas práticas podendo ser identificadas desde a Antiguidade, o carnaval se destaca pela sua mutabilidade, sendo realizado de forma particular nos mais diferentes lugares e temporalidades, com especificidades que são reflexos da realidade social da comunidade que a realiza.

O carnaval, uma das festas com mais visibilidade no Brasil, apropriada e transformada em elemento constituinte de uma suposta identidade nacional, surgiu no país em meados do século XIX em uma proposta de substituição do entrudo em meio a um processo de transformação do projeto de nação orquestrado pelas elites do período, numa tentativa de civilizar os costumes e disciplinar as práticas culturais dos populares, conviveu com o entrudo durante muito tempo, e só foi exitoso no país após a participação desses populares, não de forma imposta ou nos moldes esperados por essas elites, mas com os populares criando e reconfigurando expressões carnavalescas e negociando a sua participação no carnaval.

A análise das fontes nos possibilitou perceber o percurso histórico do carnaval em Salvador, as transformações, permanências e rupturas ocorridas nessa festa, a forma como os mais diferentes grupos sociais da cidade criaram espaços, brigaram, negociaram, se articularam e construíram seus espaços de atuação nessa festa, bem como a forma em que se dava a relação do trio elétrico com outras expressões carnavalescas, o seu processo de consolidação e a forma como essa expressão carnavalesca alcançou visibilidade nessa festa, a sua apropriação como ferramenta de promoção turística e a sua transformação em ícone do carnaval soteropolitano.

Tendo o desfile do clube carnavalesco pernambucano Vassourinhas em Salvador no começo da década de 1950 como principal motivador, o trio elétrico angariou uma posição de destaque no carnaval soteropolitano e fez com que seus inventores, Dodô e Osmar, gozassem de grande visibilidade e prestígio social. Osmar tornou-se uma grande referência e seu discurso possui uma significativa importância para a história do trio elétrico e do carnaval soteropolitano, não sofrendo grandes questionamentos e tendo seu discurso defendido veementemente por seus seguidores. A celeuma em torno do ano da primeira exibição do trio elétrico no carnaval em Salvador é um exemplo da força do discurso de Osmar, que a despeito

das evidências que apontam para o ano de 1951 como o dessa primeira exibição, tem oficializado o ano citado por Osmar, 1950, como o do primeiro desfile.

Outros sujeitos, além de Dodô e Osmar, tiveram um papel destacado na história do trio elétrico ao longo dos seus 25 anos. Dentre esses sujeitos cabe ressaltar a participação de Orlando Campos, dono do trio elétrico Tapajós, que fez inúmeras inovações tecnológicas, transformou-o em importante ferramenta publicitária, deu uma dimensão empresarial ao trio elétrico e foi o grande responsável em expandir as apresentações do trio elétrico para outros locais. Outro sujeito que se destaca é o cantor e compositor Caetano Veloso, que por meio de suas músicas voltadas para o carnaval divulgou o trio elétrico nacionalmente, possibilitando que ele não ficasse mais restrito apenas como um fenômeno baiano, mas nacional, tendo contribuído significativamente para que o trio elétrico fosse apropriado como elemento caracterizador do carnaval baiano e se transformasse em ícone dessa festa.

O trio elétrico surgiu em um ambiente marcado por constantes disputas por participação no carnaval soteropolitano, tendo sido uma das muitas expressões carnavalescas surgidas a partir de fins da década de 1940 na capital baiana que transformaram o modelo de carnaval participativo em modelo predominante na festa carnavalesca em Salvador, deixando o carnaval espetáculo relegado a segundo plano e não mais se adequando a uma nova configuração que se desenhava no carnaval da cidade.

Durante o carnaval as contradições, os conflitos e os problemas sociais se fizeram presentes na festa. O caráter polissêmico do carnaval está presente nos bailes realizados no espaço dos clubes, bem como na festa realizada nos espaços da rua, que contava com uma diversidade de expressões carnavalescas, que possibilitavam múltiplas formas de brincar. A participação nesses espaços e nessas expressões não implicava necessariamente a imobilidade entre esses espaços e grupos. Se nos clubes sociais a participação era restrita, no carnaval de rua a festa possibilitava a participação de todos, e os sujeitos que participavam dela não tinham a sua participação restrita obrigatoriamente a apenas uma expressão carnavalesca, podendo circular entre várias delas. A reclusão de membros das camadas mais abastadas da sociedade aos bailes nos clubes sociais em Salvador abriu espaço para que as ruas da cidade fossem tomadas pelas expressões que permitiam uma participação de foliões, e nesse ambiente o trio elétrico se destacou, devido ao seu grande alcance e a popularidade que rapidamente ele passou a gozar entre os participantes dessa festa.

O “Maior carnaval de todos os tempos”, salvo alguns anos e com algumas variações, foi a forma como os jornais soteropolitanos se referiram ao carnaval soteropolitano ao longo dos primeiros 25 anos do trio elétrico nessa festa, mesmo com as transformações ocorridas nela. Dentre essas transformações estão o declínio dos desfiles dos grandes clubes, a instituição de concursos voltados para o carnaval da cidade, o aparecimento e consolidação de expressões carnavalescas voltadas para o carnaval participativo, como o próprio trio elétrico, a afirmação desse modelo de carnaval na capital baiana e a exploração do potencial turístico dessa festa, o que destaca a sua grande mutabilidade.

Ao longo da década de 1950 o carnaval soteropolitano é percebido nos jornais analisados como uma importante opção de entretenimento na cidade, que deveria ser incentivada para agradar a população soteropolitana, e não como importante gerador de divisas na cidade. Já nos anos 1960, passou a ser vista como uma festa que tinha grande potencial de exploração comercial e turística, que deveria ser mais bem explorado e poderia levar importantes receitas para empresas, para a cidade e para o Estado, necessitando para isso de ações efetivas para sua maior exploração. Na década de 1970 o carnaval passou a ser visto como importante gerador de divisas, uma festa com características próprias que não se assemelhava a nenhuma outra no país e que cada vez mais se tornava um importante elemento de uma identidade baiana.

Os jornais soteropolitanos não registraram a primeira apresentação do trio elétrico no carnaval soteropolitano, e ao longo da década de 1950 nos jornais analisados os desfiles dos grandes clubes eram a prioridade, com a citação a outras expressões carnavalescas, como os trios elétricos, se restringindo a poucas notas, nos quais era visto apenas como mais uma expressão carnavalesca que levava animação às ruas da capital baiana durante o carnaval, uma ferramenta de entretenimento que não merecia grande destaque.

O olhar dos jornais soteropolitano sobre a festa carnavalesca realizada na cidade do Rio de Janeiro também sofreu significativas mudanças nesse período. Durante os anos 1950 e a maior parte da década de 1960 o carnaval carioca era visto com olhar de admiração e até mesmo de inveja, olhar esse que sofre perceptível mudança a partir dos anos finais dos anos 1960 com o surgimento de críticas a essa festa e ao seu modelo de carnaval espetáculo. Já na primeira metade dos anos 1970, em conjunto com discursos de valorização do carnaval soteropolitano se intensificam as críticas ao carnaval carioca e esse passa a ser visto como adversário da festa na capital baiana.

Concomitante ao processo de gradativo declínio dos desfiles dos grandes clubes e de afirmação do carnaval participativo em Salvador durante os anos 1960, o trio elétrico, junto com outras expressões carnavalescas do carnaval de rua soteropolitano, passaram a ocupar mais espaço nos jornais, com uma crescente cobrança feita ao poder público municipal de iniciativas que incentivassem o desfile dessas expressões. Nesse contexto o trio elétrico começa a se destacar nas páginas da imprensa escrita, com matérias que destacavam a sua contribuição para o carnaval participativo e sua atuação nas ruas da cidade, passando a ser visto como um importante componente dessa festa que deveria ser mais incentivado.

Nos últimos anos da década de 1960 e na primeira metade da década seguinte, em um período que se iniciava a rivalidade entre o carnaval soteropolitano e o carnaval realizado na cidade do Rio de Janeiro e a transformação do carnaval em Salvador em importante turístico, o trio elétrico passou a ser a expressão carnavalesca do carnaval soteropolitano com mais visibilidade, a ter o seu potencial como importante ferramenta turística propagado e alçado a condição de elemento caracterizador do carnaval soteropolitano.

Essa mudança de perspectiva dos jornais sobre o trio elétrico vinha em conjunto com matérias cobrando ações do poder público que incentivassem e aumentasse a participação dos trios elétricos no carnaval soteropolitano. Diante dessas cobranças e da crescente popularidade que os trios elétricos gradativamente conquistavam no carnaval em Salvador, popularidade essa destacada nos jornais e diante da qual o poder público municipal não ficou alheio, mas utilizou de estratégias para se beneficiar, fazendo com que a prefeitura de Salvador tivesse um papel ativo no processo de consolidação do trio elétrico, com a tomada de medidas que contribuíssem com esse processo, tais como: o incentivo das apresentações e patrocínio, a contratação de trios elétricos fixos em substituição aos alto-falantes instalados nas ruas centrais da cidade e a instituição do concurso de trios elétricos.

O poder público estadual também teve uma significativa importância nesse processo de consolidação do trio elétrico, também se aproveitando e utilizando de estratégias para se beneficiar da sua popularidade, transformando-o em elemento caracterizador e ícone do carnaval soteropolitano e em uma importante ferramenta de atração turística no processo de promoção turística do carnaval soteropolitano no início dos anos 1970.

Durante os seus primeiros 25 anos de existência o trio elétrico teve uma atuação decisiva nas transformações por quais passou o carnaval soteropolitano no período, fazendo

com que surgisse um novo estilo musical voltado para essa festa, contribuindo para que o carnaval espetáculo predominasse nessa festa, para que o seu poder de atração, sua visibilidade e sua dimensão fossem ampliados, e teve uma destacada atuação no processo de construção de uma identidade carnavalesca em Salvador e no processo de apropriação dessa identidade como componente de uma identidade baiana, se tornando um elemento caracterizador e ícone dessa festa.

São as ações humanas no tempo e no espaço que constroem a história, e cada um dos sujeitos que seguiram o trio elétrico em seu período de existência contribuíram para que essa expressão carnavalesca se transformasse em ícone da festa carnavalesca soteropolitana, e como a escrita da história é um fenômeno do presente, sendo os questionamentos surgidos no presente que fazem com que os historiadores analisem o passado, essa contribuição se faz presente também nesse trabalho. A partir das nossas análises buscamos inserir o trio elétrico no contexto carnavalesco da cidade, mostrando a mutabilidade dessa festa e as constantes disputas por participação ocorridas nela, mostrando essa festa como um espaço de construção de memórias, de disputas e transformações sociais, e principalmente contribuir com a história do trio elétrico e, consequentemente, do carnaval soteropolitano.

FONTES

CARNEIRO, Edison. **Folgedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

Entrevista de Moraes Moreira. Disponível em: <<http://pt.guitarra-baiana.com/documentos/2010-01-28-moraes-moreira.html>>. Acesso em: 15 ago 2014.

FÉLIX, Anísio; NERY, Moacir. **Bahia Carnaval**. s. n. t.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Demográfico**. Serviço nacional de recenseamento. Série nacional. Volume I. Rio de Janeiro. 1956.

_____. **Anuário estatístico do Brasil**. Serviço nacional de recenseamento. Série nacional. v. 1. Rio de Janeiro. 1965.

Jornal **A Tarde**.

Jornal **Diário de Notícias**.

Jornal **Estado da Bahia**.

Jornal da Bahia.

LEMOS, Dorothy Araújo. **Jacobina**: sua história e sua gente. Jacobina-BA, 1995.

MOREIRA, Moraes. **Sonhos Elétricos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011.

PIERSON, Donald. **Branços e negros na Bahia**: um estudo de contato social. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

QUERINO, Manuel Raimundo. **Costumes africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Os africanos no Brasil**. 7. ed. Brasília: Editora da UNB, 1988.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VIANNA, Hildegardes. Do entrudo ao carnaval na Bahia. **Revista Brasileira de Folclore**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 283-298, 1965.

_____. Micareta, carnaval temporão. **Aratu**, Salvador, v. 3, n. 32, p. 24, abr. 1970.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Bauru: Cortez, 2009.

_____. Festa para que te quero: por uma historiografia do festejar. **Revista Patrimônio e Memória**, UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.1, p. 134-150, jun. 2011.

ALBUQUERQUE, Wlamyra Ribeiro de. Esperanças de Boaventuras: Construções da África e africanismos na Bahia (1857-1910). **Estudos Afro-Asiáticos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 215-245, 2002.

ALENCAR: Hélder. **31 anos de micareta**. Feira de Santana: EDUEFS, 1965.

ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

ARÓSTEGUI, Júlio. **A pesquisa história: teoria e método**. Tradução Andréa Dore. Bauru-SP: EDUSC, 2006.

AZEVEDO, Ricardo. **Axé-music: o verso e o reverso da música que conquistou o planeta**. Salvador: Alpha, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Magnair. Estudo histórico. In: BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC. **Desfile de Afoxés**. Salvador: Fundação Pedro Calmon; IPAC, 2010. p. 13-29.

BAROJA, Júlio Caro. **El carnaval**. Madrid: Alianza editorial, 2006.

BARROS, José D'Assunção. A História Social: Seus significados e seus caminhos. **Revista de História da Universidade Federal de Ouro Preto**. n. 15, 2005. p. 235-256.

_____. O lugar da história local na expansão dos campos históricos. In: OLIVEIRA, Ana Maria Carvalho dos Santos; REIS, Isabel Cristina Ferreira dos (orgs.). **História Regional e Local: Discussões e práticas**. Salvador: Quarteto, 2010. p. 217-242.

_____. **Teoria da história: os paradigmas revolucionários**. v. 3. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011.

BLOCH, Marc. **Apologia da História ou ofício do historiador**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BORGES, Eduardo. **Renascença baiana: o cinema entre o discurso e a prática modernizadora na Bahia**. Salvador: EDUNEB, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. Tradução Sérgio Miceli. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. **Coisas ditas**. Tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BURKE, Peter (org.). **A escrita da História: Novas perspectivas**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

_____. **O que é História cultural?** Tradução Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. Tradução Denis Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CABRAL, Sérgio. **As escolas de samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura nos anos JK (1956-1961)**. Salvador: EDUFBA, 1999.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer**. Vol. 1. 3. ed. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis-RJ: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Alges-POR: Difel, 2002. Coleção memória e sociedade.

CORREA NETO, Francisco; MOURA, Milton. O chão da praça. **Caderno CEAS**, n. 97, p. 56-63, maio/jun 1985.

COUTO, Edilece. Festejar os santos em Salvador: Tentativas de reforma e civilização dos costumes (1850-1930). In: BELLINI, Lúcia; SAMPAIO, Gabriela dos Reis; SOUZA, Evergton Sales (orgs.). **Formas de crer**: Ensaio de História religiosa do mundo luso afro-brasileiro, séculos XIV-XXI. Salvador: Corrupio: EDUFBA, 2006. p. 273-297.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia**: uma história social do carnaval Carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do Povo**: Sociedade e cultura na França Moderna. Tradução Maria Corrêa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, José Carlos Silveira. **De mídia e festa, a micareta**. 2005. 171 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FALCÃO, João. **Não deixe esta chama se apagar**: história do jornal da Bahia. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2007.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. **Inventando carnavais**: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA FILHO, Alberto Heráclito. Desafrikanizar as ruas: Elites letradas, mulheres pobres e cultura popular em Salvador (1890-1937). **Afro-Ásia**. Salvador: CEAO-UFBA, n. 21-22, p. 239-256, 1998-1999.

FERREIRA, Muniz Gonçalves. O golpe de Estado de 1964 na Bahia. **Clio**. Recife: PPGH-UFPE, n. 22, p. 85-101, 2004
FONSECA, Maria de Lourdes Pereira. Padrões sociais e uso do

espaço público. **Caderno CRH**. Salvador: CRH-UFBA, v. 18, n. 45, p. 377-394, Set.-Dez. 2005.

FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. **“Fazendo fita”**: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador; 1897-1930. Salvador: EDUFBA, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis-RJ: Vozes, 1987.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução Laura F. Sampaio. 15 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

FRAGA FILHO, Walter. **Mendigos, moleques e vadios na Bahia do Século XIX**. São Paulo: Hucitec; Salvador: EDUFBA, 1996.

FRANCO, Tasso. Carnaval marketing: a roda da fortuna. In: CERQUEIRA, Nelson (Org.). **Carnaval da Bahia**: um registro estético. Salvador: Omar G., 2002. p. 153-175.

FRY, Peter; CARRARA, Sérgio; MARTINS-COSTA, Maria Luísa. Negros e brancos no carnaval da Velha República. In: REIS, J. J. (org.). **Escravidão e invenção da liberdade**: Estudos sobre o negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 232-263.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. ed., 13. reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GÓES, Fred de. **O país do carnaval elétrico**. Salvador: Corrupio, 1982. Coleção Baianada 4.

_____. **50 anos do trio elétrico**. Salvador: Corrupio, 2000.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Memórias das Trevas**: uma devassa na vida de Antônio Carlos Magalhães. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **A formação e a crise da hegemonia burguesa na Bahia (1930-1964)**. 1982. 151 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEERS, Jacques. **Festas de loucos e carnavais**. Tradução Carlos Porto. Lisboa-POR: Publicações Dom Quixote, 1987.

HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: _____; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 9-23.

HOLLANDA, Heloisa B. de; GONÇALVES, Marcos. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

LACERDA, Ayêska Oassé Luis Paulafreitas de. **O cacique do Candeal**: estudo da trajetória artística de Carlinhos Brown e de suas relações com o mercado da música. 2010. 368 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. **O carnaval de Romans**: da candelária à quarta-feira de cinzas, 1579-1580. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

LEITE, Rinaldo Cesar Nascimento. **E a Bahia civiliza-se...** Ideais de civilidade e cenas de anticivilidade em um contexto de modernização urbana: Salvador, 1912-1916. 1996. 162 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MACIEL, Luiz Carlos. **Anos 60**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MENEZES, Rogério. **Um povo a mais de mil**: Os frenéticos carnavais de baianos e caetanos. São Paulo: Scritta, 1994.

MIGUEZ, Paulo. **Carnaval baiano**: As tramas da alegria e a teia de negócios. 1996. 265 f. Dissertação (Mestrado em Administração) – Núcleo de Pós-Graduação em Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MORALES, Anamaria. O afoxé Filhos de Gandhi pede paz. In: REIS, J. J. (org). **Escravidão e Invenção da Liberdade**: Estudos sobre o Negro no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 264-274.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Desafios e possibilidades na apropriação de cultura política pela historiografia, In: _____ (org.). **Culturas Políticas na História**: Novos Estudos. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009. p. 13-37.

MOURA, Milton Araújo. **Carnaval e baianidade**: Arestas e curvas na coreografia de identidades do carnaval de Salvador. 2001. 364 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura contemporânea) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

NEVES, E. F. **História regional e local**: fragmentação e recomposição da história na crise da modernidade. Feira de Santana: UEFS; Salvador: Arcádia, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NOBRE, Maria Tereza Rôxo. Meandros da participação: formas de compartilhar espaço (Ensaio sobre o carnaval baiano). **Ciência e Cultura**, São Paulo, SBPC, ano 30, n. 5, p. 535-542, maio 1978.

ORTIZ, Renato. Carnaval, reflexões II. **Cadernos do CERU**. São Paulo: USP, n. 11, p. 66-75, set. 1978.

_____. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O Carnaval das letras**: Lliteratura e folia no Rio de Janeiro do século XIX. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2004.

PINTO, Fernanda. **A extensão universitária e o desenvolvimento social de idosos**: o caso de um programa interdisciplinar na UFCG-PB. 2012. 185 f. Dissertação (Mestrado em

Desenvolvimento Regional) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Regional, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande-PB, 2013.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992. p. 200-212.

PRIORE, Mary Lucy Del. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: da origem europeia ao símbolo nacional. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 39, n. 8, p. 717-729, ago 1987.

_____. **Carnaval brasileiro: o vivido e o mito**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

REIS, J. J. **Rebelião escrava no Brasil**. A história do levante dos malês em 1835. ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. Salvador: Corrupio, 1981. Coleção Baianada 2.

_____. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

_____. Carnaval: As cores da mudança. **Afro-Ásia**. Salvador: CEAO-UFBA, n. 16, p. 90-106, set. 1995.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos & abusos da História Oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001. p. 93-101.

RUBIM, Antônio Albino Canelas (org.). **A ousadia da criação**. Salvador: UFBA/FACOM, 1999.

_____. Cultura, política e mídia na Bahia contemporânea. In: **Comunicação & política**, v. X, p. 93-155. 2003.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **Pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.61-92.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal fechado**: a música popular sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais do final do século XX: abordagens históricas e configurações historiográficas. Tradução de Luiz Alberto Monjardim. In: AZEVEDO, Cecília et. al. (Org.). **Cultura Política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 47-57.

SODRÉ, Muniz. Televisão no Brasil. In: _____. **O monopólio da fala**. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 84-114.

SOIHET, Rachel. Reflexões sobre o carnaval na historiografia – algumas abordagens. **Revista Tempo** (UFF), Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 15 p., jul. 1999.

TAVARES, Luiz Edmundo; FREIXO, Adriano de. O samba em tempos de ditadura: as transformações no universo das grandes escolas do Rio de Janeiro na décadas de 1960 e 1970. In: FREIXO, Adriano de; MUNTEAL FILHO, Oswaldo. (Org.). **A ditadura em debate**: estado e sociedade nos anos do autoritarismo. Rio de Janeiro: Contraponto. p. 123-150.

TAVARES, Luiz Henrique dias. **História da Bahia**. 10. ed. São Paulo: Editora da UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.

VERGER, Pierre. **Notícias da Bahia, 1850**. Salvador: Corrupio, 1981.

_____. Procissões e carnaval no Brasil. **Ensaio/Pesquisas**. Salvador: CEAO-UFBA, n. 5, 2ª tiragem, 15 p., out., 1984.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro : Zahar/Editora UFRJ, 1995.

VIERA FILHO, Raphael Rodrigues. **A africanização do Carnaval em Salvador, BA: A recriação do espaço carnavalesco (1876-1930)**. 1995. 228 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

_____. **Orientações para apresentações de trabalhos acadêmicos**: dissertação. Salvador: EDUNEB, 2011.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. Transformações culturais, criatividade popular e comunicação de massa: O carnaval brasileiro ao longo do tempo. **Cadernos CERU**, São Paulo, n. 14, dez. 1981.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e mentalidades**. Tradução de Maria Júlia Cottvasser. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.